

Die karolingische St. Benediktikirche
in Mals.

Von

Josef Garber.

Mit 23 Tafeln und 2 Text-Illustrationen.

I.

Ungefähr mit dem Jahre 1400 beginnt in Tirol jene reiche Blüte der gotischen Wandmalerei, die so zahlreiche Kirchen mit Gemälden schmückte, daß die noch heute erhaltenen Überreste jener Monumentalkunst das Land zu einem allerreichsten Kunstgebiete dieser Art erheben. Nicht so zahlreich sind Wandgemälde des 14. Jahrhunderts, und solche, die noch weiter zurückliegen, sind schon eine Seltenheit zu nennen, darum aber auch kunstgeschichtlich um so wertvoller und von allgemeiner Bedeutung, denn auch auf außertirolichen Gebieten hat sich von Wandgemälden einer so frühen Zeit nur wenig erhalten.

Die Wandgemälde der St. Benediktikirche in Mals aber können für sich eine ganz außergewöhnliche Bedeutung beanspruchen, weil nicht bloß Tirol, sondern das ganze Reich bisher kein Denkmal der Malerei besitzt, das ihnen an die Seite gestellt werden kann. Wenn ihnen trotzdem bis heute nicht die richtige Schätzung und keine eingehendere literarische Würdigung zu teil wurde, liegt der Grund darin, daß die Gemälde erst in letzter Zeit vollständig bloßgelegt wurden. Und da man sie bis dahin in eine viel zu späte Entstehungszeit versetzte, benahm man ihnen durch die unrichtige Altersbestimmung die exceptionelle Stellung und das Anrecht eines besonderen Interesses. Dem Bearbeiter der Gemälde der nahen Klosterkirche St. Johann in Münster (Graubünden) aber scheinen sie unbekannt geblieben zu sein.

An der Westseite des Marktes Mals im Vintschgau steht frei in einer Wiese, von den Häusern einige Schritte entfernt, die kleine St. Benediktikirche. Sie ist der kirchlichen Benützung enteignet und Besitz der Marktgemeinde. Bis in die letzte Zeit wurde sie als Depot verwendet. Den Grundriß der Kirche bildet ein Viereck von 10·70 Meter Länge und 5·70 Meter Breite. Die Kirche ist nach Osten orientiert. Die schmale Apsis öffnete sich in einer Breite von 1·20 Meter, ist aber heute durch eine mit der Ostwand zusammengehende Mauer geschlossen und zeigt durch die häufigen Übertünchungen und Eingriffe nur mehr undeutlich ihren Öffnungsbogen. Rechts und links von der Apsis sind noch die Spuren von zwei kleinen ebenfalls vermauerten Nischen oder Nebenapsiden undeutlich bemerkbar. Der ursprüngliche Eingang der Kirche befand sich in der Mitte der Westwand. Auch er ist zugemauert, doch läßt die niedrige Lage des gut erkennbaren halbrunden Türbogens auf einen tiefer gelegenen Fußboden, als der heutige ist, schließen. An Stelle des alten Einganges ist die Südwand für einen solchen durchbrochen worden. Auch die zwei Fenster dieser Seite und das Rundfenster über dem alten Portale erhielten durch spätere Eingriffe ihre gegenwärtige Form. Die Mauern zeigen nirgends Ansatzpunkte eines Gewölbes, so daß der Raum durch eine flache Decke, ähnlich der heutigen einfachen Holzdecke, abgeschlossen gewesen sein muß. An der Nordseite erhebt sich der dicke romanische Turm in drei Stockwerken, die durch gemauerte Rundbogenfriese geziert sind. Drei Seiten des Turmes haben im obersten Stockwerke zwei übereinander liegende romanische Fenster, von denen die oberen durch eine einfache Mittelsäule gedoppelt sind; nur die Nordseite des Turmes hat bloß ein Fenster. Der Turm schließt mit einem niederen gemauerten Pyramidendache ab. Die Apsisseite ist außen durch eine 1 Meter dicke Mauer, die unter der Giebelhöhe horizontal mit einem eigenen Mauerkronendach aus Steinplatten abschließt, verstärkt. Möglicherweise ist diese Verstärkungsmauer der Apsisseite, durch welche heute die Apsis und die zwei Seitennischen außen nicht mehr durchbrechen, spätere Zutat, so daß sich ur-

sprünglich durch die unverstärkte Wand die Apsis und die zwei seitlichen Nischen durchrundeten.

Die Gemälde befinden sich an der Nord und Ostwand des Innenraumes. Da aber auch die bemalte Nordwand durch eine spätere innen angemauerte Stützwand verstärkt wurde, geschah es, daß die Bilder zum Teil übermauert wurden und heute nur mehr im oberen freigebliebenen Teile der alten Nordwand, unter dem sich die Verstärkungsmauer verläuft, erhalten blieben.

Spuren alter Gemälde waren schon seit Jahren sichtbar und Paul Clemen hat sie schon im Jahre 1889 beachtet, doch irrtümlich dem 12. Jahrhundert zugeschrieben¹⁾. Im Jahre 1913 wurden sie auf Verwendung des Landeskonservators Hofrat Dr. Franz von Wieser von der k. k. Zentralkommission durch Professor Antonio Mayer in mustergiltiger Weise vollständig aufgedeckt und gesichert. Die Bilder der Nordwand sind auch dort, wo sie nicht übermauert gewesen, stark zerstört, nur das letzte Bild dieser Wand gegen die Apsis und die zwei Gemälde der Ostwand sind verhältnismäßig sehr gut erhalten, und glücklicherweise wurden die Bilder durch keine Übermalung oder Renovierung entwertet.

Ikonographie.

Die Gemälde der Nordwand. Die Bemalung der Nordwand war durch zwei übereinander angeordnete Bilderreihen bestritten. Sie bedeckten, nur einen ca. 40 cm breiten Mauerstreifen gegen die Westwand freilassend, die ganze übrige Mauerfläche. Der obere Bilderstreifen läßt fünf regelmäßig aneinander geordnete Gemälde erkennen, von denen jedes 2·10 Meter breit und 1·60 Meter hoch ist. Der untere Bilderstreifen ist nur mehr an einigen spärlichen Fragmenten, welche sich unter dem ersten westlichen Bilde der oberen Reihe erhalten haben, erkennbar; alle übrigen Darstellungen der unteren Reihe sind durch die oben erwähnte Verstärkungsmauer der Nordwand

¹⁾ Mitteilungen der Zentralkommission 15. Jahrgang p. 83.

übermauert worden. Doch dieser eine Rest genügt wenigstens, die systematische Wandeinteilung für die zwei Gemäldeerien erkennen zu lassen. Über die fünf Gemälde des oberen Bilderstreifens zieht sich unter der flachen Decke ein 35 cm breiter ununterbrochener Mäander.

Der Mäander hebt sich, in seinen Brechungen die Farben rot, gelb, grau und weiß regelmäßig wechselnd, in vollkommen richtig gezeichneter, perspektivischer Tiefsicht von einem schwarzem Grunde ab.

Die Umrahmung der einzelnen Bilder ist durchaus gleich und besteht aus flachen unverzierten roten, schwarzen und weißen Farbstreifen.

Der Inhalt der dargestellten Szenen ist auf den ersten Blick schwer zu bestimmen. Ihre regelmäßige Anordnung und ihre gleiche Größe, sowie die uralte Gepflogenheit, in kontinuierlicher Reihenfolge zu erzählen, läßt von vornherein annehmen, daß die einzelnen Darstellungen in einem inneren Zusammenhange zu einander stehen. Aus dem zweiten und vierten Bilde glaube ich schließen zu dürfen, daß wenigstens die ersten vier Bilder inhaltlich zusammengehören und aus der Apostelgeschichte Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Paulus bis zu seiner Bekehrung erzählen.

Erstes Bild. (Siehe Tafel I). Saulus verfolgt die Gläubigen, „Es erhob sich aber an jenem Tage eine große Verfolgung gegen die Kirche zu Jerusalem . . . Saulus aber verwüstete die Kirche, indem er in die Häuser eindrang und Männer und Weiber fortschleppte und sie ins Gefängnis lieferte“ (Act. Apost. VII, 1, 3), — „Saulus aber, nach Drohung und Mord gegen die Jünger des Herrn atmend . . .“ (Act. Apost. IX, I). — Das Bild zeigt in der Mitte zwei nackte liegende Männer, die an den Händen über eine gelbe Masse mit eigenartigen weißen kreisrunden Gegenständen (vielleicht die in den Martyrerakten öfters erwähnten Scherben?) hingezogen werden. Zu Füßen der Liegenden stehen drei Männer, deren untere Körperpartie zerstört ist. Der erste mit einem gelben und der zweite mit einem schwarzen enganliegenden Ärmelgewand bekleidet,

hat soeben die gespaltenen Ruten auf die Rücken der Verfolgten niedergeschlagen, während der dritte mit mächtiger Armbe-
 wegung zum Schlage mit seiner Doppelrute ausholt. Zu Häupten
 der zwei Liegenden sind sechs Personen dargestellt. Die zwei
 vordersten Männer — der erste mit schwarzem Gewand und gelber,
 mit schwarzen Bändern umwickelter Fußbekleidung, der zweite
 im gelbfarbigem Gewande — ziehen die zwei Gemarterten an den
 Handgelenken. Zwei tiefer im Bilde stehende Männer beteiligen
 sich wie jene zwei links an der Geißelung. Die doppelte Rute
 des Schwarzbekleideten ist schon auf den Rücken niedergesaust,
 während sie der Gelbbekleidete zum Schlage erhebt. Die zwei
 übrigen Personen stehen hinter den vier Henkersknechten; der
 eine trägt gelb und rote Kleidung und hat die Hand im Rede-
 gestus erhoben, der andere mit rotem Kleide, an welches vorne
 an der Brust ein schwarzer Bruststreifen gelegt ist, streckt seine
 Hand gegen die Gequälten aus. Unter diesen zweien hätten
 wir Saulus zu suchen, der die Verfolgung der Gläubigen leitet.
 Daß die Verfolgten gerade mit Ruten geschlagen werden, ist
 ein Hinweis auf die Strafart, die in der Apostelgeschichte öfters
 erwähnt wird und die auch Paulus später selbst erlitt. „Von
 den Juden habe ich fünfmal je vierzig Streiche weniger einen
 bekommen. Dreimal bin ich mit Ruten geschlagen worden“. II. Kor. XI, 24, 25. Die Begebenheit spielt sich in einem
 reichen architektonischen Rahmen ab. Links sehen wir ein ein-
 faches Giebelhäuschen mit rotem Dache auf schwarzem Gebälk,
 in der Mitte und rechts wieder ein solches mit gelbem Dache
 auf schwarzem und grauem Unterbaue.

Zweites Bild, Steinigung des Stephanus. Die Darstel-
 lung kommt deshalb in den Zyklus aus dem Leben des Apostels
 Paulus, weil die Apostelgeschichte erzählt, daß Saulus bei der
 Steinigung des Stephanus die Kleider der Zeugen bewachte.
 „Und nachdem sie ihn (Stephanus) zur Stadt hinausgeschleppt,
 steinigten sie ihn und die Zeugen legten ihre Kleider zu den
 Füßen eines jungen Mannes nieder, der Saulus hieß . . . Saulus
 aber willigte mit ein in seinen Tod“ (Act. Ap. VII, 58, 60).
 Das Gemälde ist sehr stark zerstört. Man erkennt nur mehr

links zwei Männer. Der eine ist rot gekleidet und erhebt, sich nach rechts wendend, den Arm zum Steinwurfe, der andere, stark ausschreitend, faßt mit der linken Hand vorne am Leibe einen roten gefalteten Schurz wie einen Beutel, den wir uns mit Wurfsteinen gefüllt zu denken haben. Mit der rechten Hand holt auch er zum Wurfe aus, denn die Finger seiner rechten Hand sind noch ganz deutlich mit dem Steine am oberen Bildrande sichtbar. Beide Männer tragen die kurze Ärmeltunika und eine enganliegende, mit Riemen umwickelte Wadenbekleidung. Vor den zwei Steinigern war am Boden eine dunkelgelb gekleidete, kniende oder liegende Person dargestellt, von der nur ein Teil der gekrümmten Rückenpartie erhalten ist. An einer Stelle springt aus dem von den Steinwürfen verwundeten Rücken rotes Blut empor. Diese liegende Person stellt Stephanus dar, von dem die Apostelgeschichte erzählt: „Auf den Knien fallend entschlief er im Herrn“ (Act. Ap. VII, 60). Die Mittelpartie des Gemäldes ist vollständig zerstört, auch rechts sind nur mehr einige unzusammenhängende Farbklecken sichtbar, unter welchen sich der obere Teil eines starkbehaarten Kopfes und zwei erhobene Hände, die einen Gegenstand zu umfassen scheinen — sie gehören wohl einer Person, die gerade einen Stein mit beiden Händen zum Wurfe erhoben hat — zu erkennen sind. Ein schwarzer Farbstreifen, vom Fußboden neben den zwei Männern links aufsteigend, ist vielleicht als eine Säule zu verstehen, sonst fehlt jede architektonische Raumbildung: die Szene spielt im Freien ab, wie es für die gegebene Erklärung zutreffend ist. Die wenigen erhaltenen Reste des Gemäldes genügen, in ihrer Prägnanz erkennen zu lassen, was hier dargestellt war. Die zwei Männer rechts und die liegende Person in der Mitte weisen klar auf eine Steinigungsdarstellung und der Name, den wir im vierten Bilde finden werden, läßt aus dem Zusammenhange schließen, daß die Steinigung des Stephanus gemalt war.

Drittes Bild. Die Darstellung ist nicht mehr erkennbar, denn das Bild ist fast gänzlich zerstört. Man sieht nur mehr oben eine Hand, die einen Stock hält, weiter einige Farbklecken

und Architekturstreifen. Diese Überreste sind zu ärmlich, um auf einen bestimmten Bildinhalt schließen zu lassen.

Viertes Bild. Obwohl auch von diesem Gemälde nur recht wenige Reste verblieben, sind diese doch für die Deutung des Inhaltes von großer Wichtigkeit, denn hier finden wir einmal ganz deutlich neben einer Person den Namen „Saulus“ geschrieben. Dargestellt war höchstwahrscheinlich die Szene der Bekehrung des Saulus. „Als er (Saulus) nun auf dem Wege war und sich Damaskus näherte, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel. Und er fiel auf die Erde und hörte eine Stimme, die zu ihm sprach: Saulus, Saulus, warum verfolgst du mich“ (Act. Ap. IX, 3, 4). Mühsam müssen die einzelnen Farbklecken und Bruchteile des Gemäldes zusammengesucht und -gesehen werden. Man erkennt eine nackte, auf dem Gesicht liegende Gestalt, von welcher der Rücken und die Beine sichtbar sind, und neben dieser noch eine zweite liegende, männliche erwachsene Person, von welcher der Kopf mit Augen und Nase gut erhalten ist, daneben steht in ockergelben Majuskelnbuchstaben deutlich das Wort

SAV || LVS

geschrieben. Es ist endlich noch der nackte Oberkörper eines bärtigen Mannes erhalten; er scheint sich von dem Boden, auf dem er sitzt oder liegt, aufrichten zu wollen. Als besonders auffallend muß die Darstellung der in der heiligen Schrift erwähnten Lichterscheinungen bemerkt werden. Wir sehen in dem architekturlosen Gemälde wolkenartige Gebilde frei auf dem unbegrenzten hellen Hintergrunde gemalt. Diese Wolken sind alle ähnlich nach einem eigenen Schema gebildet, indem sich über einigen horizontalen geraden Strichen wellenförmige Bogen spannen



Die Striche wechseln die Farben grau, braun und weiß und gehen in diesen Tönen leicht ineinander über. Nicht mehr in der Möglichkeit einer vollständig naturalistischen Darstellung, sind diese farbigen Wolken doch lebhaftere Versuche, das Leuchten

des Himmels dem Wortlaute der Erzählung entsprechend wiederzugeben. Unter den am Boden liegenden Personen hätten wir uns die Begleiter des Saulus vorzustellen. Die Lesung des Namens steht außer allem Zweifel und von diesem sicheren Anhaltspunkte aus wurden auch die vorhergehenden Bilder ikonographisch bestimmt, die sich ja sehr gut in die Erzählung der Apostelgeschichte einpassen. Dabei bleibt bei diesem Gemälde immer noch auffallend, daß die Gestalt des einen Begleiters des Saulus nackt dargestellt ist.

Fünftes Bild. (Siehe Tafel II). Das Gemälde faßt zwei Darstellungen, welche durch eine Säule von einander getrennt sind, während sie derselbe einfache Streifenrahmen wie die bisherigen Bilder umschließt. Das fünfte Bild ist das besterhaltene dieser Wand und nur im untersten Teile von der Verstärkungsmauer überdeckt. Wir sehen vor einer Arkade, die sich in drei Bogen öffnet, drei Personen. Sie sind durch die großen Tonsuren als Kleriker gekennzeichnet. Zwei übergeben einander ein Buch, wobei es nicht ganz klar wird, ob der rechts sitzende der Übergeber oder Übernehmer desselben ist. Da er auf einem Stuhle sitzt, scheint er der höhere Würdenträger zu sein; dagegen ist aber die mittlere Person durch eine reichere Kleidung ausgestattet. Der Sitzende trägt ein einfaches ockergelbes Gewand, der andere unter dem roten Oberkleid noch ein zweifaches Unterkleid, das einmal gelb am Hals und Arm und noch einmal schwarz mit Kreismusterung am Arm hervortritt. Sehr lebhaft sind die Gesten der Zwei um das überreichte Buch. Der Kodex selbst läßt kleine Schriftzeichen erkennen, welche die zwei aufgeschlagenen Seiten bedecken. Auf der einen Seite sind die zwei letzten Worte klein aber deutlich geschrieben lesbar „... me videntur“, ihnen gingen, aus dem zur Verfügung gestandenen Raume zu schließen, ungefähr sechs bis sieben Worte voraus. Auf der zweiten Buchseite steht das verstümmelte Wort „angel(us?)“. Die Worte sind in Minuskelbuchstaben geschrieben, die letzte Silbe von „videntur“ in Ligatur verbunden. Links von der Mittelperson steht der dritte Kleriker im schwarzen Kleide mit gelben Streifen

am Armel und hebt die Hand mit der Innenfläche nach außen vor die Brust. Säulen und Bogen des architektonischen Hintergrundes sind gelb, die versuchten perspektivischen Durchsichten — am besten ist sie am mittleren Bogen gelungen — sind schwarz und grau; von gleicher Farbe ist die obere Füllung der Bogen, auf der eine Reihe weißer Lichtstriche sich abhebt.

Durch eine große Teilungssäule mit antikisierendem Kapitell ist diese Szene von der folgenden geschieden. Die Säule ist mit Goldockerfarbe gemalt und zeigt in der Mitte der ganzen Länge nach einen kühnen Reflexlichtstreifen. Unter einer merkwürdigen Architektur, die sich aus Säulen, einer halboffenen Tür, aus einem Dreieckgiebel mit runden Fensterchen, einem Seitengebälk und einem Satteldach zusammensetzt, sitzt auf einem gelben Lehnstuhle, von dem nur mehr der oberste Teil mit der Kugel als Lehnkrönung sichtbar ist, ein schreibender Kleriker. Anscheinend schreibt er mit beiden Händen, doch dürfte der Gegenstand, den er in der Linken hält, ein Messerchen oder ein anderes Instrument der Schreibstube sein. Die Schrift auf den offenen Buchseiten läßt keine bestimmten Zeichen oder Worte erkennen. Der Schreibende trägt ein gelb und rotes Kleid, unter welchem die schwarzen Ärmel des Untergewandes hervortreten. Auf dem Pulte steht ein Vogel gegen den Mund des Schreibers gewendet und auf seiner Schulter ein anderer, der gegen sein Ohr gerichtet ist, während ein dritter aus der rechten oberen Bildecke, in welcher der „Himmelsbogen“ in Form eines Viertelkreises mit blauem und rotem Rande gemalt ist, herniederschwebt. Die Vögel haben weißes Gefieder, das auf dunklem Grunde gelb, weiß und schwarz modelliert ist. Der durch die perspektivisch gezeichnete Tür freistehende Winkel zwischen den Säulen ist von purpurroter Farbe, ebenso der Schattenstreifen außen neben der rechten Säule. Das Bild dürfte nicht mehr die Pauluserzählung illustrieren, sondern eher eine Begebenheit aus dem Leben eines andern Heiligen, welcher in dieser Kirche besonders verehrt wurde.

Sechstes Bild (untere Reihe). Unter dem ersten Gemälde der oberen Reihe „Saulus verfolgt die Gläubigen“ sind die einzigen sehr spärlichen Überreste vom ersten Gemälde der unteren Reihe vorhanden. Hier sind auf der linken Seite mehrere Männer dargestellt, welche über die Schultern gelegte senzenartige Waffen tragen. Von den Personen selbst hat sich nur mehr ein Kopf gut erhalten. Die rechte obere Ecke des Gemäldes zeigt wieder den Himmelkreis mit blauen Wellenlinien gerandet und in dem freien Raume sind einmal dieselben Wolken wie im vierten Bilde sichtbar. Den Inhalt des Gemäldes vermag ich nicht zu deuten.

Die Gemälde der Ostwand. In die Ostwand waren, wie aus den Mauerrissen deutlich sichtbar ist, die runde Apsis und neben ihr wahrscheinlich zwei kleinere Nischen eingebaut. Auf jedem der Mauerstreifen zwischen der Apsis und den zwei seitlichen Nischen ist je eine gut erhaltene Darstellung gegeben, links das Porträt eines Herrschers, rechts das eines Geistlichen.

I. Stehende Figur eines weltlichen Herrschers. (Siehe Tafel III). Ein roter Rahmenstreifen, der im unteren Teile des Gemäldes noch sichtbar ist, umfaßte das 1·50 Meter hohe und 45 cm breite Bild. Die stehende Gestalt stellt ohne Zweifel einen vornehmen weltlichen Machthaber dar. Darauf weist sowohl das Schwert hin, das er mit beiden Händen umfaßt und vorne an den Körper hält, als auch die vornehme, reiche Kleidung. Eine kurze Ärmeltunika, die an den Knien mit einem verzierten Rande abschließt, umhüllt den Oberkörper und wird von einem schwarzen Kleidungsstücke, das über Schultern und Arme geschlagen, rückwärts zwischen den Beinen mit seinem dreieckigen Ende sichtbar wird, übermantelt. Die Beine sind mit enganliegendem roten Stoff gamaschenartig umkleidet und darüber von schwarzen Bändern umwickelt. Auch die gelbe Schwertscheide ist von Riemen umschnürt. Der Mann trägt blonden Bart und reiches blondes Haar. Die Gesichtsfarbe ist stark gelblich. Ein quadratischer Nimbus von weißer Farbe, der sich von dem hellgrauen Hintergrunde durch eine starke schwarze Kontur abhebt, umrahmt das Haupt. Der

schwarze Fußboden ist durch grau eingezeichnete Kreise gemustert und schneidet sich in gerader Linie in der halben Höhe des Schienbeines von dem hellen Hintergrunde ab.

II. Stehende Figur eines Geistlichen. (Siehe Tafel IV und V). Das Gemälde befindet sich auf dem entsprechenden Mauerstreifen rechts von der Apsis und ist im unteren Teile stark zerstört, so daß nur mehr 90 cm in der Länge erhalten sind. Aber gerade dieser obere Teil des Bildes gehört zum allerbesten, was die Kirche an Malerei birgt. Wieder umschließt das 50 cm breite Bild ein roter Farbstreifen, der sich in der Mitte, wo die dargestellte Person einen etwas breiteren Raum beansprucht, unbekümmert ausbaucht. Aus dem dunkelbraunen Haar ist eine große Tonsur ausgeschoren und ein dunkler kurzer Bart umrahmt das Gesicht. Drei kirchliche Gewänder umhüllen die Gestalt. Über dem grauen engen Ärmel des untersten Kleides an der linken Hand wird der zweite weite Ärmel des Obergewandes sichtbar, über welchem das ärmellose dritte Kleid in Form der alten Casula liegt, und in der Faltengebung genau die charakteristische Raffung über die Arme und die Form des linken Oberarmes und der Schulter durch seine Falten erkennen läßt. Der Geistliche hält in den Händen eine einfache Kirche ohne Turm, welche ohne Zweifel die ursprüngliche St. Benediktikirche vorstellen soll, mit der sie auch in der Einfachheit des viereckigen Grundrisses und der Dachform übereinstimmt. Auf der vorderen Langschiffwand der Kirche zeigen sich zwei hohe, rundbogig abschließende Fenster, auf der Giebelseite ein gleiches und darüber im Mauer giebel ein quadratisches. Auffallend gut in der Perspektive sind die zwei Sichten der Kirche wiedergegeben. Die Längswand ist in weißem, die verkürzte Giebelwand in gelblichem Tone gemalt, während das Dach dunkelgelb und mit schwarzen Linien eingeteilt ist. Nach gewohnter Darstellungsart haben wir uns unter dem Träger der Kirche den geistlichen Stifter derselben vorzustellen, dessen Haupt wieder durch einen rechteckigen Nimbus geziert ist. Der Nimbus ist von weißer Farbe und hebt sich von einem schwarzen Grunde mit rotem Rande ab.

Die Verwendung des sogenannten „quadratischen Nimbus“ ist eine Eigenart der altchristlichen und frühromanischen Kunst. Sie hat ihre ganz bestimmte Bedeutung, indem damit durchaus angedeutet wird, daß die Persönlichkeit, die der quadratische Nimbus schmückt, zur Zeit als das Kunstwerk ausgeführt wurde, noch lebte. Es seien dafür als Beispiele aus Rom angeführt: das Porträt des Papstes Zacharias (741—752) in den Wandmalereien der Kirche Santa Maria Antiqua am Forum und das Bild des Papstes Leos IV. (847—855) in der Unterkirche von S. Clemente.

So weist der quadratische Nimbus auch in unseren Fresken auf lebende Personen, auf den weltlichen und geistlichen Stifter der Kirche hin. Wären uns die Namen der Stifter bekannt, so hätten wir aus dem quadratischen Nimbus einen Anhaltspunkt für die Datierung der Gemälde — doch da uns kein Bericht darüber Aufschluß gibt, so bleibt für die Gemäldebestimmung nur eine genaue Untersuchung ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten.

Stilistische Bestimmung der Gemälde.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Malereien der St. Benediktikirche kann durch die stilistische Analyse und durch den Vergleich mit den Denkmälern älterer Wandmalerei auf nachbarlichem Gebiete gelöst werden. Daß die Gemälde in die Zeit vor dem XII. Jahrhunderte fallen, ist in Betrachtung der erhaltenen Monumentalmalereien jener Zeit und ihrer romanisch-byzantinisierenden Form auf den ersten Blick mit Sicherheit zu konstatieren. Doch für eine nach rückwärts weiterschreitende Zeitbestimmung müssen, da tirolische Denkmäler zum Vergleiche mangeln, die wenigen Monumentalmalereien der Nachbarländer herangezogen werden. Als nächster Grenzpunkt für eine zeitliche Einreihung kommen die Reichenauer Wandgemälde in Betracht.

Die Kirche in Oberzell auf der Reichenau wurde zwischen 985 und 990 mit Malereien geschmückt¹⁾. Die Gemälde sind wie in St. Benedikt durch Mäanderstreifen, die in perspektivischer Brechung die Farben wechseln, umrahmt, doch ein genauerer Vergleich ergibt, daß die Gemälde von St. Benedikt einer älteren Entwicklungsstufe als jene von Reichenau angehören. In dem Reichenauer Zyklus²⁾ sind nämlich die Errungenschaften der spätantiken Malerei, vor allem deren innere Merkmale nämlich Raumdarstellung und illusionistische Malweise, schon sehr entschwunden. Der Hintergrund zeigt in Reichenau auf jedem Bilde eine systematische Formel der Raumwiedergabe, indem vier in jedem Gemälde wiederkehrende Hintergrundstreifen den Bildgrund füllen. Der unterste Streifen von gelber Farbe soll den Fußboden darstellen und ist, um diesen Eindruck möglichst verständlich zu machen, mit herzförmigen Pflanzenblättern — selbst da, wo er den Fußboden eines Innenraumes wiedergeben soll — geziert. Über ihm folgt der zweite Streifen von grüner Farbe, wohl aus der farbigen Erinnerung an eine Landschaft, dem Maler überliefert, darüber legt sich der dritte Streifen, mit seiner blauen Farbe den Himmel darstellend. Es schließt endlich ein vierter Streifen von hellgelber Ockerfarbe gegen den oberen Bildrand ab, der in erstarrter Form Wolkenstreifen des Himmels darstellt. Diese Wiedergabe des Hintergrundes, die aus einem ehemaligen Besitze malerischen Könnens in eine systematische, immer wiederkehrende bequeme Formel übergegangen ist, war dem Reichenauer Maler kaum mehr in der ursprünglichen Bedeutung klar, denn es unterläuft ihm der Fehler, daß die handelnden Per-

1) S. F. X. Kraus: Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell aus der Reichenau. Freiburg in B. 1884. S. auch von demselben Verfasser: Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach. München 1902.

2) Dargestellt ist in der Oberzeller Kirche: Rechte Schiffswand: Auferweckung des Lazarus, Erweckung der Tochter des Jairus, Erweckung des Jünglings von Naim und Heilung der Aussätzigen. — Linke Schiffswand: Austreibung der Teufel bei Geresä, Heilung des Wasserstüchtigen, Stillung des Seesturmes und Heilung des Blindgeborenen.

sonen nicht auf dem ersten Fußbodenstreifen, sondern auf dem ursprünglich illusionistischen Hintergrundstreifen einer entfernten Landschaft stehen, obwohl die Handlung sich im Vordergrund des Gemäldes abspielt. Die spätere Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts wurde sich eines solchen perspektivischen Fehlers bewußt und ist ihm, da sie im eigenen Suchen eine konsequent richtige Raumlösung noch nicht gefunden hatte, dadurch aus dem Wege gegangen, daß sie den Raum hinter den Personen mit einem gemusterten Teppich abschloß, der dann später langsam wieder zu verschwinden beginnt, um gegen Ende des 14. Jahrhunderts einer endlich auf empirischem Wege wiedergefundenen freien Aussicht in den unbegrenzten Raum vollständig zu weichen. Die zu den erwähnten Streifenlagen formulierte und nur wie im Unterbewußtsein noch gewollte Raumlösung der Gemälde zu Oberzell zeigen die Fresken der St. Benediktikirche noch nicht. Zwar ist auch ihnen kein konsequentes Raumsehen eigen — das war ja selbst der spätantiken Malerei nur bis zu einem illusionistischen, aber nicht mathematisch richtigen Grade gelungen — doch hat es der Maler nicht notwendig, für eine vermeintliche Tiefenwirkung und -Füllung eine stereotype Form der Farbstreifen einzusetzen; es heben sich vielmehr auf unbemaltem Grunde die Personen und Architekturen ab. Auch Überbleibsel perspektivisch richtiger Darstellungen sind den Gemälden von Mals eigen, wie das Giebelhaus im ersten und letzten Bilde (s. Tafel I und II), die halbgeöffnete Tür hinter dem Schreibenden und die Darstellung der Kirche in den Händen des geistlichen Stifters (s. Tafel V). Vor allem aber beweisen die Wolken, die frei in den unbemalten Hintergrund eingesetzt sind, daß eben dieser Hintergrund ohne weitere stilistische Streifenanordnung noch an und für sich als der unbegrenzte Luftraum gesehen ist, ähnlich wie dies in den ravnatischen Sarkophagen des 6. Jahrhunderts der Fall ist, bei welchen der freie Himmelsausschnitt durch einige plastische Wolken auf indifferentem Grunde seine eminente Wirkung erhält. Auch sind die Architekturen der St. Benedikt-Fresken noch immer in einem gewissen notwendigen Zusammenhang und in

räumlicher Anpassung zu den dargestellten Szenen und entfallen, wo sich die Begebenheit im freien Luftraume abspielt (zweites und viertes Bild); während der Reichenauer Maler sie zur bloßen Bildfüllung immer anwendet.

Was ferner die illusionistische Malweise betrifft, so zeigen die Malser Gemälde einen viel stärkeren Einschlag derselben als die Reichenauer. Licht und Schatten ist in den Fresken der Oberzeller Kirche in eine lineare Lösung von scharfen, dunklen, dünnen und gleichmäßigen Linien auf hellen Flächen übergegangen, so daß die Gesamtentwicklung eine flächenhafte wird. Sehr viel mehr ist dagegen von dem Erbe illusionistischer Malart in den Bildern der St. Benediktikirche erhalten. Die plastischen Erscheinungen sind durch hell aufgesetzte Lichter aus der Fläche hervorgeholt. Die Köpfe werden von dunklen Konturen, die sehr verschieden in der Breite des Striches sind — also ein Wachsen und Abnehmen der Scheidungslinien im malerischen Sinne — und durch aufgesetzte Lichter in die plastische Erscheinung gehoben. Sehr keck ist meist neben der dunklen Formbegrenzung ein scharfes Licht zur Modellierung hingesetzt: der Nasenrücken, der obere Backenknochen und die Stirnfläche wird immer durch helle, fast weiße Töne aus der mittleren Lichtstärke in die stärkste geleitet, während die Tiefen in den Augenhöhlen und die Schatten an der Nase und dem Munde durch dunkle Töne zu einer malerischen Gesamterscheinung des Kopfes vertieft werden. Durch mittlere Übergänge besonders an den Wangen wird dieser Eindruck vervollständigt (s. Tafel II und V). An den Fingern — einem einfachen Objekt für plastische Rundung — können wir einen zweifachen Lichtübergang von der hellsten Stelle bis zum dunkelsten Schatten beobachten. Die Faltung der Gewänder ist nicht durch eine Linie konturiert, sondern malerisch durch aufgesetzte Lichter in die Naherscheinung und durch dunkle, oft unbestimmt in die mittlere Fläche übergehende Striche, die durch ihre wechselnde Dicke nicht bloß Konturen, sondern Schattengebung bedeuten, in die Tiefe modelliert. An den Rundungen der Achseln und Arme treten besonders beim letzten Bilde der Nord-

wand die malerischen Werte stark hervor. Wenn jedoch eine malerische Gesamterscheinung nicht durchaus zur Geltung kommt, so liegt die Ursache darin, daß eine Durchführung der Illusion nicht mehr konsequent vorliegt oder gelingt, sondern nur noch Einzelheiten zu geben vermag.

Am deutlichsten wird die Modellierung in Licht und Schatten bei den Architekturteilen sichtbar: die zwei Säulen am Giebelhäuschen des letzten Bildes der Nordwand (s. Tafel II) tragen eine ganze Reihe weißer Lichter, die zum Teile die Rundung der Säule abstreifen, und die Trennungssäule zwischen der ersten und zweiten Szene dieses Gemäldes besitzt ein malerisch sehr gut behandeltes Kapitell und ihr Schaft ist von einem breiten Glanzlicht überspielt, das so großzügig behandelt ist, daß es die flüchtige Hand eines Barockmalers nicht hätte anders machen können¹⁾. Die Zeit, in der die Reichenauer Gemälde entstanden, hatte den Blick für derartige malerische Werte, wie wir sie in den Bildern der St. Benediktikirche fanden, bereits verloren.

Es sei schließlich noch auf die Farbenskala der beiden Gemäldezyklen hingewiesen. Die Farben der St. Benediktikirche wirken, besonders rot und gelb, fast immer wie durchsichtige dünne Lasurfarben, die wenig vermischt auf den hellen Hintergrund kaum deckend aufgetragen wurden. Die Farben der Reichenauer Bilder erscheinen, so weit die Erhaltung ein Urteil zuläßt, stark mit weiß gemischt zu sein, wodurch sie die Eigenschaft deckender Töne erhalten. Dieser Unterschied unterstützt dort die malerische, hier die zeichnerische Art. Die Farbenskala von St. Benedikt enthält wenige Töne: Schwarz und Weiß, warmer Ocker und Purpurrot. Schwarz-weiß sind durch alle grauen Mittelstufen gemischt: eine Wandlung der Farbe nach den malerischen Notwendigkeiten für Licht- und Schattenunterschiede. Grün kommt überhaupt nicht vor. Die Skala

¹⁾ Eine ähnliche illusionistische Wiedergabe der Architekturen stellte H. Zimmermann in der Fuldaer Miniaturmalerei fest. Vergl.: Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Jahrbuch der Zentralkommission 1910.

von Reichenau umfaßt alle Grundfarben und erhält gerade durch die reiche Verwendung von Blau und Grün in den Hintergrundstreifen seine vollkommen verschiedenartige Wirkung gegenüber St. Benedikt.

Der Vergleich der beiden Denkmäler ergibt, daß die Gemälde von St. Benedikt älter sind als jene der Reichenau, weil sie noch eine Verwandtschaft mit den künstlerischen Bestrebungen der spätantiken Malerei, die auf weiten und weitverzweigten Wegen in die frühe Malerei des Mittelalters gerettet wurden, bekunden. In ihnen ist noch ein deutliches Nachwirken der illusionistischen Weise, das Nachleben antiker Traditionen und Schulbewahrungen erhalten, wogegen in den Reichenauer Fresken das antike Erbe oft in ganz mißverständener oder in einer so abgegriffenen und erschöpften Form auftritt, daß es bereits zu Neuerscheinungen und Neugestaltungen zu werden beginnt.

Die Reichenauer Gemälde beginnen schon mit jenem selbstständigen Suchen, das schließlich später die mittelalterliche Kunst zu eigener Herrlichkeit erstehen ließ. K. Woermann schrieb über die Gemälde in Reichenau: „Wenn aber die älteren christlichen Wandgemälde in Gallien und Germanien erhalten wären, würde uns vielleicht möglich sein, die Übergänge zu diesem (Reichenauer) Stil nachzuweisen, der im ganzen doch eben noch als barbarisierte Antike erscheint“¹⁾. In den Gemälden von St. Benedikt haben wir eine solche vorgeschobene Übergangsstufe gefunden.

Ich hielt diesen eingehenden Vergleich zwischen den Gemälden von Mals und Reichenau, der eigentlich mehr eine Scheidung geworden ist, für notwendig, weil die Reichenauer Gemälde für die frühe Zeit fast die einzigen in Betracht kommenden nachbarlichen Wandgemälde auf deutschem Boden sind und weil sie unübertroffen und datiert für eine stilistische Analyse besonders geeignet schienen. Es könnte zudem unwahrscheinlich klingen, ohne genaue zeitliche Abgrenzung die ältesten Fresken des Reiches in einem kleinen, wenig bekannten Kirchlein in Mals zu suchen.

¹⁾ Gesch. der Kunst II. p. 101.

Als terminus ante quem unserer Wandbilder haben wir entschieden die Zeit vor den Reichenauer Gemälden anzusehen. Als obere Zeitbestimmung kommt dann nur noch der Vergleich mit karolingischen Wandgemälden in Betracht. Bis vor einigen Jahren waren solche auf deutschem Gebiete mit Ausnahme der kümmerlichen Spuren, die man in der Aachener Domkuppel fand, unbekannt, doch die letzten Jahre brachten eine reiche Bescherung.

In der entlegenen Klosterkirche St. Johann zu Münster im Tauferertale (Schweiz), drei Stunden von Mals entfernt, wurde vor einigen Jahren ein kunsthistorischer Fund von erstklassiger Bedeutung gemacht. Unter dem Dache der Kirche waren über den in gotischer Zeit eingebauten Gewölbekappen Wandmalereien erhalten, die sich nach eingehender Untersuchung als karolingischen Ursprungs erwiesen. Die Gemälde wurden im Jahre 1908 und 1909 von dem schwer zugänglichen Raume, welcher der strengen klösterlichen Klausur untersteht, abgelöst, auf Leinwand übertragen und in das schweizerische Landesmuseum in Zürich gebracht. Kein europäisches Museum kann etwas diesen Gemälden gleichartiges aufweisen und auf deutschem Boden hatte sich bis dahin überhaupt nichts von karolingischer Wandmalerei finden lassen. Selbst in Italien sind außer den Malereien der Kirche S. Maria Antiqua, S. Crisogono, S. Saba und S. Clemente wenige Denkmäler karolingischer Wandmalerei größeren Umfanges bekannt geworden. Nur die schon lange publizierten Codices des 8. und 9. Jahrhunderts gaben Einblick in die Miniaturmalerei der karolingischen Kunst. Darum war auch die Publikation der Gemälde von Münster durch J. Zemp¹⁾ und der Nachweis ihres karolingischen Ursprunges für die Kunstwissenschaft von eminenter Bedeutung.

¹⁾ Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden von Josef Zemp unter Mitwirkung von Robert Durrer. Aus Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge V (1906), VI (1908), VII (1910).

Hat der Vergleich der Wandmalereien von St. Benedikt mit den Reichenauern das Resultat ergeben, daß zwischen beiden eine bedeutende Entwicklungsstufe liegt, die die Malser Gemälde in eine frühere Zeitlage hinaufrückt, so ergibt der Vergleich mit den Wandgemälden von Münster den sicheren zeitlichen Zusammenhang mit ihnen.

Die stilistische Verwandtschaft der Malser mit den Münsterer Gemälden ist eine sehr nahe. Sie teilen mit ihnen die Kompositionsart darin, daß die Personen und Architekturen in einen Raum gestellt werden, der einen wirklichen Naturausschnitt noch darzustellen vermag. Ist auch dieser Naturausschnitt in beiden Denkmälern mit mangelhafter Perspektive und ohne bestimmten Augenpunkt wiedergegeben, so wird er doch nicht wie in Reichenau durch einen schematischen Hintergrund ausgefüllt. Die Architekturen der Gemälde von Münster und Mals haben manche allgemeine Ähnlichkeit. Wir finden in Mals das perspektivische Giebelhaus (s. Tafel I und II, Zemp, Tafel XXXIV (7) und XXXV), den Arkadenbogen mit der perspektivischen Durchsicht auf die Mauerleibung (s. Tafel II, Zemp, Tafel XXXIII) und die besonders auffallende halbgeöffnete Tür, in perspektivischer Zeichnung, hinter dem schreibenden Manne (s. Tafel II, Zemp, Tafel XXXI (1) und LVIII, Bild 2). Vor allem aber sind die Architekturlinien im Gegensatze zu Reichenau mit breiten, fast flüchtigen Strichen gemalt. Der Reichenauer Künstler kann auf die konventionelle Streifung des Hintergrundes niemals verzichten, wogegen die Malser Wandgemälde mit den Münsterern noch die Möglichkeit der Darstellung des unbegrenzten Luftraumes teilen, der in beiden Zyklen auf gleiche Weise durch die erwähnten „Wölkchen“, welche auf den unbemalten Hintergrund gesetzt werden, wiedergegeben wird. Gerade diese Darstellungsart halte ich als besonders maßgebend für die Verwandtschaft. In dem Gemälde der Himmelfahrt Christi (Zemp, Tafel XXXV und LX), dem Bilde: Absalon läßt sich zum König ausrufen (Zemp, Tafel XXXI) und dem Auszuge der Reiter (Zemp, Tafel LVIII, 6) finden sich dieselben „Wölkchen“ im freien Himmelsgrunde wie in St. Bene-

dikt. In gelben, grauen und weißen Tönen gemalt, haben sie noch die gemeinsame Darstellungsart, daß unter den oberen Wolkenwellen ein etwas von ihnen getrennter horizontaler Strich sie unterstreicht. Nur wurden diese Wolken in Münster malerischer und luftiger behandelt als in St. Benedikt, wo sie schon eine mehr erstarrte, stark konturierte Umrißzeichnung erhalten haben. Die Malser Gemälde verzichten gleich Münster bei Szenen im freien Raume auf Architekturen (zweites und viertes Bild; Zemp, Tafel LVII: Saul stürzt sich ins Schwert, und Tafel LVIII: Auszug der Reiter). Der Reichenauer Maler benötigt aber immer möglichst viele und große Architekturen für die flache Raumfüllung. Naturgemäß haben sie dann auch nicht mit den dargestellten Personen den notwendigen Zusammenhang und die kompositionelle Einpassung der Architekturen der Gemälde von Münster und Mals.

Die Kostümierung der Personen der St. Benedikt-Gemälde zeigt sich jenen der Graubündner Bilder ähnlich. Wir finden die enganliegende Ärmeltunika und das über die Schulter geschlagene Obergewand. Für die Kleidung der geistlichen Personen mangeln infolge des verschiedenen Bildinhaltes entsprechende Vergleichsobjekte, doch kehrt das kreisgefüllte Stoffmuster auf dem Ärmel der mittleren Person des fünften Bildes in St. Benedikt auch auf den Fresken in Münster wieder (Zemp, Tafel LVIII, Bild 2).

Zur Tracht, in welcher der weltliche Stifter in St. Benedikt dargestellt ist, stimmt genau die bekannte Beschreibung der karolingischen Hoftracht in der Schrift des Mönches von St. Gallen — Notker des Stammlers — über die Taten Karls des Großen¹⁾,

¹⁾ „Erat antiquorum ornatus vel paratura Francorum: calciamenta forinsecus aurata corrigiis tricubitalibus insignita, fasciolae cruales vermiculatae; et subtus eas tibialia vel coxalia linea, quamvis ex eodem colore tamen opere artificiosissimo variata. Super quae et fasciolas in crucis modum, intrinsecus et extrinsecus, ante et retro, longissime illae corrigiae tendebantur. Deinde camisia clizana; post haec balteus spate colligatus. Quae spata primum vagina, secundo corio qualicunq̄ue, tercio lintheamine candidissimo cera lucidissima roborato ita cingebatur, ut per medium cruciculis eminentibus ad peremptionem gentilium duraretur. Ultimum habitus eorum erat pallium canum vel saphirinum,

sowohl in der Farbe als auch in der Form der einzelnen Kleidungsstücke.

Die scharlachroten Beinbinden, die kreuzweise darüber gezogenen Schnüre, das Hemd aus glänzendem Leinen, das stoffumhüllte Schwert, das alles paßt im Wandgemälde für die Beschreibung Notkers. Der Mantel im Bilde ist zwar eher schwarz als grau zu nennen — vielleicht ist die Farbe nachgedunkelt — aber die Form desselben entspricht wieder ganz dem Berichte, indem die beiden spitzen Zipfel, der eine rückwärts zwischen den Beinen, der andere vorne am Leibe durch die Raffung des Mantels über die Arme emporgezogen und vom Schwerte zum Teil bedeckt, deutlich erkennbar sind. Auch das Schwert ist entsprechend der Beschreibung Notkers mit hellem Stoffe umhüllt. Für die Schwertformen in den Bildern der Absalonsgeschichte in Münster hat Zemp aus karolingischen Miniaturen eine Reihe datierbarer Beispiele zusammengestellt (Zemp, Abb. 32). Das Schwert, das der weltliche Stifter in St. Benedikt in den Händen hält, erweist sich als zu dem gleichen Typus gehörig. „Der kleeblattförmige Knauf, der auffallend kurze Griff, das Fehlen einer eigentlichen Parierstange, an deren Stelle nur ein plattgedrückter Reifen erscheint, die breite, bis an die Spitze kaum verjüngte Klinge, das alles sind Kennzeichen der „spatha“ des 8. und 9. Jahrhunderts“¹⁾. Die Umwindung der Schwertscheide durch Schnüre findet sich fast durchgehend auch in den Beispielen aus den Miniaturen.

Auf dem Bildreste der unteren Reihe in St. Benedikt sieht man von Männern drei merkwürdige, sensenartige Geräte geschultert tragen, wahrscheinlich sind es Waffen, doch weiß ich

quadrangulum duplex; sic formatum, ut, cum imponeretur humeris, ante et retro pedes tangeret, de lateribus vero vix genua contegeret . . . Quo habitu lentus ego et testudine tardior, cum in Franciam nunquam venirem, vidi caput Francorum (Ludwig d. Deutschen) in monasterio sancti Galli praefulgens, duosque flores auricomos ex eius femoribus progressos“. Mon. Germ. hist. SS. II. p. 747 und Ph. Jaffé: Bibl. rer. germ. T. IV. Berolini 1867, p. 665. S. auch: Die Geschichtschreiber der Vorzeit, Band 26: Notker der Stammler. 5. Aufl. Leipzig 1912, p. 44.

¹⁾ Zemp p. 35.

dafür keine Analogie. Die Darstellung dürfte zur frühmittelalterlichen Waffenkunde eine interessante seltene Form bieten, die vielleicht auch aus Funden belegbar ist. Schließlich sei noch auf die paläographische Eigentümlichkeit der karolingischen Minuskelschrift verwiesen, von der in dem Buche der drei Geistlichen im fünften Bilde in St. Benedikt die Worte „me videntur“ in Ligatur der letzten Buchstaben, und das verstümmelte Wort „angel..“ lesbar sind.

Die Gemälde von Münster zeigen durchaus eine malerische Darstellungsart und wie in den Architekturen und dem Probleme der Raumlösung bekunden auch darin die Malser Gemälde ihre Verwandtschaft mit ihnen. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die Bilder von Münster durch die Durchsichtigkeit des Tones, durch weiche Übergänge der Farben und eine oft staunenswerte Bravour des breiten Pinselstriches jene von Mals an malerischer Wirkung übertreffen, so teilen sie doch mit ihnen die allgemeinen Erscheinungen eines malerisch illusionistischen Stiles. Wir haben auf diese Hauptmerkmale der Malser Gemälde schon beim Vergleiche mit den Reichenauer Fresken hingewiesen und wie einerseits die Gemälde der St. Benediktikirche von den Reichenauern in der Malweise abstechen, so nähern sie sich darin den Münsterern.

Am auffallendsten dürfte aber die Verwandtschaft der Kopftypen sein. In beiden Denkmälern finden wir die stirnbreite, am Kinn sich verjüngende Kopfform, die Augen mit den dunklen, langen Brauen, dem weiß eingesetzten oberen Lidrande, der großen Pupille. Der Augendeckel, der den oberen Halbkreis des Auges überhüllt und das stark gebogene dunkle untere Lid machen den Gesichtsausdruck in beiden Denkmälern brüderlich ähnlich. Die reiche perückenartige Haartracht ist ihnen ebenso gemeinsam wie die ovale, lochförmige Ohrbildung (vergleiche Tafel II und V mit Tafel VI, welche eine Partie der Gemälde in Münster wiedergibt).

Wir kennen diese großen starrenden Augen, in die der ganze seelische Ausdruck des Kopfes gelegt ist in ihrem Urtypus: den spätrömischen Porträts der Plastik und Malerei.

Er findet sich, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, schon in den Bildnissen von Fajum, wird dann dominierend für den Gesichtsausdruck des 5. und 6. Jahrhunderts, um schließlich über die ravnatische Kunst in die karolingische überzugehen. Auch die vielen jugendlichen bartlosen Köpfe der Malser und Münsterer Gemälde kommen auf demselben weiten Weg in die karolingische Kunst: die Soldaten auf den Josuamosaiken in S. Maria Maggiore sind die Urahnen auch jener unserer Wandgemälde. Die kühn aufgesetzten Lichter auf den Architekturen und den Ärmelrundungen der Malser Gemälde treten auch in den Bildern von Münster wieder zu Tage, nur noch reicher und mit einem noch malerischerem Sehen.

Schließlich dürfen auch nicht die Unterschiede beider Denkmäler außer Acht gelassen werden. Die Malser Gemälde haben den Münsterern gegenüber eine mehr geschlossener, kompaktere und formbetonendere Auffassung. Immerhin noch mit viel malerischer Sorglosigkeit gearbeitet, erreichen sie doch nicht die luftige Gelöstheit und die alle malerischen Zufälligkeiten ausnützende breite Wiedergabe der Klostergemälde von Graubünden. Es wird aus dem Vergleiche auch klar, daß nicht nur verschiedene Künstler die Gemälde schufen, sondern daß die Malser Bilder auch künstlerisch nicht so hochstehend sind wie jene in Münster; nur etwa die Wiedergabe des schönen Kopfes des geistlichen Stifters in Mals (Tafel V) kann sich mit dem Können des Malers von Münster messen.

Auch die Farbenskalen beider Denkmäler erweisen sich in den Haupttönen ähnlich und teilen die Eigentümlichkeit, daß beide die grüne Farbe nicht kennen. Die rotbraunen Töne sind im Schweizer Denkmal voller und vorherrschender als im tirolischen, bestimmen aber hier wie dort den Gesamtton. Blau ist beiderorts sehr selten verwendet. Den zwei Denkmälern ist ferner eine lasurartige Durchsichtigkeit und Dünne des Farbstriches gemeinsam. Als Deckfarbe sind Weiß und Mischungen mit Weiß verwendet.

Die Gemälde der St. Benediktikirche in Mals teilen mit jenen der Klosterkirche in Münster alle wesentlichen Eigen-

schaften des Stiles und müssen zeitlich in unmittelbare Nähe gerückt werden. Einzelne Verschiedenheiten des malerischen Ausdruckes entspringen keinesfalls einem zeitlich weitgetrennten Kunstschaffen, sondern sind als Sonderheiten des Künstlers und seiner Schulung zu betrachten. Wir brauchen uns nur an die karolingische Buchmalerei zu erinnern, um die damals gleichzeitig auftretenden und doch wesentlich verschiedenen Problemstellungen und -Lösungen zu gewahren. Während eine Gruppe der karolingischen Miniaturmalerei, als deren Hauptvertreter das Evangeliar Karls des Großen in der Wiener Schatzkammer angesehen werden kann, die antike Tradition wieder in voller Frische auferstehen läßt, so daß der erwähnte Kodex der Malweise seiner Bilder nach auch hätte im 5. Jahrhundert entstanden sein können, steht ihr in den Miniaturen, die sich um die „Adahandschrift“ von Trier gruppieren lassen, eine sehr verschiedenartige Neuströmung und Entwicklungsstufe gegenüber. Und in der Kunst der Bibel von S. Paul in Rom ist bereits ein Kompromiß geschaffen zwischen jenem konservativen Besitz der Antike und dem fortschrittlichen, selbständigerem Schaffen der Malerschulen. Ähnlich wie in der Buchmalerei mag es wohl auch in der Wandmalerei gewesen sein, doch fehlen uns bei dem Mangel an Denkmälern die entsprechenden Belege.

Die Wandgemälde der Klosterkirche in Münster entstanden in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, wahrscheinlich sogar noch zu Lebzeit Karls des Großen. Ich möchte die Malser Fresken in die unmittelbare Nähe der Münsterer rücken, sie aber auf jeden Fall noch dem 9. Jahrhundert zuschreiben. In den Reichenauern Bildern dagegen hat bereits eine so starke Stilwandlung durchgegriffen, daß die Malser Gemälde durch die wesentlichen Unterschiede weit von ihnen abgestoßen und in die Nähe der Graubündner Bilder gewiesen werden. Wenn in Münster einmal eine weitere Bloßlegung der Gemälde stattfindet — der Besitz des Züricher Museums ist nur ein kleiner Bruchteil des noch verborgenen Schatzes — dann läßt sich vielleicht auch eine genauere Bestimmung der Malser Gemälde geben,

da man annehmen muß, daß verschiedene Maler mit der Ausmalung der großen Klosterkirche beschäftigt waren.

Die Frage, wer die zwei Personen sind, die rechts und links neben der Apsis der St. Benediktkirche gemalt und durch den quadratischen Nimbus als damals noch lebend gekennzeichnet werden, wäre von besonderem Interesse, ist jedoch nicht auf den Namen lösbar. Einige allgemeine Anhaltspunkte gibt uns die Geschichte des Klosters Münster¹⁾, von dem aus sowohl der geographischen Lage, als auch dem stilistischen Gemäldebefunde nach, St. Benedikt gegründet und ausgeschmückt sein dürfte. Das Kloster Münster — das karolingische Monasterium Tuberi — wird schon im Jahre 805 im Verbrüderungsbuche der Reichenau genannt. Das Kloster war in der Mitte des 9. Jahrhunderts direkter Besitz des karolingischen Herrscherhauses, ging aber im Jahre 881 in den Besitz der Bischöfe von Chur über. Da das eine der zwei Porträts in St. Benedikt einen weltlichen Herrscher darstellt, muß man annehmen, daß die Gemälde eben in der Zeit entstanden, als St. Benedikt zugleich mit Münster noch weltlicher Besitz war, d. i. vor dem Jahre 881, in welchem die Bestätigung der Übergabe des Klosters Münster durch Kaiser Karl den Dicken an das Bistum Chur erfolgte. Es ist dann weiter nicht ausgeschlossen, daß in dem weltlichen Stifterporträt ein Mitglied des karolingischen Herrscherhauses dargestellt ist. Diese historische Kombination, zu der das Bildnis des Mannes mit dem Schwerte rechts von der Apsis Anlaß gibt, stimmt nicht bloß zu dem Stil der Gemälde, sondern schränkt den Zeitraum des 9. Jahrhunderts, der sich als Entstehungszeit der Gemälde aus der Analyse ihres Stiles ergab, noch bestimmter ein, so daß wir für die Gemälde von St. Benedikt die Zeit von 805—881 annehmen dürfen.

Gegen den stilistischen Befund über die Wandgemälde der St. Benediktkirche kann sich die Tradition, die Kirche sei erst

¹⁾ S. Zemp l. c. p. 9 ff.

im 12. Jahrhundert gegründet worden, nicht halten¹⁾. Die Annahme Paul Clemen's²⁾, der auch K. Atz³⁾ folgte, die Wandgemälde seien im 12. Jahrhundert entstanden, erweist sich als nicht zutreffend.

Das kleine, wenig beachtete St. Benedikt-Kirchlein in Mals birgt einen Zyklus von Wandmalereien, die nur von jenen im Züricher Museum überboten werden, und sie sind nach ihnen der zweite Fund karolingischer Monumentalgemälde auf deutschem Boden überhaupt.

¹⁾ P. Albuin Thaler, Karl der Große und seine Stiftung in Graubünden, Studien und Mitteilungen zur Gesch. des Benediktinerordens und seiner Zweige. N. F. Jahrgang 4.

²⁾ Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tyrol, Mitt. der Zentralkommission, 15. Jahrgang 1839, p. 83.

³⁾ Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, p. 343.

II.

Vorbemerkung.

Der Satz der bisherigen Abhandlung war bereits vollständig abgeschlossen und die dazugehörigen Tafeln bereits reingedruckt, als bei der Freilegung und Reinigung der oben erwähnten vermauerten Apsiden (Nischen) der Ostwand der St. Benediktikirche noch weitere Funde gemacht wurden. Durch die Freilegung der drei von kleinen Rundbogen-Fenstern durchbrochenen Altarnischen bekam auch die architektonische Anlage der Kirche plötzlich eine Bedeutung, die es erheischt noch nachträglich auf dieselbe näher einzugehen. In dem herausgebrochenen Vermauerungsmateriale fanden sich weiter äußerst wertvolle karolingische Stuckaturfragmente, die für die Kenntnis karolingischer Plastik und Dekorationskunst von um so größeren Werte sind, als ihnen kaum ein Denkmal von ähnlichem Bestande und Materiale nördlich von Italien an die Seite gestellt werden kann. Endlich erfüllte sich auch die Vermutung, daß die Altarwand in den bisher vermauerten Partien noch weiteren Gemäldeschmuck besitze, indem nach der Freilegung unter einer Tünchschichte ein reicher malerischer Schmuck der Altarnischen ans Licht kam.

Anschließend an die bereits besprochenen Gemälde seien im Folgenden die neugefundenen Malereien vorausgenommen und dann die Architektur und Plastik behandelt.

Die neugefundenen Gemälde.

Alle drei Nischen der Ostwand (Tafel XI) zeigten sich nach dem Herausbrechen der Vermauerung und der Abnahme der Kalktünche mit ziemlich guterhaltenen Malereien geschmückt. Auf der flachen Abschlußwand jeder Nische ist ein figurales Bild gemalt, das von reicher Dekorationsmalerei im unteren Teile der Rückwand und in den Laibungen der Nischen umgeben wird.

Die drei figuralen Nischengemälde füllen den über den Fensterchen gelegenen Nischengrund aus. Sie haben eine Höhe von 1.30 m.

In der linken Nische ist der hl. Gregorius dargestellt (Tafel VII). Neben dem stehenden Heiligen sind rechts deutlich die Majuskelnbuchstaben S C S und links in drei Zeilen die Silben GRE | GORI | VS mit weißer Farbe auf den graublauen Grund gemalt. Der Heilige der linken Apside hängt mit der Darstellung des letzten Gemäldes der linken Wand, wo er als Kirchenschriftsteller gemalt ist (s. Tafel II) zusammen. Er steht auf einem gelben breiten Fußbodenstreifen, der bis zur Kniehöhe hinauf reicht und dann durch den graublauen Hintergrund ergänzt wird. Die rechte Hand des Kirchenvaters ist segnend auf die Brust erhoben, die linke hält ein Buch, das in perspektivischer Zeichnung den vorderen Schnitt mit zwei Schließen und den oberen mit einer Schließe sehen läßt. Der Deckel des Buches ist gelb, der Schnitt weiß, die Schließen schwarz; große rote, weiße und schwarze Edelsteine schmücken in rosettenartiger Anordnung den Buchdeckel. Das Gesicht zeigt große Augen, lange Nase und starke Stirnfalten und ist ganz en face dargestellt. Aus den blonden Haaren ist eine große Tonsur ausgeschnitten. Der Nimbus hat zwei konzentrische Kreise, der kleine zeigt braune, der größere weiße Farbe. Die Kleidung des Heiligen besteht aus einer gelben durch Weiß sehr malerisch behandelten langen Alba mit rotem zweistreifigen Längsclavus, der auf dem rechten Knie eine Brechung

zur Betonung der Bewegungslinie des Beines macht, während der linke Clavus ungebrochen verläuft. Die Alba zeigt am rechten segnenden Arm eine weite Ärmelöffnung. Über die Alba legt sich die rote Casula; sie läßt vorne mit aller Deutlichkeit ihren eckigen Abschluß erkennen. Endlich trägt der Heilige eine an der Brust zusammengeschlungene Stola aus weißer Farbe, ähnlich der Form des Palliums. Die Fußbekleidung besteht aus schwarzen Schuhen, welche die Fußform deutlich erkennen lassen.

Die rechte Nische schmückt das Bild des hl. Stephanus (Tafel VIII). Das S C S links von ihm ist fast ganz verblaßt, aber rechts sind deutlich in drei Zeilen die Majuskelnbuchstaben S | T(E) | FA zu erkennen. Die letzte Silbe fehlt. Auch diesen Heiligen haben wir schon in den Gemälden der Nordwand dargestellt gefunden (zweites Bild). Wir finden also beide Heiligen der Seitennischen in Beziehung zu den Gemälden der Langhauswand. Der Fußboden, auf dem Stephanus steht, ist wieder gelb und hoch hinter die Figur hinaufgedehnt, bis er vom grauschwarzen Hintergrund abgelöst wird. Der gelbe Fußbodenstreifen zeigt bei diesem Gemälde sehr deutlich weiße Blumen mit roter Füllung auf langen Stengeln, so daß er wie ein Teppich mit Blumenmuster wirkt. Der Heilige erhebt die rechte Hand segnend an die Brust, in der linken trägt er ein Buch mit weißem Schnitt und gelben Deckel, der wieder mit roten, weißen und schwarzen Edelsteinen verziert ist. Auch halten wieder zwei Schließen das Buch geschlossen; die Schließe am Kopfschnitt des Buches hat kleeblattförmigen Abschluß, ähnlich wie der Schwertgriff des Ritters. Ein jugendlicher Ausdruck liegt in dem faltenlosen Gesichte mit den großen ausdrucksvollen Augen. Um das hellgelbe Haar mit großer Tonsur zieht sich ein großer brauner Nimbus, der sich von jenem des hl. Gregorius darin unterscheidet, daß er nicht einen äußeren weißen Kreis, sondern nur an der einfachen braunen Kreisfläche einen weißen Rand zeigt. Die Figur ist nur mit der langen Alba bekleidet, die gelblich im Grundton durch weiße Lichter modelliert wird. Ein doppelter Längsclavus ziert wieder

die Alba von den Schultern bis zu den Knöcheln und macht am rechten Knie eine noch betontere Brechung als bei der Figur des hl. Gregorius. Am Ärmel ist die Alba weit geöffnet und rot gesäumt. Über dem rechten Knöchel macht sie einen kleinen fliegenden Zipfel und zwischen den Füßen eine an ihrem Rande sehr deutlich bemerkbare Wellenfalte, die durch quer aufgesetzte Lichtstriche besonders betont ist. Recht schwungvoll wirkt die weitauseinandertretende Fußstellung des Heiligen. Die Schuhe sind von schwarzer Farbe.

Im Gemälde der Mittelnische ist Christus zwischen zwei Engeln gemalt (Tafel IX). Da die Nische höher und breiter ist als die zwei Seitennischen, hat auch das sie ausfüllende Gemälde größeren Umfang als die zwei Seitenbilder. Christus trägt ein grünes Unterkleid, über welches sich ein aus blauen, roten und schwarzen Tönen gemaltes Obergewand in reichem schönen Faltenwurfe legt. Die rechte Hand des Heilandes ist segnend erhoben, die linke hält ein offenes Buch. Der Kopftypus ist jugendlich und bartlos. Das hellblonde Haar fällt in reicher Fülle bis über die Schultern und wird von einem weißen Kreuznimbus umgeben. Christus trägt keine Fußbekleidung. Die beiden Engel neben Christus füllen den Hintergrund so gedrängt aus, daß er nur über den Köpfen in seiner grauschwarzen Farbe noch durchbricht. Sie tragen weiße lange Unterkleider mit gelben Obergewändern. Von beiden Engeln ist nur der eine Fuß sichtbar, der äußere wird bei beiden von der Nischenlaibung fortgeschnitten. Die Komposition der drei Figuren scheint kaum für die Nische erfunden, sondern eher aus einem Vorbilde für die Nische übernommen und für sie beschnitten zu sein. Die Gesichtsformen der Engel sind jugendlich, auf den Wangen sind deutlich die beliebten roten „Rosen“ bemerkbar. Das Haar ist blond und zwei fast schwarze Nimben umgeben ihre Häupter. Der linke Engel hält in der linken vom Obergewand überdeckten Hand eine große blaue Sphärenkugel, an welcher die plastische Rundung deutlich durch die Tönung zum Ausdrucke kommt. Die rechte Hand hält der Engel auf die Brust erhoben. Der rechts

von Christus stehende Engel trägt in der linken Hand einen kleinen stabartigen Gegenstand ohne jede Verzierung. Es ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob er ein Scepter oder einen Blumenstengel darstellen soll. Seine rechte Hand ruht auf der Brust. Im offenen Buche, das Christus hält, sind beide Seiten in fünf Zeilen beschrieben, doch lassen sich nur folgende Buchstaben und Kürzungen mit einiger Sicherheit erkennen:

. . . I E	. . M I H I
.	DIRVARIT
. . DEVS	OM GENS
. . P . .	E
.	N T' OM

Die dekorativen Malereien sind in allen drei Nischen gleich gestaltet. In dem rechtwinkligen Mauerabsatze, der von der Wand zur eigentlichen Nischenöffnung überführt, zieht sich auf der 12 cm breiten nach außen gekehrten Fläche ein einfaches Schlingband-Ornament hin. Das weiße Band, stets dieselbe Schlingung wiederholend, ist auf schwarzem Grunde gemalt. Das Motiv entspricht jenen „langobardischen“ Mustern, die wir an den Stuckaturen noch eingehender kennen lernen werden. Beachtenswert ist die Farbengebung des Schlingbandstreifens in Schwarzweiß, wodurch die Licht-Schattenwirkung der Stuckdekoration nachgeahmt wird. Die Laibung der Nische wird von einem stilisierten Rebstock mit Blättern und Trauben, umwunden von einer Schleife, geschmückt (Tafel X). Dem gelben Rebstocke entwachsen immer gleichzeitig eine Traube und ein Blatt, jedoch mit wechselnder Richtung. Die Traube zeigt graue Farbe, woraus vielleicht geschlossen werden darf, daß sich das ursprüngliche Blau nicht bloß hier, sondern auch in anderen Partien der Gemälde zu grau zersetzt hat. Das Weinblatt ist dreifach gefiedert, die mittlere Feder hat gelbe, die zwei äußeren haben wieder graue Farbe. An der Stelle, wo Trauben und Blätter aus dem Rebstocke entspringen, ist ein knospenartiges Gebilde angewachsen. Das Band, das den Reb-

stock samt Trauben und Blättern in weiten Schleifen umzieht, wechselt in seiner perspektivisch gezeichneten Spiralen die Farben: die vordere Streifenfläche ist gelb, die rückwärtige rot gefärbt. Wo der Rebstock auf dem Nischenfuß entspringt, ist deutlich sein Wurzelstock angegeben. Um die ganze Rebendekoration zieht sich noch in der Nischenlaibung rechts und links ein breiter roter Streifen mit schmalen schwarzen Rändern. Ein gleicher Streifen legt sich auch um die drei Nischenfenster. Unter den Fenstern schmückt die Rückwand der Nischen bis zur Altarmensa herab ein viereckiges Feld mit gemalter Marmorimitation, bestehend aus drei horizontalen Streifen in Schwarz, Weiß und Rot. Über den drei Nischen ergab eine Bloßlegung des Mauerstreifens unter der Decke der Kirche, daß hier ein gemalter Fries übertüncht war. Nur mehr ein kleiner Rest des Frieses war zwischen der Haupt- und rechten Nische einigermaßen erhalten. Er zeigt über einem schwarz-gelb-schwarzen Längsstreifen Brustbilder unter rundbogigen Nischen gemalt. Die drei noch erkennbaren Gesichter zeigen jugendlichen Typus, Nimben umrahmen die Köpfe, die Hände scheinen Bücher und Blumenstengel oder kleine Stäbe zu halten. Die Bekleidung besteht aus Ober- und Untergewand und an zwei Bildern ist auf dem Oberkleide reicher Edelsteinschmuck in der Art der ravennatischen Schmuckgewänder zu erkennen.

Die malerische Ausschmückung der Ostwand der St. Benediktikirche bildet in ihrer Art ein einzig dastehendes Beispiel für die Bemalung einer karolingischen Landkirche. Die Darstellung der Majestas domini in der Mittelnische entspricht im allgemeinen der traditionellen Bemalung der frühmittelalterlichen römischen Kirchen. Die Heiligenbilder der Seitennischen haben Bezug zu den szenischen Bildern der Nordwand und die Brustbilder des Frieses haben ihr Vorbild in den beliebten Medaillonbildern der italienischen Basiliken. Über den hohen Wert und die Seltenheit der hier neu aufgedeckten Gemälde braucht nichts weiteres gesagt zu werden, sie erweisen sich wie die bereits früher besprochenen Bilder als karolingi-

sehen Ursprunges. Sie stimmen im allgemeinen Stilcharakter durchaus mit ihnen überein, nur sind diese Gemälde noch malerischer und weniger plastisch erhärtet wiedergegeben. Die Konturierung ist bei den neugefundenen Bildern schwächer, die Durchsichtigkeit und Dünne des Farbonauftrages größer. Sie lassen sich in der Art ihres Charakters noch näher an die karolingische Miniaturengruppe der „Addahandschrift“ stellen, mit welchen sie neben der selbständigen Verarbeitung antiker Traditionen noch Einzelheiten wie die Kopftypen, die Form der segnenden Hände, die dünne unplastische Gewandbehandlung besonders gemeinsam haben. Es scheint kein Zweifel, daß die Malereien in den Nischen von einer anderen Hand stammen als die Gemälde der Nordwand. Sie sind von derselben Kunst, jedoch mit einem leisen individuellen Unterschied geschaffen.

Im Mittelnischenbild finden wir im Untergewand Christi das erstmal grüne Farbe verwendet, auch das Oberkleid bildet mit seinen rot, blau und schwarzen Tönen eine neue Farbenzusammenstellung. Christus ist dadurch als die Hauptperson rein farblich unter allen anderen Figuren bevorzugt.

Die Architektur der St. Benediktikirche.

Zwischen den zwei Stifterbildnissen auf der Ostwand der St. Benediktikirche konnte man bei genauerer Betrachtung dünne Mauersprünge bemerken, die in ihren regelmäßigen Biegungen das Vorhandensein zugemauerter Apsiden oder Nischen vermuten ließen¹⁾. Ein Eingriff in die Wand bestätigte nicht bloß das Vorhandensein von Altarnischen, sondern erhob zugleich das einfache Kirchlein zu einem architektonisch höchst interessant gestalteten Raum, denn die wiedergefundene ursprüngliche Form und Anordnung der Altarnischen fügten dem bis zur Bloßlegung einfach viereckig erscheinenden Innern eine überaus charakteristische Lösung der Altarwand hinzu (Tafel XI).

¹⁾ S. Tafel III. Die photographische Aufnahme wurde vor dem Aufbrechen der Nischen gemacht.

Die Ostwand der Kirche hat eine Breite von 5·70 und eine Höhe von 4·60 Meter. Ihre bisher gerade Fläche zeigte nach dem Aufbruche drei in die Mauerdicke einbezogene Nischen von geringer Tiefe und flacher Rückwand. Alle drei Nischen werden oben von einem Hufeisenbogen abgeschlossen. Im unteren Teile der Nischen öffnet sich ein kleines Bogenfenster und als Fuß der Nischen ist zwischen die Mauerpfeiler ein Mauerkerne, der nicht ganz in die Fluchtlinie der Mauerpfeiler vortritt, vom Fußboden 1·20 m hoch aufgemauert. Auf diesen „eingemauerten Altarstöcken“ sind noch in allen drei Nischen die alten hölzernen Altarmensen erhalten.

Die Mittelnische, für den Hauptaltar bestimmt, ist etwas größer als die zwei seitlichen. Ihre Gesamthöhe über die Altarmensa beträgt 3·08 m, wovon 2·30 m auf den rechteckigen Teil und 70 cm für die Bogenfläche des Hufeisenbogens entfallen. Ihre Breite mißt 1·14 m am Fuße und wird im oberen Teile durch die Ausbauchung des Hufeisenbogens um 15 cm erweitert. Die Tiefe der Nische beträgt nicht mehr als 42 cm. Der Altarraum ist also verhältnismäßig sehr beschränkt. Die beiden Seitennischen haben noch kleinere Dimensionen als die Mittelnische. Sie sind beide 2·55 m hoch, wovon 45 cm auf die Hufeisenbogenumfassung entfallen. Die Fußbreite mißt bloß 85 cm, die Tiefe der rechten Seitennische 46 cm, jene der linken 35 cm. Auch sie eröffnen sich 1·20 m über dem Fußboden der Kirche. Alle drei Nischen haben als Übergang von der flachen Ostmauer an ihrer Öffnung einen Eckschnitt von 8 cm Tiefe und 12 cm Breite, der den Rand und den Hufeisenbogen ringsum abläuft. Die in allen drei Nischen erhaltenen Altarmensen bestehen aus einem einfachen viereckigen Holzbalken, der den Altarstock bedeckt und rechts und links in die Nischenmauer eingemauert ist. Diese Altarmensa ist 28 cm breit und 9 cm dick und zeichnet sich durch die Vertiefung für das „Portatile“ aus, wodurch mit Gewißheit angezeigt wird, daß sie als wirklicher Altartisch und die Nische selbst als Altarraum benützt wurde. Das Portatile selbst ist aus dem Holzbalken herausgenommen. Die für sie ausgestemmte

rechteckige Vertiefung hat 12 cm Länge, 11 cm Breite und 5 cm Tiefe.

An der Rückwand der Nischen öffnen sich 50 cm über den Altarmensen die drei Nischenfenster. Das Fenster der Mittelnische ist um 5 cm breiter als jene der Seitennischen, welche 28 cm messen, alle drei sind aber 75 cm hoch. Die Fensterlaibungen verengen sich gegen die äußere Maueröffnung und haben eine Stärke von 30 cm. Heute sind diese drei Fenster blind, denn die Ostmauer der Kirche ist später außen durch eine angebaute Mauer gesichert worden. Als man diese Außenmauer aufführte, sparte man noch die drei Fenster in derselben aus (die Fensterschächte setzen sich heute noch 67 cm tief in diese Mauer fort), sie wurden aber dann, jedenfalls in der Zeit als im Inneren der Kirche die Nischen vermauert wurden, auch außen an der Verstärkungsmauer zugemauert, da sie ja dann keinen Wert mehr hatten.

Der Mauerpfeiler zwischen der Mittel- und linken Nische, auf welchem das schon erwähnte Bild des weltlichen Stifters gemalt ist, hat 80 cm Breite, jener zwischen der Haupt- und rechten Nische mit dem Bilde des geistlichen Stifters hat 82 cm Breite. An die linke Nische schließt sich rechtwinklig unmittelbar die verstärkte Nordwand an, während neben der rechten Nische noch ein Mauerstreifen von 1·15 m Breite bis zur Ecke der Südwand folgt, die wahrscheinlich von einer späteren Vergrößerung der Kirche herrührt.

Hatte die St. Benediktikirche mit ihren vier einfachen glatten Innenwänden vor dem Aufbrechen der vermauerten Partien der Ostwand keinen Anspruch auf ein architektonisches Interesse, so tritt sie jetzt mit den drei Hufeisenbogen-nischen in eine einzigartige Bedeutung. Nachdem der karolingische Ursprung ihrer Wandgemälde nachgewiesen wurde, haben wir in ihrer wiedergefundenen Originalarchitektur auch einen neuen Typus eines karolingischen Kirchenbaues gefunden, den wir vielleicht als den Typus einer einfachen Landkirche jener Epoche bezeichnen können. Trotz der einfachen Gestaltung der Hauptwand mit den drei aus der Dicke des Mauerkerne

bestrittenen Altarnischen, die sich nach außen nur durch die drei Fensterchen bemerkbar machten, bleibt sie doch bei der Seltenheit gleichzeitiger Bauwerke ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis karolingischer Architektur. Ja sie scheint eine bisher einzigartige Lösung der Altareinsetzung in die Architektur zu sein, denn die benachbarten karolingischen Kirchenbauten der Schweiz zeigen eine andere bauliche Gestaltung der Altarwand. Sowohl die Kirche in St. Johann in Münster als auch jene von Disentis und St. Peter in Müstail¹⁾, welche letztere in der Einfachheit der Anlage noch am meisten Ähnlichkeit mit St. Benedikt aufweist, hat drei durchgerundete Apsiden für die Altäre. Als etwas verwandt mit St. Benedikt seien die vor-karolingischen Kirchen S. Juan Bautista zu Banos und S. Milan zu Suso erwähnt. Erstere zeigt im Mittelschiffe eine einfache Nische mit Hufeisenbogen.

Als Vertreter karolingischer Kirchenbaukunst wird immer der Zentralbau des Domes von Aachen angeführt, daneben fungiert als einfacheres Beispiel die Kirche von Lorch. Nehmen wir dazu noch die schweizerischen Kirchen, die Zemp als karolingisch nachweist und die sich in der architektonischen Gestaltung um die Kirche von St. Johann in Münster gruppieren lassen, so haben wir schon soviel Material, daß sich daraus drei verschiedene Typen auslesen lassen: der Zentralbau, der Langhausbau mit äußeren Säulenarkaden und der außen geschlossene Langhausbau mit den Rundapsiden. Der Zentralbau und die Außenarkadenkirche sind eine Fortgestaltung spätantiker und frühchristlicher Architekturschöpfungen. Über die Zusammenhänge des Domes von Aachen mit St. Vitale in Ravenna ist schon viel geschrieben worden, auch die Arkadenanlage der Kirche von Lorch und noch mehr ihre Außenverkleidung wird mit Recht auf antike Überlieferungen zurückgeführt. Je einfacher aber ein Gebäude gestaltet desto schwieriger wird es, seine architektonische Bildung in dem richtigen Zusammenhange mit den allgemeinen Gesetzen und Formen der

¹⁾ S. Zemp I. c. Fig. 16 und 18.

historischen Entwicklung zu bringen. Erst wenn einmal das Material einfachster Bauart gesammelt und methodisch verarbeitet sein wird, kann aus den geordneten Reihen klarere Erkenntnis auch für die Einzelercheinung und ihren Zusammenhang mit dem allgemeinen Architekturproblemen geschöpft werden. Schon die Gestaltung der Ostwand der St. Benediktirche tritt zu den bisher bekannten Objekten als eine Neuheit hinzu, die keine zu nahe Verbrüderung mit ihnen eingehen will und sich selbst von den nahegelegenen Schweizerkirchen jener Zeit wesentlich unterscheidet. Man kann vielleicht annehmen, daß ihre flachen Nischenformen eine Umwandlung der drei Rundapsiden der Schweizerkirchen darstellen, die geschah aus Gründen der Vereinfachung und Sparsamkeit, wie sie einer gewöhnlichen Dorf- oder Filialkirche genügen, und darauf hinweisen, daß die drei Nischen in St. Benedikt im Wesen nichts anderes sind als für die Altäre nutzbar gemachte Blendarkaden, die als architektonische Dekorationsform der karolingischen Baukunst nicht fremd sind. Besonders nahe gelegt wird dieser Gedanke, wenn man die großen Blendarkadenbogen über dem äußeren Apsidenbau der Klosterkirche in St. Johann betrachtet. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß die Umwandlung dekorativer Bauformen zu tektonischen, wie es in der Verwendung der Blendarkaden zur Altarnische der Fall wäre, einer prinzipiellen Neugestaltung gleichkäme. Jedenfalls ist die Steigerung einer nebensächlichen Form zur bestimmenden Architekturform so ausschlaggebend, daß darin die Schaffung eines neuen Typus liegt, selbst dann, wenn sie aus Zwecken der Vereinfachung und Ersparnis geschieht.

Die Kirche mit den drei runden Altarapsiden scheint in karolingischer Zeit allgemeiner gebräuchlich gewesen zu sein, als jede andere andere Form, und in Tirol wird diese Kirchenanlage noch Jahrhunderte lang beibehalten wie uns die Schloßkapelle von Hocheppan und die St. Margaretkirche in Lana zeigen. Dagegen ist für die Anlage der St. Benediktirche auch in späterer Zeit kein analoges Beispiel zu finden.

In der kleinen Malser Kirche tritt uns aber noch eine höchst überraschende Erscheinung entgegen, es sind das die Hufeisenbogen, welche die Nischen abschließen. Das Vorkommen des Hufeisenbogens in der abendländischen frühmittelalterlichen Baukunst hat zu den verschiedensten Theorien Anlaß gegeben. Die Seltenheit seiner Verwendung hat bewirkt, daß man Miniaturen und kunstgewerbliche Gegenstände, deren Provenienz und Beeinflussung nicht immer ganz sicher ist, als Belege für theoretische Deduktionen herangezogen hat. Auch in der frühmittelalterlichen Baukunst des Abendlandes ist das eine und andere Beispiel für die Verwendung des Hufeisenbogens bekannt wie etwa die Hufeisenarkaden der Kirche in Leon und die Hufeisenbogen in den schon erwähnten Kirchen vorkarolingischer Zeit. Sehr überraschend bleibt es aber, wenn nun in einer so nördlich gelegenen Gegend und an einem Orte, von dem man glauben möchte, daß die neuen Kunstformen weit von ihm entfernt zu suchen wären, eine Form in Erscheinung tritt, die selbst an hervorragenden Bauten nur mit Seltenheit gefunden werden kann. Wenn in einer einfachen Landkirche die Verwendung des Hufeisenbogens konstatiert werden kann, so ist der Schluß berechtigt, daß er als ein Allgemeinbesitz der Architektur jener Zeit angesehen werden kann, der hier zufällig einmal bewahrt geblieben ist. Gerade das Fehlen dieses Baugliedes in den nahegelegenen Kirchenbauten der Schweiz vor allem in der Mutterkirche in St. Johann in Münster scheint zu sagen, daß man im kleinen St. Benedikt nicht etwa absichtlich eine Form wählte, die damals etwas besonderes bedeutet hätte. Noch weniger handelt es sich um eine zufällige Erfindung. In St. Benedikt ist uns aus der Reihe entschwundener und unbekannter Denkmäler wieder eines entgegengetreten, das in seiner Entstehungszeit sicher keine seltene Architektur darstellte, heute aber einen wiedergefundenen eigenartigen Typus einer kleinen karolingischen Landkirche repräsentiert.

Die drei hölzernen Altarmensen mit der Portatilevertiefung sprechen durch ihr Material schon deutlich genug für ihr hohes

Alter. Der Nischenraum mit den Holzmensen dürfte ein ganz seltenes und vorzüglich erhaltenes Beispiel einer frühmittelalterlichen Altaranlage sein. Der Raum, der für die Opferhandlung zu Gebote stand, ist so klein, daß er gerade für den Kelch und das Missale ausreichte. Der Zelebrant mußte unmittelbar vor der Nische stehen, die sich ja erst in einer Höhe von 1.20 m über dem Fußboden öffnet.

Als ich die Mauer des Nischenfußes in der Mitte der Mensa öffnete, um zu sehen, ob unter derselben vielleicht noch Spuren wären, die auf einst unter dem Altare eingemauerte Reliquien schließen ließen, zeigte sich ein kleiner hohler Raum, der mit ganz trockener gelblicher Erde ausgefüllt war. Sehr wahrscheinlich dürfte diese eingemauerte Erde „heilige Erde“ sein, die aus Rom hergebracht worden war. Denn gerade in jener Zeit wurde es sehr beliebt, daß Erde aus den Katakomben in die Kirchen und Altäre gebracht wurde, um auf diesem heiligen Boden das Opfer zu feiern. Papst Paschalis ließ ja in römischen Kirchen den Fußboden mit Erde aus den Katakomben ausfüllen und diese Gepflogenheit fand auch anderweitig Nachahmung. Vermutlich waren in St. Benedikt in diese heilige Erde Reliquiengefäße eingebettet, denn in derselben fand ich mehrere Glasscherben, die sehr hohen Alters sein dürften; ihre Dicke ist in ein und demselben Stücke sehr verschiedenartig, sie sind stark irisierend und zum Teil matt und blind geworden. Eine Scherbe hat einen wulstartigen stumpfen Rand.

Die Stuckaturfunde.

Beim Herausbrechen der Füllungsmauern aus den drei Nischen kamen ganz unerwartet Funde zum Vorschein, die von nicht geringerem Werte sind als die Originalarchitektur und die Bemalung der Altarnischen. Unter den herausgebrochenen Mauersteinen zeigten sich viele größere und kleinere Stücke zerschlagener Stuckaturen, die mit zur Ausfüllung der Nischen eingemauert worden waren. Die Marktgemeinde Mals

überließ mir in entgegenkommender Weise die Fragmente zur Bearbeitung.

Die Stuckaturen sind durchaus Bruchstücke einer reichen plastischen Dekoration, womit einst die Altarwand der Kirche geschmückt war. Das größte Fragment ist 25×20 cm groß, viele Bruchstücke haben eine annähernde Größe, viele sind nur ganz klein. Im ganzen sind über 250 dekorierte Stücke. Wie eben der zerstörende Mauerhammer beim Herabbrechen des Schmuckes die Stuckaturen traf, sind einige Teile so stark beschädigt, daß es Mühe hat ihre Form zu erkennen, wogegen aber die meisten sich leicht zu bestimmten Klassen einigen lassen. Unter dem Mörtel, womit sie bei der Einmauerung behaftet wurden, zeigte sich an ihnen noch eine dünne Tünchschiechte aus Kalkmilch. Die Stuckdekoration war also noch, ehe sie herabgeschlagen worden war, im ganzen einmal überweißt worden. Als ich die Fragmente von dieser Tünche gereinigt hatte, kam an vielen noch die Originalbemalung zum Vorschein. Mehrere Stücke ließen sich an ihren Bruchflächen aneinanderpassend zusammenfügen. Den hervorragenden Wert erhalten die Fragmente durch ihr hohes Alter, sie sind gleich den Gemälden karolingisch.

Wir wollen zuerst die einzelnen Typen der Stuckaturfragmente zusammenstellen, aus denen sich dann eine Kenntnis der verwendeten Motive und weiter eine Rekonstruktion einzelner Teile ergibt.

A. Bandornamente (Tafel XII, 1—13, XIII, 1—7). Alle Bruchstücke, die Ornamentation mit Bandornamenten haben, sind Teile von Halbsäulen, die der Mauer vorgesetzt waren. Sie zeigen innen einen hohlen Kern von ca. 5 cm Öffnung, der einst mit einem Binsengeflecht ausgefüllt war, wie aus den Abdrücken einzelner Zweige deutlich zu erkennen ist. Die Außenfläche dieser Halbsäulen umstricken einfache oder zweifache Bänder in reicher oft sehr komplizierter Verschlingung. Die freien Stellen im Schlinggewebe sind tief durchgestochen, so daß eine eminente Licht-Schattenwirkung entsteht. Alle Fragmente mit Schlingbandornamentation zeigen

keinerlei Bemalung sondern waren allein in Wirkung ihrer weißen Materialfarbe mit dem Schatten der Flechtiefen.

a) Einfaches dickes Schlingband in einfacher Flechtung. 25 mm breites Band. Durchmesser der Halbsäule ca. 13 cm (Tafel XII, 5, 7, 8, 9, XIII, 1—4, 7).

b) Zweifaches Schlingband in reicher einmusteriger Flechtung. 22 mm breites Doppelband. Durchmesser der Halbsäule ca. 18 cm (Tafel XII, 1, 2, 6, 12, 13, XIII, 5, 6).

c) Zweifaches Schlingband in reicher zweimusteriger Flechtung. 25—27 cm breites Doppelband. Durchmesser der Halbsäule 13 cm (Tafel XII, 3, 4).

d) Zweifaches Schlingband in reicher Flechtung mit an den Schlingstellen getrennten, sonst aber sich wieder begleitenden Bändern. Reiches Muster mit Spitzencharakter. Einzelnes Band der Doppelbänder 8 mm, Doppelband mit dem Trennungsschnitte 22 mm. Durchmesser der Halbsäule 16 cm (Tafel XII, 10, 11).

B. Fransenornamente (Tafel XIV, 1—5). Wie die Motive der eben erwähnten Ornamente sind auch die Motive dieser Fragmente der Webekunst entnommen und gerade aus dem Zusammenhange und der Anreihung an die Schlingbandornamente sind die spiralartigen Gebilde einiger Fragmente am ehesten aus Anregungen befranster Webereien zu erklären.

Die Fransen erheben sich durchaus nach rechts oder durchaus nach links gerollt über einem zweiseitigen Bande und werden oben wieder von einem gedrehten Taue zwischen zwei Bändern abgeschlossen. Ein Fragment, wahrscheinlich ein Mittelstück, zeigt die Wendung der Fransen nach verschiedenen Seiten (Tafel XIV, 4). Die Fransen selbst sind wieder zweiseitig — bei einem Fragmente ist an dem gegen die Mauer gelegenen mehr verborgenen Teile die Spaltung unterblieben (Tafel XIV, 3) — und rollen sich am freien Ende kreisartig ein, während sich ihr Fuß meist etwas verbreitert.

a) Fransenornament mit sich nach links rollenden Fransen, Gesamthöhe 13 cm. Breite der unteren Bänder 2·3 cm. Höhe

der Fransen 6·2 cm. Breite der zwei oberen Bänder mit dem Taue 4·5 cm (Tafel XIV, 1, 5).

b) Fransenornament mit sich nach rechts rollenden Fransen, Maße wie a (Tafel XIV, 2, 3).

c) Fransenornament mit sich nach rechts und nach links rollender Fransenreihe. Wahrscheinlich Mittelstück zwischen a und b, Maße wie a (Tafel XIV, 4).

Die Fragmente mit dem Fransenornamenten haben eine Biegung der Außenfläche, sie sind Abschlußstücke der halbrunden Säulen, wie sich noch aus einer später zu erwähnenden Säule, die in situ vorgefunden wurde, ergibt. Der Durchmesser auf dem oberen etwas vorladenden Rande beträgt 25 cm.

C. Rahmen (Tafel XIV, 6—13, XV, 1, 2, 5, 7, 8, 10). Die verschiedenartig gemusterten Bruchstücke zweier Rahmen haben gemeinsam, daß alle Fragmente einen dreieckigen Durchschnitt aufweisen und daß sich über der dekorierten Fläche eine aus ineinanderschneidenden Halbbogen gewonnene Kronverzierung aufsetzt. Die geschmückte Seite mißt mit den Kronbögen 18·5 cm. Die zweite Dreieckseite läßt aus ihrer Struktur deutlich erkennen, daß sie an der Mauerfläche anhaftete. Bei einem Stücke hat sich auf dieser Fläche sogar noch ein vorstehender Holzzapfen, der es an die Mauerfläche festhielt, erhalten. Einige Rahmenstücke zeigen deutlich eine weite Krümmung ihrer Schmuckseite. Die Größe des Krümmungsradius läßt sich aber, da die Stücke doch zu klein und nicht mathematisch genau gearbeitet sind, nicht berechnen. Immerhin ist die Biegung so deutlich, um mit Sicherheit erkennen zu lassen, daß sie eine bogenartige Umrahmung bildeten. Die Rosetten- und Füllhorndekoration ist reliefartig auf eine Fläche angeordnet, die bekrönenden Halbbogen aber sind in durchbrochener Manier gearbeitet.

Aus diesen Fragmenten ließ sich sowohl der Rosetten- als auch der Füllhorn-Rahmen mit Sicherheit rekonstruieren, wie sie die beiden nebenstehenden Textillustrationen wiedergeben.

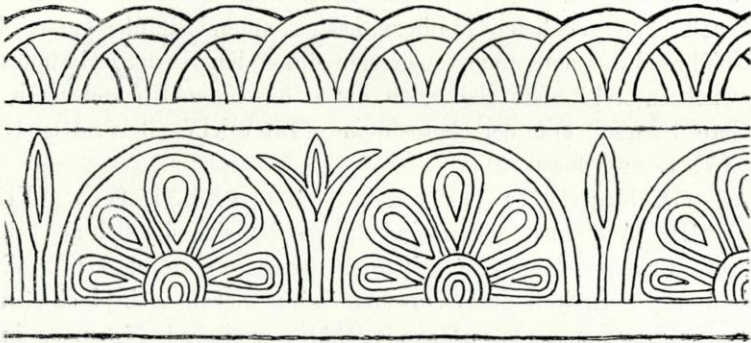


Fig. 1.

a) Rosettenrahmen. Halbrosetten mit fünf Blättern, jede derselben von einem überhöhten Halbkreisbogen umspannt, reihen sich an einander. Zwischen den Rosetten stehen kleine, dreifiederige Palmetten, die abwechselnd zu einem Lanzettblatte vereinfacht sind (Tafel XIV, 7, 9, XV, 1, 2, 5, und Figur 1).

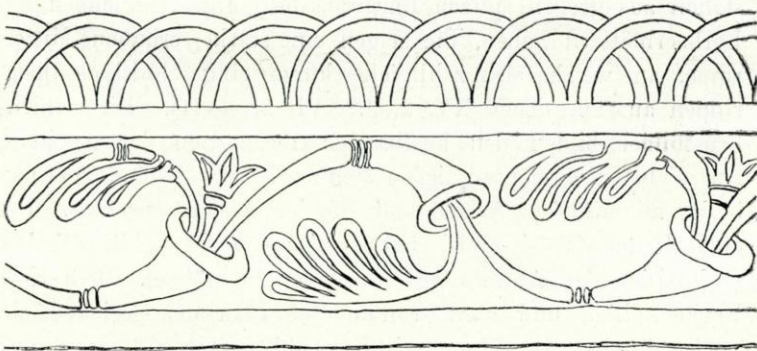


Fig. 2.

b) Füllhornrahmen. Aus einem sich nach oben öffnenden Füllhorne wachsen drei Stengel. Der erste biegt sich mit einem drei bis vierfach gefiederten Blatte nach links, der zweite trägt auf einem Blumenkorbe eine dreiblättrige Blume, einer Lotosblume ähnlich, der dritte endlich biegt sich im großen Bogen nach unten, um wieder in einem Füllhorne zu enden,

aus dessen Öffnung wieder das Blatt und die in einem neuen nach oben gekehrten Füllhornansatze endende Ranke entsteigt. Während aus dem nach oben sich öffnenden Horn drei Stengel wachsen, fehlt dem sich nach unten öffnenden Horn der mittlere Stengel mit der Lotusblume (Tafel XIV, 6, 8, 10—13, XV, 1, und Figur 2).

D. Kapitelle (Tafel XV, 3, 4, 6, 9, XVI, 1—3, XVII, XVIII). Am wertvollsten sind die Fundstücke, die sich als Teile zerschlagener Kapitelle erkennen lassen. Obwohl kein vollständiges Kapitell zum Vorschein kam, ließen sich doch einzelne Fragmente als zusammengehörig aneinanderfügen, so daß die Form der Kapitelle deutlich genug erkennbar wird. Es waren Kompositenkapitelle, zusammengesetzt aus Schlingornamenten, Blättern, Genienbrustbildern oder Tieren. Die Schlingornamente der Kapitelle sind ähnlich den Fransen, die wir oben beschrieben, nur sind sie durch zwei Schnitte in drei Streifen zerschnitten und setzen sich nach der Einrollung noch fort (Tafel XV, 3, 9, XVI, 1, XVII, XVIII). Die Blattornamente bestehen aus großen spitzen Blättern, die einige Ähnlichkeit mit Lorbeerblättern haben. Sie zeigen eine starke, erhabene Mittelrippe, an welche sich zahlreiche kurze eingeschnittene Blattrippen anastern (Tafel XV, 3, 4, XVI, 3, XVII). Die Genienbrustbilder bilden den kostbarsten Bestandteil der Kapitelle. Aus sieben Fragmenten ließen sich zwei fast vollständige Brustbilder mit Köpfen, Armen und Händen zusammensetzen. Der eine Genius (Tafel XVII) hat die Arme rechtwinklig erhoben und schien den Aufsatz des Kapitelles zu stützen. Sein Kopf ist jugendlich und stark rundlich und in der Gesichtsfläche flachgedrückt. Die Haartracht ist haubenartig aufgesetzt und reicht über die auffallend spitzen Ohren. Der Mund ist etwas schief geschnitten. Das Kleid schließt am Kinn an, so daß der Hals ganz zu fehlen scheint. Es ist von roter Farbe, die Arme eng umschließend und zeigt durch Einschnitte die Faltung. Der Genius des zweiten Kapitelles (Tafel XVIII) hat eine wesentlich verschiedene Haltung und einen gereifteren Gesichtsausdruck. Das Gesicht ist länglich und hat hochgezogene Augen-

brauen, eine lange schmale Nase, deren Flügel fast einem übereck gestelltem Vierecke gleichsehen. Ein deutliches Doppelkinn leitet zum Hals über, der vom Kleide mit Winkelausschnitt umschlossen wird. Ohne daß ein Schulteransatz dargestellt ist, steigen die Arme aus dem Ornamentwerk empor und umfassen mit den Händen ein Schlingornament, dasselbe an den Kopf pressend, so daß die Ohren verdeckt werden. Der dritte Geniuskopf (Tafel XIX) läßt sich in die erhaltenen Fragmente nicht einpassen, er ist aber der schönste, von jugendlichem Aussehen und feiner Modellierung. Nur der untere Teil der Nase und die rechte Mundhälfte ist beschädigt. Von einem anderen Genius ist ein Bruchteil des Kleides mit dreieckigem Halsausschnitt und dem rechten emporgehobenen Arm erhalten (Tafel XVI, 3). Die halberhaltene Hand unterscheidet sich von den anderen Händen darin, daß die innere Handfläche sichtbar ist. An einem zweiten Armstücke fehlt auch noch die Hand (Tafel XVI, 2). Aus einem Kapitellunterteile stammt ferner ein Drachenkopf (Tafel XV, 6) mit langem Halse, an dem sich zwei gleichlaufende Schnitte bis an den Unterkieferansatz hinziehen. Der Mund des Tieres ist weit geöffnet, der Unterkiefer bezahnt. Der Ansatz des Rankenornamentes am Drachenkopfe bezeugt seine Einfügung in ein Kapitell. — Die Kapitelle haben alle den Halbsäulen an den Wänden entsprechend halbrunde Form.

Wir können aus den Kapitellfragmenten folgende Typen unterscheiden:

a) Genius zwischen Bandornament und Lorbeerblättern mit rechtwinklig erhobenen Armen. Zwei Varianten: das einmal den Handrücken (Tafel XVII), das anderemal die Handhöhle (Tafel XVI, 3) nach außen gewendet. Höhe des Kapitells ca. 25 cm.

b) Genius zwischen Bandornament und Lorbeerblättern, mit den Händen das Bandornament anfassend (Tafel XVIII), Höhe des Kapitells ca. 25 cm.

c) Drachen im Rankenornament (Tafel XV, 6).

Über den Geniesköpfen und den sie umgebenden Ornamenten, also über den eigentlichen Kapitellen waren Tierdarstellungen als Kapitellabschluß angebracht (Tafel XIII, 8—16, XX, 1—3). Die emporgestreckten Arme der Genien hielten diesen Aufsatz. Zahlreiche Fragmente von zerschlagenen Tierleibern sind gefunden worden, jedoch bleibt die Zusammensetzung derselben schwierig und unvollkommen. An einem guterhaltenen Kapitell, das wir noch behandeln werden, liegt die Lösung der Frage über die ursprüngliche Anbringung der Tiere auf der Hand. Die erhaltenen Tierköpfe sind schwer auf eine bestimmte Tierart zu charakterisieren. Sie haben plumpe fast dreieckige Profilform und weit aufgesperrte Kiefer, die stark bezahnt sind. Die Augen liegen in wenig vertieften Höhlen. Der Nasenrücken verläuft geradlinig und die Ohren haben ovale Form mit tiefer großer Öffnung. Erhalten ist ein fast vollständiger Kopf, an dem nur das aufgesperrte Unterkiefer fehlt (Tafel XX, 1), eine Kopfhälfte mit Unterkiefer (aus zwei Fragmenten zusammengesetzt), ein Oberkopf mit Nase und Augen (zwei Fragmente) (Tafel XX, 2), einige rechte (Tafel XX, 3) und linke Kopfhälften und mehrere kleine Bruchteile. Alle Köpfe weisen denselben Tiertypus auf, sie haben ferner alle in gleicher Weise den Rachen aufgesperrt, wo an der Öffnung des Schlundes das einstige Vorhandensein einer Holz- oder Ruteneinlage am Gipsabgusse der Faserung sichtbar wird. Diese Einlage, außen nicht sichtbar hatte den Zweck dem Materiale eine größere Konsistenz zu verleihen.

Von Tierleibern sind zahlreiche größere und kleinere Fragmente erhalten, darunter eine untere Partie eines Leibes mit einer Reihe paralleler Striche (aus vier Fragmenten zusammengesetzt) (Tafel XIII, 9) und eine Branke mit drei Zehen (Tafel XIII, 12). Wir schließen also die Fragmenttypen mit den Tierdarstellungen: a) Bruchstücke von Tierleibern, welche über den Genien als Kapitellaufsatz angebracht waren. Viele nichtzusammenpassende größere und kleinere Fragmente (Tafel XIII, 8—16). b) Tierköpfe zu den Tierleibern gehörig (Tafel XX, 1—3).

Für die Zusammensetzung der einzelnen Fragmenttypen zu einer Gesamtanordnung war ein Fund bestimmend, der beim Aufbrechen der Ecke, die die Verstärkungsmauer der Nordwand mit der Ostwand bildet, gemacht wurde. In diese Verstärkungsmauer war nämlich eine Säule eingeschlossen, die dem linken Nischenrande der linken Seitenapside vorgelegt war (Tafel XXI). Bei der Zumauerung der Nische war diese einzige Partie der Stuckverzierungen nicht weggeschlagen worden, weil sie doch durch die neuaufgeführte Verstärkungsmauer verdeckt wurde. Die Halbsäule besteht aus einem 60 cm hohen Schaft, der aus Stuckaturen mit Bandornamenten bestritten ist, über diesen folgt das Fransenornament, darüber ein Bogenornament, aus der Breite des unteren Säulenschaftes etwas hervortretend und zum Kapitelle überleitend. Dieses besteht aus den gleichen Dekorationselementen, die wir in den Fragmenten der besprochenen Kapitelle gefunden haben: Schlingbandmotive, Lorbeerblätter, dem Genius und dazu ist hier noch mit aller wünschenswerten Deutlichkeit der darüberliegende verhältnismäßig sehr große Tierleib erhalten. Nur der Kopf des Tieres ist fortgeschlagen worden, weil er so weit herausragte, daß er von der neu aufgeführten Mauer nicht mehr überdeckt sichtbar geblieben wäre. Die Gesamthöhe dieser Säule einschließlich des Kapitelles beträgt 1.18 m, der untere Teil ist zerstört worden.

Hier muß noch erwähnt werden, daß schon vor Jahren in der St. Benediktikirche zwei Marmorplatten gefunden wurden, die nun im Zusammenhang mit den neuen Funden, eine besondere Beachtung verdienen. Zum Vorschein kamen die zwei Marmorplatten, als man den Unterbau eines Altares, der jedenfalls nach der Vermauerung der Nischen vor der Mittelnische errichtet worden war, abbrach. Sie waren mit der Schauseite nach unten auf demselben eingelassen. Die größere Marmorplatte mißt 85 cm in der Länge und 72 cm in der Breite, die kleinere 52 und 55 cm (Tafel XXII). Die kleinere Marmorplatte wiederholt das dekorative Füllungsmotiv der größeren: einem Kreise aus zwei Bändern und einem dazwischenliegenden

Taue ist ein quadratischer Rahmen eingeschrieben, dem wieder ein Kreis einliegt. Die dekorative Füllung der drei geometrischen Figuren besteht aus einer Innenrosette, Palmettenblättern und langen spitzen Blättern. Daneben zeigt die größere Marmorplatte noch eine Blätterränke. Die Rankenwelle ist dreiteilig und an den Blattansätzen quer überbunden. Diese Querurten kommen in ähnlicher Weise auf der Stuck-Füllhornranke zahlreich vor. Die Blätter schälen sich zuerst eine kleine Spirale einbettend von der Welle in charakteristischer dreiteiliger Form, verwandt einem zusammengelegten Traubenblatte, los. Das Relief ist verhältnismäßig tief und schön gearbeitet und zeigt einen gewissen „horror vacui“. Als Vergleichsobjekt mit den Marmorplatten von St. Benedikt ist besonders wertvoll eine Platte von Schännis in der Schweiz, die mit kleinen Detailvariationen das Motiv der Malser Platte zeigt¹⁾. Eine Anlehnung an dasselbe Vorbild wird bei der schlagenden Übereinstimmung der Ornamentation völlig klar. Diese Marmorplatten lassen sich mit jenen, die Zemp in St. Johann im Münster fand (Zemp, Tafel LVI, 6) und mit den Churer Schranken zu einer Gruppe zusammenstellen. Obwohl ihnen nicht die gleichen Dekorationsmotive gemeinsam sind, so entstammen sie doch einer sehr verwandten Kunstart. Übrigens hat auch eine Platte von St. Johann aus Kreisen bestrittene Füllungen, welche Rosetten enthalten (Zemp, Tafel LVI, 15). Die Ranke auf der einen Platte von St. Benedikt ist nicht unverwandt einigen Motiven der Churer Platten. Eine Marmorplatte, die zwar nicht in St. Benedikt sondern im nahen Glurns gefunden wurde und die sich heute im Ferdinandeum in Innsbruck befindet, zeigt genau dasselbe Dekorationsmotiv wie ein Fragment aus St. Johann in Münster (Zemp, Tafel XXIX, 4) und wie der obere Streifen der Platte von Schännis (Archiv l. c. Fig. 6) und erweist sich dadurch zur selben Gruppe gehörig.

¹⁾ S. Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs X. p. 47 ff.: A. Helbok, Spuren langobardisierender Kunst in Vorarlberg. Fig. 6. — Eine zweite Skulptur von Schännis a. a. O. Fig. 8 zeigt etwas variiert das Rebenmotiv der Nischenlaibungsmalerei von St. Benedikt (Tafel X).

Beachten wir nun sämtliche Ornamente, die uns in den Funden von St. Benedikt entgegentreten in Rücksicht auf ihre stilistische Bedeutung, so lassen sie sich in drei verschiedenartig zu bewertende Gruppen einteilen: Schlingbandornamente, antikisierende Ornamente und Tier- und Menschendarstellungen. Schon das Nebeneinandervorkommen der Schlingbandornamente mit ausgesprochen antikisierenden Motiven ist eine nicht weniger seltsame als charakteristische Erscheinung für die Zeit, die nach den Stürmen der Völkerwanderung und den handwerklichen Kunstbestrebungen, die in und nach ihr fortlebten, wieder auf das Erbe der Antike zurückgriff und durch dasselbe neue Befruchtung fand. Mit Recht spricht man daher von einer karolingischen Renaissance. Und nicht bloß in jener hohen Kunst, die beispielweise das Evangeliar Karls des Großen zeigt, sondern auch in der bescheidenen Provinzkunst sind deutlich genug die wieder weiterlebenden Keime der Antike sichtbar.

Das einfache zwei- und dreiteilige verschlungene Band ist aus den Denkmälern der sogenannten Völkerwanderungs- oder langobardischen Kunst zur Genüge bekannt. Auch über den Ursprung des Motives dürfte die Annahme, daß es aus der Webekunst in die Plastik und Malerei als ein unendlich variables Gebilde übernommen wurde, keinem Zweifel unterliegen. Von der einfachsten Verschlingung bis zur kompliziertesten Verstrickung bietet es immer neue willkommene Füllungs- und Überkleidungsmöglichkeiten. Die eingerollten Enden erklären sich in diesem Zusammenhange als Fransen. Die karolingische Buchmalerei übernimmt das verschlungene Bandornament noch unzähligemale zur Füllung der großen Initialbuchstaben, um es dann noch der ottonischen Kunst weiterzugeben. In der irischen Kunst war es das beliebteste und fast einzige Dekorationsmotiv, das ihr in oft unendlicher Kompliziertheit in Verbindung mit Tieren und Tierteilen das Charakteristikum ihrer Ornamentation gibt. Im zeitlichen Zusammenhange der Völkerwanderungskunst der irischen und der karolingischen Kunst wird auch das gemeinsame Vorkommen des Motives

durch die Berührung und Abhängigkeit dieser Epochen erklärlich, ein fast ungeklärtes Problem bleibt aber die Tatsache, daß schon die mykenische und prähistorische Kunst ganz fernliegender Gebiete dieselben Motive aufweist. Schon in uralter Zeit muß eine Verbindung und Beeinflussung entferntester Gebiete auf dem Handelswege stattgefunden haben.

Die Archivolte des Ziboriums in S. Apollinare in Classe und jene von Cividale bilden die bekanntesten Beispiele reichster Verwendung des geflochtenen Bandornamentes und des seichten Relieffes der Völkerwanderungskunst. Die Giebel des Ziboriums von S. Apollinare zeigen auch die fransenartigen Gebilde wie wir sie in St. Benedikt fanden. Als territorial nahegelegenes Beispiel haben wir schon die Marmorplatten von Chur erwähnt, auf welchen das verschlungene Bandornament ganze Flächen füllt. In Südtirol weisen die in die Rundapside der Friedhofskirche in Tenno bei Riva als Lisenen eingemauerten Marmorsteine in vielen Variationen das gleiche Motiv auf. Die erwähnten Schweizer¹⁾ und Tiroler Marmorplatten sind Erzeugnisse derselben Kunstrichtung, die in Italien die bekannten Denkmäler des „Völkerwanderungsstiles“ geschaffen. Während die Reliefe der Völkerwanderungszeit fast durchaus sehr wenig tief gearbeitet sind und eine Wirkung auslösen, die einer mit dünner Stickerei überzogenen Fläche ähnlich ist, sind die Schlingbandsäulen der St. Benediktkirche auf eine absolute Schwarzweiß-Wirkung hin gearbeitet. Die Freistellen zwischen den Schlingen sind tief durchstoßen, so daß der überzogene Säulenkern nicht als überspannene Fläche unter dem Ornamente wirkt, sondern sehr dunkle Schatten unter die hellen Bänder legt. So tief ist der Einstich zwischen den Freistellen der Gewinde, daß er auch den Säulenkern durchbohrt (Tafel XII, 11) und die „Nichtbandstellen“ ganz mit dunklen Schatten füllt. Die dadurch erzielte Lichtschatten-Wirkung entspricht den Bestrebungen der Kunst der letzten Antike, vor allen jenen, die im spätrömischen Kunsthandwerk ganz auf das Prinzip von

¹⁾ S. A. Zemp, Tafel LVI, 5, 6, 10, 10a, 11, 14, 17.

Farben- oder wenigstens Schwarzweiß-Wirkungen aufgebaut; die raffiniertesten Erfindungen schufen. Die Völkerwanderungskunst hat dagegen eher die Flachheit des Reliefs bevorzugt.

Wir haben in den Säulen der St. Benediktkirche Arbeiten vor uns, die mit den Dekorationsmotiven der Völkerwanderungskunst noch die Lichtschatten-Wirkungen einer älteren Epoche vereinigen, ein Resultat, das sich aus der Übernahme der zeitlich nahegelegenen Form mit dem Zurückgreifen auf die Bestrebungen des spätantiken Kunsthandwerkes ergibt.

Als direkt antike Dekorationsmotive zeigen sich in den Fragmenten von St. Benedikt zwei Formen: die Rosette mit der Palmette und die Füllhornranke. Beide Motive sind verwendet einen friesartigen Rahmen, der von einer durchbrochenen Bogenverzierung gekrönt ist, zu füllen. Die antiken Motive scheinen streng gesondert von jenen der Völkerwanderungskunst angebracht zu sein, da sie Fragmentstücken angehören, die nicht unmittelbar mit Stücken der Bandornamentation verbunden oder verquickt waren. Daß diese Motive aus der Antike stammen, braucht keiner weiteren Erörterung. Besonders fein durchgearbeitet ist die Füllhornranke. Mit diesen zwei antiken Ornamenten stoßen wir auf Motive, die zusammengehalten mit der Schlingbanddekoration, klar bezeugen, daß neben den Einflüssen der karolingischen Kunst unmittelbar vorhergehenden Epoche, wieder eine Übernahme aus dem noch älteren Formenschatze der Antike geschah. Diese kleine Detailbeobachtung, zu der die Funde Gelegenheit bieten, stimmt vollkommen zu den großen Entwicklungseinflüssen der karolingischen Kunst im allgemeinen. Der Rosettenfries kommt in ganz gleicher Form auch auf einem Marmorfragmente aus St. Johann in Münster vor, nur mit dem Unterschiede, daß dort die Rosette eingehöhlt ist; sie besitzt aber denselben Überspannungsbogen und die Trennungspalmette (Zemp, Tafel LVI, 4). Auch die Blätter mit den Querringen unseres Füllhornrahmens finden sich auf Fragmenten aus St. Johann (Zemp, Tafel LVI, 3, 7, 13, 16).

Was uns an karolingischer Figuralplastik erhalten blieb, ist abgesehen von den Elfenbeinschnitzereien, so minimal, daß die Kapitellfragmente mit den Geniesköpfen als besonders seltene und wertvolle Objekte gelten dürfen. Zwei der Geniesköpfe weisen einen jüngeren Gesichtstypus und einer einen älteren auf. Auch der Kopf der Säule in situ zeigt einen älteren Mannskopf. Die Köpfe sind flach, fast reliefartig modelliert, die Nase tritt nur wenig aus der Gesichtsfläche hervor, die Augen liegen nicht tief. Sie sind groß und besonders bei den älteren Köpfen weit geöffnet, ihre Lider sind durch eingeritzte Furchen gezeichnet. Die Nase ist langgezogen und an den Flügeln durch drei Ecken eines übereckgestellten Quadrates gebildet (Tafel XVIII, XIX). Auffallend sind besonders die Ohren, sie gleichen in ihrer langgestreckten und nach vorne geöffneten Form Kaninchenohren (Tafel XVII, XIX). Für die Kopfformen lassen sich analoge Bildungen besonders für den älteren Typus in der karolingischen Buchmalerei finden. Zu dem, was wir bei Besprechung der Gemälde schon vergleichsweise gesagt haben, sei noch hinzugefügt, daß die Evangelistenbilder der Addahandschriftgruppe eine ähnliche viereckige Nasenbildung aufweisen. Sehr wichtig scheint mir ferner der Umstand, daß die eigenartige Ohrenbildung bei den plastischen Figuren ganz dieselbe Form aufweist, die wir auch in den Wandbildern in St. Benedikt beobachten konnten (vergl. Tafel XVII und XIX mit II und V). Wir dürfen mit Gewißheit annehmen, daß der Maler und der Stuckateur derselben Schule entstammen, die wohl im nahen Kloster Münster selbst gelegen sein dürfte. Und diese Schule scheint auch wieder ihre eigenen Vorbilder besessen und benützt zu haben, denn neben den allgemeinen Zusammenhängen, die sie mit der Schule von Trier zu haben scheint, finden wir in Elfenbeinreliefs ähnliche Ohrbildungen wie in den plastischen Köpfen von St. Benedikt.

Unter den drei gefundenen Köpfen muß der zu keinem anderen Fragment passende jugendliche Genieskopf als besonders schön und bis zu einem gewissen Grade an antike Vorbilder erinnernd bezeichnet werden. Für die Gesamtform der Kapi-

telle dürften analoge Vergleichsobjekte fehlen; jedoch ist jene Kompositionsform in ihnen schon weit durchgebildet, die dann die romanische Kunst noch lange festhält: Zusammenfügen von menschlichen Figuren und Tieren durch reiches Ornamentwerk.

Einzelne Fragmente zeigten nach dem Abschaben der Tünche noch die ursprüngliche Bemalung. Bemalt waren die figuralen Teile der Kapitelle und die Tiere, unbemalt in der weißen Farbe des Gipses sind die Fragmente der Säulen und Rahmen, sowie die nichtfiguralen Teile der Kapitelle. Daraus erhellt ein konsequent durchgeführtes Prinzip für die Bemalung: Motive, die unmittelbar der Natur entnommen sind, wurden bemalt, jene die als Erfindungen reinen Kunstschaffens sich erweisen und nur mittelbar auf eine Anregung der leblosen Natur oder Industrie (Webekunst) zurückgehen, wie die Schlingbandornamente, die Rosetten und Füllhorndekorationen, blieben unbemalt.

Für die Bemalung der Stuckaturen kamen nur drei Farben in Verwendung, rot, gelb und schwarz, jene drei Farben, die auch in den Gemälden die Hauptrolle spielen. Die Gewänder der Genien sind durchaus rot gefärbt, die Köpfe haben hellgelbes Haar, das durch schwarze Streifen noch näher charakterisiert ist. Die Augenbrauen, das obere und das untere Augenlid werden durch schwarze Striche über der plastischen Modellierung noch betont. Die Pupille, die plastisch nicht vertieft oder eingeritzt ist, ersetzt ein Halbkreis von schwarzer Farbe. Die Lippen sind rot getönt, alle übrigen Teile des Gesichtes aber unbemalt; es scheinen jedoch verblaßte leise Farbspuren darauf hinzuweisen, daß vielleicht auch die Wangen jene auffallenden „Rosen“ gemalt hatten, die wir in den Köpfen der Gemälde fanden und die in frühchristlichen und karolingischen Miniaturen so oft bemerkbar sind. Die löwenartigen Tierköpfe zeigen alle eine gelbe Bemalung, ebenso die Fragmente der Tierleiber. Nur das Fragment des Drachen trägt graue Farbspuren. Die Innenflächen der geöffneten Rachen sind rot. Eine ähnliche Bemalung wie die Augenlider und Pupillen der Genienköpfe weisen auch jene der Tierköpfe auf. Die einfache

Tönung der figuralen Teile der Stuckaturen muß einst innerhalb der weißfarbigen Dekoration, die besonders in den reichen tiefen Flechtwerkornamenten eine ausgesprochene Schwarzweiß-Wirkung hatte, von feiner Gesamtwirkung gewesen sein, sie wurde durch die Bemalung der Mauerflächen noch wesentlich gesteigert.

So bedauerlich es ist, daß uns vom ganzen Denkmale nur kleine Bruchstücke erhalten sind, so gewähren gerade diese zerbrochenen Teile einen Einblick in die Technik des Stuckateurs. Vor allem zeigt sich deutlich, daß die Stuckaturen ohne „Gußform“ durchaus „mit der Hand“ gearbeitet sind. Die leisen Verschiedenheiten bei der Wiederholung derselben Formen, der Unterschied der Vertiefungen, Durchstiche, Biegungen und Kerbschnitte lassen zu deutlich ein eigenhändiges Arbeiten des Stuckateurs erkennen, der mit seinen Modellierinstrumenten jeden Teil der Dekoration formte. In den komplizierten Schlingbandornamenten passieren ihm sogar kleine Fehler, so zeigt beispielsweise bei den Kreuzungen der Bänder das darunterliegende Band bei einem Säulenfragmente (Tafel XII, 1 Bandende links) eine nicht zusammenhängende Fortsetzung auf. An Dekorationen, die der Mauer nahe anlagen und durch dieselbe halb verdeckt für den Beschauer nicht gerade sichtbar waren, wird das Motiv weniger genau durchgearbeitet, wie etwa die rückwärtsliegende Kopfhälfte einiger Tierköpfe, oder es wird vereinfacht, so daß zum Beispiel die Fransenornamente nicht mehr die mittlere Teilungslinie (Tafel XIV, 3), die Rosetten nicht die Mittelschnitte der Blumenblätter erhalten (Tafel XV, 5 linker Teil). Daraus ergibt sich, daß die Stuckaturen gleich an Ort und Stelle, an der Mauer anhaftend ausgeführt wurden. Wir haben uns den Arbeitsgang so vorzustellen: Als innerster Kern der Säulen wurde ein Rutenbündel verwendet, um welches die Gipsmasse, der ein Gutteil Weißkalk beigemischt zu sein scheint, aufgetragen wurde. Diese Holzeinlage, deren Abdruck heute als hohler Kern in einer ganzen Reihe von Fragmenten sichtbar ist, verlieh dem weichen Materiale bis zu seiner Erhärtung auch größere Festigkeit. In

den Kapitellen war eine zweite Einlage quer durchgezogen. Der erste Gipsauftrag gab die Säulen-, Rahmen- und Kapitellformen nur im Allgemeinen ohne jede Dekorierung an, erst nachdem er einige Zeit getrocknet und Festigkeit angenommen hatte, wurden auf ihn in einem zweiten Auftrag die eigentlichen Dekorationen hergestellt. Eine Anzahl von Fragmenten zeigt nämlich Flächen, an welchen die geglättete Schichte des ersten Auftrages zum Vorschein kommt, von welcher der zweite Auftrag glatt abgesprungen ist (Tafel XII, 11, XIV, 13, XV, 8). Die durchbrochenen Stellen der Bandornamente wurden mit einem scharfen Instrumente aus der noch weichen Masse herausgeschnitten, beziehungsweise durchstochen. Dieser Durchstich ist oft so tief, daß er nicht bloß die Dekorationsschichte sondern auch noch den nicht ganz trockenen ersten Auftrag durchbohrte (Tafel XII, 11). Bei den Friesstücken war das Verfahren ganz ähnlich, nur zeigen diese keine Holzeinlagen, sondern sind kompakt. Holznägel, die aus der kompakten Masse vorstehen deuten an, daß durch sie die Dekorationen an die Mauer befestigt waren. Ebenso beweisen eingebettete kleine Eisenstücke, daß die einzelnen Teile dadurch untereinander und mit der Mauer verbunden waren. Von den Kapitellen sind einige kompakte Innenkörper vorhanden, von welchen die verzierende Oberschichte abgebrochen ist. Diese Innenkörper tragen auf ihrer Oberfläche rote Farblinien, die im allgemeinen die Form des aufzusetzenden Schmuckes angeben. Man sieht daraus, wie sich der Meister über die Rohform Vorzeichnungen für die endgiltige künstlerische Überkleidung derselben machte.

Die ganze Arbeit und Technik der Stuckaturen zeigt ein handwerkliches, sehr geläufiges Schaffen, dem in den einzelnen Formen ein durchaus künstlerisches Empfinden mit der hohen Kunst der karolingischen Zeit und eine genaue Kenntnis der allgemeinen Werkstatttraditionen und -Formen innewohnt. Die Verwendung von Stuck, als ein billigerer Ersatz des Marmors, war aus dem gegebenen Beispiele zu schließen wahrscheinlich keine Seltenheit und mochte wohl über Italien speziell über Ravenna in die nördlichen Gebiete gekommen sein.

Die Stuckfragmente legen die Frage nahe, wie wohl die ursprüngliche Anordnung des gesamten Stuckaturschmuckes ausgesehen haben mag. Für die Rekonstruktion helfen, abgesehen von den Anhaltspunkten, die die Fragmente selbst bieten, zwei Umstände besonders glücklich mit. Erstens kann man an den äußeren Nischenrändern noch deutlich die Abrißspuren der daran angebrachten Umrahmungen und Verzierungen bemerken. Diese Spuren ziehen sich an dem geradlinigen Rande der Nischen empor und umfassen auch die Hufeisenbogen. Am Bogen der Mittelnische sind sogar noch unter der Tünche Nagellöcher zum Vorschein gekommen. Es ist kein Zweifel, daß die Nischenränder von Stuckaturen eingefast wurden. Bei dem Reichtum der Motive auf den Fragmenten bliebe es aber trotzdem immer noch unklar, wie sich dieselben verteilten, doch da tritt der zweite Umstand glücklich dazu: die bereits erwähnte Säule in situ. Mit ihrem Schafte aus Schlingbandornamenten, dem doppelten Übergange zum Kapitell mit dem Fransen- und Bogenmuster, und mit ihrem reichen Kompositenkapitell, den der Aufsatz des liegenden Tieres schmückt, bestimmt sie allein schon für alle derartigen Bruchstücke die ursprüngliche Einpassung derselben. Es bleiben also nur die Fragmente mit den Rosetten und dem Füllhornornament zur Platzbestimmung übrig. Schon von vornherein läßt sich annehmen, daß eines davon zur Einrahmung der Hufeisenbogen, an welchen ja auch deutlich genug die Abrißspuren zu bemerken sind, gedient haben muß. Da das große Fragment mit dem Füllhornmuster (Tafel XV, 10) eine sehr deutliche Biegung aufweist und damit andeutet, daß es einen Bogen geschmückt hat, so kann kein Zweifel bestehen, daß es den Nischenbogen umrahmte. Auch die dreieckige Durchschnittsform dieser Fragmente paßt für die Anbringung: mit der einen ungeschmückten Seite war der Rahmen auf der Mauer befestigt — die Fragmente zeigen auf dieser Seite eine Abrißfläche und an einer Stelle einen vorstehenden Holznagel für die Befestigung an der Mauer — die zweite glattgestrichene und für den Beschauer unsichtbare Fläche stand frei nach oben oder

den Seiten, während die dritte dekorierte wie eine Spitze die Nischenöffnung umsäumte (S. die Rekonstruktion, Tafel XXIII). Etwas unsicher bleibt bloß die genaue Platzbestimmung für den Rosettenfries. Wir haben ihn deshalb in der Rekonstruktionszeichnung an den Stifterbildnissen, die er möglicherweise einrahmte, punktiert angegeben. Ehevor die Fragmente gefunden, wurde gesagt, daß die zwei Stifterbilder oben verengt sich dann nach unten „unbekümmert ausbauchen“. Die obere Einengung ist nun auch deutlich dadurch erklärt, daß die Kapiteller der Halbsäulen die Malfläche durch ihre ausladende Form beschränkten, so daß der Maler gezwungen war die Gemälde oben etwas einzuziehen. Die zwei Marmorplatten (Tafel XXII), die auf dem später errichteten Altar vor der vermauerten Mittelnische als Mensapplatten gefunden wurden, gehörten sicher ursprünglich zum Schmucke der Altarwand, sie waren höchst wahrscheinlich als Antependien dem Nischenfuße der Seitennischen vorgelegt, denn ihre Breite von 85 cm, die die besser erhaltene Platte aufweist, entspricht genau der Breite der Seitennischen, ihre Höhe ist nicht mehr erhalten, jedoch verlangt das zerbrochene Ornament über der Kreisfüllung deutlich eine Fortsetzung, auch die seitliche Ranke schließt sich nicht wie unten durch eine Einrollung des Blattes, sondern setzt eine offene Welle an. Auch paßt der Umstand, daß die zwei Platten gleiche Muster und Größe haben, für die Sockelüberkleidung der zwei Seitennischen. Die Antependiumplatte für die Mittelnische kam nicht mehr zum Vorscheine. Sie ist in der Rekonstruktion nach den Mustern der Seitenantependien angedeutet. Da die Fragmente verschiedene Schlingbandornamente aufweisen, aber alle einen halbrunden Säulenkörper haben, so waren wahrscheinlich die den Nischen vorgelagerten Halbsäulen nicht gleichartig dekoriert, wie die Säule in situ. Es mochten aus den Fragmenten zu schließen verschieden gestaltete Schlingungen und einfache und doppelte Bänder zur Säulendekoration der anderen Nischen verwendet gewesen sein.

Auf unserer Rekonstruktionszeichnung sind nur zwei leicht ergänzbare Muster, das eine der Säule in situ, das andere dem großen Bruchstücke Tafel XV, 1 entnommen, wiedergegeben.

* * *

Die St. Benediktikirche würde als eine Filialkirche des Klosters St. Johann in Münster in karolingischer Zeit erbaut und ausgestattet. Aus dem Bilde des weltlichen Stifters mit dem quadratischen Nimbus dürfen wir schließen, daß dies in der Zeit geschah, wo die Mutterkirche und mit ihr natürlich auch die Tochterkirche in Mals noch unmittelbar karolingischer Hofbesitz war, d. i. die Zeit, ehevor sie in den Besitz der Bischöfe von Chur überging, denn sonst wäre nicht ein weltlicher Herrscher als damals noch lebender Stifter dargestellt. Der Bau und die Ausstattung der Kirche fielen demnach zwischen die Jahre 805 und 881. Der Stil der Gemälde und ihr enger Zusammenhang mit den Malereien von St. Johann in Münster sprechen ebenfalls für diese Zeit. Der Turm der Kirche wurde im zwölften oder dreizehnten Jahrhunderte gebaut; das Kirchenmodell des geistlichen Stifters ist noch turmlos. In späterer Zeit wurden dann die Gemälde der Altarnischen und die Stuckaturen überweißt. Wann dies geschehen, läßt sich nicht genauer bestimmen, jedoch sicher noch in der Zeit, als die Nischen in Benützung waren. Erst später als sie vermauert wurden, zerschlug man die Stuckaturen. Die Vermauerung der Nischen erfolgte nicht vor dem 17. Jahrhunderte, denn eine flüchtige Rötelinschrift, die den Namen „Johannes . . .“ auf der Tünche der linken Nischenlaibung der Hauptapside zeigt, trägt den Schriftcharakter dieser Zeit. Es ist höchst wahrscheinlich, daß vor einer Neueinweihung eine Instandsetzung der alten Kirche durchgeführt worden war, bei welcher innen die Altarnischen und außen die unnützen Fenster an der früher aufgeführten Verstärkungsmauer der Ostwand zugemauert wurden. Zugleich mit dieser Preisgabe der alten Altarnischen wurden an denselben die Stuckdekorationen fortgeschlagen, glücklicherweise

aber einiges davon als Vermauerungsmaterial in die Nischen eingemauert und blieb so wenigstens in Fragmenten erhalten. Damals wurde auch an der durch die Schließung der Nischen glatt gestalteten Ostwand vor der ehemaligen Mittelnische eine neue große Altarmensa aus Steinen aufgemauert, wobei wieder zwei der karolingischen Marmorplatten, die als Antependien der Seitenaltäre gedient hatten, in Verwendung kamen um die neue Altarmensa abzudecken. Sie wurden auf derselben mit den bearbeiteten Seiten nach unten eingemauert.

Unter Kaiser Josef wurde die Kirche gesperrt¹⁾. Als man vor einigen Jahren die große Altarmensa abbrach, fand man die zwei Marmorplatten wieder. Die Kirche diente dann als Tischlerwerkstatt. Heute ist sie nach dem Wiederfinden ihrer ursprünglichen architektonischen Gestaltung, mit den Fragmenten karolingischer Plastik und den verhältnismäßig gut erhaltenen karolingischen Wandgemälden ein kunsthistorisches Denkmal ersten Ranges.

¹⁾ G. Tinkhauser, Beschreibung der Diözese Brixen IV. B. p. 668. Dort auch die wenigen Nachrichten über die St. Benediktikirche: „Wann dieselbe erbaut wurde, ist unbekannt; doch wird sie bereits in den Visitationsakten vom Jahre 1638 erwähnt. Sie war Eigenthum des adelichen Frauenstiftes in Münster“.

Garber: Karoling. Wandgemälde
in Mals.

Tafel I.



Garber: Karoling. Wandgemälde
in Mals.

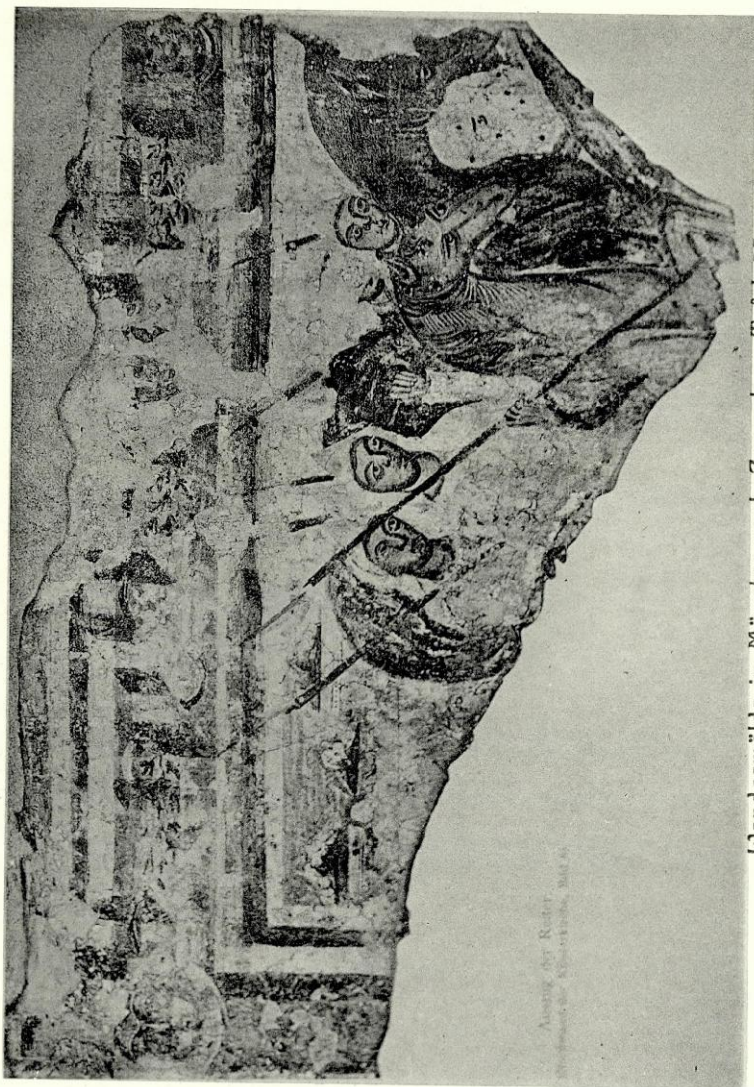








Garber: Karoling. Wandgemälde
in Mals.



Wandgemälde in Münster nach Zemp l. c. Tafel 58.

Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

Tafel VII.



Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

Tafel VIII.



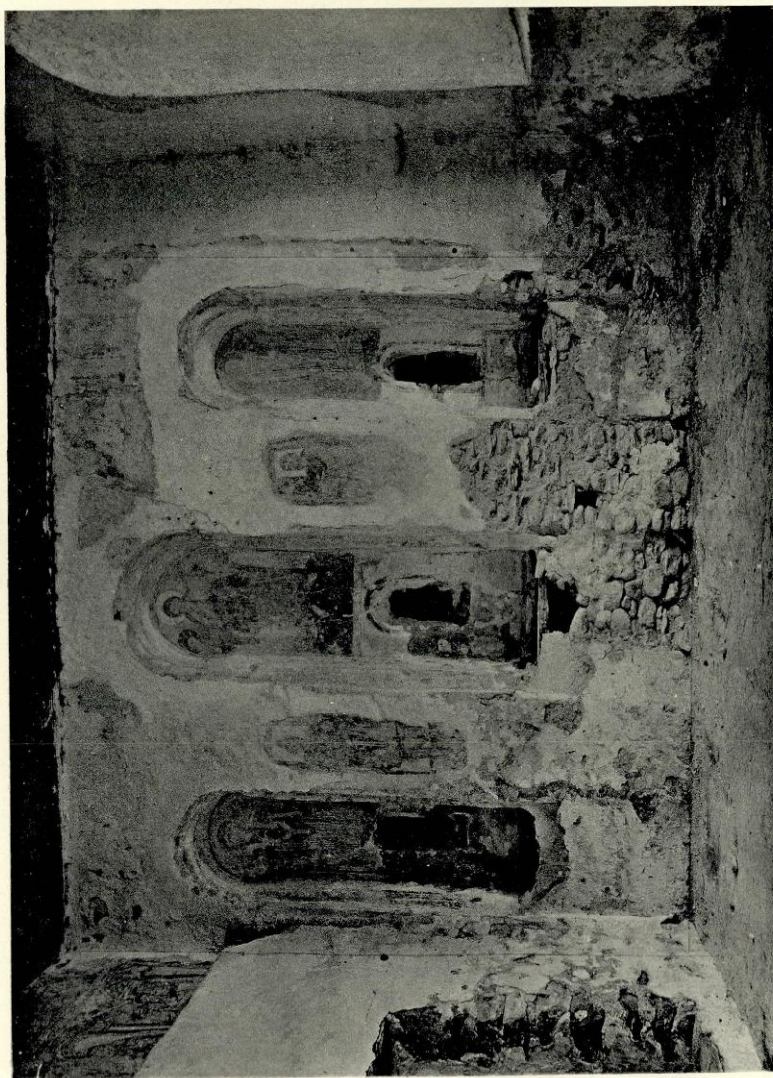
Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

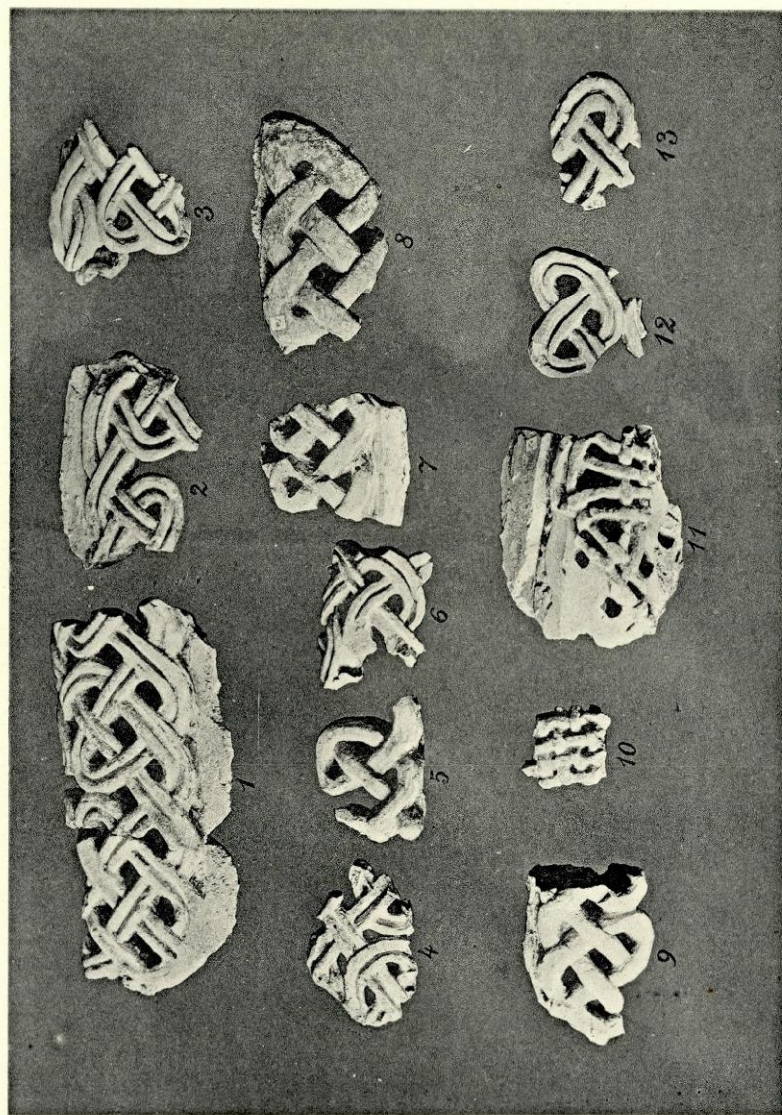
Tafel IX.



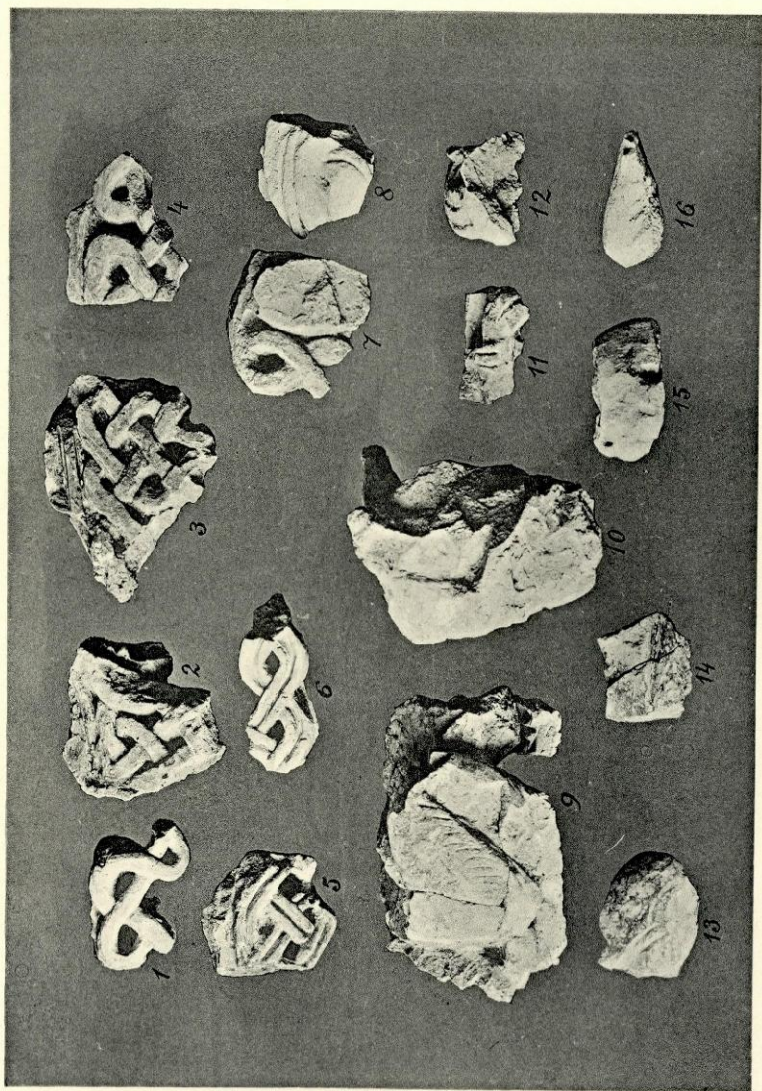


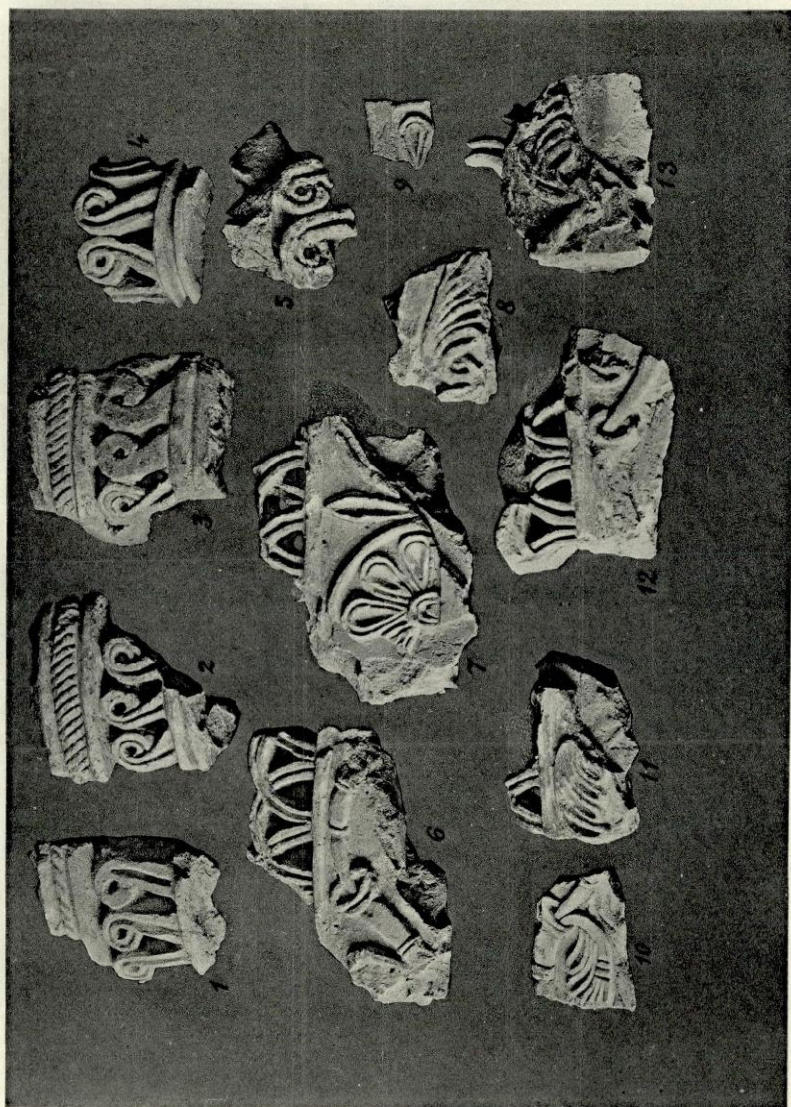
Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

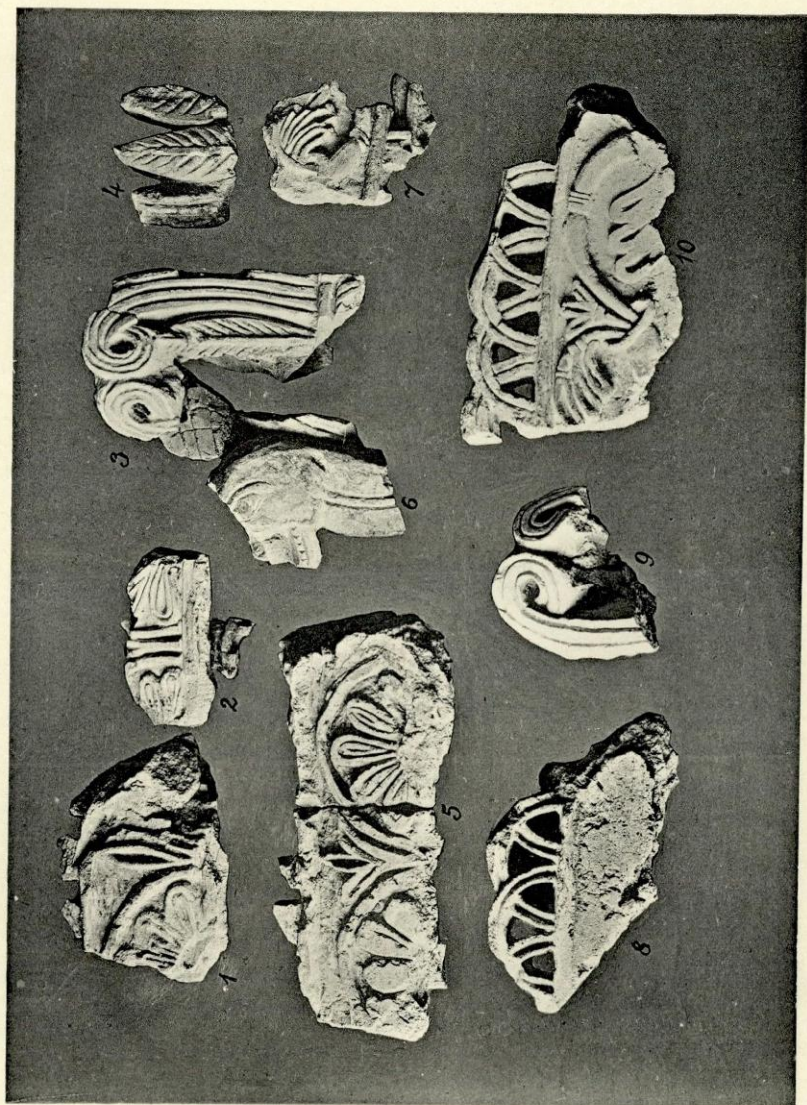




Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.



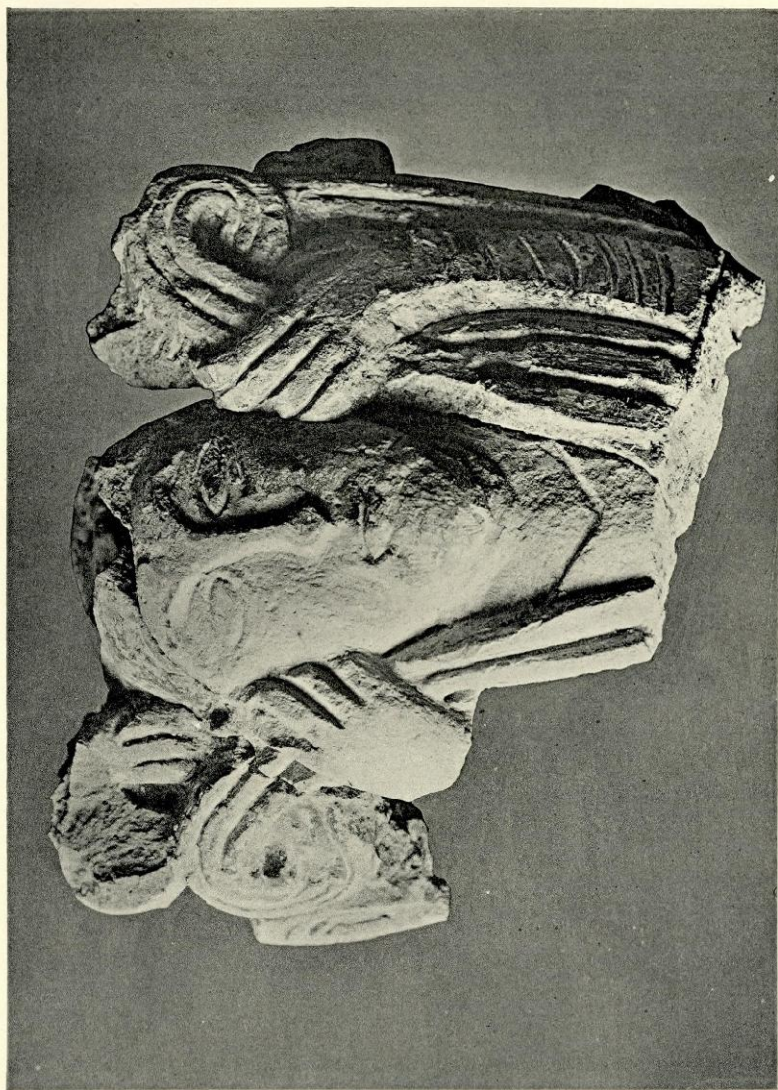






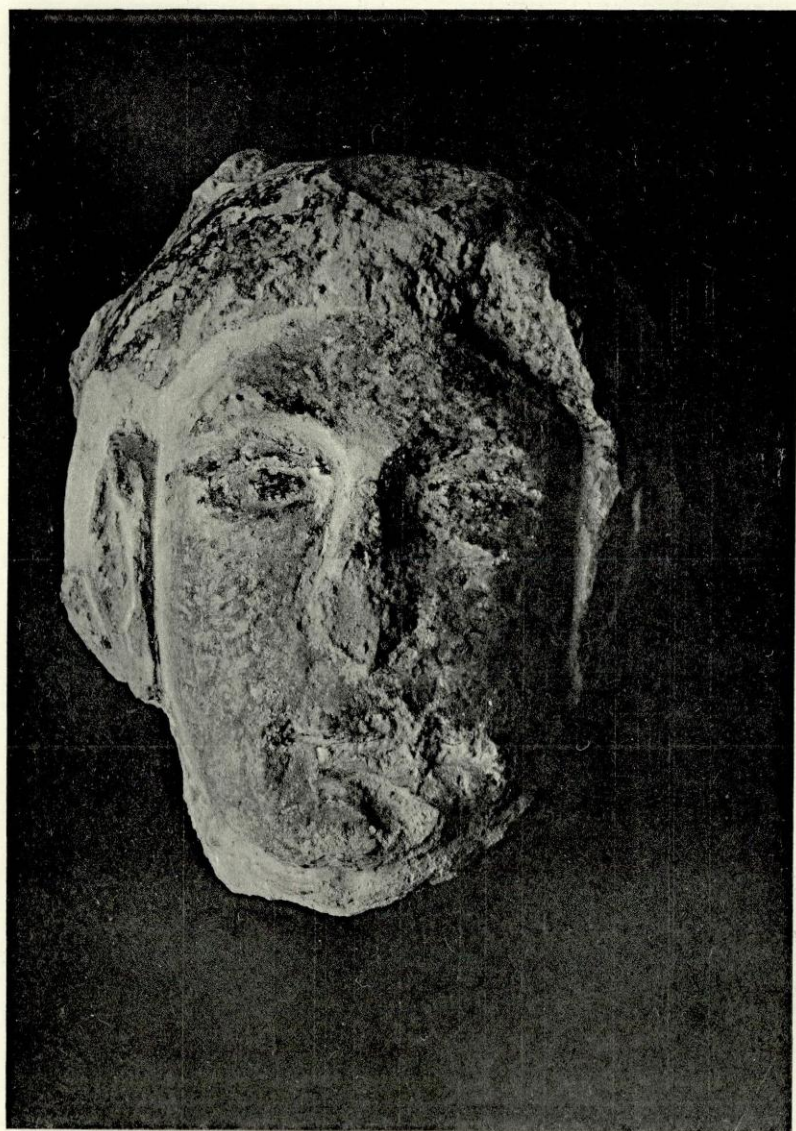
Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mais.





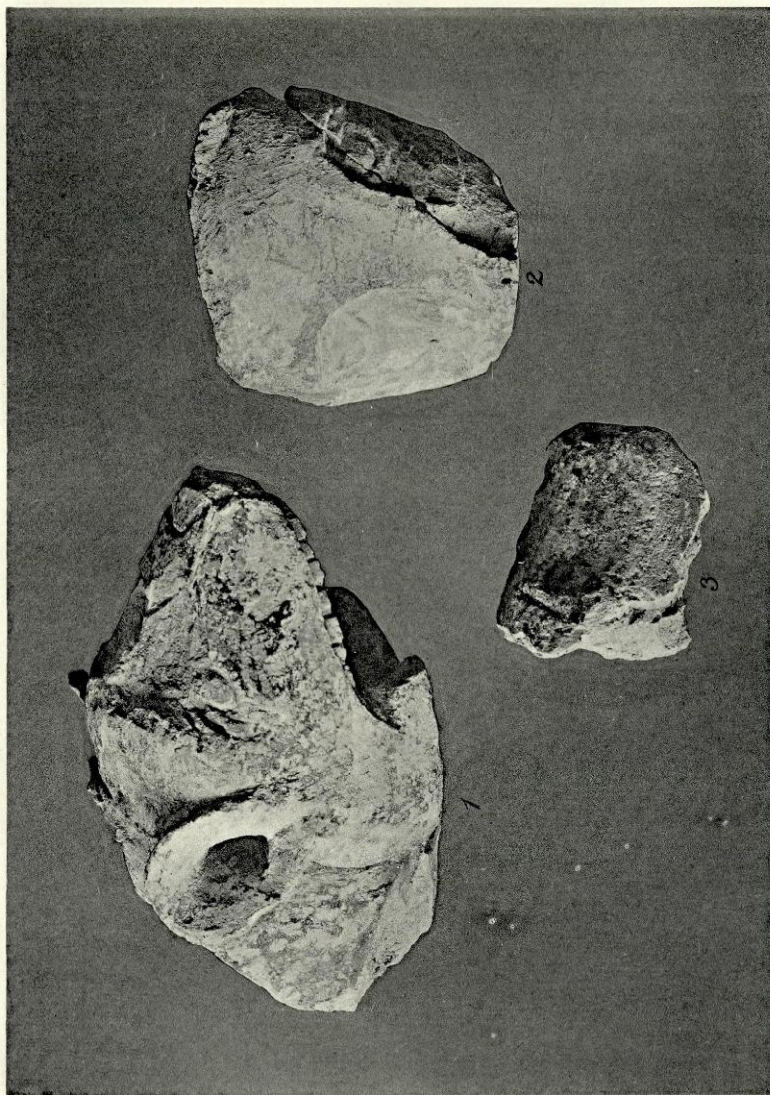
Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

Tafel XIX.



Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

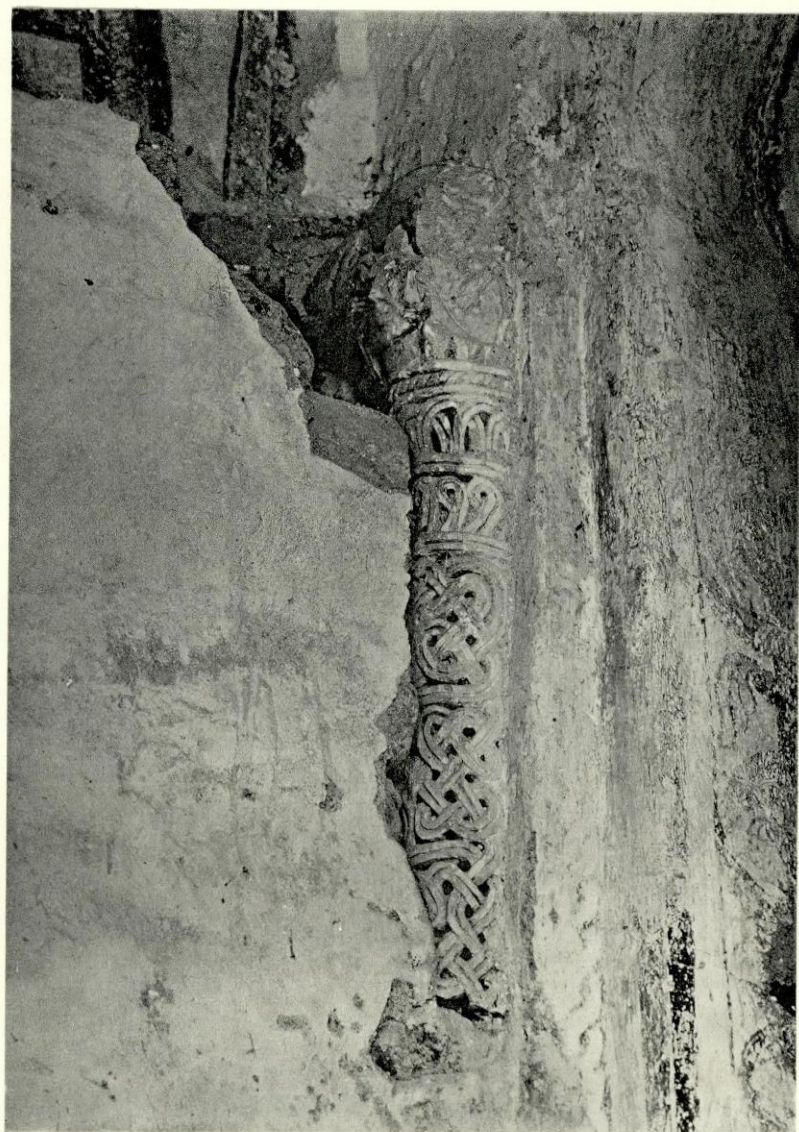
Tafel XX.



Zeitschr. d. Ferdinandeums 59.

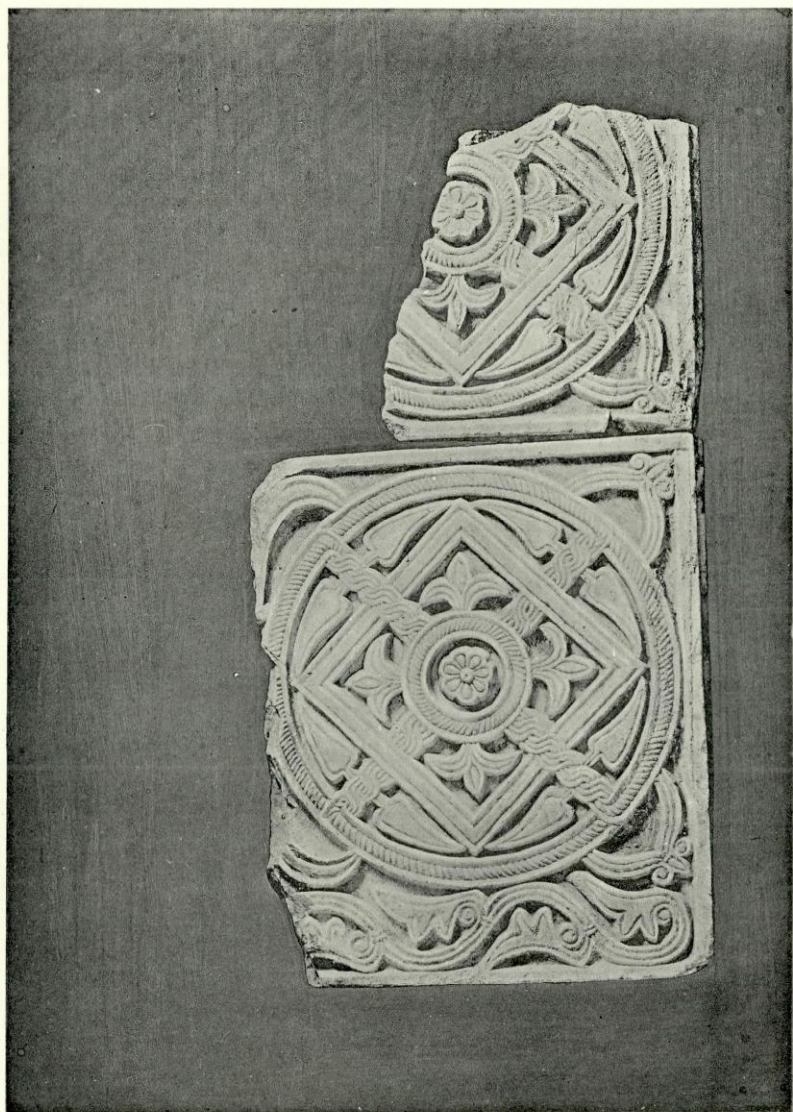
Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

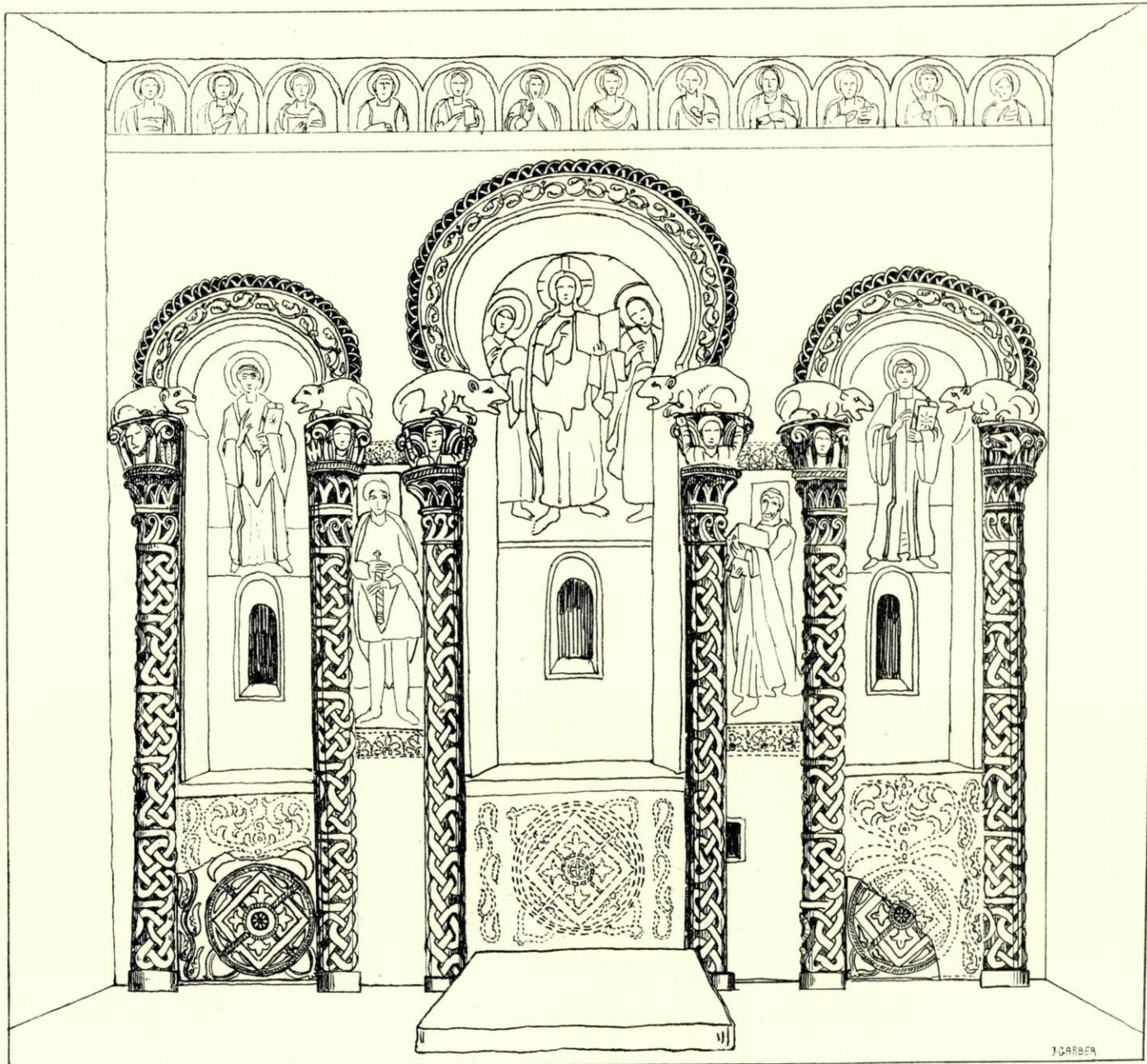
Tafel XXI.



Garber: Karoling. St. Benediktikirche
in Mals.

Tafel XXII.





Rekonstruiertes Bild der Altarwand.