

# Die Heilig-Kreuzkapelle bei Mels und ihre neuentdeckten Wandgemälde

Autor(en): **Escher, K.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **9 (1907)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158384>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Die Heilig-Kreuzkapelle bei Mels und ihre neu-entdeckten Wandgemälde.

Von K. Escher.

Der bekannte Bestand mittelalterlicher Wandgemälde in der Schweiz hat sich um einen stattlichen Zyklus vermehrt, der bei Anlaß einer Ende Oktober 1906 in genannter Kapelle vorgenommenen Restaurierung zu Tage trat.



30. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels.

Die Kapelle stammt aus gotischer Periode, wie die zwei Spitzbogenfenster in der geradlinigen Ostwand des Chores beweisen. Leider fehlen gerade aus dieser Zeit zur Stunde noch alle urkundlichen Notizen<sup>1)</sup>, es sei denn, daß die schon 1420 bestehende St. Magnusbruderschaft<sup>2)</sup> damit in Beziehung zu setzen wäre. Ein Zinsbrief des Jahres 1535 erwähnt bei der Kapelle zum Hl. Kreuz ein Haus für Aufnahme der armen Sondersiechen; aus dem Inhalt einer unten zu behandelnden Bildergruppe darf man aber schließen, daß das-

selbe schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts bestand.<sup>3)</sup> Bei P. Laurenz Burgener<sup>4)</sup> findet sich die volkstümliche Tradition verzeichnet, es hätte einst

<sup>1)</sup> Die „Sammlung von historischen und statistischen, meist die Gemeinde Mels und die Landschaft Sargans betreffenden Schriftstücken“, die sich, von Klaude Wachter verfertigt, als Manuskript im Gemeindearchiv zu Mels befindet, enthält im 2. Band bei Anlaß der Erwähnung eines Kaufversicherungsbriefs von 1539 zu Gunsten des Siechenhauses zu Heilig-Kreuz die Bemerkung: „Solcher der Spend und Kaplanei zugehörigen Verschreibungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert befinden sich eine größere Anzahl im hiesigen Archiv der Ortsgemeinde.“ Die auf meine Veranlassung angestellten Nachforschungen blieben leider bis jetzt in dieser Hinsicht erfolglos.

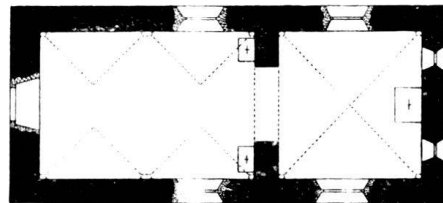
<sup>2)</sup> Ein Jahrzeitbuch aus dem 17. Jahrhundert, das Einträge eines ältern übernommen zu haben scheint, enthält den Eintrag, daß die erwähnte Bruderschaft 1420 eine Jahrzeit in die Pfarrkirche gestiftet habe. Vom Jahr 1505 existiert eine Jahrzeit ebendahin, von der *St. Wendelinsbruderschaft* gestiftet.

<sup>3)</sup> A. Nüscheler, *Siechenhäuser der Schweiz*, erwähnt es nicht in „Gotteshäuser der Schweiz“, Diözese Chur, dagegen eine auf diesen Weiler Tschervingen bezügliche Urkunde des Jahres 1500.

<sup>4)</sup> Die Wallfahrtsorte der katholischen Schweiz. Ingenbohl 1864 II. p. 42.

an Stelle der Heilig-Kreuzkapelle ein Heidentempel gestanden; glaubwürdiger ist die Notiz, das christliche Gotteshaus sei zu Zeiten Wallfahrtskirche gewesen. 1862 fand sich im Hochaltar eine Weiheurkunde, datiert vom 19. Juni 1607 mit dem Siegel des Churer Bischofs Johannes (Flugi von Aspermont), der damals die Kapelle wieder zu Ehren des Hl. Kreuzes weihte und Ablass gewährte. In dieser Zeit, d. h. vor der Weihe, dürften die durchgreifenden Veränderungen am gotischen Bau vorgenommen worden sein. An Stelle der flachen Holzdecke traten grätige Kreuzgewölbe auf Konsolen bzw. Wandpfeilern, was eine Erhöhung der Mauern zur Folge hatte; die Chorstirnwände wurden durch einen Rundbogen verbunden und die alten Fenster zum Teil vermauert, zum Teil durch breite Stichbogenfenster ersetzt, wobei eine große Anzahl von Wandgemälden zu Grunde ging; Hand in Hand damit ging eine bedeutende Erhöhung des Bodens außen und innen und wohl auch die Errichtung von drei Altären, des Hochaltars und zweier Altäre im Langhaus an den Chorstirnwänden.

Der Grundriß der Kirche (Abb. 31) bildet ein längliches Rechteck von 6,90 m Breite und 15,26 m Länge (außen gemessen); die Mauerdicke beträgt im Osten 0,85 m, im Westen 1,03 m, was auf die oben erwähnten Veränderungen zurückzuführen ist, denn wahrscheinlich fand eine Verlängerung nach Westen statt. Zwei Zungenmauern von 1,21 bzw. 1,26 m Länge scheiden den ungefähr quadratischen Chor vom Langhaus ab; der Grundriß des Chors ist ziemlich unregelmäßig. Innere Maße: O. 5,06, S. 5,12, W. 5,09, N. 5,05. Die Entfernung vom jetzigen Boden bis zum deutlich nachweisbaren Ansatz der frühern Holzdecke beträgt nur 3,50 Meter (vergl. Abb. 32), diejenige bis zur Bank der gotischen Fenster<sup>1)</sup> bloß 0,84; daß der ursprüngliche Boden mindestens 1 m tiefer lag, ergaben die Nachgrabungen mit vollkommener Klarheit. Die Restaurierung der Kapelle wird den alten Bestand wenigstens an der Außenseite klarzulegen haben. Auf Veranlassung des Verfassers wurden die zwei hübschen aus Tuff gemauerten gotischen Fenster der Ostwand von der Vermauerung befreit; bei diesem Anlaß zeigte sich, daß der sehr flachen Fensterbank eine viel steilere aufgesetzt worden war, und daß man die äußere Wölbung wohl zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit schwarzen Ranken bemalt hatte.



31. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels.  
Grundriß 1 : 300.

Von dem überaus reichen Schmuck an Wandmalereien sind von verschiedenen Händen ansehnliche Reste zu Tage gefördert worden, Anderes hat sich ohne Übertünchung hinter den Altarblättern vortrefflich erhalten. Andererseits aber hat bei Anlaß des Umbaues im Anfang des 17. Jahrhunderts der Spitzhammer sehr übel gehaust, und an den untersten Partien hat fast über-

<sup>1)</sup> die erst vom Verputz befreit werden mußte.

all der durch große Feuchtigkeit erzeugte Mauersalpeter Mörtel und Farbe aufgezehrt; die Freilegung konnte also nur mit allergrößter Sorgfalt geschehen. Von einer Restaurierung ist in diesem Falle abzusehen; der Gemeinde Mels wurde geraten, bewegliche Verschlüsse vor den Bildern anzubringen;

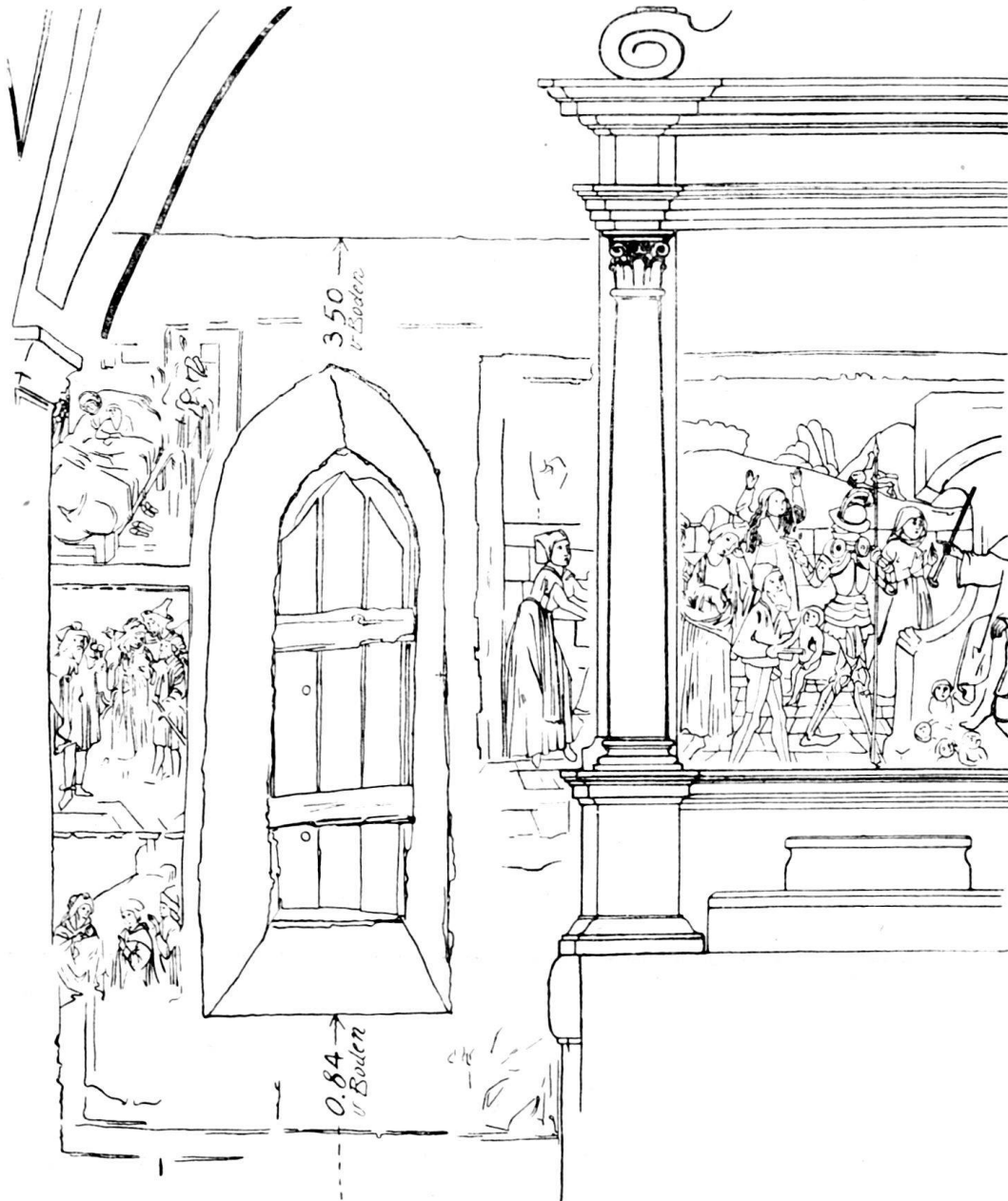


Abb. 32. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels. Wandgemälde an der Ostwand des Chores

bringen; dem ästhetisch empfindlichen Auge werden sie das Bild der Zerstörung verhüllen, dem Archäologen das Studium der Originale erleichtern.

Die Bilderserien erstrecken sich über die Ost-, Süd- und Nordwand, die südliche Zungenwand des Chors und das erste Joch des Langhauses, wo



zwei Bilder an der Nordwand, zwei an der Südseite und eines an der Westwand der südlichen Zungenmauer freigelegt wurden. Fast durchweg wird die Darstellung von einem breiten roten Rahmen als dem einfachsten Mittel der Bildtrennung umschlossen.

1. *Ostwand* (Abb. 32 u. Tafel XVI). Zwischen beiden Fenstern, an zwei Stellen von Vertikalgliedern und am Fußende vom untern Rahmen des Hochaltars überschritten, der bethlehemitische Kindermord. Erhaltene Höhe incl. Borte 1,88m, Gesamtbreite 2,35m. Die Mitte bezeichnet die verdrehte Gestalt eines baumlangen, vollständig gerüsteten Schergen, der, vom Rücken gesehen, Kopf und Arme im Profil nach links, die Beine nach rechts richtet. Mit dem rechten Arm hält er die Lanze umfaßt, an der ein aufgespießtes Kind zappelt. Rechts und links schließt sich je eine Figurengruppe an, dort Herodes mit einer Frau und den getöteten Kindern, hier ein Scherge und klagende Frauen. Der breite gotische Thron mit Baldachin ist ein ziemlich grobes und primitives Machwerk. Zur Erzeugung von Raumtiefe ist er in die Schrägansicht gestellt. Von Herodes hat sich nur ein Teil des Körpers erhalten, der Kopf ist leider zerstört. Der rechte Arm mit dem Szepter ist ausgestreckt, die linke Hand ruht auf dem Knie. Über blauem Rock trägt er eine rote Schaub. Neben dem Thron steht eine Frau in langem graulila Rock und weißem Kopftuch. Ihr schmerzlich verzerrtes Gesicht und ihre Handbewegungen sagen, daß sie Erbarmen zu erflehen sucht. Zu Füßen des Herodes liegen die blutenden Kinderleichen übereinander, embryonenhafte Gebilde. Links von der Mittelfigur durchbohrt ein bärtiger Scherge einen Knaben mit dem Schwert. Gelbe Jacke; vierfach geteilte Beinkleider. Hinter ihm erhebt eine Frau in rotem Rock und offenem Haar jammernd die Arme, eine andere wendet sich zum Gehen, blickt aber weinend zurück. Graulila Unter- und grünes Oberkleid, weiße Haube. Von der nächsten Figur ist nur wenig zu sehen; die letzte ist durch den linken Altarpilaster abgetrennt; sie ist dem Vorgang zugewendet und scheint die gefühllosen Schergen um Mitleid anzuflehen. Mennigrotes Kleid mit grünen Ärmeln, weiße Schürze und Haube, gelbe Schuhe. — Hinter der sehr schmalen Bühne erhebt sich eine hohe graue Mauer; über die hinweg sieht man auf einen Abhang, hinter dem sich drei graue und grüne Berge schroff in die Luft erheben. Vielleicht schwebten dem Maler die Churfürsten vor Augen.

2. *Nordwand* (Abb. 33 u. Tafel XVII). Es ist anzunehmen, daß diese früher von drei Bilderreihen bedeckt war, wie zur Rechten der Fenster noch deutlich sichtbar ist; die Reihen greifen bis zum gotischen Fenster auf die Ostwand über. Eine sehr empfindliche Lücke hat der Einbruch des breiten Fensters der Nordwand verursacht. Zur Linken desselben haben sich von der obersten Bildzone nur zwei stark zerstörte Darstellungen erhalten, zur Rechten dagegen sieben in leidlich gutem Zustand, von einer achten noch eine Figur. In das einfache rote, schwarz gesäumte Rahmensystem war auch eine im Flachbogen

gewölbte Mauernische in der Mitte der Wand einbezogen.<sup>1)</sup> Der ganze Zyklus dürfte, so scheint es, ursprünglich aus etwa 16 Bildern bestanden haben, doch ist die Zahl keineswegs sicher zu ermitteln, da die einzelnen Darstellungen ziemlich verschiedene Breite- und Höhendimensionen aufweisen, auch bleibt durchaus unbekannt, ob auch die nördliche Zungenmauer zu diesem Zyklus herangezogen war; in diesem Fall müßte sich die Zahl der Bilder auf zirka 20 belaufen haben. Die Frage wird unten nochmals zu berühren sein.

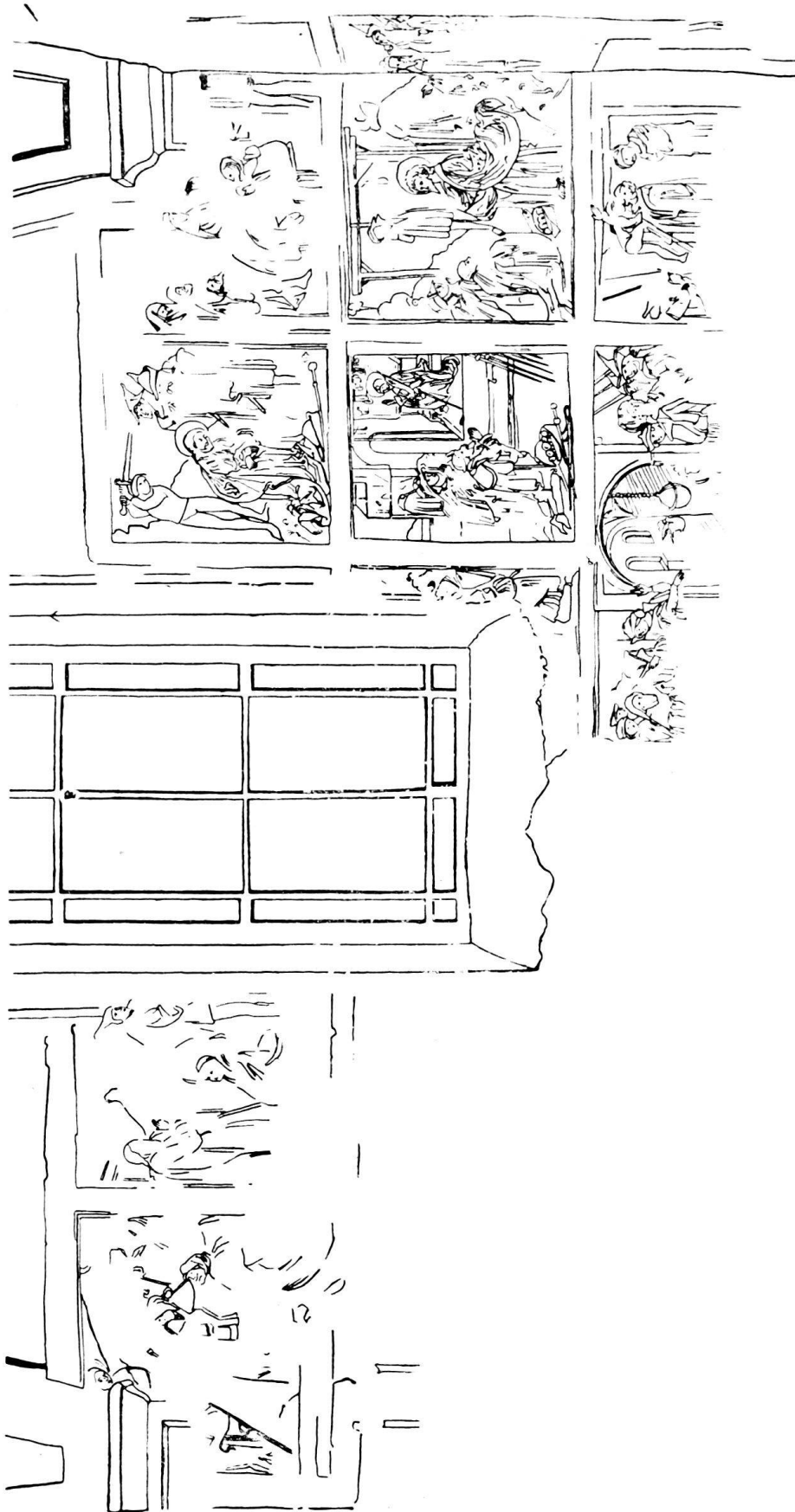
Die Darstellungen der rechten Wandhälfte setzen der Deutung keine Schwierigkeit entgegen: sie beziehen sich außer der Enthauptung auf eine anscheinend nicht ganz seltene Legende des Hl. *Jakobus maior*, folgenden Inhalts<sup>2)</sup>: Ein Pilgerpaar will mit seinem Sohn zum Grab des Apostels in San Jago di Campostella wallfahren. Sie steigen in einer Herberge ab. Der Wirt beschließt, die Pilger ins Verderben zu stürzen, weil der Jüngling die Liebe seiner Tochter verschmäht hatte. In der Nacht steckt er einen wertvollen Becher in eine der Pilgertaschen, eilt den Wallfahrern am nächsten Morgen nach, und verklagt sie wegen Diebstahls. Der Sohn wird auf die falsche Anklage hin gehängt, sei es, daß sich der Becher in seiner Tasche gefunden, sei es, daß er sich für den Vater geopfert. Die Alten gehen nach Campostella, verrichten dort ihr Gebet, und finden, als sie auf demselben Weg zurückgekehrt waren, den Sohn noch lebend am Galgen hängen. Der Apostel hatte nämlich während der ganzen Zeit den Körper ein wenig unterstützt. Die Eltern verlangen vom Richter den Sohn zurück; der Richter, der vor einer Schüssel gebratener Hühner sitzt, erklärt, er glaube eher, daß diese davonfliegen würden, als daß der Sohn noch lebend sei. Sofort flattern die Hühner davon, des Jünglings Unschuld ist erwiesen, er wird den Eltern zurückgegeben und der Wirt und seine Tochter werden zur Strafe an den Galgen gehängt.

*Erste Reihe.*<sup>3)</sup> a) *Enthauptung des Apostels Jakobus.* Der Heilige kniet in blauem Kleid und weißem, lila modelliertem Mantel mit gebundenen Händen, das blondhaarige Haupt gesenkt. Vor ihm liegen Pilgerhut und Stab. Hinter ihm schwingt ein gelb gekleideter Scherge mit roter Mütze mit beiden Händen das Schwert; gegenüber, d. h. zur Rechten, stehen zwei Männer, anscheinend lebhaft erregt, der eine in roter Schauben und rotem Hut mit gelbem Aufschlag und grünen Beinkleidern, der andere ganz in Grün gekleidet. Die Scheiden der langen Schwerter sind rot.

<sup>1)</sup> Ihre Lage beweist, daß der Boden früher erheblich tiefer lag. Auch diese Nische wird bei Anlaß der Restaurierung wieder hergestellt werden.

<sup>2)</sup> Vergl. H. Detzel, *Christliche Ikonographie II.* Freiburg 1896. p. 142. Weigel und Zestermann, *Die Anfänge der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift I.* p. 88. Eb. pag. 89 zitiert die ältesten Quellen zu dieser Legende; diese auch bei Boll. *Acta Sanctorum.* Julii VI. Nr. 182–198.

<sup>3)</sup> Daß diesem Bilde ein anderes vorangegangen, wie doch wohl anzunehmen ist, läßt sich nicht nachweisen.



33. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels. Nordwand des Chores.

b) *Die Pilger in der Herberge.* Die Mitte der Komposition bildet ein Tisch, mit Broten belegt. Davor sitzt, im Profil nach links, eine Frau, die einen Gegenstand, wohl ein Brot, zum Mund hebt; weißer Rock und Kopftuch und graulila Mantel, der braune Pilgerhut hängt auf dem Rücken. Hinter ihr steht, nur zum Teil erhalten, eine männliche Gestalt, der Wirt, in hellgelber Schube und grünen Beinkleidern. Auf der andern Langseite des Tisches, der Frau gegenüber, steht ein alter Mann, in blau und lila; ebenso ist der gekleidet, der von links her zu ihr herantritt; ihm folgt eine weißgekleidete Gestalt. Die Holzteile, Tisch und Wände, sind gelb mit brauner Schattierung.

c) (Ostwand, Abb. 32, links oben). Das Pilgerpaar schläft in einem Bett, rechts der Mann mit nacktem Oberkörper, links die Frau ins weiße Kopftuch und den Mantel gehüllt; die große faltige Bettdecke ist grün. Unter dem Bett stehen die Schuhe, in der Ecke links lehnen die Pilgerstäbe. Von rechts tritt der Wirt heran, einen Doppelbecher in der Hand. Er trägt über grünem Untergewand eine gelbe Schube mit Hängeärmeln und flachen roten Hut.

*Zweite Reihe.* Wo dieselbe ansetzt, ist nicht ganz klar, sicher aber, daß das gegenwärtige Fenster den größten Teil einer Darstellung zerstörte; für die Breitenausdehnung bestehen keine bestimmten Anhaltspunkte, da sich keine Spur eines ältern gotischen Fensters wie auf der Südseite nachweisen ließ; die Mauernische schließt das Vorhandensein eines solchen nicht aus. Ein Indicium scheint mir aber doch zu bestehen. War kein Fenster vorhanden, so hatte entweder eine größere Darstellung, die in der Mitte der Wand ansetzte, Platz, oder es waren deren zwei; daß die Reihe aber nicht am Anfang der linken Wandhälfte ansetzte, geht daraus hervor, daß die oberste Reihe der linken Wandhälfte tiefer herabreichte als die zur Rechten, auch wäre bei der übrigen Knappheit der Erzählung die Legende kaum auf mindestens drei, wahrscheinlich aber vier Felder zu verteilen.

a) *Knieende Pilgerfigur.* Wahrscheinlich Überrest des Verhörs und der Verurteilung des Unschuldigen.

b) *Die Eltern verrichten in Campostella ihr Gebet* (Tafel XVII). Die Räumlichkeit ist unklar; zur Linken erhebt sich eine Mauer mit Dach und ein schmales rundbogiges Tor, das den Eingang ins Heiligtum vermittelt; hier thront auf stufenförmigem Aufbau der Hl. Jakobus, wohl als Kultusbild gedacht, aber wie ein Lebender dargestellt; über ihm hängen an roter Stange wächserne Votivzeichen: ein ganzes Figürchen, Hände, Füße etc. Der Heilige ist etwas nach links gewendet, hat die Rechte erhoben, die Linke, die den Stab umfaßt, auf das rote Buch gelegt. Am Hut ist die Muschel befestigt. Vorn zur Linken kniet im Profil nach rechts inbrünstig betend der Vater, der Hut und Stab auf die Erde gelegt hat. Hinter ihm steht die Mutter mit gefalteten Händen; der Hut, den sie auf dem vom weißen Tuch umhüllten Kopf trägt, ist mit vielen Muscheln verziert.

c) (greift zum Teil auf die Ostwand über). Szenerie im Freien, was durch einen stark abfallenden grünen Hang und einen steilen Berg ausgedrückt wird. Die Komposition zerfällt in zwei Hälften. Zur Linken hängt der *Pilgerjüngling am Galgen*, rechts steht, mit wehendem Mantel, Jakobus, den Körper haltend, links knieen betend die Eltern. Rechts (Abb. 32) eine Gruppe von vier Gestalten, von denen zwei als Pilger charakterisiert sind. Da die untern Partien etwas zerstört sind, so könnte, da die Tracht sonst genau stimmt, die zweite Pilgerfigur eine Frau sein; somit wären es die Eltern, die Anwesende auf das Wunder aufmerksam machen. Der eine der Männer, bärtig, ist grün gekleidet; aus dem hohen Turban ragt eine Spitze hervor; der hintere trägt roten Rock und Hut.

*Dritte Reihe.* Hebt ganz deutlich bei der Wandnische an; zwischen die letzte Begebenheit und das nun folgende Vögelwunder läßt sich keine Episode einschieben; somit fällt die linke Wandhälfte außer Betracht.

a) *Vögelwunder.* Länglicher Streifen, in den untern Partien zerstört. Die Mitte bildet ein in Perspektive gesehener gewölbter Raum mit zwei Fenstern, in dem an einer Kette ein Kessel hängt; durch den Raum fliegt ein Huhn, allerdings nur am Kamm als solches kenntlich. Rechts und links reihen sich Gruppen erstaunter Personen an. Zunächst dem Raum ein Mann, den Kopf rückwärts gewendet, die Arme lebhaft bewegt; das grüne Untergewand, die gelbe Schube und der rote Hut lassen in ihm den Wirt erkennen. Hinter ihm steht der Richter in Rot gekleidet, mit einem Stab; an ihn schließt sich eine Gruppe von drei Figuren, die wohl als die Pilgerfamilie zu deuten sind. Die Gruppe zur Rechten, bestehend aus drei Männern, zum Teil mit wahren Narrenkappen und einer Frau, wohl der Tochter des Wirts, ist weniger gut komponiert.

b) *Strafe des Verbrechens.* Am breiten Galgen baumelt bereits die Tochter; links neben ihr hängt noch lebend der Vater, dem ein auf einer Leiter emporsteigender, ganz in Grün gekleideter Scherge den Strick um den Hals legt. Zur Linken des Galgens steht der Richter, zur Rechten vor einem grünen Abhang, der Szene abgewendet, der alte Pilger, ihm gegenüber drei Personen, davon eine, männlich, rote Schube und Mütze trägt. Die zwei andern sind wohl Frau und Sohn des Alten.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Zur Darstellung dieser Pilgerlegende vergl. den von Weigel und Zestermann a. a. O. beschriebenen farbigen Holzschnitt von 1460; auch dieser zeigt acht Darstellungen und zwar mit Ausnahme zweier dieselben: An Stelle der Wallfahrtskirche und des mutmaßlich angenommenen Verhörs bringt der Holzschnitt jedesmal die Wanderung der Pilger. Detzel a. a. O. führt an, daß die Legende von Spagna in der Kirche von San Giacomo bei Spoleto gemalt ist. Der Hochaltar der Schloßkirche von Winnenden (Anfang des 16. Jahrhunderts), der dem Hl. Jakobus geweiht ist, zeigt auf den reliefierten Innenseiten der Flügel außer der Predigt, Heilung (?), Erthauptung und Überfahrt des Leichnams in den untern Feldern das Gastmahl der Pilger (der Wirt trägt Speisen auf), den Weggang, wobei der Wirt den Becher aus dem Sack des Alten zieht, den erhängten Jüngling, dessen Fuß Jakobus unterstützt und die Eltern und schließlich das Wunder: über dem Herde flattert ein Huhn, der



34. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels. Wandgemälde an der Südseite des Chores.



Aus zwei Bildern besteht die erste Reihe der linken Wandhälfte; sie sind aber so zerstört, daß mir eine genaue Deutung unmöglich ist. *a) Der Apostel predigend (?)*. Daß die zur Linken stehende im Profil nach rechts gewandte männliche Figur Jakobus sei, dürfte aus der Übereinstimmung in der Tracht mit der auf den Bildern der rechten Wandhälfte hervorgehen. Der Apostel steht erhöht, vielleicht auf einer Kanzel oder Erdböschung; die Haltung der Arme bezeichnet einen Redegestus. Unmittelbar vor ihm sitzen oder knien eine Frau und ein Mann, und hinten drängen sich, teils stark vorgeneigt, fünf (?) andere Figuren heran. Die Szenerie bildet ein grüner Abhang.

*b)* Zur Linken steht der Apostel, wie oben im Profil nach rechts gewandt. Auf den linken Unterarm ist ein rotes Buch gelegt, die Rechte ist lehrend oder segnend erhoben. Vor ihm kniet eine Frau in blauem Kleid und weißem Kopftuch, und neben ihr ist schwach in wenigen Überresten die Gestalt eines Mannes mit Stab zu erkennen. Hinter dieser Gruppe steht ein baumlanger bärtiger Mann, ganz in Grün gekleidet, mit spitzem Hut. Leider bricht die Darstellung wegen des Fensters gerade an dieser Stelle ab. Die Szenerie bildet ein grüner Berg.

Die Frage nach dem Inhalt dieser Bilder muß ich leider offen lassen, nur soviel sei bemerkt, daß vielleicht in Anlehnung an den oben (S. 121 Anm. 1) zitierten Holzschnitt von 1460 an die Heilung von Lahmen und Blinden oder an eines der bei Bollandus, *Acta Sanctorum*, erzählten Wunder gedacht werden kann.

3. *Südwand* (Abb. 34). Diese zerfällt hinsichtlich des Inhaltes und Formates der Bilder in zwei deutlich geschiedene Teile. Zur Linken des Fensters ließen sich sechs Darstellungen auf zwei Reihen verteilt finden, zur Rechten waren neben einander zwei große Szenen gemalt. Ein gotisches Fenster, das leider dem barocken weichen mußte, sich aber in seinem untersten Teil noch nachweisen ließ, trennte die zwei Gruppen.

*Linke Hälfte*. Es wurde oben erwähnt, daß früher bei der Kapelle ein Siechenhaus gestanden habe; auf dieses bezieht sich der Inhalt der Bilder, nur bleibt fraglich, ob die Werke der Barmherzigkeit (Matth. 25, 35 ff.)<sup>1)</sup> oder überhaupt die Taten des Siechenhauses dargestellt waren.<sup>2)</sup> Für die erste Deutung bestehen nämlich in einzelnen Wiederholungen Schwierigkeiten, so ist Speisen und Tränken doppelt dargestellt, allein aus der Beschreibung der Bilder wird sich ergeben, daß die Wiederholung als genrehafte Zutat zu einem andern Hauptzweck angesehen werden kann.

---

Koch fährt erstaunt zurück, die Pilger reden eindringlich zum Richter. Klassischer Skulpturenschatz Nr. 412. Im dreiteiligen Schrein St. Jakobus thronend; St. Jodokus mit Paulus, Petrus mit St. Wendelin.

<sup>1)</sup> Vergl. den Terracottafries des Giovanni della Robbia am Ospedale del Ceppo in Pistoja.

<sup>2)</sup> Ehem. Hospital von Locarno. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde (Statistik des Kantons Tessin). XXIV. 1891. p. 592.



a) *Beherbergen der Pilger.* In der Mitte steht eine Frau in weißem Kleid und Kopftuch und blauem Mantel; sie faßt mit der Linken einen von rechts herankommenden Pilger bei der Rechten, um ihn ins Haus, das den Hintergrund bildet, zu führen. Der Pilger trägt über blauem Rock einen lila Mantel, auf dem Kopf einen lila Hut; an beiden ist ein mennigrotes Dreieck befestigt. Die Beine sind anscheinend nackt. Auf der linken Seite des Bildes steht eine männliche Figur mit betend erhobenen Händen. Über grünem Rock ein lila Mantel; auch die Beinkleider sind lila. Die Mauer von warmem Gelbbraun. Leuchtendrotes Ziegeldach. Leider haben zahlreiche Hammerhiebe, welche dem späteren Mörtel eine solide Unterlage schaffen sollten, dem Bild übel mitgespielt.

b) *Speisen und Tränken der Pilger.* Die Szenerie bildet ein Gemach mit Holzdecke und zwei Bogenfenstern an der Seitenwand mit Ausblick auf einen flachen Hügel mit Baum. In der Mitte des Gemaches steht ein Tisch, darauf sich drei Brote, drei Messer und ein grünes Becherglas befinden. Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches sitzt ein Greis in oben beschriebener Tracht mit den Abzeichen; er ist nach links gewendet und läßt sich von einem jungen Mann in grünem Kleid aus einer Zinnkanne in ein Becherglas eingießen, das er mit der Rechten hinhält, während die Linke erhoben ist. Im Vordergrund links bringt eine Frau in blauem Unter- und mennigrotem Oberkleid und weißem Kopftuch eine Schüssel mit Speisen. Im Vordergrund rechts sitzt im Profil nach links gewendet ein Fremdling mit Stab und Tasche. Gelblicher Mantel, lila Kopftuch.

c) Größtenteils zerstört. Nach Analogie des Evangelientextes müßte die Bekleidung der Nackten dargestellt gewesen sein, da keines der übrigen Bilder darauf paßt. Zur Linken ist eine Pilgergestalt mit betend erhobenen Händen, weiter vorn das Bein einer zweiten zu erkennen. Zur Rechten erscheint die schöne Halbfigur eines alten Mannes in rotem Rock und violetterm Hut mit grüner Krempe. Das bärtige Haupt ist geneigt, der linke Arm zur Begleitung der Rede erhoben.

*Untere Reihe.* d) Sitzender Mann in verwehrlosem Zustand, den Kopf mit dem elenden Gesicht und dem kurzen struppigen Bart mit einer großen Kappe bedeckt. Der Gegenstand, auf oder in dem er sitzt, ist unklar. Er ist nach links gewendet und streckt die nackten Arme einer Frau entgegen, die ihm auf einem Teller Speise und einen Krug bringt. Sie trägt lila Rock, blauen Mantel und weißes Kopftuch. Hinter ihr ist noch eine männliche Gestalt in Grün und Lila erkennbar. Ich möchte die Szene als *Besuchen der Gefangenen* deuten; vielleicht soll der dunkle Hintergrund die Dunkelheit des Gefängnisses darstellen.

e) Sehr schlecht erhalten. Die Komposition ist ähnlich: Zur Rechten ein Elender, hier anscheinend ein Kranker im Bett, den linken Arm in einer Schlinge, den rechten streckt er der Frau entgegen, die ihm aus einer Kanne in ein Becherglas eingießt. Ich möchte die Szene als *Pflege der Kranken* auslegen.

f) *Bestattung der Toten*. Zwei Männer sind im Begriff, einen in Tücher gebundenen Leichnam in die Erde zu versenken. Der Mann zu Füßen ist ganz in Lila, der zu Häupten in Braungelb, Blau und Lila gekleidet. Im Hintergrund steht der Priester in weißem Chorhemd und gelbem Pluviale; die Linke hält Kessel und Weihwedel, die Rechte ist segnend erhoben. An ihn scheinen sich nach rechts hin noch andere Figuren anzuschließen.

Es wurde oben bemerkt, daß laut urkundlichen Notizen in Mels im 15. Jahrhundert mindestens eine Bruderschaft bestand. Man weiß, daß viele solcher Bruderschaften eine freie Vereinigung von Laien beiderlei Geschlechts für Andachtsübungen und Ausübung wohlthätiger Werke, sowie Abhalten einer würdigen Feier in Sterbefällen darstellten. Dies ist z. B. für die *arciconfraternità del gonfalone maggiore di S. Marta di Roma* bezeugt, die in Carona einen Sitz hatte.<sup>1)</sup> Eine dieser Melser-Bruderschaften wird das Siechenhaus bei Heilig-Kreuz gestiftet, wird dort Pilger und Kranke gepflegt und vielleicht auch diese Gemäldefolge erstellt haben.

*Rechte Wandhälfte*. Wie aus dem zweiten Bild hervorgeht, war die *Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus* dargestellt (Lukas 16, 19–31).

a) *Das Gastmahl des Reichen*. Gemach mit flacher Holzdecke, nach vorn durch einen Bogen abgeschlossen. Die Tafel ist mit Schüsseln und goldenen Trinkgefäßen versehen. Dem Beschauer gegenüber sitzt rechts in bequemer, lässiger Haltung der Reiche, noch jugendlich (?), in gelber Schaub mit grünem Kragen. Neben ihm sitzt eine Dame in weitausgeschnittenem grünem Kleid und sehr hoher weißer Haube. Vorn links trägt ein Diener in kostbarer Kleidung Geräte auf. Daneben rechts eine Gestalt, sitzend oder knieend, mit gefalteten Händen und zurückgelegtem Kopf. Man wäre versucht ihn als den armen Lazarus zu deuten, wenn dem nicht der Evangelientext widerspräche, der ausdrücklich sagt (Lukas 16, 20): „Es war aber ein Armer mit Namen Lazarus, der lag vor dessen Tür voller Geschwüre.“ Zur Linken neben dem grünen Rahmen hängt ein roter Beutel; die Fortsetzung ist zerstört, so daß wir uns hier wohl den Armen denken können; zudem fand eine einzige Figur zwischen dem Gastmahlsbild und dem ursprünglichen gotischen Fenster noch reichlich Platz.

b) *Begräbnis und Qual des Reichen*. Die Szene bildet mit der letzten gleichsam ein großes Bild, da beide Erzählungen nicht durch einen roten Vertikalrahmen getrennt sind. Zur Linken erhebt sich grau und düster das Haus; aus dem hohen rundbogigen Tor bewegt sich ein Zug betrübter Frauen abwärts; die zwei vordersten tragen Fackeln. Der Sarg, dem sie folgen, ist leider nicht mehr erhalten, nur die Teufel, die niederfahren, um die Seele zu holen. Die Ungeheuer leiten zur Hauptdarstellung, dem Fegefeuer über. Von allen Seiten von höchst burlesken Teufelsfratzen gequält, von roten Flammen umlodert, blickt der nackte Verdammte aufwärts und deutet mit der Rechten zum Munde. Weiter oben werden ein paar rote

<sup>1)</sup> Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich. XXI. p. 51.

Flecke sichtbar; es sind die Überreste vom Mantel Abrahams.<sup>1)</sup> Es ist die Darstellung der Worte Lukas 16, 23, 24.

3. *Südliche Zungenmauer* (Tafel XVIII). Gruppe von drei Heiligen vor blauem Grund. In der Mitte thront auf breitem Sitz mit hoher Lehne ein Greis, in Halbprofil nach rechts gewendet. Die Linke hält den Reichsapfel, die Rechte das Szepter, dessen Ende aus drei Knöpfen besteht. Rotes Untergewand mit grüner Schube, roter Kragen, roter Hut mit grünem ausgezacktem Aufschlag. Da die Nimben ebenfalls grünliche Färbung zeigen, so kann angenommen werden, der Aufschlag stelle eine Krone dar, wobei die Zacken allerdings nichts weniger als sorgfältig gezeichnet sind. Der Greis könnte somit als Gott-Vater gedeutet werden. Zur Linken steht eine weibliche Heilige. Im linken Arm hält sie eine brennende Kienfackel; über grünem Gewand ist der violette Mantel drapiert. Auf dem Kopf ruht eine Art Krone. Zur Rechten ist noch der Kopf eines jugendlichen männlichen Heiligen sichtbar. Rotes Gewand mit weißem Kragen. Auf dem vollen runden Kopf eine rote Mütze. Der vor seiner rechten Schulter sichtbare Oberteil eines Kelches deutet auf S. Johannes Ev.

4. *Langhaus. a) Nordwand.* 1. Christus und Petrus. Zur Linken steht Christus in kurzem wallendem roten Mantel. Im linken Arm ruht die Kreuzfahne, die Rechte ist zur Begleitung der Rede gegen Petrus erhoben, der in sehr demütiger Haltung vor dem Herrn steht. Über gelbem Kleid trägt er einen blauen Mantel. Oben erscheint, nach rechts herabschwebend, eine Halbfigur, die im Begriff ist, Petrus einen riesigen Schlüssel zu überreichen. Als Hintergrund dienen einfache Architekturen. 2. Links vom Fenster Fragment einer größeren Darstellung. Vor grünem Hintergrund einer Landschaft steht, im Profil nach rechts gewendet, ein Schimmel. Vor ihm ein Nimbus und eine rote Kopfbedeckung. Tiefer die Beine einer knieenden Figur, derselben, welcher der Nimbus angehört. Fragmente eines Speers oder Stabes.

<sup>1)</sup> Dieselbe Parabel findet sich, weit ausführlicher dargestellt, auf einem Teppich im historischen Museum zu Basel. Ende des 15. Jahrhunderts. Zwei Streifen. Unten das gotische Schloß des Reichen. Zunächst der tafelnde Schlemmer, der sich mit Grausen von dem draußen stehenden Lazarus abwendet. Weiter nach rechts der Tod des Reichen. Mönche umstehen das Sterbebett, die Gattin ringt die Hände, ein Teufel holt die Seele. Schon bemächtigen sich die Erben der Kleider, der Geldtruhen und kostbaren Gefäße, zweie suchen ihr Recht mit dem Dolch geltend zu machen. Im obern Streifen links die Kirche, auf welche hin sich der Leichenzug aus dem Hause bewegt. Den Zug eröffnen Chorknaben mit Kreuzen, vier Männer schleppen den Sarg, singende Geistliche folgen, an die sich Trauernde und die Klageweiber anschließen. Aber auch die Raben fehlen nicht. — Auf einsamer Bergeshöhe stirbt Lazarus als greiser Pilger, ein Engel holt die Seele. — Den Abschluß bildet das Fegefeuer, in dem sich Nackte winden, greuliche Teufelsgestalten stechen sie mit Gabeln. In der Mitte steht der Kessel, darin der Reiche sieden muß; er wendet sich zu dem in der Glorie erscheinenden Abraham, der wie ein Püppchen die Seele des Lazarus im Schoß hält.

b) *Südwand.* Die Komposition ist nur in den Umrissen erkennbar. Aus dem Hintergrunde schreitet, fast en-face, ein Ritter, eine Speerfahne mit Wimpel in der ausgestreckten Rechten, über eine große Schlange hinweg. Das Haupt ist leicht geneigt, um die Stirne ist ein rotes Band geschlungen. Neben dem geringelten Schwanz der Schlange liegt ein Helm mit hellroter Feder. Zur Rechten steht, im Profil nach links gewendet, ein Schimmel, dessen rotes gelb verziertes Zaumzeug vortrefflich erhalten ist. Im Hintergrund baut sich anscheinend eine Stadt mit roten Dächern auf.

Zur Rechten des Fensters wurden ganz undeutbare, höchst spärliche Fragmente bloßgelegt.

c) *Choreingang.* Hinter dem Altarblatt des südlichen Seitenaltares hat sich, abgesehen von der Wirkung des Mauersalpeters und den Eingriffen, welche auf beiden Seiten die Errichtung der Altäre verursachte, ein Madonnenbild völlig unberührt erhalten (Abb. 35). In einem Gemach thront die Hl. Jungfrau auf einer mit Kissen belegten Bank, fast en-face. Sie hält mit beiden Händen das auf ihrem Schoße stehende nackte Kind, das, nach rechts gewendet, mit den ausgestreckten Händen einen Blumenkranz hält. Der reizende Kopf der Madonna ist etwas nach rechts geneigt, lange blonde Locken begleiten in leichtem Fluß die Schulterlinien. Über dem blauen Rock ist ein weißer Mantel drapiert. Der Boden ist mit roten Platten belegt; die linke, in Verkürzung gesehene Wand, vor welcher die Madonna sitzt, öffnet sich mit zwei Fenstern gegen eine höchst bescheidene Landschaft. Auf dem Fenstergesimse steht ein Krug mit Deckel. Die Rückwand weist eine Säule mit spätgotischer Basis und zwei vergitterte Fenster mit grüner Verglasung auf.

\* \* \*

Auf die Trachten wurde bei Anlaß der Beschreibung hingewiesen. Bestimmend für die Datierung der Bilder ist bei Männern die Jacke mit Halsausschnitt, die Schabe mit Ärmeln, die



35. Heilig-Kreuzkapelle bei Mels. Wandgemälde hinter dem südlichen Seitenaltar.

Schnabelschuhe, die mi-parti Teilung der Hosen, der „Krebs“ mit dem stark ausgebildeten Knieschutz, die verschiedenen Arten von Kopfbedeckungen von der einfachen konischen Mütze bis zum großen Hut mit aufgeschlagener Krempe und den phantastischen Formen, die da und dort bei der Jakobslegende vorkommen; bei den Frauen die hohen Hauben sowie die großen Kopftücher; und zuletzt die Form der Geräte. Alles weist auf das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts; die nächsten kostümgeschichtlichen Analogieen fand ich bei dem um 1480 tätigen Meister des Hausbuchs.<sup>1)</sup>

Bei der künstlerischen Analyse ergibt sich sofort die Notwendigkeit, die Bilder auf verschiedene, einander teils sehr nahe stehende Hände zu verteilen.

*Meister A.* Kindermord.

*Meister B.* Jakobuslegende, Barmherzigkeitsbilder, Lazarusbilder, Heiligenbild.

*Meister C.* Schlüsselübergabe an Petrus.

*Meister D.* Madonna.

Die übrigen Bilder vermag ich wegen ihres schlechten Zustandes nicht zu vindizieren.

*Meister A.* Sehr schmale Bühne, die Landschaft etwas ausführlicher. In der Schrägstellung des Throns offenbart sich das ziemlich primitive Raumgefühl des Meisters. Die Figurengruppen, die er zu bilden sucht, entbehren der Geschlossenheit, der Eindruck des Vereinzelten wiegt bei Weitem vor, und bei näherer Betrachtung ergibt sich eine recht archaische Aufreihung der Figuren, von den übertriebenen Unterschieden in den Proportionen ganz abgesehen. Die Figurzeichnung speziell ist in ihrer Vierschrötigkeit Arbeit eines ländlichen Malers, dem jedes Streben nach feinem Umriß abgeht. Die Gebärden sind leidenschaftlich gemeint, aber überaus lahm, bei komplizierten Problemen versagt das Können vollständig. Aber da und dort verrät der Maler nicht nur scharfe Naturbeobachtung, sondern auch eine sichere Hand, wie die Bewegung des aufgespießten Kindes beweist. Die Köpfe sind sehr voll und rundlich, die Gesichter bäurisch. Breite Nase mit starker Endigung, breiter Mund mit vollen Lippen, als spezifische Eigentümlichkeit muß die geschweifte Linie des breiten obern Augenlides angesprochen werden. Die langen Brauen sind stark ansteigend geführt. Von derselben Derbheit sind auch die Hände, die Finger meist kurz, ab und zu aber auch sehr lang, mit deutlicher Trennung der Glieder und Angabe des Fingernagels. Das Kolorit ist stumpf und entbehrt jeder eingehenden Modellierung.

*Meister B.* Er verhält sich zum ersten wie der Meister zum Gesellen, was angesichts der unmittelbaren räumlichen und zeitlichen Nähe und

<sup>1)</sup> Das Hausbuch des Fürsten von Wolfegg ist publiziert von Essenwein, Frankfurt 1887. Zahlreiche Illustrationen bei Alwin Schultz, „Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert“. Vergl. außerdem v. Hefner-Alteneck. Taf. 294, 315, 361, sowie Weiß, Kostümkunde II. und Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht. Auch Israel von Mecklenem zeigt Analogieen.



gewisser Stilverwandtschaft durchaus angenommen werden darf. Das Raumgefühl ist bedeutend stärker ausgebildet; statt der Andeutung die wirkliche, perspektivisch richtig durchgeführte Innenansicht, statt der mittelalterlich archaischen Aufreihung von Gestalten eine weitgehende Ausnützung der Tiefe, eine sehr geschickte Gruppenbildung mit einfachen wirkungsvollen Linien; man beachte die Pilgergruppe in San Jago, das erste und letzte der Barmherzigkeitsbilder, die Enthauptung des Jakobus, wo derselbe so wirkungsvoll isoliert ist. Noch günstiger als die Jakobus- präsentieren sich die Barmherzigkeitsbilder wegen ihres größern Formates, so daß die Figuren noch mehr zur Geltung kommen.

Beim Fegefeuerbild der Lazarusparabel griff der Maler auf die synchronistische Darstellungsweise des hohen Mittelalters zurück; aber zugleich offenbarte er ein eminentes Raumgefühl, wenn er den Zug der Klageweiber beim Heraustreten aus dem Tor um die Ecke biegen und dann die Treppe niedersteigen ließ, und beim Heiligenbild leitete ihn darin eine feine künstlerische Empfindung, daß er die Hauptfigur seitlich richtete. Auch als Figurenzeichner unterscheidet sich der zweite Meister vorteilhaft vom ersten; seine Gestalten sind schlanker gebaut, beweglicher; ihre Züge sind belebt; nicht nur die Gebärden, sondern auch die Mienen geben die seelischen Vorgänge kund. Dem flüssigen Körperumriß entspricht das Spiel der feiner gebildeten Hände. So gelingt ihm die Schilderung verschiedenartiger Situationen mit überzeugender Wahrheit: man betrachte daraufhin nur die Züge der Schlafenden, deren Atem man zu hören glaubt, die Inbrunst der Pilger-Andacht, die emsige Geschäftigkeit des Henkers, wo es gilt, den Wirt zu strafen, dann die Müdigkeit des alten Pilgers, den eine Frau bei der Hand faßt, um ihn ins Haus zu führen, die ruhige Sicherheit, mit welcher im Siechenhaus die gewohnten Werke der Barmherzigkeit als alltägliche Geschäfte besorgt werden; so sind beim zweiten Hospitalbild der Pilger und der Diener durch verschiedene Neigung des Kopfes aufs feinste unterschieden; mit welcher Sorgfalt tragen die zwei Männer auf dem letzten Bild den Leichnam, wo die verschiedene Körperhaltung genau der Verschiedenheit der Aufgabe entspricht. Ein ähnlicher feiner Zug läßt sich am Gastmahlsbild nachweisen; der Herr sitzt breit und behaglich wie nach einer langen Mahlzeit an der Tafel, die Dame aufrecht in der Empfindung, daß sich ein solches Sichgehenlassen für sie nicht schicke.

Daß einer primitiven Kunstperiode männliche Charakterköpfe immer am besten gelangen, sehen wir auch hier; die weiblichen Typen müssen sich mit allgemeiner Lieblichkeit begnügen, die aber bei diesem Maler nichts Seelenloses hat; wie überzeugend weiß er die Betrübniß auf den gesenkten Köpfchen der Klagefrauen zu malen! Es entspricht dem ganzen Streben dieses Malers, die Köpfe in Umriß und Details zart und fein zu bilden; alle Linien, besonders die der Nase, der Brauen und des Mundes, verraten einen sorgfältigen Strich; der Mund besteht aus einem breiten schwarzen Strich in den hellroten Lippen, aber dies Alles ist mit der Sicherheit eines Impres-

sionisten hingesezt. Das Auge ist mandel-, die Lider halbmondförmig, aber doch ist die Hand so von künstlerischer Intuition geleitet, daß kein starres Schema entsteht. — Hinsichtlich der Ausstattung der Räume befließt sich der Maler noch großer Einfachheit, obschon die Räume als solche vollständig da sind; es kommt der Wirkung des Ganzen sehr zu Gute, daß mit Anbringen von allerlei Hausrat Maß gehalten ist. Auch in der Landschaftsschilderung begnügt er sich, um den Beschauer nicht von der Hauptsache abzulenken, mit den einfachsten Mitteln: ansteigendes Terrain und ein klumpiger Baum, das ist Alles. Als Kolorist sieht er das höchste Ziel in eingehender Durchmodellierung, die sich aber angesichts des kleinen Formats auf den Lokal-, einen Zwischen- und den tiefsten Schattenton beschränkt. Natürlich besteht der Stil der kolorierten Zeichnung vollauf zurecht, das farbige Ensemble ist das einer geographischen Karte. Ein zarter Fleischton mit leichten grauen Schatten und rötlichen Tönen ist für die Köpfe gewählt; weiße Lichter und einzelne schwarze Striche spezialisieren die Haare. Für die Prunkgeräte verwendete der Maler dünnes Blattgold auf dunkelm Grund. Sofern nicht besondere Architekturhintergründe da sind, heben sich die Figuren von der grünen Landschaft und dem blauen Himmel ab.

*Meister C.* Im Gegensatz zu allen andern arbeitet er im Großen, malt dekorativ für die Wirkung und die Ferne. Seine Komposition ist in sehr derben, wegen ihrer Dauerhaftigkeit al fresco aufgetragenen schwarzen Strichen vorgezeichnet, die nachher zum Teil mit Farbe bedeckt wurden. Der Umriß der Nimben ist in die Mauer eingerissen. Sehr ungleich haben die wohl al secco aufgetragenen Farben der Tünche widerstanden, an einzelnen Stellen noch fest haftend, wurden sie an andern vollständig von der Tünche aufgesogen, so namentlich Blau, Rot und die graue Modellierung, so daß wir uns wieder eines Urteils über den Farbenstil des Malers enthalten müssen.

*Meister D.* Man kann sich nicht verhehlen, daß dem Maler mit seiner Madonna in der Zeichnung ein großer Wurf gelungen ist; die stolze sichere Haltung der aufrecht sitzenden Mutter, die süße Innigkeit in dem zur Seite geneigten Kopf, die großzügige Drapierung des Mantels und die frische Heiterkeit des Kindes lassen leicht zahlreiche Proportionsfehler, die verzeichneten Füße des Kindes, seine unnatürliche Kopfhaltung, die schematischen Ohren, die unförmlich langen Hände der Madonna und die eckigen harten Faltenzüge übersehen. Aber in der Zeichnung des Madonnengesichts offenbart sich doch wieder eine Künstlerindividualität im Streben nach malerischer Wirkung, das sich in weicher Modellierung und der Wahl verschiedener Farben für die Binnenzeichnung kundgibt; rote Linien umreißen auch die Hände der hlg. Jungfrau und den Körper des Kindes.

Es liegt am nächsten, nach etwaiger stilistischer Verwandtschaft mit den Malereien im Schlosse Sargans zu suchen, allein selbst dem besten unserer vier Maler geht jene bewegliche, miniaturmäßige Strichführung, jenes prickelnde Leben im Umriß ab, und wenn man auch glaubt, bei einer Figur

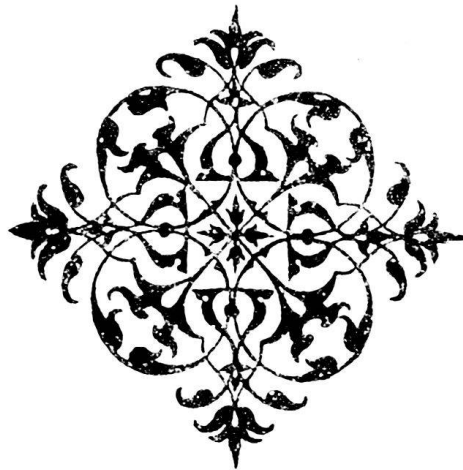


des Jakobuszyklus das für den Sargansermeister so charakteristische runde Fischauge zu treffen<sup>1)</sup>, so ist es doch keineswegs charakteristisch für den zweiten Meister von Mels. Verwandtschaft in Komposition und Raumgefühl ist aus zeitlicher Nähe zu erklären; die genaue Architekturdarstellung erinnert aber schon an die Werke des Meisters mit den Nelken, die Figurenzeichnung und der Farbenstil an die Passionsbilder aus St. Michael in Zug (jetzt im Landesmuseum). Als Künstler zweiten Ranges treten unsere Meister in die Nähe des Malers, der im Kirchlein zu Waltalingen den Antoniuszyklus geschaffen hat; das Verhältnis desselben zur Natur ist dasselbe wie auf den Melserbildern, so daß wir nicht irren, wenn wir letztere gleich jenen um 1490 ansetzen.<sup>2)</sup>

Am Schluß der Abhandlung erfüllt der Verfasser die angenehme Pflicht, allen denjenigen, die ihn bei Freilegung der Gemälde und seinen Nachforschungen über die Kapelle freundlichst unterstützt haben, seinen Dank auszusprechen. Mit Anerkennung sei hervorgehoben, daß sich die Gemeinde Mels dem Rat des Verfassers zufolge entschlossen hat, den alten Zustand der Kapelle, soweit möglich, wieder herzustellen und die vorab inhaltlich so eminent wertvolle Gemäldefolge unrestauriert an Ort und Stelle zu erhalten.

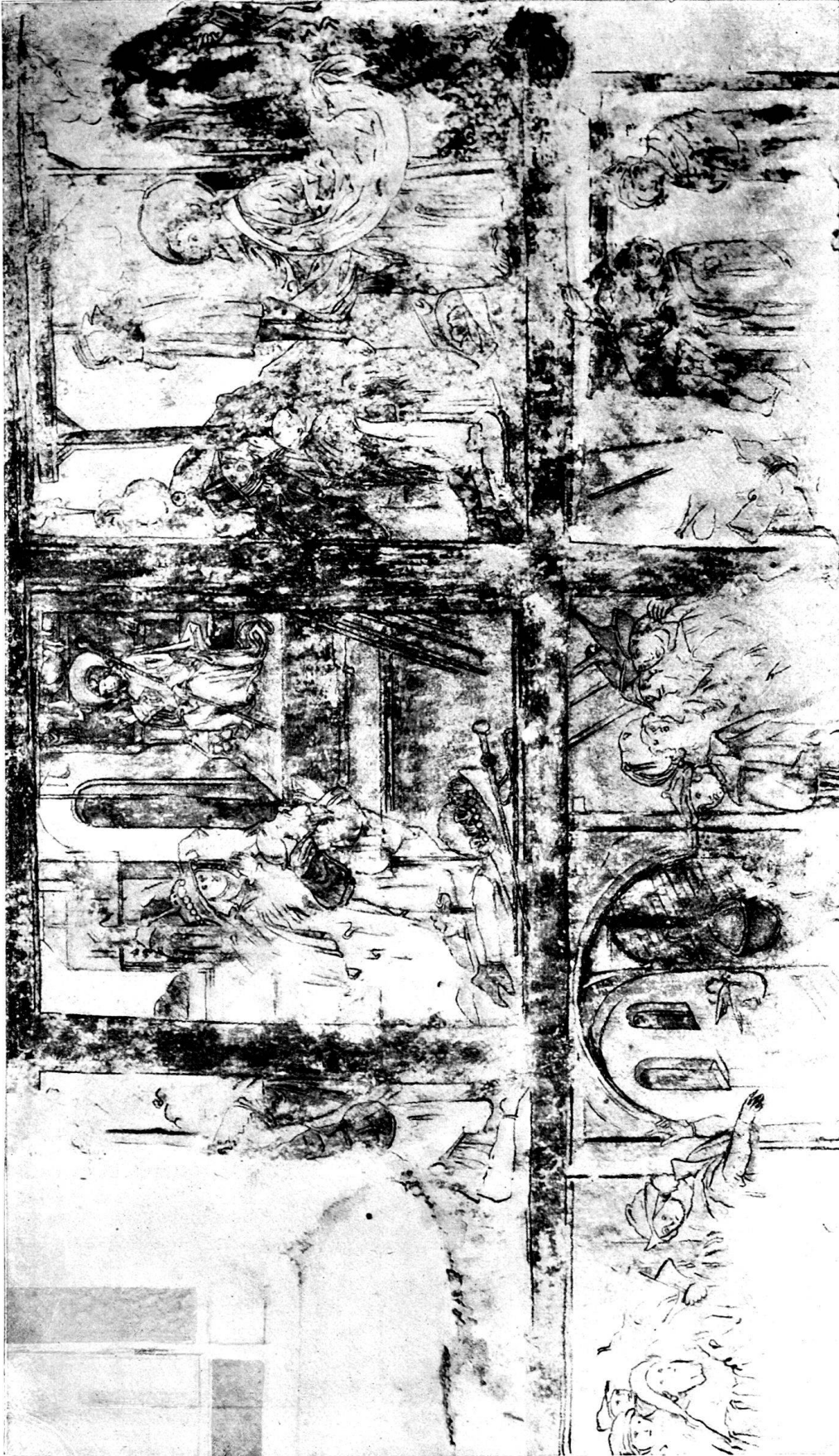
<sup>1)</sup> Viel engere Verwandtschaft mit dem Stil des Meisters von Sargans konstatierte ich bei den bis jetzt freigelegten Wandgemälden im Chor der Kirche von Saanen.

<sup>2)</sup> Vergl. die betreffenden Abschnitte in meinen Untersuchungen zur Geschichte der mittelalterlichen Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz u. s. f. Straßburg 1906.





HL. KREUZKAPELLE BEI MELS.  
WANDGEMÄLDE AN DER OSTSEITE DES CHORES.



HL. KREUZKAPELLE BEI MELS.  
WANDGEMALDE AN DER NORDSEITE DES CHORES.





HL. KREUZKAPELLE BEI MELS.  
WANDGEMÄLDE AN DER WESTSEITE DES CHORES