

# Beiträge zum byzantinischen Einfluss in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst Rätiens

Autor(en): **Müller, Iso**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **24 (1965-1966)**

Heft 3

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165078>

## **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.

# Beiträge zum byzantinischen Einfluss in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst Rätiens

von P. ISO MÜLLER

(Tafeln 61–68)

Viele geistige und formbildende Kräfte wirkten auf das frühe Rätien ein: spätrömische, fränkische, byzantinische, insulare, langobardische und alamannische. Will man sie sichtbar machen, so muss man stets den historischen Gegebenheiten in weitestem Sinne Rechnung tragen und auch die politischen und geistigen – zumal auch die kultischen – Einflüsse berücksichtigen. Kunstgeschichte ist hier in hervorragender Weise Ausdruck einer geistigen Haltung.

Der Versuch einer solchen Betrachtungsweise ist nun freilich für das rätische Gebiet schwierig, weil einerseits die eigentliche Frühmittelalterforschung erst seit den letzten zwei Jahrzehnten auf Touren läuft, andererseits wir uns stets Rechenschaft geben müssen, dass die Dokumentation meist sehr lückenhaft ist und der Umfang dessen, was unseren Nachforschungen entgeht, oft nur schwer oder überhaupt nicht abzuschätzen ist. Das gilt ebenso sehr von den Kunstwerken selbst als auch von den schriftlichen Quellen, die uns über solche Aufschluss geben können.

Die folgende Studie kann und will keineswegs eine Gesamtdarstellung der Kunst- und Geistesgeschichte Rätiens bieten; sie beschränkt sich im wesentlichen auf einen einzigen Teilaspekt, nämlich auf die Frage nach dem *östlich-christlichen Einfluss* im Rätien des frühen und hohen Mittelalters. Aber selbst für dieses Teilgebiet kann unsere Untersuchung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben; bewusst wurden manche Themen ausgeklammert, sei es, weil sie im gegenwärtigen Zeitpunkt noch zuwenig bearbeitet sind, sei es, weil sie ein viel grösseres Mass an Arbeit erfordern hätten, als wir es zu leisten imstande waren.

## I. FRÜHMITTELALTER

Man halte sich vor Augen, dass der Herrschaftsbereich Justinians († 565) nicht nur Kleinasien, Syrien und Ägypten, sondern auch das Küstengebiet der Adria und des Tyrrhenischen Meers sowie ganz Italien von Sizilien bis zu den Alpen umfasste. Selbst nach Verlust des oberen und mittleren Italien blieben griechische Kolonien und Kultur im Süden Italiens und an den Küsten des Balkans bis ins Hochmittelalter hinein<sup>1</sup>. Für die damalige geistige und künstlerische Kultur war es von grosser Bedeutung, dass im 7./8. Jh. zahlreiche Griechen bzw. Syrer auf dem Throne Petri sasssen. Noch Gregor III. (731–41) war ein Syrer und Zacharias (741–52) war ein aus Unteritalien stammender Grieche<sup>2</sup>. Griechischer Einfluss erhielt sich in der Pöpstestadt noch durch Jahrhunderte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. OSTROGORSKY, *Geschichte des Byzantinischen Staates* (1952), Beilage I. H. W. HAUSSIG, *Kulturgeschichte von Byzanz* (1959), Karte des byzantinischen Reiches im 9. Jh. – Siehe auch *Grosser Hist. Weltatlas*, I (1954), 42–43, und F. W. PUTZGER, *Historischer Atlas zur Welt- und Schweizer-Geschichte* (1961), 39–44.

<sup>2</sup> G. SCHNÜRER, *Kirche und Kultur im Mittelalter* I (1924), 324.

<sup>3</sup> B. BISCHOFF, *Das griechische Element in der abendländischen Bildung*. In: *Byzantinische Zeitschrift* 44 (1951), 27–55. HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 318–320, 323–324.

Byzantinische Kultur kam vor allem durch *Ravenna* nach Italien und von dort ins rätische Grenzland. Dabei war von Bedeutung, dass *Ravenna* schon vor der byzantinischen Eroberung mit Rätien in Verbindung stand. 493 zog *Theoderich*, der Herrscher der Ostgoten, nach langer Belagerung als Repräsentant des oströmischen Kaisers in *Ravenna* ein. Zu seiner Zeit – er starb 526 – dürfte das arianische Baptisterium und die Palastkirche (später S. Apollinare Nuovo genannt) errichtet worden sein. Bischof *Ecclesius* (522–32) begann damals auch mit der Errichtung von S. Vitale, wahrscheinlich nach einer Reise nach Konstantinopel (vgl. die dortige Kirche der Heiligen Sergios und Bacchos)<sup>4</sup>. Als Vertreter der römischen Macht interessierte sich *Theoderich* für Rätien, dessen Dux damals der Romane *Servatus* war, dem er den Schutz der Bevölkerung gegen die räuberischen Breonen (nördlich des Brenners) anbefahl (507–11)<sup>5</sup>. Vielleicht hat der Ostgotenkönig sogar seine besondere Aufmerksamkeit der *Curia Raetorum* zugewandt, wenn das *Theodoropolis*, das der *Geograph* von *Ravenna* (7. Jh.) erwähnt, mit Chur identifiziert werden kann, was die Forschung annimmt<sup>6</sup>.

Die gotische Herrschaft in *Ravenna* und Italien fand 540 durch den von Kaiser *Justinian* gesandten *Belisar* ein Ende. Die Glanzzeit der Stadt ging jedoch weiter, durfte doch Bischof *Maximinianus* 547 S. Vitale und 549 S. Apollinare in Classe einweihen. Bischof *Agnellus* (557–70) konnte die arianischen Kirchen für die katholische Liturgie in Anspruch nehmen. Im Jahre 568, also kurze Zeit nach dem Ableben des grossen *Justinian* († 565), organisierten die Byzantiner ihre Besitzungen in Italien zu einer eigenen Statthalterei, dem sogenannten Exarchat von *Ravenna*. Das Jahr 568 bedeutete aber auch den Einbruch der Langobarden in Italien, die zunächst nur die Ebene des Po gewinnen konnten. Nur langsam drangen sie gegen die südliche Byzantinerherrschaft vor und erst 751 eroberten sie *Ravenna*. Das bedeutete das Ende der ravennatischen Glanzzeit<sup>7</sup>. Jedoch wirkte die Kunst der Stadt noch lange Zeit nach.

Man kann wohl sagen, dass die byzantinische Welt durch *Ravenna* im 6. Jh. unmittelbar an *Rätien* grenzte und daher auch in dieser Zeit am eindringlichsten auf den alpinen Bereich einwirkte. Das Bistum Chur wird 451 erstmals erwähnt als Suffragan von Mailand, was wiederum nach Süden weist. Um 500 lässt sich ein Baptisterium in Zillis nachweisen, also auf dem Wege von Chur nach der Lombardei. Seit 536 drängten freilich in das rätische Land die *Franken* ein, aber vorerst nur sporadisch und langsam. Das Erscheinen des Churer Bischofs 614 an einer Pariser Synode beweist nur ein erstes Hinneigen zum Frankenreich, dessen Einfluss erst eigentlich im Verlauf des 8. Jh. ausschlaggebend wird<sup>8</sup>. Im gleichen Jahrhundert konnten die *Franken* auch Norditalien erobern. Zunächst bemächtigte sich *Pippin III.* 754 der Stadt *Ravenna* und ihres Gebietes und schenkte dann alles dem Papst, was *Karl d. Gr.* bestätigte. Das verhinderte jedoch nicht, dass sich die Erzbischöfe von *Ravenna* als die eigentlichen Herren Norditaliens fühlen konnten. Der grosse *Karl* selbst unterwarf 774 das Langobardenreich seiner Botmässigkeit, so dass in Wirklichkeit die *Franken* jetzt bis hinunter zum Tiber die Macht besaßen. Da sie auch *Rätien* beherrschten, regierte überall die gleiche Obergewalt, was das alpine Bergland mit der oberitalienischen Region enger zusammenbrachte. Daher konnten auch kulturelle Einflüsse von *Ravenna* weiterwirken.

Als eine erste Ausstrahlung von *Ravenna* möchte man den Titel *clarissimus proavus* bezeichnen, den *Praeses Victor*, der Vater des Bischofs *Tello* (765), seinem Urgrossvater gegeben hat, der im 6. Jh. in Chur lebte. *Praeses Victor* hat diesen Titel für diesen seinen ältesten bekannten Stammvater nicht erfunden, sondern der Familienüberlieferung entnommen. Während die *Franken* sämtlichen Beamten den Titel *illustris* gaben, liebten die Ostgoten Bezeichnung wie *spectabilis*, *vir sublimis*,

<sup>4</sup> CARL-OTTO NORDSTRÖM, *Ravennastudien* (1953), 9–10.

<sup>5</sup> E. MEYER-MARTHALER und F. PERRET, *Bündner Urkundenbuch*, I (1955), 3–5, Nr. 3–4.

<sup>6</sup> HOWALD-MEYER, *Die römische Schweiz* (1940), 173, dazu E. POESCHEL in: *Bündner Monatsblatt* (1945) 12–13. Eben-  
dort (1957), 255–262: A. DILGER über *Theoderich*.

<sup>7</sup> NORDSTRÖM (vgl. Anm. 4), 10–11.

<sup>8</sup> Näheres *Schweiz. Z.f. Geschichte* 12 (1962) 449f., 471f.

*clarissimus*. König Theoderich († 526) gab viel auf römische Amtsbezeichnungen. Noch 494 führte der Konsul Turicius Rufus Apronianus den Titel *vir clarissimus et illustris*. Nicht im Frankenreich, wohl aber in Italien erhielt sich *clarissimus* bis ins 8. Jh. Mithin darf man annehmen, der victoridische *proavus* habe in Rätien zur Zeit der Ostgotenherrschaft (494–536) oder bald nachher ein Amt bekleidet, das ihm den stolzen Titel *clarissimus* eintrug<sup>9</sup>.

### 1. Kirchliche Architektur

Die älteste Churer Bischofskirche mit halbrunder Apsis und Querschiff gehört noch dem 5. Jh. an. Für sie war die römische Konstantinsbasilika mit drei Schiffen wohl nur das entfernte Vorbild. Die einschiffige Stephanskirche in Verona ist in ihren bescheideneren Massen und in ihrer geographischen Nähe wohl noch mehr mit unserem Bauwerk verwandt und ebenfalls dem 5. Jh. zuzuweisen. Vielleicht lässt sich einmal die Einflussrichtung Rom – Verona – Chur noch detaillierter fassen.

Aus der gleichen Zeit, da der erste uns bekannte Churer Bischof Asinio 451 nachweisbar ist, stammt auch die kürzlich entdeckte *bischöfliche Grabkammer unter St. Stephan*. Sie enthielt 12 Gräber, jedoch wurden später die zwei vordersten (vor der Apsidiale) zerstört, um einem Heiligensarkophag, dem des hl. Lucius, Platz zu machen. Eine freilich andersgeartete Grabkammer besass Ravenna im Grabmal der Galla Placidia († 450), die hinwiederum ihre Vorbilder hatte, so in der Grabkammer des südongarischen Pécs (Fünfkirchen) im 4. Jh. und im Mausoleum der Christin Asclepia (vor 311) im dalmatinischen Salona-Marusinac und weiterhin in den griechisch-balkanischen Grabkammern von Nisch und Sofia.

An die Einflussrichtung Chur–Ravenna gemahnen in der Grabkammer von St. Stephan die zum Ornament erstarrten Weinranken, die sich in ähnlicher Darstellung im genannten Grabmal der Galla Placidia finden. Der nur gemalte Fries am Tonnenansatz der Churer Grabkammer, der eine Inkrustation nachahmt, erinnert an die echten Marmorinkrustationen der Wandverkleidungen ravennatischer Kirchen des 5. und 6. Jh. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Bild in der Apsidiale, das ein Christussymbol und die Apostel darstellt. Diese Ikonographie weist auf S. Andrea in Catabarba in Rom (468/83) und auf das Kästchen von Pola (429/30) hin, aber auch auf die Vorderseite mehrerer ravennatischer Sarkophage der ersten Hälfte des 5. Jh.<sup>10</sup> Die Apsidiale versah man nach dem Bau der Oberkirche um 500 oder in der 1. Hälfte des 6. Jh. mit Mosaiken, teils aus Glaskörpern, teils aus Steinwürfeln, die alle in der Komposition, im Ausmass und im Schnitt sowohl mit den Mosaiken in Ravenna als auch mit denen in Sta. Maria Maggiore in Rom, also mit Schöpfungen des 5. und frühen 6. Jh., gleich gehen<sup>11</sup>. Die Stephanskirche selbst, also der Bau über der Bischofsgruft, weist auf einen östlichen Typus, der in Kärnten (vgl. *Duel*) belegt ist.

Eines der ältesten kirchlichen Bauwerke Rätiens ist *St. Martin zu Cazis* (Tafel 61 a und Abb. 1). Der einfache Grundriss, die ursprünglich hochsitzenden, altertümlichen Fenster und andere Merkmale legen nahe, dass es sich um eine Kirche des 7. Jh. oder spätestens des 7./8. Jh. handelt. Auf diese Datierung weisen auch die Blendbögen hin. Fünf solcher Blendarkaden finden sich an der Nordwand und je drei auf der West- und Ostseite. Die Lisenen wachsen unmittelbar aus dem Boden heraus, also nicht aus einem Sockel wie etwa bei Müstair (Tafel 61 b). Diese Wandgliederung

<sup>9</sup> Näheres Z. f. Schweiz. Geschichte 10 (1939), 340–341 und Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 17 (1959), 36–37. Auf südlich-römischen Einfluss geht auch der Clematius, *vir clarissimus*, in der Kölner Inschrift von etwa 500 zurück. A. LÜTOLF, *Die Glaubensboten der Schweiz* (1871), 235. Im norditalienischen Bistum Concordia trug sogar ein Bischof des späten 6. Jh. den Personennamen *Clarissimus*. *Italia Pontificia* VII. 1 (1923), 72.

<sup>10</sup> So zuletzt W. SULSER in: *Stucchi e Mosaici Alto-Medievali* (1962), 332–333. Über St. Stephan in Verona siehe E. ARSLAN, *Arte del Primo Millennio*, (1950), 36–37.

<sup>11</sup> W. SULSER und H. CLAUSSEN, *Die St. Stephanskirche zu Chur* in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters* (1961), hgg. v. H. FILLITZ, 154–166, bes. 161–165. Der ausführliche Bericht über die Ausgrabung wird in der Z. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte erscheinen.

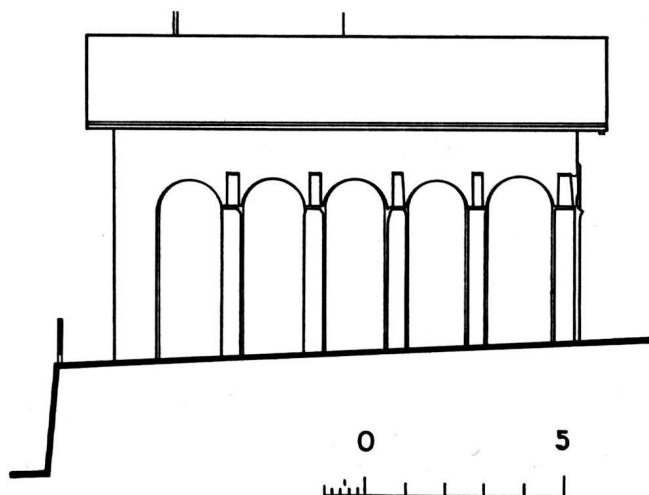


Abb. 1. Cazis GR, Kirche St. Martin, Aufriss (unter Weglassung des Turmoberbaus).

geht auf römische Konstruktionsmethoden zurück, wie sie sich an der Basilika in Trier und insbesondere an S. Apollinare in Classe zu Ravenna finden<sup>12</sup>.

Ebenfalls einbogige Blendnischen flacher Art treffen wir an der Kapelle S. Lucio in S. Vittore im Misox. Die Lisenen, welche diese Bogen tragen, stehen jedoch auf einem Absatz, kommen also nicht unmittelbar aus dem Boden wie in Cazis. Ferner sind die Blendnischen gestuft, zeigen also zwei konzentrisch ineinanderliegende Bogen. Poeschel erinnert an die Koimesiskirche zu Nizäa aus dem 1. Drittel des 8. Jh., deren Blendnischen drei solcher Halbkreise aufweisen<sup>13</sup>. Eine solche Fernwirkung ist nicht unmöglich. Der hl. Willibald errichtete um 745 in Eichstätt seinen Kirchenbau nach dem Vorbild von Nizäa, das er selbst besucht hatte<sup>14</sup>. Zur Datierung von S. Lucio zieht Poeschel auch die sog. Marienkapelle von Würzburg heran. Sie wurde verschiedentlich dem Hochmittelalter zugewiesen<sup>15</sup>. Neuerdings glaubt man, dass nur eigentlich der obere Teil des Mauerwerks im 12. Jh. erneuert wurde. Man hält den Bau für ein Grabmal der ersten christlichen Herzöge von Franken, errichtet in der 1. Hälfte des 8. Jh., in das 752 die Gebeine des hl. Kilian und dessen Genossen aufgenommen wurden. Es handelt sich um einen zylindrischen Rundbau mit 8 tiefen Nischen im Erdgeschoss, die, nach aussen nicht erkennbar, in einer runden Ummantelung liegen. Ihr Vorbild war das sog. Grabmal der Kaiserin Helena, das vielleicht Konstantin zuerst für sich selbst gedacht hatte und dessen Ruinen heute noch südlich der Porta Maggiore als Torre Pignaterra existieren<sup>15</sup>. Wie dem auch immer sein mag, die Misoxer Kapelle nicht vor die 2. Hälfte des 8. Jh. datiert werden darf.

Der gleichen Epoche wird die Dreiapsidenkirche St. Peter in *Misteil* zugeschrieben, die jedoch nur ungegliederte, glatte Wände aufweist. Hingegen finden wir an der Südseite der *Churer Martinskirche* noch 10 hohe Blendarkaden. Von der entsprechenden Gliederung auf der Nordseite sind noch 2 Rundbogen erhalten<sup>17</sup>. Ganz ähnlich sowohl im Grundriss als auch im Äusseren ist St. Johann in *Müstair* (Tafel 61 b). Die Wandgestaltung des karolingischen Kirchenbaues besteht hier –

<sup>12</sup> E. POESCHEL in: «Neue Zürcher Zeitung» vom 23. April 1935 sowie in den *Kunstdenkmäler-Bänden* (KdS) des Kt. Graubünden 1 (1937), 16, und 3 (1940), 180–182.

<sup>13</sup> E. POESCHEL, KdS, GR 1 (1937), 23–24; 6 (1945), 214–216.

<sup>14</sup> W. BOEKELMANN in: *Z. f. Kunstwissenschaft* 6 (1952), 107–114.

<sup>15</sup> R. BAUERREISS, *Kirchengeschichte Bayerns* 1 (1949), 171. *Hist. Jb.* 75 (1956), 143.

<sup>16</sup> K. GERSTENBERG, *Die Kirche auf dem Marienberg zu Würzburg*. *Herbipolis Jubilans* (1952), 91–95.

<sup>17</sup> E. POESCHEL, KdS, GR 7 (1948), 236–238.

wir zitieren Poeschel – in « sehr flachen, beinahe klassizistisch masselos wirkenden Blendern, die, im Gegensatz zu den mit mehrgliedrigeren Arkaden gezierten, hochromanischen Blendern, in einem einzigen Bogen schliessen und als östliches, durch Ravenna vermitteltes Erbgut zu gelten haben ». Drei Blendern zieren die Mittelapsis, zwei die Seitenapsidiolen, je zehn bekleiden die Langseiten. An der westlichen Eingangsfront entdecken wir zuerst deren sieben und darüber noch deren drei, an der östlichen Front über den Apsiden deren drei. Auf den Langseiten und am Westeingang des Schiffes setzen die Blendernischen erst in einer Höhe von 8 m an, weil hier Bauwerke angegliedert waren (Seitenannexe und Vorhalle). Wir zählen im ganzen nicht weniger als 38 Blendernbögen<sup>18</sup>.

Die Disentiser Marienkirche entfällt unserer Reihe. Nachdem in einer Sondierung H. R. Sennhauser 1961 eine frühmittelalterliche Apsis festgestellt hat, dürfen die drei heute noch als Krypta erhaltenen Nischen im Grundriss wie auch in ihrem Oberbau samt den Doppelblendern erst in die Jahrtausendwende datiert werden. Zwar gab es schon am Baptisterium beim Dom in Ravenna aus dem 5. Jh. doppelbogige Blendern, wie in Disentis, aber sie wirkten ornamentaler. Auch als im 9. Jh. diese Doppelbögen konstruktiver wurden, liefen die Mittelteile immer noch breit aus, wie die Kirchen S. Francesco und S. Vittore in Ravenna sowie S. Pietro bei Bagnacavallo (bei Ravenna) zeigen<sup>19</sup>. In Disentis machen die Bögen einen viel plastischeren Eindruck und gehören zur Gliederung der Apsiden, ferner läuft das Mittelstück viel spitzer aus.

In Chur, Müstair und einigen weiteren Orten handelt es sich um den sog. *Dreiapsidentypus*, der wie die Forschung annimmt, aus dem östlichen Kulturgebiet (von Ägypten bis Kleinasien) stammt, wo Bauten gleicher oder ähnlicher Art vom 5. bis 8. Jh. nachzuweisen sind. Brücken zum Westen stellen irgendwie die Kirchen in Parenzo (6. Jh.) an der Adria und in Säben (6. Jh.) im östlichen Rätien und besonders S. Maria di Aurora in Mailand (Anfang 8. Jh.) dar<sup>20</sup>. Dies ist auch die Zeit, wo durch das justinianische Reich starke Verbindungen zwischen diesen Gebieten geschaffen wurden. Die neuere Forschung hat die Verbreitung dieses Typus auch im oberitalienischen Sirmione hervorgehoben. Dort finden wir eine entsprechende Petruskirche des 10./11. Jh. und eine Krypta in S. Salvatore, die sich wie ein Dreiapsidenbau ausnimmt und wohl im 11. Jh. dem Kirchenbau des 10. Jh. zugefügt wurde<sup>21</sup>. Man fragt sich, ob hier nicht rätischer Einfluss vorliegt. Sicher ist dies bei Schaffhausen anzunehmen, wo ein Dreiapsidenbau belegt ist für das 11. Jh., d. h. für eine Zeit, da das Kloster mit Rätien Beziehungen hatte<sup>22</sup>.

## 2. Plastik

Die Architektur wurde bereichert durch den *Stucco*, wie er sich in einzigartiger Weise in der *Disentiser Martinskirche* fand (Tafel 62 und Abb. 2–5). Nördlich der Alpen gab es nirgendwo eine so reiche Stuccoausstattung, zumal nicht in solcher Farbigkeit. Das Vorbild fanden die Mönche, unter denen in Disentis damals Langobarden nicht fehlten, in den Kirchen von Sta. Maria in Valle in Cividale und in S. Salvatore in Brescia, die um die Mitte des 8. Jh. entstanden waren und sich der königlichen Unterstützung erfreuten. Disentis nimmt sich wie eine wenige Jahrzehnte spätere provinzielle Nachbildung aus. Aber auch sonstige Stuccowerke des 8. Jh. im ganzen Raum von Cividale bis Pavia regten die Verwendung dieser Art von Plastik an<sup>23</sup>. Man

<sup>18</sup> E. POESCHEL, KdS, GR 5 (1943) 305–306.

<sup>19</sup> PUIG I CADAFALCH, *La Géographie et les Origines du Premier Art Roman* (1935), 150, dazu S. 112, Karte III.

<sup>20</sup> Die Literatur über die Dreiapsidenkirchen in: *Schweiz. Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 17 (1959), 45–46, wozu noch F. V. JURASCHECK in: *Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte* 11 (1950), 129–143, zu zählen ist, der freilich MISTEIL auf das 10./11. Jh. ansetzen möchte. Ferner ist noch E. LEHMANN in *Formositas Romanica* (1958), 139, 142, 148, zu zitieren. Wichtig zuletzt H. M. WEHRHAHN in *Bibliotheca docet*, Festgabe Wehmer (1963), 339 (über Zusammenhang von Reichenau mit Rätien).

<sup>21</sup> Datierungen von MARIO M. ROBERTI in *Miscellanea di Studi Bresciani sull'alto Medioevo* (1959), 106–111, dazu W. SULSER in: *Stucchi* (vgl. Anm. 10), 335, 338.

<sup>22</sup> Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 26 (1949), 122, sowie 36 (1959), 32–33.

<sup>23</sup> Darüber STUCCHI (vgl. Anm. 10), 61–85, 111–117. Ferner *La Chiesa di San Salvatore in Brescia* (1962) 231ff.

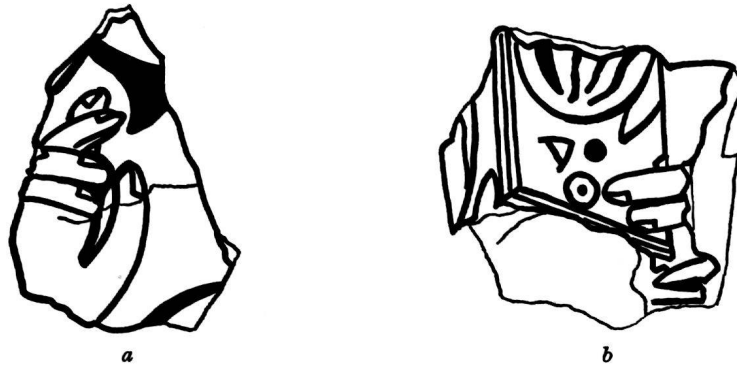


Abb. 2. a, b Disentiser Stuccomotive: a Zeigende (?) Hand mit Kreuz, b Linke Hand mit Bibelcodex.

vermutet, dass griechische Künstler oder byzantinische Anregungen in Cividale mitgewirkt haben<sup>24</sup>. Jedenfalls gab es in der Lombardei schon im 7./8. Jh. Stukkateure<sup>25</sup>. Dem 6. Jh. gehören die Stukkaturen sowohl in der Basilica Eufasiana zu Parenzo als auch in S. Vitale zu Ravenna an. Dem 5. Jh. sind sogar diejenigen des Baptisteriums der Orthodoxen zuzuweisen. Es handelt sich hier um Propheten oder Heilige, die in der Fensterzone der Kuppel mit Rollen oder offenen Büchern dargestellt sind – ein ganz bedeutendes Werk<sup>26</sup>. Vermutlich ging also die Anregung vom Raume Cividale–Pavia aus über den Lukmanier nach Disentis, eine Vermutung, die besonders auch durch die langobardischen Mönche im dortigen Kloster im 8./9. Jh. nahegelegt wird. Zwar gab es auch, angeregt von Ravenna, Stukkaturen im Frankenreich, so in der Abteikirche St. Victor in Marseille (5. Jh.), in der Kirche S. Saturnin in Angers (7. Jh.) und etwa in der Unterkirche S. Laurent in Grenoble (Ende des 8. Jh.), wozu noch S. Riquier (790–99) und Germigny-des-Prés (799–818) kommen<sup>27</sup>. Aber diese Werke sind lange nicht so reich und zudem örtlich weiter entfernt, so dass sie als Vorbilder für Rätien kaum in Betracht kommen. Zeitlich später anzusetzen als Disentis ist die Stuccokunst in der *Kapelle des hl. Ulrich in Müstair*, für die man Einwirkungen von Cividale oder von Byzanz vermutet. Sie dürfte ins ausgehende 11. Jh. zurückreichen<sup>28</sup>.

Man hat die *Disentiser Stukkaturen* in solche «groben Stiles» und in solche «feinern Stils» eingeteilt. Die ersteren verglich man mit den Malereien in Naturns, die letzteren mit der Plastik in Cividale<sup>29</sup>. Dass sich in Disentis zwei, ja drei Hände bei den Stukkaturen unterscheiden lassen, ist offensichtlich, auch wenn man gelegentlich Stücken begegnet, die sowohl der einen wie der andern Hand zugewiesen werden können. Ob hinter der stilistischen Differenz ein ins Gewicht fallender zeitlicher Unterschied steckt, lässt sich nur schwer sagen, ist es doch denkbar, dass jüngere und ältere, fortschrittlichere und konservativere Künstler mehr oder weniger in den gleichen Jahren oder Jahrzehnten nebeneinander am Werk waren. Dieses Problem stellt sich überall, nicht nur in der alten und neuen Kunstgeschichte, sondern auch in der Literatur und Geistesgeschichte. Zur Datierung der Disentiser Stukkaturen ist es von Wichtigkeit, dass man heute Naturns auf 770–80 und Cividale auf 740–74 ansetzt<sup>30</sup>. Damit drängt sich, von diesen Werken allein gesehen, die Datierung für Disentis ganz von selbst auf. Da ja die Stukkaturen nicht von St. Martin I, sondern von St.

<sup>24</sup> H. TORP in *Quaderni della Face*, Nr. 18 (1959), 37–38. HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 340. An koptische Vorbilder denkt CHR. BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter* (1964), 45ff.

<sup>25</sup> STUCCHI (vgl. Anm. 10), 24.

<sup>26</sup> STUCCHI (vgl. Anm. 10), 21–23. Dazu W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst* (1958), 72, Tafeln 140, 143.

<sup>27</sup> STUCCHI (vgl. Anm. 10), 154–178, über Germigny-des-Prés, 179, über die übrigen Denkmäler. Dazu *La Chiesa di S. Salvatore* (vgl. Anm. 23) im Register über Germigny-des-Prés und Grenoble.

<sup>28</sup> Zur Datierung siehe *Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte* 50 (1956), 61–62, 69.

<sup>29</sup> Zuletzt BEUTLER (vgl. Anm. 24), 45f.

<sup>30</sup> Über Naturns siehe F. v. JURASCHEK in: *Christliche Kunstblätter* (1959), 109–112; über Cividale: H. TORP in: *Quaderni della Face* 18 (1959), 5f.; BEUTLER (vgl. Anm. 24), 45f. datiert Sta. Maria in Cividale «vor 774».

Martin II stammen, gehören sie in die Zeit nach der Klostergründung, also nach 750/65. Ob nun die Stukkaturen 20 oder 30 Jahre später geschaffen wurden, darüber lässt sich streiten. Solche Abstufungen sind kaum zu begründen. Wir müssen uns vor Augen halten, dass die ganze Disentiser Stuccokunst von der Lombardei und deren Kontaktzonen abhängt, also gleichsam ein Import der langobardisch-fränkischen Mönche war. Auf Cividale (Sta. Maria in Valle und Pemmoaltar 734–37 usw.) hat man schon bald nach der Entdeckung des Stuccos hingewiesen<sup>31</sup>. Hierher gehört auch die Evangelistenplatte, die der Patriarch Sigvald (762–87) für das Pult gestiftet hat, auf dem das Wort Gottes vorgelesen wurde<sup>32</sup>. Der Charakter der Mönchsamen dieser Zeit im Monasterium Desertinense bestätigt diesen Hinweis auf lombardischen Einfluss<sup>33</sup>. Das gleiche gilt von den Inschriften, auf die noch zurückzukommen ist.

Der Lukmanier war die kunstfördernde Strasse. Von der Lombardei kann auch der irische Einfluss gekommen sein, man denke an Bobbio. Aber auch St. Gallen ist zu erwägen, doch darf man sich nicht wie bisher zuviel auf Cod. Sang. 51 stützen. Er ist «um oder eher nach 750» entstanden, wahrscheinlich in Irland, und kam vermutlich erst Mitte des 9. Jh. nach der Steinachabtei<sup>34</sup>.

Bei der Datierung und Wertung müssen die stilistischen und chronologischen Momente genau erfasst werden. *Merowingisches* wirkte noch lange in *karolingischer Zeit* nach. Weder das Jahr 751 noch das Jahr 768 sind unmittelbar entscheidende Daten. So ist der Racchio-Codex ein typisches Denkmal der merowingischen Buchkunst und doch erst 788 geschrieben. Otto Homburger zog zu seiner Erklärung viele gleichzeitige Handschriften herbei, sogar den sog. Krufft-Codex, der 817/23 entstanden ist<sup>35</sup>. Hier darf auch das Bild des Schreibers Vandalgarius erwähnt werden, das mit der Dreiecksnase und den mandelförmigen Augen noch ganz merowingisch-fränkisch anmutet; das schuppenartige Kleid erinnert sogar an irische Art. Und doch ist der ganze Codex Sang. 73 I auf 793 zu datieren, weil die Arbeit in diesem Jahre aufhörte<sup>36</sup>. Auch das Matthäusbild im sog. Codex Millenarius darf herangezogen werden, das den Evangelisten in einem Gewande zeigt, das viele Parallelfalten aufweist, wie ähnlich die Paulusfigur in Naturns und einige Disentiser Stuccofragmente. Aber der genannte Codex wurde doch erst «um 800» geschaffen, auch wenn er dem Charakter nach mehr ins 8. als ins 9. Jh. weist. Seine Entstehung war auch nur an einem abgelegenen Orte möglich (vielleicht in Kremsmünster), nicht an einem Zentrum des geistigen Lebens wie z. B. in einer politisch interessierten Bischofsstadt<sup>37</sup>. Ein anderes Evangelistenbild findet sich in Cod. Sang. 124, der um 816 geschrieben wurde. Der Heilige trägt auf seinen Wangen ein Dreieck und zeigt merowingisches Gebaren. Die Initialornamente hingegen gemahnen an churrätische Muster<sup>38</sup>. Schliesslich weiss man ja, dass die alamannischen und rätischen Schriftarten erst um 820 endgültig der vollen karolingischen Schrift das Feld räumten<sup>39</sup>. So darf es denn nicht weiter verwundern, wenn wir im rätischen Bereich Werke der bildenden Kunst finden, die dem Stil nach noch merowingisch wirken, tatsächlich aber in frühkarolingischer Zeit entstanden.

Im folgenden seien auch noch kurz die *Inschriften* der Disentiser Stukkaturen erwähnt, die nicht eigentlich Hinweise auf merowingische Stilelemente, sondern vielmehr auf die karolingische Renais-

<sup>31</sup> N. CURTI in: *Studien u. Mitteilungen OSB* 32 (1911), 127–128.

<sup>32</sup> E. DOBERER, *Zur Herkunft der Sigvaldplatte*. *Österreichische Z. f. Kunst u. Denkmalpflege* 17 (1963), 168–174.

<sup>33</sup> Näheres *Bündner Monatsblatt* (1959), 235–236.

<sup>34</sup> J. DUFT und P. MEYER, *Die irischen Miniaturen der Stiftsbibliothek St. Gallen* (1953), 70. Dazu Anm. 38.

<sup>35</sup> O. HOMBURGER in: *Festschrift Hans Habnloser* (1961), 185–206. Man sehe sich bes. S. 192, Abb. 8 an, wo Augentypen und Wangendreieck genau mit einigen Disentiser Stukkaturen übereinstimmen.

<sup>36</sup> J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz* 1 (1936), 65, 68. E. A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores* 7 (1956), 32, 59, Nr. 950.

<sup>37</sup> W. NEUMÜLLER und KURT HOLTER, *Der Codex Millenarius* (1959), 80, 181–182.

<sup>38</sup> A. BRUCKNER, *Scriptoria medii aevi Helvetica* 2 (1936), 30, 41, 63. Tafel XXIII. Bei DUFT-MEYER (vgl. Anm. 34) sind noch verschiedene irische Handschriften der 2. Hälfte des 8. Jh. oder der Wende des 8. zum 9. Jh. angegeben, die Ähnlichkeiten mit den Disentiser Stukkaturen aufweisen, so Tafeln 15–16, 18–19 (braunes Rot, Engelskopf mit Haarschopf usw.).

<sup>39</sup> HOMBURGER (vgl. Anm. 35) 197, dazu B. BISCHOFF, *Paläographie*, 37–38, Separatum aus Stammers «Deutsche Philologie im Aufriss» (2. Aufl. 1965). Vgl. *Karl d. Grosse, Lebenswerk und Nachleben* 2 (1965) 244–245.



sance bieten. Man würde sie beinahe als spätrömisch bezeichnen können. Eigentümlich ist das spitze O, das auf die Lombardei hinweist. Die Inschriftenteile sind fast alle unten abgeschrägt, so dass man vermuten muss, dass sie sich oberhalb der Darstellungen als erklärende Tituli befanden<sup>40</sup>. Sie nennen uns zwar die einzelnen Themata nicht, lassen aber doch gewisse Schlüsse zu, so etwa, dass die Geburt des hl. Johannes und die Geburt Christi in Bethlehem dargestellt wurden, woran sich ganz selbstverständlich das Leben und Wirken Christi bis zum Kreuz und zur Auferstehung angeschlossen haben muss. Aus Inschriften wiederum kann geschlossen werden, dass die Steinigung des hl. Stephanus und die Figur oder das Leben des hl. Martin dem Beter nahegebracht worden sind<sup>41</sup>.

Beim Disentiser Stucco fallen die *Imagines Clipeatae* auf (Abb. 3), zunächst ein ganz grosses Stück, dessen grün getöntem Ring zwei mächtige Engelshände halten. Man vermutet natürlich ein Christusbild oder das Bild eines grossen Heiligen, etwa des hl. Martin. Ferner finden wir zwei kleinere

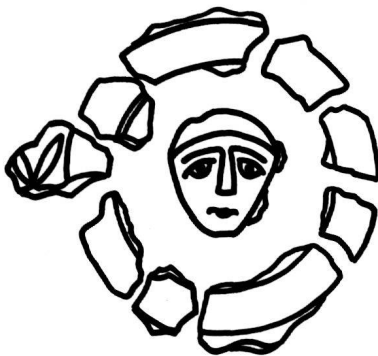


Abb. 3. Disentiser Stuccomotiv:  
IMAGO CLIPEATA.

*Imagines Clipeatae*, deren Ringe violette Färbung aufweisen und deren Gesichter sehr maskenhaft anmuten. Christian Beutler hat sie 1959 erstmals zusammengesetzt<sup>42</sup>. Dass sowohl Christus und die Apostel als auch Märtyrer und Päpste in der frühchristlichen Kunst im Porträt abgebildet wurden, ist bekannt<sup>43</sup>. Seit dem 6. Jh. stellte man auch in Ravenna Bischöfe so dar, was dann Verona nachahmte<sup>44</sup>. Warum hätte man nicht in Disentis um 800 auch Hausheilige so darstellen sollen? Hinter den erwähnten maskenhaften Gesichtern wird man z. B. Petrus und Paulus deshalb nicht ohne weiteres vermuten, weil deren Bilder um jene Zeit schon ihre ikonographischen Besonderheiten aufwiesen. Man kann sich fragen, ob hier nicht vielmehr Placidus und Sigisbert dargestellt waren. Die Antwort hängt davon ab, ob noch andere *Imagines Clipeatae* dieser Art zusammengestellt werden können.

Bevor eine endgültige Sichtung vorgenommen ist, soll nichts behauptet werden. Merkwürdig ist, wie erwähnt, die violette Tönung der Ringe der beiden neu zusammengesetzten *Imagines*. Man erinnert sich an die blau gerandeten Heiligenscheine der beiden Apostelfürsten im Baptisterium der Arianer in Ravenna, das um 500 datiert wird. Ferner trägt der Abt als Stifter auf dem Bilde des 9. Jh. in Mals einen rechteckigen blauen Schein um den Kopf<sup>45</sup> (Tafel 64).

Unter den Stukkaturen von Disentis fällt ferner eine leider ganz fragmentarische *Christusgestalt* auf, die Christian Beutler erstmals zusammenstellte. Am meisten zeichnet sich die feine Hand, die sowohl den Sprech- wie Segensgestus darstellen kann, durch ihre Qualität aus<sup>46</sup>. Als Christusfigur wird man sie auch deshalb ansprechen dürfen, weil alle Teile ein helles Orange aufweisen, das vielleicht an Stelle von Zinnober oder Porphyry stehen sollte. Das Rot als Farbe des Keltertreters ist schon durch Isaias 63, 2 begründet: *quare ergo rubrum est indumentum tuum et vestimenta tua*

<sup>40</sup> Freundl. Hinweis von Dr. Johann Taubert, München.

<sup>41</sup> Darüber STUCCHI (vgl. Anm. 10), 111–127. Bei BVM darf man auch an (ARA) BVM und damit an eine Dreikönigsdarstellung denken.

<sup>42</sup> Abgebildet bei BEUTLER (vgl. Anm. 24), 48. Siehe Abb. 3.

<sup>43</sup> JOH. BOLTEN, *Die Imago Clipeata* (1937), 61ff. mit vielen Beispielen aus Rom und Ravenna, auch späten Belegen wie z. B. in S. Crisogono in Rom aus der Zeit des Papstes Gregor III. (731–741).

<sup>44</sup> BOLTEN (vgl. Anm. 43), 82–86.

<sup>45</sup> NORDSTRÖM (vgl. Anm. 4), 40, Tafel II. GRABAR-NORDENFALK, *Das frühe Mittelalter vom 4.–11. Jh.* (1957), 59, über Mals. Zur Symbolik der violetten Farbe siehe L. SCHREYER, *Die Botschaft der Buchmalerei* (1956), 78, 92, 124, 126. Diese Symbolik kann vorhanden sein, muss aber nicht immer vorliegen (violett = Farbe des Martyriums).

<sup>46</sup> Summarische Abbildung bei E. POESCHEL KdS, GR 5 (1943), 22. Interpretation in *Stucchi* (vgl. Anm. 10), 121.

sicut calcantium in torculari. Dazu die Geheime Offenbarung 19, 13: Et vestitus erat veste aspersa sanguine. In der Kirche Hosios David zu Saloniki aus dem 5. Jh. entdeckt der Beschauer den jugendlichen Christus, bekleidet mit dem Purpurgewande, die Rechte erhebend zum Segen<sup>47</sup>. So erscheint Christus im Evangelistar von Godescalc von 781 bis 83 in purpurroter Toga auf dunkler Tunika<sup>48</sup>. Auf Resten von Malereien aus der Zeit um 800 in der Fuldaer Propstei Solnhofen sind überhaupt einzelne Figuren in purpurroter Malfarbe dargestellt. Eine Deutung der Szenen scheint schwierig zu sein<sup>49</sup>. Wiederum ein dunkelrotes langes Kleid trägt Christus am Kreuze im Echternacher Evangelistar aus der Mitte des 11. Jh.<sup>50</sup>. Gott als Schöpfer in rotgetönter Tunika und ganz rotem Mantel finden wir dargestellt auf einem Bild des 11. Jh. in der Castorkirche zu Koblenz, das in seiner Figurenstellung byzantinischen Einfluss zeigt<sup>51</sup>. Die byzantinische Maltechnik, die damals übernommen wurde, zeigt sich auch im Christusbild von Negrentino aus dem Anfang des 12. Jh., wo jedoch die dunkelbraune Farbe für den kanonischen Purpur steht<sup>52</sup>.

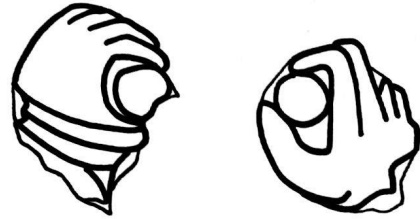


Abb. 4. Disentiser Stuccomotiv: Hände mit Steinen (Stephanus-Martyrium).

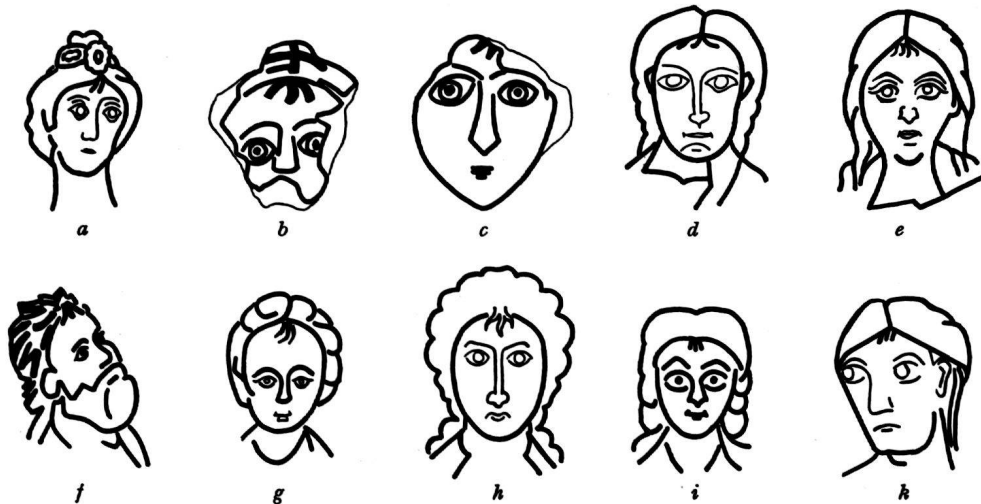


Abb. 5. Motiv der Dreier-Stirnlocke an Figuren des 6.–11. Jahrhunderts: a Ravenna, S. Apollinare Nuovo, 6. Jh. – b Disentis, Ende 8. Jh. – c Disentis, Ende 8. Jh. – d Trier, Domschatz, ca. 770–780 – e Paris, Bibl. Nat., um 780 – f Paris, Bibl. Nat., um 880 – g Konstantinopel, Hagia Sophia, 10. Jh. – h Venedig, Ikone des 10. Jh. – i Einsiedeln, 10. Jh. – k Reichenau, Anf. 11. Jh.

Eine Eigentümlichkeit auf zwei Disentiser Stuccoköpfen (Abb. 5b u. 5c) stellt das Vorkommen von drei Stirnhaarsträhnen dar. Bei dem einen sind sie ganz erhalten, beim andern nicht. Darauf machte Johann Taubert aufmerksam und stellte dabei die Frage nach eventuellen byzantinischen Vorbildern. In der Tat finden sich auf den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (nach 526) auf den Stirnen der hl. Jungfrauen je zwei dünne Locken (Abb 5a), die wie Nadeln aussehen<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> VOLBACH (vgl. Anm. 26), 70, Tafel 134–135.

<sup>48</sup> L. SCHREYER, *Die Botschaft der Buchmalerei aus dem ersten Jahrtausend* (1956), Tafel I.

<sup>49</sup> V. MILOJČIĆ, *Untersuchungen in der Fuldaer Propstei Solnhofen*. Schriftenreihe zur Bayr. Landesgeschichte 62 (1962), 329–350, besonders 335.

<sup>50</sup> SCHREYER (vgl. Anm. 48), Tafel XVIII.

<sup>51</sup> GRABAR-NORDENFALK, *Die romanische Malerei* (1958), 132, 137, 190–191, überall Christus in roter Tunika. Zum Porphyrot als Lieblingsfarbe im byzantinischen Königspalast siehe HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 237, 251.

<sup>52</sup> B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz* (1963), 70.

<sup>53</sup> A. GRABAR, *La Peinture Byzantine* (1953), 54.

Eine Handschrift im Trierer Domschatz (61, olim 134) gibt Christus vier, dem hl. Markus drei (Abb. 5d), dem hl. Lukas vier solcher Haarsträhnen. Der Codex gehört zur sog. Echternachgruppe und dürfte 770–80 entstanden sein, geht aber auf östliche Miniaturschulen zurück<sup>54</sup>. Vier Haarlocken zeigt die Christusfigur, die in einem Codex der Pariser Nationalbibliothek (Nouv. Acquis. 1203) zu sehen ist (Abb. 5e) und zur Adagruppe um 780 gezählt wird<sup>55</sup>. Am gleichen Ort findet sich eine um 880 entstandene griechische Handschrift, deren Bilder den Propheten Ezechiel mit krausem Haar darstellen (Abb. 5f) wobei drei Strähnen in die Stirne gehen<sup>56</sup>. Gleiches gilt für das Jesuskind auf dem Bilde der Schutzpatronin in der Hagia Sophia (Abb. 5g) aus dem 10. Jh.<sup>57</sup>. Auf einer dem 10. Jh. zugehörigen Ikone im Kirchenschatz zu St. Markus in Venedig weist St. Michael (Abb. 5h) drei elegante Locken auf, wogegen der kleine Christus nur zwei Locken trägt<sup>58</sup>. Wiederum die Dreizahl offenbart die Einsiedler Handschrift 176 aus dem 10. Jh. auf einem Christusgesicht (Abb. 5i)<sup>59</sup>. Dagegen bietet eine Reichenauer Handschrift der gleichen Zeit, die sich auf eine italienisch-karolingische Vorlage bezieht, wiederum den Typus der zwei Locken (Christus, Heilige)<sup>60</sup>. Auf einer Reichenauer Buchmalerei aus dem Anfang des 11. Jh. sind wieder drei Locken (Abb. 5k) als parallele Striche dargestellt<sup>61</sup>. Wir entheben uns weiterer Belege, doch sei festgehalten, dass im 11./12. Jh. die typisch byzantinische Kunst Christus gerne mit den drei «kanonischen» Stirnlocken darstellt. Man erinnere sich an Christus zwischen Kaiser und Kaiserin in der Hagia Sophia (11. Jh.), an den Pantokrator in Daphni bei Athen (etwa 1100) und in Cefalù (12. Jh.).

Wenn wir die Bilanz ziehen, so sehen wir, dass sich verschiedene Traditionen des Stirnlockenmotivs erkennen lassen, wenigstens seit der karolingischen Zeit, so dass man aus der Zahl der Strähne keine chronologische Stufung folgern kann. Immerhin ist es bemerkenswert, dass unser Motiv beispielsweise nicht auf irisch-angelsächsischen Bildern zu finden ist, wo das Haar in Rollen auf die Stirne herabhängt<sup>62</sup>.

### 3. Malerei

Was der Stucco für Disentis bedeutet, das stellen die Malereien für *Müstair* dar. Schon die Maskengesichter, die in ihrem gelben Tone und ihren rätselhaften Zügen in den Umrahmungen der Bilder immer wieder auftauchen, scheinen auf orientalische Vorbilder zurückzugehen<sup>63</sup>. Der bandumwundene Ornamentstab findet sich auch in den byzantinisierenden Fresken von Castelseprio (6./7. Jh., spätestens 8./9. Jh.) und wird mit einem Mosaikfragment verglichen, das in Antiochien gefunden wurde<sup>64</sup>. Der sog. Vogelfries in der Nordapsis (Tafel 63b) zeigt hellenistische Inspirationen und gemahnt an das Vogelmotiv auf dem Elfenbeinkasten im Museo Cristiano in Brescia (360–70) oder auf dem Ornamentstreifen eines hellenistischen Bleisarkophags aus Sidon

<sup>54</sup> E. H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, Mappe IV. (1916) Tafel 267 (Christus), Tafel 275 (Marcus und Lucas). Dazu Textband (1916), 37, 126–130. Prof. B. Bischoff, München, sieht in der Handschrift die angelsächsische Tradition Echternachs und datiert der Schrift wegen etwa in das 2. Viertel des 8. Jh., also nicht nach 750. *Freundl. Mitt.* 1. Okt. 1964.

<sup>55</sup> A. GOLDSCHMIDT, *Die Deutsche Buchmalerei 1* (1928), Tafel 25. W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen. Die Hofschule Karls des Grossen* (Text 1958), 9–13, 22–28, Prof. B. Bischoff, München, bestätigte die Datierung auf 781–783 und sieht in der Hs. den ältesten Codex der «Hofschule Karls d. Gr.». Der Begriff «Hofschule» hat seine Berechtigung auch für die Zeit, als der Hof noch nicht den festen Sitz wie später in Aachen hatte; das Atelier könnte in Ingelheim gearbeitet haben. *Freundl. Mitt.* 1. Okt. 1964.

<sup>56</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 166.

<sup>57</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 88.

<sup>58</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 186.

<sup>59</sup> A. BRUCKNER, *Scriptoria medii aevi Helvetica* 5 (1943), Tafel 11.

<sup>60</sup> A. BOECKLER, *Deutsche Malerei in vorgotischer Zeit* (1959), 8–9, 24–25.

<sup>61</sup> BOECKLER (vgl. Anm. 60), 31. Zum Ganzen siehe die auf Abb. 5 wiedergegebenen Zeichnungen von Fr. Daniel Schönbächler, Disentis, dem auch Abb. 2–4 zu verdanken sind.

<sup>62</sup> E. H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, Mappe III. (1916), Tafel 170ff.

<sup>63</sup> ZEMP-DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Münster* (1906–1909), III, dazu Tafel 62.

<sup>64</sup> HEINZ MARTIN WEHRHAHN, *Spätkarolingische Wandmalerei in Reichenau-Oberzell, Bibliotheca docet. Festgabe Carl Webmer* (Amsterdam 1963), 337.



Abb. 6. Saloniki, Panagia Chalkeon, Fresko, 1. Hälfte 11. Jh., mit Darstellung des Jüngsten Gerichts. Vorlage: Zeichnung von D. E. Euangelides (1954), reproduziert nach Byzantinischer Zeitschrift 57 (1964) 119 Fig. 3.

(3.–4. Jh.)<sup>65</sup>. Auf der «Flucht nach Ägypten» sehen wir in Müstair einen kuppelgekrönten Rundbau, über dessen Rundbogen und Pfeilern sich «waagrecht abgewinkelte Wülste des syrischen Bautypus» erkennen lassen<sup>66</sup>. Auch die Darstellung des Reiterzuges interessiert uns in Müstair, tragen doch die Reiter den Burnus der arabischen Hilfstruppen der Byzantiner<sup>67</sup>. Wichtiger ist die Darstellung von Sonne und Mond an der abgelösten Ostwand. Sie geben sich als Ganzfiguren in je einer ovalen Form. Man erkennt ihre Bestimmung einzig daran, dass die weibliche Figur einen Halbmond auf dem Kopfe trägt, während die männliche ihren Kopf in einem Sonnenrund eingeschlossen hat. Die beiden Figuren sind nur Teil eines grossen Himmelfahrtsbildes nach dem syrischen Typus, in dem Christus sitzend erscheint<sup>68</sup>. Den Archetypus dieses Bildes sucht man in der Himmelfahrtsdarstellung des Apollonklosters in Bawit (Mittelägypten) und in der entsprechenden Darstellung auf der syrischen Ampulle von Monza (5. Jh.). Die zwei Engel finden wir noch im Codex des Rabbula, 586, im mesopotamischen Zagba geschrieben<sup>69</sup>. Vielleicht noch aufschlussreicher als das Himmelfahrtsbild ist bei der Frage nach dem Herkunftsbereich der karolingischen Malereien von Müstair das Jüngste Gericht (Tafel 63 a) auf der Westwand, die «älteste bis jetzt überhaupt bekannte Darstellung des gewaltigen Themas» (Birchler)<sup>70</sup>. Die Vorbilder, von denen man leider bisher nur literarische Hinweise hat, liegen ebenfalls im Osten, angefangen von Texten Ephräms des Syrers im 4. Jh. bis zu einer 766/775 entstandenen Verteidigung der Ikonen. Ein Detail des Bildes in Müstair verdient besondere Beachtung: das Einrollen des Himmels durch zwei oder vier Engel (Abb. 7). Dazu hat B. Brenk sich neuestens geäussert: «Da sich



Abb. 7. Müstair GR, Klosterkirche. Ausschnitt aus der Weltgerichtsdarstellung an der Westwand (Nonnenempore): das «Einrollen» des Himmels durch zwei (evtl. vier) Engel. Umzeichnung nach Photographie.

<sup>65</sup> WEHRHAHN (vgl. Anm. 64), 333–337, 349.

<sup>66</sup> WEHRHAHN (vgl. Anm. 64), 337–338.

<sup>67</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 327.

<sup>68</sup> ZEMP-DURRER (vgl. Anm. 63), 108–109. E. POESCHEL, KdS, GR 5 (1943), 314, 317. Schweiz. Archiv für Volkskunde 55 (1959), 50–51. HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 340.

<sup>69</sup> CHRISTA IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4.–8. Jb.* (1960), 201–202. BRENK (vgl. Anm. 52), 54, 131. BRENK sieht im Bild von Müstair eine Verbindung von koptischen Elementen (Bawit) mit römischen (S. Stefano Rotondo).

<sup>70</sup> L. BIRCHLER in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern* (1954), 225–231.

dieses Motiv im Abendland erst sehr spät und selbst dann nur unter byzantinischem Einfluss durchgesetzt hat, liegt es nahe, in diesem singulären Fall von Müstair auch eine byzantinische Beeinflussung anzunehmen. Es klingt unwahrscheinlich, dass der Maler von Müstair das Einrollen des Himmels sua sponte erfunden haben soll. » Brenk weist ferner auf die Christusgestalt in der Mitte des Bildes hin, die von einer Engelglorie umgeben ist (Tafel 63 a). Letztere « ist wiederum äusserst bezeichnend für byzantinische Darstellungen, während sie im Westen eine Seltenheit verkörpert. Die im Halbkreis angeordnete Engelglorie von Müstair hat ihre nächste Parallele in den Fresken der Panagia Chalkeon in Saloniki aus der Zeit um 1028 (Abb. 6). Das Müstairer Weltgericht enthält somit zwei ursprünglich byzantinische Elemente, mit deren Hilfe die Existenz eines byzantinischen Weltgerichtsbildes im 9. oder schon im ausgehenden 8. Jh. einwandfrei bewiesen werden kann»<sup>72</sup>.

Mit den karolingischen Fresken von Müstair zeigen diejenigen von *St. Benedikt in Mals* einige Verwandtschaft<sup>72</sup>. Jedenfalls sind die Malereien an der Nordwand, wo wir *St. Benedikt* dargestellt finden, der Malkunst von Müstair sehr nahe. An der Ostwand (Abb. 9) scheint freilich ein bedeutenderer Künstler am Werke gewesen zu sein. Die beiden Stifterbilder mit den quadratischen Heiligenscheinen (Tafel 64 a, b), die die Hauptnische auszeichnen, sind neuerdings auf ein byzantisches Vorbild zurückgeführt worden<sup>73</sup>. Das ist nicht so einfach zu beweisen, denn schon Mitte des 4. Jh. stellte man in Alt-St. Peter zu Rom Personen mit rechteckigem Nimbus dar, so z. B. Liberius (352–66), dem man dieses Attribut offenbar als Zeichen des noch Lebenden gab<sup>74</sup>. Im 6. Jahrhundert bezeichnete man in Ravenna auf diese Art einen Bischof, was dann in Verona später nachgeahmt wurde<sup>75</sup>. Immerhin zeigen die Darstellungen Justinians und Theodoras in Ravenna noch einen runden Schein. Die Bilder aber, die einen Übergang von den Bischöfen zu den Laien darstellen, befinden sich in Saloniki, in der Kirche des hl. Dimitrios, wo sowohl der Stifter der Kirche, der Präfekt Leontius, als auch der Erneuerer des Gotteshauses, Bischof Johannes († 649), einen rechteckigen Schein tragen, während *St. Dimitrios* selbst einen runden aufweist<sup>76</sup>. Auf einem Mosaikbild

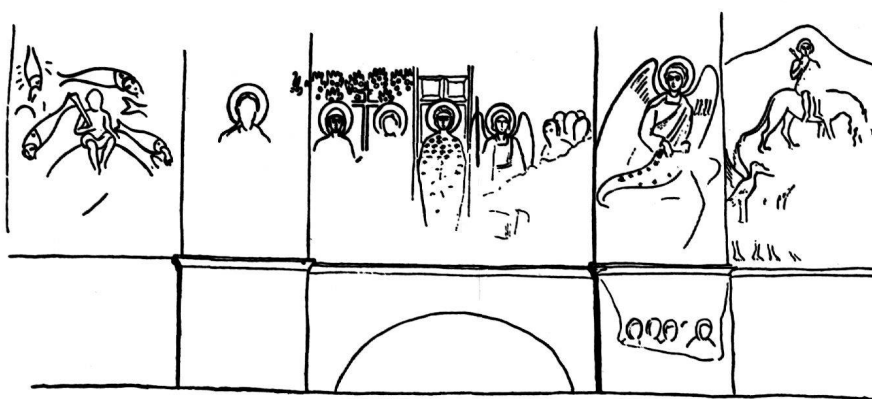


Abb. 8. Saloniki, Panagia Chalkeon. Fresken, 1. Hälfte 11. Jh. Auf dem Pfeiler rechts das Motiv des «Einrollens» des Himmels. Nach Euangelides.

<sup>72</sup> B. BRENK, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*. In: *Byzantinische Z.* 57 (1964), 106–126, besonders 118–119. Dazu unsere Abb. 6–8.

<sup>73</sup> Darüber W. FRODL, *Kunst in Südtirol* (1960), 45; N. RASMO in: *Stucchi* (vgl. Anm. 10), 86–110; BEUTLER (vgl. Anm. 24), 48. Zum Patrozinium: Schlern, 35 (1961) 336–337. Über die hufeisenförmigen Nischen siehe WEHRHAHN (vgl. Anm. 64), 339–340, 344.

<sup>74</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 327. Anders GRABAR (vgl. Anm. 45), 58, der den rechteckigen Nimbus und die Darstellungskunst auf römische Traditionen zurückführt. Er betrachtet die Darstellung des geistlichen Stifters als «das beste Porträt aus karolingischer Zeit».

<sup>75</sup> JOH. BOLTEN, *Die Imago Clipeata* (1937), 78–81.

<sup>76</sup> BOLTEN (vgl. Anm. 74), 82–85.

<sup>77</sup> VOLBACH (vgl. Anm. 26), 87, Tafel 217. GRABAR (vgl. Anm. 53), 50.

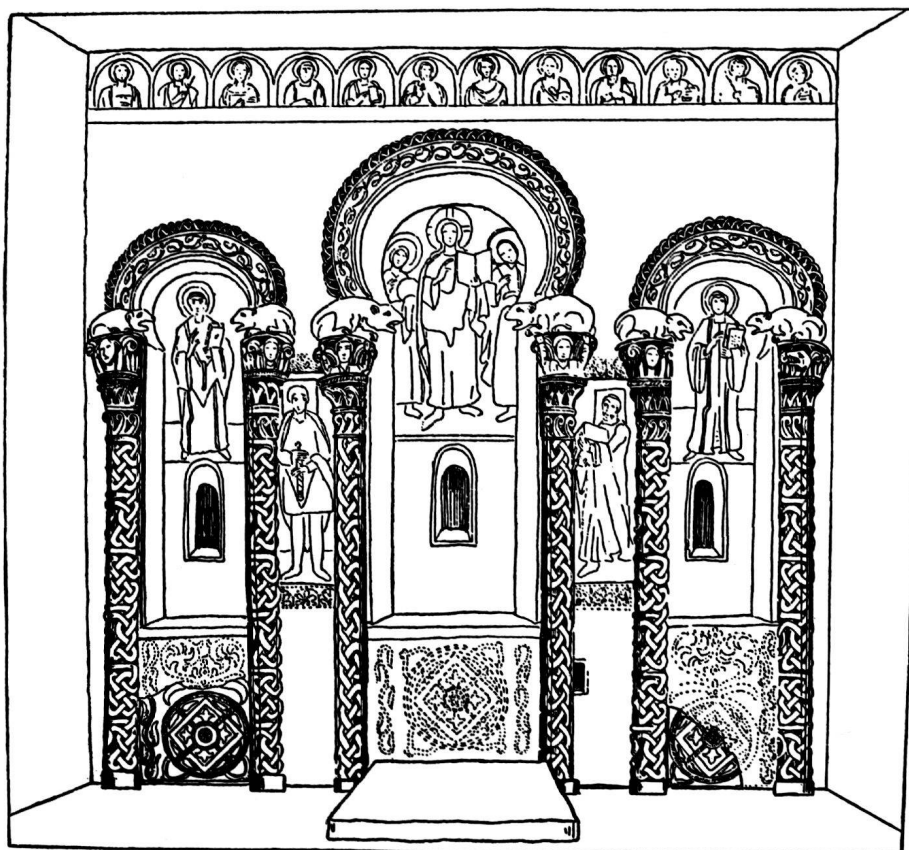


Abb. 9. Mals im Vintschgau, Kirche St. Benedikt. Rekonstruktion der Ostwand; nach J. Garber (1915).

von 705/07 in den vatikanischen Grotten ist Papst Johannes VII. als Stifter einer Kirche mit rechteckigem Schein ausgezeichnet<sup>77</sup>. Um 800 sehen wir Karl d. Gr. ebenso dargestellt, und zwar auf einem Mosaikbild im lateranensischen Triklinium zu Rom<sup>78</sup>. Porträts der Päpste im 9. Jh. zeigen die gleiche Weise<sup>79</sup>. Es ist also ein langer Weg vom Stifterbild in Saloniki zu den Porträts von Mals – ein Weg, der wohl auch über Rom führt.

Auch der Stucco von Mals ist beachtenswert. Leider ist nicht mehr viel in situ vorhanden, viele Teile befinden sich im Museo civico zu Bozen. Am besten erhalten sind die Halbsäulen, welche die Nischen flankierten (Tafel 64c, d). Auf den Kapitellen war jeweils eine Tiergestalt angebracht. Vieles der Rekonstruktion scheint noch unsicher zu sein<sup>80</sup>.

Keinen Stucco, wohl aber ältere Malereien finden wir talabwärts zu *St. Prokulus in Naturns*, das noch auf räatischem Gebiet liegt. Die Fresken werden heute 770–80 datiert. Man hat das Koptische und auch das Irische an ihnen betont, aber das erstere Element ist problematisch, das zweite nur mittelbar fassbar. Neuere Untersuchungen haben hier Klarheit geschaffen, so dass wir uns nicht mehr weiter damit befassen müssen<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 78. BOLTEN (vgl. Anm. 74), 80. Zu den «Beziehungen» Johannes VII. mit Müstair siehe BIRCHLER (vgl. Anm. 70), 221–225.

<sup>78</sup> BOLTEN (vgl. Anm. 74), 63. G. SCHNÜRER, *Die Anfänge der abendländischen Völkergemeinschaft* (1932), 223–224.

<sup>79</sup> GRABAR-NORDENFALK (vgl. Anm. 45), 40, 42, 51.

<sup>80</sup> N. RASMO in: *Stucchi* (vgl. Anm. 10), 86ff.

<sup>81</sup> Gegenüber HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 199, 321, 340, siehe nun F. v. JURASCHEK (vgl. Anm. 30), 109–112, wozu nun auch FRODL (vgl. Anm. 72), 45–46, zu vergleichen ist (Hinweis auf Volkskunst).

#### 4. Textilien (Reliquienstoffe)

Auch im rätischen Gebiet haben sich aus frühmittelalterlicher Zeit Beispiele jener kostbaren Textilien gefunden, welche Reliquien einzufassen oder zu umhüllen hatten. Frühe Beispiele stellen die Reliquienstoffe dar, welche sich in der *Churer Kirche* in dem Altar fanden, den Bischof Tello (765) errichtet hatte. Sie datieren aus dem 5.–7. Jh. Einige davon (Nr. 25–27) erweisen sich als späthellenistisch, andere (Nr. 32, 37) gehören in den Kreis der sog. Antinoeseiden (Ägypten), wiederum andere (Nr. 36 und eventuell 35) sind der sassanidischen Kunst (Persien) verwandt<sup>82</sup>. Unmittelbare Beziehungen zu diesen Ursprungsländern sind nicht unbedingt anzunehmen, da seit dem Ende des 7. Jh. orientalische Luxuswaren, mochten sie nun von Syrien oder Ägypten herkommen, über das byzantinische Konstantinopel nach den italienischen Handelshäfen und Marktzentren kamen, so nach Venedig, Gaeta, Amalfi, ja nach Rom und Pavia<sup>83</sup>.

Der berühmteste Stoff, der dem frühmittelalterlichen Chur gehörte, war der sog. *Samsonstoff*, ein verschiedenfarbiges Seidengewebe auf rotem Grund, das den biblischen Samson darstellt, wie er mit einem Fuss auf dem Löwen kniet und ihm das Maul aufreißt. Das Motiv wiederholt sich immer wieder, auf dem Churer Stoff viermal. Vom gleichen Stoff und Muster haben sich in nicht wenigen Museen der Welt Stücke erhalten. Er dürfte byzantinischer, genauer gesagt syrischer Herkunft sein. Die von der Forschung vorgeschlagenen Datierungen des Stoffes weichen sehr voneinander ab. Während man früher an die justinianische Zeit um 530 dachte, stieg man dann ins 6.–7. Jh. hinauf. W. F. Volbach, einer der bedeutendsten Kenner der frühmittelalterlichen Textilkunst in unserer Zeit, setzte den Churer Stoff zuerst ins 7.–8. Jh., um dann letztlich «ca. 8. Jh.» zu datieren. In Chur diente der Stoff wohl zum Einhüllen von Reliquien. Wann er genau nach der rätischen Kathedrale kam, ist nicht zu entscheiden. Heute bewahrt ihn die Dumbarton Oaks Collection in Washington auf<sup>84</sup>.

Die kostbaren Textilstücke wurden im Frühmittelalter gewöhnlich dazu benützt, als schützende Hülle für Reliquien zu dienen, zumal für jene der Kirchenpatrone. Es wird daher nützlich sein, auch die Patrozinien nach byzantinischen Einflüssen zu durchgehen.

#### 5. Kirchenpatrozinien

Im Rätien des 8./9. Jh. fällt uns die grosse Zahl der *Georgskirchen* auf, so in Rüzüns (vielleicht vorkarolingisch), Jörgenberg, Kästris, Ruschein, Pfäfers, Berschis<sup>85</sup>. Man kann an die Einwirkung des Frankenreichs denken, berichtet doch Gregor v. Tours († 594) in seinem Werk *De Gloria Martyrum* (Kap. 101) von wundertätigen Georgsreliquien<sup>86</sup>. In Amay bei Lüttich wird 634 eine Georgskirche<sup>87</sup> genannt, doch liegt Amay weit entfernt, ganz abgesehen davon, dass die Beziehungen zwischen Rätien und dem Frankenreich erst im genannten Zeitpunkt begannen. Auch in Mainz bestand im 6. Jh. eine Georgskirche<sup>88</sup>, doch wurde das Churer Bistum erst im 9. Jh. mit dem Mainzer Sprengel verbunden. Für südlichen Einfluss würde zunächst sprechen, dass das Grab des Märtyrers in Lydda nordwestlich von Jerusalem schon um 530 bestand, und dass Pilger schon damals dorthin strömten, wie der Chronist von Piacenza um 570 berichtet<sup>89</sup>. Der Sprung von Palästina

<sup>82</sup> E. VOGT, *Frühmittelalterliche Seidenstoffe aus dem Hochaltar der Kathedrale Chur* In: Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 13 (1952), 1–23, besonders 22–23.

<sup>83</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 196–198; auch 622, im Register s. v. Seide.

<sup>84</sup> E. POESCHEL KdS, GR 7 (1948), 188–189 und VOLBACH (vgl. Anm. 26), 38, 94, mit Tafel 256.

<sup>85</sup> *Schweiz. Z. f. Geschichte* 12 (1962), 451–452 (Rüzüns), ebendort 7 (1957), 435 (Jörgenberg); *Schweiz. Archiv f. Volkskunde* 58 (1962), 132 (Pfäfers), *Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte* 50 (1956), 48–49 (übrige Georgskirchen).

<sup>86</sup> MIGNE, *Patrologia latina* 71 (1849), 792.

<sup>87</sup> W. LEVISON, *Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit* (1948), 133.

<sup>88</sup> H. BÜTTNER in: *Archiv f. mittelrheinische Kirchengeschichte* 3 (1951), 16–17. In der Reichenau fand der Georgskult erst im 9. Jh. Eingang. WEHRHAHN (vgl. Anm. 64), 344.

<sup>89</sup> *Lexikon f. Theologie und Kirche* 4 (1960), 690–691, und 6 (1961), 1248.

nach Italien übers Mittelmeer war der gegebene Weg. Dabei mag der Kult zuerst über die Ägäis nach Saloniki gekommen sein, dessen Kirche Hagios Georgios ins 4. Jh. zurückreicht<sup>90</sup>. In Rom ist die Kirche S. Giorgio in Velabro 620–40 nachzuweisen<sup>91</sup>. Das Monasterium S. Georgii in Ravenna ist schon im 6. Jh. zu belegen<sup>92</sup>. Etwa in die gleiche Zeit wird S. Giorgio di Valpolicella gesetzt, auf jeden Fall noch ins 8. oder 9. Jh.<sup>93</sup>. In Mailand begegnen wir im 8. Jh. einer Georgskirche<sup>94</sup>. So möchte man eher der Herkunft aus dem Süden den Vorzug geben. Daraus ergibt sich, dass der Georgskult nur in seiner ursprünglichen Basis griechisch war, aber wohl auf dem Wege über das griechisch beeinflusste Italien nach Rätien gekommen ist.

Neben dem Megalo-Martyr Georg sind unter den östlichen Heiligen, die schon früh im Westen verehrt wurden, auch *St. Cosmas und Damian* zu nennen, zwei Ärzte, deren Kult sich von ihrem Grabe bei Cyrus in Syrien nach Konstantinopel verbreitete, wo im 5./6. Jh. nicht weniger als 4 Kirchen zu ihren Ehren erbaut wurden<sup>95</sup>. In Rom errichtete Papst Symmachus (498–514) ein Oratorium zu deren Verehrung, während Papst Felix IV. (526–30) in einem antiken Gebäude eine Kirche zu ihren Ehren einrichtete, die heute noch erhalten ist. Die Namen der beiden Heiligen stehen in den frühmittelalterlichen Sakramentarien, auch im churischen Gelasianum der karolingischen Zeit. In Mailand wurde das Fest schon in vorkarolingischer Zeit gefeiert. Pfäfers besass Ende des 9. Jh. Reliquien beider Heiliger sowohl in der Abteikirche wie in der Leutkirche. Mithin dürfte der Weg des Patroziniums in grossen Zügen von Byzanz nach Rom über Mailand nach dem rätischen Igis (841) führen<sup>96</sup>. Auch hier beobachten wir also den Umweg über das griechisch orientierte Italien! Es mag vielleicht auffallen, dass in Igis nur St. Damian genannt ist, was dazu führte, an den afrikanischen Märtyrer Damian zu denken<sup>97</sup>. Doch ist hier bei den beiden Arztheiligen eingetreten, was auch bei andern Doppelheiligen nicht selten der Fall ist: dass nämlich einer den Vorzug erhalten hat, ohne dass dadurch der andere ganz verdrängt worden wäre<sup>98</sup>. Der afrikanische Märtyrer Damian ist überhaupt zweifelhaft und erst spät ins Martyrologium gekommen<sup>99</sup>. Erst Codex G des 14. Jh. weist im Churer Kalender diesen Heiligen auf (12. Februar)<sup>100</sup>. Die früh- und hochmittelalterliche Legende und Freude an vielen Heiligen hat ihn hier promoviert. Nach allem dürfen wir in Igis für die frühmittelalterliche Zeit beide syrischen Heiligen als Patrone annehmen. Zum mindesten im Hochmittelalter übernahmen St. Cosmas und Damian den Schutz der Kirche von Flutsch in der alten Pfarrei Laatsch, was wiederum rätischer Einfluss sein kann<sup>101</sup>.

## 6. Epigraphik und Buchmalerei

Der karolingische Maler und seine Gehilfen, die zu Anfang des 9. Jh. in Müstair die ganze Kirche schmückten, verwendeten *griechische Buchstaben* bald als Merkzeichen für ihre Arbeit, bald bei Zitaten aus der Bibel<sup>102</sup>. Jener lombardische Mönch Subo, der in Disentis im 1. Drittel des 9. Jh. den Kommentar des hl. Hieronymus zum Matthäusevangelium abschrieb, der heute als

<sup>90</sup> VOLBACH (vgl. Anm. 26), 68–69.

<sup>91</sup> M. MAIER, *Früher Georgskult im Altbayerischen Raum* (1965), 8 (Abhandlungen der Bayerischen Benediktinerakademie, Bd. IX).

<sup>92</sup> MAIER (vgl. Anm. 91), 8. Dazu FR. KEHR, *Italia Pontificia* 5 (1911), 86. Vgl. ebendort 6 (1913), 349.

<sup>93</sup> E. SCHAFFRAN, *Die Kunst der Langobarden in Italien* (1941), 26, 50–52, 78, 94.

<sup>94</sup> O. HEIMING in: *Festschrift A. Dold* (1952), 228.

<sup>95</sup> B. KÖTTING, *Peregrinatio Religiosa* (1950), 213f.

<sup>96</sup> Die näheren Belege bei I. MÜLLER, *Der rätische Vintschgau im Frühmittelalter*. In: *Schlern* 34 (1960), 326–327.

<sup>97</sup> O. FARNER, *Die Kirchenpatrozinien des Kt. Graubünden* (1925), 49–50. Beide Heiligen sind erst in der Glockeninschrift von 1473 genannt. Bündner Monatsblatt (1932), 247.

<sup>98</sup> KÖTTING (vgl. Anm. 95), 214.

<sup>99</sup> *Martyrologium Hieronymianum* (1931), 89. *Martyrologium Romanum* (1940), 60.

<sup>100</sup> *Necrologium Curiense* (ed. Juvalt, 1867), 14.

<sup>101</sup> Siehe MÜLLER (vgl. Anm. 96), 327.

<sup>102</sup> BIRCHLER (vgl. Anm. 70), 217, 228.



Cod. Einsidlensis 126 bekannt ist, schrieb nicht selten griechische Wörter oder auch lateinische Wörter mit griechischen Buchstaben. Vermutlich hat er sie von der Vorlage übernommen. Da Subo eine grosse Zahl griechischer Wörter unrichtig schrieb, muss man schliessen, dass er die Formenlehre in keiner Weise beherrschte. Wären die griechischen Termini schon in der Vorlage unrichtig gewesen, hätte er sie sprachrichtig korrigiert, wenn er wirkliche Griechischkenntnisse gehabt hätte. Subo nennt sich *grafius* im Sinne eines *scriptor*, ein Gräzismus, der in karolingischer Zeit nicht auffällt. Es war das Bestreben karolingischer Gebildeter, durch solche fremdartige Ausdrücke den Eindruck eines Gelehrten zu machen. Vermutlich hat Subo diese Manier von seiner lombardischen Heimat, denn Italien war im Frühmittelalter das klassische Land griechischer Tradition. Dort entstand « die grosse Mehrzahl frühmittelalterlicher lateinischer Übersetzungen aus dem Griechischen » (B. Bischoff). Um 800 nannte sich auch ein Disentiser Mönch Madarius, eine gräkolateinische Bildung statt des üblichen *Calvus* oder *Calvolus*<sup>103</sup>. So scheinen im karolingischen Rätien die griechischen Spuren nicht bedeutend und vom nahen Italien inspiriert gewesen zu sein. Im Gegensatz dazu dürfte das griechische Element in St. Gallen im 9.–11. Jh. als einflussreicher angesehen werden<sup>104</sup>.

Freilich begegnen wir in einem Disentiser Hymnus des 11. Jh. und in der Vita des hl. Florin des 12. Jh. verschiedenen Gräzismen, so *symphonia*, *doxa*, *athleta*, *didascalus*, aber auch sie belegen keine griechischen Sprachkenntnisse und sind als Einwirkungen der ottonischen Renaissance zu erklären<sup>105</sup>.

## II. HOCHMITTELALTER

Im Hochmittelalter, zumal im 11. und 12. Jh., wird der Einfluss von Byzanz auf den Westen und damit auch auf das rätische Gebiet noch allgemeiner.

### 1. Plastik

Das Bild der Gottesmutter mit dem Jesuskind hat das Abendland aus Byzanz entlehnt<sup>106</sup>. Die Vermittlung der verschiedenen ikonographischen Typen erfolgte meist durch Darstellungen auf Elfenbeintäfelchen<sup>107</sup>. Das Abendland ging aber bald zum vollrunden Bild über. So finden wir im 10. Jh. in Frankreich die marianische Goldfigur von Conques, dann Anfang 11. Jh. in Deutschland die goldbeschlagene Holzfigur Mariä in Essen und Mitte des 11. Jh. die ursprünglich mit Gold und Silberblech überzogene Holzfigur des Bischofs Imad in Paderborn. Hier schliesst sich an als älteste erhaltene Marienstatue des schweizerischen Gebietes die aus rätischen Landen, wahrscheinlich aus *Chur* selbst stammende *Marienstatue*, die der 2. Hälfte des 11. Jh. oder spätestens der Zeit um 1100 zugewiesen wird (Tafel 65a)<sup>108</sup>. Sie repräsentiert in freier Art ein altes, berühmtes Gnadenbild der Stadt am Goldenen Horn, die *Nikopoia*, die schon unter Kaiser Justinian im 6. Jh. genannt wird. Als früheste abendländische Bilder gelten die *Nikopoia* des Weihwasserbeckens im Mailänder Domschatz, wohl eine Mailänder Arbeit von etwa 974/80, und die fast vollrunde Elfenbeinfigur des Mainzer Museums, die eine Trierer Arbeit sein kann. In diese Entwicklungsreihe gehört unsere vollplastische Madonna, die feierlich thront, Haupt und Körper ganz in frontaler Stellung zeigt. Der Mantel sieht wie eine Kasel aus und endet auch halbkreisartig. Das Kind sitzt etwas ausserhalb

<sup>103</sup> Näheres in: *Bündner Monatsblatt* (1959), 233–239.

<sup>104</sup> J. DUFT in: *Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte* 51 (1957), 147–150. L. BIRCHLER in: *Beiträge zur Kunstgeschichte u. Archäologie des Frühmittelalters* (ed. H. Fillitz, 1962), 278–280, über St. Gallen u. Rheinau.

<sup>105</sup> I. MÜLLER, *Disentiser Klostersgeschichte 700–1512* (1942), 76–77, 256–257. *Jahresbericht der Hist.-antiquar. Gesellschaft v. Graubünden* 88 (1958), 19–20. HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 234–235.

<sup>106</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 337f.

<sup>107</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 337. Dazu VOLBACH (vgl. Anm. 26), 35, 88 mit Tafel 222, 225.

<sup>108</sup> F. GYSIN, *Holzplastik vom 11. bis zum 14. Jb.* Reihe: Aus dem Schweiz. Landesmuseum, H. 2 (Bern 1958), 3–5, 13 (mit Literaturangaben).

der Mittelachse, doch sonst frontal, und kreuzt die Beinchen. Vermutlich hat der Künstler alte Vorlagen des 9./10. Jahrhunderts benutzt. Das Kreuzen der Beinchen findet sich auf dem Lorscher Buchdeckel, die ganze Gestalt Mariä ähnlich im sog. Evangelistar Karls d. Kahlen von etwa 850 (Paris, Bibl. Nat. Cod. lat. 323).<sup>109</sup> In ihrer gedrängten Geschlossenheit und hieratischen Strenge gemahnt die Figur an die berühmtere und etwas ältere Marienstatue des Bischofs Imad<sup>110</sup>.

Neben der Nikopoia verehrte die Kaiserstadt am Bosporus auch die Hodegetria. Das Bild ist nicht mehr so streng frontal aufgefasst, das Kind auf dem linken Arm Mariä segnet mit erhobener Hand. Diesen Typus in abgeleiteter Form finden wir auch in Rätien um 1200 in zwei Kostbarkeiten, in der *Oberkastelser Figur* im Klostermuseum Disentis (Tafel 65b) und in der *Flumser Madonna* (Schweiz. Landesmuseum). Beide Darstellungen muten zwar immer noch fast orientalisches/feierlich an, aber wenn wir die Churer Maria zum Vergleich heranziehen, dann ist ersichtlich, wie lebendiger und aufgelockerter, fast menschlicher der Marientypus geworden ist. Das byzantinische Urbild wirkt nur noch ganz entfernt nach. Beide Werke haben kürzlich in der Fachliteratur eingehende Würdigungen erhalten, wobei zum typologischen Vergleich u. a. zwei zwischen 1150 und 1170 entstandene Werke des Hirsauer Kreises herangezogen wurden: eine Mariendarstellung aus einem Chorbuch für die Prim (wohl aus dem hirsauisch orientierten Zwiefalten) sowie – besonders im Hinblick auf die ähnliche Durchbildung der Gesichter – die Apostel des Freudenstädter Leseputls (das wohl aus dem ebenfalls nach Hirsau ausgerichteten Alpirsbach stammt)<sup>111</sup>. Die Flumser Madonna verband man mit dem hirsauisch gelenkten Pfäfers. So ergab sich der «hirsauisch-kluniazensische Kunstkreis» und der «alamannisch-rätische Raum» als Ambiente der beiden Werke<sup>112</sup>. Für Alpirsbach und Zwiefalten trifft dies sicher zu<sup>113</sup>. Für Pfäfers ist dies jedoch zweifelhaft<sup>114</sup>. Kluniazensische Einflüsse scheiden wohl nach den Forschungen von Kassius Hallinger aus<sup>115</sup>. Aber es bleibt doch wohl dabei, dass hier süddeutsche Einwirkungen zu erwägen sind.

Bei der Madonna von Oberkastels ist noch die Inschrift genauer zu klären. Am Gesims des Throns wurde über den Ornamenten «entweder schon zur Entstehungszeit oder bald danach»<sup>116</sup> eine romanische Inschrift angebracht. Sie beginnt auf der rechten Thronseite mit «(C) ONRADVS» (Tafel 66d), wobei der Anfangsbuchstabe verlorenging. «NR» stehen in Ligatur. Der Schlussbuchstabe «S» ist etwas von dem vorhergehenden «V» entfernt, ein Zeichen, dass der Künstler mit der Verteilung der Buchstaben nicht vertraut war. Offensichtlich war kein geübter Titelschreiber an der Arbeit. Das erhellt auch aus dem Abkürzungszeichen auf der linken Thronseite (Tafel 66e), einem liegenden, nach links gehenden «C», das gewöhnlich für «CON» oder «COM» steht. Es wendet sich das Abkürzungszeichen in seiner traditionellen Form nach links (alles vom Beschauer aus gesehen) und stammt aus der tironischen Note und findet sich im 12. Jh. häufiger<sup>117</sup>. Indes lassen sich im gleichen Säkulum und in der folgenden Zeit seitenverkehrte Abkürzungen nachweisen, so

<sup>109</sup> J. BAUM in: *Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde* 27 (1925), 218–219. Nach BAUM 213, 219, 221, 223, weist die Anordnung des Kindes mehr auf den Typus der Hodegetria, der runde Abschluss des Obergewandes auf das Vorbild der sog. Platytera. Die Churer Madonna ist also keine reine Nikopoia wie etwa die Madonna von Raron aus dem 12. Jh.

<sup>110</sup> I. BAIER-FUTTERER, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik*, Reihe: Kataloge des Schweiz. Landesmuseums (1936), 2. L. BIRCHLER in: *Formositas Romanica* (1958), 98–100.

<sup>111</sup> E. J. BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jh.* (1956), 17–22, über die Flumser Madonna, 19, 20, über die Oberkastelser Figur. THOMAS BRACHERT, *Drei romanische Marienbilder aus der Schweiz*. In: Jahresbericht des Schweiz. Instituts für Kunstwissenschaft (1964), 53–87. Zum Ganzen auch BAUM (vgl. Anm. 109), 216, 220–221, 223.

<sup>112</sup> BRACHERT (vgl. Anm. 111), 81.

<sup>113</sup> H. JAKOBS, *Die Hirsauer*, (1961), Register s. v. Alpirsbach und Zwiefalten.

<sup>114</sup> JAKOBS (vgl. Anm. 113), 49–50, und *Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte* 55 (1961), 27–28. Irrig sind auch die Beziehungen von Alpirsbach–Pfäfers–Chur, da eigentlich nur die Rückgabe von Justus-Reliquien von Alpirsbach nach Einsiedeln durch Vermittlung des Konstanzer Bischofs im Jahre 1143 zugrunde liegt. F. PERRET, *Urkundenbuch der südlichen Teile des Kt. St. Gallen*, 1, (1961), 116.

<sup>115</sup> K. HALLINGER, *Gorze-Kluny* (1950–51), Register unter Pfäfers und Disentis oder unter Alpirsbach und Zwiefalten.

<sup>116</sup> BRACHERT (vgl. Anm. 111), 69.

<sup>117</sup> FR. STEFFENS, *Lateinische Paläographie* (1909), p. XXXIX.

z. B. bei dem vielgebrauchten «CONFESSOR»<sup>118</sup>. Bei der Legende unserer Statue hat «CON» und «COM» keinen Sinn, wohl aber «CVM». Zu dieser Lösung nahm der Maler seine Zuflucht, da er offenbar sah, dass er sonst kein ausgeglichenes Schriftbild schaffen konnte. Inschriften alter Zeit weisen immer wieder solche Unebenheiten auf.

Das am Thron der Oberkasteler Gottesmutter auf «CONRADVS» folgende Wort heisst: HICIGA oder auch HICICA (Tf. 66e), wie sich aus der noch zu erwähnenden Sockelinschrift ergibt. C und G sind, zumal wenn etwas schnörkelhaft gestaltet, schwer auseinanderzuhalten. Dazu kommt noch ein anderer Grund. Wohl heisst z. B. eine Hörige im Sarganser Land im Jahre 741 Hiciga. Aber auch in Urkunden der rheinischen Lande finden wir im 11. Jh. Hizaka und Hizecha<sup>119</sup>. Im Hochmittelalter begegnet uns in Frankreich auch Hacika<sup>120</sup>. Für unsere Gebiete sind zwei besondere Belege von Interesse. Mitte des 12. Jh. ist uns ein Ritter Imino von Buonas (ZG) belegt, der eine Tochter Hazecha hatte, die Nonne in Hermetschwil wurde<sup>121</sup>. Im 13. Jh. finden wir eine Hezcha de Walzhuot, also eine Hezicha von Waldshut nachgewiesen<sup>122</sup>. Aus den angeführten Belegen kann man erstens schliessen, dass der fragliche Name auf der Inschrift von der Oberkasteler Madonna auch HICICA gelesen werden kann; zweitens ergibt sich daraus, dass sich dieser Namen während des Hochmittelalters im schweizerischen Unterland und im Gebiet des Hochrheins mehrfach belegen lässt. Er gibt uns überdies einen Hinweis auf den deutschen Adel oder doch die deutsche Oberschicht, die in Rätien zu dieser Zeit herrschte. Nach Th. Bracherts überzeugendem Vorschlag ist die Statue aus Oberkastel samt der Stifterinschrift um 1200 anzusetzen. Diese Datierung (statt der bisherigen auf Mitte oder 2. Hälfte des 12. Jh.) gestattet es nun viel besser, eine Brücke zwischen dem gesicherten Herkunftsort Oberkastel und der Genealogie der vornehmen Familie von Übercastel zu schlagen, indem die in einer Urkunde der 1. Hälfte des 13. Jh. erwähnte Wibirgis von Übercastel nun ohne Schwierigkeit dem Stammbaum der genannten Familie eingefügt werden kann<sup>124</sup>. Auch der Name «Wibirgis» zeigt übrigens wiederum die Richtung auf Süddeutschland an.

Im Zuge der kürzlich erfolgten Restauration entdeckte Th. Brachert an der Oberkasteler Figur einen weiteren Inschriftenbestandteil, und zwar auf der Schmalseite rechts – vom Betrachter aus gesehen – am Fußsockel; es handelt sich dabei um die Verbform «FECIT» (Tafel 66c), ein Ausdruck, der wohl kaum als Teil der Stifterinschrift (CONRADVS, HICICA) betrachtet werden darf, da er sich am Fuss der Figur, d. h. nicht «im Verband» mit der Stifterinschrift, findet und da zudem die Singularisform «FECIT» nicht zu dem Stifterpluralis gehören kann (der allenfalls «FECERUNT» erfordern würde); die Erfahrung lehrt auch, dass mit «FECIT» üblicherweise der Künstler signierte<sup>125</sup>.

Dass das «FECIT» nur der Schlussbestandteil einer sich auch auf die linke Schmal- und die Frontseite des Fußsockels erstreckenden Inschrift bildete, ist zu vermuten; es liessen sich aber keinerlei weitere Spuren mehr finden.

Zu welcher Datierung der Inschriften der Oberkasteler Figur gelangt man aus epigraphischer Sicht? Gewisse Merkmale (wie die Ligatur NR in CONRADVS) wirken altertümlich, andere dagegen (wie die Unziale E in FECIT sowie manche Anstriche, schliesslich auch das C für CVM), muten moderner an. Paul Deschamps datierte die Inschriften (aus französischer Sicht) in die 2. Hälfte des

<sup>118</sup> Codex Murensis 20 des 12. Jh., S. 8, zum 16. August (Hs. Kollegium Sarnen). Ferner Handschriften von Engelberg des 12./13. Jh. und von Wettingen des 13. Jh. bei BRUCKNER (vgl. Anm. 59), 7 (1955), Tafel XXXVI, und 8 (1950), Tafel XXIX, mit mehrfachen Belegen. Auch Prof. Dr. A. BRUCKNER, Basel, bestätigte das wiederholte Vorkommen dieser Abkürzungsform. Da dieses Zeichen für con- und com- besteht, nahm man es infolgedessen auch für cum (Brief vom 15. Juni 1965).

<sup>119</sup> E. FÖRSTEMANN, *Altdeutsches Namenbuch* 1 (1900), 847. Der Beleg für 741 auch bei PERRET (vgl. Anm. 114), 13.

<sup>120</sup> A. SOCIN, *Mittelhochdeutsches Namenbuch nach oberrheinischen Quellen des 12. und 13. Jb.* (1903), 184.

<sup>121</sup> *Quellen zur Schweizer Geschichte* 3 (1883), 79, 146, *Acta Murensia* von ca. 1150.

<sup>122</sup> SOCIN (vgl. Anm. 120), 57.

<sup>124</sup> E. POESCHEL, *Die Familie von Castelberg* (1959), 15 (Burg), 49 (Inschrift) und besonders Stammtafel 1 a.

<sup>125</sup> So lesen wir auf dem «Châsse de S. Albine» aus dem Ende des 12. Jh.; «F. Reginaldus me fecit». Auf einem andern Schrein heisst es dagegen: «Petrus abbas Mauziacus fecit capsam precio», was wohl nicht auf den Künstler, wohl aber auf den Besteller zu beziehen ist. *Bulletin Monumental* 122 (1964), 141–143.

12. Jh.<sup>126</sup>, Albert Bruckner schlägt in Anbetracht des uneinheitlichen Charakters summarisch « um 1200 » vor<sup>127</sup>. Vergleicht man die Schrift des Oberkasteler Andachtsbildes mit derjenigen auf der Stifterfigur in Platta (Medels), die aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. stammt, so muss man sie als fast retardierend ansprechen; wir möchten sie etwas früher ansetzen<sup>128</sup>. Sie verweist eher auf die Inschriften aus Münstair, am meisten auf diejenige aus 1150/1220 (Tafel 66a, b)<sup>129</sup>.

Zusammenfassend lässt sich also von der Figur aus Oberkastels sagen, dass zwar stilistische Merkmale und auch der Name der Stifterin auf süddeutschen Einfluss hinweisen, dass aber andererseits nicht zu vergessen ist, wie sehr damals der weltliche und geistliche Adel am Vorderrhein germanisch waren und vielfache Beziehungen auch zu den süddeutschen Klöstern und Dynasten hatten<sup>130</sup>. Damit ist in Umrissen der kulturelle Hintergrund angedeutet, dem die kostbare Figur des ungenannten Künstlers zugehört.

Als weitere Mariendarstellung des Hochmittelalters aus dem rätischen Gebiet sei hier die Holztafel von der Donatuskirche in *Obervaz* (Tafel 65c) erwähnt, die auf der Vorderseite in Reliefttechnik die Muttergottes, auf der flachen Rückseite das Gemälde eines Bischofs, wohl den Pfarreipatron St. Donatus, darstellt. Maria ist ziemlich genau nach dem Typus der Hodegetria dargestellt, d. h. sie trägt das Kind auf dem linken Arm und legt die Rechte auf die Brust. Der Mantel umhüllt das Haupt, das sich etwas gegen das Kind wendet. Letzteres segnet mit der erhobenen Rechten und hält in der Linken eine Buchrolle. Wir haben ein Retabel, vielleicht sogar ein Votivbild vor uns, das in den Anfang des 13. Jh. zurückgeht<sup>131</sup>.

Was von der Entstehung des Madonnenbildes gesagt wurde, gilt analog auch von der Darstellung des *Gekreuzigten*. Auch sie hat vom Osten Inspirationen erhalten<sup>132</sup>. Das Thema war für die Kunst des rätischen Gebietes neu – wir sprechen also von der Darstellung des ans Kreuz genagelten Christus, nicht vom Kreuzkult, der an sich alt ist – und erste Anregungen mögen mit den Kreuzzügen nach Rätien gekommen sein, besonders auch, seitdem man 1204 das reliquienreiche Byzanz erobert hatte und Kreuzreliquien zahlreich nach dem Abendland kamen, man denke etwa an die Kreuzreliquien von Wittenbach im Entlebuch, im Kreuz zu Engelberg und in der Staurothek zu Limburg; sie alle datieren wohl nach 1204<sup>133</sup>.

Unter den frühesten uns bekannten Darstellungen des Gekreuzigten im rätischen Gebiet seien erwähnt: Der romanische Holzkruzifixus in Tinzen (im Oberhalbstein GR)<sup>134</sup> und das aus Messing gegossene kleine Vortragekreuz aus Cazis (jetzt im Klostermuseum Disentis)<sup>135</sup>. Bekannt geworden ist ferner das sog. wundertätige Kreuz von Rankweil, bei welchem starke byzantinische Einflüsse auffallen; man denkt hier an einen Einfluss aus dem Kreis von Giunta Pisano, also aus Norditalien<sup>136</sup>. Beachtenswert ist auch der romanische Kruzifixus im Besitz der früher zum Bistum Chur gehörigen Abtei Marienberg (im Vintschgau). Auch dieses Werk darf man der romanischen Epoche um 1250 zuordnen<sup>137</sup>.

<sup>126</sup> Brief vom 6. Juni 1965.

<sup>127</sup> Brief vom 15. Juni 1965.

<sup>128</sup> *Z. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte* 16 (1956), 202–206. Hier auch der Versuch, paläographische Anhaltspunkte für Rätien herauszuheben.

<sup>129</sup> Darüber *Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte* 50 (1956), 29f.

<sup>130</sup> Man vergleiche die Beziehungen der Vazer mit Süddeutschland, wie sie H. BÜTTNER in: *Schweiz. Z. f. Geschichte* 13 (1963), 10–11, dargestellt hat.

<sup>131</sup> R. HANDMANN, *Ein altes Madonnenrelief*. In: *Anzeiger f. Schweiz. Altertumskunde*, NF, 3 (1901), 248–251. E. POESCHEL, *KdS, GR* 2 (1937), 294 u. 296 (Abb. 285).

<sup>132</sup> HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 335–337.

<sup>133</sup> Darüber ADELHELM JANN, *Heilig Kreuz im Entlebuch* (1944), 17–32. Ferner F. DÖLGER, *Mönchsland Athes* (1945), 152, und RICE-HIRMER, *Kunst aus Byzanz* (1959), 68. Über Engelberg freundl. Mitt. P. Dr. Ephrem Omlin, Engelberg.

<sup>134</sup> E. POESCHEL, *KdS, GR* 3 (1940), 313, Abb. 305.

<sup>135</sup> POESCHEL (vgl. Anm. 134), 192–193, Abb. 184 u. 185.

<sup>136</sup> D. FREY, *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch* (1958), 481. KNOEPFLI A., *Kunstgeschichte des Bodenserraumes I* (1961) 385.

<sup>137</sup> N. RASMO in: *Cultura Atesina. Kultur des Etschlandes* 11 (1957), 155–156.

Unter den weiteren rundplastischen Werken der hochromanischen Zeit verdient die Statue *Karls d. Gr.* in Müstair besondere Beachtung. Nachdem sie von den Kunsthistorikern so gut wie unbestritten dem 12. Jh. zugewiesen worden war, machte man neuestens den Versuch, das Werk der karolingischen Zeit zuzuordnen<sup>138</sup>. Bereits hat auch der Katalog der Aachener Karlsaustellung von 1965 (p. 44) darauf hingewiesen, dass ja Müstair seit 806 ein Reichskloster gewesen sei. Aber man bedenkt nicht, wie sehr der Churer Bischof schon 823 bzw. 824/825 Müstair als sein bischofs-eigenes Kloster zurückverlangte, was dann erst 888 geschah<sup>139</sup>. Der gleiche Katalog spielt auch auf die spätgotische Inschrift auf dem Gehäuse an, die von «DIVVS CAROLVS» spricht. Aber zu Lebzeiten Karls kommt diese Anrede nicht in Betracht, da solche Attribute erst nach dem Tode gegeben wurden. Zur Zeit Karls III., der Müstair wieder an Chur gab, würde man «DIVUS AVUS» oder «DIVAE MEMORIAE» usw. erwarten. Die Formel «DIVUS CAROLUS» erlebte gerade in der 2. Hälfte des 12. Jh. eine Blütezeit, da sich Barbarossa als Nachfolger des grossen Karl fühlte. Wenn die Formel älter ist, dann gehört sie in die staufische Zeit, also in jene Epoche, in welcher Karl kanonisiert wurde. Heiligsprechung und Errichtung der Statue ergänzen sich gut<sup>140</sup>.

Zu den historischen Gründen gesellen sich noch stilistische Hinweise. Die ganze Karlsfigur gleicht, worauf mich P. Thomas Häberle hinweist, auffällig den Gestalten, die wir auf den romanischen Bildern in Müstair finden. Man beachte die Gesichtsbildung mit der fliehenden Stirn und der auffallend zurücktretenden Kinnpartie, dann den aufgelösten oder mageren Bart sowie die schwerfällige, gespreizte Beinstellung. Solche Typen finden sich in der Nordapsis, so z. B. die Begleiter Neros, einzelne Personen auf der Darstellung des Martyriums und der Grablegung der Apostelfürsten, St. Paulus im abgelösten Fresko auf der Simon-Magus-Szene. In der Mittelapsis sind die Figuren in den beiden Bildern von der Grablegung des Täufers heranzuziehen. Auch die Grablegung des hl. Stephanus in der Südapsis bietet Vergleichsmaterial. Sogar für die Kleidung, nämlich für die Art des Obergewandes, treffen wir noch Vorbilder auf dem zuletzt genannten Gemälde. Der innere Zusammenhang zwischen der romanischen Malerei und der Karlsstatue wird daher wohl so zu deuten sein, dass der Plastiker die gemalten Figuren als Vorwurf nahm, ohne dass er freilich auch nur entfernt die gleiche Qualität erreicht hätte. Man wird aber beide Werke noch in die staufische Zeit ansetzen dürfen; beide entstanden erst nach der Kanonisation (1165), in Zusammenhang mit dem bischöflichen Chur, das damals zu Barbarossa hielt, und in Erinnerung an Karl III., der zu Müstair Beziehungen hatte.

Von den Werken hochromanischer Reliefplastik des rätischen Gebietes sei hier, neben dem bereits erwähnten Holzrelief aus Obervaz, noch hingewiesen auf die drei *Elfenbeinplatten von Disentis*, Arbeiten des 11./12. Jh., wie Adolf Goldschmidt nachgewiesen hat, die in die Frontseite und den Deckel eines heute verschollenen Elfenbeinkästchens jüngeren Datums eingefügt waren. Die Platten (Tafel 67 a-c), von denen wir uns leider nur an Hand einer Zeichnung aus der 1. Hälfte des 19. Jh.<sup>141</sup> ein Bild machen können, stehen mit ihrer byzantinisch-orientalisch inspirierten Ornamentik unteritalienischen Elfenbeinreliefs des 11. Jh. aus der Schule von Salerno und Amalfi sehr nahe. Als nächst verwandtes Stück hat ein in Londoner Privatbesitz befindlicher Tragaltar (Tafel 67 d, e) zu gelten, der möglicherweise der gleichen italienischen Werkstatt entstammt, wie die Disentiser Platten<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> BEUTLER (vgl. Anm. 72) 117ff.

<sup>139</sup> BÜTTNER-MÜLLER, *Das Kloster Müstair im Früh- und Hochmittelalter*. In: Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte 50 (1956), 23f.

<sup>140</sup> I. MÜLLER, *Von Divus Constantinus bis Divus Thomas*. In: Freiburger Z. f. Philosophie und Theologie 8 (1961), 241-253.

<sup>141</sup> Zeichnung im Besitz der Antiquarischen Gesellschaft, Zürich, Abb. in: Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 2, (1940), Tafel 72, Abb. 1.

<sup>142</sup> Die 3 Disentiser Stücke wurden nach dem Klosterbrand von 1846 ins Ausland verkauft; in welcher Verteilung sie sich auf dem Disentiser Reliquienkästchen befanden, zeigt die Zeichnung der Antiquar. Gesellschaft in Zürich. Da nach Ausweis der uns zur Verfügung stehenden Aufnahmen die Stücke des Tragaltars in London sich in ursprünglichem Verband be-

## 2. Malerei

Die berühmte *Kirchendecke von Zillis* ist vielleicht das Werk eines einheimischen Meisters aus dem Ende des 12. Jh.<sup>143</sup>. Dass der Maler nicht isoliert dastand, sondern in einer bestimmten byzantinischen Tradition lebte, lässt sich an zahlreichen Merkmalen aufweisen. So wirkt etwa die Bildung der Gesichter bei den Figuren der Decke ausgesprochen byzantinisch<sup>144</sup>. Die Versuchung Christi durch den Teufel findet sich ähnlich in der griechischen Pariser Handschrift, die um 880 für Kaiser Basil I., den Begründer der mazedonischen Dynastie, entstanden ist<sup>145</sup>. Die Art etwa, wie die Züge Christi in Zillis physiognomisch charakterisiert sind, erinnert an entsprechende Gestaltungen auf den Mosaiken von Hosios Lukas in der Nähe von Delphi aus dem 11. Jh.<sup>146</sup> und in den um 1100 entstandenen Mosaiken von Daphni bei Eleusis<sup>147</sup>. Einige formale Details von Zillis stimmen zudem mit einer Mailänder Miniatur des 12. Jh. überein, die ihrerseits nach Pietro Toesca durch byzantinische Mosaiken beeinflusst sein könnte. Natürlich ist auch dieser ambrosianische Codex nicht die unmittelbare Quelle für den Meister von Zillis gewesen, aber aufs Ganze gesehen mag doch der Weg von byzantinischen Traditionen über die mailändische Lombardei nach dem rätischen Zillis irgendwie plausibel sein<sup>148</sup>. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass die ambrosianische Metropole enge Beziehungen mit Byzanz hatte. Bischof Arnulf II. (998–1018) war im Auftrage Ottos III. in Byzanz, Anselm IV. (1097–1101) nahm das Kreuz und starb in Byzanz, Grosolanus (1102–12) ging, wohl in Unionsfragen, nach der Stadt am Goldenen Horn und zog sich später ins griechische Kloster S. Saba zurück († 1117). Man hielt ihn jedoch zu Unrecht für einen Griechen, nennt er sich doch selbst in der Grabschrift *Insubrius*<sup>149</sup>. Die Linie Zillis–Mailand–Byzanz gewinnt durch diese historischen Belege direkter Beziehungen an Wahrscheinlichkeit, wenn sich auch nicht die ganze Kunst des Meisters in der Schamser Kirche damit erklären lässt.

Zillis bietet noch einen weiteren im Grunde griechischen Aspekt, nämlich die *Zahl der Bilder*, die da  $9 \times 17 = 153$  ausmacht. Das geht zunächst auf die 153 gefangenen Fischlein im Johannes-evangelium 21,11 zurück. Diese Zahl erklärt der hl. Augustinus, anknüpfend an pythagoreische Zahlensymbolik, dadurch, dass man von 1–17 jeweils stufenweise addiert:  $1 + 2 = 3$ ;  $3 + 3 = 6$ ;  $6 + 4 = 10$  usw. Aus dieser Addition, hinaufgeführt bis 17, ergibt sich die Summe 153. Die Zahl 17 selbst erklärt er aus dem Dekalog und Septenarium Spiritus Sancti<sup>150</sup>. Diese Deutung hat dann der *Liber Numerorum* von Isidor von Sevilla († 636) dem Mittelalter weitergegeben<sup>151</sup>. Auch die Zahl 9 hat einen symbolischen Wert. Seitdem Dionysius Areopagita (um 500) die Engelchöre in

finden, halten wir es für ausgeschlossen, dass die Disentiser Stücke in den Londoner Tragaltar hinein verarbeitet worden sein könnten. Erstmalige Veröffentlichung des Disentiser Stückes in: Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 2, (1940), 194–195. – Vgl. auch I. MÜLLER, *Disentiser Klostergeschichte 700–1512* (1942), 78–79 (mit Abb. auf S. 77), 105–106.

<sup>143</sup> E. POESCHEL, KdS. GR 5 (1943), 243. Ferner: CHR. SIMONETT in: *Unsere Kunstdenkmäler* 15 (1964), 176–179, wo mit beachtenswerter Begründung eine Datierung ins späte 12. Jh. oder um 1200 vorgelegt wird.

<sup>144</sup> PETER WIESMANN, *Die Gesichter von Zillis* (1961), 38 (= Separatdruck aus: Bündner Monatsblatt, Nr. 10, 1961). Zum Nikopoia-Typus des Marienbildes zu Zillis siehe MYSS W., *Bildwelt als Weltbild. Die Bilderdecke von Zillis*. 1965, S. 56, 61, dazu Abb. 22b, 25–26.

<sup>145</sup> Über diese Handschrift GRABAR (vgl. Anm. 53), 166–167, 170–172. Vergleichsmaterial bei WIESMANN (vgl. Anm. 144), 35.

<sup>146</sup> Über Hosios Lukas siehe HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 567–568. Vergleichsmaterial bei WIESMANN (vgl. Anm. 144), 37.

<sup>147</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 114–117. HAUSSIG (vgl. Anm. 1), 594. Vgl. 471–472, wo die Landschaft in den Bildern von Daphni hervorgehoben wird.

<sup>148</sup> PETER WIESMANN in: Z. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 11 (1950), 17–21. An Wiesmann schliesst sich einigermassen an BRENK (vgl. Anm. 52), 24–28.

<sup>149</sup> L. SAVIO, *Gli antichi vescovi d'Italia* 1 (1913), 381, 458f., 468f., 471. Nichts wesentlich Neues bietet die seither erschienene Literatur, wie mir Don Angelo Paredi, Ambrosiana-Mailand, und P. Dr. Odilo Heimig, Maria-Laach, mitteilten. BRENK (vgl. Anm. 52), S. 83, hat schon auf den Zusammenhang Negrentino-Mailand-Venedig-Byzanz hingewiesen.

<sup>150</sup> Aug. in Evang. Joh., Tractatus 122 in: *Patrologia lat.* 35 col. 1964; Aug. Enarratio in Ps. 49 in: *Patrologia lat.* 36 col. 571–572.

<sup>151</sup> ISIDOR, *Liber numerorum* cap. 27 in: *Patrologia lat.* 83 col. 200.

3 × 3 = 9 eingeteilt hat (*ordines novem in tres distributiones*), erhielt die Neunzahl höhere Bedeutung<sup>152</sup>. Isidor von Sevilla spricht in seinem *Liber numerorum* zwar nicht ausdrücklich von diesen Engeln, jedoch weist er sonst Gründe dafür auf, dass der *novenarius secundum se perfectus numerus est*<sup>153</sup>. Im 8. und 9. Jh. begegnet uns auch die Neunzahl beim Kyrie und Christe in der Vormesse<sup>154</sup>. Es heisst wohl die Geistigkeit des Hochmittelalters missverstehen, wenn man solche Erwägungen, die unserer heutigen Zeit ganz fremd sind, ausschliessen wollte<sup>155</sup>.

Malerischer als die an lineare Graphik erinnernden Bilder von Zillis wirken diejenigen von Müstair aus dem letzten Drittel des 12. Jh. Die Ikonographie steht in der oberitalienisch-tirolischen Tradition, der Stil weist ebenfalls dorthin, doch sind einige Elemente byzantinischen Anregungen zu verdanken, die aus der Mitte des 12. Jh. stammen und nach Palermo (Palatina, Martorana) und nach Cefalù, also nach dem byzantinisch orientierten Sizilien weisen<sup>156</sup>. Inhaltlich und formal gehen die Malereien mit denjenigen von Hocheppan (bei Bozen) zusammen. Man hat schon von einer gemeinsamen Werkstatttradition gesprochen, die von der oberitalienischen Überlieferung gespeist wurde, wobei aber beide Künstler «ihre technischen Rezepte für Draperien, Kopftypen und Malertricks von Byzanz beziehen»<sup>157</sup>. Merkwürdig ist auch, wie in Hocheppan an Stelle der *Majestas Domini* die Muttergottes steht<sup>158</sup>. Das erinnert natürlich an die berühmte byzantinische Madonna in der Apsis des venezianischen Torcello aus dem 12. Jh.<sup>159</sup>. Wie in Hocheppan sind auch die byzantinischen Elemente in den Malereien der Marienkirche zu Pontresina aus der 2. Hälfte des 12. Jh. zahlreich, so die reichgewirkten Gewänder, die gelben Nimben, die ikonenhafte Farbe der Gesichter<sup>160</sup>.

In den Kreis von Müstair und Hocheppan hinein gehören auch die Malereien der *Marienberger Krypta* von etwa 1160. Christus steht da mit Segensgestus und Buch in der Hand, umgeben von vier Cherubim. Darunter entdecken wir St. Petrus und St. Paulus sowie Stifterfiguren: Bilder, die heute noch einen hoheitsvollen Eindruck machen. Die Art und Weise, wie der Maler die Apostelfürsten darstellt, besonders Gesichtsform und kreisrunde, grosse Tonsur, lässt sofort an Hocheppan und Müstair denken. Der feine Ausdruck der zarten, überlangen Finger findet sich an allen drei Orten, in Marienberg, Müstair und Hocheppan. Selbst nebensächliche Dinge wie der Aufbau eines Hauses stimmt in Müstair und Hocheppan überein. Man ist daher geneigt, stets die gleichen Werkleute anzunehmen.<sup>161</sup> Die ganze Richtung geht schliesslich auf byzantinischen Einfluss zurück. So schrieb W. Frodl im Jahre 1960 über die Marienberger Malereien: «Die Typen entsprechen ebenso den byzantinischen Formeln wie die Maltechnik, die z. B. im Inkarnat die helleren über die dunklen Töne setzt.»<sup>162</sup> Die Engel weisen eher nach Süden und erinnern an die freilich etwas späteren Malereien von Riva S. Vitale<sup>163</sup>. Man sucht die Vorbilder in den ähnlichen Fresken der Benediktinerkirche S. Angelo in Formis (Kampanien) und in der alten Apsis der Kathedrale von

<sup>152</sup> A. DIONYSIUS, *De coelesti Hierarchia* cap. VI. in: *Patrologia graeca* 3 col. 203–206. Zum Sinn der Stelle: H. U. v. BALTHASAR, *Herrlichkeit*, 2 (1962), 202f.

<sup>153</sup> ISIDOR (vgl. Anm. 151) cap. 10 col. 190.

<sup>154</sup> J. A. JUNGSMANN, *Missarum Solemnia* 1 (1948), 422, 428 und *Der Gottesdienst der Kirche* (1962), 123–124.

<sup>155</sup> E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur u. lateinisches Mittelalter* (1948), 494–495.

<sup>156</sup> Das Nähere bei BRENK (vgl. Anm. 52), 28–61 mit weiteren Literaturangaben.

<sup>157</sup> BRENK (vgl. Anm. 52), 60–61. Dazu K. T. HOENIGER, *Hocheppan*. Laurin-Kunstführer Nr. 4 (Meran 1962), mit vielen Bildern und Text.

<sup>158</sup> R. EGG, *Romanische Fresken in Marienberg*, in: *Klöster u. Stifte im Kulturleben Südtirols* (1962), 141, 144.

<sup>159</sup> GRABAR (vgl. Anm. 53), 119, 121. Über sonstige byzantinische Einflüsse in Südtirol siehe die Laurin-Kunstführer (Meran) über Grissian und Gratsch, 1962 bzw. 1963. Über die Adlerkasel im Brixener Domschatz aus dem Ende des 10. Jh., deren Stoff aus der Hofmanufaktur von Byzanz stammen wird, siehe FRODL (vgl. Anm. 72), 23–24.

<sup>160</sup> BRENK (vgl. Anm. 52), 62–64.

<sup>161</sup> HOENIGER (vgl. Anm. 157), 18–19.

<sup>162</sup> FRODL (vgl. Anm. 72), 46.

<sup>163</sup> BRENK (vgl. Anm. 52), 43, 124 (Müstair u. Riva). Mehr an Einfluss von Regensburg-Salzburg denkt EGG (vgl. Anm. 158), 137–146, besonders 142.

Foro Claudio (Etrurien), die aber beide auf die Kunstschule von Montecassino im 11. Jh. zurückgehen, von wo wiederum künstlerische Beziehungen zur Stadt am Goldenen Horn gingen<sup>164</sup>.

Noch stärker byzantisch beeinflusst sind wohl die romanischen Fresken in der Müstair benachbarten Johanneskapelle zu *Taufers* aus dem 13. Jh. Schon die Deesis im Altarhaus deutet darauf hin: Maria und der Täufer stehen fürbittend vor Christus, dann die Evangelisten und Kirchenväter, die Bischöfe und Äbte, Märtyrer und Jungfrauen, alles um den zentrierenden Pantokrator angeordnet, man möchte sagen in fast scholastischer Weise. Ein solch systematisches Programm findet sich vor allem in Byzanz sehr oft. Auch die Verschiedenheiten der Bildgrößen in den Zonen erklären sich so. Brenk, der die Tauferser Malereien umsichtig studiert hat, spricht von «frühbyzantinischen/ravennatischen Themata». Der Künstler beherrschte auch die byzantinische Maltechnik (grünlich-bräunliches Inkarnat, reiche Farbenskala, goldene Nimben, stark umschattete Augen, tiefe Nasen-Mund-Falten usw.). Es sind hier Verbindungen zur italo-griechischen Manier sichtbar<sup>165</sup>. Daneben ist in der gleichen Kapelle auch das grosse Wandgemälde des hl. Christophorus auffällig, auf das wir noch zurückkommen werden. Man sieht hier Einwirkungen von St. Markus in Venedig<sup>166</sup>.

Zur spätromanischen Epoche des 13. Jh. zählen auch die Malereien von *St. Lorenz bei Paspels*, wo besonders die dortige Majestas Domini bemerkenswert ist. Hier wird nämlich Christus klein dargestellt, obwohl er im Zentrum des Bildes ist. Anderwärts, wie in Bubikon, ist Christus nur im Brustbild wie auf einer Ikone präsentiert. Diese Idee dürfte byzantinisch sein und setzt ein persönliches Verhältnis zu Christus als Mensch voraus<sup>167</sup>. Aus dem Anfang des 13. Jh. datiert auch die romanische Stifterfigur des Dekans Burchardus in der *Pfarrkirche von Platta* im Medels. Der Dargestellte erscheint in einer Glockenkasel, deren Musterung Greifen, Löwen und Adler aufweist, ganz wie auf byzantinischen Stoffen. Hinzukommt noch die düstere Tönung in violetten und gedämpften roten Farben. Mögen nun eigentliche byzantinische Stoffe des 12. Jh. und deren Nachbildung auf italienischen Webereien die Vorbilder sein, auf alle Fälle weist der ganze Charakter des liturgischen Kleides des Dekans Burchard nach Süden. An Platta ging ja der Passweg über den Lukmanier nach Oberitalien vorbei, also zu dem Lande, das byzantinische Geistigkeit verdolmetschte<sup>168</sup>.

### 3. Textilien

Während im Frühmittelalter Textilien vor allem als Umhüllungen von Reliquien verwendet wurden, fanden sie, nachdem in der karolingischen Zeit die sakrale Bekleidung beim Gottesdienst immer mehr aufgekommen war, eine neue Verwendung als liturgische Paramente im eigentlichen Sinne, von denen kostbare Stücke schon in romanischer Zeit geschaffen wurden. Solch frühe Beispiele sind im rätschen Gebiet allerdings nur selten erhalten geblieben. Im Disentiser Klostermuseum wird eine halbseidene *Kasel* des 12./13. Jh. aus dem *Lugnez* aufbewahrt. Ihre ursprüngliche Glockenform wurde leider zu einem uns unbekanntem Zeitpunkt beschnitten; die Halbseide ist rot und goldgelb gemustert mit zwei überkreuzten Vogelhälsen. Der Stab ist aus Zyperngold. Eigentliche Figuren weist die Kasel nicht auf<sup>169</sup>.

Bedeutend reicher ist die *Marienberger Kasel*, aus Leinwand bestehend, die mit Seide und teilweise mit Gold überstickt ist (Tafel 68 a-c). Das Ornament der Stickerei ist rein romanisch: ein Baum, der sich auflöst in Zweige mit Blättern und Blüten. Der Stoff, aus dem die aufgenähten Kreuz-

<sup>164</sup> A. MORASSI, *Storia della Pittura nella Venezia Tridentina* (Roma 1934), 62-73, besonders 72. Dazu SCHMITZ-RÄBER, *Geschichte des Benediktinerordens 2* (1948), 244, 285, sowie GRABAR-NORDENFALK, *Die romanische Malerei vom 11.-13. Jh.* (Genf 1958), 33-39.

<sup>165</sup> B. BRENK, *Ein Zyklus romanischer Fresken zu Taufers im Lichte der byzantinischen Tradition*. In: *Jb. der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 14 (1964), 119-135.

<sup>166</sup> FRODL (vgl. Anm. 72), 48.

<sup>167</sup> BRENK (vgl. Anm. 52), 64-68 mit näheren Einzelheiten. Dazu derselbe in: *Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte* 23 (1963), 69-74.

<sup>168</sup> *Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte* 16 (1956), 193-206, besonders 199-201.

<sup>169</sup> Zur Datierung: *Bündner Monatsblatt* (1954), 11. - E. POESCHEL, *KdS, GR 4* (1942), 202.



teile bestehen, gilt als orientalisches; er weist einen in arabischer Schrift geschriebenen Segensspruch für den Träger des Stoffes auf<sup>170</sup>. Auf der Stola, die zur Kasel gehört, sind noch alle Inschriften zu den Bildern erhalten, freilich teilweise schlecht überliefert, teilweise später mit Tinte nachgezogen. Es handelt sich um 2 Reihen von je 8 Bildern, die mit der Darstellung Christi und Mariä beginnen. Wir führen hier die Legenden an, nicht ohne unsichere Buchstaben in runde Klammern zu setzen: 1. MAGESTAS, 2. S. MARIA, 3. S. PETRVS, 4. S. ANDREAS, 5. (S. PA)VLVVS, 6. S. PHILIPPVS, 7. S. (MARC)VS, 8. S. BARTHOLOM(EVS), 9. S. IOHANN(ES), 10. S. MATHEVS, 11. S. SEBASTIAN(VS), 12. S. PANAFRETA, 13. S. LAVRENTIVS, 14. S. BENEDI(CTVS), 15. S. CLIMARIA, 16. S. NICOLAVS. Alle Titel sind in romanischen Majuskeln ohne jegliche Ligatur geschrieben. Unziale Elemente sind mehrfach vorhanden, so *M* (1, 2, 10, 15), *E* (3, 4, 10–14). Unziale oder auch Minuskelform zeigt das *H* (6, 8) sowie das *a*(4). Beim *L* ist der abwärtsgehende Fußstrich auffällig. Die Schrift erinnert ganz an die in der Marienberger Krypta noch erhaltenen Schriftfragmente aus der Zeit um 1160. Auf das 11. Jh. kann man kaum zurückgehen, schon der unzialen Formen wegen nicht, für das 13. Jh. fehlen die bezeichnenden Verzierungen, die Doppelbuchstaben usw. Man sieht sofort, dass die Schrift eher älter ist als diejenige von der Stifterfigur in Platta<sup>171</sup>.

Auf das 12. Jh. kommen wir auch, wenn wir uns die Stifterfiguren ansehen: Ulrich von Tarasp, der eine Tonsur trägt und unter der Täuferfigur kniet, ferner seine Gemahlin Uta, die als Nonne auf dem Sebastiansbild dargestellt ist. Nur bei dieser Frauenfigur steht eine Legende, die schwer zu entziffern ist und vielleicht sogar etwas späteren Ursprungs sein kann (Tafel 68 d). Man hat schon auf «FECIT MATER VTA», das letztere Wort in Ligatur, geraten. Dies ist wohl möglich, aber nicht beweisbar. Dass aber die beiden Tarasper, also Ulrich († 1177) und Uta († 1162), einen Ornat und Alben stifteten, ist uns sicher überliefert, ebenso dass auf einem der Paramente ihre Namen standen<sup>172</sup>.

Einen weiteren Anhaltspunkt geben die Heiligen Sebastian, Panafreta und Climaria, die für Marienberg charakteristisch sind. Ihre Reliquien brachte Gebhard, später 1162–79 Abt, von Köln nach Marienberg. Als Bischof Reinher von Chur 1201 die Klosterkirche weihte, da geschah dies nicht nur zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit, des Hl. Kreuzes und der Muttergottes, sondern auch: «et sanctorum Sebastiani episcopi et martiris, Panafrete virginis et martiris, Climarie virginis et martiris». Von diesen drei Heiligen wurden spezielle Reliquien dem Altar einverleibt<sup>173</sup>. Überbleibsel von Sebastian und Panafreta schloss man auch 1251 in die Felixkapelle in Tscherms bei Lana (südlich von Meran) ein<sup>174</sup>. Merkwürdig ist, dass das Marienberger Jahrbuch des 14. Jh. wohl den hl. Sebastian im Kalender aufweist, jedoch nicht die beiden andern Heiligen<sup>175</sup>. Man könnte daraus schliessen, deren Kultblüte sei im 14. Jh. schon vorbei gewesen. Vom hl. Sebastian wissen wir, dass er bereits im 9. Jh. in St. Gallen verehrt wurde. Daher kann er leicht im 12. Jh. in Marienberg in Ehren gewesen sein<sup>176</sup>. Dies wohl um so mehr, als man glaubte, es handle sich um den bekannten Martyrer von Sebaste.

Über die hl. Climaria sind wir ganz im ungewissen. Panafret ist ein ganz isolierter germanischer Name<sup>177</sup>. Reliquien von ihr kamen um die Mitte des 12. Jh. von Köln nach dem Kloster Grand-

<sup>170</sup> Es handelt sich nicht um das spätgotische horizontalbalkige Kreuz, sondern um das Gabelkreuz, das vom 11. bis 14. Jh. vorkommt. J. BRAUN, *Handbuch der Paramentik* (1912), 134–137. – Bemerkungen zur alten *Kasel von Marienberg* von Abt LEO TREUINFELS und Prof. J. KARABEČEK aus dem Jahre 1892 sind im Stifte Marienberg erhältlich (Vervielfältigung). Da das Material nach Osten weist, kommt vielleicht die berühmte byzantinische Seidenweberei in Frage. Hierzu OSTROGORSKY (vgl. Anm. 1), 61–62, 304.

<sup>171</sup> Die Inschrift von Platta siehe in: Z. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 16 (1956), 202–206. Dort ist auch die paläographische Fachliteratur angegeben, die auch hier wieder in gleicher Weise herangezogen wurde.

<sup>172</sup> *Goswins Chronik des Stiftes Marienberg*, ed. B. SCHWITZER (1880), S. 62: Ornatus quoque et albas, que eorum nomina continent, et calicem... reliquerunt.

<sup>173</sup> F. HUTER, *Tiroler Urkundenbuch* 2 (1949), 10–11, Nr. 533.

<sup>174</sup> HUTER (vgl. Anm. 173) 3 (1957), 303–304, Nr. 1265. <sup>175</sup> GOSWIN (vgl. Anm. 172), 5–30.

<sup>176</sup> *Studien zum St. Galler Klosterplan*, ed. J. DUFT (1962), 155–156. Dazu: Schweiz. Z. f. Geschichte 12 (1962), 489–490.

<sup>177</sup> E. FÖRSTEMANN, *Altdeutsches Namenbuch*. Personennamen (1900), Sp. 244.

mont (Diözese Limoges)<sup>178</sup>. In Paderborn hinterlegte Bischof Bernhard (1127–60) in dem neuen Frauenkloster Wilbasen Überbleibsel der gleichen Heiligen. Man brachte sie mit St. Ursula und deren Gefährtinnen zusammen<sup>179</sup>. Jedoch finden wir weder in deren erster Passio (von etwa 975) noch in deren zweiter (vom 11. Jh.) unsere Namen angegeben. Weil man jedoch 1106 in Köln einen Gräberfriedhof entdeckte und darin die Gebeine der hl. Ursula und ihrer Leidensgenossinnen gefunden zu haben glaubte, identifizierte man seit dem 12. Jh. immer mehr Persönlichkeiten mit diesen Gefährtinnen der hl. Ursula<sup>180</sup>. Es waren also damals in Marienberg ganz «moderne» Heilige, die man in der Kirche rekondierte. Merkwürdig auch, dass es gerade zwei weibliche Heilige waren, die für das Kloster als wichtig erachtet wurden. Das kam von dem damals so hochverehrten Ursulakreis. Das «Kölner Ereignis» von 1106 und die darauffolgende Kultsteigerung wirkte also mittelbar auch auf die Vinschgauer Abtei ein.

Wenn wir daher aus all diesen Momenten das Fazit ziehen, so müssen wir sagen: Stilistische, epigraphische und reliquiengeschichtliche Gründe stimmen für eine Datierung der Marienberger Kasel in die 2. Hälfte des 12. Jh. gut zusammen. Wie selten bei einem Textilstück kann man hier die eigentlichen Hintergründe seiner Anschaffung und Herstellung feststellen.

#### 4. Kirchenpatrozinien

Unter den hochmittelalterlichen Kirchenpatrozinien in Rätien, von denen eine östliche Herkunft vermutet werden kann, denkt man zuerst an *St. Nikolaus*, dessen Kult vom kleinasiatischen Myra ausging. Im Abendland fand die Verehrung erst im 10. Jh. unter dem Einfluss der byzantinischen Prinzessin Theophano, der Gemahlin des zweiten Otto, Eingang. Die Translation der Reliquien nach Bari 1087 verstärkte diesen Zug, wurde doch schon 1088 in Rom die Stationskirche St. Nikolaus im Kerker errichtet. Die Reformklöster dieser Zeit (Hirsau, St. Blasien usw.) nahmen den Kult freudig auf. Von daher kam er wohl nach Rätien. Berühmt ist die Kapelle St. Nikolaus und Ulrich in Müstair, die dem ausgehenden 11. Jh. entstammt. In nahen Marienberg weihte Bischof Adalgott 1160 einen Nikolausaltar. In Pfäfers war das Nikolausfest unter Abt Gerold (etwa 1110–25) das Datum für Karitäten. Die Nikolauskapelle im nahen Ragaz dürfte wohl im 13. Jh. entstanden sein<sup>181</sup>. An den Bischof von Myra schliessen wir den Bischof von Sebaste im Pontus an, den *hl. Blasius*, der im 3./4. Jh. lebte. Sein Name fehlt in den frühmittelalterlichen Sakramentarien. Bekannt wurde er erst im Abendland, nachdem seine Legende zuerst in der Unterkirche von S. Clemente in Rom im 9. Jh. dargestellt wurde. Von Rom erhielt das Kloster Rheinau 855 Gebeine, von welchen es später an das Schwarzwaldkloster abgab, das sich seit 1036 nach dem hl. Blasius nannte. Da der Kult auch im nahen Mailand früh sehr verbreitet war, kann die Verehrung sowohl von Süden wie von Norden während des 11./12. Jh. nach Rätien gekommen sein. Aus dieser Epoche werden die Kirchenpatrozinien von Taufers, Tinzen und Valendas stammen<sup>182</sup>.

Von Osten her kam wohl auch der Kult des Märtyrers *Christophorus*, dessen Verehrung eine Kirche in Chalcedon (gegenüber Konstantinopel) schon im Jahre 452 bezeugt. Über das byzantinische Süditalien und das ravennatische Gebiet verbreitet sich der Kult in unsere Gegenden. Zwar kennen

<sup>178</sup> Bulletin Monumental 122 (1964), 130–132, 137–139.

<sup>179</sup> Acta Sanctorum, Octobris, Bd. 9 (1869), 936. Zu Paderborn siehe *Lexikon für Theologie u. Kirche* 7 (1962), 1343. Wilbasen ist identisch mit Wilbadessen. A. HAUCK, *Kirchengeschichte Deutschlands* 4 (1925), 993.

<sup>180</sup> W. LEVISON, *Das Werden der Ursula-Legende*. Bonner Jahrbücher 132 (1927), 25–42, 55–58, 59–90, 96, 115ff., 137. Beachtenswert ist S. 128 der Hinweis auf die sog. Revelationen eines Visionärs 1183/87, welche frei erdichtet sind und sogar von einer Jungfrau Chinaera, Europa und Historia sprechen. Das erinnert sehr an unsere Marienberger Climaria. Wie mir der Bollandist P. Baudoin de Gaiffier, Brüssel, mitteilt, handelt es sich bei den Reliquien sowohl der Climaera wie der Panafreta um Gebeine des Kölner Friedhofes; die beiden Heiligen wurden als Gefährtinnen der hl. Ursula ausgegeben. Acta Sanctorum, Oct. Bd. 9, S. 245 und passim. Climaria und Climaera dürften identisch sein.

<sup>181</sup> *Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens* 65 (1953/54), 85–86. – Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte 50 (1956), 61–62, 69 und 55 (1961), 34, 120.

<sup>182</sup> *Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens* 65 (1953/54), 280–281. Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte 55 (1961), 30, 93–94. – *Der Schlern* 34 (1960), 323–324.

die frühmittelalterlichen Sakramentarien seinen Namen noch nicht, wohl aber die Kalendarien des 9. und noch mehr des 10./11. Jh. Zentren seiner Verehrung waren Klöster wie Cluny, Reichenau und Einsiedeln. Deshalb war auch das Hospital der Abtei Pfäfers, das schon unter Abt Gerold (etwa 1110–25) belegt ist, dem Schutze des hl. Christophorus anheimgestellt<sup>183</sup>. Aus dem 12. Jh. stammt das grosse Wandgemälde des hl. Christophorus in St. Johann zu *Taufers*, wo der Heilige nicht das Kind trägt, sondern die Gestalt des erwachsenen, bärtigen Christus mit Buch und Segensgestus, so wie wir sie aus der *Majestas Domini* gewohnt sind. Stilistische Verbindungen führen nach S. Marco in Venedig.

Den gleichen Weg, den der Kult des hl. Christophorus ging, legte auch derjenige der *hl. Margaretha* zurück, mag es sich nun mit der Geschichtlichkeit dieser Jungfraumärtyrerin von Antiochien verhalten, wie es will. Im Abendland begegnet uns ihr Heiligennamen zuerst im 9. Jh. im Gebiete von Mainz–Fulda–Salzburg. Die Kalendarien des 10.–12. Jh. nennen sie dann immer häufiger. Chur und Pfäfers kennen sie bereits im 12. Jh. Dem gleichen Jahrhundert gehören die *Margarethenkirche in Lana* bei Meran und die Margarethenkapelle in Chur an. Das Wachstum ihres Kultes zeigen am besten zwei Patroziniumswechsel an. Die frühmittelalterliche Marienkapelle von Ilanz erscheint 1287 mit einem Doppelpatrozinium Maria und Margaretha, 1385 aber nur noch als Margarethenkapelle. Die Salvatorkapelle in Sampans (Sarganser Land), die im 12. Jh. noch als solche belegt ist, erscheint 1394 als Margarethenkapelle. Hier knüpfte das Margarethenlied an<sup>184</sup>.

Die genannten vier Heiligen, St. Nikolaus und St. Blasius, St. Christophorus und St. Margaretha haben eine gleichgeartete Geschichte. Sie wurden im Osten schon seit Jahrhunderten verehrt (vielleicht am wenigsten sicher die hl. Margaretha), bevor ihr Kult in das hochmittelalterliche Rätien kam. Dabei spielt nicht so sehr der direkte Einfluss von Italien die Vermittlerrolle, sondern die von Italien her inspirierten Reformklöster und Reformzentren.

Damit beenden wir unsere Übersicht, die manche Fragen überhaupt nicht berührte. Wenn wir für unsere Untersuchung den byzantinischen Einfluss in den Vordergrund stellten, so darf er, gesamthaft gesehen, keineswegs übertrieben werden. Rätien ist keine Provinz des östlichen Kaiserreichs gewesen. Es handelt sich bei den von uns aufgezeigten Beziehungen immer um Fernwirkungen, um einzelne Strahlen, die hier in ihren äussersten Spitzen irgendwie noch ihren Schein leuchten liessen. Nicht ohne Grund bemerkte B. Brenk, dass «der byzantinische Einfluss in der romanischen Wandmalerei Graubündens nirgends wirklich grundlegend ist, sondern sich immer nur auf Einzelemente erstreckt; das byzantinische Element wird in Graubünden (nach dem heute Erhaltenen zu urteilen, das Bild kann sich ja durch eine einzige Entdeckung ändern) stark umgesetzt in mittelalterliche Sprache»<sup>185</sup>. Das gilt nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom geistigen Einfluss<sup>186</sup>.

Eines aber dürfte wohl auch klargelegt sein, dass nämlich die Kunstentwicklung eng mit der politischen und geistigen Geschichte verbunden ist. Es sind konzentrische Kreise, die nur zum Schaden des Ganzen und des Einzelnen auseinandergerissen werden. Sosehr methodisch das Einzelne bei der Erforschung zuerst untersucht werden muss, so muss es dann ins Ganze hineinkomponiert werden.

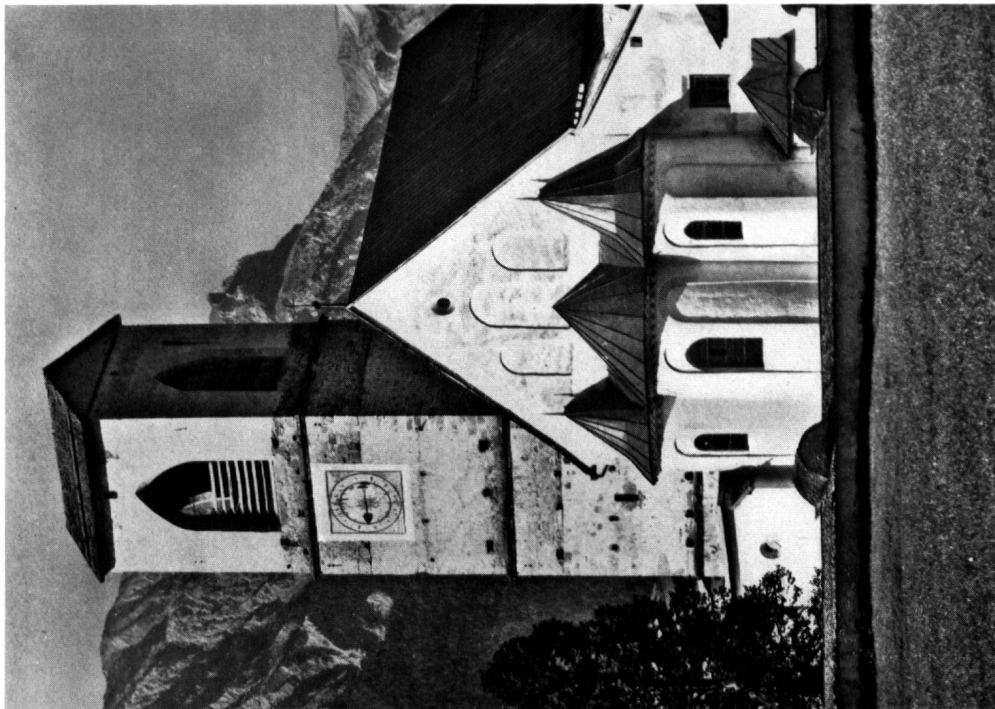
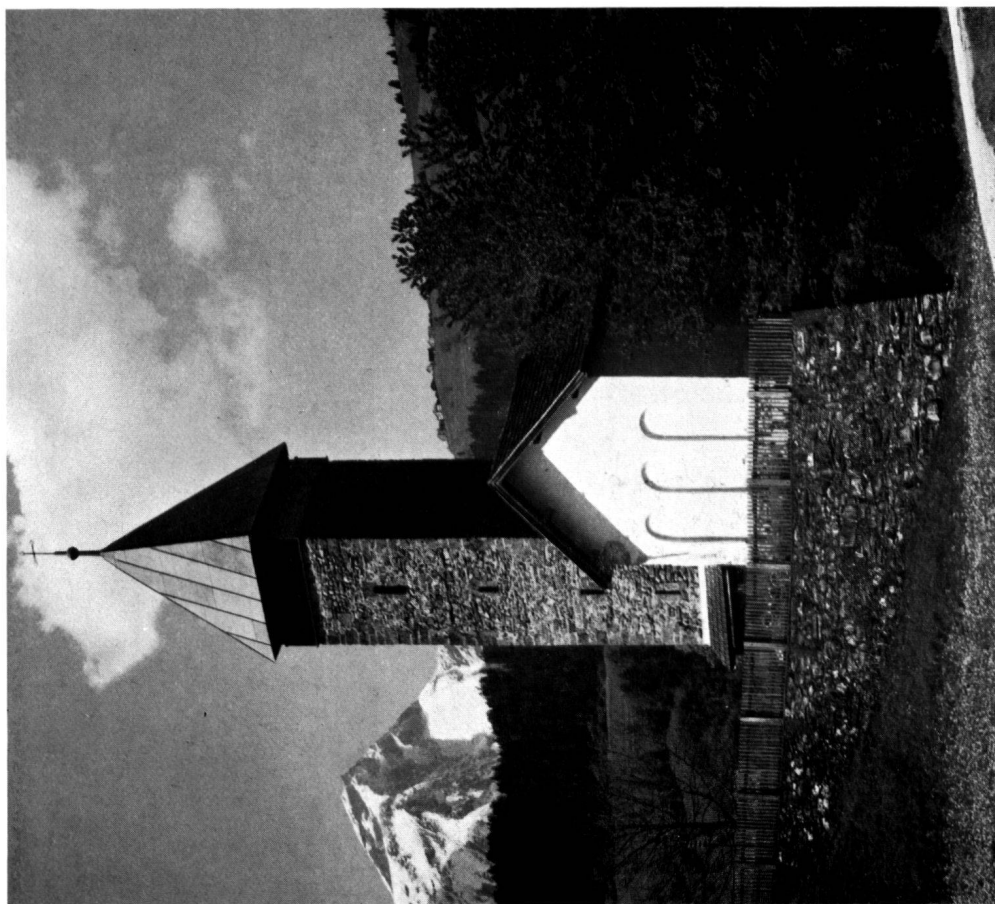
Ferner dürften diese Zeilen wieder zum Bewusstsein gebracht haben, dass das mittelalterliche Rätien viel grösser war als das heutige Graubünden und dass es sich vor allem gegen Süden und damit auch gegen Osten offenhielt.

<sup>183</sup> *Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens* 65 (1953), 87–88. Z. f. Schweiz. Kirchengeschichte 55 (1961), 32, 108. Über *Taufers* siehe FRODL (vgl. Anm. 72), 48 (mit Literatur).

<sup>184</sup> Näheres jetzt in: Schweiz. Archiv f. Volkskunde 58 (1962), 125ff.

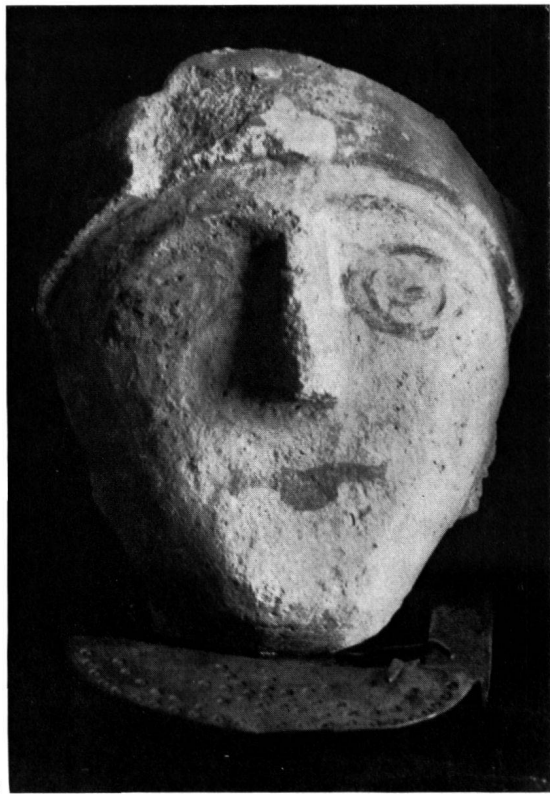
<sup>185</sup> Freundl. Mitteilung, 23. Aug. 1965.

<sup>186</sup> Für Beschaffung von Bildvorlagen und literarischen Hinweisen und Hilfen ist der Verf. nicht nur Dr. Beat BRENK, Basel, und P. JOSEF JOOS, Marienberg, zu Dank verpflichtet, sondern auch der Redaktion dieser Zeitschrift, vor allem Dr. W. TRACHSLER, Landesmuseum Zürich.

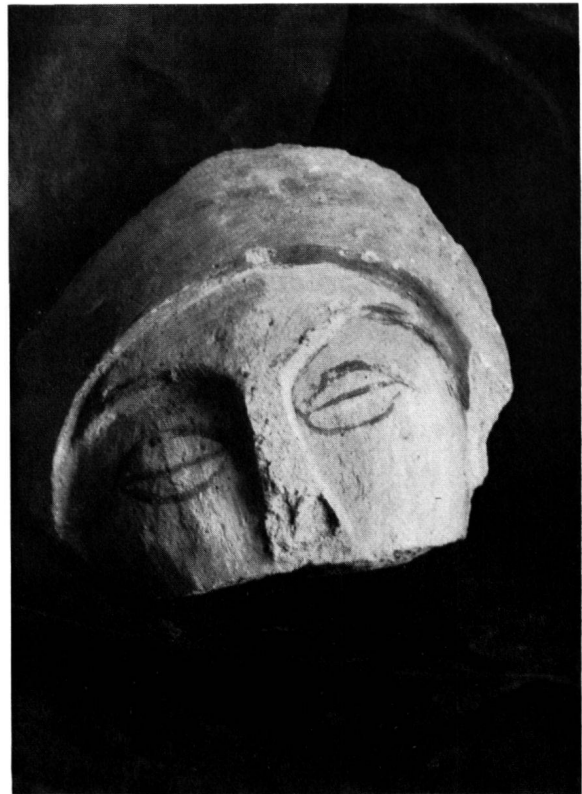


a Cazis GR, Kirche St. Martin. Ansicht von Nordosten. – b Müstair GR, Kirche des Klosters St. Johann. Ansicht von Osten.

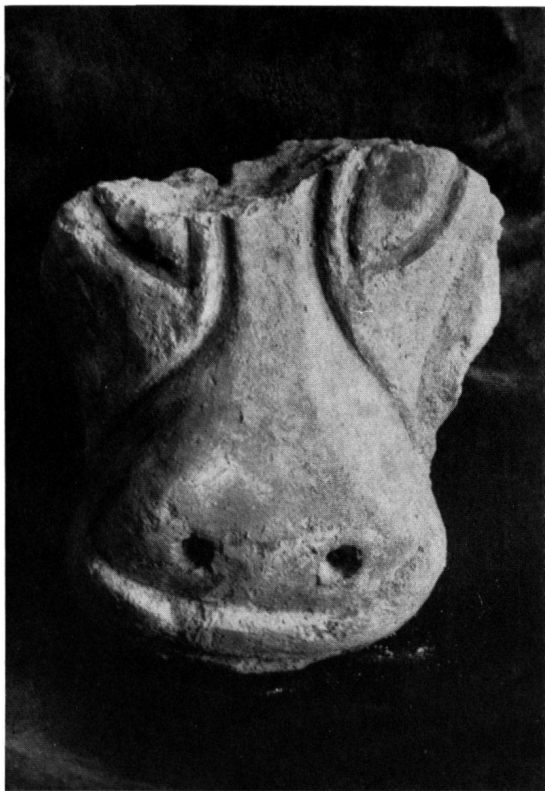
P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



a



b



c



d

*a-d* Figürliche Stuccofragmente aus Disentis: *a, b, d* Menschliche Köpfe mit Resten der originalen Bemalung. – *c* Stierkopf.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



a



b

a, b Müstair GR, Klosterkirche, karolingische Malereien: a Ausschnitt aus der Weltgerichtsdarstellung an der Westwand: Christus in der Engelsglorie. – b Ausschnitt aus dem Vogelfries in der Nordapsis.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



a



b



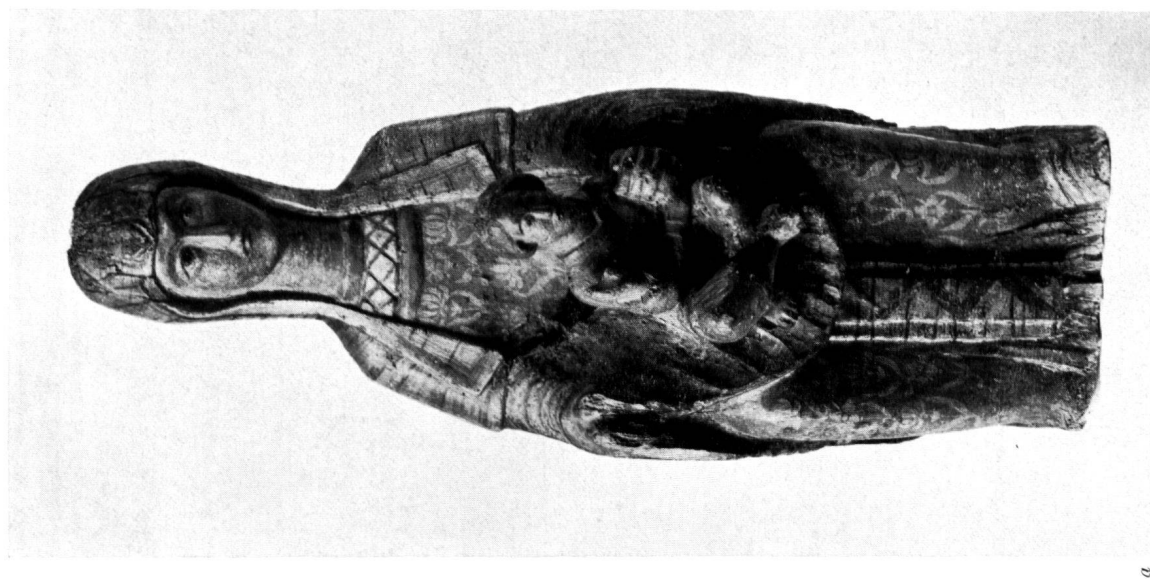
c



d

*a-d* Mals im Vintschgau, Kirche St. Benedikt. Ausschnitte von der Dekoration der Ostwand (vgl. dazu Abb. 9):  
*a, b* Stifterbildnisse (Details), *c, d* Teilstücke der Halbsäulen, welche die Nischen flankieren.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



a



b

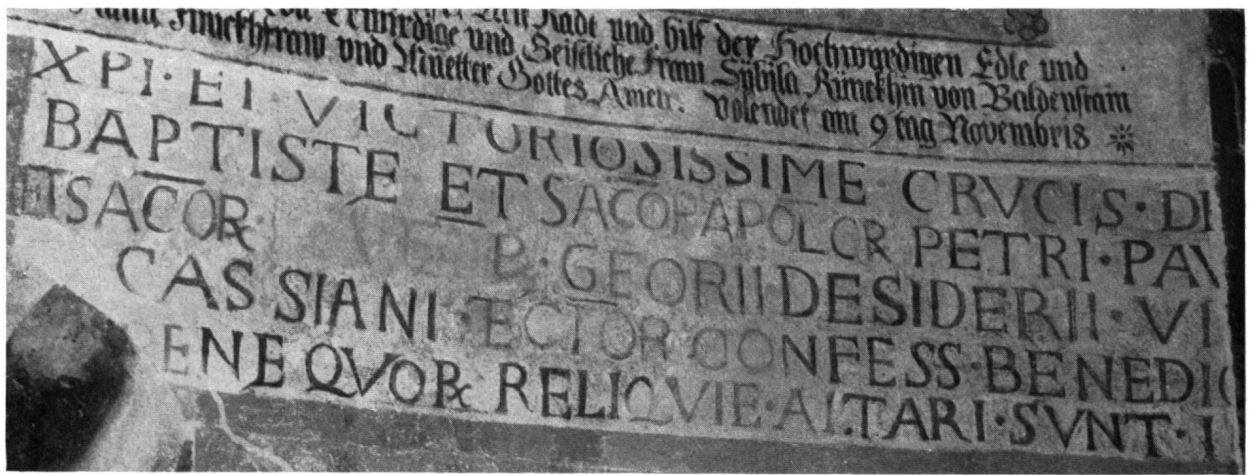


c

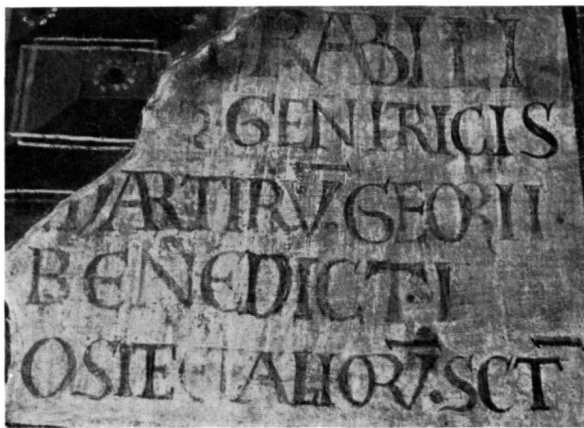
*a-c* Rätische Madonnenbilder der romanischen Zeit: *a* Madonna aus Chur, um 1100. Zürich, Schweiz. Landesmuseum. – *b* Madonna aus Oberkastels, um 1200. Disentis, Stiftsammlung. – *c* Madonna aus Obervaz, Anf. 13. Jh. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS

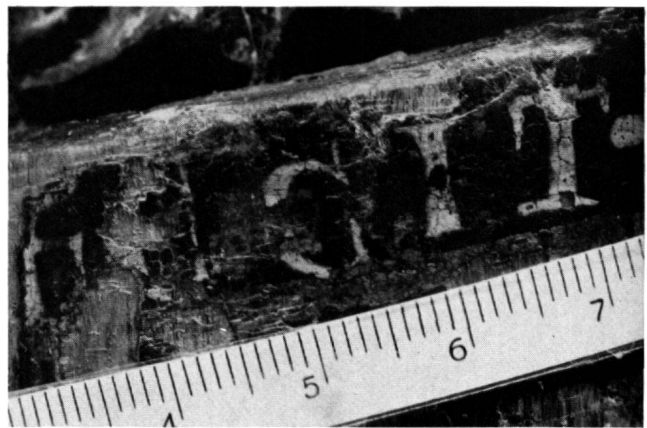




a



b



c



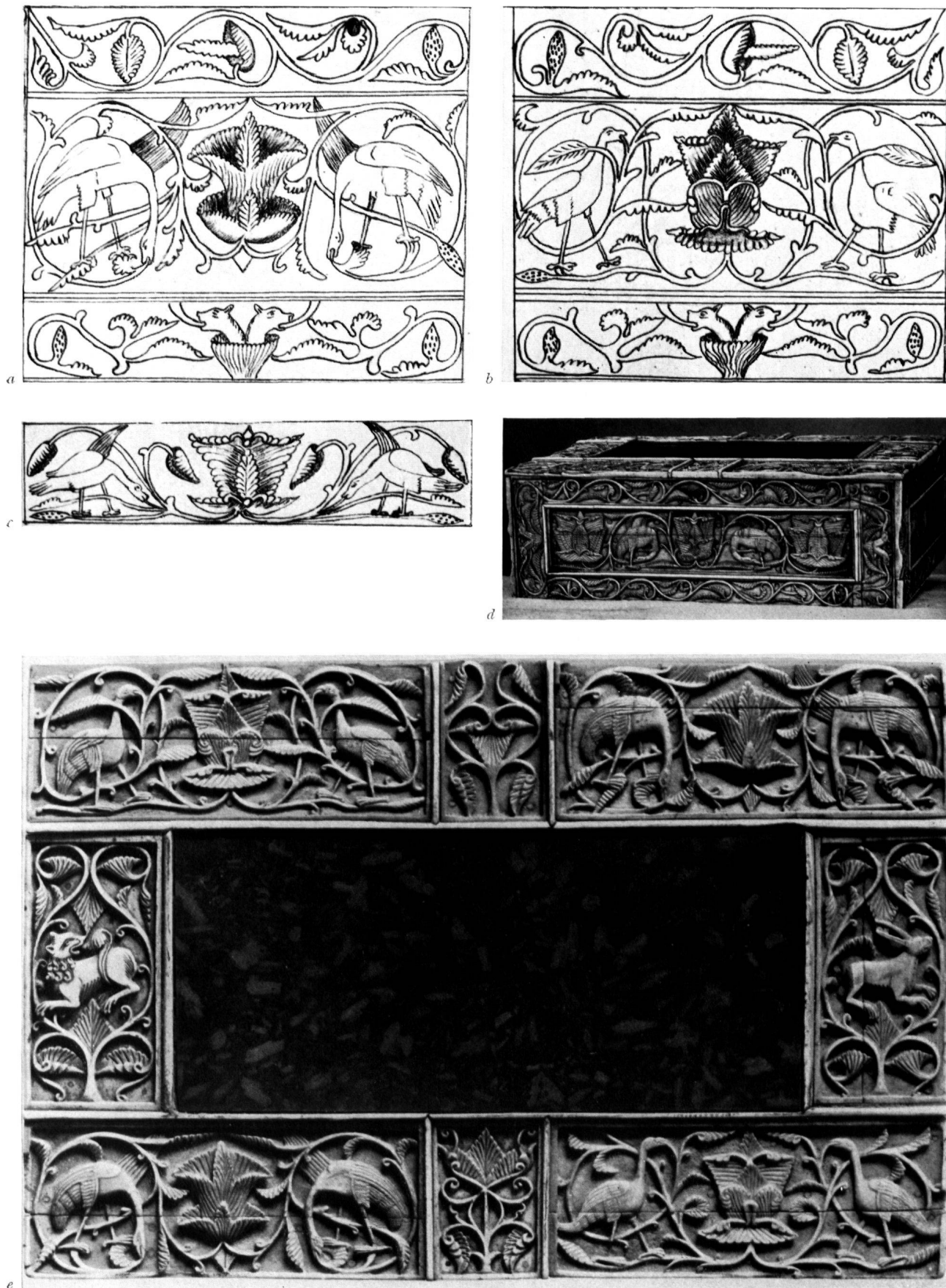
d



e

a-e Hochmittelalterliche Schriften des rätschen Gebiets: a Müstair GR, Klosterkirche, Dedikationsinschrift von 1087. – b Müstair, Klosterkirche, Dedikationsinschrift um 1150–1220. – c-e Inschriften vom Thronessel der Madonna aus Oberkastels (vgl. Tf. 65b), um 1200.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



*a-c* Elfenbeinreliefs von einem ehemals in Disentis aufbewahrten, heute verschollenen Kästchen. Zeichnung der Mitte des 19. Jh. – *d, e* Tragaltar mit Elfenbeinreliefs des 11. Jh. (Schule von Salerno oder Amalfi). London: *d* Schrägansicht *e* Ansicht von oben.

P. ISO MÜLLER: BEITRÄGE ZUM BYZANTINISCHEN EINFLUSS  
IN DER FRÜH- UND HOCHMITTELALTERLICHEN KUNST RÄTIENS



a



b



c



d

*a-d* Kasel der 2. Hälfte des 12. Jh. Leinwand mit Seiden- und Goldstickereien; das aufgenähte Gabelkreuz, eine orientalische Spolie mit arabischen Schriftzeichen. Stift Marienberg im Vintschgau: *a* Rückseite, *b-c* Vorderseite, *d* Ausschnitt aus der Stola.