

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: 29 (1972)

Heft: 1

Artikel: Typus und Postfiguration : zu der mittelalterlichen Bilderpredigt von St.
Arbogast in Oberwinterthur

Autor: Reske, Hans-Friedrich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165807>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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

Typus und Postfiguration¹

Zu der mittelalterlichen Bilderpredigt von St. Arbogast in Oberwinterthur

VON HANS-FRIEDRICH RESKE

I

Freskenprogramme mittelalterlicher Kirchen sind für den heutigen Betrachter bisweilen ein spröder, wenn nicht sogar stummer Gegenstand². Sie aber wollten den Beschauer ansprechen, und die literarische Überlieferung bezeugt, daß es ihnen gelang. Es sei nur erinnert³ an Villons Mariengebete für seine Mutter:

*Femme je suis povrette et ancienne,
Qui riens ne sçay; oncques lettres ne leus.
Au moustier voy dont suis paroissienne
Paradis paint, ou sont harpes et lus,
Et ung enfer ou dampnez sont boullus:
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.
La joye avoir me fay, haulte Deesse,
A qui pecheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans fainte ne paresse.
En ceste foy je vueil vivre et mourir⁴.*

Oder man denke an die Worte, mit denen Wolfram von Eschenbach den Knappen nach der Schilderung des Todes von Parzivals Vater auf den Erlöser verweisen läßt,

*den man noch mâlet für daz lamp,
und ouchz kriuze in sine klân* (Parz. 105, 22f.).

In theoretischen Äußerungen des Mittelalters begegnet häufig der Hinweis – Villon hat ihn von dort übernommen –, daß die Sakralkunst wegen ihrer Anschaulichkeit und Aussagekraft dem des Lesens unkundigen Laien einen Lektüreersatz gewähre. Das besagt nicht, daß die bildende Kunst als Magd der Predigt fungiert habe. Vielmehr tritt sie auf Grund der ihr innewohnenden Aussagekraft als gleichberechtigt neben das verkündigende Wort⁵. Diese Tatsache wird gern (und nicht nur in populären Darstellungen) zu Lasten der sakralen Kunst übergegangen, obwohl sie gerade in den Zeugnissen, die der Bildkunst die Funktion der Laienunterweisung zuerkennen, zum Ausdruck kommt. Wenn zum Beispiel Sicardus von Cremona mit Verweis auf das mosaische und das salomonische Vorbild der Stiftshütte und des Tempels die bildkünstlerische Ausschmückung der Kirchen fordert, und wenn er von dieser verlangt, *litterae laicorum* zu sein

und diese Funktionsbestimmung der Sakralkunst mit einem Hinweis auf Paulus (*Rom. 15, 4*) stützt: «*Quaecunque enim scripta*», *vel sculpta sunt*, «*ad nostram doctrinam scripta sunt*»⁶, so macht seine Erweiterung des Bilbelzitates durch den Einschub *vel sculpta sunt* die funktionale Gleichsetzung der Verkündigungskraft von Schrift/Wort und Bildkunst deutlich⁷. Beide, Schrift/Wort und bildende Kunst, sind Predigtverkündigung, haben die gleiche Aufgabe im sakralen Bereich. Daher sind aber auch beide einer gleichen Instanz verpflichtet: der geltenden Lehrmeinung der Kirche und damit deren dogmatischen, exegetischen und liturgischen Grundlagen. Diese können folglich dem modernen Interpreten über den weiten Zeitraum hinweg ein mittelaltergemäßes Verständnis auch der Oberwinterthurer Fresken erleichtern⁸. Ihre eigentliche Aufgabe, als Predigtverkündigung zur Reflexion des bildkünstlerisch dargestellten Themas aufzufordern, schreibt auch dem nur am künstlerischen Objekt interessierten Betrachter eine bestimmte Haltung vor, nämlich den geistigen Führungsanspruch, den das Kunstwerk erhebt, nicht nur zu respektieren, sondern ihm die eigene Sehweise unterzuordnen. Solche Sakralkunst ist gebietend wie Dogma und Predigt. Wer ihr die Fähigkeit zu geistiger Führung aberkennt, hat sich den Zugang zu ihr erschwert, wenn nicht verbaut.

II

Bei der Renovierung der Pfarrkirche St. Arbogast von Oberwinterthur im Jahre 1877 traten vor allem im Mittelschiff der romanischen dreischiffigen Basilika umfangreiche Malereien aus dem 14. Jahrhundert zutage⁹. Der für damalige Zeit vorbildliche Entschluß, die Bilder «in ihrem schlimmen aber dafür originalen Zustande» zu belassen¹⁰, überforderte jedoch die Konservierungstechnik¹¹.

Als man 1932 an die «völlige Freilegung» der Fresken ging und an ihre «teilweise Restauration durch den Maler Walter Naef¹²», war für vieles, besonders für die Fragmente auf der Ost- und der Westwand und die Ausmalungen über den Pfeilern, nur mehr die Beschreibung J.R. Rahns von 1877¹³ das einzige Zeugnis. Da auf «Nachschöpfungen» verzichtet wurde¹⁴, ist diese Be-

schreibung zum Verständnis des einstigen Programms unerlässlich, wenn sie auch nicht frei von Fehlern ist.

Rahns Hinweis auf die Bedeutung, die den Malereien von St. Arbogast zukommen müsse, da eine voll ausgemalte Kirche aus so früher Zeit in der Schweiz einzigartig sei¹⁵, wurde von W. Hugelshofer wiederholt, und die Bisigkeit seiner Formulierung zeigt, wie wenig das Bildprogramm noch 1928 selbst in der Schweiz in den Blickpunkt gerückt war¹⁶. Seit 1952 nun liegt zwar eine materialreiche Bestandsaufnahme von E. Dejung und R. Zürcher vor¹⁷, doch an Interpretationen des Bildprogramms existieren noch immer nur die wenigen Zeilen, die J. Gantner geschrieben hat¹⁸. Und diese bedürfen nicht nur dringend der Ergänzung, sondern auch der Korrektur.

III

Da schon Rahn an der Ost- und der Westwand nur Fragmente vorfand, bei deren Identifizierung er auf Vermutungen angewiesen war, und da dort heute nicht viel mehr erhalten ist als das große Christophorusbild im Westen,

beschränken wir uns auf die Malereien der beiden Längswände¹⁹. Im Chorgewölbe befand sich «ein großes Spitzoval mit der Darstellung Christi als Weltenrichter, darum herum waren vier Medaillons angebracht, mit den von Engeln gehaltenen Symbolen der vier Evangelisten²⁰». Thematisch paßt eine solche Darstellung vorzüglich zum Programm der Malereien auf den Längswänden. Inwieweit das Chorbild aber als «Ziel und Mittelpunkt der ganzen malerischen Ausstattung» anzusprechen ist²¹, wird meines Erachtens wegen des allgemeinen Überlieferungszustandes des Kircheninnern als Ganzes ebenso fraglich bleiben müssen wie die Beziehung zwischen den ehemaligen Bildern der Westwand und den Ausmalungen der Längswände. Nur von den Längswänden können wir uns mit Hilfe der alten Beschreibung Rahns ein halbwegs getreues Bild machen. Die Geschlossenheit ihrer Ausmalung und ihre deutliche Zusammengehörigkeit gestatten es, trotz der Verluste im Osten und Westen der Kirche von einem noch erhaltenen Programm von St. Arbogast zu sprechen.

Wie die Wandaufrisse zeigen, ist das Verteilungsschema der Malereien dem architektonischen Schema des Wand-

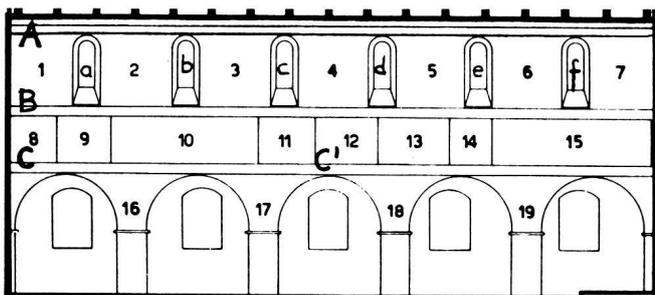


Abb. 1 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Schema der Nordwand

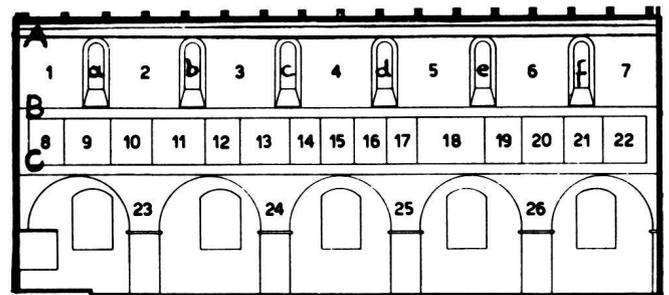


Abb. 2 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Schema der Südwand

Bildverteilung auf der Nordwand²²

1 zwei männliche Figuren; 2 zwei männliche Figuren; 3 Bartholomäus und Jacobus maior; 4 Arbogast; 5 Johannes Baptista und Johannes Evangelista; 6 Petrus und Paulus; 7 Matthäus und unkenntliche Figur (alle stehend bis auf 4 Arbogast)
 8 Haus mit drei Gestalten; 9 Gruppe von Geistlichen; 10 Jagdbild; 11 Arbogast erweckt Siegbert; 12 Dagobertstiftung; 13 Grablegung Arbogasts und Stifterwappen; 14 Schutzmantelmadonna und Wappen; 15 Ritt und Anbetung der Hl. Drei Könige
 16 Haus mit Gestalten, Kruzifixus, Beter und Engel; 17 zwei männliche Heilige; 18 Gallus mit Bär; 19 Christus zwischen Passionswerkzeugen

A Rankenbordüre mit Duktus von Osten nach Westen
 B Rankenbordüre mit Duktus von Westen nach Osten
 C Rankenbordüre mit Duktus von Westen nach Osten bis C', ab C' übergehend in einen Duktus von Osten nach Westen

a, b, e Auf den Fensterlaibungen Sterne
 c, d, f Auf den Fensterlaibungen Rosen

Bildverteilung auf der Südwand

1 zwei weibliche Heilige; 2 Verena und Maria Magdalena
 3 Katharina und Johanna; 4 Christus und Maria; 5 Elisabeth und Anna; 6 Gertrud v. Nivelles und unkenntliche Figur; 7 Genoveva und Helena (alle stehend bis auf 4 Christus und Maria)
 8 Verkündigung; 9 Geburt Christi; 10 Darbringung im Tempel; 11 Einzug in Jerusalem; 12 Ölberg; 13 Gefangennahme; 14 Christus vor Pilatus; 15 Geißelung; 16 Dornenkrönung; 17 Kreuztragung; 18 Kreuzigung; 19 Kreuzabnahme; 20 Grablegung; 21 Auferstehung; 22 Erscheinung vor den drei Frauen
 23 Christus; 24 Felix; 25 Regula; 26 Exuperantius

A Rankenbordüre mit Duktus von Osten nach Westen
 B Rosenbordüre mit Duktus von Osten nach Westen
 C Rosenbordüre mit Duktus von Osten nach Westen

a-f Auf den Fensterlaibungen Rosen



Abb. 3 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Innenansicht mit Blick nach Westen

körpers angeglichen worden, nicht aber der Raumarchitektur. Somit trifft Rahns Charakteristik, schon der erste Blick lasse erkennen, «dass das Gesetz der Unterordnung unter die Architektur für die Haltung des Einzelnen, wie für die Gliederung des Ganzen das Ausschlaggebende war²³», nur bedingt zu. Da sich die Fensterzonen des Baues nicht nach den Arkadenzonen ausrichten und die Wandflächen in ihrer ganzen Länge nicht durch architektonische Profilierungen gegliedert sind, wird trotz ihrer spiegelgleichen Entsprechung eine Raumwirkung geschaffen, die Bauten mit sogenannten «laufenden Wänden» eigen ist: nicht die Wirkung eines sich aus tektonisch gleichen Elementen in die Tiefe aufbauenden, sondern eines in die Tiefe fliehenden Raumes²⁴. Diesen Sog zum Altarraum hat der Maler nicht nur durch einen von Osten nach Westen verlaufenden Duktus der obersten Rankenbordüren aufgefangen (Abb. 1: A; Abb. 2: A). Durch die Sitzfiguren des Kirchenpatrons (Abb. 1: 4) und des himmlischen Königspaares (Abb. 2: 4) wird dem Auge Halt gegeben und der Raum in zwei gleich große Einheiten unterteilt²⁵, die auf Grund der Pfeiler und der Figurenpaare im Lichtgaden durch Abzählen meßbar sind. Ferner wird diese Raummitte markiert durch den Wech-

sel im Duktus der untersten Nordwandranke (Abb. 1: bei C') und durch die Hervorhebung der beiden Fenster neben dem Arbogastbild, deren Laibungen mit Rosen ausgemalt sind (Abb. 1: c und d).

Vor allem aber wurde durch die Gegenläufigkeit der Erzählrichtungen der beiden Bilderfriese auf der Mauerzone ein ruhender Raum geschaffen, zumal noch die Rankenbordüren der Friese die Gegenläufigkeit der Bilderfolgen unterstreichen durch einen den Geschehensablauf begleitenden Rhythmus. Die Tiefenwirkung in der Längsachse und der Sog zum Altarraum als dem Sammelpunkt der perspektivischen Linien sind auf diese Weise gedämpft worden, und der Eintretende wird durch die Szenenfolge der Friese und die richtungweisenden Bordüren an die Wandflächen verwiesen, deren Ausmalungen ihm einen Rundgang vorschreiben: zunächst von Westen nach Osten entlang der Nordwand, dann von Osten nach Westen, der Bilderkette der Südwand folgend. Damit weisen sich die Malereien von Oberwinterthur als alles andere aus als «flüchtige Producte der mittelalterlichen Malweise [schlichter Handwerker] [...], rasch gezeichnet und mit einer geringen Auswahl von Tönen bemalt, bloss in der Absicht, die Gläubigen zu erbauen und das Auge durch

einen heiteren Wechsel von Formen und Farben zu ergötzen²⁶». Sie stellen vielmehr den Versuch dar, einen vorgegebenen, romanischen Raum mit Mitteln der Malerei so umzugestalten, daß er sich in seiner unverwechselbaren Eigenart von der durch die Architektur nahegelegten Form der Raumgebung absetzt.

Den architektonischen Raum mit seiner Wirkung in die Tiefe hat der Maler nicht übernommen, sondern statt dessen den Blick auf die Einzelwand mit ihren Bildern gelenkt. Wohl gestattete die Altertümlichkeit des Wandaufbaus eine Gliederung in drei Längszonen (entsprechend der Arkaden-, Mauer- und Fensterzone), aber keine übergreifende Gliederung in die Höhe (wegen der nicht auf die Arkaden ausgerichteten Fenster). Diese Schwierigkeit überwand der Maler, indem er auf das ebenfalls alte Schema jener Wandaufteilung zurückgriff, «das der Hauptzone die fortlaufende Erzählung, den Zwickeln und Fensterintervallen aber einzelne Heiligenfiguren oder dekorative Muster zuwies²⁷». Drei Bordüren in der Waagerechten, zusätzlich zu den Kämpfergesimsen der Pfeiler, unterstreichen die Eigenständigkeit jeder Zone. Eine strenge Korrespondenz der Bildfelder von Wand zu Wand innerhalb des Lichtgadens gibt dem Raum Ruhe, ebenso die lockere Korrespondenz zwischen den großfigurigen Zwickelbildern jeder Wand, während auf den Mauerzonen sich die Erzählfriese gegenüberstehen, die durch Einfassung in Ranken- bzw. Rosenbordüren wie lange Bildteppiche wirken²⁸.

Treffend bezeichnet Gantner diese Art der Bildkomposition als eine «gotische Umformung des uralten Programms [des Dreizonenschemas]²⁹», doch seine Angabe, die Erzählung greife stellenweise auch auf die Zwickelflächen über³⁰, findet vom Gegenstand her keine Bestätigung. Die drei westlichen Pfeilerbilder der Südwand (Abb. 2: 26–24) zeigen die Zürcher Stadtheiligen Exuperantius, Regula und Felix, die dem ihnen segnend zugewandten Christus auf dem östlichen Pfeiler (Abb. 2: 23) entgegengehen³¹, die Mittelpfeiler der Nordwand (Abb. 1: 17 und 18) zwei männliche Heilige und Gallus, der Ostpfeiler der Nordwand (Abb. 1: 19) zeigt Christus zwischen den *arma crucis*³². Weder der *Ecce homo* noch der segnende Christus gehören dem Erzählverlauf der darüber befindlichen Friese zu. Diese Auszeichnung des letzten Pfeilerpaares vor dem Chorraum durch Christusbilder findet eine Parallele zum Beispiel in der Klosterkirche von Alpirsbach, wo das Säulenpaar vor den Pfeilern des *chorus minor* als einziges der Kirche skulptiert ist. Die Erklärung, die man für Alpirsbach gefunden hat³³, ist auch für Oberwinterthur einleuchtend: Das letzte, besonders ausgezeichnete Stützenpaar vor dem Chorraum ist ein hinweisendes Symbol für die Abgrenzung zwischen Laien- und Sakralraum. Das Bild über dem ersten Nordwandpfeiler (Abb. 1: 16) den Friesen zuzurechnen ist nicht gut möglich, solange sein Inhalt nicht bestimmt werden kann³⁴. Wohl möglich ist aber eine funktionale Bestimmung des

Bildes, und diese setzt die erste Pfeilerdarstellung der Nordwand zur letzten in Beziehung:

Die vier Südwandpfeiler zeigen die Zürcher Stadtheiligen, die mit abgeschlagenen Häuptern Christus entgegengehen, der sie mit Rede- und Segensgestus und dem Spruchband *venite benedicti* etc. vor dem Sakralraum empfängt³⁵. Den Blick des in die Kirche Eintretenden nimmt im ersten Augenblick das großformatige Jagdbild des Nordwandfrieses mit seinem bewegten Geschehen gefangen (Abb. 4). Wenn nun der Zwickel darunter als einziger vollständig ausgemalt ist und noch dazu mit einem Bilde, das durch den Betenden, den Engel und vor allem den stark blutenden Kruzifixus Andachtscharakter hat, dann kommt diesem Zwickelbild die Aufgabe einer Blickkorrektur zu: *domus orationis* ist dieser Raum, der Verehrung des Erlösers bestimmt, Versammlungsraum der Gemeinde der Heiligen im Sinne des Glaubensbekenntnisses. Vor dem Sakralbereich, dem segnenden Christus der Südwand gegenüber, wird auf dem letzten Nordwandpfeiler das Kreuzigungsthema des ersten Pfeilers von einem zweiten Andachtsbild aufgenommen. Hier aber steht zwischen dem Betrachter und dem leidenden Erlöser nicht mehr eine vermittelnde Figurengruppe, sondern er ist dem *Ecce homo* inmitten der *arma crucis* unmittelbar konfrontiert, ist angehalten zur Betrachtung von Christi Leiden und aufgefordert, die Konsequenz aus dem bildhaft Dargestellten zu ziehen: Durch Verehrung des Schmerzensmannes Teil zu werden der himmlischen Gemeinde der Heiligen, die auf den Pfeilern und im Lichtgaden vor Augen geführt wird. Er ist angehalten, gleich ihnen und Christus den Tod zu überwinden in der Zuversicht des ewigen Lebens. In diesem, nicht in dem von Gantner gemeinten Sinne greift die Erzählzone der Mauer auf die Arkadenzone über; in diesem Sinne aber öffnen sich alle Zonen gegeneinander.

Die Ausmalungen der Pfeiler und des Lichtgadens betonen nachdrücklich den Gedanken von der Gemeinschaft der Heiligen (*communio sanctorum*), die von der himmlischen und der irdischen Gemeinde verkörpert wird. Heilige flankieren auf den Arkadenzwickeln zusammen mit Christus den Gemeinderaum, und oben zwischen den Fenstern zeigt sich die himmlische Gemeinde. Auf der Südwand Christus und Maria als himmlisches Königspaar inmitten von zwölf weiblichen Heiligen, auf der Nordwand gegenüber der Kirchenpatron Arbogast in einer Schar von zwölf männlichen Heiligen und Aposteln. Die strenge Scheidung nach Geschlecht bildet eine Spiegelung der nach Männern und Frauen getrennt beim Gottesdienst Aufstellung nehmenden irdischen Gemeinde.

IV

Die Kirche ist dem heiligen Arbogast geweiht; der Fries, der seine Vita berichtet, macht am Eingang den Beginn³⁶.

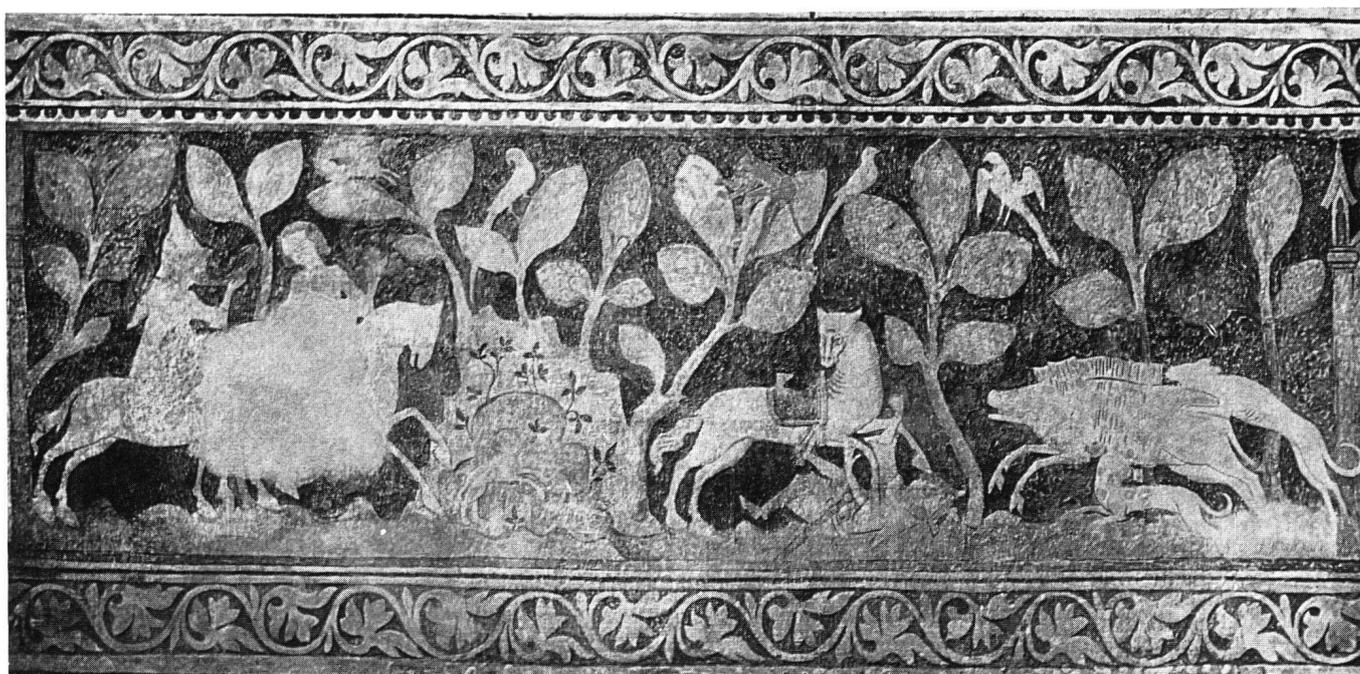


Abb. 4 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Jagdbild (Nordwand)

Da die alte Beschreibung Rahns vom heutigen Zustand abweicht, ist eine Überprüfung seiner Aussagen notwendig³⁷. Der Bildteppich der Nordwand besteht aus acht verschiedenen großen Feldern, von denen das dritte (Abb. 1: 10: die Jagd innerhalb der Arbogastlegende) und das achte (Abb. 1: 15: Ritt der Drei Könige, Anbetung) im Format korrespondieren. Die beiden ersten Szenen im Westen (Abb. 1: 8 und 9) sind von Rahn³⁸, der sie wegen einer Empore schwerlich frei sehen konnte, als Darstellungseinheit angesprochen worden. Dejung und Zürcher nahmen bei ihrer Beschreibung die notwendige Korrektur vor: Es handelt sich um zwei kompositorische Einheiten, die deutlich als zwei Bildfelder gekennzeichnet sind³⁹. Schwieriger ist die Divergenz zwischen Rahns Beschreibung und dem heutigen Befund am Ende des Frieses zu beurteilen, da Rahn mehr angibt, als noch zu sehen ist. Doch läßt sich nachweisen, daß er auch dort irrte.

Die achte Bildeinheit des heutigen Frieses (Abb. 6) führt Rahn als zwei Felder auf, die durch einen Strich getrennt seien⁴⁰:

«7) und 8) Den Beschluss dieser nördlichen Reihe nehmen in zwei Abtheilungen die Bilder des Zuges und der Anbetung der hl. drei Könige ein. Beide auf weissem Grunde sind bis auf schwache Reste zerstört. Im ersten Felde sieht man zwei Könige zu Pferd [...]. Sie weisen mit emporgehobenen Armen nach vorn, wo in der zweiten Abtheilung, dem trennenden Striche zunächst, ein bartloser Mann mit hochgeschwungenem Stabe (Treiber eines Lastthieres oder Hirt auf dem Felde?) voraneilt.»

Hier ist eindeutig der Boden der Deskription verlassen zugunsten einer interpretierenden Beschreibung, die sich nicht ständig am Objekt orientiert. Der «bartlose Mann» (den der Restaurator allerdings bärtig gesehen hat) eilt nicht den reitenden Königen voran, sondern steht gegen sie nach Westen gewendet. Die Angabe des Trennungsstrichs ist ebenfalls nicht glaubwürdig, besteht doch ein solcher auch nicht hinter der Schutzmantelmadonna (Abb. 1: 14), die ebenfalls auf weißem Grund gemalt ist. Dort wäre eine Bildabgrenzung durchaus zu erwarten, hier aber zerreißt sie ein zusammengehöriges Geschehen. Zudem bringt Rahns Trennungsstrich eine ikonographische Crux mit sich. Ein stockschwingender Hirt, der sich den Gestalten des Nachbarfeldes zuwendet und vom Geschehen des eigenen Bildes abgekehrt ist, leuchtet ebensowenig ein wie der Treiber eines Lasttieres – wo sollte dieses zudem bei einem Trennungsstrich Platz finden? Kein Bild in St. Arbogast nämlich zeigt eine Komposition, deren Figuren über die Bildabgrenzung hinaus mit den Personen des Nachbarfeldes szenisch verbunden sind. Sollte Rahn irregeleitet worden sein durch den großen Riß im Verputz, der sich durch den Ansatz der rechten Hand und durch die rechte Fußspitze der Gestalt zieht, die er «dem trennenden Striche zunächst» lokalisiert? Nimmt man das Bild, entgegen der Beschreibung Rahns, als zusammengehörige Einheit, wie es die Forschung stillschweigend getan hat, so wird diese Auffassung durch das Jagdbild (Abb. 4) in ihrer Richtigkeit bestätigt, denn beide Bilder sind nach gleichem Schema aufgebaut.



Abb. 5 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Dagobert-Schenkung (Nordwand)

Das Anbetungsbild (Abb. 6) ist nicht nur in der Mitte stark zerstört, sondern auch am rechten Rand (die Abbildung ist rechts beschnitten). Das Haus und das Bett mit nach rechts gerichtetem Kopfende sind vollständig erkennbar. Selbst wenn mit einer abschließenden senkrechten Bordüre gerechnet wird⁴¹, bleibt hinter dem Kopfende noch freier Raum. Ein knappes Viertel des Bildfeldes scheint mir zu viel für eine bloße Szenerie. Hier dürfte eine Geburt Christi anzusetzen sein, ikonographisch desselben Typs wie die Geburt Christi gegenüber auf dem zweiten Feld des Südwandfrieses (Abb. 2: 9: liegende Madonna auf der Kline)⁴² – auch das hoch nach rechts hinaufgezogene Kopfende des Bettes spricht dafür. In dem freien Feld vor den Reitern wäre das Pferd des anbetenden Königs vorzustellen, das von dem Stockschwinger gehalten wird⁴³.

Doch auch das noch Erhaltene läßt erkennen, daß der Aufbau dem des Jagdbildes entspricht. Beide Male ist das Bild aus vier Elementen aufgebaut. Bei der Jagd sind es 1. die beiden Reiter, 2. der Hügel, 3. das Pferd mit dem Gestürzten, 4. der Eber. Diesen Einheiten entsprechen im Epiphaniebild 1. die reitenden Könige, 2. der Stockschwinger und sein Objekt (lediges Pferd?), 3. die Anbetung, 4. die Geburtsszenerie (Staffage einer Christgeburt?). Drei dieser vier Bildelemente sind Träger der Erzählung, nämlich jeweils das erste, dritte und vierte, während das zweite einen retardierenden Faktor bildet: der trennende Hügel, der der Richtung der reitenden Könige entgegengewandte Stockschwinger. Auf dieses trennende und zugleich verbindende Element aufmerksam geworden, sieht man, daß es

eine – allerdings wesentlich schwächere – tektonische Entsprechung findet zwischen dem jeweils dritten und vierten Bildteil: in dem Baum zwischen Pferd und Eber, in dem Mann mit dem Judenhut zwischen Anbetung und Geburtsszenerie. Nicht aus vier, wie der erste Augenschein auswies, sondern genau genommen aus fünf Elementen baut sich jedes der Bilder auf; drei sind Handlungsträger, voneinander abgesetzt und zugleich miteinander verbunden durch jeweils zwei kompositorische Elemente. Diese fünf Bildteile sind nicht einfach aneinandergereiht, sondern sie werden zu einer Einheit verbunden, indem beidemal linke und rechte Bildhälfte szenisch gegeneinander ausgerichtet sind: Der Richtung der Jäger läuft der Eber entgegen, dem Ritt der Könige die nach links abfallende Linie der Kline und die nach links ausgerichtete Gestaltengruppe des Mannes mit dem Judenhut, der Madonna, des Kindes, des Engels. Der Bildmitte kommt jeweils die Verzahnung dieser beiden Ausrichtungen zu: Das Pferd und der Gestürzte sind in Entsprechung zu den Reitern von links nach rechts ausgerichtet, nehmen aber mit der Kopfbewegung und den ausgestreckten Armen und den Beinen die Richtung der Ebergruppe von rechts nach links auf – der Stockschwinger und der anbetende König lassen die Richtung der reitenden Könige sich überschneiden mit der gegenläufigen der heiligen Gestalten und vermitteln auf diese Weise zwischen den beiden Ausrichtungen des Bildes. Somit handelt es sich beim Jagd- und beim Anbetungsbild um Simultandarstellungen, die als geschlossene Einheiten komponiert sind. Sie weisen damit ein Kompositionsschema auf, das unter allen Bildern der Kirche nur ihnen eigen ist. Auch im Format entsprechen sich diese beiden Bilder: Mit einer Länge von 465 cm (Jagdbild) und 495 cm (Epiphaniebild)⁴⁴ sind sie nicht nur annähernd gleich, sondern auch die größten Bilder der Längswände.

Der Fries der Nordwand besteht also entgegen der Beschreibung Rahns aus einer Folge von acht ungleich großen Bildern, die sich nach dem Inhalt des Dargestellten in drei Gruppen ordnen lassen. Die ersten sechs Bilder (Abb. 1: 8–13) stellen die Arbogastvita vor Augen⁴⁵, an diese schließt sich auf weißem Grund nach einem Trennungsstrich die Schutzmantelmadonna an (Abb. 1: 14), darauf folgt, ebenfalls auf weißem Grund, ohne Trennungsstrich die Epiphanie (Abb. 1: 15). Somit geht die Arbogastvita zwar «unvermittelt in eine Schutzmantelmadonna sowie den Zug und die Anbetung der drei Könige» über, doch zu Unrecht leitet Gantner aus diesem Befund sein Urteil ab, daß der Nordwandfries deshalb künstlerisch uneinheitlicher als der Fries auf der Südwand sei⁴⁶. Der Südwandfries mit dem Christusleben ist bereits vom stofflichen Vorwurf her (im Gegensatz zum gegenüberliegenden Fries) eine Einheit, die zudem als solche geläufig ist. Indem der Maler den Nordwandfries mit Arbogastvita, Schutzmantelmadonna und Epiphanie ebenfalls als Ganzes in Bordüren faßte, bestimmte er auch diesen als eine



Abb. 6 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Epiphaniebild (Nordwand)

Einheit, auch wenn sich diese aus drei stofflichen Vorwürfen zusammensetzt. Verschiedenheit des stofflichen Vorwurfs und künstlerische Einheit sind zweierlei! Gerade das Bestreben, die Einheit der drei stofflichen Vorwürfe zum Ausdruck zu bringen, hat hier dem Maler mehr künstlerisches Können abverlangt als die Gestaltung des Südwandfrieses, wo die Einheit durch ein einfaches Rahmen der Christusvita zu kennzeichnen war.

Beim Nordwandfries wurde neben der zusammenschließenden Bordürenfassung und der schematischen Entsprechung von Jagd- und Anbetungsbild zu einem weiteren Mittel gegriffen, die Einheit des Ganzen zu demonstrieren. Die Anbetungsgruppe (Abb. 6) zeigt die gleiche ikonographische Gestaltung wie das Schenkungsbild (Abb. 5), das direkt unter der Darstellung des Kirchenpatrons die Friesmitte einnimmt (Abb. 1: 12).

Beide Bilder zeigen – ebenfalls als einzige der ganzen Kirche – eine Gabendarreichung an Christus (in dem Bild der Arbogastvita handelt es sich um den austrasischen König Dagobert, der für die Errettung seines bei einem Jagdunfall tödlich verunglückten Sohnes durch Arbogasts Fürbitte der Kirche St. Maria in Straßburg die Stadt Rufach und Schloß Isenheim übereignet⁴⁷). Beide Male reicht der auf dem rechten Bein kniende König seine Gabe mit aufwärtsgewandtem Blick hinauf zum Christusknaben auf dem Schoß der Madonna, welche sich oberhalb der Bodenlinie des Knienden befindet. Beide Male sind Christus und Maria nimbiert, und die Madonna trägt einen Kronreif⁴⁸. Beide Male neigt sich der kleine

Christus mit ausgestreckten Armen der Gabe zu, während er über die linke Schulter hinweg den Blick zur Mutter wendet, die ihn hält.

Daß es sich bei dieser Entsprechung nicht um einen Zufall handelt, verdeutlicht ein Umstand, der in der bisherigen Literatur nicht einmal Erwähnung gefunden hat: Die obere und die untere Bordürenfassung beider Frieße begleiten mit ihrem Duktus jeweils den Erzählverlauf der Bilder, beim Nordwandfries jedoch schlägt der bislang von Westen nach Osten verlaufende Rhythmus der unteren Ranke um in einen von Osten nach Westen führenden, und zwar mit dem Beginn des fünften Bildes, das heißt mit der unter dem Bild des Kirchenpatrons befindlichen Dagobert-Schenkungs⁴⁹. Dieser neue, nach Westen führende Blattduktus wird von dort bis zum Friesende hinter dem großen Epiphaniebild durchgehalten.

Das ist ein deutlicher Hinweis des Malers, doch er unterstreicht nicht allein die Entsprechung von Schenkungs- und Epiphaniebild. Er bringt zugleich auch zum Ausdruck, daß die Arbogastvita und die darauffolgenden weißgrundigen Felder, auch wenn sie zwei Ebenen darstellen (Wechsel von farbigem zu weißem Bildgrund!), in einem höheren als nur stofflich vordergründigen Sinn eine Einheit bilden. Der Umstand, daß ohne Rücksicht auf den Wechsel des Rankenrhythmus die Legende bis zum Tod des Arbogast (Abb. 1: 13) zu Ende erzählt und der farbige Bildgrund erst mit dem darauffolgenden Bild aufgegeben wird, zeigt, daß innerhalb der Legende dem Wechsel des Rankenduktus keine Bedeutung zukommt.

Da die Ranke aber mit ihrem Verlauf nach Westen *im Osten* am Ende des Epiphaniebildes beginnt, wird eine Brücke von dort zur Dagobertschenkung innerhalb der Arbogastvita geschlagen. Das christliche Zentralgeschehen der Epiphanie wird damit zur Dagobertschenkung in Beziehung gesetzt, die durch ihre ausgezeichnete Stellung unterhalb des thronenden Arbogast im Lichtgaden als Kern der Legende bezeichnet wird. Der Rankenverlauf von Osten nach Westen, der von den Schlußbildern noch einmal in die Legende hineinführt, weist die Epiphanie als Schlüssel für das zentrale Thema der Legende aus.

V

Rahns Beschreibung und Interpretation der Anbetung macht es nötig, sich nochmals mit seinen Angaben zu diesem Schlüsselbild auseinanderzusetzen⁵⁰:

Hinter der Madonna, «vor dem Hause, an dessen Schmalseite sich ein dreifach gebrochener Spitzbogen öffnet, sitzt auf der Kante eines langgestreckten [...] Lagers der Nährvater Joseph, mit bartlosem, jugendlichem Gesichte ohne Nimbus, das Haupt mit dem spitzen Judenhute bedeckt, den er respektvoll mit der Rechten lüftet, während die Linke weit zurückgestreckt die Halfterleine eines aus dem Hause guckenden Ochsen hält».

Der Restaurator Naef fand etwas anderes vor: Die Gestalt sitzt nicht auf dem Bett⁵¹, sondern steht hinter dem Fußende der Kline und hinter der Madonna der Anbetungsszene (Abb. 6). Die ganze Beschreibung zeugt von der Verlegenheit des Interpreten, der die Judengestalt als Joseph und die ganze Darstellung als idyllisches Genrebild auffassen wollte. Wenn Rahn die Fresken der Kirche als «durchaus in Einem Zuge» gemalt charakterisiert⁵² und sich den Malvorgang so vorstellt, daß «von dem Meister [...] die Umrisse der Gestalten und Compositionen vorgezeichnet» wurden, während die Zeichnung und das Illuminieren «den Gesellen vorbehalten» blieb⁵³, dann hätte ihn bei seiner Deutung der fraglichen Gestalt als Joseph erst recht der Umstand stutzig machen müssen, daß auf dem zweiten Feld des Südwandfrieses (Abb. 2: 9) eben dieser Joseph ganz anders dargestellt wird. Dort trägt er einen langen Stab, der ihn als Alten kennzeichnet, und er ist als Gestalt des christlichen Heilsgeschehens nimbiert⁵⁴. Statt des mit ausgestrecktem Arm gehaltenen Ochsenhalters (!) aber fand der Restaurator einen Krückstock vor, mit dem die Judengestalt auf den Ochsen (und den Esel?) oberhalb der Geburtsszenarie (mit ehemaliger Christgeburt?) verweist.

In Wirklichkeit handelt es sich bei der Anbetung des Nordfrieses nicht um ein Genrebild, sondern um einen Repräsentationstypus ältester Tradition, durch den das Epiphaniengeschehen in einem ganz bestimmten dogmatischen Sinne ausgelegt wird. Wir wählen für die Gegen-



Abb. 7 Rom, Lateranmuseum: Epitaph der Severa (Detail)

überstellung das älteste Beispiel, in dem die fragliche Gestalt im Verband mit der Anbetung überliefert ist. Es handelt sich um die Darstellung auf dem Severa-Epitaph, das nach allgemeiner Auffassung dem 3. Jahrhundert angehört (Abb. 7). Der dort auf den Stern weisenden Figur hinter der Madonna entspricht in St. Arbogast die mit Ausschaugustus hinter Stern und Anbetung stehende Judengestalt, die überdies noch mit einem Stocke auf die Geburtsszenarie (genauer: auf Ochs und Esel [?]) verweist (Abb. 6). Um Joseph kann es sich auf der Severa-Platte nicht handeln, da der Nährvater Christi erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts in der Sakralkunst auftaucht⁵⁵. Es ist der Königsprophet Balaam, der, auf den Stern verweisend, hinter der Anbetungsszene der Severa-Platte seinen Platz gefunden hat, da das Anbetungsgeschehen die Erfüllung seiner Königsprophezeiung bringt, *Num. 24, 17: Orietur stella ex Iacob, et consurget virga de Israel*⁵⁶. Diesem Königspropheten, dessen Erscheinen in den Epiphaniebildern den Hinweis bringt, daß das Anbetungsgeschehen die Offenbarung des höchsten Königs verkörpert, wurde seit dem 5. Jahrhundert sein Platz in der Epiphanie durch den Propheten Jesajas streitig gemacht, und er verlor ihn an diesen in eben dem Moment, als *Is. 60, 1–6* zur Epistel der kanonischen Epiphaniasmesse erhoben wurde⁵⁷: *1. Surge, illuminare, Ierusalem, quia venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est. 2. Quia ecce tenebrae operient terram, et caligo populos; super te autem orietur Dominus, et gloria eius in te videbitur. 3. Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui. [...] 6. [...] omnes de Saba venient aurum et tus deferentes et laudem Domino adnuntiantes.*

Indem nun Jesajas die Rolle als Königsprophet in der Epiphanie übernahm, bekam durch diesen Propheten auch das Wesen von Christi Königtum seine spezifisch christliche Verkündigung, hatte er doch auch prophezeit (*Is. 1, 3*): *Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesaepe domini sui; Israel autem me non cognovit, et populus meus non intellexit.*

Um diesen Jesajas als Verkündiger der Gabenüberreichung zum Lobe des Herrn und den Propheten von der Huldigung Christi durch Ochs und Esel handelt es sich

bei der Männergestalt hinter der Anbetung in Oberwinterthur. Durch den Judenhut wird sie als Prophet ausgewiesen, durch den Ausschaugestus nach Stern und Huldigung, verbunden mit dem Zeigegestus auf die Stalltiere, als Jesajas.

Die Gestalt des Jesajas kennzeichnet die Oberwinterthurer Darstellung der Anbetung als ein Repräsentationsbild dessen, was zu Epiphania verkündigt wird. Der Tatbestand, daß Christus als Knabe abgebildet wird und nicht als das Wickelkind der Matthäus-Verkündigung, wie er auf dem erwähnten zweiten Feld des Südwandfrieses zu sehen ist, unterstreicht, daß es sich tatsächlich um die Darstellung des Epiphaniageschehens handelt⁵⁸. Und dieses Geschehen wurde von der Liturgie höher bewertet als das Ereignis der Heiligen Nacht mit dem Argument: *Prima Nativitas est carnalis, haec autem spiritualis*⁵⁹.

VI

Die Auslegungen, welche die Huldigung der Magier in Homiletik und Liturgie seit Irenäus erfuhr, sehen in ihren entscheidenden Akt der Demonstration von Christi allmächtigem Königtum. Diese zentrale Bedeutung des Geschehens in der Bewertung der Kirche ließ seit Tertullian aus den Matthäus-Magiern Könige werden⁶⁰. Th. Klauser hat gezeigt, daß die repräsentative Ausdruckskraft der Huldigungsszene so wirkungsvoll war, weil das altorientalische Zeremoniell der Herrscheranerkennung durch Geschenkübergabe noch im römischen Imperialzeremoniell lebendig war in der Einrichtung des *aurum coronarium* (Kranzgold), das dem Kaiser von seiten der sich unterwerfenden Barbaren wie der huldigenden römischen Städte zu entrichten war⁶¹. Entscheidender noch aber ist sein Hinweis, daß die spätantike Sakralkunst das Epiphaniageschehen nach den Formen eben dieses Imperialzeremoniells stilisierte. Christus der König, der sich an Epiphania in seinem Königtum offenbarte, wurde dadurch gefeiert als himmlisches Urbild des irdischen Herrschers, welcher wiederum sich offiziell als dessen Statthalter auf Erden verstand. Bis ins Mittelalter hinein leben nicht nur in der Liturgie, sondern allerorts Relikte des spätantik-imperialen Zeremoniells weiter in der Verherrlichung des Anbetungsgeschehens.

Wegen der Bedeutung, die dem mittelalterlichen geistlichen Spiel für die Schaffung von ikonographischen Typen zukommt⁶², und wegen seines Einflusses gerade auf die bildkünstlerische Gestaltung des Epiphaniageschehens⁶³, sei für dieses Weiterleben des alten Imperialzeremoniells und seiner Sprache ein Zeugnis christlicher Umprägung aus jenem Bereich gebracht, wo sich noch einmal vor den Augen der Gemeinde das biblische Geschehen vollzog. So wird von den Drei Königen des *Benediktbeurer Weihnachtsspiels*⁶⁴ der Stern angesprochen als Zeichen des obersten Königs mit den Worten:

*regem natum predicat,
quo maior non veniat,
cuius cedens nutui
totus orbis serviat!*

Das sind Formeln aus dem imperialen Rom und Ostrom⁶⁵, die ungebrochen im Selbstverständnis des abendländischen Kaisertums⁶⁶ und der Kirche weiterlebten. Und was Herodes zu hören bekommt, ist ein Zeugnis dafür, wie sehr das Gedankengut des spätantiken Kaisertums mit seiner Reichspropaganda für das Mittelalter auch im Bereich der Kirche bestimmend war:

*Stella nova radiat
eius ortus nuntia,
cui mundus obedit,
et qui reget omnia,
et nil stare poterit
absque huius gratia:
Nos ad illum tendimus
hec ferentes munia*⁶⁷!

«Wir sind gekommen, es anzubeten» – die Formen und das Vokabular der imperialrömischen Huldigungs- und Unterwerfungszereemonie durch Geschenkübergabe überlebten das antike Imperium; die mittelalterlichen Auslegungen und Predigten sind voll davon: *ET PROCIDENTES reguli ante Regem, magi ante Magistrum, ADORAVERUNT, servi Dominum, homines Deum sed magni parvulum, imo verius parvi magnum*⁶⁸.

Der Huldigungsakt der Epiphaniekönige lieferte das Musterbeispiel, wie der König der Könige von christlichen Königen zu verehren sei. Wie die Königin von Saba vor Salomon mit ihren Geschenken (*3. Reg. 10, 1–10*) den alttestamentlichen Typus bildet für die Anbetung und Geschenkübergabe der Heiligen Drei Könige, so stellen diese für den christlichen Herrscher den neutestamentlichen Typus dar, den er durch *imitatio* zu erfüllen hat, um zu proklamieren, daß er seine Regentschaft so ausüben wird, wie es ihm als christlichem Herrscher zukommt. Die *imitatio* der typischen Dreikönigshuldigung demonstriert, daß er gleich den Drei Königen sich dem König der Könige durch Dienen zum Dienst verpflichtet.

Die Bilder des kaiserlichen Paares Justinian und Theodora in S. Vitale in Ravenna stellen meines Wissens die früheste überlieferte bildkünstlerische Gestaltung dieses Gedankens dar (Abb. 8). Wenn C.-O. Nordström⁶⁹ die Gabendarreichung der Magier, die auf dem Mantel der Kaiserin abgebildet ist, «wohl vor allem auf die Darbringung des großen goldenen Kelches [...], den Theodora in Händen trägt», beziehen will, ist er auf dem richtigen Weg⁷⁰. Das irdische Herrscherpaar Justinian und Theodora tritt mit offiziellem Gefolge und mit Geschenken huldigend vor den in den Altarsakramenten leibhaftig anwesenden Christus, welchen das Kuppelmosaik als auf

der Weltkugel thronenden Pantokrator zeigt. Sein irdisches Abbild in Gestalt des kaiserlichen Paares leistet ihm huldigend Dienst, indem es nachvollzieht, was die Matthäus-Magier vorführten.

Auch dieses imperiale Zeremoniell lebt im Abendland weiter. Wenn die deutschen Könige auf ihrer Krönungsfahrt nach Aachen Köln besuchten, so nicht, um «an der Ruhestätte ihrer königlichen Kollegen Erinnerungen kaiserlicher Munificenz» zurückzulassen⁷¹, sondern um zu demonstrieren, daß sie ihr Herrscheramt in jenem christlichen Sinne zu erfüllen gedachten, zu dem die Epiphaniekönige mit ihrer Huldigung den christlichen Typusschufen, der dem christlichen Herrscher Nachvollzug abverlangte. Um sein christliches Königtum zu propagieren, ließ sich Otto IV. wohl anlässlich seines Thronkampfes gegen den exkommunizierten Philipp II. auf dem Dreikönigsschrein in Köln in der Reihe der huldigenden Epiphaniekönige als vierten Huldigenden darstellen⁷². Nichts anderes auch ist der Grund für die Sitte der französischen Könige, die in Burgund und England bis ins 16. Jahrhundert hinein dann ebenfalls praktiziert wurde, daß an Epiphantias in fürstlichem Opfergang Gold, Weihrauch und Myrrhe auf den Altar niedergelegt wurden als Zeichen der «Verehrung des Königs der Könige⁷³». Und wenn Nikolaus von Bari in einer Predigt Friedrich I., Heinrich VI. und Friedrich II. mit den drei Magiern vergleicht⁷⁴, so nur, um in dieser staufigen Propagandapredigt die von gegnerischer Seite so oft in Frage gestellte Christlichkeit der Stauferherrschaft zu proklamieren. Die Gleichsetzung mit dem Typus demonstriert eine gleiche Gesinnung wie bei den Magiern Drei Königen der Epiphanie.

Vor diesem Hintergrund, der hier in wenigen Linien umrissen wurde, wird deutlich, daß in St. Arbogast Epiphanie und Dagobertschenkung um einer programmatischen Aussage willen einander zugeordnet sind. Dadurch, daß der Maler diese beiden Bilder durch das Hinweismittel der unteren Ranke aufeinander bezogen hat, wird dreierlei gesagt: Einmal, daß das Schenkungsbild den Kern der Vita des Kirchenpatrons ausmacht und von der Epiphanie her in seiner Bedeutung zu erhellen ist. Zum andern, daß es sich um ein Geschehen handelt, bei dem ein König den Typus der Huldigung der Epiphaniekönige nachvollzieht vor Christus, postfiguriert, und schließlich, daß dieses Geschehen stattfand, weil Christus durch seinen Heiligen Arbogast seine Allmacht offenbarte.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß wir bisher zur Erklärung des Bildprogramms von St. Arbogast nicht die Legende zu Rate gezogen haben, sondern uns allein vom ikonographischen Befund führen ließen. Zu dessen Verständnis war es nötig, weiter auszugreifen, um über den zeitlichen Abstand hinweg einen wenigstens halbwegs lebendigen Kontakt zu jener einst unmittelbar redenden Kunst der Demonstration und Verkündigung zu gewinnen. Wenn nun die Arbogastlegende herangezo-

gen wird, so nur, um anhand der Wortverkündigung die Richtigkeit der bisherigen Interpretation zu überprüfen.

Die *Arbogastlegende* des Bischofs Utho aus dem 10. Jahrhundert räumt, wie der Legendenfries, der Schenkung einen zentralen Platz im Wundergeschehen des Heiligenlebens ein, ganze zwei der insgesamt zehn Kapitelchen sind ihr gewidmet. Das erste dieser beiden handelt von dem königlichen Paar, das als Dank für die Wiedererweckung seines tödlich verunglückten Sohnes dem Heiligen, *qui eis tanta beneficia à Deo praestaret*, königliche Geschenke anbot: *Aurum, argentum, quaecumque concupiscibilia & regis dono honorabiliora in thesauris invenire poterant*. Und es berichtet von der Ablehnung dieser Gaben durch den Heiligen, der sie als unzulänglich verschmähte mit dem Hinweis: *aurum, quod oculos, cum videtur, delectat, & cor, cum perditum fuerit, contristat*, statt dessen aber verkündete, daß es in der Situation des Königs nur die eine Möglichkeit gebe, Gott seinen Dank abzustatten: durch Landschenkung an die Kirche *beatae Matris Christi, cujus meritis filium vivum recepisti*, deren Grenzen, *qui angusti sunt*, auszudehnen. Die trotz der Legendenkaschierung noch durchschimmernde Kirchenpolitik des Arbogast interessiert hier nicht, wohl aber die Argumentation, in welche sie gekleidet wird. Bereits in den der Schenkungsdiskussion vorausgehenden Kapiteln wird dargestellt, daß es zwar Arbogast ist, der nach dem Tod des Königssohnes zu Hilfe gerufen wird, aber quasi Christus, der in ihm erscheint, wenn es heißt: *Nec minus regina, comperto sancti Viri adventu, ut Martha vel Maria pro fratre, fusa lacrymis, singultu pectus quatiente, sed verecundo pudore vultu summisso, ad Episcopi flectitur genua, pro filio rogatura*. Man braucht nur das 11. Kapitel des Johannesevangeliums aufzuschlagen, um zu sehen, daß die Situation als typisch dargestellt ist. Die Königin erfährt die Situation Marias und Marthas, die zu Christus sandten, ihren Bruder Lazarus zu retten; Arbogast dagegen, dem die Königin bei seinem Auftreten zu Füßen fällt wie Maria einst Christus (*Ioan. 11, 32*), verkörpert damit den Typus Christi, postfiguriert Christus. Und wenn nach der Errettung der Heilige das unangebrachte Goldgeschenk ablehnt, so hat der König verstanden, daß die Errettung seines Sohnes nicht eine unverbindliche Gnade Gottes, sondern die typische Wiederholung des Lazarusgeschehens bildete, dessen Sinn die Offenbarung der Herrlichkeit Gottes war (vgl. *Ioan. 11, 40: Nonne dixi tibi quoniam, si credideris, videbis gloriam Dei?*). Er zeigt dieses, indem er im zweiten Schenkungskapitel an den Heiligen die Frage richtet, welches der Ort sei, *qui congruat ad serviendum Matri caelestis Regis, cujus sunt universa in caelis & in terris*⁷⁵? An die Stelle des zwar königlichen, aber konsequenzenlosen Goldgeschenktes ist eine Gabe getreten, die über ihren Wert hinaus eine verbindliche Huldigung vor dem allmächtigen König darstellt, den Gebenden zum Diener des Himmelskönigs macht (*qui congruat ad serviendum*).

Schon von der Legende her⁷⁶ kommt dem Dedikationsgeschehen mit seiner Ausweitung ins Typische die zentrale Bedeutung im Rahmen der Arbogastwunder zu, und in der Legende des Utho ist durch die Ausrichtung des Geschehens auf *Ioan. 11* bereits eine Auslegungsmöglichkeit auf die Offenbarung von Gottes Herrlichkeit und Königtum hin gegeben. Von diesem Ansatz eine Brücke hinüber zum Epiphaniengeschehen zu schlagen, wäre zwar durchaus naheliegend, wird aber von Utho nicht getan. Die Oberwinterthurer Fresken wählen diesen Weg, die Arbogastlegende von der Dreikönigshuldigung her in ihrem Kern zu bestimmen. Gleich, ob dieser Gedanke dem Maler oder dem Auftraggeber zu verdanken ist⁷⁷, der Maler jedenfalls hat es vermocht, mit bildkünstlerischen Mitteln diese spezielle programmatische Auslegung des Legendengeschehens vor Augen zu führen. Durch die Mittel der ikonographischen Parallelität in den beiden Geschenkübergaben und durch das Hinweismittel der Rankenführung als «Lesehilfe» vermochte er die Legendenschenkung und die Epiphanieschenkung als zwei Ausprägungen des gleichen Themas vor Augen zu führen: Anerkennung von Christi Königtum und Huldigung vor dem König durch Gabendarreichung.

VII

Wie der Nordwandfries ist die Christusvita auf der gegenüberliegenden Seite durch Bordürenrahmung als in sich geschlossene Einheit gekennzeichnet (Abb. 2: 8–22), nur sind es hier anstelle der grauen akanthusähnlichen Blattranken zierliche grüne Rosenranken, die mit der Ausrichtung ihrer Blätter nach Westen zwischen roten Rosenblüten den Erzählverlauf der Bildfelder begleiten⁷⁸. Auf 15 ungleich großen und durchweg voneinander getrennten Bildern mit wechselndem Farbgrund wird die Geschichte Christi erzählt, beginnend im Osten mit der Verkündigung, endend im Westen mit der Erscheinung des Auferstandenen vor den drei Frauen. Alles Königliche scheint aus diesem Fries verbannt, nur der eine Gedanke im Mittelpunkt zu stehen: das Erlösungsoffer der Gottheit und das Passionsgeschehen. Auffallend stark ausgeprägt ist die Einsamkeit Christi; keine Betonung der Gefolgschaft der Jünger wie in Reichenau-Oberzell, kein heiliges Abendmahl. Viel Blut und Bedrängnis wird auf der Südwand der Kirche gezeigt: über den Pfeilern die Zürcher Stadtheiligen mit ihren abgeschlagenen Häuptionen (Abb. 2: 24–26), auf den Friesfeldern über ihnen Christi Gefangennahme, Verhör vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung (Abb. 2: 13–20). Anmutige Rosen, als «Christi Blumen» vertraute Symbole der Erlösungstat⁷⁹, säumen diese Lebensgeschichte, die ganz auf die Darstellung des Leidens ausgerichtet ist, dessen höhere Notwendigkeit die ersten und letzten Bilder des Frieses verkündi-



Abb. 8 Ravenna, Kirche S. Vitale: Kaiserin Theodora und ihr Gefolge (Detail)

gen: Gabriel verheißt Maria die Geburt Christi, das zweite Bild stellt diese in ihrer Niedrigkeit – vor Ochs und Esel, gemäß der Voraussage Jesajas – vor Augen; mit dem dritten Bild, der Darbringung Christi im Tempel, ist jenes Opfer bereits angedeutet, das sich nach dem Einzug Christi in Jerusalem, der Stätte des Vollzugs, in den weiteren Bildern abspielt. Das Ziel der Geschehensfolge ist die Auferstehung aus dem Grabe und die Demonstration, daß der Tod besiegt sei, dargestellt durch die Erscheinung vor den drei Frauen. Triumphierend in seiner himmlischen Herrlichkeit zeigt sich Christus auf den beiden letzten Bildern. Nicht geschultert, sondern so, wie der römische Kaiser die Reichsstandarte hält, trägt er das *vexillum crucis*⁸⁰, nicht als *Christus militans*, sondern als *Christus triumphans* stellt er sich dar, und als solchem huldigen ihm die drei Frauen. Die Verteilung der Figuren ist ähnlich wie bei der Huldigung des Epiphaniebildes: Die eine Frau kniet wie der erste König, die beiden anderen befinden sich, gleich den beiden Reitern, gleichsam ihren Auftritt erwartend im Hintergrund⁸¹. Beide Frieze, derjenige der Südwand und derjenige der Nordwand, stehen miteinander in Beziehung. Und auch hier kommt dem Epiphanie-

bild am Ende des Nordwandfrieses wieder eine Schlüsselstellung zu; wieder offenbart es das Thema des Frieses, diesmal des Südwandfrieses. Rahn hat es bislang als einziger der Erwähnung wert gefunden, daß alle Bilder der beiden Friesen auf farbigem Grund gemalt sind bis auf fünf: die Schutzmantelmadonna und das Epiphaniegeschehen auf dem nördlichen Fries (Abb. 1: 14 und 15), Christus vor Pilatus⁸², Dornenkrönung und Kreuzigung auf dem südlichen (Abb. 2: 14, 16 und 18). Um eine Erklärung bemüht er sich allerdings nur bei der Pilatusszene und der Dornenkrönung (Abb. 9). Er nennt als Grund⁸³, weshalb diese beiden Felder weißgrundig seien, «Rücksicht auf eine höhere Symmetrie»: «diese beiden Felder nämlich, zwischen denen die Geißelung auf Roth sich einfügt, befinden sich unter dem grossen Mittelbilde des Obergadens, welches die Glorie der Madonna darstellt.» Mit dieser einlinigen Erklärung aber reißt er diese beiden Bilder aus dem Beziehungsverband mit den übrigen weißgrundigen Feldern, die der Maler durch das Hinweismittel des weißen Grundes als zusammengehörig gekennzeichnet hat. Diese fünf Bilder handeln alle von einem Thema, nämlich Christi Königtum. Auch die Schutzmantelmadonna gehört hierher.

Maria ist auf den Wänden der Kirche viermal als Ge krönte dargestellt: im Mittelfeld der Fensterzone der Süd wand (Abb. 2: 4), dann auf dem gegenüberliegenden Fries in der Epiphanie (Abb. 1: 15), unmittelbar davor als Schutzmantelmadonna (Abb. 1: 14) und schließlich auf der Dagobertschenkung der Arbogastvita (Abb. 1: 12). Mit Ausnahme der mit der Schenkung korrespondierenden Epiphanie (Abb. 6) zeigt ihre Kleidung gleiche Farben. Einen roten Mantel und ein blaues Untergewand trägt sie als Himmelskönigin auf dem großen Mittelbild des Lichtgadens, als Schutzmantelmadonna hinter der Arbogastvita und als Madonna mit dem Kinde auf dem Altar, vor dem Dagobert kniet. Als nächste auf dem Thron ihres königlichen Sohnes (Abb. 9), als Christi Thron⁸⁴ (Abb. 5) hat sie Teil an Christi königlicher Herrlichkeit; als königliche Schutzmantelmadonna aber nimmt sie alle, die den Herrn betend verehren, in die Familie Christi auf⁸⁵.

Auf den übrigen weißgrundigen Feldern ist das Thema von Christus dem König in folgenden Szenen gestaltet: auf der Nordwand das Erscheinen des himmlischen Königs (Geburtsszenarie, Jesajas, Dreikönigshuldigung; Abb. 1: 15) und seine Verehrung, auf den Feldern des Südwandfrieses seine Verkennung: Christus vor Pilatus (vgl. *Ioan. 18, 33: Tu es rex Iudaeorum?*; Abb. 2: 14), Dornenkrönung (Abb. 2: 16) und Kreuzigung (INRI-Tafel und Rettung der Seele des guten Schächers; Abb. 2: 18). Damit kommt der Epiphaniedarstellung, die Christi Königtum am reinsten zum Ausdruck bringt, nicht nur für das Thema des Nordwandfrieses eine Schlüsselstellung zu, sondern ebenfalls für die Christusvita auf der Süd wand. Hier wie dort ist mit Hinweismitteln gearbeitet worden,

um die Zusammengehörigkeit der Varianten des Königtums mit dem Grundtypus zum Ausdruck zu bringen. Vom Epiphaniebild her werden die Zentralthemen der Friesen, die Erfahrung von Christi Königtum in der Arbogastvita und die Verkennung von Christi Königtum in der Christusvita, aufgezeigt, und sie stellen sich dar als positive und negative Variationen des Epiphaniegeschehens.

Arbogastvita und Vita Christi sind somit in ein bestimmtes Verhältnis zueinander gesetzt, denn beide bringen das Thema von Christi Königtum zur Sprache. Diese Beziehung zwischen den beiden Friesen hat Gantner nicht erkannt; er verzeichnet nur eine «fast irrational zu nennende Verteilung der Szenen und Figuren», räumt aber ein, daß «die Entsprechung der Vita Christi und der Legende des Heiligen in den beiden Hauptzonen [...] von ferne an die Konkordanz [der beiden Testamente] erinnert⁸⁶». Nicht irrational und unverbindlich für die Aussage des Bildprogramms, sondern streng rational ist die Bildverteilung; das Programm ist auf eine ganz spezielle Kernaussage ausgerichtet durch die Zuordnung der Bildfelder und somit der Bildinhalte in bestimmte Verhältnisse, die mit Hinweismitteln festgelegt werden.

Es sei auf Rahns Bemerkung zurückgegriffen⁸⁷, daß sich zwei der weißgrundigen «Königsbilder» genau unter dem Mittelfeld befinden, welches Christus und Maria als himmlisches Königspaar zeigt (Abb. 9), genau gegenüber dem thronenden Arbogast und dem Schenkungsbild der Heiligenvita. Während das Bild der Fensterzone die königliche Mutter thronend darstellt, zusammen mit dem königlichen Sohn, der in der linken, auf dem Knie ruhenden Hand ein langes Zepter hält und die Rechte emporhebt, zeigt der Fries darunter den gefangenen Christus, vor einem gekrönten Herrscher stehend. Dieser thront wie der Christus des darüber befindlichen Mittelfeldes, und ähnlich ist auch seine Haltung: Die auf dem Knie liegende Hand hält ein langes Zepter, die andere ist emporgehoben. Im nächsten weißgrundigen Feld unter dem großen Oberbild, der Dornenkrönung und Verspottung, thront Christus und zeigt eine Variation dieser Haltung: Frontal ist er dem Betrachter zugewandt und hält seine Rechte in Brusthöhe empor, in der Linken trägt er jenes lange Rohr, das ihm die Schergen statt eines Zepters gaben. Dazwischen befindet sich die Geißelung mit farbigem Grund.

Die Übereinstimmung der Haltung der königlichen Gestalten auf diesen weißgrundigen Bildern und auf dem Lichtgadenbild besagt, daß das Königtum Christi demonstriert wird – auf dem Fries in der negativen Ausformung der Verkennung. Nicht vor Herodes, wie Rahn meint⁸⁸, sondern vor Pilatus steht Christus auf dem ersten Bild, denn auch in der Erzählung der Evangelisten steht Christi Königtum im Mittelpunkt, und mit Ausnahme von Lukas ist die Reihenfolge des Erzählens die gleiche wie auf dem Fries; auch bei den Evangelisten tritt die Königsproblematik in der Pilatus- und der Verspottungsszene in den

Mittelpunkt (vgl. *Ioan. 18, 33*: Pilatus: *Tu es rex Iudaeorum?* – *Ioan. 19, 3*: die Schergen: *Ave, rex Iudaeorum*⁸⁹).

Die Darstellungen Christi im Fensterfeld über diesen Szenen und des Pilatus des Frieses stimmen auffällig in der Haltung überein, und das Christusbild nimmt Bezug auf das unter ihm Dargestellte. Betend schaut Maria den Himmelskönig an, er aber, im Dreiviertelprofil gezeichnet, blickt mit geneigtem Haupt am Geschehen zu seinen Füßen vorbei und in die Kirche hinab, die Rechte nicht «segnend gegen die [...] Mutter⁹⁰», sondern, wie die Fingerhaltung eindeutig ausweist, im Hoheits- und Redegestus erhoben⁹¹. Es ist, als ob er als Quintessenz des unter ihm Dargestellten wie des ganzen Frieses der Südwand seine Worte vor Pilatus nun dem Betrachter zurief: *rex sum ego. Ego in hoc natus sum et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati: omnis qui est ex veritate audit vocem meam* (*Ioan. 18, 37*).

In der Kirchenmitte, unter dem Bilde des Arbogast, befindet sich die Huldigung Dagoberts vor dem König Christus, in der Kirchenmitte, unter dem Bilde des himmlischen Königspaares, wird die Verkenning von Christi Königtum gezeigt. Der Südwandfries der Christusvita handelt vom himmlischen König, der Mensch wurde, um sich zu offenbaren und durch einen menschlichen Tod den Tod zu besiegen. Der Nordwandfries handelt von Arbogast und dem König Dagobert, der auf Grund der Errettung seines Sohnes durch Christi Bischof die Macht des Himmelskönigs erfuhr und diesem huldigt wie einst die Drei Könige. Hier, in der Kirchenmitte, liegt die motivische und thematische Verbindung der Viten beider Frieze. Der Maler hat auch auf sie durch ein Hinweismittel aufmerksam gemacht und damit wieder eine «Lesehilfe» gegeben. Während alle Fensterlaibungen der Süd- und nördlichen Fenster Sterne oder Rosen auf. Rosen tragen die beiden mittleren Fenster, welche die Gestalt des Kirchenpatrons flankieren (Abb. 1: c und d), Sterne zeigen die übrigen bis auf eines (Abb. 1: f): das rosengeschmückte Fenster über dem Epiphaniebild. Damit wird zugleich auch dieses Bild wieder als Schlüsselbild herausgehoben. Die scheinbare Uneinheitlichkeit der Nordwand erweist sich somit als wohldurchdachtes Gefüge.

Daß das Bilderprogramm einer Kirche, die dem Heiligen Arbogast geweiht und seinem Andenken gewidmet ist, die Verehrung des himmlischen Königs so stark in den Mittelpunkt stellt, daß die eigentliche Legende des Kirchenpatrons nur dazu dient, auf dieses Thema hinzuweisen, und nicht im Ostteil der Wände, unmittelbar am Sakralbereich, ihren Platz gefunden hat, darf nicht verwundern. Der Dienst, die Verehrung der Gemeinde hat nicht dem Heiligen, sondern dem König Christus zu gelten, jener war lediglich sein Werkzeug. Huldigt doch auch auf dem Schenkungsbild Dagobert mit seinem Geschenk nicht Arbogast, sondern dem, der ihrer beider Herr ist. Man vergleiche hierzu, was Innocenz III. zur Epiphaniehuldigung schreibt⁹²:

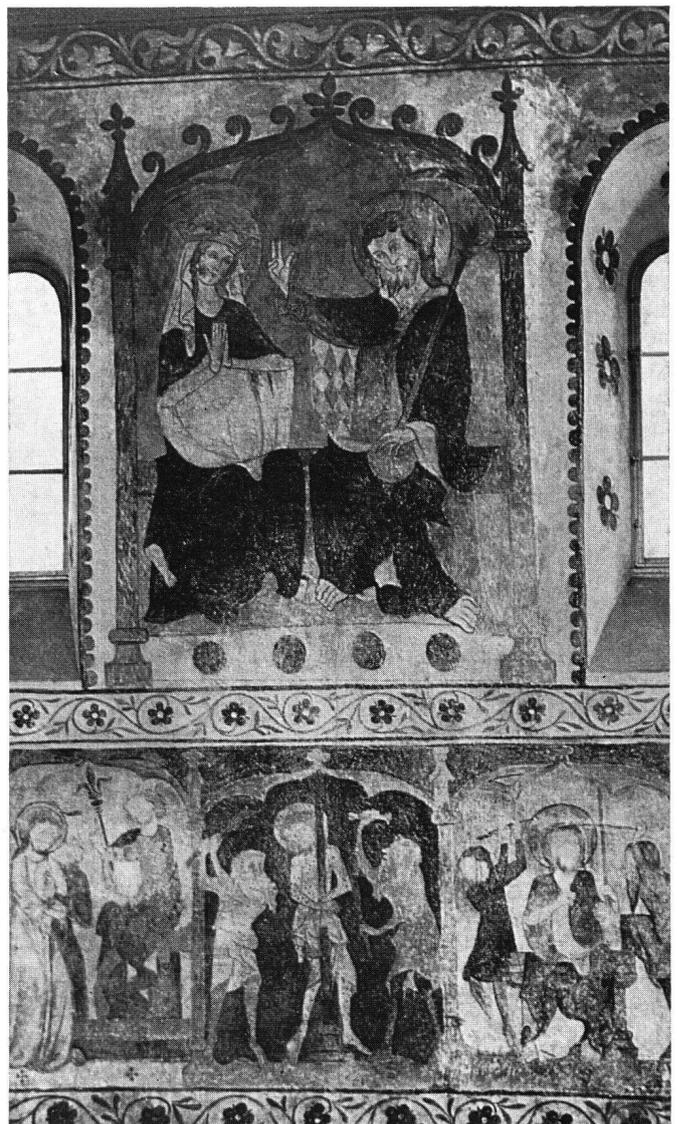


Abb. 9 Oberwinterthur, Kirche St. Arbogast: Christus und Maria, Christus vor Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung (Südwand)

«*Populi sub te cadent (Psal. XLIV), etc. «Et Procidamus ante Deum (Psal. XCIV).» PROVIDENTES ergo per subjectionem et devotionem, ADORAVERUNT EUM, illum videlicet de quo dicit Scriptura: «Dominum Deum tuum adorabis (Luc. IV).» Sane ubi sit adorandus ostendit, cum dicit: ET INTRANS DOMUM. Et quomodo sit adorandus ostendit cum additur: OBTULERUNT EI MUNERA, AURUM, THUS ET MYRRHAM. Verum cum solus Deus sit adorandus, illa videlicet adoratione quae latria Graece vocatur vel nuncupatur, ad quam pertinent altaria, templa et sacrificia quae soli Deo sunt dedicanda, consecranda et offeranda, non quidem angelis, non apostolis, non martyribus, sed Deo tantum ad honorem ipsorum; quia videlicet servitus ista non creaturae, sed Creatori debetur. Unde angelus in Apocalypsi se prohibuit adorari, dicens Joanni: «Deum adora; ego enim frater tuus sum, et conservus fratrum tuorum (Apoc. XIX).»*

Mittelalterliche Bildkunst *redete* zum Betrachter. Indem wir uns von den Prämissen eines an moderner Ästhetik ausgerichteten Kunstverständnisses frei machten und der mittelalterlichen geistlichen Kunst den Anspruch zuerkennen, von gleicher Kraft der Verkündigung zu sein wie das Wort, begannen die Malereien der Kirche zu sprechen.

Seit Rahn wird an St. Arbogast (Oberwinterthur) gerühmt, daß die Längswände den ältesten (und nahezu vollständigen) Zyklus der Schweiz überliefern. Was aber die Bilder zu einem Zyklus macht, darüber hat man geschwiegen bzw. die Einheitlichkeit des Ganzen unter einem Gesichtspunkt betont, der bei jedem beliebigen Raum, wenn er nur nach einem gewissen Schema dekoriert ist, zu gleichen Aussagen führen würde wie Zürchers Äußerung zu den Bildern von St. Arbogast⁹³: «Trotz der Verschiedenheit der Themen spürt man noch heute die einheitliche Wirkung, zu der sich kraft ihres gemeinsamen Stils, die großen, isolierten Figuren der obersten Zone und die kleinteiligen, bewegten Szenen der durchgehenden Wandstreifen, sowie die, diesen in der Größe gleichen, doch wieder vereinzelt Darstellungen in den Bogenzwickeln vereinen.»

Während Dejung und Zürcher⁹⁴ als «Kunstgeschichtliche Charakteristik» zum Bildprogramm nur die Bemerkungen Gantners zitieren von einer «Auflockerung des Bildprogramms im Sinne einer fast irrational zu nennenden Verteilung der Szenen und Figuren» und daß die Entsprechung der Friese wohl an die Konkordanz erinnere, «aber ebensowenig durchgehalten wird, wie später die biblische Reihenfolge in dem viel umfangreicheren Zyklus der als Ganzes kleineren Kirche von Rhäzüns⁹⁵», stellten sich uns die Malereien dar als ein streng auf die Verkündigung eines Themas ausgerichtetes Programm, das den Betrachter nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch mit rational erfaßbaren künstlerischen Mitteln anspricht und ihm nicht nur ein aufmerksames Hinsehen, sondern denkenden Nachvollzug abverlangt.

Das Thema der Verehrung des Königs Christus, der stärker ist als der Tod, welches die Wandmalereien der Friese verkündigen, ist eine Aufforderung zur aktiven Verehrung dieses himmlischen Herrn des Lebens, der nicht nur auf dem Südwandfries, auf dem darüber befindlichen Mittelfeld, auf dem ersten Nordwandpfeiler und auf den Pfeilern vor dem Sakralraum abgebildet, sondern im Altarsakrament ständig in der Kirche gegenwärtig ist. Im Geschehen der Arbogastvita wird nicht nur das persönliche Gotteserlebnis des Königs Dagobert dargestellt zur Erbauung des Betrachters, sondern dieser Betrachter

ist angesprochen, das dargestellte Geschehen als typisches zu betrachten, d. h. er ist aufgefordert, wie Dagobert den Typus der Drei Könige zu imitieren und den himmlischen König mit Gaben zu ehren. Was für Gaben dies seien, brauchte der Maler dem mittelalterlichen Betrachter nicht zu verkündigen, denn wenigstens einmal im Jahr, an Epiphania, wurde ihm dies in der Predigt erzählt⁹⁶:

wiltu nû tûn als die drie kûnige. so soltu opphern von dinem reinen gûte. nicht von dube. noch von rûwe. noch von wûchere. sûnder als dich die scrift leret. honora dominum de tua substancia. et de primitiis fructus. etc. Du solt vch opphern dich selben mit allen gûten werken. gibes tu gote din gût vnd dich selben dem tûvele mit suntlichen werken. daz ist vil vngeliche geteilet. Got der hat beide dich geschaffen vnd daz gut. darumme so wil er beide haben. opphere dich selber allererst vnd darnach din gût. daz sin dine almûsen⁹⁷.

So verzeichnet z. B. auch Sicardus unter dem Stichwort *munus* unter anderem: *Dicitur homo qui se offert Deo, unde David: REGES THARSIS ET INSULAE MUNERA OFFERENT, id est se ipsos Deo⁹⁸*. Dem in St. Arbogast Stehenden geben zu allem Überfluß auch die drei Heiligen auf den Arkadenzwickeln der Südwand einen nicht übersehbaren Hinweis, daß Gott mit Gaben dienen heißt, sich ihm völlig zu überantworten, wenn sie ihre abgeschlagenen Häupter dem Erlöser entgeggetragen. Wenn aber dieser, der auf dem Fries darüber dargestellt ist als Herr über den Tod und sich als solcher auch durch die Vita Arbogasts noch einmal in dieser Macht offenbarte, sie mit den Worten seines Spruchbandes *venite benedicti* etc. empfängt, so steht dem Betrachter auch zugleich der Lohn vor Augen, den er durch seinen Huldigungsdienst erwerben kann. Denn dieses sind die Worte, mit denen Christus als Richter des jüngsten Tages seine Getreuen ins ewige Leben verweist.

Erst wenn den Malereien die Fähigkeit zuerkannt wird, als eigenständige Form der Verkündigung *neben* die Verkündigung durch das Wort zu treten, werden dem Betrachter die bildkünstlerischen Hinweismittel bewußt, die das Ganze in seiner Vielfalt scheinbar unvermittelt nebeneinanderstehender Darstellungen gliedernd ordnen und auf *einen* Zielpunkt ausrichten, auf *ein* Thema, welches das Nebeneinander zu einer Einheit der Aussage verbindet. So treten die Malereien auch von der kompositorischen Anlage her neben die Wortverkündigung, ist es doch Stilprinzip der Predigt, scheinbar unverbunden nebeneinanderstehendes von relativer Ähnlichkeit als typische Ausformungen eines Themas darzustellen durch Verweis auf das *eine* Zentralgeschehen, welches das scheinbare Nebeneinander dann als typische Varianten dieses Grundtypus erhellt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Wenn hier dem Typus die Postfiguration als Begriff zur Seite gestellt wird, folge ich der Anregung von Herrn Prof. Dr. G. Schweikle. Unter Postfiguration wird die bewußte Stilisierung eines (historischen) Geschehens nach biblischem Muster verstanden. Wie das Verfahren der biblischen Typologie, das Aufzeigen von Präfigurationen, den vom Alten Testament umrissenen Weltgeschichtsverlauf als Heilsgeschichte offenbart, so ordnet die Postfiguration durch typologische Gestaltung eines beliebigen (historischen) Geschehens dieses der christlichen Heilsgeschichte zu. – Zum Begriff vgl. auch: A. SCHÖNE, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Göttingen 1958 (Palaestra 226), S. 237ff.; F. TSCHIRCH, *Der heilige Georg als figura Christi*. In: *Festschrift H. de Boor zum 75. Geburtstag 1966*, Tübingen o.J., S. 1–19.
- ² Der Satz, mit dem H. HOLLÄNDER (*Kunst des Frühen Mittelalters*, Stuttgart 1969, S. 5) seine Einleitung beginnt, trifft nicht selten auch für spätere Zeit zu: «Die Kunst des Frühen Mittelalters ist fremdartig und fern; nichts ist mehr unmittelbar verständlich, auch die beharrlichsten ihrer Konventionen gehören schon seit langem der Vergangenheit an.»
- ³ Mit J. HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters*, hg. von K. Köster, Stuttgart 1965, S. 231. Der dort und S. 500, Anm. 92–94, gegebene Materialausschnitt ist auch für frühere Zeit repräsentativ (vgl. Anm. 6).
- ⁴ Zitiert nach: FRANÇOIS VILLON, *Das große Testament*, vollständige, zweisprachige Ausgabe, Darmstadt 1965, S. 82 und S. 84.
- ⁵ 1839 vermerkte bereits F. J. MONE (*Altteutsche Predigten*. In: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 8, Sp. 422, Anm. 1), daß «die Predigt mit der Kunst Hand in Hand ging».
- ⁶ Kap. 12 seines *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis summa: De ornatu ecclesiae*; *Migne, Patrologia latina* 213, 40 AB. – Die Definition des kirchlichen Bildschmucks als *litterae laicorum* geht auf Gregor den Großen zurück, vgl. J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1924, S. 278.
- ⁷ R. ASSUNTO, der das Verhältnis zwischen Bildkunst und Philosophie untersucht, kommt zu einem ähnlichen Ergebnis wie dem hier vorgetragenen: «Als lehrhafte Bedeutungsträger waren die Kunstwerke anschauliches Denken, das etwas aufzeigt, während das diskursive Denken der Philosophie etwas beweist. [...] Es wird also keine Untertänigkeit der Kunst behauptet.» (*Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, S. 44.) Diese Definition Assuntos mutet fast an wie eine Transposition Thomasin von Zirklare in moderne Begriffssprache:

*swer schrîben kan, der sol schrîben;
swer mâlen kan, der sol belîben
ouch dâ mit; ein ieglicher sol
tuon daz er kan tuon wol.
von dem gemâlden bilde sint
der gebûre und daz kint
gevreuwet oft: swer niht enkan
verstên swaz ein biderb man
an der schrift verstên sol,
dem sî mit den bilden wol.
der pfaffe sehe die schrift an,
sô sol der ungelêrte man
diu bilde sehen, sî im niht
diu schrift zerkennen geschiht.* (V. 1094–1106.)

(Zitiert nach: THOMASIN VON ZIRCLARIA, *Der wâlsche gast*, hg. von H. Rückert [Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 30].)

- ⁸ Mit Recht hatte schon A. SPRINGER die Bedeutung der entsprechenden theologischen Literatur für die Erklärung reli-

giöser Kunstdenkmäler betont (*Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter*. In: *Berichte über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse* 31, 1897, S. 1–40). Er schoß aber weit über das Ziel hinaus, indem er in Honorius' Schriften so etwas wie ein «Malerhandbuch» gefunden zu haben glaubte.

- ⁹ Seit damals gilt allgemein als zeitliche Fixierung «um 1340». A. KNOEPFLI (*Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, 1: Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Konstanz und Lindau 1961, S. 171) erwägt, ob diese Datierung «nicht zu spät gegriffen hat».
- ¹⁰ J. R. RAHN, *Die neu entdeckten Wandgemälde in der Kirche zu Oberwinterthur*. In: *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde* 1877, H. 4, S. 802; vgl. auch S. 787f.
- ¹¹ E. DEJUNG und R. ZÜRCHER, KdS, Kanton Zürich, VI: *Die Stadt Winterthur*, Basel 1952, S. 297.
- ¹² DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 297.
- ¹³ Vgl. Anm. 10.
- ¹⁴ Nur am oberen Teil des Christophorusbildes der Westwand (Abb. 3) wurde eine umfassende Ergänzung vorgenommen.
- ¹⁵ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 788.
- ¹⁶ W. HUGELSHOFER, *Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik*, 1. Teil. In: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 30, 1928, H. 4, S. 13; vgl. auch DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 296.
- ¹⁷ Vgl. Anm. 11. Erst diese Arbeit macht die technischen Daten allgemein greifbar und stellt das meiste Erhaltene in Schwarzweißfotografien zur Verfügung.
- ¹⁸ J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz, 2: Die gotische Kunst*, Frauenfeld 1947, S. 286f. Und zwar mit der ausdrücklichen Begründung: «Da es sich bei diesem Zyklus [...] um die älteste vollständig erhaltene Ausmalung zweier Langhauswände in unserem Gebiete handelt.»
- ¹⁹ Dieses ist um so eher geboten, als mir Herr Alt-Dekan Pfr. F. Luther aus Winterthur brieflich mitteilte: «Was die Westwand betrifft, so konnte Rahn seinerzeit nicht alles sehen, da damals die Empore noch bestand, die bei der Renovation 1932 herausgebrochen wurde. Wie mir gesagt wurde, waren von dem, was Rahn erwähnte, nur noch einzelne Farbspuren zu erkennen, die überhaupt keine Deutung mehr zuließen.» – Obwohl die Kirche nicht geostet ist, werden in dieser Arbeit die traditionellen Bezeichnungen Ostwand, Westwand usw. verwendet.
- ²⁰ DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 304. Das Bild war 1932 nicht mehr zu erhalten.
- ²¹ So KNOEPFLI (vgl. Anm. 9), S. 166f.
- ²² Aufführung der Bildinhalte nach RAHN (vgl. Anm. 10), S. 791 bis 799, und DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 298–304. Die Bordüren über den Fenstern, die von DEJUNG und ZÜRCHER zwar auf S. 298 erwähnt, aber nicht in die Wiedergabe der Risse eingetragen wurden, sind hier nachgetragen. Eingezeichnet ist jetzt auch das Ausmalungsschema der Fensterlaibungen, das in der Literatur bislang nicht berücksichtigt wurde. Herr Alt-Dekan Pfr. F. Luther aus Winterthur hatte die Freundlichkeit, mir hier, wie auch in anderen Punkten, mit seiner Auskunft behilflich zu sein.
- ²³ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 789.
- ²⁴ Vgl. W. PINDER, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Bd. 1, Text, Frankfurt und Köln 1952, S. 67ff. und S. 111f.
- ²⁵ Die Mitte des 3. Arkadenbogens und 4. Fensterintervalls ist auch die architektonische Mitte. Ab hier sind die Wandhälften in sich spiegelgleich. Diese Erscheinung aber spielt wegen der fehlenden Korrespondenz zwischen Arkaden- und Fensterzone bei der architektonischen Raumwirkung keine Rolle.

- ²⁶ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 800; die Ergänzung in der Klammer nach S. 789.
- ²⁷ GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286.
- ²⁸ Die Wirkung von Wandteppichen heben auch R. ZÜRCHER (*Kirche Oberwinterthur*, o. O. 1953 [Schweizerische Kunstführer], S. 7) und A. KNOEPFLI (vgl. Anm. 9, S. 166) hervor. Der Südwandfries wird ganz von Bordüren gesäumt (vgl. Abb. 2); der Nordwandfries nur an seinen Längsseiten und (Rekonstruktion) an der östlichen Schmalseite, er wird aber im Westen von der Bordüre des Christophorusbildes geschlossen (vgl. Abb. 1 und Abb. 3).
- ²⁹ GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286 (vgl. Reichenau-Oberzell).
- ³⁰ GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286.
- ³¹ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 793, und DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 298 und S. 300. Hier ist Rahns Beschreibung von 1877 das einzige Zeugnis; der heutige Befund läßt über die Gestalten der Heiligen nichts Definitives mehr sagen, wie mir auch Herr Alt-Dekan Pfr. F. Luther aus Winterthur bestätigte.
- ³² RAHN (vgl. Anm. 10), S. 793, und DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 304.
- ³³ Zu Alptribach: R. SCHMIDT und H. SCHMIDT-GLASSNER, *Kloster Alptribach*, Königstein o. J., S. 12 und Abb. S. 19, 24, 28 bis 31.
- ³⁴ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 793, beschreibt es folgendermaßen: «Links erhebt sich ein Haus, unter dessen rothem Pultdache sich zwei Fenster öffnen. Eine Jungfrau [...] schaut zu dem einen Fenster hinaus, unter dem zweiten erscheint neben einem Knaben mit grünem Kaputzenrocke eine Frau [...]. Darunter aus der offenen Thür tritt eine gekrönte (?) Frau (?); vor ihr, anbetend nach der Mittegewendete, steht ein Mönch (?). In der Mitte schwebt an einem hohen grünen Kreuze der Heiland, dem reichliches Blut aus Händen, Brust und Füßen entströmt. Jenseits des Kreuzes, und wieder anbetend nach demselben gewendet, kniet etwas höher auf gemauerter Terrasse ein Mann mit weissem Bart und weissen Haaren [...]. Ueber seinem Haupte scheint ein Engel [...] die Hand auf das Haupt des Anbetenden zu legen. Diese Scene, ohne Umrahmung, nimmt die ganze Ausdehnung des von den Bögen begrenzten Zwickels ein [im Unterschied zu den übrigen Zwickelbildern].»
- ³⁵ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 793. Heute nicht mehr lesbar; auch die Heiligen sind sehr zerstört.
- ³⁶ Aus welchem Grund GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286, die Christusvita als «Hauptzyklus» bezeichnet, ist nicht recht einzusehen – endet diese doch im Westen.
- ³⁷ DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11) nehmen kommentarlos den Fries, wie er vor Augen steht, als Grundlage ihrer Datenaufstellung.
- ³⁸ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 794.
- ³⁹ DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 300; vgl. S. 302, Abb. 235.
- ⁴⁰ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 796.
- ⁴¹ Vgl. Anm. 28.
- ⁴² Vgl. DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 296, Abb. 230.
- ⁴³ Die Versorgung eines Pferdes bzw. der Reittiere gehört zum üblichen, wenn auch nicht gängigsten Inventar der Epiphanie (vgl. H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer*. In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 53, 1904, S. 62f. und S. 65f.). Auch daß der Stock mit der Linken geschwungen wird, spricht für einen Reitknecht, der mit der Rechten die Zügel hält.
- ⁴⁴ DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 301.
- ⁴⁵ Wenn sich die beiden ersten Bilder nicht mit Hilfe der dem 10. Jahrhundert entstammenden *Arbogastvita* des Bischofs Utho erhellen lassen, besagt das nicht, daß «somit die Frage über die Zusammengehörigkeit [...] mit den folgenden Bildern eine noch ungelöste» sei (RAHN [vgl. Anm. 10], S. 794; GANTNER [vgl. Anm. 18], S. 286, schließt sich dieser Auffassung an, wenn er von nur vier Bildern der Arbogastvita spricht), sondern lediglich, daß diese Quelle nicht die einzige Überlieferung war, aus welcher der Maler schöpfen konnte.
- ⁴⁶ GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286. Dort wird von der «künstlerisch einheitlichen Folge» der Südwand gesprochen im Unterschied zur «viel weniger einheitlichen Nordwand».
- ⁴⁷ Vgl. RAHN (vgl. Anm. 10), S. 795, und die *Arbogastvita*, in: *Acta Sanctorum Julii* [...], Tom. V, Antverpiae 1727, S. 178F und 179A = 8.
- ⁴⁸ Bei der *Schenkung* (Abb. 5) gerade noch wahrnehmbar.
- ⁴⁹ Das linke Blatt der unteren Ranke auf Abb. 5 ist das letzte nach Osten ausgerichtete.
- ⁵⁰ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 796.
- ⁵¹ Solches wie auch der von Joseph an der Halfterleine gehaltene Ochse wären ein ikonographisches Unikum, zu dem zumindest H. KEHRER (*Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Bd. 2 [Kunst], Leipzig 1909) keine Parallele aufführt. Auch sonst habe ich dergleichen nicht verzeichnet gefunden.
- ⁵² RAHN (vgl. Anm. 10), S. 789.
- ⁵³ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 788.
- ⁵⁴ Was auch RAHN (vgl. Anm. 10), S. 797, ausdrücklich vermerkt. Wiedergabe des Bildfeldes bei DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 296, Abb. 230.
- ⁵⁵ E. KIRSCHBAUM, *Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen*. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 49, 1954, S. 149f.
- ⁵⁶ KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 55), S. 129 und S. 149ff.
- ⁵⁷ KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 55), S. 165ff., bes. S. 170.
- ⁵⁸ Am zwölften oder dreizehnten Tag nach Christi Geburt, je nach Zählung; dazu: H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Bd. 1 [Literatur], Leipzig 1908, S. 46–49; G. ZAPPERT, *Epiphania*. In: *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften Wien*, Philosophisch-historische Classe 21, 1856, S. 293f.
- ⁵⁹ Dazu: ZAPPERT (vgl. Anm. 58), S. 295 und Anm. 17.
- ⁶⁰ KEHRER (vgl. Anm. 58), S. 12ff.
- ⁶¹ TH. KLAUSER, *Aurum coronarium*. In: *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, Röm. Abt. 59, 1944, S. 129–153.
- ⁶² F. P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966 (Grundlagen der Germanistik 4), S. 105ff.
- ⁶³ Darüber: KEHRER (vgl. Anm. 51), bes. S. 129ff.
- ⁶⁴ Zitiert nach: R. FRONING, *Das Drama des Mittelalters*, 3. Teil, Stuttgart o. J. (Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe 14,3), S. 888 und S. 891.
- ⁶⁵ Vgl. z. B. J. VOGT, *Orbis Romanus. Zur Terminologie des römischen Imperiums*, Tübingen 1929 (Philosophie und Geschichte 22).
- ⁶⁶ Man sehe etwa allein den Beginn des Kaiserhymnus des Archipoeta an: *Salve, mundi domine, Cesar noster ave!*
- ⁶⁷ Als beliebiges Beispiel zum Vergleich seien einige Gedanken aus dem *Panegyricus* des Pacatus auf Theodosius angeführt, auf den Kaiser, dem Ambrosius zurief: *homo es* (J. STRAUB, *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart 1939 [Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte 18], S. 140). So verkündet Pacatus vor dem Kaiser, den er als Gott apostrophiert (*deum dedit Hispania quem uideamus*, S. 72), der von aller Welt angebetet werde (*Illud dicam quod intellexisse hominem et dixisse fas est: talem esse debere qui gentibus adoratur, cui toto orbe terrarum priuata uel publica uota redduntur*, S. 73f.), daß kein Volk der Welt dem Kaiser ausweichen könne (*et si qui forte sunt barbarorum qui nondum uirtutis tuae fulmen exceperint, nominis terrore percussi et uelut adflati quiescant*, S. 89). Dem Kaiser als Herrn der Welt dienen alle Völker, und sie unterwerfen sich, mit Gabengeschenken huldigend, selbst *ipse ille rex* [*Persarum*] *eius dedignatus antea confiteri hominem tam fatetur timorem et in his te colit templis*

- in quibus colitur, tum legatione mittenda, gemmis sericoque praebendo [...] tuis cultibus tributarius est (S. 89f.) (zitiert nach E. GALLETIER, *Panegyriques latins*, tome III [XI–XII], Paris 1955). Eine entscheidende Änderung des Gedankenkomplexes setzt im Weihnachtsspiel den König Christus vom irdischen Imperator ab: Der gewaltigen *Macht* des kaiserlichen Namens kann sich niemand entziehen – niemand vermag außerhalb der *Gnade* des himmlischen Königs zu stehen.
- ⁶⁸ Migne, *Patrologia latina* 217, 486 B.
- ⁶⁹ C.-O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm 1953 (Figura 4), S. 89.
- ⁷⁰ Zur kaiserlichen Gabendarreichung in Ostrom und im byzantinischen Einflußbereich siehe: A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936 (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg 75), bes. S. 106–111 und S. 230 bis 234.
- ⁷¹ Wie ZAPPERT (vgl. Anm. 58), S. 299, angibt.
- ⁷² Abbildungen bei: W. PINDER, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Bd. 1, Tafelband, Frankfurt und Köln ³1952, Abb. 260f.; P. E. SCHRAMM und F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962 (Veröffentl. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2), Tafeln S. 432f. (Nr. 191f.).
- ⁷³ KEHRER (vgl. Anm. 58), S. 52.
- ⁷⁴ R. M. KLOOS, *Nikolaus von Bari, eine neue Quelle zur Entwicklung der Kaiseridee unter Friedrich II.* In: *Deutsches Archiv* 11, 1954/55, S. 171; H. M. SCHALLER, *Das Relief an der Kanzel der Kathedrale von Bitonto: ein Denkmal der Kaiseridee Friedrichs II.* In: *Archiv für Kulturgeschichte* 45, 1963, S. 303.
- ⁷⁵ Alle Zitate der *Arbogastvita: Acta Sanctorum* (vgl. Anm. 47), S. 178.
- ⁷⁶ Zu Uthos Legende und den Malereien von Oberwinterthur vgl. Anm. 45.
- ⁷⁷ Zur Bedeutung auch des nicht faßbaren Auftraggebers siehe PICKERING (vgl. Anm. 62), S. 47f.
- ⁷⁸ Für die Bordürefassung vgl. Anm. 28.
- ⁷⁹ I. V. ZINGERLE, *Christi Blumen*. In: *Germania* 19, 1874, S. 182–183.
- ⁸⁰ Auch hier wieder Repräsentationssymbolik aus der Imperialkunst, die seit der Spätantike der christlichen Sakralkunst geläufig ist.
- ⁸¹ Insofern ist es bemerkenswert, daß der Maler statt des üblichen Bildtypus der drei Frauen mit dem Engel jenen nicht gerade häufig vorkommenden der Erscheinung Christi vor den drei Frauen gewählt hat (zu letzterem vgl. H. SCHRADER, *Ikonographie der christlichen Kunst, I: Die Auferstehung Christi*, Berlin und Leipzig 1932, S. 31).
- ⁸² RAHN (vgl. Anm. 10), S. 798, gibt ohne nähere Begründung «vor Herodes» an, was DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 298, mit Recht, doch ebenfalls ohne Begründung, in «vor Pilatus» korrigiert haben.
- ⁸³ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 797.
- ⁸⁴ Vgl. Formeln wie: Christus *residet in matris gremio*; Maria, *sedes summi dei, thronus imperatoris*. Zum Gedankenkomplex Maria-Thron siehe A. SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt 1967 (reprographischer Nachdruck aus den Programmen Seitenstetten 1886–1894), S. 38f. und öfter.
- ⁸⁵ Zur Mantelumhüllung als Symbol der Wahlkindschaft: H. PLANITZ, *Deutsche Rechtsgeschichte*, 2. Aufl. bearbeitet von K. A. ECKHARDT, Graz und Köln 1961, S. 56.
- ⁸⁶ GANTNER (vgl. Anm. 18), S. 286; so auch, Gantner aufnehmend, DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 305.
- ⁸⁷ Vgl. Anm. 83.
- ⁸⁸ Vgl. Anm. 82.
- ⁸⁹ Entsprechend auch *Matth.* 27, 11 und 27, 29, sowie *Marc.* 15, 2 und 15, 18.
- ⁹⁰ RAHN (vgl. Anm. 10), S. 792.
- ⁹¹ Zu «Hoheitsgestus» siehe: TH. MICHELS, *Segensgestus oder Hoheitsgestus? Ein Beitrag zur christlichen Ikonographie*. In: *Festschrift für A. Thomas*, Trier 1967, S. 277–283. – Zu «Redegestus» siehe: K. GROSS, [Art.] *Finger*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 7, Stuttgart 1966, Sp. 923 und Sp. 941f.; W. ARTELT, *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung*, Berlin 1934 (Kunstgeschichtliche Studien 3), bes. S. 26f.; C. SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, S. 327; auch HOLLÄNDER (vgl. Anm. 2), S. 51.
- ⁹² Migne, *Patrologia latina* 217, 488 BC.
- ⁹³ ZÜRCHER (vgl. Anm. 28), S. 6.
- ⁹⁴ DEJUNG und ZÜRCHER (vgl. Anm. 11), S. 305 und S. 305, Anm. 1.
- ⁹⁵ Wo der Vergleichspunkt zu Rhäzüns liegt, leuchtet nicht recht ein. Die Bildverteilung ist dort eine andere und ebenso provinziell wie die Bilder. Das soll nicht Rhäzüns abwerten als Bildprogramm, wohl aber als Vergleichsobjekt.
- ⁹⁶ Schon MONE (vgl. Anm. 5), Sp. 422, Anm. I, hat auf die Bedeutung der Predigt aufmerksam gemacht: «Da die Predigt mit der Kunst Hand in Hand ging [...] wurde das Verständnis der Sculpturen und Gemälde dem Volke sehr erleichtert. Man sollte in der Kunstgeschichte und bei der Erforschung unsers Alterthums solche Tatsachen und Beziehungen nicht vergessen.»
- ⁹⁷ Zitiert nach: *Deutsche Predigten des XIII. und XIV. Jh.*, hg. von H. LEYSER, Quedlinburg und Leipzig 1838 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 11, 2), Nr. 6, S. 57.
- ⁹⁸ Migne, *Patrologia latina* 210, 867 A.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: nach E. DEJUNG und R. ZÜRCHER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, VI: Die Stadt Winterthur*, Basel 1952, S. 294, Abb. 227 und 228 (ergänzt)

Abb. 3, 4, 5, 6, 9: Stadtbibliothek Winterthur

Abb. 7: nach Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde und Kirchengeschichte 49 (1954), Tafelanhang, T. 3 (Ausschnitt)

Abb. 8: Bildarchiv Foto Marburg

Für die freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Bildvorlagen für St. Arbogast danke ich der Kantonalen Denkmalpflege Zürich und der Stadtbibliothek Winterthur.