

Freskenraum



die gotischen malereien in st. theodul davos dorf

Liebe Besucherinnen
liebe Besucher

Die Kirche St. Theodul steht mitten im quirligen Leben von Davos zwischen Bahnhof, Hotels, Einkaufsläden und Sportbahnen. Tausende von Autos fahren täglich um sie herum. Sie selbst steht wie auf einer Insel im Fluss der Zeit. So hat sie Jahrhunderte überdauert und den Menschen als Ort der Zuflucht, der Einkehr, des Feierns und des Trauerns gedient.

Tief im Innern bewahrt diese Kirche einen kostbaren Schatz, der immer wieder von Menschen aus aller Welt besucht wird. Es ist ein kleiner Raum hinter der Kanzel. Die niedrige Zugangstüre zwingt die Eintretenden, sich zu bücken. Dann erzählen gotische Malereien von längst vergangener Zeit. Noch heute haben sie ihre Wirkung, obwohl sie die Jahre nicht unbeschadet überstanden haben.

Die Broschüre, die Sie in Händen halten, will diese Malereien zugänglich machen. Sie enthält Hintergrundwissen zu Baugeschichte, Maltechnik und Symbolik dieses speziellen Raums. Wir wünschen Ihnen, dass die Bilder und Texte Sie inspirieren, den Raum für sich zu entdecken.

Für die Kirchgemeinde Davos
Dorf/Laret
Peter Cafilisch, Präsident

inhalt

Die gotischen Malereien
in St. Theodul, Davos Dorf

Zur Geschichte	4
Zur Maltechnik	8
Zum Raum	10
Die Ostseite	14
Die Längsseiten	22
Die Decke	28
Der Bogen	32
Die Wölbung	36
Graffiti	42
Stilistisches	46
Anmerkungen	48
Literatur	54



ZUR GESCHICHTE

Die Kirche St. Theodul geht zurück auf eine kleine Kapelle. Diese wurde wohl im 14. Jahrhundert errichtet, also zur Zeit der Gotik, wies aber noch romanische Formen auf. Der „Freskenraum“, der heute wie ein kostbares *Séparée* anmutet, war einmal der Chor dieser romanischen Kapelle. Die Turmmauern, die sich über dem Raum erheben, stammen zum Teil ebenfalls noch von diesem Bau. Das damalige Kirchenschiff existiert als solches nicht mehr. Doch könnte die Aussenmauer der „Chilchastuba“ (Kirchenstube), die sich westlich vom Freskenraum und nördlich vom heutigen Schiff erstreckt, auf das alte Schiff zurückgehen. Ein noch heute erhaltenes Beispiel für den Bautyp mit Turmchor findet sich im Sertig. [1]

Die Fresken sind nicht mehr romanisch, sondern gotisch, und zwar aus der fortgeschrittenen Phase dieses Stils. Doch muss die Malerei nicht unbedingt viel jünger sein als die Wände, auf denen sie prangt. Denn die Früh- und Hochgotik wurde im Graubündner Kirchenbau weitgehend ausgelassen: Im 14. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 15. kamen hier meist noch romanische Bauformen zur Anwendung [2], während die Maler längst gotisch malten. Dokumente zur Entstehung von Alt-Sankt-Theodul fehlen. Aber ob nun der Freskant bald nach dem Baumeister tätig wurde oder erst ein, zwei Generationen später – 1401 waren die Malereien nachweislich an Ort und Stelle.



ZUR GESCHICHTE

Daten

1289: Drei Freiherren von Vaz überschreiben ihr Davoser Gut Siedlern aus dem Wallis zur Erbgutleihe [3].

1335: Acht Bischöfe schreiben am päpstlichen Hof zu Avignon einen Ablassbrief für die Besucher und Wohltäter der Davoser Kirche St. Marien, St. Johann Baptist und St. Nikolaus [heute St. Johann, Davos Platz] [4]. Im Lauf des 14. Jahrhunderts wird St. Johann mehrmals mit Wandmalereien ausgestattet [heute nur fragmentarisch in Fotografien, Kopien und wenigen originalen Resten erhalten]. Der letzte im Kircheninneren tätige Freskant stammt vermutlich aus Südtirol [5]; sein Stil weist einige Merkmale auf, die in St. Theodul wiederkehren, bei den Figuren etwa die langfingrig gestikulierenden Hände.

1289–1401: Irgendwann in diesem Zeitraum wird die kleine Kirche St. Theodul errichtet. Ihr Patron ist der hl. Theodor von Sitten, der gegen Ende des 4. Jahrhunderts als Bischof des Wallis amtierte [6]. Der Bau besteht aus einem Langschiff (heute nicht mehr vorhanden) und einem rechteckigen Turm, dessen unterstes Geschoss den Chor bildet. Der runde Chorbogen, die Tonnendecke, die ohne Apsis verbliebene Ostwand und die ebenfalls rundbogige Nische darin gehören noch dem romanischen Stil an.

1401, 19. Juni: Ein Unbekannter ritzt in die Malerei an der nördlichen Chorwand dieses Datum ein – der Bau und die Fresken müssen vorher entstanden sein. Weitere

Graffiti stammen aus den Jahren 1449 und 1460.

1466: In der ersten Kirchenordnung des Davoser Gebiets wird die Kirche „sant Teiodellos“ (St. Theodul) erstmals erwähnt [7].

1514: Der Baumeister, der einen neuen, grösseren Chor glücklich an den alten angebaut hat, schreibt diese Jahreszahl und sein Steinmetzzeichen in die Rippenwölbung seines Werks (heute nicht mehr vorhanden). Er erbaute ebenfalls die Kirchen von Conters (1516/1518) und Susch (um 1515) und gehörte der Gruppe an, die angeführt von Steffan Klain nach 1464 den Wiederaufbau der Martinskirche in Chur in Angriff nahm [8]. Das dazugehörige neue Kirchenschiff nimmt im Norden einen Teil des Platzes ein, den zuvor das alte beanspruchte. Der romanische Chor wird mit dem neuen, spätgotischen durch eine niedrige Türöffnung verbunden, wodurch ein Teil der Fresken verloren geht, und dient fortan als Sakristei.

Um 1514 – um 1750: Vielleicht schon im Zusammenhang mit dem spätgotischen Neubau der Kirche, spätestens aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Turm von St. Theodul aufgestockt. Um die erhöhte Glockenstube zugänglich zu machen, baut man eine Holztreppe ein (heute nicht mehr vorhanden) [9]. Dadurch wird ein grosser Teil des Deckenfreskos im alten Chorraum zerstört.

Um 1528: Davos nimmt den reformierten Glauben an [10].

Bildwerke, mit denen die neue Kirche ausgestattet gewesen sein muss, entfernt man offenbar (es sind zumindest keine erhalten); die Fresken im alten Chorraum aber werden nicht abgeschlagen.

1582: Ein Unbekannter ritzt in die Malerei im alten Chorbogen diese Jahreszahl ein. Der Freskenraum ist also immer noch durch den Bogen zugänglich. Es mag von Vorteil sein, den Turm nicht nur vom Kirchenschiff aus, sondern auch von aussen betreten zu können – zumal er nicht im Besitz der Kirchen-, sondern der Fraktionsgemeinde ist.

1582–1878: Irgendwann in diesem Zeitraum wird der alte Chorbogen zugemauert.

Um 1750: Eine Zeichnung, deren Begleittext offenbar den Tod des Obersten Paul Sprecher von Bernegg voraussetzt (gestorben 1734), zeigt St. Theodul mit erhöhtem Turm samt der heute noch vorhandenen Zwiebelhaube [11].

1878: Der Bildhauer und Leipziger Akademie-Professor Melchior zur Strassen macht auf die Fresken aufmerksam. Ein Artikel in den „Davoser Blättern“ zieht weitere Publikationen nach sich. Als Entstehungszeit des Werks wird das Ende des 13. Jahrhunderts angenommen, als Künstler ein Italiener [12].

1895: Der Restaurator Christian Schmidt aus Zürich überarbeitet die Fresken [13].

1906: Der Kunsthistoriker Konrad Escher datiert die Fresken entsprechend auf die Zeit des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts [14].

1926: Der Kunsthistoriker Erwin Poeschel datiert die Fresken aufgrund von stilistischen und kostümkundlichen Überlegungen auf das Ende des 15. Jahrhunderts, nennt aber auch Indizien, die für eine frühere Zeit sprechen [15]. Die Graffiti erwähnt er nicht.

1961: Die Fraktionsgemeinde schenkt der Kirchengemeinde den Kirchturm [16].

1987: Der alte Chorbogen wird wieder geöffnet. Begleitet von der Kantonalen Denkmalpflege Graubünden legt Walter Hefti aus Chur mit Gehilfen die Fresken in der Bogenleibung frei und festigt sie [17].

2001: Der Kunsthistoriker Leo Andergassen datiert die Fresken auf die Zeit um 1400 und weist dem Maler von St. Theodul weitere Werke im Vinschgau und im Gebiet von Meran zu [18].

ZUR Maltechnik

Alle 32 Heiligenscheine im Freskenraum sind versenkte Reliefs: Dicht nebeneinander gefügt reihen sich in ihnen stäbchenförmige, radial angeordnete Vertiefungen, die kreisförmig von eingedrückten Punkten umfasst werden. Bei vielen der dargestellten Personen sind auch die Gewandsäume punziert, ebenso die Krone, die Christus auf der Ostwand Maria reicht.

Kreise und andere gerundete Elemente der Dekoration hat der Maler sehr exakt ausgeführt. Das geschah nicht freihändig. Im Streiflicht lässt sich erkennen, dass diese Formen in den Putz vorgeritz sind. Dafür wurden wohl Zirkel und Schablonen benutzt.

Der Putz ist nicht ganz gleichmässig auf die Wände aufgebracht. Es gibt Grenzen, wo verschiedene Putzpartien aneinanderstossen. An Nord- und Südwand bestehen solche Trennungslinien zwischen den Heiligenscheinen der Apostel und der darüber sich ausbreitenden Architektur, ebenso zwischen den Apostelpaaren. Diesseits und jenseits haben oft auch die Farben eine unterschiedliche Tönung.

Diese drei Merkmale sind typisch für Wandfresken. Malerei „a fresco“, das bedeutet: Gearbeitet wird am noch feuchten Feinputz, in den sich Formen einprägen lassen und in den auch die Pigmente eindringen, um mit ihm zusammen zu verhärten. In einem Arbeitsgang wird nur gerade soviel Putz auf die Wand aufgebracht, wie der Maler an einem Tag bewältigen kann.

Im Mittelalter ist es jedoch üblich, Details und Feinstrukturen der Motive nachträglich, also bei getrocknetem Putz („a secco“), aufzutragen. Auch in St. Theodul dürfte eine solche Mischtechnik vorliegen. Zu welchen Anteilen es sich hier buchstäblich um „Fresken“ einerseits, um Trockenmalerei andererseits handelt, liesse sich erst nach einer eingehenden maltechnischen Untersuchung sagen.

Die letzten Arbeitsgänge des Malers sind etwa an Kain abzulesen, der die Korngarbe opfert (im Wandfeld des Chorbogens). „A fresco“ dürften die Farbfelder gemalt sein: die gelben für das Korn und für Kains Haar, das rote für sein Gewand, die hellrot-weissen für die Hautpartien. Die Umrisslinien (oder ihre Verstärkungen), die Detailzeichnungen in Schwarz und Weiss sowie die weissen Lichteffekte könnten auf den bereits getrockneten Grund aufgetragen worden sein.

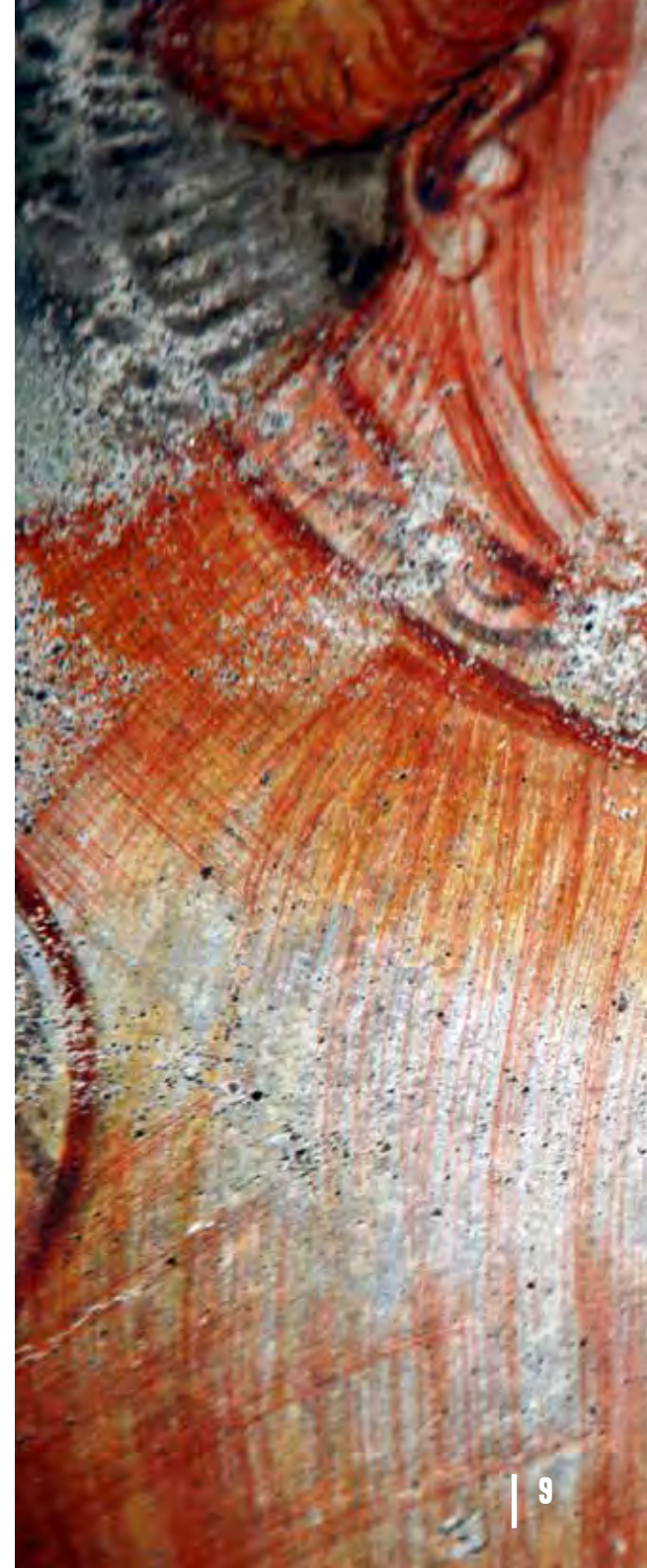
Noch bevor es aber an die farbliche Gestaltung der Wände geht, müssen die Motive auf dem Feinputz vorgezeichnet werden. Mit meist grünlicher Farbe malt der Meister Umrisse und Schattierungen in die feuchte Fläche. Wo dann bei der Ausführung helle, durchscheinende Farben zum Einsatz kommen, bleibt diese Grundzeichnung sichtbar.

Oft gibt es auf freskierten Wänden auch Partien mit völlig freiliegender Vorzeichnung – sei es, dass die deckende Bemalung hier absichtlich oder versehentlich unterblieb,

sei es, dass sie nur a secco und mit unvollkommenem Bindemittel ausgeführt wurde, so dass die Farbe mit der Zeit abgefallen ist. In St. Theodul liegt die Untermalung bei weiten Teilen der Marienkrönung bloss (oben auf der Ostwand), ebenso beim Adler des Johannes (in der Südwest-Ecke der Decke).

Die schon erwähnten Heiligenscheine und Gewandsäume haben ihre ursprüngliche, wohl goldene Farbe oder Metallaufgabe eingebüsst und erscheinen heute günstigenfalls weiss, oft jedoch schmutzig-grau. Die Kleinreliefs können deshalb ihre Funktion, ein besonderes Schimmern zu erzeugen, nicht mehr erfüllen. Vor allem aber ist offenbar das für derart paradiesische Malereien unentbehrliche leuchtende Blau fast überall verloren gegangen – die Hintergründe etwa dürften diese Farbe aufgewiesen haben, nicht das heutige Grau.

Wie der Maler hiess, der die Fresken von St. Theodul geschaffen hat, wissen wir nicht. Aber er selbst oder eine Werkstatt, der er angehörte, dürfte um 1400 viele Kirchenwände in Südtirol bemalt haben. Ausgehend von Hinweisen Leo Andergassens sollte es möglich sein, diese Werke zusammenzustellen [18].



zum Raum

Wer vom spätgotischen Presbyterium her, also von Süden, durch die niedrige Verbindungstür den Freskenraum betritt, muss sich erst einmal wieder aufrichten und „orientieren“, das heisst: nach Osten wenden. Denn die Malereien sind dafür gedacht, zunächst von Westen aus betrachtet zu werden. Das ursprüngliche Kirchenschiff lag dort, wo sich heute der vordere Teil der Nordhälfte des Schiffs und die daran angebaute Stube erstrecken. Im 15. Jahrhundert wurde der Blick der Besucher durch das Schiff nach Osten gezogen, wo inmitten der vielfarbigen Bilder der Altar leuchtete. Auf den Altar, der heute längst verschwunden ist, war die Malerei ausgerichtet.

Je mehr man sich vom Schiff her dem Chorbogen näherte, desto weiter öffnete sich dem Blick der Altarraum und umso klarer erschlossen sich die bildlichen Darstellungen. Die Ostwand weist eine Nische und darin ein hochrechteckiges Fenster auf. Es geht heute auf einen vorgelagerten Raum, der zusammen mit anderen Anbauten 1986 errichtet wurde und der Mesmerin zu verschiedenen Tätigkeiten dient. Da die Nischenbemalung durch Zierrahmen auf das Fenster Rücksicht zu nehmen scheint, dürfte es zum alten Baubestand gehören und nicht erst im 16. Jahrhundert eingefügt worden sein. Bis 1986 war es eine Öffnung ins Freie. Somit wurde der Chor tagsüber von aussen ein wenig erhellt, der Altar vom Licht umfängen, insbesondere von dem der Morgensonne.

Der Maler hat die Gewänder der Figuren und die Scheinarchitektur mit starken farblichen Akzenten und Kontrasten ausgestattet. Die gemalten Bauten ziehen den Blick in die Bildtiefe bis in einen unbestimmten Hintergrund. So sieht sich der Besucher einerseits dicht von einer lebhaften Gemeinschaft der Heiligen umgeben, andererseits ist diese Umgebung keine feste Wand, sondern luftig ins Freie gestellt. Die Szene oben auf der Ostwand wirkt durch die Milde ihrer Farben wie von den übrigen entrückt: Wir blicken in himmlisches Gefilde.

Die einzelnen Gemälde sind nicht in einer festgelegten linearen Abfolge zu betrachten, sondern formen den Raum insgesamt und bilden ein Beziehungsgefüge. Die Beschreibung kann dem nicht entsprechen. Zu beginnen ist mit der Ostwand. Hier war die lichte Zone des Raums. Doch bedeutet das nicht, dass das Deckengemälde zweitrangig wäre.

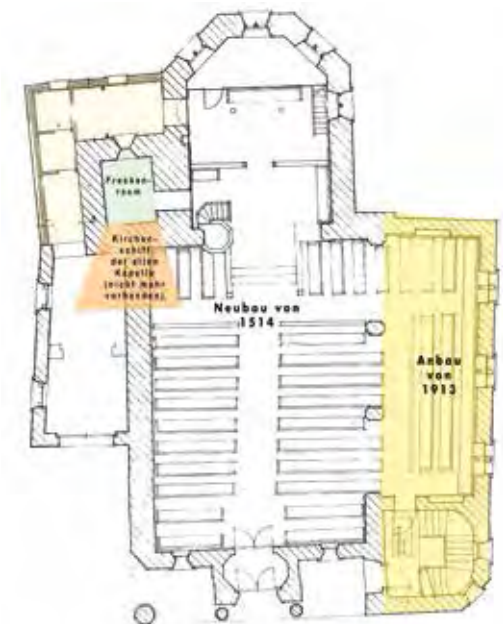
abmessungen

Chorraum: Länge ca. 2,50 m im Norden, 2,42 m im Süden. Breite ca. 1,90 m. Höhe vom Boden bis zum Scheitel des Tonnengewölbes ca. 3,62 m im Westen, 3,69 m im Osten; vom Boden bis zum Gewölbe-Ansatz ca. 3,17 m. Höhe des östlichen Wandfelds zwischen Nische und Tonnenscheitel ca. 93 cm.

Chorbogen: Mauerdicke ca. 90 cm im Norden, 96 cm im Süden. Höhe vom Boden bis zum Bogenscheitel ca. 3,05 m. Höhe des Bogenfelds an der höchsten Stelle 57 cm.

Ostnische: von der Nordwand ca. 50 cm entfernt, von der Südwand ca. 59 cm, vom Boden ca. 1,27 m. Höhe ca. 1,50 m, Breite ca. 81 cm.

Die Malerei setzt ca. 1,02 m über dem Boden an. Die gemalten Apostel sind, ohne die Heiligenscheine, ca. 1,12 m gross.





Die Ostseite

Vera icon - angesicht Christi



Christus

Den Freskenraum beherrscht das Gesicht Christi über dem Ostfenster. Wer hier eintritt, wird gleichsam in den Blick des Erlösers aufgenommen.

Das Gesicht ist fast naturalistisch, aber in übernatürlicher Grösse in den gewölbten oberen Abschluss der Fensterleibung gemalt. Die einzelnen Züge sind allbekannt: die dünnen, runden Augenbrauen, die schmale, gerade Nase, das in der Mitte gescheitelte Haar mit dem oben vorspringenden kleinen Büschel, die lang zu beiden Seiten herabfallenden dicken Locken, der Schnurrbart und der zweigeteilte Kinnbart.

Die Nische flankieren zwei luftige gemalte Gebäude: Säulen tragen spitze Dächer. Zwischen die beiden Giebel ist ein weisses, an den Rändern rot verziertes Tuch gespannt, auf dem das Gesicht des Erlösers erscheint.

Solche Tücher – oder sollte es immer dasselbe gewesen sein? – hingen einst schützend über einem Tor der antiken nordsyrischen Stadt Edessa (heute Urfa im Südosten der Türkei) [19], wurden von der heiligen Veronika nach Rom gebracht, damit der kranke Kaiser Tiberius dadurch geheilt würde [20], und waren, wie heute noch im Städtchen Manoppello, hochverehrte Reliquien in der einen oder anderen italienischen Kirche. Auf wunderbare Weise jedenfalls soll Christus den Abdruck seines Gesichts im Tuch hinterlassen haben.

Die mittelalterlichen Künstler stellen oft jene Heilige dar, wie sie in ihren Händen das Tuch präsentiert, oder statt ihrer einen Engel oder ein Engelpaar. In der Wandmalerei ist die Reliquie gelegentlich, wie in St. Theodul, in die gemalte Architektur gehängt (ein Beispiel findet sich im spätgotischen Chor der katholischen Pfarrkirche Altersberg, St. Lucia, im kärntnerischen Trebesing). Zudem „zaubern“ die Maler und bilden nicht etwa einen blossen Gesichtsabdruck nach, sondern lassen gleichsam den leibhaftigen Kopf Christi vor dem weissen Stoff erscheinen, etwa durch Detailgenauigkeit und lebensnahe Farbgebung. So auch in St. Theodul, wo überdies Jesu Haarlocken über den unteren Tuchrand hinausragen und das Haupt von einem Kreuznimbus – einem Heiligenschein mit eingeschriebenem Kreuz – hinterfangen wird.

Wer sich vor dem Altar einstellte, sah Jesus von Angesicht zu Angesicht in einem Bild, das nach verbreitetem Glauben auf ein „wahres“ Abbild zurückverwies [21]. Als eine Art der Vergegenwärtigung Christi markierte das Bild den Ort des Altarsakraments.

Leonhard und ein Bischof

Leonhard ist der Schutzpatron der Gefangenen [22]; entsprechend hält er hier, zwischen den Säulen auf der nördlichen Leibung der Nische, ein Hals-Eisen an langer Kette in der linken Hand. Die Rechte ist zerstört, ein Fragment des Ärmelsaums zeigt aber, dass er sie erhoben hatte – wohl um einen Segensgestus auszuführen. Die mönchische Tonsur erinnert daran, dass Leonhard als Gründer des Klosters Noblat im französischen Limousin gilt. Über dem weissen Untergewand, der Albe, deren Falten gelbe Schatten werfen, trägt der Abt eine Art lilabrauner Dalmatik, die jedoch nur an den Säumen verziert ist, die üblichen beiden senkrechten, bei den Schultern ansetzenden Zierstreifen jedoch vermissen lässt. Das unbärtige, rundlich-füllige Gesicht ist das eines frischen jungen Mannes, der grossen Auges offen, wenn auch vielleicht ein wenig skeptisch, nach vorne blickt.

Sein Gegenüber ist nicht sicher zu identifizieren. Es dürfte aber, wie Mitra und Stab anzeigen, ein Bischof sein, und da der Bischof Nikolaus zu den ursprünglichen drei Titularheiligen der Kirche von Davos Platz gehört, mag er auch hier gemeint sein. Gesicht und grosse Teile der Gestalt sind zerstört, die beiden ausgestreckten Finger der segnenden rechten Hand haben sich aber erhalten. Der Bischof trägt einen hellroten Mantel über einem lilabraunen, weiss (vielleicht mit Pelz) gesäumten Gewand, unter diesem die Albe.

Unten auf die Albe ist mit orangefenen Strichen waagrecht eine kleine, längliche, spitz zulaufende Form gemalt, die an eine Messerscheide erinnert, aber durchaus flächig gehalten ist. Eine Mittellinie dient als Achse für die Schrägstriche, mit denen die Form spiegelsymmetrisch gefüllt ist. Zwischen diesen Strichen erscheint keine eigene Farbe, sondern das Gelb der Gewandsschatten. Ein Rätselscherz?



Leonhard



Unbekannt



Sankt Theodul



Sankt Georg

Sankt Theodul und Sankt Georg

Sankt Theodul. Ein weiterer Bischof nimmt die Wandfläche links von der Nische ein. Er steht unter einem Kielbogen. Dieser Bogen gehört zu einer Säulenarchitektur, die hinten mit einem Pfeiler oder Wandsegment und einem kleinen Muschelgewölbe abschliesst. Rechts über dem Bogen steht geschrieben, wie der Heilige heisst: s[anctus] diodor[us], eine Form des Namens Theodor [23]. Der Bischof trägt einen hellroten, üppigen, in breite Querfalten fallenden Mantel, in den er auch die linke Hand gehüllt hat, die den Stab hält. Der Kragen ist golden, der Zierbesatz auf der Brust und an den vorderen Säumen schwarz-weiss. Unter dem Mantel schaut die Albe hervor. Die rechte Hand ist auf ein blankes Schwert gestützt. Bart bedeckt die Oberlippe, die unteren Wangenpartien und das Kinn, unter dem er sich zweiteilt. Über die Stirn ziehen sich Runzeln, darunter senden sorgenvolle, enge Augen einen kontrastierenden Blick in Richtung Sankt Leonhard.

Sankt Georg. Auf der anderen Seite der Wand ist hingegen der heilige Georg in jugendlicher Gelassenheit damit beschäftigt, dem Drachentier die Lanze durchs Maul zu stechen [24]. Die Rüstung des tapferen Ritters besteht aus einem Kettenhemd, einem Brustpanzer, Arm- und Beinzeugen und einem Unterleib-Schurz. Die Platten auf den Ellbogen- und Kniescharnieren, die Handschuhe sowie Gürtel und Borten des Schurzes leuchten goldgelb. Der Schurz selbst scheint aus dickem, hellrotem Stoff gefertigt zu sein. Unter ihm ragt ein wenig

noch das Kettenhemd hervor. Auf dem silbrig-weissen Brustharnisch prangt ein bis zu den Rändern durchgehendes Kreuz.

Den Ansatz des rechten, mit der Lanze zustossenden Armes hat der Maler nicht bewältigt. Hier scheint ein Stück Schulter zu fehlen und der Arm verdreht zu sein. Doch die blendend-märchenhafte Erscheinung des jungen Helden lässt den Betrachter diesen Fehler ohne weiteres übersehen.

Der goldbraune Drache, auf dem Georg mit beiden Füßen steht, reckt vergeblich seinen dickschuppigen Schwanz empor und flattert mit den kleinen Flügeln.

Falls Sankt Nikolaus richtig identifiziert ist, sind die beiden Heiligen in der Nischenleibung berühmte Wohltäter: Vorbilder des karitativen Christentums. Gleichsam beschirmt werden sie von den Aussenseiten her durch die wehrhaft-mächtige Kirche, wie sie sich in Schwert- und Lanzenträgern verkörpert. Gleichzeitig amtierten Georg und Theodul wohl auch als Altarwächter.



Die Krönung Mariens

Hoch oben an der Ostwand spielt sich eine verheissungsvolle, himmlische Szene ab. Sie hat viel von ihrer einstigen verhaltenen Farbpracht verloren, doch die Reste bieten der malerischen Phantasie genügend Anhalt. Ein Thron für drei Personen erstreckt sich da in Form eines breitgezogenen eckigen „U“. Der Platz vorne rechts gehört Christus. Er erhebt sich und beugt sich nach links, in den ausgestreckten Händen eine goldene Krone. Auf der anderen Seite neigt sich ihm Maria entgegen. Sie kniet vor ihrem Sitz und kreuzt demütig die Hände vor der Brust. In der Mitte thront Gottvater und legt den beiden, wie um sie zusammenzuführen und zu umarmen, seine Hände auf die Schultern – ein inniges Motiv, das in der Südtiroler Kirchenmalerei um 1400 verbreitet ist [25].

Vater und Sohn haben die gleichen Gesichtsformen, die gleiche Haar- und Barttracht, die gleiche Gewandung. Dadurch ist die Einheit der göttlichen Personen angedeutet. Maria zeigt das glatte, runde Gesicht und die graziöse Haltung eines Mädchens. Im Äusseren der Gestalten ist die Zeitordnung überwunden.

Zu beiden Seiten von Gottvater, über Christus und Maria, reihen sich Engel. Sie sind einfarbig in tiefem Rot gemalt, das nach aussen hin in Gelb übergeht. Auch hinter den Thronsitzen Mariens und Christi machen sich Engel zu schaffen. Bei Maria ordnet einer die Kissen, ein anderer musiziert auf einer Laute: Das innere Ohr des Betrachters soll Musik und Gesang vernehmen. Gegenüber ist nur ein Engel fragmentarisch erhalten.





Die Längsseiten

Zwölf apostel im gespräch

An den Längsseiten des Chorraums treten vor einem phantastisch konstruierten Säulengang jeweils sechs Apostel auf. Paarweise diskutieren sie miteinander. Manch einer trägt das Werkzeug seines Martyriums bei sich, und am unteren Bildrand sind noch einige Namens-Inschriften erhalten; doch stimmen diese Kennzeichnungen bisweilen nicht mit den Attributen überein. Am nächsten bei der Altarwand stehen Petrus (im Norden) und Paulus (im Süden), sie führen somit die beiden Teilreihen an. Neun oder zehn Apostel halten jeweils ein Buch in der Hand, offenbar das Wort Gottes in schriftlicher Form. Meist ist die betreffende Hand zur Schonung des Einbands in den Mantelstoff eingehüllt. Die zweite Hand führt in der Regel eine Geste des Zeigens oder einer anderen rednerischen Figur aus.

Die Apostel stehen barfuss auf rötlich-gelbem Boden. Über ihren Köpfen bildet die rahmende Architektur jeweils einen Rundbogen aus, so dass die Heiligenscheine in einer zweiten Reihe gleichsam verdoppelt werden. Die Bögen tragen hausartige, mit Ziegeln gedeckte Oberbauten. Deren Dreiecksgiebel weisen Durchgänge und Balkone auf. Die Architektur ist auf der Nordwand anders gestaltet als im Süden. So sind diese Öffnungen im Norden alle rundbogig, im Süden hingegen fast durchgehend in der neueren Form des Kielbogens gestaltet.

Die Säulenhalle mitsamt ihren Oberbauten ist räumlich, aber mit vielen perspektivischen Unmöglichkeiten dargestellt und auch in ihrer Konstruktion nicht nachvollziehbar. Vorne wird das Dach nur an den beiden seitlichen Enden von je einer Säule getragen, ansonsten bleibt es über die gesamte Länge hin ohne weitere Stütze. Hinten münden die einzelnen Gewölbe jeweils in einen muschelförmigen Abschluss. Erwartungsgemäss würde diese Muschel wiederum von Säulen getragen (so ist es etwa beim Apostel-Fresko der Pfarrkirche St. Peter ob Gratsch in Dorf Tirol [26]). Der Maler in Davos aber lässt die einzelnen Rundbögen in breite Pfeiler oder Wandsegmente übergehen, die auf kapitellartigen Konsolen aufliegen (ähnlich wie an der Nordwand des Presbyteriums von St. Nikolaus in Durnholz, im Südtiroler Sarntal [27]). Die Apostel haben deshalb jeweils eine grünliche Fläche im Rücken, die sich reizvoll mit dem grauen – ehemals wohl blau leuchtenden – Hintergrund abwechselt.

1. Petrus - Erster Apostel am östlichen Ende der Nordwand. Attribut: Schlüssel und Buch
Inschrift: s[anctus] petrus
„Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben.“ – dieses Versprechen macht Jesus dem Apostel, den er zum Fundament der Kirche ernennt (Matth. 16, 19), und so tritt Petrus im Bild fast immer als Schlüsselträger auf. In der Gotik ist es weit verbreitet, ihn mit Bart, Glatze, Haarkranz und einer einzelnen Stirnlocke darzustellen – so auch hier. Von Vollbart und tiefen Stirnfalten eingengt, wirkt sein Blick sorgenvoll.

Kein anderer Apostel trägt, soweit erhalten, einen Mantel mit solch weitem Ärmel, bei dem der punzierte Saum so prächtig zur Geltung kommt.

2. Paulus - Erster Apostel am östlichen Ende der Südwand. Attribut: Schwert
Inschrift: s[anctus] paulus
Paulus soll auf Befehl Kaiser Neros enthauptet worden sein [28] und wird deshalb durchweg mit dem Schwert in der Hand dargestellt. Hier trägt er es, fast ein wenig salopp, über dem rechten Oberarm. Die gedreht erhobene linke Hand weist mit überlangem Zeigefinger nach oben.

Nur bei Petrus und Paulus tut sich, jeweils hinter ihrer rechten Schulter, eine unregelmässig begrenzte, goldgelbe, ins Rot changierende Fläche auf. Deren Farbgestaltung entspricht der des feurigen Sandes, auf dem, wie es scheint, die Apostel wandeln. Gegenständ-

lich ist dieses Zier-Element schwer zu deuten – am ehesten vielleicht als aufgespannter Stoff.

3. Jakobus der Ältere - Zweiter Apostel auf der Südwand. Attribut: Muschel (?) und Buch
Inschrift: nicht mehr vorhanden
Diese Gestalt ist stark zerstört, aber die Finger ihrer erhobenen rechten Hand sind in Umrisslinien erhalten, auf gleicher Höhe wie die linke Hand des Paulus. Über den Fingern erscheint der vielfach gewellte Rand eines Gegenstandes. Es kann sich kaum um etwas anderes handeln als um die Muschel, das Kennzeichen des älteren Jakobus; die Pilger erhalten dieses Zeichen in Santiago de Compostela. Ein um 1300 geschaffenes Glasfenster, das die Muschel auf solche Weise, mit dem breiten Rand nach unten, über der Hand des Jakobus aufragen lässt, ist in der Deutschordenskirche von Köniz zu finden [29].

4. Johannes - Zweiter Apostel auf der Nordwand. Attribut: Buch
Inschrift: [s[anctus] ioha]nnes
Dem Petrus zugewandt steht ein junger Mann mit bartlosem Rundgesicht. Seine linke Hand hält er, mit der Innenfläche nach aussen, erhoben vor der Brust.

Johannes gilt als der jüngste Apostel; er soll erst um 100 n. Chr. gestorben sein [30]. Zum Zeichen seiner Jugend bleibt er in Abbildungen meist bartlos. Hier allerdings ist das kein besonderes Kennzeichen, denn der Maler hat mindestens drei weitere Apostel

Die Langsseiten



Petrus



Johannes



Thomas



Bartholomäus



Andreas



Matthias

ohne Bart dargestellt. Nach einer im Johannes-Evangelium auftretenden Formel ist Johannes „der Jünger, den Jesus liebte“ (Joh. 13, 23 und öfter) – ein würdiger Gesprächspartner also für den auf andere Weise ausgezeichneten Petrus.

Dem Galater-Brief zufolge waren Jakobus, Petrus und Johannes als die „Säulen“ der urchristlichen Gemeinde angesehen, und Paulus wusste sich von ihnen aufgenommen (Gal. 2, 9). Die ersten beiden Paare im Apostel-Kollegium von St. Theodul bilden somit eine erlauchte Kleingruppe.

5. Thomas - dritter Apostel auf der Nordwand.

Attribut: Hellebarde (?) und Buch
Inschrift: s[anctus] th[o]mas
Vom Märtyrertod des Thomas gibt es verschiedene Legenden; laut einer wurde er von vier Lanzen durchbohrt [31], und die Lanze ist meist sein Attribut. Der Maler von St. Theodul hat möglicherweise eine Hellebarde daraus gemacht. Zwar ist die Spitze der Waffe verloren, doch biegt sich oben rechts neben dem Schaft deutlich eine spitze Klinge herab. Die Hellebarde ist sonst allerdings dem Matthäus vorbehalten. Vielleicht haben die beiden hier, von einer Wand zur anderen, die Waffen getauscht. Thomas blättert gerade in seinem Buch; fast vergräbt er seinen zweigeteilten Kinnbart in den Seiten.

6. Matthäus - Dritter Apostel auf der Südwand.

Attribut: Buch
Inschrift: [s[anctus]] matheus

Das Fresko ist hier stark beschädigt, Matthäus kaum noch vorhanden. Trug er die Lanze des Thomas?

7. Unbekannt - Vierter Apostel auf der Südwand.

Attribut: Buch (?)
Inschrift: zerstört
Dieser Apostel gehört zu den vollbärtigen. Sein Haupthaar bildet einen hinten überhängenden Wulst – dafür hatte der Maler eine Vorliebe.

8. Bartholomäus - Vierter Apostel auf der Nordwand.

Attribute: Messer und Buch
Inschrift: s[anctus] bartolo[meus]
Der junge, bartlose Mann, der hier so fröhlich zum Himmel aufblickt, trägt in seiner Hand das Messer, das ihm einen grausigen Märtyrertod bescherte: Bei lebendigem Leib wurde ihm die Haut abgezogen [32].

9. Andreas - Fünfter Apostel auf der Nordwand.

Attribute: Keule und Buch
Inschrift: s[anctus] and[reas]
Andreas ist gekreuzigt worden [33]. Traditionell wird ihm das x-förmige Kreuz („Andreaskreuz“) beigegeben. Hier trägt er jedoch eine Keule, wie sie rechtmässig dem Judas Thaddäus zustünde. Der besorgte Blick, die Runzeln und die Barttracht ähneln denen des hl. Theodul.

10. Unbekannt - Fünfter Apostel auf der Südwand:

Attribut: Buch
Inschrift: zerstört
Der junge, glattgesichtige Mann

öffnet sein Buch und neigt sich versonnen darüber.

11. Unbekannt - Sechster Apostel auf der Südwand:

Attribut: keines
Inschrift: zerstört
Mit einer gezierten Geste seiner rechten Hand begleitet dieser ältere, bärtige Apostel seine Rede: Die Spitzen von Daumen und kleinem Finger legt er zusammen, die übrigen drei Finger sind in die Höhe gestreckt. Die linke Hand hält den Gewandbausch fest.

12. Matthias - Sechster Apostel auf der Nordwand:

Attribut: Buch
Inschrift: [s[anctus] ma]thias
Der Jüngling mit dem glühenden Blick hebt, wie Paulus, die zurückgedrehte linke Hand und berührt mit dem ausgestreckten Zeigefinger fast seine Nase.

Um Judas Iskarioth zu ersetzen, bestimmte die Urgemeinde durch Los Matthias zum Apostel (Apg. 1, 15–26). So gebührt ihm sein Platz am Ende der Reihe, als Pendant zum ebenfalls „nachträglichen“ Apostel Paulus, der mit Petrus die Spitze einnimmt. Dass beide Nachzügler in die Reihe aufgenommen sind, hat freilich zur Folge, dass einer der Alt-Apostel fehlen muss: $11 + 1$ (Paulus) + 1 (Matthias) = 13, doch sind nur 12 gemalt. Wen der Maler ausgelassen hat, lässt sich nicht feststellen, da nicht mehr alle vorhandenen Apostel identifizierbar sind.

Soweit noch erkennbar, bestehen die Paare aus je einem jungen,

bartlosen und einem älteren, bärtigen Apostel. Die nördliche Teilreihe beginnt mit dem ehrwürdigen Petrus, und da Alt und Jung gleichmässig abwechseln, endet sie mit dem jungenhaften Matthäus. Ihm auf der südlichen Wand gegenüber steht jedoch jener alte Herr mit der feinen Fingergeste. Da kaum anzunehmen ist, dass der Maler den Paulus als zweiten Apostelfürsten bartlos gelassen hat, muss bei Position 2 oder 3 der Südwand, deren Köpfe wie der des Paulus zerstört sind, ein Wechsel der Bartordnung stattgefunden haben. Vermutlich geschah das schon bei der Nr. 2, denn der die Muschel tragende Apostel Jakobus wird ja „der Ältere“ genannt.



Paulus



Jakobus d. Ä.



Matthäus



unbekannt



unbekannt



unbekannt



Die Decke

CHRISTUS DER ALL-HERRSCHER

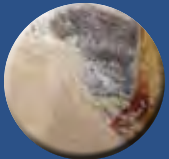
Die Decke des Freskenraums bildet gleichsam einen Himmel, in dem der thronende Christus sichtbar wird. Wenn der an den Altarplatz getretene Besucher sich umwendet und in die Höhe blickt, sieht er sich gleichsam vor und unter Christi Thron stehen. Dieser Thron – es mag ein massiv gebauter sein oder der Regenbogen – ist freilich in der Malerei nicht mehr vorhanden, sondern der Phantasie überlassen. Christus hat seine Rechte segnend erhoben. Das Gesicht ist ähnlich gestaltet und von gleicher Majestät und Eindringlichkeit wie bei der „vera icon“ über der Ostnische. Umgeben wird der All-Herrscher von einer „Mandorla“, einer mandelförmigen Kartusche, die in den Farben des Regenbogens gehalten ist.



Christus



Matthäus



Lukas



Markus



Johannes

DIE EVANGELISTENSYMBOLE

An den Längsseiten des Gewölbes ist jeweils ein gelber Bodenstreifen gemalt. Hier treten die vier alttestamentlichen Lebewesen auf, die die Evangelisten symbolisieren. Mensch, Löwe, Stier und Adler sind die vier Gestalten der Engel in Hesekiels Vision (Hes. 1, 10). In christlicher Deutung stehen sie für Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Der Maler hat ihnen grosse Schriftbänder beigegeben, mit denen sie verschieden gut zurechtkommen. Der jugendliche, in frisches Grün gekleidete Matthäus-Engel kniet in graziöser Neigung, der Stier des Lukas hat sich offenbar hingelegt, der Adler ist von seiner Schriftrolle gleichsam gefangen, aber der Löwe schreitet in voller Würde einher.

Matthäus im Nordwesten:

Symbol: geflügelter Mensch (Engel)
Inscription: s(anctus) matheus

Lukas im Nordosten:

Symbol: Stier (nur der Schwanz und ein Hinterhuf sind erhalten)
Inscription: verloren

Markus im Südosten:

Symbol: Löwe (nur der Schwanz und die Tatzen sind erhalten)
Inscription: verloren

Johannes im Südwesten:

Symbol: Adler
Inscription: s(anctus) iohannes ewangelissta





Der Bogen



Abel



Kain

DAS OPFER KAINS UND ABELS

Im Feld des Chorbogens bringen Kain und Abel ihre Opfer dar. Kain auf der Nordseite hat Korngarben gesammelt und reicht eine gen Himmel. Gegenüber hält Abel auf einem Tuch einen jungen Widder in die Höhe. In der Mitte erscheint am Himmel ein gekräuseltes weisses Band, aus dem die Hand Gottes jedem der beiden Brüder Antwort gibt: Die geballte Faust gilt Kain, die Segenshand Abel. Dass Kains Opfer keine Gnade findet [1. Mose 4, 1–7], ist auch daran ersichtlich, dass seine Garben von Käfern, Schlangen und anderem Ungeziefer befallen sind.

Auf dem grünen Grund tummelt sich aussen links Abels Herde, rechts liegt Kains Kornernte, in der Mitte aber sind viele Zelte aufgebaut, an deren Spitzen lustige Zweigwedel stecken. Anscheinend ist so das Laubhüttenfest skizziert, der jüdische Erntedank, dessen Tradition im Opfer Kains und Abels wurzelt. Das Gott wohlgefällige Opfer, das Opferlamm und der Tod Abels sind Momente, die, wenn man das Alte Testament als bildliche Vorausdeutung auf das Neue liest, für Christus stehen. Das Wandgemälde ist denn auch auf den Kirchenaltar, den christlichen Opfertisch, bezogen.

Der Maler benutzt den gerundeten Abschluss des Chorbogens für die Gestaltung der Szene, indem er die Brüder gleichsam auf der Steigung knien lässt. So ist es auch, allerdings auf der dem Kirchenschiff zugewandten Seite des Bogens, in St. Valentin am Gentsberg, einer Kirche des Sarntals [34].





Die Wölbung

Das Lamm Gottes

Die Malerei in der Wölbung des Chorbogens variiert in bescheidenerem Mass das Programm der Decke und der Seitenwände des Chors. Im Wölbungsscheitel steht wiederum ein Christusbild, hier das Osterlamm (Inschrift: *agnus dei* – „Lamm Gottes“). In seinen Heiligenschein sind, wie bei der „vera icon“ und dem All-Herrscher, die Enden eines Kreuzes eingeschrieben. Mit dem zurückgebogenen linken Fuss hält das Tier die Fahne, die den Sieg über den Tod anzeigt. Auf Weissem Grund steht ein rotes Kreuz.



Augustinus



Ambrosius



Gregor der Grosse



Hieronymus

Die grossen Kirchenväter

Entsprechend der Vierzahl der Evangelisten gelten im Mittelalter vier Kirchenlehrer aus den ersten Jahrhunderten des Christentums als besonders bedeutend. Der Maler hat sie nicht symbolisch, sondern als Charakterköpfe in Medaillons gesetzt. Mild blickt aus graublauen Augen Augustinus, der den Bischofs-Ornat trägt. Inschrift: *s(anctus) augustinus doctor* – „der hl. Augustinus, Lehrer“. Ambrosius unter ihm, ganz in Hellrot gewandet, zeigt leicht verschobene, verschmitzte Gesichtszüge. Seine prächtige, doppelt gehörnte Mütze ist von einem umgeschlagenen hohen, weissen Rand mit schwarzer Verzierung eingefasst. Inschrift: *s(anctus) ambrosius doctor*.

Diesem südlichen Paar entspricht ein nördliches: Oben trägt der jugendliche Papst Gregor seine Krone zur Schau. Inschrift: *s(anctus) gregorius doctor*. Im Medaillon darunter erscheint ein rundlicher junger Herr mit Dreitagesbart. Er ist ganz in einen dicken, lilafarbenen Kapuzenmantel gehüllt, der auf dem Kopf in einem lustigen kurzen Röhrenhorn endet. Vielleicht ist mit der Farbe das Kardinalrot gemeint. Hieronymus soll nämlich zu einem der besonders wichtigen, „kardinalen“ Priester geweiht worden sein [35]. Die Inschrift bringt seinen Namen in romanischer Form: *s(anctus) geronim(us) doctor*.

Von der kuriosen Tracht abgesehen, ist Hieronymus wohl die modernste Gestalt im Freskenraum. Nicht auszuschliessen, dass wir ihm nach dem Kirchenbesuch unverhofft in einer Kaffeebar wiederbegegnen.



Die Wölbung



Barbara



Maria Magdalena

maria magdalena und barbara

Fast hätte der Platz für die beiden Frauen nicht mehr gereicht: Ihre Medaillons werden unten durch den Zierstreifen, der die bemalte Wandfläche abschliesst, abgeschnitten. Aber die Schar der Heiligen wäre ohne ein paar weibliche doch nicht repräsentativ.

Im Norden blickt die liebeliche Barbara im Halbprofil aus dem Bild. Ihr zurückgekämmtes blondes Haar lässt eine hohe, glatte Stirn sehen. Es ist mit einem Reif geschmückt und fällt ihr in langen, fein geflochtenen Zöpfen über den Rücken. In der rechten Hand hält sie das Schriftband mit ihrem Namen: [s(ancta)] barbara, in der linken eine Hostie, auf die das Bild des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes geprägt ist.

Die Legende erzählt, Barbara sei von ihrem Vater in einen Turm eingeschlossen worden, habe aber Mittel und Wege gefunden, ihren christlichen Glauben zu bezeugen, und sei als Märtyrerin gestorben [36]. Barbara ist die Schutzpatronin der Bergleute und Mineure.

Ihr Gegenüber ist eine seltsame Frau. Blondhaarig und auch sie mit Haareif – aber ihr ganzer Körper ist von Haar bedeckt. Das Schriftband verrät ihren Namen: m[aria m]agdalen[a]. Nach Jesu Tod soll Maria von Magdala dreissig Jahre als Eremitin in einer Höhle gelebt haben [37]. Zum Schutz, so nahm man an, sei ihr ein Haarkleid gewachsen, und so stellte sie auch der Maler von St. Theodul dar.





graffiti

An den Seitenwänden des Freskenraums stand ehemals wohl Gestühl. Wer dort sass, war in Reichweite der scharlachroten Zone, die sich unter der Standfläche der Apostel erstreckt. Gemaltes Gebälk, das die darüber sich entfaltenden Szenarien zu tragen scheint, teilt dieses rote Band in Felder. Eine leichte Schuldrehung genügte, um hier Inschriften einritzen zu können. An der Südwand ist die entsprechende Partie der Malerei weitgehend zerstört, aber auf der Nordwand und beidseits im Chorbogen haben sich tatsächlich solche Graffiti angesammelt. Die oft ungefüge Kritzelschrift ist freilich umso schwieriger zu entziffern, als sie sich mit anderweitigen Beschädigungen der Maloberfläche verschränkt. Doch seien hier, neben dem deutlich Lesbaren, auch ein paar gewagte Entzifferungen vorgeschlagen!

1. Südliche Leibung des Chorbogens, links im Medaillon der Maria Magdalena:

a) 1582 / [S]cipian an(selm)us – vielleicht ein Name.

b) 1449 / z[e]bol – vielleicht ein Name.

c) ...oK

d) MS

In Graffito 1c ist vielleicht der Name IODoK zu lesen – allerdings stört ein senkrechter langer Strich nach dem dritten Buchstaben, der ansonsten als das „D“ gelten könnte.

2. Ebenda, links unter dem Medaillon: nicht entziffert.

3. Ebenda, rechts unter dem Medaillon:
bon[us] sa[n]us – „guter gesunder“.

4. Nördliche Leibung des Chorbogens, unter dem Medaillon der hl. Barbara:

[anno incarnationi]s [christ]i [m] o cccc jo i[n] [di]e ge[r]vasij [et] p[ro]thasij fr[ater] Erasm[us] fuit h[i]c / ... xxviii / [annos] [com] ple<n>s – „Im Jahr 1401 nach der Fleischwerdung Christi, am Tag von Gervasius und Protasius, war Bruder Erasmus hier ... an seinem 28. Geburtstag.“

Die erste Zeile sinkt zunächst schräg nach unten ab, nimmt mit dem Wort „fr[ater]“ jedoch die ursprüngliche Höhe wieder auf. Der Nasalstrich über dem „e“ des letzten Wortes scheint nicht ausgeführt worden zu sein. – Dies ist das früheste datierte Graffito, und das einzige mit lateinischen Ziffern; später finden sich nur arabische. Wenn man von einer Datierung der Wandmalerei um 1400 ausgeht, dann entstand diese Inschrift kurz nach Fertigstellung der Fresken.

5. Nordwand, unten zwischen dem Barbara-Medaillon und dem Apostel Matthias:

hi[c] Cosm[a]s ... f... – „Hier ... Cosmas ...“

6. Nordwand, links unter dem Apostel Matthias:

a) Jo[hannes] Krim[a]s Dese[rtinus] hi[c] f[uit] – „Johannes Krimas aus Desertina [Disentis] war hier.“

b) RSM 1460

c) MN / 1752

Nach- und Herkunftsname in der ersten Zeile sind nicht sicher. Als Nachname käme etwa auch „Krinias“ infrage. Seinen Herkunftsort hat der Schreiber energisch unterstrichen. Seltsamerweise finden sich die Anfangsbuchstaben des Namens, JK, in ähnlicher Gestalt, aber als Faltenwurf getarnt, im Gewand des Apostels Andreas gleich nebenan wieder.

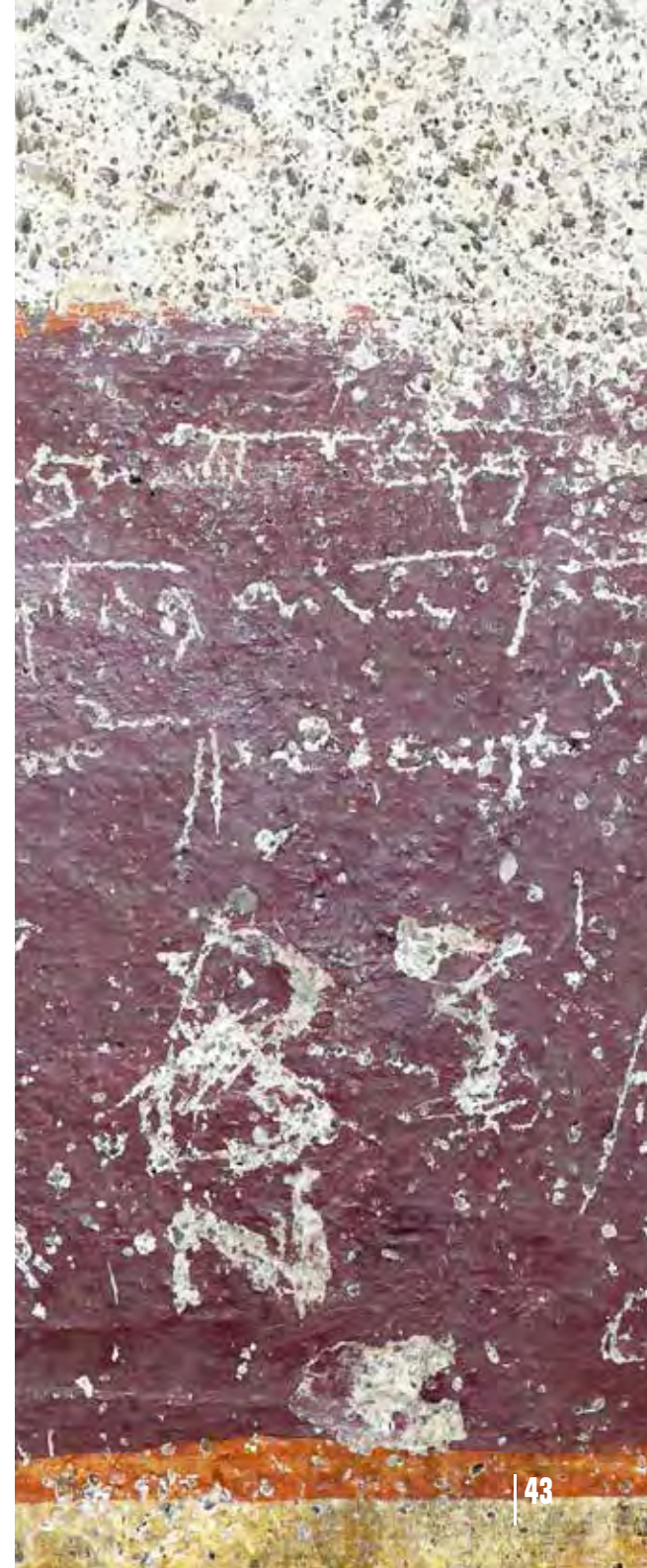
7. Ebenda, rechts unter Matthias:
[diaco]nus Fon...[us] – „Diakon Fon...us“. Vielleicht ist dies nur die Fortsetzung von Graffito 6a.

8. Ebenda, unter dem Apostel Andreas:

a) ... Joh[ann]es i[n]expugnab[i]l[is] ep[iscopu]sal... / c[um] fui hi[c] capt[iv]us a[n]i[m]a[m] su[a] r... ..les ... / no[m]en meu[m] vocat[ur] p[ri]scisc[us] [?] ... – „... der unüberwindliche Bischof Johannes ... als ich hier gefangen war, seine Seele ... mein Name lautet Prisciscus [?] ...“

b) 1703 / MN

Die Jahreszahl von Graffito 8b scheint nachträglich in 1783 umgeändert worden zu sein. – Der in der umfangreichen Inschrift 8a erwähnte Bischof dürfte, dem kriegerischen Beiwort nach zu schliessen, Johannes IV. Naz sein. Er regierte von 1418 bis Anfang 1440 das Bistum Chur und machte im Kampf gegen die Hussiten, aber auch in heimischen und nachbarlichen Streitigkeiten von sich reden [42]. Ob Prisciscus [Priscillus? Franciscus?] den Tod des Bischofs vermeldet? In diesem Fall wäre das Notat auf das Jahr 1440 zu datieren.





stilistisches

Rundlich-glatte Gesichter wechseln ab mit solchen, die von Falten durchzogen und mit haarigen Bärten und Wimpern bewachsen sind: Anmutige Mädchen und sorglos-hellblickende Jünglinge mischen sich unter die ehrwürdigen Heiligen. Auf den Wangen der alten Männer gehen oft senkrechte Linien, die am oberen Ende wie Falten wirken, in die Bartzotteln über. Die Brauen werden durch bogenförmige, den Nasenumriss schwungvoll fortsetzende Linien gebildet, oder sie sind rechtwinklig daran angesetzt und nach oben hin mit kleinen Schrägstrichen versehen, die wiederum wie Runzeln und zugleich wie Härchen wirken. Verschattete Hautpartien, regelmässig etwa zwischen den Augen und den Brauen, erzielt der Maler durch dichte Kreuzstrichung. Die Unterlippe ist gegenüber der oberen oft stark verkürzt und lappenartig nach aussen gestülpt, so dass sie manchmal fast wie eine Zungenspitze aussieht. Die Mulde über dem Nasenbein und zwischen den Brauen erscheint als Kreislinie, die gelegentlich von einer zweiten, sich über die Nasenränder hinauswölbenden Rundung umfasst wird. Das Haupthaar liegt wulstartig am Schädel an oder wird durch kräftige Linien in breite Strähnen oder Locken verteilt.

Die Finger der Figuren sind überlang und biegen sich gelenklos, als wären sie aus Gummi. Die Hand als ganze wird meist kompakt und rundlich, ohne Binnengliederung, umrissen; ist aber die Innenfläche sichtbar, kennzeichnet der Maler die Daumenfalte und, mit einer

einzig durchgehenden Linie, den Ansatz der anderen vier Finger. Sämtliche Hautpartien sind durch Umriss in Rot- oder Schwarzbraun, oft sogar in beiden Farben, hervorgehoben.

Die Gewänder bilden durch Faltenwurf breite Aussenwulste aus, die auch bei kräftig gefärbten Stoffen hell, bis hin zu blankem Weiss, das Licht reflektieren; oft scheint sich so die Farbe in die Falten zurückzuziehen. Die für Raumtiefe sorgende, aber absurd konstruierte Scheinarchitektur steht an lebhafter und, trotz vielfachen Lasureffekten, kräftiger Buntheit den Kleiderstoffen nicht nach. Stets aber bilden die Figuren den Vordergrund; sie sind dem Besucher des Freskenraums unmittelbar nahe.

Diese Beschreibung mitsamt vielen weiteren Details trifft auch für einige Wandmalereien in Kirchen Südtiroler Orte zu, die im Mittelalter wie Davos zum Bistum Chur gehörten. Ausserdem finden sich in diesen Werken szenische Bild-Erzählungen – etwa aus der Nikolaus- und der Georgs-Legende –, wie sie heute in Davos fehlen, aber vielleicht auf den Langhauswänden von Alt-St.-Theodul gemalt waren.

Derselbe Meister, der im Davoser Freskenraum tätig war, hat sicher Sankta Barbara auf der Südfassade von St. Peter ob Gratsch gemalt. Die Heilige tritt in Ganzfigur auf und trägt ausser der Hostie einen Miniatur-Turm bei sich, ist aber sonst in allen Details von Gesichtszügen, Frisur, Haltung und Gewand ganz ähnlich dargestellt

wie in St. Theodul [38]. Auch die Apostel in St. Johann in Prad am Stifserjoch ähneln denjenigen in St. Theodul so stark (Petrus trägt hier wie dort sogar einen fast identischen Schlüssel), dass wir etwa den in Davos fehlenden Kopf des Paulus aus der Malerei von Prad übernehmen könnten [39]. Etliche der Fresken in St. Georgen ob Schenna dürften von derselben Hand stammen; hier finden wir etwa gleichermassen schwungvoll-schief gemalte Kielbögen, gleichartig geschmückte Ritterrüstungen und die gleiche Vorliebe für wulstig-originelle Kopfbedeckungen wie in St. Theodul [40]. Eng Verwandtes lässt sich auch in der späten gotischen Wandmalerei von St. Prokulus in Naturns entdecken [41].

Mit diesen vier weiteren Werken, die Leo Andergassen in einem vorläufigen Hinweis dem Meister von St. Theodul zuschreibt [18], ist wohl nur ein Anfang gemacht. Eine ausführlich vergleichende Werkzusammenstellung steht noch aus. Nicht zuletzt kann dabei die Buchstabenform der Inschriften helfen. Anspruchsvoll wird die Aufgabe dadurch, dass der Zusammenhang von einzelner Hand und Werkstatt zu berücksichtigen ist. In Davos waren, wie die sehr unterschiedliche Gestaltung der Scheinarchitektur auf Nord- und Südwand anzeigt, mindestens zwei Maler am Werk.

Im Davoser Gebiet ist die gotische Farbenpracht von St. Theodul heute einzigartig. Und das gilt auch für die lebenswürdige Heiligenschar, in der, neben Pomp und Besorgnis, ebenso Eleganz, Beredsamkeit und stoppelbärtige Lebensfreude all'italiana ihren Platz haben.



anmerkungen

[1] Poeschel 1926, S. 181 und Walsler 1983/85, S. 10.

[2] Nay/Kübler S. 31f.

[3] Bündner Urkundenbuch Bd. 3 (neu), Nr. 1490, S. 249–252; Branger S. 27–29; Rizzi S. 97–99.

[4] Bündner Urkundenbuch Bd. 5, Nr. 2558, S. 150f.

[5] Raimann S. 229–233.

[6] Gattlen S. 11.

[7] Jecklin S. 201., Poeschel Bd. I, 1937, S. 97, Walsler 1983/85, S. 13f.

[8] Poeschel Bd. II, 1937, S. 162.

[9] Poeschel 1926, S. 180.

[10] Walsler 1981, S. 3.

[11] Walsler ca. 1983/85, S. 29.

[12] Anonymus (wohl M. H. Wirth); Poeschel 1926, S. 180 und 186.

[13] Poeschel Bd. II, 1937, S. 164.

[14] Escher S. 138.

[15] Poeschel 1926, S. 186–189; vgl. Poeschel 1937 Bd. II, S. 166.

[16] Walsler ca. 1983/85, S. 5.

[17] Telefonische Auskunft von W. Hefti, Oktober 2013.

[18] Andergassen 2001, S. 65.

[19] Lipsius S. 52–67; vgl. Jacobus de Voragine S. 814.

[20] Jacobus de Voragine S. 269f.

[21] Vgl. Belting S. 233–256.

[22] Jacobus de Voragine S. 853–858.

[23] Für die Wiedergabe der Inschriften und Graffiti gelten folgende Zeichen:

[...] = aufgelöste Abkürzungen und Buchstaben-Kürzel

[...] = Ergänzung von zerstörten oder unleserlichen Buchstaben

<...> = Ergänzung von ausgelassenen Buchstaben

[24] Jacobus de Voragine S. 300–306.

[25] Stampfer S. 111, 114 und 171 (Abb.); Maria Trost, Untermais; Kofler Engl S. 268 und 271 (Abb.); St. Prokulus, Naturns; ebd., S. 275 und 279 (Abb.); Maria Aufnahme, Johanneskapelle, Schenna; Flor S. 228 und Abb. VIII.6: St.

Gertraud, Dreikirchen bei Barbian; ferner ebd., S. 205 und Abb. VII.8: Santo Spirito, Bormio (Veltlin); ebd., S. 80f und Abb. IV.3: San Petronio, Cappella Bolognini, Bologna; ebd., S. 87f und Abb. IV.5: Palazzo della Ragione, Padua.

[26] Weingartner S. 37f und Abb. 82; Andergassen 2004, S. 16f.

[27] Andergassen 1996, S. 72–75.

[28] Jacobus de Voragine S. 443f.

[29] Speich/Schläpfer S. 150f.

[30] Jacobus de Voragine S. 72.

[31] Ebd. S. 46.

[32] Ebd. S. 628f.

[33] Ebd. S. 21f.

[34] Weingartner S. 20 und Abb. 22; Andergassen 1996, S. 62–64.

[35] Jacobus de Voragine S. 757.

[36] Koelhoff fol. rr1r–rr2r.

[37] Jacobus de Voragine S. 477–479.

[38] Weingartner Abb. 83; Andergassen 2004, S. 15/18.

[39] Rasmø Tafel 27 (Abb. 4).

[40] Theil S. 16, Abb. 12; S. 24, Abb. 22; S. 44 (Abb. 38).

[41] Vgl. Kofler Engl S. 263–319.

[42] Seibert.





Literatur

Andergassen, Leo: Sarntaler Kirchenkunst, Lana 1996.

Ders.: „Wenn die Waffen sprechen, schweigen die Musen. Die Calvenschlacht und ihre Auswirkung auf die Kunstentwicklung im Oberen Vinschgau“, in: Josef Riedmann (Red.): Calven 1499–1999. Bündnerisch-Tirolische Nachbarschaft. Vorträge der wissenschaftlichen Tagung im Rathaus Glurns vom 8. bis 11. September 1999 anlässlich des 500-Jahr-Gedenkens der Calvenschlacht, Lana 2001, S. 65–93.

Ders.: Kath. Pfarrei St. Peter – Gratsch, Passau 2004.

Anonymus (wohl M. H. Wirth):

„Davos, den 1. September 1878.“ (Leitartikel), in: Davoser Blätter 7 (1878), Nr. 23 vom 6. September, S. 1f.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Branger, Erhard: Rechtsgeschichte der freien Walser in der Ostschweiz, Bern 1905.

Bucher, Engelbert: „Ikonographien des hl. Bischofs Theodul (Theodor, Joder) von Sitten“, in: Wir Walser 19 (1981), Nr. 2, S. 2–55.

Bündner Urkundenbuch, Bd. 3 (neu): 1273–1303, bearbeitet von Otto P. Clavadetscher und Lothar Deplazes, Chur 1997.

Dass., Bd. 5: 1328–1349, bearbeitet von denselben unter Mitarbeit von Immacolata Saulle Hippenmeyer, Chur 2005.

Escher, Konrad: Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1906.

Flor, Ingrid: Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung, Graz 2007.

Gattlen, Anne Elisabeth: „Bildliche Darstellungen des heiligen Theodul im Wallis“, in: Wir Walser 19 (1981), Nr. 1, S. 10–36.

Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea, übersetzt von Richard Benz, 9. Aufl., Heidelberg 1979.

Jecklin, Fritz (Hg.): „Das Davoser Spendbuch vom Jahre 1562“, in: Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 54 (1924), S. 192–279.

Koelhoff der Ältere, Johannes (Hg.): Hystoria Longobardica, Köln 1479.

Kofler Engl, Waltraud: „Die gotischen Wandmalereien von St. Prokulus“, in: Landesdenkmalamt

Bozen (Hg.): St. Prokulus, Naturns. Archäologie – Wandmalerei, Bozen 1990, S. 255–319.

Lipsius, Richard Adelbert: Die edessenische Abgar-Sage kritisch untersucht, Braunschweig 1880.

Nay, Marc Antoni, und Kübler, Christof: „Spätgotische Sakralbauten in Graubünden zwischen Bild und Struktur“, in: Astrid von Beckerath, M. A. Nay und Hans Rutishauser (Hgg.): Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, Chur 1998, S. 31–41.

Poeschel, Erwin: „Die Fresken in der Kirche zu St. Joder in Davos-Dorf“, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge 28 (1926), S. 180–189.

Ders.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. I: Die Kunst in Graubünden im Überblick (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1937.

Ders.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 2: Herrschaft, Prättigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatal (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1937.

Raimann, Alfons: Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, 2. Aufl., Disentis 1985.

Rasmo, Nicolò: „Scoperte e restauri nella chiesa di S. Giovanni a Prato (Venosta)“, in: Cultura Atesina – Kultur des Etschlandes 3 (1949), S. 79–84 und Tafel 25–28.

Rizzi, Enrico: Geschichte der Walser. Übersetzt von Mina und Urs Waldmann-Münzenmeier, Anzola d'Ossola 1993.

Seibert, Hubertus: „Naz, Johannes“, in: Neue Deutsche Biographie 19 (1998), S. 8f, Onlinefassung: <http://www.deutschebiographie.de/pnd138773394.html>.

Speich, Klaus, und Schläpfer, Hans R.: Kirchen und Klöster in der Schweiz, München 1978.

Stampfer, Helmut: „Die mittelalterlichen Wandmalereien“, in: Albert Torggler (Hg.): Die Kirche Maria Trost in Untermais, Lana 2006, S. 101–183.

Theil, Edmund: Sankt Georg bei Schenna (Laurin Kunstführer 5), 5. Aufl., Bozen 1980.

Walser, Peter: Die Kirche zu St. Johann in Davos. Eine Führung durch die Geschichte, Davos 1981.

Ders.: Die Kirchen St. Theodul in Davos Dorf und im Laret, Davos o. J. [ca. 1983/85].

Weingartner, Josef: Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

Dank

Rasche Hilfe wurde dem Verfasser zuteil von Lieven Dobbelaere (Denkmalpflege Graubünden, Chur), Walter Hefti (Chur), Pfarrer Stefan Hügli (Davos Dorf), Marc Antoni Nay (Chur) und Timothy Nelson (Gemeinde Davos, Dokumentationsbibliothek).

impressum

Herausgeberin: Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Davos Dorf/Laret; Konzeption und Gestaltung: Stefan Hügli; Text: Mischa von Perger, August 2014.



