Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 14 (1963)

Heft: 4

Artikel: Der Meister von Waltensburg

Autor: Simonett, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392813

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

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

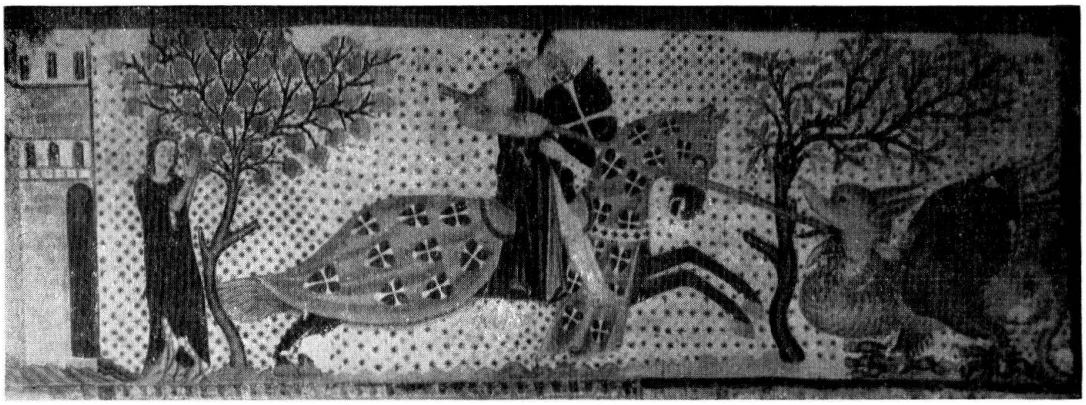
Clugin. Der bemalte romanische Chor

DER MEISTER VON WALTENSBURG

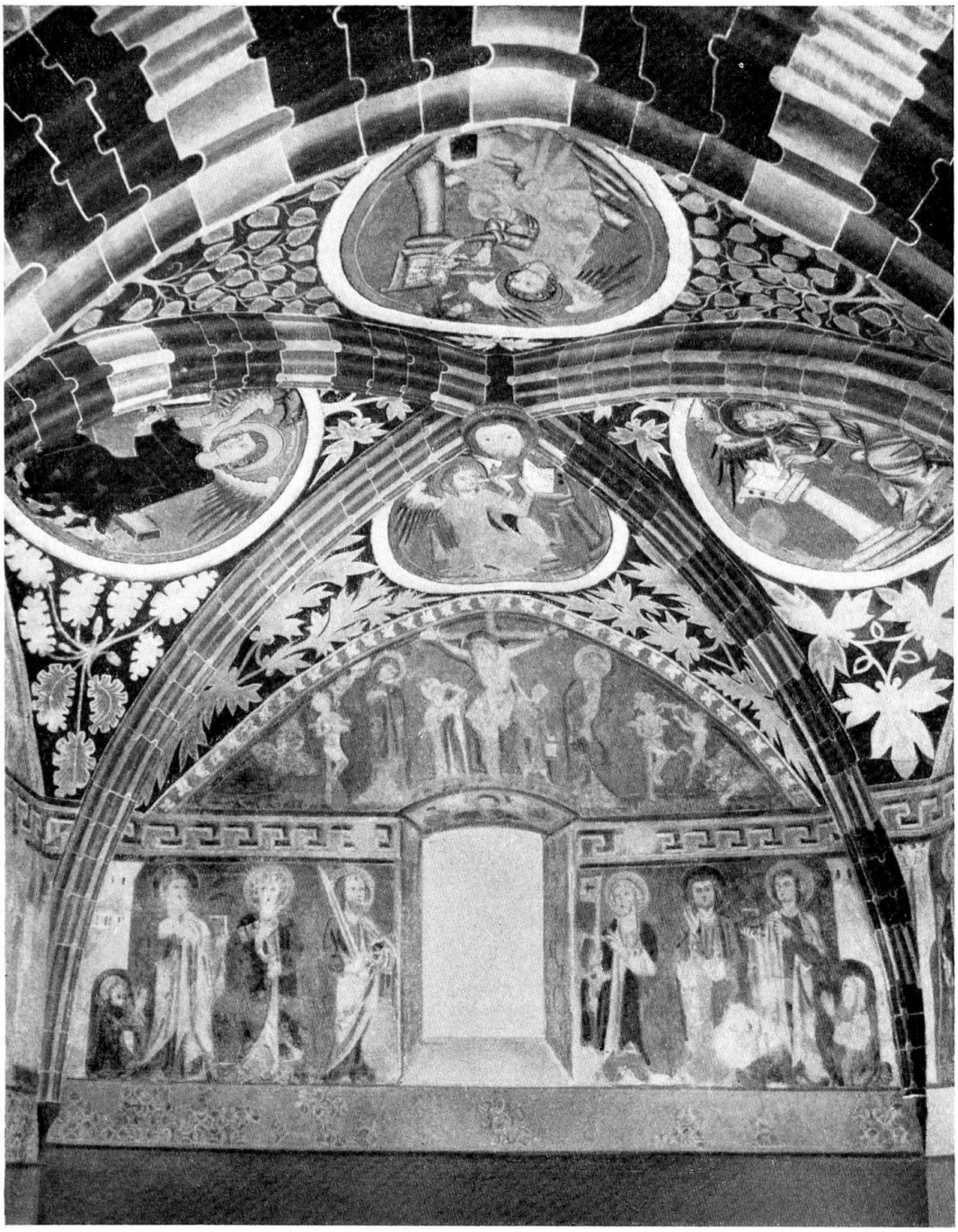
Zusammenfassung des an der Jahresversammlung der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte von Dr. Christoph Simonett gehaltenen Vortrages.

Graubünden weist eine größere Anzahl Arbeiten zweier Maler des 14. Jhs. auf, deren Autorschaft selbst in geringen Fragmenten sozusagen auf den ersten Blick eindeutig feststeht. Namen oder Daten kennen wir jedoch nicht. Zu uns spricht einzig die künstlerische Leistung, das Werk, das ausnahmslos Wandmalereien umfaßt. Mit dem in der Kirche von St. Georg in Räzüns sicher als zweite Hand ausgewiesenen, höchst eigenwilligen, volkstümlich-primitiv malenden «Räzünser Meister» haben wir uns heute nicht zu befassen. Unsere Aufmerksamkeit gilt ausschließlich jenem Maler, den E. Poeschel nach seinem gefühlsmäßig eindrücklichsten Werk den «Meister von Waltensburg» genannt hat. Abgesehen von den Ausführungen Poeschels – er sieht in ihm eine «heimische», vor allem im zweiten Viertel des 14. Jhs. wirkende Kraft – hat Helga Reichel 1954 den «Meister von Waltensburg» als Thema für ihre wertvolle, leider völlig unbebilderte Basler Dissertation gewählt. In der Auswertung aller ihr bekannten Werke – inzwischen sind neue dazugekommen – stimmt sie im wesentlichen mit Poeschel überein. Die Zeit erlaubt uns nicht, auf Einzelheiten einzutreten. Wir sehen unsere Aufgabe vielmehr darin, einige Probleme einmal aus rein graubündnerischer Sicht heraus zu untersuchen und zu klären.

Die Tätigkeit des Waltensburger Meisters läßt sich gegenwärtig an 11 verschiedenen Orten und an 12 Bauten nachweisen, nämlich an 11 Kirchen und an einer Burg. Von den Kirchen sind neun romanische Anlagen mit großen, für Zyklen außerordentlich günstigen Malflächen, sowohl an den Seitenwänden, als auch in der Wölbung der Rundapsiden (Abb. S. 103). Bei den restlichen sakralen Anlagen handelt es sich um zwei der frühesten gotischen Chöre Graubündens, St. Georg in Räzüns und St. Martin in Ilanz. Sie wurden als eben entstandene Neubauten ausgemalt und verlangten mit den durch die Rippen vorgeschriebenen relativ kleinen und winkligen Malfeldern andere Themen und kompliziertere Kompositionen (Abb. S. 105). Die einzige vom Meister von Waltensburg auffallend reich – in vier nebeneinanderliegenden Wohnräumen des Bergfrieds – mit Malereien ausgestattete Burg ist das Schloß Brandis in Maienfeld. Es gehörte bis zu ihrem Aussterben, spätestens 1338, den Freiherren von Vaz, dem mächtigsten rätischen Feudalgeschlecht. In ihrem Gebiet lagen aber auch die meisten der vom Meister von Waltensburg ausgemalten Kirchen, so auf der St. Luzisteig, in Lüen, Dusch, Lenz, Waltensburg, Clugin, Casti. Die Kathedrale von Chur befand sich selbstverständlich außerhalb ihres Machtbereiches, aber die Vaz besaßen das Recht, einen Domherrn an diese zu wählen. Sehr wahrscheinlich waren sie als zeitweilige Reichsvögte des Hochstiftes und durch Vergabungen auch mit einem der Altäre verbunden. Nicht in direkter Beziehung zu den Vaz standen nur die Kirchen St. Georg und St. Paul in Räzüns, sowie St. Martin zu Ilanz, aber mit den Freiherren von Räzüns und von Belmont – die letzteren hatten die Vogtei über Ilanz inne – waren die Vaz mehrfach verschwägert. Somit ergibt sich die Tatsache, daß die Auftraggeber des Meisters von Waltensburg durchwegs Feudalherren waren, und daß er in erster Linie eigentlicher Hofmaler der Vaz war. Es braucht deshalb keineswegs zu verwundern, wenn die Malereien des Waltensburger Meisters höfisch beeinflußte und hohe Kunst sind. Als solche fallen sie im gesamten Kunstschaffen Graubündens auf. Es ist bezeichnend, daß Rahn die Malereien im Turm zu Maienfeld gleich nach ihrer Entdeckung mit den Miniaturen der Manesse-Handschrift in Zusammenhang brachte. Ins Monumentale übertragen entspricht der hl. Georg in Räzüns durchaus den berittenen Minnesängern von Owe und von Liechtenstein (Abb. S. 104). Auf Rittertum, Minnedienst und Wohlleben sind auch die Themen der Ausmalung des vornehmsten Turmgemachs in Maienfeld bezogen: Taten

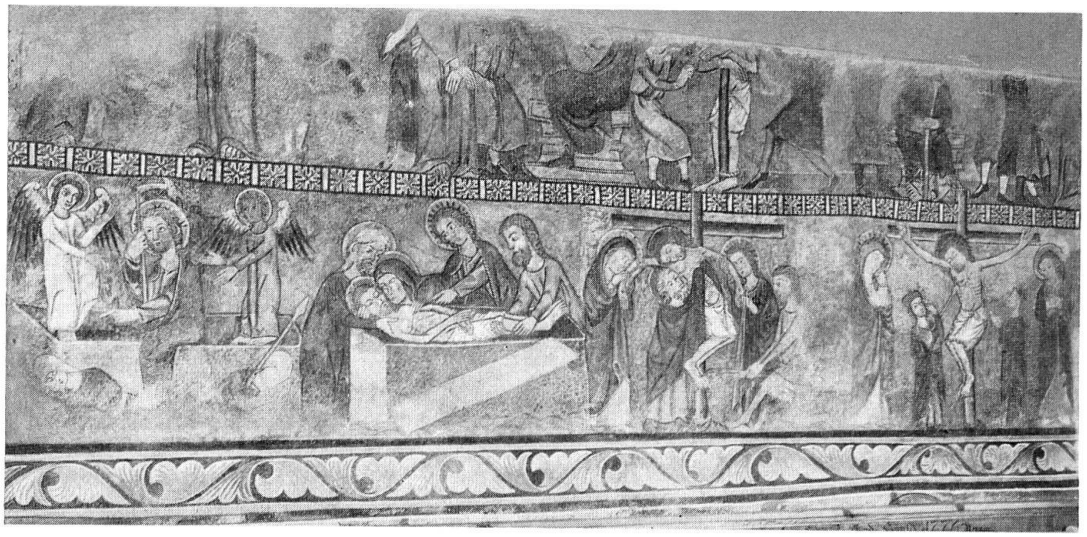


Räzüns. St. Georg. Der Kampf mit dem Drachen



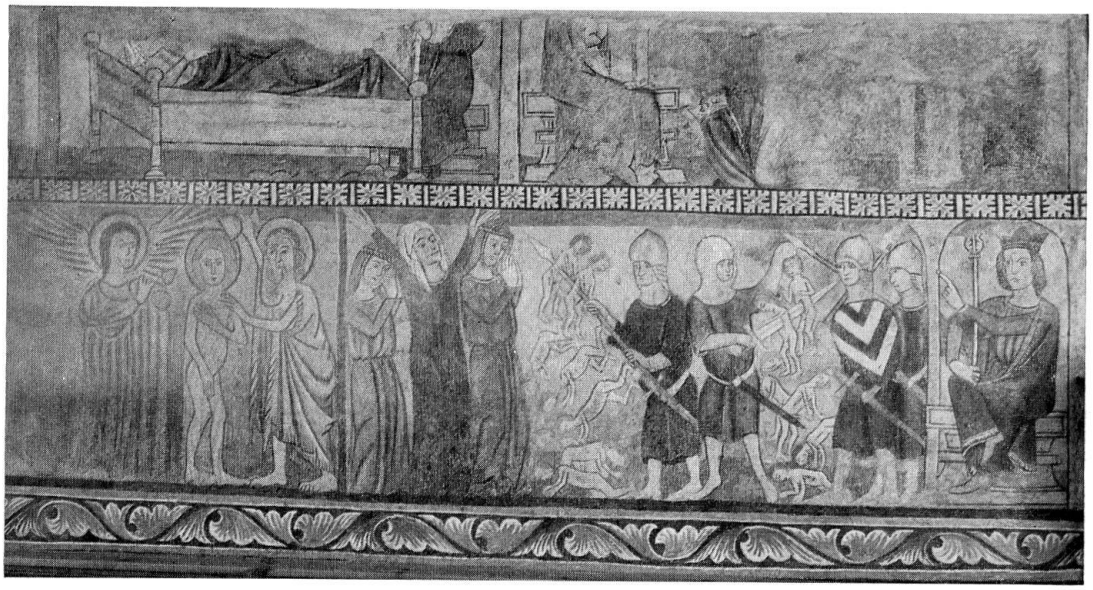
Räzüns. St. Georg. Der bemalte gotische Chor

des Simson, Episoden aus der Dietrichsage, Wirtshausszenen (Abb. S. 107). Die Malweise bei allen diesen Darstellungen – mit Farbe ausgefüllte Konturen, ungelenke Bewegungen, stilisierte einzelne Bäume als Landschaft – verrät zwar die Frühzeit der Künstlertätigkeit, nicht aber deren Beginn. Repertoire, Kompositionen und zum Beispiel auch einzelne Gesichter sprechen von Erfahrung, Können und bewußter Eigenwilligkeit. Die Stellung

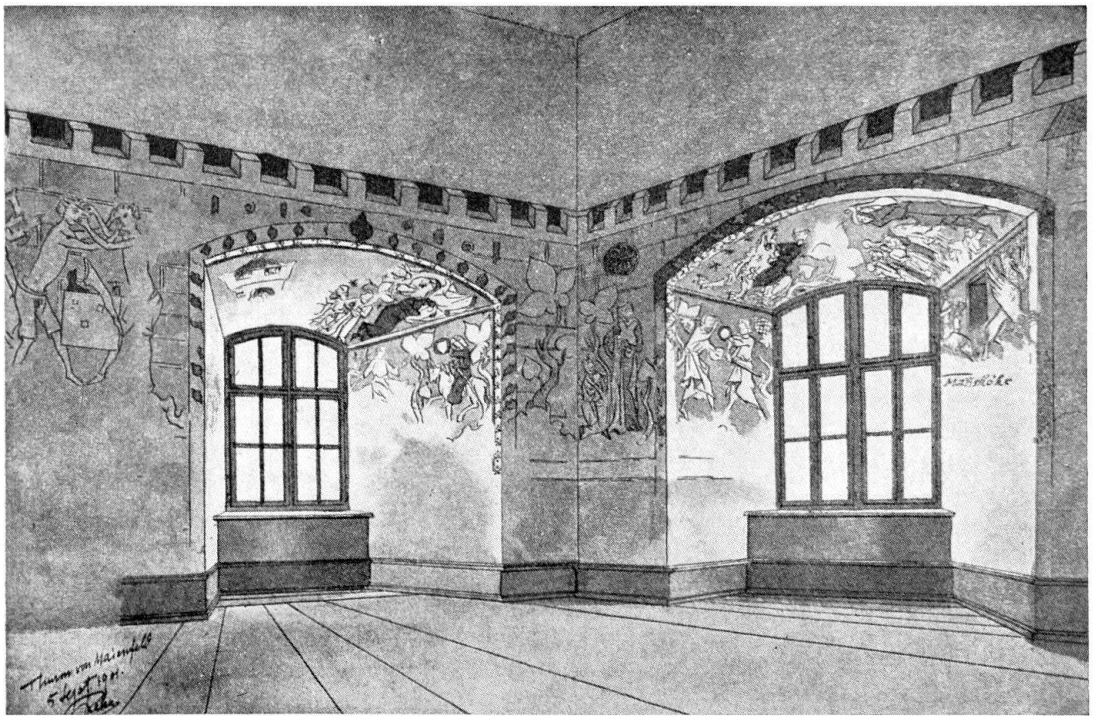


Lüen. Kirche. Nordwand, Passionszyklus

des kämpfenden Simson zum Beispiel erscheint auch bei Figuren in Lüen, Waltensburg und Lenz. Was der Meister von Waltensburg in Maienfeld malte, ist ohne Zweifel seine erste Arbeit auf Bündner Boden. Rahn und Poeschel datieren sie um 1300, Reichel summarisch in die ersten Jahrzehnte des 14. Jhs. Auf die Frage, für welchen Anlaß Donat von Vaz denn eine so geräumige, prächtig und heiter bemalte Wohnung in einer so herrlichen Gegend bereitstellte, gibt es nur diese Antwort: auf seine gegen 1320 stattgefundene Hochzeit mit der Elsässerin Guta von Ochsenstein hin. Daß das Ehepaar zu Maienfeld tatsächlich enge Beziehungen hatte, beweist die 1385 daselbst gestiftete Jahrzeit des Enkels,



Lüen. Kirche. Südwand, Zyklus der Kindheit Jesu



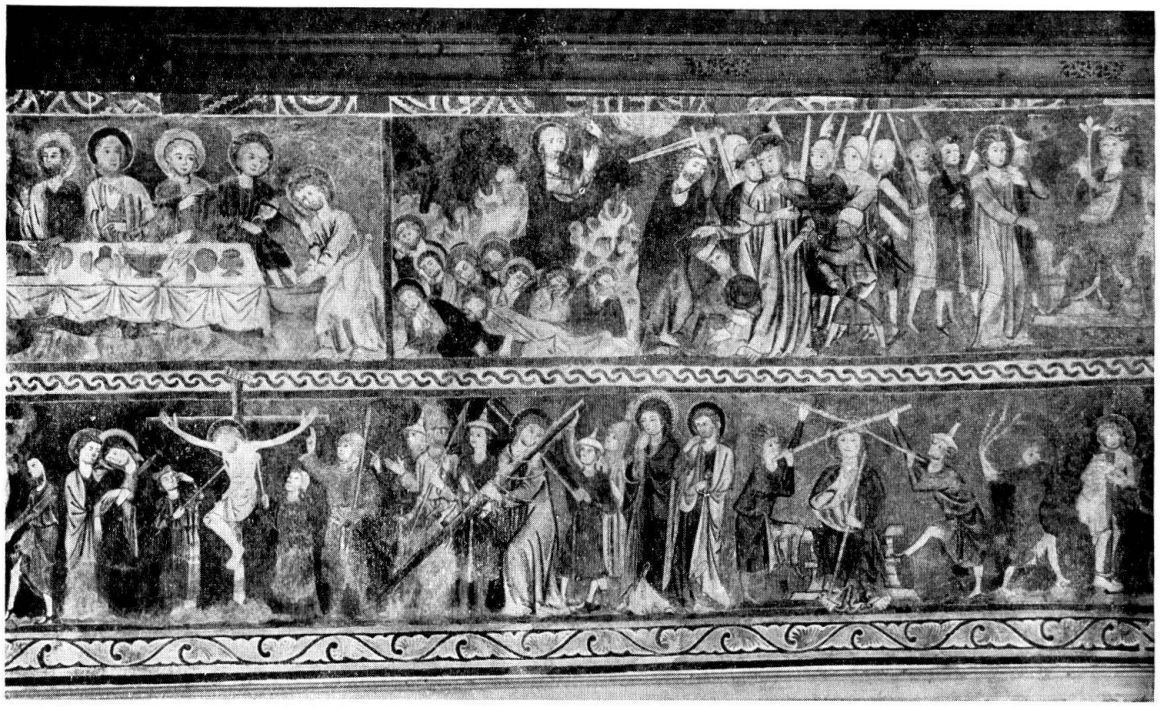
Maienfeld. Schloß Brandis. Blick in das Hauptgemach des Turmes

Donat von Toggenburg, für seine Großeltern, Donat und Guta von Vaz. Nach den wenigen Daten, die wir kennen, dürfte die Mutter des erwähnten Toggenburg, Kunigunde von Vaz, überdies in Maienfeld geboren worden sein. Aus diesen historischen Überlegungen ergibt sich auch für die Tätigkeit des Meisters von Waltensburg ein genauerer Terminus. Sein erstes Werk in Graubünden wäre unmittelbar vor 1320 entstanden.

Für die Chronologie der Zyklen von Lüen und Waltensburg, sowie der Darstellungen aus dem Leben der hl. Magdalena in Dusch und des hl. Georg in Räzüns scheint uns die Art und Weise, wie die einzelnen Szenen aneinandergereiht sind, wesentlich zu sein, ebenso das Zurschaustellen gefühlsbetonter Momente. Was das erste Argument anbelangt, fällt bei der Südwand in Lüen auf (Abb. S. 106 unten), daß die Bilder durch eine Vertikale – ein dunkler Streifen oder ein architektonischer Pfeiler – voneinander getrennt erscheinen. Dasselbe läßt sich, wenn auch weniger betont, in Waltensburg beobachten (Abb. S. 108). In Lüen und in Waltensburg folgen die Bilder da, wo diese Vertikale fehlt, als in sich abgeschlossene Kompositionen (Abb. S. 106 oben). Somit rücken Lüen und Waltensburg zeitlich nahe zusammen, wobei die Malereien in Waltensburg als fortschrittlicher empfunden werden. Beim Magdalenenzyklus in Dusch fehlt jegliche vertikale Trennung, doch ist der Vordergrund der einzelnen Bilder – für den Beschauer völlig unmotiviert – fünfmal differenziert. Ansätze zu dieser Lösung sind auch in Waltensburg vorhanden, wo die Bilder offenbar etwas früher als in Dusch entstanden. Schließlich zeigt der St. Georgszyklus in Räzüns überhaupt keine Trennung, weder durch Vertikalen, noch durch verschiedene Behandlung des Vordergrundes. Der letztere ist hier vorwiegend ein ziemlich gleichmäßig gewellter Boden, und die einzelnen Szenen und Figuren folgen sich unablässig, wie auf einem

Filmstreifen. Der Fortschritt gegenüber den Bildern in Dusch ist eklatant, so, daß eine größere Zeitspanne zwischen den beiden Werken angenommen werden muß.

Auch in der Wiedergabe des gefühlsbetonten Momentes, d.h. für diese Zeit, des mystischen Empfindens, glauben wir, eine Steigerung von Lüen aus über Waltensburg und Dusch bis Chur wahrnehmen zu können. Die Beziehungen etwa der Mutter und des Lieblingsjüngers zu Christus nehmen an Innigkeit zu. Man vergleiche jeweils das um die Kreuzigung dargestellte Geschehen (Abb. S. 106 oben, 108, 111), sowie das von verklärter Trauer beseelte Antlitz der weinenden Magdalena in Dusch (Abb. S. 109). Im bewußten Kontrast zu verhaltenem Schmerz kommt aber auch ein hochdramatisches Sichgehenlassen vor, so bei einer der Mütter in der Kindermordszene von Lüen (Abb. S. 106 unten) und bei einer Klagenden der Kreuzigung in Chur (Abb. S. 111). Bei diesen Gestalten fühlt man sich spontan an die ungefähr gleichzeitig entstandene händeringende Magdalena der Kreuzabnahme in Königsfelden erinnert. – Für die Datierung der Kreuzigung in Chur glauben wir, abermals Beweise aus der Geschichte der Vaz anführen zu können. Von rechts nähern sich dem Kreuz drei heilige gekrönte Kopfträger, eine junge Frau und zwei Männer. Für den Graubündner können mit diesen Figuren nur die Zürcher Stadtheiligen Regula, Felix und Exuperantius gemeint sein. Aber mit welchem Recht stehen sie geradezu herausfordernd an dieser in jeder Beziehung fremden Stelle? Wir setzen sie Stifterfiguren gleich und suchen die weitere Erklärung in den Beziehungen der Vaz zu Zürich; denn nach dem oben Ausgeführten müssen wohl die Vaz auch hier den Bildauftrag an den Meister von Waltensburg erteilt haben, für die Rückwand jenes Altares, der ihnen zukam und in dessen Bereich erwiesenermaßen Personen hohen Standes bestattet wurden. Am 24. Mai 1326 starb in Chur, wo sie wohnte, Luitgardis von Vaz, geb. Gräfin von Kirch-



Waltensburg. Kirche. Nordwand, Passionszyklus

Dusch bei Paspels. Kapelle. Szenen aus der Magdalenenlegende

berg, die Mutter unter anderem des mächtigen Donat und seiner Schwester, die sehr wahrscheinlich Margaret hieß und Gemahlin des Freiherrn Walter von Eschenbach, eines der Mörder König Albrechts, war. Die Eschenbach besaßen im Zürichgau die Burg Maschwanden, sowie die Schnabelburg am Albis und waren mit der Stadt Zürich aufs engste verbunden. Zürcher Herren vermittelten Margaret von Eschenbach auch ihren Vazischen Erbanteil. So liegt es nahe, anzunehmen, daß dieselbe, deren Name und Wappen geächtet waren, das Kreuzigungsbild zu Ehren ihrer Mutter in Chur gestiftet habe. Als Stifterin hätte sie sich gleichsam durch die Zürcher Stadtheiligen – sie hielt sich möglicherweise in Zürich auf – vertreten lassen. Auch sie litt ja wie eine Märtyrerin und klammerte sich an das Kreuz Christi. – Nach unseren Darlegungen hätte der Meister von Waltensburg die Churer Kreuzigung also wohl bald nach 1326 gemalt.

Überprüft man unter anderem die Entwicklung, die der Maler in der Gewandmodellierung, im Ausdruck der Gesichter und in der Wiedergabe etwa eines Baumes gemacht hat, so stehen die Bilder von Räzüns am Abschluß derselben. Der Evangelist St. Marcus im Chor von St. Georg (Abb. S. 110 links) und der Kopf eines hl. Bischofs in St. Paul (Abb. S. 110 rechts) sprechen eindeutig dafür. Nur in St. Paul und in St. Martin in Ilanz begegnen wir architektonischen Umrahmungen mit Wimpergen, Krabben, Fialen und Kreuzblumen, in den Kirchen also, die nicht die Vaz, sondern die von Räzüns und von

Räzüns. St. Georg. Der Evangelist Marcus

Räzüns. St. Paul. Kopf eines hl. Bischofs

Belmont ausmalen ließen. Die Erklärung dafür sehen wir darin, daß Donat, der letzte der Vaz, und seine Gemahlin Guta beide 1337 oder 1338 gestorben sind, und daß ihre in Graubünden wohnenden bündnerischen Verwandten den inzwischen heimisch gewordenen Maler übernommen haben, nicht die Schwiegersöhne von Werdenberg-Sargans und von Toggenburg. Die Malereien in Räzüns und Ilanz wären somit erst nach 1338 entstanden.

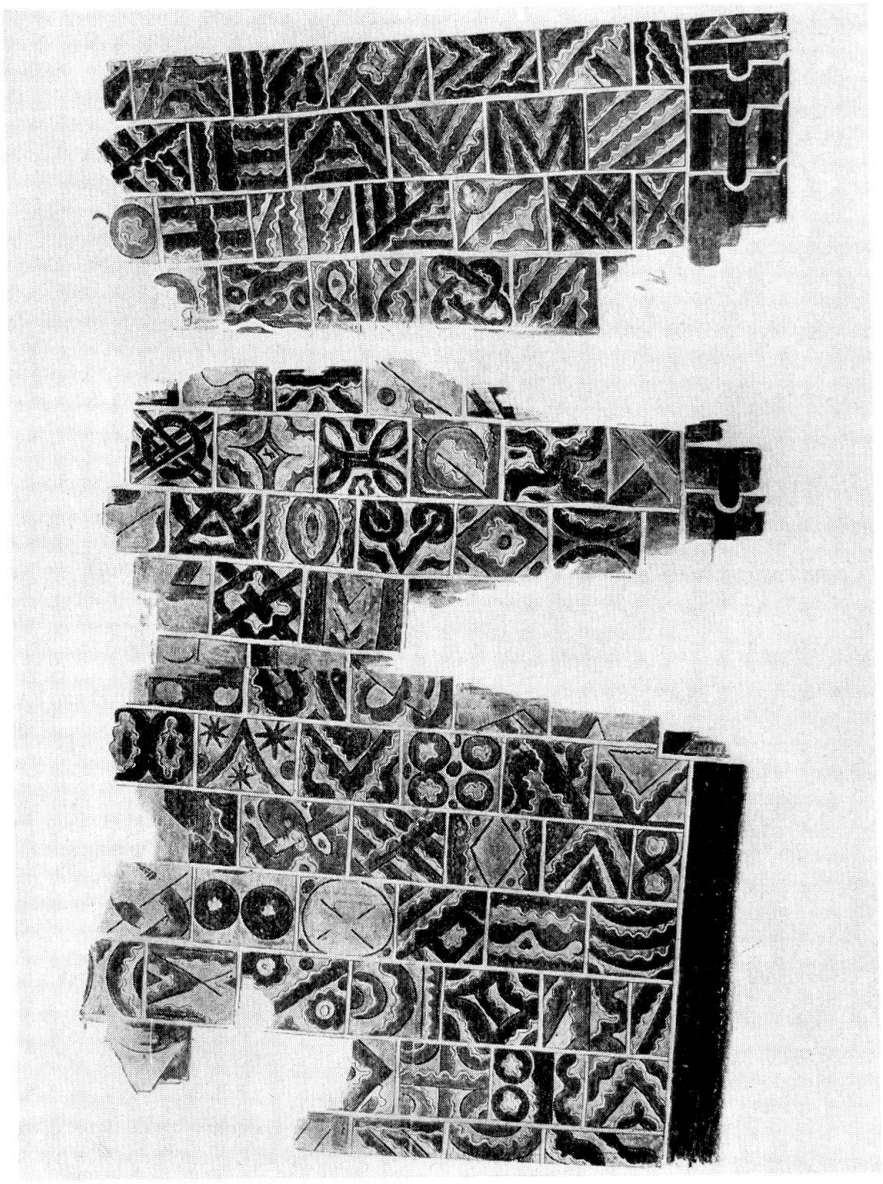
Wenn wir sagen, der Künstler sei heimisch geworden, denken wir unwillkürlich an eine entfernte, fremde Herkunft. Die vielen wiedergegebenen Bauten mit Schwalbenschwanzzinnen, die imitierten Gesteine, wie roter Sandstein und verschieden farbiger Marmor, die illusionistisch virtuos hingemalten Rundstäbe und Hohlkehlen weisen nicht nach Graubünden, das noch im romanischen Bauempfinden steckte. Und all das Neue, ein großer Formen- und Figurenschatz, ist schon im frühesten Werk des Meisters von Waltensburg, in Maienfeld, vorhanden. Er tritt hier bereits als großer Künstler auf, als Bahnbrecher der Gotik in unserm Gebiet, und die Vaz wußten ohne Zweifel darum, sie hätten ihn sonst kaum für ein so weitabgestecktes Programm berufen. Auf die Frage, woher sie ihn geholt hätten, müßten nach unserem Dafürhalten schon allein die fast an jedem Arbeitsplatz und am reichsten in Maienfeld auftretenden, so mannigfaltigen und höchst eigenartigen, für die Dekoration der Quadersteine übernommenen Teppichmuster Aufschluß geben, wenn man deren Ursprungsland ausfindig machen könnte (Abb. S. 112). Unsere bisherigen, mehr zufälligen Erkundigungen weisen nach Steiermark und Böhmen. Ein oder zwei der Motive finden sich in den Glasgemälden von Königsfelden, die von Michael Stettler der Wiener Malschule zugeschrieben werden. Ferner bemerkt Helga Reichel in bezug auf die eigenartige Haltung der Füße beim Gekreuzigten: «möglicher-

Chur. Kathedrale. Kreuzigung

weise haben Werke aus den österreichischen Gebieten hier eine vermittelnde Rolle gespielt.» Die Forschung muß also in dieser Richtung weitergehen, was auch geschichtliche Fakten nahelegen. Auf der Suche nach einem Künstler lag den Vaz nichts näher, als sich an den Habsburgischen Hof zu wenden. Walter IV. von Vaz, der Vater des Donat, war erwiesenermaßen mit Kaiser Rudolf eng befreundet, traf ihn mehrmals in Zürich und in Wien und stand auch für ihn Bürge. Noch wesentlicher war für Donat von Vaz aber wohl die nahe Verwandtschaft seiner Gemahlin, Guta von Ochsenstein, mit den Habsburgern. Ihre Großmutter war die Schwester des Kaisers, ihr Vater ein Vetter des bei Windisch ermordeten König Albrecht. Den Turm zu Maienfeld hat Donat gewiß in erster Linie für seine junge Frau und im Geschmack ihrer gewohnten Umgebung ausmalen lassen. – Ein Graubündner war der Meister von Waltensburg nach allem Gesagten bestimmt nicht. Er hielt sich vielleicht auch nicht bis zu seinem Lebensende in Graubünden auf. Berechnet man seine Tätigkeit an 12 verschiedenen Bauten mit je einundeinhalb Sommer, so ergibt das die Zeitspanne von rund 20 Jahren. Er hätte demnach etwa von 1320 bis 1340 in Graubünden gewirkt.

Literatur: E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. I–VII. – H. Reichel, Der Meister von Waltensburg, Marburg 1959. – J. R. Rahn, Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem 14. und 15.Jh., Kunstdenkmäler der Schweiz, Neue Folge II. – Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile, Insel-Verlag, Leipzig 1929. – H. Naumann, Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift, Insel-Verlag Leipzig. – M. Stettler, Königsfelden, Farbenfenster des 14.Jhs, Iris-Verlag, Bern 1949. – E. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. III, Königsfelden. – J. J. Simonet. Die Freiherren von Vaz, im Heimatbuch «Obervaz», 1915. – R. Hoppeler, Zur Geschichte der Freiherren von Vaz, Bündner Monatsblatt, 1914. – F. Pieth, Bündner Geschichte, Chur 1945. – W. v. Juvalt, Necrologium Curiense, Chur, 1867. – Zürcher Urkundenbuch, Bd. 8, Nr. 2923. – Kindler von Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, Bd. 3 (Genealogie Ochsenstein). – W. Muschg, Die Mystik in der Schweiz, Frauenfeld 1935.

Der Freundlichkeit des Zürcher Staatsarchivars, Herrn Dr. W. Schnyder, verdanken wir Angaben über die von Ochsenstein und von Eschenbach.



Maienfeld. Schloß Brandis. Teppichmuster