

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses
Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum
Band: 4 (1880-1883)
Heft: 15-2

Artikel: Façadenmalerei in der Schweiz
Autor: Vögelin, S.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-155496>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Mütze bedeckt und trägt am Stabe über der Schulter einen Sack. 6. Anbetung der Könige. Die Madonna von sehr ansprechender Erscheinung. Nr. 4—6 sind von cosmatenartig gemusterten Bordüren umrahmt. (Schluss folgt.)

86.

Façadenmalerei in der Schweiz.

Fortsetzung (s. »Anzeiger« 1881, Nr. 4, p. 201 ff.)

Von S. Vögelin.

Stein am Rhein.

Der weisse Adler. Zunächst muss die sinnvolle Anordnung und virtuose Durchführung des architektonischen Gerüstes Respekt einflössen. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Willkürlichkeiten und Verstössen. Dahin gehört z. B., dass die farbigen Pilaster (im Gegensatz zu den grauen) sämmtlich ohne Kapitelle sind und daher wie farbige Ornamentbordüren wirken; dahin, dass die beiden grossen Hallen, die sich wie Triumphbogen präsentiren, jedes Abschlusses nach oben entbehrend, wie abgeschnitten erscheinen; dahin die gänzlich unvermittelte Art, wie hinter der Halle links ein gewaltiger Eckpfeiler emporsteigt; dahin die verfehlte Perspektive des Raumes über diesem Eckpfeiler, in welchem Kompartiment Venus steht. Allein das Alles tritt zurück gegenüber dem klaren und sichern Gesamteindruck der architektonischen Komposition und ihren zahlreichen Einzelschönheiten. Vor Allem denke man sich noch den jetzt von dem vorspringenden Dache verdeckten Gesamtabchluss des Gerüstes, ohne Zweifel ein kräftiges Kranzgesimse, hinzu, und die Façade wird eine ganz andere Wirkung gewinnen als gegenwärtig, wo sie oben verdunkelt und verstümmelt ist. Im Weitern beachte man die mit vielem Verständniss über die ganze Façade durchgeführte Untenansicht und die geschickte Verkürzung der vor- und rückspringenden Glieder, welche eine genaue Kenntniss der bei der Dekorationsmalerei in Betracht kommenden perspektivischen Gesetze verräth. Wahrhaft brillant ist die Perspektive insbesondere in den beiden grossen Hallen mit ihren kassettirten Gewölben. Sodann gibt sich ein entschiedenes Talent kund in der Geschicklichkeit, mit welcher die ungleiche Vertheilung der Fenster über die Mauerfläche zu lebendiger Abwechslung in der Anordnung der Bildflächen verwerthet worden ist. Ueberraschend ist der Reichthum in den Ornamenten der farbigen Pilaster, und von lebendigster Wirkung der sinnvolle Kontrast zwischen den konstruktiven und den dekorativen Gliedern des Baugerüstes, zwischen den einfach grau gehaltenen Gesimsen, Säulen und Eckpfeilern und den buntfarbigen Pilastern und Bogen. Hier zeigt sich der Erfinder dieser ganzen Komposition vollkommen vertraut mit den Gesetzen der italienischen Façadenmalerei. Und so ist denn endlich auch diese ganze Architektur streng im Sinne der italienischen Frührenaissance durchgeführt ohne den leisesten Anklang an gothische Formen. *Es ist diess -- abgesehen von Holbein's Entwürfen für Façadenmalereien -- innerhalb der deutschen Schweiz, und wohl noch ziemlich weit über deren Grenzen hinaus, das früheste Beispiel einer von allen gothischen Reminiszenzen freien Renaissance-Architektur.*

In einem seltsamen Kontrast zu dieser kunstreichen und verständnissvollen Architektur steht nun aber *das Figürliche*. Zwar erkennt man sofort, dass da die schlimmsten Verstösse auf Rechnung der Uebermalung zu setzen sind, wie z. B. die ganz puppenhaften Weiber im Gefolge der Königstochter, die ihre Hand in den Rachen des Löwen steckt; denn

diese Frauenzimmer tragen zum Theil das Kostüm des vorigen Jahrhunderts. Allein auch abgesehen von den Uebermalungen (soweit der Umfang derselben sich überhaupt bestimmen lässt) bieten die Figuren viel Räthselhaftes. Die meisten verrathen ein überaus lebendiges Gefühl für Bewegung — man sehe die die Stäbe brechenden und die schiessenden Jünglinge, den Kriegsknecht mit seiner Dirne u. a. —, das sich fast bis zum Deklamatorischen — z. B. bei der Frau (neben dem am Boden liegenden Mann) im Bogen links —, aber auch bis zum Grandiosen steigern kann. Letzteres gilt namentlich von der MALITIA. Endlich bietet die Fortuna auf ihrem sich bäumenden Pferd ein Beispiel kühnster und überraschendster Verkürzung, wie sie ohne Kenntniss italienischer Vorbilder ganz undenkbar ist. Allein neben dem *Motiv* dieser Bewegungen tritt die *Ausführung* auffallend zurück, und die rohe, theils vernachlässigte, theils unverstandene Zeichnung bringt die lebendigen Intentionen der Figuren nur sehr mangelhaft zum Ausdruck. Plump und unförmlich erscheinen namentlich die Personen in ruhiger Haltung. Sodann fräppiren die zahlreichen Verzeichnungen, die man wohl theilweise, aber kaum durchweg auf die Uebermalung schieben darf. In der grössten Verlegenheit ist man bei den *nackten* Figuren, welche keinerlei Verständniss des menschlichen Körpers zeigen und einen verhältnissmässig ursprünglichen Eindruck machen. Was endlich das *Koloristische* betrifft, so erfreut auch bei den Figuren wie bei den Architekturgliedern ein ausgebildetes Farbengefühl; zumal die wirksame Verwendung des Grün (vgl. z. B. als Fond beim Zeichen des weissen Adlers, beim Thron des Königs) im Kontrast mit Gelb und Weiss bringt ein ungemeines Leben in die Gruppen. Selbst noch im Zustand der gegenwärtigen Uebermalung bietet diese Façade eine besonders lehrreiche Anschauung der mannigfaltigen und brillanten Kostüme zur Zeit Maximilians I.

Sachlich erscheint die Malerei dadurch bemerkenswerth, dass unsers Wissens in Deutschland *hier* zum ersten Mal die *nackte Wahrheit* sammt den gleichfalls nackten Gestalten der Venus, des Cupido und der Paniska dem Publikum *an einer Façade* zur öffentlichen Betrachtung präsentirt wurden. Vollends die Szene mit Gianni und Restituta muss *als Freske auf offener Strasse* als ein Unikum gelten. — Ob die Geschichten der auf ihren Vater schiessenden Königssöhne, der die Stäbe brechenden Söhne, der vom Skorpion gestochenen Königstochter sonst noch in so früher Zeit nachweisbar sind, wissen wir nicht. Die *Fortuna zu Pferd* mit dem Becher in der Hand finden wir auch auf einem Metallschnitt des Meisters I. F., der vielleicht auf eine Erfindung des Hans (oder Ambrosius?) Holbein zurückgeht und, soweit wir ihn verfolgen konnten, zuerst 1522 von Froben verwendet wurde (Passavant, Peintre-Graveur, »Hans Holbein«, Nro. 88; vgl. Woltmann, »Holbein«, 2. Aufl., II. Band, pag. 219). Fortuna sitzt hier völlig nackt und mit flatterndem Haar auf dem galoppirenden Pferd; in der Linken hält sie einen *Becher*, in der Rechten aber eine *Ruthe*; hinter ihr steht der Tod, der einen Lanzknecht vor ihr durch die Brust geschossen. Dagegen entspricht die Fortuna in Sebastian Münster's »Kosmographie« (seit 1550) genau der Figur in Stein: Weibliche Figur mit Krone und wallendem Gewand auf einem sich bäumenden Pferd, zu den Füßen die Kugel, in der Hand den Pokal. Woher Münster diese Abbildung genommen, wissen wir nicht; er verwendet sie als Portrait der Semiramis. Diese Vorstellung scheint die *italienische* Auffassung der Fortuna zu sein, gegenüber der *deutschen*, wie sie Dürer (im s. g. »grossen Glück«) und Holbein (in der Kebestafel) geben: Nacktes Weib, auf einer rollenden Kugel stehend, in den Händen Halfter und Pokal.

Wie haben wir uns nun die Entstehung dieser Fresken zu denken?

Es ist bekannt, dass nicht nur die Anfangs des XVI. Jahrhunderts thätigen Schweizerkünstler bis hinauf zu Urs Graf und Niklaus Manuel, sondern nahezu sämtliche deutsche Maler jener Zeit — selbst der grosse Albrecht Dürer nicht ausgenommen, der doch wiederholt in Italien gewesen war — in ihrer Ornamentik von der Gothik gar nicht loskommen konnten, vielmehr diese mit den eindringenden Renaissancemotiven zu den seltsamsten Mischformen verschmolzen. Gerade in Stein kann man sich von diesem eigenthümlichen Mischstyl auf's Anschaulichste an den schönen Glasgemälden überzeugen, die 1516 und 1517 gefertigt wurden und jetzt auf dem Rathhaus aufbewahrt werden. Eine Ausnahme von diesem Uebergangsstyl machen in Deutschland in den beiden ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts einzig die *Augsburger*, *Burgkmair* und die von ihm Angeregten. Diese handhaben Renaissanceformen, die vielfach phantastisch, aber von allen und jeden gothischen Reminiszenzen gereinigt sind. Sie auch verbinden durchweg ihre antikisirenden Architekturformen mit der Darstellung alter Geschichten im Zeitkostüm Maximilians I. *Wir vermuthen also in dem Urheber unserer Façade einen Augsburger Künstler, und zwar einen wandernden. Denn das ist sofort klar: Die Komposition ist für diese Façade erfunden, nicht etwa, vorher schon vorhanden, bloss auf dieselbe übertragen worden; sie ist ganz genau aus der Disposition der Fenster herausgewachsen.* Wir hätten demnach einen Landsmann und Kollegen *Holbein's* vor uns, der 1514 oder 1515 von Augsburg nach Basel übersiedelte und von dort aus in den nächsten Jahren mannigfache Wanderungen durch die Schweiz unternahm.

Wir können aber noch ein Weiteres feststellen: Dieser wandernde Künstler hatte Italien gesehen und war vermuthlich, noch voll von den dort empfangenen Eindrücken, auf dem Rückweg aus jenem Lande begriffen. Dafür spricht nicht nur die dem Decamerone entlehnte Geschichte, die man diesseits der Alpen wohl weniger kannte, sondern namentlich die absichtliche Schaustellung des Nackten, die erotische Charakterisirung Cupido's und die verkürzte Untenansicht der Fortuna auf dem sich bäumenden Pferde. Das Alles sind Dinge, die man damals nicht (wie allenfalls die Renaissanceformen der Architektur und der Ornamentik) in Deutschland, sondern einzig in Italien kennen lernen und studiren konnte. Die Fortuna weist speziell auf die venezianische Schule hin, wo solche Untenansichten mit starken Verkürzungen damals Mode waren.

Soweit ist Alles verständlich und ohne Schwierigkeit. Eine solche stösst uns nun aber auf, wenn wir den Kontrast zwischen der Architektur- und zwischen der Figurenmalerei an der Façade beachten. Beide gehören aber zusammen: Die Kompositionen sind in verständnisvollem Anschluss an die Architektur entworfen, und die über den architektonischen Rahmen übergreifenden Theile einzelner Figuren (so beim Lanzknecht und bei der Malitia) zeigen, dass Beide, das architektonische Gerüste und die figürlichen Kompositionen, in ursprünglichem Zusammenhang stehen. Nun aber müssen wir fragen: Ist es denkbar, dass ein Künstler, der in Italien seine Studien gemacht und das Dekorative des Renaissancestyles so gut in sich aufgenommen, wie unser Architekturmaler, in seinen Figuren so plump, so völlig unzulänglich sei, wie sich der Maler vieler dieser Gestalten ausweist? *Vieler* — nicht *Aller*. Denn unter den Figuren selbst herrscht wieder ein augenfälliger Unterschied. Man halte den Cupido mit der Venus, die Malitia und die Fortuna mit den Puppen in den untern Darstellungen zusammen, und man erwäge, ob

es möglich sei, sie Einer Hand zuzuschreiben. Und man beachte weiter den Kontrast zwischen der meist trefflichen Komposition der Szenen und der geringen Ausführung der Figuren, ja innerhalb der einzelnen Figuren selbst wieder den Kontrast zwischen dem lebendig bewegten Motiv und der plumpen, unkorrekten Zeichnung. Bei diesem grellen Widerspruch zwischen der künstlerischen Intention und der schlechten Ausführung wird man sich dem Eindruck nicht verschliessen können, dass der Komponist und der Maler der Façade nicht, oder wenigstens nicht durchweg dieselbe Person sei. Der Künstler, der auf der Rückreise aus Italien Stein am Rhein passirte, lieferte wohl dem Besitzer des »weissen Adler« eine Zeichnung für seine Hausfaçade, dazu Cartons oder Farbenskizzen für die Einzelbilder; und nach diesem Material liess dann der Hausherr von Verschiedenen, zum Theil einem handwerksmässigen Lokalkünstler, das Werk ausführen. Eine Mitwirkung des Erfinders des Ganzen auch bei der Ausführung ist nicht ausgeschlossen. Ist es Zufall, dass die durch ihre Vortrefflichkeit von allen andern abstechenden Bilder, der Cupido, die Fortuna, die Malitia, alle in der *obersten* Reihe stehen, wo sonst nur noch die schwer erkennbare Figur auf dem Thron und die mächtige Gerechtigkeit sind? dass dagegen je weiter nach unten die Figuren immer schwächer werden? Ist das die blosser Folge der Uebermalung?

Unsere Vermuthung von einem reisenden Künstler, der die Façade zum »weissen Adler« aufgezeichnet und vielleicht theilweise selbst ausgeführt habe, wird Niemanden verwundern, der die Malereien im ehemaligen Kloster zu Stein am Rhein gesehen hat. Dieselben zeigen so manche Verwandtschaft mit der genannten Façade, dass die Frage nahegelegt wird, ob sie nicht vom selben Meister herrühren? Wir verweisen für diese Fresken auf Lübke's »Geschichte der deutschen Renaissance«, pag. 235 ff. und auf Prof. Dr. J. Vetter's weitere Ausführungen in dessen hübschem Schriftchen: »Das Kloster St. Georg in Stein am Rhein. Führer und Gedenkblatt für dessen Besucher«, pag. 17—20. Die Vergleichungspunkte, auf die es hier ankommt, sind folgende:

Der Saal, an dessen Wänden die Bilder angebracht sind, ist, nach der Architektur zu schliessen, zu Ende des XV. oder Anfangs des XVI. Jahrhunderts erbaut worden. Die kunstreiche Schnitzerei der Decke wurde laut Inschrift anno 1525 von Abt David von Winkelsheim erstellt, und unter verschiedenen Wandbildern finden sich die Jahrzahlen 1515 und 1516. Die *Entstehung* der letztern ist also zweifellos festgestellt und fällt in die Zeit, in welche die Façade des »weissen Adlers« gesetzt werden muss.

Die *Gegenstände*, welche im Klostersaal dargestellt wurden, sind — abgesehen von den, meist auf das Kloster bezüglichen christlichen Motiven im Erker — theils Szenen und Figuren aus der Geschichte des Alterthums: Lukretia, Virginia, Herkules (als Ritter im Zeitkostüm), Curtius zu Pferd in kühner Verkürzung, vielleicht auch Cleopatra, Artemisia und Tomiris (oder Judith); sodann jene merkwürdigen Parallelen von Vorgängen aus der karthagischen und aus der römischen Geschichte, die man sonst noch nicht gefunden — theils allegorische Figuren —, theils aber Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben: Ein Narr, mit einer Geigenspielerin buhlend; der Tod, eine Lautenspielerin fassend (Figuren in Lebensgrösse in den Fensternischen) und zwei grosse figurenreiche Bilder des mittelalterlichen Marktens (nach der Tradition der übelberufene »Zurzacher Markt«); endlich eine Anzahl Putten in den Fensterleibungen und über den Thüren.

Was die *Technik* betrifft, so sind die Bilder grau in grau mit starken schwarzen Schatten und Lineamenten ausgeführt; dabei aber finden sich noch zahlreiche Aufträge von Farben und Vergoldungen. So ist der Himmel immer blau, die Dächer sind roth, die Haare und Schmucksachen haben Goldton, und der Altar des Mars ist ganz golden; wie denn auch die Postamente der die Wandflächen gliedernden Säulen und die Vasen über den Kapitellen derselben Goldlichter haben.

In all' diesen Bildern nun ist wie beim »weissen Adler« nicht der leiseste Anklang an die Gothik wahrzunehmen. Die Architektur und die Kostüme sind zwar durchaus im Styl der damaligen Zeit, aber jede speziell gothische Form ist ausgewichen, vielmehr sehen wir nur Renaissance- und die der Renaissance näher stehenden romanischen Bauformen angewandt. Es bilden also die Wandbilder einen ausgesprochenen Gegensatz zur Saaldecke, die in dem bekannten Styl der Spätgothik ausgeführt ist.

Es ist geradezu unmöglich anzunehmen, dass in den Jahren 1515 und 1516, wo in Architektur, Skulptur und Kunsttechnik überall in unsern Gegenden die Gothik noch herrschte, ein hiesiger Maler sich von derselben so völlig emanzipirt haben sollte, wie diess in den Fresken des Klosters St. Georg geschehen ist. Die reine, von der Gothik emanzipirte Renaissance ist von Augsburg her nach der Schweiz gekommen; und einen Augsburger müssen wir auch bei den Malereien im Kloster St. Georg voraussetzen, den wir uns wohl am einfachsten als einen wandernden Künstler denken, der bei dem kunstsinnigen Abte Aufnahme und Beschäftigung fand.

Aber dieser Künstler war nicht, wie es nach Obigem nahe läge anzunehmen, derselbe Meister, der den »weissen Adler« bemalt. Bei aller Uebereinstimmung in der Gesamtaufassung, namentlich auch bei gleicher Unsicherheit in der Zeichnung der menschlichen Figur, zeigen sich doch wieder mancherlei Verschiedenheiten; die wichtigste und ausschlaggebende ist die, dass der Maler im Kloster St. Georg immer ein ganz phantastisches Kapitell hat von durchbrochener Arbeit, wie aus Holz geschnitzt, während an der Façade des »weissen Adlers« durchweg richtig verstandene toskanische und (wenn auch etwas krause) korinthische Kapitelle vorkommen; wer aber diese letztern zeichnete, hat sicherlich jene andern nicht gemalt.

Endlich hat man auch im Klostersaal den bestimmten Eindruck, die verschiedenen Bilder seien von verschiedenen Händen ausgeführt; die Putten in den Fensterleibungen sind so leicht und sicher, die Gruppen der Geigenspielerin mit dem Narren und der Lautenspielerin mit dem Tod so virtuos gezeichnet, dass man die plumpen und meist arg verzeichneten grossen Figuren an der Wand gegen den Rhein nicht demselben Künstler zuschreiben kann. Sodann ist unklar, welchem dieser verschiedenen Maler die grossen Historienbilder zugeschrieben werden dürfen.

Wir sehen also im Kloster St. Georg wie am »weissen Adler« verschiedene Hände thätig, eine zusammenhängende und (wenigstens am letztern Orte) einheitliche Komposition auszuführen; und diese Komposition können wir beide Male nur auf einen wandernden Künstler, vermuthlich einen Augsburger, zurückführen, der in Stein vorübergehende Beschäftigung fand. Die Sache hat gewiss nichts Unwahrscheinliches an sich: Ein kunstliebender geistlicher Herr giebt einem wandernden Künstler Quartier und Arbeit in seinem Kloster; der zieht einen andern nach sich, welcher am »weissen Adler« Arbeit erhält und an diese Künstler schliessen sich allerlei andere Kunstbeflissene, wohl aus der Gegend, an, und vollenden nach den Skizzen und Entwürfen Jener die angefangenen Malereien.

Besser freilich als solche Hypothesen aufstellen zu müssen, wäre, wir hätten bestimmte Nachrichten über die Zeit und die Verumständigungen, unter denen die Fresken am »weissen Adler« entstanden sind; allein auf solche ist wohl nicht zu rechnen. Was die Malereien im Kloster betrifft, so haben die Nachforschungen, die im Zürcher und im Schaffhauser Staats-Archiv (wohin die Kloster-Akten von St. Georg gekommen sind) erhoben wurden, zu keinem Ziel geführt. Ein verschlungenes S und T über der Saalthüre scheint das Monogramm des leitenden Künstlers zu sein; es hat aber bisher noch auf keine Spur geführt.

Ueber einige gemalte Façaden aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert zu Stein am Rhein berichtet Lübke in der »Geschichte der deutschen Renaissance« pag. 239 eingehend, worauf denn hier verwiesen sei.

87.

Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.

Von *J. R. Rahn*.

Die Statistik der Cantone *Freiburg* und *Genf* wird, da die hierauf bezüglichen Vorstudien noch nicht abgeschlossen sind, in späteren Lieferungen folgen.

VII. Canton Glarus.

Betschwanden. *K. S. Martin*. 1370 wird der Ort als Filiale von Glarus erwähnt; einer Pfarrk. in B. wird zum ersten Male 1444 gedacht (vgl. *Nüscherer*, »Gotteshäuser« III, S. 583; „Anz. f. schweiz. Alterthumsk.“ 1876, Nr. 2, S. 678). Ein Fries der goth. Holzdielen, welche bis 1857 das einschiff. Langhaus bedeckte, wird im Pfarrhause aufbewahrt. Es enthält die folgende Minuskelinschrift: in dem iar als man zalt nach fristus geburt m. cccc lxxviii pet (nicht 1486, wie *Nüscherer* a. a. O. angibt). Meister *Peter* ist ohne Zweifel derselbe, der sich als *Peter* Wisdanner auf der 1497 datirten Decke im Sch. der K. von Matt im Sernfthale verzeichnet hat. Am Aeussern der K. war noch zu Ende des XVII. Jahrh. ein Bild des hl. Christophorus erhalten (*Lang*, „Historisch-theologischer Grundriss“. Einsiedeln 1692, II. Buch, Cap. 8, Art. 9, S. 927; *Nüscherer*, l. c.: „Glockeninschriften“ a. a. O.).

Elm. *K. S. Peter*. In unbekannter Zeit, jedoch erst nach Errichtung der ersten Sernfthaler K. in Matt (1273) wahrscheinlich im XIV. Jahrh. entstand in Elm eine kleine, dem hl. Petrus geweihte Kapelle an der Steinegg beim Steinibach, deren Trümmer auf dem „Kappelenbühl“ noch vor 20 Jahren sichtbar waren. 1500 beschlossen die Elmer, eine eigene K. zu bauen, die bis 1595 eine Filiale von Matt blieb (*Buss* u. *Heim*, „Der Bergsturz von Elm“. Zürich 1881, S. 27 u. f. Vgl. auch *Nüscherer* III, S. 532. »Hist.-geogr.-statist. Gemälde d. Schweiz«, d. Ktn. Glarus, VII, S. 602). *Hauptmaasse* (S. 12): A m. 18,50; B 5,40; C 4,20; D 12,40; E 7. Der dreiseitig geschlossene Chor ist etwas niedriger als das Sch. und zwei Stufen über demselben gelegen. Das Sterngewölbe, welches denselben bedeckt, ist mit einfach gekehlten, sorglos gearbeiteten Rippen unterzogen, die gleich unter dem Auflager der Schildbögen spitz verlaufen. Letztere haben keine Rippen. Ein blos auf der Sch.-Seite gefaster Spitzbogen trennt den Chor von dem einschiff. Langhause. Die rechtwinkeligen Vorlagen entbehren der Kämpfer und Basamente. 3 leere Spitzbogenfenster im Polygon und je 2 solche an den Langseiten des Schs. sind einfach geschmiegt. An der schmucklosen flachen Holzdielen des Letzteren steht die Inschrift: »actum 16 Septembris 1562. Lorentz Davor«. Das Aeussere und Innere des ganzen Gebäudes sind völlig kahl. An der S.-Seite zwischen Sch. und Ch. erhebt sich der Th., der unter dem Satteldache auf jeder Seite ein ungegliedertes Rundbogenfenster enthält. Ausserhalb der K., vor dem W.-Eingang, liegt ein wahrscheinlich aus dem XVI. Jahrh. stammender Grabstein mit dem schön stilisirten, in Bronze gegossenen Wappen der Elmer v. Elm. R. 1875.

Glarus. 1) Ueber die am 10. Mai 1861 abgebrannte Pfarrk. *SS. Hilarius und Fridolin* vgl. „Anz.“ 1872, Nr. 3, S. 374; 1876, Nr. 2, S. 678. Ueber die bei jener Katastrophe untergegangene „goldene Trucke“, ein ehemals in der Sakristei aufbewahrter Schrein mit Reliquien des hl. Fridolin, welcher alljährlich in der Procession zur Näfelfahrt mitgetragen zu werden pflegte, cf. „Anz.“ f. schweiz. Gesch. u. Alterthumsk.“ 1862, Nr. 1, S. 21 u. f. (mit Abbildung auf Taf. I). Das sargähnliche Reliquiar, vermuthlich ein Werk aus dem XV. Jahrh.,