

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 16 (1956)

Heft: 4

Artikel: Die Pfarrkirche St. Martin zu Platta im Medelsertal (Graubünden)

Autor: Steinmann, Othmar

Kapitel: II: Abgedeckte Gemälde der Renaissance, Spätgotik und Romanik

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164176>

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: 30.03.2025

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

RY 23 ONS FARER 32
ONS VEGLS 56 · MORTS
IL ON 1762 ILS 10 dE
IENER dIAUS HAGI SI
OLMA ROGEI · dIU P(ER)
EL VUS CHE LEGIS (QUEI)
(dIA)US dETI IL (RUAUS)

Über die 1506 geweihte, spätgotische Vorgängerin der heutigen Kirche siehe ZAK, a.a.O., und Poeschel, Kdm. Graubünden V, S. 130, ebenso über die romanische Kirche, deren Turm heute noch steht.

II.

Abgedeckte Gemälde der Renaissance, Spätgotik und Romanik

Von OTHMAR STEINMANN

A. FRAGMENTE DER RENAISSANCE

(von Hans Ardüser, um 1592)

Anlässlich der Kirchenrestauration von 1954 zu Platta im Medelsertal (Kt. Graubünden) wurden hinter dem südlichen Seitenaltar an der Schildmauer des Chorbogens von Restaurator F. X. Sauter, unter Leitung von Architekt W. Sulser, drei Gemäldeschichten abgedeckt (Tafel 80, Abb. 3). Die oberste zeigt den Ansatz einer illusionistisch gemalten Archivolte. Diese markiert einen dem jetzigen barocken Chorbogen zeitlich vorausgehenden, der niedriger war als dieser. Die Archivolte ruht auf einem perspektivisch mangelhaft gemalten Kämpfergesims und besteht aus einem breiten äusseren Rahmen, einem schmalen inneren und einem dazwischenliegenden Fries. Dieser weist auf Weissem Grund eine Rosette und anschliessend eine mit Blättern, Trauben und andern Früchten behangene Blattspirale auf. Rechts von der Archivolte steht auf einer gemalten Konsole ein Engel in enganliegenden, beinahe faltenlosen Gewändern, einer langen Ärmeltunika von dunkler Ockerfarbe und einem kürzeren, ärmellosen und gegürteten Rock von dunkelroter Farbe darüber. Der Engel bläst in eine mit einer Wappenfahne behangene Posaune wohl zum letzten Gericht. Dieses war vermutlich über dem Chorbogen dargestellt, wie es an dieser Stelle auch in andern Kirchen zu finden ist (Tafel 81, Abb. 4)¹. Die perspektivisch gemalte Konsole, auf welcher der Engel steht, ist als Maske mit rollenden Augen und weit herausgestreckter, strickähnlich gedrehter Zunge dargestellt. Das Maul des grotesken Kopfes ist mit zwei gegenübergestellten Akanthusblättern stilisiert. Die Archivolte ist in hellen Ockertönen und roten Konturen, die Rosette im nämlichen Ocker und dunklen Konturen, die Spirale in Rot und die Blätter daran in grüner Farbe ausgeführt.

Die Archivolte mit den zarten, unebrochenen und schön gerundeten Spiralen, die Maskenkonsole mit dem Akanthusblätter-Rüssel lebt aus dem Geist der Renaissance, und auch der Engel mit dem sozusagen faltenlosen Gewand (nur an den Füßen staut sich der Stoff der Tunika) hat in seiner natürlichen und gelösten Haltung die Spätgotik, die in Graubünden noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch nachlebt, hinter sich gelassen. Auch ohne andere Kenntnisse könnten

¹ Zum Beispiel in der zu Platta gehörenden Filiationkirche von Curaglia, höchstwahrscheinlich von Joh. Jakob Riegg in der Zeit um 1700 gemalt. Die Malereien wurden 1943 von Firma X. Stöckli Söhne, Stans, abgedeckt und restauriert, werden aber im Nachtrag von E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 7, (Basel 1948) (zit.: Poeschel, Graubünden), nicht erwähnt. Zum Maler Riegg selbst siehe Poeschel, Graubünden, Bd. 1, S. 205 und 222; Bd. 4 und 5 passim. Das Bild von Curaglia wurde vermutlich von jenem in Platta angeregt.

wir annehmen, dass diese Malerei, der kunsttopographischen Lage Plattas entsprechend, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts oder im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden ist².

Nun bestehen aber ganz eindeutige formale Beziehungen dieser Malerei zu jener, welche 1943 in der Kapelle St. Rochus zu Parde, einem zum Sprengel Platta gehörenden Weiler, abgedeckt und restauriert worden ist (Tafel 81, Abb. 5–7)³. Die Kapelle wurde 1592 geweiht⁴. An beiden Orten stimmen die derb-primitiven Hände und Füße der Figuren, das unsichere, fast schwebende Dahinschreiten und die mit wenig Strichen gezeichneten, fast faltenlosen Gewänder überein. Besonders sind der Engel des hl. Rochus und der Evangelist Matthäus von Parde mit dem Posaunenengel von Platta diesbezüglich zu vergleichen, ferner die Rosette der Archivolte von Platta mit jener bei der Gottesmutter in Parde. Auch der untere Konsolenabschluss von Platta, wo dieser als Maul und Zunge gedeutet ist, findet in Parde eine Entsprechung in den Abschlüssen der als Gewölbeträger gemalten Wandkonsolen. Hier behalten aber die gegenständigen Akanthusblätter und die daraus herabhängenden gedrehten Stengel ihre vegetabile Bedeutung. In diesen Malereien offenbart sich der unverkennbare Stil des unbefangenen primitiven Bündner Malers Hans Ardüser. Auf diese Weise bekundet er sich in den signierten und datierten Werken im «Rittersaal» des Schlosses Rüzüns von 1589⁵, im Schössli zu Parpan von 1591⁶ und am Flügelaltar von 1601 in Villa im Lugnez⁷. In den Fenstergewänden des Schössli zu Parpan finden wir vor allem auch die zarten, ungebrochenen Blatt- und Fruchtranken von Platta in ganz ähnlicher Form wieder⁸. Zum Vergleich könnten schliesslich die Ardüser unbestritten zugeschriebenen Malereien am Geessen Hause zu Scharans von 1605 und im Saal des ehemals Capolschen Hauses zu Andeer von 1614 herangezogen werden⁹.

Wir gehen in der Annahme kaum fehl, wenn wir die Entstehungszeit der Malerei von Platta mit jener im benachbarten Parde zusammenbringen, welche bei der Kapellenweihe von 1592 bereits ausgeführt war¹⁰.

In den folgenden Jahrzehnten malte noch ein anderer Maler im Pfarrensprengel von Platta und im Bündner Oberland: Hans Jakob Greutter von Brixen¹¹. Der blosse Vergleich zeigt aber, dass er als Urheber dieser Malerei nicht in Frage kommt. Hans Ardüser verkörpert den Renaissancestil viel reiner und ungemischer, wenn auch in einer recht amüsant bäuerisch-ländlichen Ungelenkheit der Figuren, während Hans Jakob Greutter bei allen Anleihen beim neuen Re-

² Die vorzüglichsten Renaissancealtäre, der Laurentius-Altar in der Kathedrale zu Chur von 1545 (Poeschel, Graubünden, Bd. 7, S. 123–126) und der Castelberger Altar in der Klosterkirche Disentis von 1572 (Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 50–52), dürfen als Ausnahmen von der Regel gelten. Die Renaissance-Elemente in den spätgotischen Gemälden von Platta, welche im zweiten Teil dieses Aufsatzes besprochen werden, erklären sich aus der Herkunft des Malers Tradate aus dem Tessin, wo der neue Geist früher eindrang als nördlich der Alpen, und besonders in den nördlichen Alpentälern. Dagegen zeigen die im folgenden behandelten Maler Ardüser und Greutter die Entwicklung bei der landläufigen Malerei. Greutter, in Graubünden im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkend, zeigt in seinem Flügelaltärchen zu Mutschnengia (Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 142–144) deutlich, wie sich noch jetzt die gotische Grundstruktur des Flügelaltars mit der Dekoration und Raumdarstellung der Renaissance verbindet. Ardüser dagegen, der zeitlich etwas früher auftritt, vertritt die Stilelemente der Renaissance in reinerer Form, wenn er in Villa auch ein gemaltes Flügelaltärchen schuf. Vgl. Anm. 6.

³ Vgl. Poeschel, Graubünden, Bd. 7, S. 451, Abb. 471 und 472 (Nachtrag).

⁴ Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 145.

⁵ Poeschel, Graubünden, Bd. 3, S. 74f.

⁶ Poeschel, Graubünden, Bd. 1, Abb. 86; Bd. 2, S. 261f.

⁷ Poeschel, Graubünden, Bd. 4, S. 264: Das aus lauter gemalten Tafeln zusammengesetzte Altärchen eignet sich besonders gut zur Kenntnis des Figurenstils.

⁸ Poeschel, Graubünden, Bd. 1, Abb. 86.

⁹ Poeschel, Graubünden, Bd. 3, S. 136f. (Scharans); Bd. 5, S. 190f. (Andeer), Abb. 205 und 206.

¹⁰ Das beweisen die Konsekrationskreuze, welche, wie es sich gerade traf, auf die Heiligengestalten gemalt wurden. Vgl. Poeschel, Graubünden, Bd. 7, S. 451 (Nachtrag).

¹¹ Im Pfarrensprengel Platta das Altärchen von Mutschnengia, 1605 (Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 142f. und Abb. 157f.). Zu Greutter im allgemeinen und seinen Werken in Graubünden siehe die Hinweise in: Poeschel, Graubünden, Bd. 1, Register.

naissancestil in den Gewändern und Figuren das Erbe der Spätgotik noch nicht ganz abgestreift hat und vor allem auch eleganter und gekonnter wirkt als Ardüser. Die Malerei Ardüser steht zeitlich zwischen der Rokoko-Ausstattung der Kirche aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und der Malerei der zweiten Schicht, welche, wie schon die grundverschiedene Farb- und Formgebung beweist, einem andern Stilkreis angehört.

B. SPÄTGOTIK

(von Antonio de Tradate, um 1510)

Die Malerei dieser zweiten Schicht reicht bis in die Höhe des Archivoltenansatzes Ardüser und überspannt die ganze Breite der eingezogenen Schildwand des Chorbogens. Sie war wohl als eine Art gemaltes Retabel zum spätgotischen Altartisch, der tiefer lag, gedacht und ist als ein *Triptychon* von drei illusionistischen Nischen mit je einem Heiligen und einer die drei Nischen zusammenfassenden Umrahmung gestaltet. Dabei ist die gotisierende Umrahmung mit gereihten Krabben am Rand und mit Fischblasen als Zwickelfüllungen und die antikisierende, gemalte Halbrundnische der Figur eine merkwürdige Verbindung eingegangen. Diese Verbindung ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Renaissance im Kanton Tessin¹² und bald auch nördlich der Alpen Fuss fasste¹³, bei einem Tessiner Maler, um den es sich hier ohne Zweifel handelt, leicht verständlich. Es dürfte Antonius de Tradate von Locarno sein, der 1510 in Curaglia, in dem zur Pfarrei Platta gehörenden grössten Dorf des Tales Medel, an einem Haus ein Fassadenbild, ebenfalls in der Gestalt eines Triptychons und in der ähnlichen Verbindung von renaissance-mässigen Halbrundnischen und gotisierenden Umrahmungen, geschaffen hat¹⁴. Die Seregnesen, als deren Nachläufer Tradate gelten kann¹⁵, die wie Tradate sowohl im Tessin als auch im Bündner Oberland gemalt haben¹⁶, sind in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch durchaus dem gotischen Formenschatz verpflichtet.

In Platta sind in den drei Nischen der hl. Jakobus d. Ä. (Tafeln 82/83, Abb. 8, 11), der hl. Sebastian (Tafel 82, Abb. 9) und der hl. Rochus (Tafel 82, Abb. 10) dargestellt. Während der Heilige von Compostela fast vollständig erhalten ist, sind die beiden Pestheiligen samt den Nischen von den oberen Umrahmungen bis zur Brusthöhe weggeschlagen. Ikonographisch ist beim hl. Rochus bemerkenswert, dass das Engelchen nicht nur, wie gewöhnlich, auf die Pestbeule hinweist, sondern diese mit einer Tinktur und mittels eines Pinsels behandelt. Für die Zuschreibung an Tradate sprechen ausser den schon genannten Gründen auch der Stil der Gestalten selbst. So steht der hl. Jakobus in Platta, abgesehen von der Handgebärde, in vollkommen gleich frontaler und steifer Haltung in der Nische wie die beiden weiblichen Heiligen Katharina und Luzia in Curaglia, und die längsovalen Gesichter dieser Heiligen gleichen sich in Blick und Ausdruck, der eine etwas schablonenhafte Gleichförmigkeit besitzt. Auch der anatomisch ganz unbeholfen gebildete Körper des hl. Sebastian mit den kräftig ausgezogenen Konturen, vor allem die Beine, stimmen mit Christus am Kreuz beim Bild des Tradate in Curaglia auffallend überein, und die Füsse mit

¹² Frührenaissancefassade von San Lorenzo Lugano 1517. Die Gemälde B. Luinis in S. Maria degli Angioli, Lugano 1529 und 1530.

¹³ Zum Beispiel der Hof des Ritterschen Palastes in Luzern von 1556–1561 im Frührenaissancestil (!). – A. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 2 (Basel 1953), S. 300–318, Abb. 225–237.

¹⁴ Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 139, Abb. 152.

¹⁵ Poeschel, Graubünden, Bd. 1, S. 112.

¹⁶ Christoforo und Nicolao da Seregno in der Pfarrkirche zu Rossura (1463). – P. Bianconi und A. Janner, Arte in Leventina (Bellinzona 1939), S. 54; Nicolao da Seregno in der Apsis von S. Nicolao zu Giornico (1478), a.a.O., S. 54f., und anderes mehr. Dazu vgl. P. Bianconi, Inventario delle cose d'arte e di antichità, I, Leventina, Blenio, Riviera (Bellinzona 1948), S. 84–88. Ferner P. Bianconi, La Pittura Mediavale nel Cantone Ticino, I, (Bellinzona 1936), S. 28ff. – Über die Seregnesen in Graubünden siehe Poeschel, Graubünden, Bd. 1, S. 111f.

den durch gerade Parallelstriche angedeuteten Zehen des hl. Sebastian in Platta finden sich auch beim hl. Johannes unter dem Kreuz in Curaglia. Die sowohl in Platta als auch in Curaglia verwendeten Perlfreihen an den Gewandsäumen und Nimben erscheinen als ein Erbe jener Perlkreismuster der romanischen Malerei, wie Tradate sie auch in Platta gesehen und im Auftrag einer Generation übermalt hat, die einem neuen Stil huldigte, dem der Spätgotik. Diese erfreute sich grosser Volkstümlichkeit und brachte auch Platta einen Umbau der Kirche¹⁷. Die innere südliche Längswand dieser spätgotischen Kirche, die Architekt Sulser festgestellt hat¹⁸, trug ein *Dreikönigsbild*, von dem nur ein dürftiges Fragment mit dem reitenden Mohrenkönig erhalten und sichtbar gemacht ist¹⁹. Es dürfte auch von Tradate gemalt worden sein und schliesst sich an jene interessanten Dreikönigsbilder an, welche die Seregnesen einige Jahrzehnte früher in St. Eusebius zu Brigels und in St. Agatha zu Disentis nach italienischen Vorbildern in volkstümlich-epischer Erzählerfreude gemalt hatten²⁰. Allem Anschein nach stammt auch das monumentale *Christophorusbild* an der südlichen Aussenwand, welches in den unteren Partien leicht ergänzt und im übrigen diskret restauriert worden ist, von Antonio de Tradate²¹.

C. DAS ROMANISCHE GEMÄLDE

1. *Bildbeschreibung und Rekonstruktionsversuch*

Unter der spätgotischen Schicht erschien noch eine tieferliegende mit Resten eines Gemäldes (Tafel 83, Abb. 12), welches als Temperafresko ausgeführt worden war, das heisst mittels einer Emulsion als Bindemittel für die Mineralfarben auf den nassen Verputz²². Auf der rechten Seite (bildlinks) steht ein robuster Priester in Dreiviertelsansicht in vollem Ornat (Albe, Kasel, Stola, Manipel), erhebt mit der rechten, auffallend zarten Hand einen Kelch bis in die Augenhöhe empor und hält in der linken Hand ein auf den Kelch bezogenes, weisses Schriftband, das hinauf- und wieder herunterflatternd diesen sinnvoll umrahmt. Der interessanten Inschrift ist eine besondere Abhandlung gewidmet²³. Eine weitere Inschrift verläuft horizontal über das Haupt des Priesters hinweg und bezeichnet diesen als BURCH(ARDUS) DECAN(US) (Tafel 84, Abb. 13). Seine Persönlichkeit ist historisch fassbar²⁴. Die letzten Buchstaben der beiden untereinandergestellten Wörter verlaufen sich in die südliche Längswand der Kirche und lassen vermuten, dass das ganze Gemälde tiefer in die Wand hineinreicht als um die Dicke des der Süd- wand an dieser Stelle vorgeblendeten barocken Pilasters, und dass die ursprüngliche Flucht der Süd- wand folglich hinter der jetzigen lag. Auch die Gestalt des Priesters selbst wird jetzt vom barocken Pilaster von der linken Schulter an senkrecht hinunter überschritten. So wäre der Kopf, wäre er vorhanden, gerade noch sichtbar. Doch ist dieser in seinem ganzen Umfang bis auf einen kleinen Streifen am Scheitel weggeschlagen. Man möchte diese scheinbar berechnete Zerstörung nicht so sehr dem Zufall als vielmehr böser Absicht zuschreiben. Einen Nimbus trug der Kopf

¹⁷ Die Spätgotik mit ihren unzähligen Kirchen-, Chor- und Altarbauten war in Graubünden von einer ähnlich volkstümlichen Begeisterung und Kunstfreude getragen, wie später in den katholischen Tälern nochmals der Barock. Das Kunstinventar E. Poeschels belegt diese Tatsache genügend.

¹⁸ Siehe darüber den Bericht von W. Sulser in ZAK (1954/55), S. 179/80.

¹⁹ Das Bild lag unter zwei Verputzschichten ungefähr 3 cm unter der jetzigen Wandflucht.

²⁰ Poeschel, Graubünden, Bd. 4, S. 358, Abb. 426 (Brigels). – Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 103 f. und Bd. 1, Abb. 52 (Disentis). – Eine ähnliche Anbetung der Magier von den Seregnesen befindet sich auch in der sogenannten Totenkapelle zu Semione (Bleniotal). Siehe P. Bianconi, *Arte in Val Blenio* (Bellinzona 1944), S. 37, Abb. 11.

²¹ Vgl. dazu auch Poeschel, Graubünden, Bd. 5, S. 132, Abb. 144.

²² Mitteilung von Restaurator X. Sauter. Als Bindemittel dient nach Herrn Sauters Mitteilung Kasein und venezianisches Terpentin.

²³ Siehe Aufsatz von Dr. P. Iso Müller, unten, S. 202–206.

²⁴ Als «plebanus» im Jahre 1203 genannt. Siehe unten, S. 204 f.

nicht. Es handelt sich also um einen zur Entstehungszeit des Bildes wohl noch lebenden Stifter eines ganzen Motivbildes, das sich im wesentlichen rekonstruieren lässt. Auch in den unteren Partien, von den Füßen bis zu den Hüften, erlitt die Gestalt gegen die Wand hin beträchtliche Schäden. So gingen die Partie des rechten Beines samt Schuh und Albe, ferner das Ende der Stola und ein Stück der Kasel und des Manipels verloren. Die vorhandenen Teile genügen gerade noch, um eine Vorstellung von der ganzen Priestergestalt und ihrer Gewandung zu bekommen.

Der Priester Burchardus trägt eine *Albe* (weisse Tunika) mit langen, enggeschlossenen Ärmeln. Sie reicht bis zum schwarzen Schuh des noch erhaltenen rechten Beines. Der rechte Ärmel weist eine quer verlaufende Parallelfaltenriefelung in grauschwarzen Tönen auf, und das Bein unter dem Stoff ist durch konzentrische Spitzovalfalten in den nämlichen Grauschwarztönen umschrieben.

Über der Albe trägt Burchardus eine *Glockenkasel* (Tafel 84, Abb. 14), welche sozusagen faltenlos über die breiten Schultern herabfällt, den gedrungenen Körper umschliesst, die Unterarme teilweise bedeckt, über die Knie hinunterreicht und sich dort zu einer breiten Spitze zu rundet. Der violette Grund (*caput mortuum* violett)²⁵ der Kasel ist mittels grauschwarzer Streifen in eine regelmässige Folge von Quadraten eingeteilt, und die Schnittpunkte der Koordinaten sind durch grauweisse Strahlen markiert. In die quadratischen Felder sind grauweisse bis weisse Kreise als Rahmen von Tieren und Rosetten verschiedener Art eingezogen. Zu den Tieren zählen vorwiegend Adler, ferner ein Löwe und ein Vogel Greif²⁶. Die Rosetten weisen verschiedene Formen auf. Es gibt darunter zwei vielpassförmige, die eine mit einem sechsstrahligen, die andere mit einem vielstrahligen Stern als Füllung, ferner Rosetten in der Gestalt von Vierblattkreuzen mit einem gefüllten oder leeren Kreis als Zentrum. Einige davon besitzen strahlenförmige Zwischenblätter. Tiere und Rosetten sind in grauweisser Farbe nicht unmittelbar auf den rotvioletten Grund, sondern auf eine ihre Umrisse begleitende schwarze Folie gesetzt. Weder in der Waagrechten noch in der Senkrechten folgen sich Tiere und Rosetten in einer bestimmten Ordnung und in einem regelmässigen Wechsel, sondern willkürlich und planlos. Folglich hatte der Maler nicht einen gewobenen Kaselstoff vor Augen, denn ein solcher besässe einen Rapport, das heisst eine regelmässige Abfolge und Wiederkehr eines bestimmten Musters, wie bei den zwei übrigen, noch zu besprechenden Stoffen des Gemäldes. Dagegen ist eine solch freie Abfolge verschiedener Dessins bei einer gestickten Kasel möglich. Das veranschaulicht unter anderem der berühmte Ornat von Göss im Wiener Kunsthistorischen Museum aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Auf dessen Pluviale und Dalmatik stehen Adler, Löwen, Greife, Hirsche usw. in freier Ordnung nebeneinander²⁷, immerhin in beständigem Wechsel der Tiere und so, dass zwei gleiche Tiere auf zwei Quadrate verteilt heraldisch gegeneinandergestellt sind. Hier in Platta befinden sich an zwei Stellen zwei Adler parallel gestellt nebeneinander. Die anderen Figuren und Tiere kommen nur einzeln und verstreut vor. So hat die «künstlerische Freiheit» des Malers den Stoff etwas unruhig belebt. Das Futter der Kasel, das unter dem erhobenen rechten Arm sichtbar wird, besitzt die violette Grundfarbe des übrigen Kaselstoffes.

Unter dem linken Arm, rechts vom Vorderteil der Kasel, ist gerade noch ein Stück der schmalen roten *Stola* sichtbar. Sie verbreitert sich nach unten kaum merklich und ist mit weissen, schwarz konturierten Streifen gesäumt und weiss getupft. Der untere Abschluss, der dem des Manipels in der Form wohl entsprach, ist weggeschlagen.

Der *Manipel* liegt lose über dem eng anliegenden Ärmel der Albe hinter der Handwurzel des

²⁵ Mitteilung von Restaurator X. Sauter, der das Bild gereinigt und konserviert hat.

²⁶ Der Löwe ist in heraldischer Stilisierung wiedergegeben. Der Vogel Greif zeigt an Stelle des gebogenen Geierschnabels einen geraden. Ob das vierfüssige Tier hinten einen buschigen Schwanz oder Flügel trägt, ist nicht genau ersichtlich. Das hier scheint eine freie Wiedergabe des üblichen Vogels Greif zu sein.

²⁷ Renate Jaques, Deutsche Textilkunst in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart (Berlin 1942), Abb. 30a, c, d (gutes Bildmaterial).

linken Armes und fällt in zwei schmalen Stoffstreifen beidseitig des Armes herunter, allerdings nicht dem Zug des Schwergewichts folgend, sondern unrealistisch nach links, in der Schritt- richtung des Priesters ausschwenkend. Am Ende verbreitern sich die Streifen zu rechteckigen, oben abgeschrägten Tatzen, wie das hintere Manipelende gerade noch erkennen lässt. Die schmalen Stoffstreifen des Manipels weisen innen und aussen einen schwarz konturierten weissen Saum auf und als Musterung der Binnenfläche ein Rautennetz aus roten Strichen auf weissem Grund. Da- gegen erhielten die tatzenförmigen Erweiterungen schwarze Tupfen auf rotbraunem Grund und einen Saum von zwei schwarzen Strichen.

Der *Kelch* besitzt eine annähernd halbkugelförmige, etwas überhöhte Trinkschale (*Cuppa*) un- mittelbar über einem kugelförmigen Knauf, der auf einem kleinen kegelförmigen Fuss ruht. So fällt der Kelch durch eine verhältnismässig grosse Kuppe gegenüber einem kleinen Fuss auf. Er ist in rötlichen Tönen gefärbt und schwarz konturiert. Etwas über der halben Höhe umziehen die Kuppe zwei horizontale Streifen.

Die beinahe lebensgrosse Priestergestalt des Dekans Burchard wendet sich mit seinem Kelch einer weit überlebensgrossen, nur noch aus Andeutungen zu erratenden Gestalt zu. Diese kann aus drei verschiedenen gemalten Stoffen erschlossen werden, die nur in der rechten, Burchard zuge- kehrten Partie erhalten sind, oben in der Höhe des Burchardbildes abbrechen und unten nur wenig über dieses hinabreichen.

Von einem seitlich fast in der ganzen Höhe geradlinig und senkrecht begrenzten, nur zu oberst leicht links einwärtsbiegenden Stoff in rotbraunen Tönen²⁸ und einer unregelmässigen Sprenke- lung hebt sich ein gemusterter Stoff ab. Sein äusserer, dem Priester zugekehrter Umriss ist in der Höhe des Kelches in einem sanften stumpfen Winkel gebrochen und überschneidet mit diesem ein wenig den Rand des genannten gesprenkelten Stoffes. Die Schenkel dieses sanften Winkels setzen sich unten und oben beinahe geradlinig, kaum merklich geschweift fort. Die ganze Form erweckt den Eindruck eines von einer stehenden Gestalt getragenen Mantels, der an den Ellbogen leicht herausgedrückt wird, oben zu den Schultern und unten zu den Füßen strebend leicht zurückweicht, wie es bei byzantinischen und romanischen Madonnen zu sehen ist²⁹. Der violette Grund des Stoffes (*caput mortuum* violett)³⁰ trägt als Musterung kreisrunde Medaillons mit je einem Tier, Adler oder Löwe, als Füllung. Die Medaillons besitzen Rahmen aus innen und aussen hell konturierten weissen Perlkreisen auf hellbraunem Grund (*Naturumbra*)³¹. Wie bei der Kasel sind die Tiere auch hier mit weisser Farbe auf eine schwarze, die Umrisse der Tiere beglei- tende Folie aufgesetzt. Adler und Löwen (nur ein Löwe ist noch sichtbar) scheinen in horizontalen Reihen übereinander gestanden zu haben. Die Zwickelfüllungen zwischen den Kreisen bestehen aus kleinen, rhombenförmig angeordneten weissen Kreisen. Das Vorhandensein eines Muster- rapportes, im Gegensatz zur gestickten Kasel des Priesters, weist auf die Vorstellung des Malers von einem gewobenen Gewand hin. Da die kreisrunden Medaillons am rechten, stark konturierten Rand des Stoffes unvermittelt abbrechen, wird die Illusion eines nach hinten um Körper und Glieder biegenden Gewandstückes erzeugt.

Diese Vorstellung wird vom dritten gemalten Stoff-Fragment unterstützt. Dieses ist in helleren, rötlichen Tönen gemalt und trägt Muster aus je mehreren schwarzen konzentrischen Kreisen und je einem, zwei oder gar drei weissen Perlkreisen, die zwischen je zwei schwarze Kreise eingelassen und mit diesen ebenfalls konzentrisch sind. Jedoch fehlen die Tierfüllungen. Das Stoffstück stösst von links her, wo der Abschluss fehlt, in Gestalt eines stumpfen Dreiecks mit kräftigen Konturen nach rechts vor und bedeckt einen Teil des vorgenannten Löwen- und Adlerstoffes. Der obere Schenkel des Stoffdreiecks steigt leicht an, wie beim Oberschenkel eines Kindes, das auf den

²⁸ Nach der Bezeichnung des Restaurators X. Sauter handelt es sich um Englischrot.

²⁹ Siehe Text weiter unten bei den Anm. 32–36.

³⁰ Farbbezeichnung des Restaurators X. Sauter.

³¹ Wie Anm. 30.

Armen seiner Mutter sitzt. Der untere Schenkel verläuft senkrecht wie der herabhängende Unterschenkel eines solchen Kindes, und ist ganz leise nach aussen gebogen. Die Vorstellung von einem um die Glieder eines menschlichen Körpers gelegten Stoffes wird auch hier dadurch erzeugt, dass die Kreismuster bei den Konturen willkürlich abbrechen.

Kein Zweifel, die drei Stoffstücke gehören zu einem überlebensgrossen Muttergottesbild. Maria stand feierlich frontal vor einem Stoffbehang und trug den in eine lange Tunika gekleideten Jesusknaben auf dem rechten Arm, in der Art des von Byzanz stammenden Hodegetriatyps³². Es handelt sich um ein ganzfiguriges Muttergottesbild, wie es uns hoheitsvoll in der Hauptapsis des Domes von Torcello aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts begegnet³³ oder ebenfalls aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts an einem kantonierten Rundpfeiler in S. Teodoro zu Pavia³⁴, einer Stadt der Erzdiözese Mailand, die damals mit dem Blenio- und Livinental in unmittelbare Nähe von Platta rückte. In Torcello und Pavia, wo grosse ikonographische Übereinstimmung herrscht, sitzt der Jesusknabe auf dem linken Arm der Mutter. Das konnte in Platta mit Rücksicht auf den Priester Burchardus, dem das Kind auf diese Weise den Rücken gekehrt hätte, nicht geschehen. In S. Teodoro steht die Gottesmutter auch vor einem gemalten Wandbehang, der allerdings nur von der Brusthöhe bis zu den Knien reicht. Dieser Wandbehang, der in der Renaissance besonders für venezianische Madonnenbilder geradezu charakteristisch wird³⁵, weist auch in Platta nach Italien. Auf den ersten Blick scheint in Pavia eine weitere Parallele zu Platta gegeben zu sein durch einen unten neben die Gottesmutter gemalten Bischof. Doch erweist er sich nach Toesca³⁶ als eine Zutat des beginnenden 14. Jahrhunderts und ist durch einen Scheibennimbus als Heiliger und nicht als gewöhnlicher Stifter gekennzeichnet³⁷.

Doch finden wir das Thema von Platta, eine Gottesmutter mit einem Stifter, allerdings in etwas veränderter Darstellung (die Gottesmutter thront), ebenfalls zu Beginn des 13. Jahrhunderts auf einen Pfeiler von S. Ambrogio zu Mailand gemalt, wobei der Stifter auch mit einer Inschrift bezeichnet ist³⁸.

2. Zur zeitlichen und kulturellen Einordnung

Auffallenderweise gehören die genannten ikonographischen Parallelbeispiele von Platta – immer nach der Datierung Toescas – dem frühen 13. Jahrhundert an und stehen im oberitalienischen Kunstkreis. Schon in dieser Tatsache liegt ein Hinweis für Platta. Werden romanische Bildschemen in alpiner Beharrlichkeit auch in späterer Zeit weiterverwendet – die Seregnesen und ihre Nachfolger beweisen es mit ihren feierlich-frontalen Heiligen –, so spricht doch die Summe aller Merkmale für die Zeit des späten 12. oder frühen 13. Jahrhunderts.

³² Der eigentliche altbyzantinische Hodegetriatyp ist eine stehende Madonna mit dem Kind auf dem linken Arm (zuerst im Rabulaskodex von 586 in der Laurenziana zu Florenz). In späteren Darstellungen kann sich das Kind auch auf dem rechten Arm der Mutter befinden. Im 12. Jahrhundert wurde die ganzfigurige Darstellung der Hodegetria durch den halbfigurigen Typus überflügelt, der überhaupt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dominiert. – Siehe Hans Aurenhammer: *Maria. Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst* (Wien 1954), S. 13 (Katalog der gemeinsamen Ausstellung der Wiener staatlichen Sammlungen aus Anlass des Marianischen Jahres, 10. Sept. bis 8. Dez. 1954).

³³ P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (Milano 1912), S. 127 (zit.: Toesca).

³⁴ Toesca, S. 127, Abb. 85.

³⁵ Am bekanntesten jene von Bellini.

³⁶ Toesca, S. 150, Abb. 85 und 105.

³⁷ Erst nach der Kanonisation, die erst nach dem Tode des betreffenden Menschen stattfinden kann, wurde ein als Heiliger Verehrter in dieser Zeit mit einem Nimbus bezeichnet. In frühchristlicher Zeit erhielten noch lebende bedeutende Personen einen quadratischen Nimbus, zum Beispiel das Stifterbild Papst Johann VII. (705–707) aus dem Oratorium des nämlichen Papstes, jetzt in den vatikanischen Grotten, oder die Stifterin (817–824) in der S. Zeno-Kapelle zu S. Prassede, Rom. Den Herrscherbildern des Justinian und der Theodora in S. Vitale zu Ravenna, 6. Jahrhundert, kommt der kreisförmige Nimbus als noch Lebenden in einem ganz besonderen Sinne als «Ihrer Heiligkeit» zu, also nicht um der persönlichen Verdienste und der moralischen Vollkommenheit wegen, sondern wegen der ihrem Amte innewohnenden Würde und Heiligkeit, kraft dessen sie die göttliche Autorität und Macht im irdischen Staate verkörperten.

³⁸ Toesca, S. 136f, Abb. 91–93. Die Stifterinschrift lautet: «BONUS AMICUS TAVERNA.»

Aus dem Schnitt der *Glockenkasel* allein können kaum gültige Schlüsse für die Datierung gezogen werden. Die zahlreichen erhaltenen Beispiele³⁹ zeigen vom 10. bis 13. Jahrhundert vorn und an der Seite gleiche Länge. Vom 13. Jahrhundert an werden die Kaseln zwar seitlich zugestutzt. Aber diese Verkürzung wird beim Tragen wegen der Drapierung auf den Armen kaum sichtbar, nicht einmal im 14. Jahrhundert, wo diese Verkürzung etwa 30 cm betragen kann⁴⁰. Die Darstellungen in Miniaturen und Grabsteinen können nur bedingt zum Vergleich herangezogen werden, da die Kasel dort bisweilen Stilisierungen erfuhr, die im Widerspruch zum Bestand der vielen erhaltenen Kaseln stehen⁴¹.

Auch die *Stola*, von welcher nur ein schmaler Streifen ohne Abschluss übriggeblieben ist, gibt wenig Aufschluss. Angenommen, ihre Enden glichen jenen des Manipels, was an sich naheliegt, dann käme nach J. Braun das Ende des 12. und der grösste Teil des 13. Jahrhunderts in Frage. Für diese Zeit sind schaufelförmige Endstücke charakteristisch⁴².

Auffallenderweise hat J. Braun für entsprechende Formen der *Manipelenden* nicht die gleichen Zeitepochen festgestellt wie für die *Stola*. Gleichwohl wäre das zu erwarten, da die beiden Kleidungsstücke doch eine gewisse Einheit bilden, und diese Einheit nicht nur in späteren Zeiten durch übereinstimmende Form und Dekoration zum Ausdruck kommt⁴³. Der Manipel besitzt vom 10. bis ins 13. Jahrhundert verbreiterte Endstücke an verhältnismässig schmalen und meistens auch langen Stoffstreifen⁴⁴. Im 14. Jahrhundert bestehen die Manipel in der Regel nur noch aus geraden Streifen von überall gleicher Breite⁴⁵. Das würde für das Bild in Platta immerhin einen terminus ante ergeben. Die Manipelenden vom 10. bis 13. Jahrhundert weisen verschiedene Formen auf. Im 10. und 11. Jahrhundert besitzt das Abschlußstück in der Regel quadratische oder rechteckige Form und das Aussehen einer Borte, die nicht selten seitlich über den Manipel hinaus-

³⁹ Josef Braun, *Die liturgische Gewandung* (Freiburg i. Br. 1907), S. 173–184 (zit.: Braun, *Liturgische Gewandung*.)

⁴⁰ A.a.O., S. 184, 194, Abb. 85–87; Eine Kasel des 12./13. Jahrhunderts aus Castel S. Elia (Italien) misst beispielsweise rund 1,6 m auf allen Seiten, eine andere des 13./14. Jahrhunderts aus Castel S. Elia misst vorn 1,5 m und auf der Seite 1,45 m, eine dritte des 14. Jahrhunderts vom gleichen Ort misst vorn 1,58 m und 1,2 m auf der Seite. In Italien wurde die Glockenkasel noch bis ins 14. Jahrhundert hinein angefertigt (Josef Braun, *Handbuch der Paramentik* [Freiburg i. Br. 1912], S. 128 [zit.: Braun, *Paramentik*]).

⁴¹ Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 194.

⁴² Braun, *Paramentik*, S. 161.

⁴³ Während der Manipel seit dem 10. Jahrhundert meist Abschlußstücke besitzt (Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 533, 535f., und Braun, *Paramentik*, S. 151), fehlen sie bei der *Stola* bis gegen das Ende des 11. Jahrhunderts (Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 595, und Braun, *Paramentik*, S. 161). Kommen sie aber vor, sind sie in der Regel rechteckig oder quadratisch (Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 595), wie auch diese der Manipel im 10. und 11. Jahrhundert in der Regel rechteckig oder quadratisch sind (Braun, *Paramentik*, S. 151). Im älteren Werk über «Die liturgische Gewandung», S. 533, sagt Braun noch, dass die Abschlußstücke der Manipel im 10. und 11. Jahrhundert «sehr häufig» Trapez- oder Schaufelform besäßen. Nach der neueren Feststellung scheint in der Regel doch eine Übereinstimmung in der Abschlussform von Manipel und *Stola* im 10. und 11. Jahrhundert bestanden zu haben, und diese Übereinstimmung lässt sich (auch für die andern Zeiten) an Hand der bildlichen Darstellungen feststellen (Braun, *Liturgische Gewandung*, Abb. 121, 10. Jahrhundert, Trapezform an Manipel und *Stola*; das gleiche bei Abb. 259; Abb. 215, 12. Jahrhundert; Abb. 123, 13. Jahrhundert; Abb. 185, 14. Jahrhundert); Beispiele für das 12. Jahrhundert: Miniatur in einem Antiphonar von St. Peter zu Salzburg, p. 166, um 1147, Wien, Nationalbibliothek, Ser. nov. 2700, Meisterwerke aus Österreich, Kunstgewerbemuseum Zürich, Wegleitung 171, Abb. 17; ferner Widmungsbild mit Heinrich dem Löwen und Mathilde, Helmarshausen, um 1175, A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit* (Königstein im Taunus, 1953, Abb. S. 55). Als erhaltenes Beispiel aus dem 12. Jahrhundert die *Stola* und der Manipel des Thomas Becket im Kirchenschatz zu Sens (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Bd. 3, Tafel XI).

⁴⁴ Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 533 und 535f.; Braun, *Paramentik*, S. 151. – Wie Braun, *Liturgische Gewandung*, Abb. 121 (Miniatur eines Tropars von Prüm, 10. Jahrhundert, Paris, Bibl. Nat.), zeigt, scheint die schmale Form des Manipels nicht erst im 12. Jahrhundert üblich zu sein, wie Braun, a.a.O., S. 535f., vermerkt. Andererseits kennt das 13. Jahrhundert auch eine kürzere schmale Form, wie ein Siegel des Mainzer Domstifts zeigt (Braun, a.a.O., Abb. 123).

⁴⁵ Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 536. – Braun, *Paramentik*, S. 151. – Dass es von dieser Regel auch Ausnahmen gibt, zeigt die Grabfigur des Bischofs Johannes von Lübeck († 1350) im Dom zu Lübeck (Braun, *Liturgische Gewandung*, Abb. 185).

ragt⁴⁶. Im 12. Jahrhundert erscheint das Schlußstück auf den bildlichen Darstellungen sehr häufig trapezförmig, und so bleibt es bis tief ins 13. Jahrhundert⁴⁷. Es handelt sich bei dieser Trapezform nicht um jene niederen, oblongen Trapeze, wie sie vom 10. bis 13. Jahrhundert – ja vereinzelt im 14. Jahrhundert – immer wieder zu treffen sind, sondern um jene hohen, vom Ansatz bis zum Ende ganz allmählich an Breite zunehmenden Schlußstücke, wie sie an Manipeln aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten sind⁴⁸. Diesen schmalen, hohen Trapezformen entsprechend scheinen im 13. Jahrhundert auch diese langen Schaufelformen von Platta üblich gewesen zu sein. So sind sie an den Figuren am westlichen Gewände des östlichen Südportals der Kathedrale von Chartres zu sehen⁴⁹. Bei allen Vorbehalten, die bei einer zu eng gezogenen Datierung dieser Gewandformen zu machen sind – man kann immer wieder Ausnahmen von der Regel feststellen –, so spricht die Manipelform von Platta doch in erster Linie für das 12. und 13. Jahrhundert.

Der *Kelch* in der Hand Burchards besitzt nicht die nördlich der Alpen übliche Form romanischer Kelche, wie sie etwa der Kelch von Wilten (12. Jahrhundert) oder der Eptinger Kelch (13. Jahrhundert) im Historischen Museum zu Basel aufweisen. Bei diesen sind Kuppe und Fuss in den Proportionen harmonisch ausgewogen. Es handelt sich in Platta vielmehr um die byzantinische Kelchform, wie sie von einer ganzen Anzahl Kelche in San Marco zu Venedig vertreten wird⁵⁰. Diese byzantinischen Kelche mit den verhältnismässig grossen Kuppen und kleinen Füßen, in der Form dem karolingischen Tassilokelch zu Kremsmünster verwandt, haben sich in oberitalienischen, nach Byzanz orientierten Städten erhalten⁵¹. Sie wurden aber auch in romanischen Gemälden, die dem oberitalienischen Kunstkreis angehören, dargestellt. Zum Vergleich mit Platta kommen zunächst die Kelche in den Händen der klugen Jungfrauen in der Schlosskapelle zu Hocheppan (Etschtal) aus dem 12. Jahrhundert⁵² und der klugen Jungfrauen in St. Margaretha zu Lana (Etschtal) aus dem 13. Jahrhundert⁵³ in Frage, ferner der Kelch in der Hand der romanischen «Ecclesia» zu Müstair⁵⁴. Die Gemälde von S. Elia zu Nepi (nördlich von Rom), wo die apokalyptischen Greise ebenfalls ähnliche Kelche tragen⁵⁵, werden bereits ins

⁴⁶ Braun, *Paramentik*, S. 151. Dazu vgl. Anm. 44 über die dazu im Widerspruch stehende Angabe in Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 533.

⁴⁷ Braun, *Paramentik*, S. 151, Abb. 85.

⁴⁸ Braun, *Paramentik*, Abb. 85, ein Manipel aus Pontigny, 13. Jahrhundert, zeigt, was Braun unter der Trapezform der Abschlüsse im 12. und 13. Jahrhundert versteht. Es ist dieselbe in die Länge gezogene Trapezform, welche er auch bei der Stola aus dieser Zeit beschreibt und auch als Schaufelform bezeichnet (Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 595). Als Beispiel sei vor allem noch der Manipel des Ornaments von Thomas Becket aus dem 12. Jahrhundert im Kirchenschatz zu Sens vermerkt (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Bd. 3, pl. XI). Über die Manipelform des 12. und 13. Jahrhunderts siehe auch Viollet-le-Duc, a.a.O., Bd. 4, S. 99f. Als Beispiele der niederen, oblongen Trapezform, wie sie vom 10. bis 13. bzw. 14. Jahrhundert anzutreffen sind, siehe Braun, *Liturgische Gewandung*, Abb. 121, 123, 185, 259.

⁴⁹ Als analoges Beispiel kann auch die ähnliche Abschlussform einer noch erhaltenen Stola aus dem 13. Jahrhundert in der Kathedrale von Sens dienen (Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 597f., Abb. 282).

⁵⁰ Josef Braun, *Das Christliche Altargerät* (München 1932), Tafel 8 und 9, Abb. 23–27. Vgl. auch Abb. 4 (zit.: Braun, *Altargerät*).

⁵¹ Cividale, Dom (siehe Braun, *Altargerät*, Tafel 5), Abb. 14. Vgl. auch ähnlichen Kelch in Nancy, a.a.O., Abb. 12, ferner Tafel 10 und 11, Abb. 29–32.

⁵² Josef Garber, *Die romanische Wandmalerei Tirols* (Wien 1928), S. 61 (zur Datierung), Abb. 31: Die Kelche besitzen keinen Knauf (zit.: Garber). – Poeschel, *Graubünden*, Bd. 5, S. 325f., datiert die Gemälde ins 13. Jahrhundert.

⁵³ Garber, Abb. 47.

⁵⁴ Poeschel, *Graubünden*, Bd. 5, S. 325f., datiert die romanischen Gemälde von Müstair um 1280. – Linus Birchler, *Müstair-Münster*, *Kleiner Kunstführer* Nr. 601 (München 1954), S. 13, datiert die Gemälde um 1150–70. – H. Büttner und I. Müller, *Müstair im Früh- und Hochmittelalter*, *Zeitschrift für Schweizer Kirchengeschichte*, 50 (1956), Heft 1, datieren auf Grund des Charakters der Inschriften: 1150–1220.

⁵⁵ G. Vitzthum und W. F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (Handb. der Kunstw., Wildpark-Potsdam 1924), S. 42–45, Abb. 26 (zit.: Vitzthum und Volbach). – Zu erwähnen wären noch die apokalyptischen Greise in der Vorhalle der Abteikirche zu Payerne, Ende 11. Jahrhundert. Paul Leonhard Ganz, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz* (Basel 1950), S. 42–44, Abb. 15.

10./11. Jahrhundert datiert. Immerhin weist auch die Kelchform von Platta nach Süden, nach Italien, und lässt eine Datierung ins 12./13. Jahrhundert ohne weiteres zu.

Aus dieser Zeit sind Priester mit einem Kelch in der (erhobenen) Hand offenbar äusserst selten. Während wir sie vom 14. Jahrhundert an ziemlich häufig auf Grabplatten von Kanonikern treffen, zum Beispiel im Kreuzgang zu Brixen⁵⁶, konnten wir aus so früher Zeit nur ein Parallelbeispiel feststellen, was Stellung und Haltung des Priesters betrifft, nämlich die Grabplatte eines Ordenspriesters aus dem 13. Jahrhundert in Alpirsbach im württembergischen Schwarzwald⁵⁷, doch ist der schlanke Körper des Priesters schon ganz dem gotischen Formempfinden verpflichtet. Dagegen können wir bereits aus dem 12. Jahrhundert eine gemalte Stifterin verzeichnen, welche mit beiden Händen einen Kelch emporhebt. Sie steht ihrem Manne, der das Kirchenmodell emporhebt, gegenüber, rechts vom Chorbogen der Burgkapelle St. Katharina zu Znojmo. Deren Wandgemälde aus dem Jahre 1134 zählen zu den bedeutendsten Wandmalereien Böhmens⁵⁸.

Auch die Untersuchung der *Stoffmusterung* führt zu einer Datierung ins 12. bis 13. Jahrhundert. Zwar ist ihr die Musterung der Stoffflächen mit regelmässigen Reihen kreisförmiger Medaillons der Seidenweberei des ganzen abendländischen und sarazenischen Mittelmeergebietes vom 6. bis 13. Jahrhundert eigen. Die Kreismuster wurden, als solche von der Antike herkommend (spätantike Fussböden), besonders in Alexandrien gepflegt⁵⁹, während die Kreiseinfassungen mit weissen Perlschnüren bzw. Scheibenkreisen, unzweifelhaft persischen Ursprungs, sassanidischen Seidenstoffen entlehnt wurden⁶⁰. Die Tiermuster sind an sich (auch in der Verdoppelung) spätantiken Ursprungs⁶¹, so beispielsweise der Adler⁶², nicht aber die Fabelwesen, welche unter sassanidischem Einfluss die byzantinischen Stoffe des 10. bis 12. Jahrhunderts beherrschen⁶³. In den byzantinischen Stoffen des 12. und 13. Jahrhunderts sind die persischen Fabelwesen aber verschwunden, und man sieht nur noch Greifen, Löwen und Vögel⁶⁴. Das entspricht auch der Aufzählung im päpstlichen Schatzverzeichnis von 1295, wo selten andere Tiere als Greifen, Löwen und Adler erwähnt werden⁶⁵. Und gerade diese Tiere finden wir auf den gemalten Stoffen in Platta. Dabei fällt für die Motive als solche (nicht aber für deren Abfolge) kaum ins Gewicht, ob es sich um gewobene oder gestickte Stoffe handelt⁶⁶. Ist mit dem Ende des 13. Jahrhunderts ohnehin ein terminus ante für solche Musterungen gegeben⁶⁷, so kann auch der Beginn des

⁵⁶ Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. 1, Eisacktal, Pustertal, Ladinien (Bozen 1951), S. 119 (Beispiele des 15. Jahrhunderts); Grabstein zu Nossendorf von 1364, H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. 2 (Leipzig 1885), S. 601, Abb. 480.

⁵⁷ Wolf Bernhard Hoffmann, Alpirsbach, Kleiner Kunstführer Nr. 617 (München 1955), S. 8, Abb. S. 4.

⁵⁸ Jiří Mašín, Romanische Wandmalerei in Böhmen und Mähren (übers. v. Karel Mayer, Prag 1954), S. 9f., Abb. 1, 7 und 8.

⁵⁹ Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 4. Aufl. (Tübingen o. J.), S. 3 und 9 (zit.: Falke).

⁶⁰ Falke, S. 5 und 14.

⁶¹ Falke, S. 9 und 25.

⁶² Falke, S. 25. Vgl. auch Adler der römischen Feldzeichen, ferner den Cameo aus Onyx, darstellend einen Adler mit Eichenkranz und Palmzweig, römisch, 1. Jahrhundert v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, (Meisterwerke aus Österreich, Kunstgewerbemuseum Zürich, Wegleitung 1971), Abb. 4. Zu den Adlermotiven vgl. auch Josef Deér, Der Kaiserornat Friedrich II. (Zürich 1952), Dissertationes Bernenses II, 2.

⁶³ Falke, S. 26.

⁶⁴ Falke, S. 27.

⁶⁵ Falke, S. 28.

⁶⁶ Die Stickerei bediente sich derselben Muster wie die Seidenweberei. Das zeigt zum Beispiel ein cyprischer Chormantel in Anagni, vor 1295 (Falke, S. 28, Abb. 206). Die im Mittelalter weitberühmte Textilkunst Cyperns ist stilistisch aber der byzantinischen zuzurechnen (Falke, S. 28).

⁶⁷ Um die Wende des 13. Jahrhunderts vollzieht sich in der italienischen Seidenweberei unter dem Einfluss der Gotik ein völliger Stilwechsel, der sich in den nordischen Ländern schon vorher vollzogen hat. Unmittelbar nach 1300 kommt in den Seidenmustern von Venedig und Lucca – andere Betriebsorte sprechen in dieser Zeit noch nicht mit – eine neue Ornamentik auf, die einen vollständigen Bruch mit den Überlieferungen des hohen Mittelalters bedeutet. Das feste Gerüst des von der Spätantike ausgehenden Seidenstils, die Flächeneinteilung durch rahmende Kreise, wird völlig beseitigt (Falke, S. 34).

12. Jahrhunderts als terminus post weiter dadurch erhärtet werden, dass die in Italien seit dem 12. Jahrhundert blühende einheimische Seidenweberei⁶⁸ sich im 12. und 13. Jahrhundert den Mustern von Byzanz und dem Orient vollkommen anschliesst, und dass auch in ihr Löwen, Greife und Vögel in Kreisen die häufigsten Muster sind⁶⁹. Es ist auch für unsere Datierung nicht ohne Bedeutung, dass solche Muster von der Zeit um 1200 an aus der italienischen Weberei in andere Zweige der Flächenkunst übergehen⁷⁰, dass sie also erst landläufig werden, nachdem sich die einheimische Weberei ihrer bemächtigt hat. In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, dass der Grossteil der oberitalienischen Wandgemälde, in welchen ähnliche Stoffe bei Gewändern und Behängen dargestellt werden, ins 13. Jahrhundert datiert werden⁷¹. Auch die Gemälde in der Frauenkirche zu Brixen, besonders ein Heiliger in Halbfigur, und ein Priester in der Taufkirche St. Johann zu Brixen, welche im Zusammenhang mit Platta wegen der grossen Ähnlichkeit von Mustern eine besondere Erwähnung verdienen, gehören bereits dem 13. Jahrhundert an⁷².

Ob nun eigentliche byzantinische Stoffe oder einheimische italienische Nachbildungen in Platta wirksam gewesen sind – für letztere könnte etwa die grosse Einfachheit der Zwickel-

⁶⁸ Erst im 13. Jahrhundert ist die italienische Seidenweberei in voller Tätigkeit (Falke, S. 29), in Venedig tritt die Seidenweberzunft der «Samitarii» um die Mitte des 13. Jahrhunderts hervor (Falke, S. 30), der italienische Seidenstil der romanischen Kunstperiode erstreckt sich über das 12. und 13. Jahrhundert (Falke, S. 30). Vgl. Anm. 69.

⁶⁹ Falke, S. 30. Fällt die Beschränkung auf Greifen, Löwen und Vögel schon in der byzantinischen Seidenweberei auf das 12. und 13. Jahrhundert, so kann die romanische, italienische Seidenweberei, welche von der byzantinischen abhängt und sich des strengen, symmetrischen Stils mit dem Kreisschema und den Tierpaaren, vor allem Löwen, Greifen und Vögel, am häufigsten bedient, nicht vor das 12. Jahrhundert datiert werden.

⁷⁰ Falke, S. 30: zum Beispiel Marmorfußboden in S. Miniato zu Florenz.

⁷¹ Toesca, S. 136f., Abb. 92, Muttergottes mit Stifter und Bischof an einem Pfeiler in S. Ambrogio zu Mailand: Die Tunika des Bischofs trägt von Kreisen umrahmte Rosetten, bestehend aus vierpassähnlichen Blattkreuzen und strahlenförmigen Zwischenblättern. Vgl. Anm. 38. – Toesca, S. 143, Abb. 96, Abendmahl in der Chiesa del Gradaro zu Mantua: Ähnliche Rosetten wie auf der Bischofstunika zu Mailand befinden sich hier auf der Stoffdraperie des Abendmahlstisches, etwas naturalistischere auf dem Wandfries über Christus und den Aposteln. – Toesca, S. 143 und Abb. 97, eine Heiligengestalt in S. Vincenzo zu Galliano: Ihr Gewand ist mit eng aneinandergereihten Kreisen gemustert, welche einen Perlkreis und einen inneren konzentrischen Lappenkreis umschliessen, also ähnlich wie in Platta. – Ähnlich wirkt die Musterung eines Frauengewandes auf einem Gemälde mit der thronenden Gottesmutter und Heiligen in der Capella del Castello zu Angera (Toesca, Abb. 118). Hier umschliesst ein kleinteiliger Lappen- oder Perlenkreis eine aus Perlen gebildete Rosette. Rosetten und vierpassförmige Blattkreuze weisen auch die gemalten Architekturfriese in dieser Kapelle auf (Toesca, Abb. 111–119). – Das Adlermotiv in kreisrundem Medaillon (allerdings Doppeladler) findet sich beispielsweise auf dem Mantel einer gemalten hl. Katharina auf einem Altartafel im Museum zu Pisa (A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Bd. V, La pittura del Trecento, Abb. 77). – Aus Mittelitalien kennen wir Wandgemälde aus dem 11. Jahrhundert, welche Gewänder mit Kreismustern darstellen, so hl. Frauen in der Apsis von S. Elia bei Nepi, 10./11. Jahrhundert (Vitzthum und Volbach, S. 44, Abb. 25), und Priester und Heilige in der Unterkirche von S. Clemente in Rom, zweite Hälfte 11. Jahrhundert (a.a.O., S. 46, Tafel II, Abb. 28). – Treffen wir in Oberitalien auf einem Gemälde mit der Darstellung des hl. Clemens in S. Francesco zu Lodi, an einem Thronüberwurf noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Kreismuster an (Toesca, S. 185, Abb. 132), so sind das gewiss verspätete Erscheinungen, die zu den Ausnahmen zählen.

⁷² Zu den Gemälden in der Frauenkirche zu Brixen aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts siehe Garber, S. 89–99, zum männlichen Brustbildnis im besonderen a.a.O., S. 92, Abb. 64: Das blaue Unterkleid ist mit weissen Doppelkreisen übersät, in welche vierpassähnliche Blattkreuze eingelassen sind. Das rotbraune Oberkleid zeigt weisse Rautenmuster mit denselben Blattkreuzen, die aber zwischen den einzelnen Kreuzblättern mit je einem weissen Punkt belebt sind. Ähnliche Musterungen weisen auch andere männliche Brustbilder dieser Kirche auf (Garber, Abb. 65, 66 und 68). – Zu den Gemälden in der Taufkirche zu Brixen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts siehe Garber, S. 99 und 103, Abb. 74: Im Figurenfries der Nordwand ist der hl. Basilius in priesterlichem Ornat dargestellt. Dessen Kasel besitzt eine Musterung von Doppelkreisen, welche sich berühren und eine kleine Füllung im Zentrum aufweisen. – Aus Osttirol seien noch die Wandgemälde in der Nikolauskirche zu Windisch-Matrei aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erwähnt mit einer hl. Felicitas, welche ein Gewand, mit Blattkreuzen in Kreisen gemustert, trägt (Garber, S. 103, 107, Abb. 79). – An der Aussenwand der Schlosskapelle zu Hocheppan, rechts des Eingangs, befindet sich ein hl. Christophorus, dessen Mantel mit schwarzen, breitgelappten Blattkreuzen in weissen, rotgeränderten Kreisen gemustert ist. Nicht alle Kreise besitzen ein Blattkreuz. Wie für die übrigen Gemälde von Hocheppan nimmt Garber (S. 69) auch für den Christophorus (Abb. 42) stillschweigend das 12. Jahrhundert an.

füllungen sprechen ⁷³ – so spricht die Gesamtheit der Kriterien jedenfalls für das 12. und 13. Jahrhundert. Dafür, dass ein nach Byzanz gerichteter Geschmack zugrundeliegt – Venedig war mehr nach Byzanz gerichtet, die Seidenstadt Lucca mehr nach dem westislamischen Gebiet von Sizilien und Spanien ⁷⁴ –, sprechen in Platta auch die dunklen, fast düsteren Farben, die violetten und gedämpften roten Töne, liebten doch die byzantinischen Stoffe düstere Farben, vor allem die blauen, violetten und roten Purpurfarben, von denen sich die Muster oft ungefärbt in Rohseide abheben ⁷⁵, das bedeutet für die Malerei von Platta: in grauweisser Farbe. Von Regensburger Stoffen, welche der Musterung nach von Venedig abhängen ⁷⁶, kann der geographischen Lage wegen kaum die Rede sein. Auch von sizilianischen kann man in diesem Zusammenhang nicht reden, beruht doch der Begriff der «sizilianischen Stoffe», denen eine übertriebene Bedeutung beimessen wurde, auf einem historischen Missverständnis ⁷⁷.

Endlich haben die Gemäldefragmente auch mit der Gotik noch nichts zu tun, so irreführend gerade die vierpassförmigen Blattkreuze und vielpassförmigen Rosetten zuerst wirken mögen. Diese Ornamente finden sich ausser in erhaltenen Textilien und gemalten Stoffen der Wand- und Buchmalerei auch als Rahmenverzierungen in der Wand- und Glasmalerei vorgotischer Zeit ⁷⁸.

Vergleichen wir endlich, was die Gotik im Bündner Oberland hervorgebracht hat, etwa die Gemälde des Waltensburger Meisters im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts ⁷⁹, oder was sie im Anschluss an Giotto im Tessin geschaffen hat ⁸⁰, etwa in Campione oder Brione-Verzasca, so unterscheiden sie sich doch wesentlich von den Gemälden in Platta. Die gedrungene Körperform des Priesters Burchard, ihre Tektonik, die stark ornamental empfundenen Faltenrillen an den Ärmeln und die konzentrischen Falten an den Beinen wurzeln noch ganz in der Romanik. In der schweren Blockhaftigkeit der Gestalt fühlt man sich an die massigen Figuren italienischer romanischer Plastik erinnert, wie sie uns im Dom zu Chur und im Zürcher Grossmünster entgegentritt ⁸¹.

In einem Oberitaliener des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts darf wohl auch der Maler gesucht werden, der im Auftrag des im Jahre 1203 noch als plebanus genannten Dekans Burchard ⁸²

⁷³ Falke, S. 30: Kennzeichnend für das noch beschränkte Können der italienischen Musterzeichner ist die einfache Musterung, ferner der Mangel an Innenzeichnung der Löwen. Das stärkere Naturgefühl der Italiener kommt namentlich in den Adlern zum Ausdruck. In Platta kann bei den Adlern kaum von einer besonderen Naturnähe die Rede sein.

⁷⁴ Zu Venedig siehe Falke, S. 30. – Zu Lucca siehe Falke, S. 22, 25, 30, Abb. 149, 150, 152.

⁷⁵ Falke, S. 26.

⁷⁶ Falke, S. 32.

⁷⁷ Falke, S. 23.

⁷⁸ Abgesehen von den bereits in Anm. 71 (Lombardei) und Anm. 72 (Südtirol) genannten Beispiele aus den Wandmalereien seien noch folgende erwähnt: Zierblatt im Echternacher Codex des Escorial, vor 1046, Falke, Abb. 136; Auf der Dalmatik des hl. Stephan auf einem Glasfenster in Le Mans, P. de Lasterey, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane* (Paris 1912), S. 559, Abb. 563; Muster auf Bettüberwurf eines Prunkbettes im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 12. Jahrhundert, Heinrich Bergner, *Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland* (Leipzig 1906), Abb. 445; Bildrahmen an einem Deckengemälde zu Schwarzrheindorf, 12. Jahrhundert, Heinrich Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters*, Bd. 2, 5. Aufl. (Leipzig 1885), Tafel, S. 570/71; Rahmen eines Grisailfensters zu Heiligenkreuz, a.a.O., S. 579; Thronüberwurf auf einer Miniatur mit der Darstellung Erzbischofs Friedrich von Köln, Sammlung der Hieronymusbriefe, Dombibliothek Köln, 12. Jahrhundert, Braun, *Liturgische Gewandung*, S. 450, Abb. 215; Reliquienschrein des hl. Calmin in Mozac (Puy-de-Dôme), Email von Limoges, 12. Jahrhundert; all die genannten Beispiele zeigen Kreuzblattnuster in Kreisen. Als Beispiele von Vielpässen seien genannt ein Reiterstoff, Irak oder Ägypten, in Durham, 11. Jahrhundert, Falke, Abb. 137; Kelchtuch im Dom zu Halberstadt, italienisch, 13. Jahrhundert, Falke, Abb. 251.

⁷⁹ Poeschel, *Graubünden*, Bd. 4, S. 323–330.

⁸⁰ Josef Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 2 (Frauenfeld 1947), S. 279, Abb. 243.

⁸¹ Josef Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1 (Frauenfeld 1936), S. 232, Abb. 176/77 (Chur), und S. 228–230, Abb. 171–173 (Zürich).

⁸² Vgl. Anm. 24.

dieses eindrucksvolle Votivbild zu Ehren der Gottesmutter samt seinem Stifter in etwas derbprovinzieller Art gemalt hat und das die Restauration von 1954 abgedeckt und pietätvoll konserviert hat⁸³.

⁸³ Restaurator Sauter hat das Gemälde lediglich abgedeckt und konserviert, ohne etwas zu retuchieren oder zu ergänzen.

III.

Die Inschrift der romanischen Stifterfigur

Von P. ISO MÜLLER

Zunächst findet sich über dem Kopf des Stifters die Legende: BVRCHA(RDVS) DECAN(VS), die offenbar den Namen und die Amtswürde des Dargestellten bezeichnet. Der Stifter trägt einen Kelch, den ein grösseres Schriftband umrahmt: REGNV(M) CELESTE M(ICH) IC(ON)FERAT I(N)CLITVS ISTE (Tafel 83, 84, Abb. 12, 13). Der Satz dürfte etwa so zu übersetzen sein: «Dieser berühmte Kelch hier (iste calix oder sanguis) möge mir das Himmelreich verleihen.» Der Inhalt ist ganz biblisch-liturgisch. Regnum celeste findet sich unmittelbar in der Heiligen Schrift¹. Inclutus calix kann wenigstens inhaltlich auf die gleiche Quelle zurückgeführt werden². Hingegen ist inclutus sanguis nicht so leicht zu belegen, da die Liturgie nur sanguis pretiosus, venerabilis, gloriosus, pius usw. kennt³. Wohl spricht der spanische Dichter Prudentius (4./5. Jahrhundert) vom populus sanguinis inclyti (Cathemerinon 5, 37), aber im Zusammenhang ist hier vom auserwählten Volk der Juden die Rede⁴. Das Verbum conferat ist dem alten Orationsstile sehr vertraut⁵. Ganz im Sinne des Mittellateins steht iste (calix), statt hic oder ille⁶. Wie die mittelalterlichen Handschriften nihil für nihil bieten, so ist auch hier die Abkürzung für mihi in michi aufzulösen, wie ja auch Burchardus statt Burcardus steht⁷. Der ganze Text um den Kelch stammt kaum von einem älteren Kirchenschriftsteller, sondern eher von einem mittelalterlichen kirchlichen Dichter. Dafür spricht auch die Form des Satzes, der sich als nachklassischer Pentameter zu erkennen gibt: Régnum céléste michí/cónferat ínclitus íste.

Besprechen wir hier gleich die *Abkürzungen* der Inschriften. Der gewöhnliche gerade und übergeschriebene Strich bedeutet m oder n (vergleiche regnum, inclitus). In conferat benützte der Maler gleichfalls eine alte Suspensionsmethode, wandte also nicht die im 12. Jahrhundert aufkommende, typisch tironische Note an⁸. Das fällt auf, weil die Inschrift auf der Oberkastelser Madonna des 12. Jahrhunderts diese neue Kürzung bereits aufweist. Aber andererseits liess auch noch Abt Conrad von Disentis 1237 in seinem Siegel seinen Namen noch ohne die genannte

¹ Vgl. Matth. 16, 19; 2 Tim. 4, 18; Hebr. 12, 22. Dazu P. Bruylants, *Concordance verbale du Sacramentaire Léonien* (1946), S. 57–59.

² Vgl. Ps. 115, 13 (calicem salutaris), Ps. 22, 5 (calix inebrians). Dazu J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia* 2 (1948), 65–66, 242, 429.

³ G. Manz, *Ausdrucksformen der lateinischen Liturgiesprache bis ins 11. Jahrhundert* (1941), Nr. 889–894. – P. Bruylants, *Léonien*, S. 585.

⁴ *Patrologia latina* 59, Sp. 821. Hinweis von Dr. W. Ehlers, Generalredaktor des *Thesaurus linguae latinae*, München.

⁵ P. Bruylants, *Léonien*, S. 89–91. – P. Bruylants, *Oraisons du Missel* 1 (1952), 225, mit vielen Belegen. Vgl. *Cod. Engelbergensis*, Nr. 3, aus dem 12. Jahrhundert: Conferat iste liber, quod sis a crimine liber.

⁶ B. Linderbauer, *Benedicti Regula Monachorum* (1922), S. 271.

⁷ K. Strecker, *Einführung in das Mittellatein* (1929), S. 23. – J. Vielliard, *Le Latin de l'époque mérovingienne* (1927), S. 76–78.

⁸ F. Steffens, *Lateinische Paläographie* (1909), S. XXXIX. – R. Rauh, *Paläographie der mainfränkischen Monumentalschriften* (München 1935), S. 23 (zu 1212).