Zur Anordnung der romanischen Deckenbilder von Zillis

Autor(en): **Jenny, Markus**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **27 (1970)**

Heft 2

PDF erstellt am: **05.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-165484

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zur Anordnung der romanischen Deckenbilder von Zillis

Von Markus Jenny

Die berühmte romanische Bilderdecke der St. Martins-Kirche zu Zillis ist in jüngster Zeit nicht nur zu einem der meistbeachteten Kunstwerke unseres Landes geworden, sondern hat auch von neuem die Aufmerksamkeit der Kunstwissenschaft in Anspruch genommen. Mochte eine Zeitlang die Auffassung herrschen, Erwin Poeschels meisterliche Monographie von 1941 bedürfe keiner Ergänzung oder Korrektur, so sind in letzter Zeit da und dort Einsichten und Lösungsvorschläge aufgetaucht, die Poeschels Ergebnisse weiterführten, aber zum Teil auch von seinen Ansichten abwichen. Es geht dabei im wesentlichen um das Problem der Datierung und der Einordnung in die Entwicklung der mittelalterlichen Malerei, um die Frage des Bildprogramms und der Deutung im Ganzen und Einzelnen und – im Zusammenhang mit dieser letzten Frage – um Zweifel an der Richtigkeit der Felderanordnung, wie wir sie heute, als Ergebnis der Restaurierung von 1938–1940, vor uns haben. Dieser dritte Problemkreis soll nun – nachdem wir vor drei Jahren den zweiten behandelt haben[1] – aufgegriffen werden.

1. Daß die Bildfelder vor der Restaurierung von 1938–1940 in großer *Unordnung* waren, erkennt jeder sofort, der den *alten Zustand* in Augenschein nimmt. Da offenbar bei der Abnahme der Decke 1938 versäumt worden war, den alten Zustand photographisch genau festzuhalten – wir haben uns jedenfalls vergeblich um entsprechende Dokumente bemüht[2] –, bekommt die lithographische Wiedergabe der ganzen Decke nach Aquarellkopien von R. Weber, die heute noch im Kunstdenkmälerarchiv in Zürich liegen und 1887–1898 auf sechs großen Blättern erschienen sind, dokumentarischen Wert[3]. Die Wiedergabe stimmt überall da, wo ein Vergleich möglich ist, mit der tabellarischen Beschreibung, die J. R. Rahn in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (Band XVII, Heft 6) gegeben hat, überein. Einzelne Tafeln stehen auf dem Kopf; offensichtlich zusammengehörige sind auseinandergerissen; einige waren zerbrochen und sind falsch zusammengesetzt; 21 Felder waren offenbar ganz in Verlust geraten (oder die darauf befindliche Malerei war früher schon völlig zerstört), so daß sie durch ornamentale Malereien ersetzt wurden, die ihren Platz in den vier Ecken der Decke fanden. Für den Restaurator ergab sich also nach der Sicherung der noch vorhandenen Felder und Fragmente die unausweichliche Frage nach der ursprünglichen Anordnung.

2. Für die Lösung dieses Problems war die *Grunderkenntnis Poeschels* die Voraussetzung: Die Decke entspricht in ihrer Gesamtkonzeption den damaligen Erdkarten: Die Darstellungen mit Meereshintergrund bildeten einst einen geschlossenen *Randfries*, in welchem das Meer den Wänden der Kirche nach die Decke auf allen vier Seiten einfaßte, während die übrigen Darstellungen auf die verbleibende Innenfläche verteilt waren. In die vier Eckfelder gehören die Tuba-Engel, von denen allerdings nur zwei erhalten sind (vgl. dazu später Ziffer 12).

3. Für die von diesem Fries umschlossene *Innenfläche* werden $7 \times 15 = 105$ Bilder benötigt, während 48 von den insgesamt 153 Feldern auf den Rand entfallen[4]. Wenn man unter den heute noch ganz oder fragmentarisch erhaltenen Bildern alle mit Meereshintergrund und die beiden Tuba-Engel ausscheidet, bleiben genau 105 Bilder übrig. Man hat also nur die vorhandenen Bilder zu ordnen und muß keine Verluste einberechnen.

4. Wenig Probleme bietet – seitdem Poeschel die Bilder gedeutet hat – der *Martinszyklus* im Westen. Diese sieben Bilder standen auch vor der Restaurierung alle in einer Reihe, unmittelbar innerhalb des Randstreifens über der Türe. Mann kann sich höchstens fragen, ob es notwendig war, die Weihe Martins zum Diakon vom letzten Feld wegzunehmen und ins dritte Feld der Zeile vorzuverlegen. In der «alten» Anordnung stand am Fußende des Kreuzes, zu dem sich ja die jeweils mittleren Felderreihen in der Länge und in der Breite der ganzen Decke zusammenfügen[5], der heilige Martin, wie er den als König verkleideten Teufel erkennt und entlarvt (151[6]). Anerkennt man die Umstellung, die Poeschel vornahm, so ergibt sich als Bild am Fußende des Kreuzes (da, wo wir etwa die Auferstehung Adams finden) kaum weniger sinnvoll das Bild mit der Totenerweckung durch den Heiligen von Tours (150); überdies kommt nun die Darstellung des Teufels in das letzte Feld der ganzen Bilderreihe zu stehen, dahin, wo wir nach der «Lektüre» dieses Bilderbuches wieder zum Randfries mit seinen Dämonen zurückkommen. – Darüber, daß die Bilderreihe mit dem Abriß der Lebensgeschichte des heiligen Martin ein integrierender Bestand-

Abb. 1
Zillis, St. Martin. Zustand der romanischen Bilderdecke in der Zeit zwischen 1820 und 1938 (Montage der lithographischen Wiedergabe auf sechs Blättern nach Aquarellen von R. Weber, Zürich 1887–1898, sehr stark verkleinert)

Felderbezifferung nach Poeschel (vgl. Anm. 4):

1–9

48–55, 10

47, 56–62, 11

46, 63–69, 12

45, 70–76, 13

44, 77–83, 14

43, 84–90, 15

42, 91–97, 16

41, 98–104, 17

40, 105–111, 18

39, 112–118, 19

38, 119–125, 20

37, 126–132, 21

36, 133–139, 22

35, 140–146, 23

Abb. 2
Zillis, St. Martin. Die heutige Anordnung der romanischen Bilderdecke nach E. Poeschel von 1940 (nach der Abnahme und Restaurierung durch H. Boissonnas)

140 141 142 143

Abb. 3 Die vierteilige Komposition mit der *Gefangennahme Jesu.*

Die einzelnen Bildfelder werden jeweils links unten mit der Katalognummer Poeschels (vgl. Anm. 4) bezeichnet

teil dieses Bildprogramms ist und an dieser Stelle ihren richtigen Ort hat, wurde das Nötige an anderer Stelle bereits gesagt[7].

5. Die vorletzte Zeile mit der *Leidensgeschichte* im engeren Sinne bietet zwei Schwierigkeiten:

Poeschel dürfte recht haben, wenn er die Felder 140–143 als zu einer über mehrere Felder sich erstreckenden Komposition gehörig betrachtet[8]. Wollte man hier eine Darstellung einzelner Szenen in ihrer zeitlichen Abfolge erkennen, so müßte man 142 (Judaskuß) vor 141 (Verteidigungsversuch des Petrus) stellen. 140 (drei Häscher, nach rechts gehend) müßte dann auf 142 folgen und die Wegführung Jesu, die schon auf dem Bild mit dem Kuß des Verräters angedeutet ist, fortsetzen. Dann wäre aber mit 143 (vier Häscher, nach links gehend) nicht viel anzufangen, und vor allem wäre der Zeigegestus Jesu auf dem Hauptbild dieser Gruppe (142) schwer zu deuten. Belassen wir aber hier Poeschels Anordnung, so weist Jesus mit seiner Rechten auf Petrus (der eben dem Malchus das rechte Ohr abtrennt), um ihn «zurechtzuweisen». Die Häscher aber gehen von zwei Seiten auf Jesus zu, diese Doppelszene mit den beiden auf so verschiedene Weise versagenden Jüngern zusammenfassend. Jesus ist von seinen Feinden umringt, so wie wir vom Bösen in der Gestalt jener Meeresungeheuer im Randfries umringt sind.

Hingegen kann die Reihenfolge von 144–146 so nicht stimmen. Bild 145 muß die nur von den Synoptikern berichtete Szene am Ende der Gerichtssitzung des Hohen Rates meinen, in welcher Jesus angespien und geschlagen wird (Matthäus 26, 67/68; Markus 14, 65; Lukas 22, 63–65; anders Johannes 18, 22). Mit der Deutung der sitzenden Figur im Feld 144 als Pilatus dürfte Poeschel recht haben. Würde es sich um den Hohepriester handeln, wäre er wohl entsprechend gekennzeichnet, ebenso König Herodes. Und da Pilatus im Credo (im Meßsymbol wie im Taufsymbol) genannt ist, durfte er hier nicht fehlen. Daß mit 146 die Dornenkrönung (Matthäus 27, 27–30; Markus 15, 16–19; Johannes 19, 2/3; nicht bei Lukas) dargestellt wird, ist klar. Folgt man nun Matthäus

145 144 146

Abb. 4 Die drei letzten Felder im Leben-Jesu-Zyklus in der wahrscheinlich ursprünglichen Anordnung

und Markus, so muß die Reihenfolge lauten: 145, 144, 146. Bei Johannes steht die Dornenkrönung an anderer Stelle, *vor* der Verurteilung durch Pilatus. Nähme man an, im Bild 144 sei nicht die Verurteilung durch Pilatus (so Poeschel 33), sondern das erste Gespräch zwischen Jesus und dem Landpfleger (Johannes 18, 33–38) gemeint, so würde die Reihenfolge 145, 144, 146 auch auf die Darstellung des Johannes zutreffen. Und manches spricht in der Tat für diese Deutung des Bildes. Jesus hält in der Rechten die Schriftrolle und erhebt die Linke genau wie auf den Darstellungen der ersten und dritten Versuchung. Sollte damit etwa angedeutet sein, daß sich der Herr hier erneut in einer Situation des Versuchtwerdens befindet? Oder soll die Schriftrolle besagen, daß hier die Schrift und damit der Wille Gottes erfüllt wird («Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben her gegeben!» Joh. 19, 11)? Auf alle Fälle scheint hier eher eine Gesprächssituation als das Aussprechen des Urteils durch Pilatus gemeint zu sein. Würde man an Poeschels Deutung von Feld 144 festhalten und die johanneische Reihenfolge berücksichtigen wollen, so müßte die Bildfolge lauten: 145, 146, 144. Uns will das jedoch weniger wahrscheinlich vorkommen. Die einleuchtendste Reihenfolge bleibt: 145, 144, 146, wobei es offenbleiben darf, welcher Augenblick der Konfrontation Jesu mit dem Vertreter des römischen Staates genau gemeint ist. Am Ende des Leben-Jesu-Zyklus steht dann das Bild des Königs Christus, der sein Königtum unter dem Spott seiner Peiniger und im Leiden bewährt. Auf dieses Bild des Königs in Schmach dürfte dann das Bild des Königs in Herrlichkeit in der Darstellung des Christus Pantokrator in der einstigen romanischen Apsis geantwortet haben[9]. 145 aber gehört auf jeden Fall an den Anfang dieser Dreiergruppe und vertritt ein Stück der Passionsgeschichte, das ebensowenig fehlen durfte wie die Gestalt des Pilatus: die Verwerfung Christi durch die Juden.

Wie in der letzten Zeile, so mußten die Bilder auch in der vorletzten nur innerhalb der einen Zeile neu geordnet werden. Dabei bleibt es, auch wenn man die Felder 144 und 145 umstellt. Und dasselbe gilt auch für die drittletzte Zeile.

6. Aus den eben gemachten Feststellungen ergibt sich klar, daß die Felder auch ursprünglich *zeilenweise* und die Zeilen *vom Chor her nach Westen hin* angeordnet waren. Wir haben weder Anlaß, auch für die Innenfelder eine Anordnung im Kreise herum zu erwägen, noch auf das Kreuz besonders Rücksicht zu nehmen, noch kommt eine Umkehrung des Ablaufes in Frage, bei der die Erzählung im Westen über der Tür begänne und nach Osten hin auf das Chor zu liefe, wie W. Myß das vorgeschlagen hat[10]. Denn bei der ziemlich großen Unordnung, die sonst vor 1938 geherrscht hat, müssen wir solche Überreste einer sinnvollen Ordnung als mehr oder weniger unbeabsichtigte Erhaltung des ursprünglichen Zustandes werten.

131 126 127 128 129 130

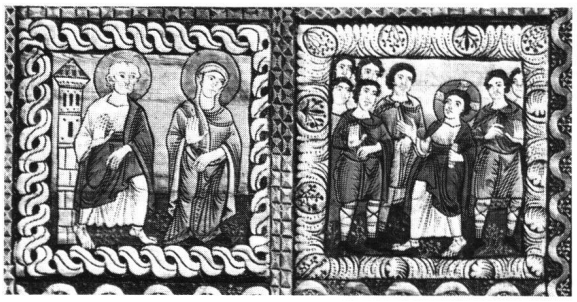
Abb. 5 *Einzug Jesu in Jerusalem* mit dem neu gedeuteten Bild 131 *(Schriftgelehrte, die dem Zug kritisch folgen)* an der entsprechenden Stelle zu Beginn der Zeile

7. Eine weitere Beobachtung muß hier angeschlossen werden: Diese drei letzten Zeilen sind offensichtlich so geplant gewesen, daß mit dem Zeilenende auch ein geschlossener Erzählungszusammenhang zu Ende geht. Das dürfte in den übrigen Teilen der Decke ähnlich gewesen sein, wobei es freilich vorkommen kann, daß einmal ein Erzählungszusammenhang mehrere Zeilen umfaßt.

8. Gehen wir weiter rückwärts, so müssen nun, in der viertletzten Zeile der Innenfläche, die Darstellungen mit dem *Einzug Jesu in Jerusalem* kommen. Gerne würde man das Bild 126, die zentrale Darstellung dieser Zeile mit dem auf dem Esel einziehenden Sohne Davids, an der bevorzugten Stelle, auf dem Kreuzesstamm, belassen, wo es vor der Restaurierung war; und ebenso würde man gerne rechts davon die Felder 127, 128 und 130 an ihrem früheren Ort belassen (ein Mann, der sein Kleid auf den Weg breitet, einer, der mit einem Messer auf einen Baum geklettert ist, um dort Zweige abzuhauen, und die sonderbare, anachronistische Darstellung zweier Priester, die

68 69

78 79



92 93

99 100 101 102

103 104

105

113 114

136 137

Abb. 6 Beispiele für den Hoheits-, Droh- und Fragegestus (mit der Handfläche nach außen senkrecht erhobene Rechte)

mit Weihwasser und Weihrauch dem Zuge voranschreiten). Nun ist aber beinahe sicher, daß 129 (zwei Männer, die Zweige auf den Weg streuen) nur neben 128 stehen kann; an seiner früheren Stelle ist es sinnlos. Wir müssen also auf dieser Zeile *rechts* von Christus auf jeden Fall vier der Bilder des Einzugs (127–130) und dasjenige mit der Tempelreinigung (132) anschließen. Auf diesen vier zum Einzug gehörenden Bildern blicken alle sechs Personen nach links, also dem einziehenden Christus entgegen. Das zunächst etwas indifferent erscheinende Bild 131 hat Poeschel der Tempelreinigung zugeordnet, so daß die Zeile mit dem Bild 126 (Christus, auf dem Esel reitend) beginnt. Das ist nicht befriedigend. Viel besser würde man das eben genannte Feld 131 an den Anfang der Zeile stellen, so daß diese drei Männer hinter dem einziehenden Christus hergehen.

Poeschel gibt (S. 91) zu, daß die Zuordnung von 131 zu 132 nicht zwingend ist. Er stellte das Bild in diese Zeile, weil es ihm zum Füllen derselben hier am besten diente. Nun meinen wir aber, daß sich bei genauerer Beobachtung der Bildaussage hier doch mehr Klarheit gewinnen ließe.

Schon Poeschel hat auf die Formelhaftigkeit der hier vorliegenden Bildsprache hingewiesen. Bei konsequenter Beachtung dieses Aussageprinzips kann man wohl an verschiedenen Stellen noch zu einer besseren Deutung und damit zu mehr Gewißheit über die ursprüngliche Anordnung kommen. Hier – und dann auch bei einigen anderen Bildern – gilt es, auf dreierlei zu achten:

a) Die *Fußstellung* der Figuren zeigt in den meisten Fällen an, ob eine Person geht oder steht. Im vorliegenden Falle zeigen die drei Männer die Fußstellung des Gehens. Als beobachtendes Volk bei der Tempelreinigung müßten sie aber eher mit der Fußstellung des Stehens dargestellt sein.

b) Es gibt beim Zilliser Meister (bzw. in seiner Vorlage und dann auch bei seinen Schülern oder Gesellen) vier charakteristische *Handstellungen*. Poeschels Charakterisierung und Deutung dieser Gesten (S. 46) scheint uns nicht ganz zutreffend zu sein. Was er als Rede- und Segensgestus bezeichnet, wäre eher als *Segens- und Verkündigungsgestus* zu kennzeichnen. Für das Reden ist er nur ein einziges Mal verwendet: beim Gespräch Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (116). Da es auch sonst Verwechslungen oder Ungenauigkeiten gibt[11], darf aus dieser einen Verwendung aber nicht die allgemeine Bestimmung abgeleitet werden. Vielmehr müssen wir wohl einen anderen Gestus als den *Redegestus* charakterisieren, nämlich die auffallendste unter allen vorkommenden Gebärden: die nach außen geöffnete, erhobene Hand. Gewiß ist dies *auch* ein «Bildzeichen für die Feierlichkeit des Augenblicks» (Poeschel), so vor allem beim verklärten Jesus und den beiden Zeugen des Alten Bundes, die neben ihm erscheinen (124, s. Abb. 9), entsprechend auch bei dem neben dem Täufer erscheinenden Elia (94, s. Abb. 12), ebenso bei Jesus nach der Versuchung (102) und auf der Flucht nach Ägypten (82), ferner bei der Darstellung im Tempel (78), beim Wunder von Kana (103) und wohl auch bei zwei weiteren von den insgesamt neun Darstellungen Josephs (73, s. Abb. 21, und 84, s. Abb. 24) und bei einem der drei Könige vor Herodes (68); auch 117 (s. Abb. 10) dürfte hierher gehören. Noch häufiger aber ist dieser Gestus da verwendet, wo es gilt, ein nachdrückliches, nicht selten ein drohendes Fragen oder ein Streitgespräch ins Bild zu bringen, so bei der Versuchung Jesu (99, 101), in der Geschichte vom zwölfjährigen Jesus im Tempel, wo nicht nur die Schriftgelehrten fragen (93), sondern auch die besorgten Eltern (92). Die Hörer der Täuferpredigt (95, 97, s. Abb. 12) fragen ebenso besorgt («Was sollen wir tun?», Lukas 3, 10, 12, 14) wie die Jünger beim letzten Mahle (136/137, «Herr, bin ich's?», Matthäus 26, 22). Die Frage Jesu «Wer hat meine Kleider angerührt?» (Markus 5, 30) in der Geschichte von der Heilung der blutflüssigen Frau (106, s. Abb. 18) wird genau so wie die Frage der Jünger «Wer ist der Größte im Himmelreich?» (Matthäus 18, 1) auf diese Weise angedeutet (120, s. Abb. 9). Das Gespräch der Jünger mit Jesus über Tod und Auferstehung anläßlich des Todes des Lazarus (Johannes 11, 7–16) ist durch eines Jüngers erhobene Hand gekennzeichnet (113) wie das Gespräch Jesu mit Pilatus durch die gleiche Gebärde des Schmerzensmannes (144, s. Abb. 4). Schließlich finden wir diese Gebärde auch bei der Syrophönizierin (109), die Jesus gebeten hatte, ihre besessene Tochter zu heilen, und die nun das abweisende Wort Jesu von dem Brot der Kinder, das man nicht den Hunden geben soll, schlagfertig pariert: «Ja, Herr; aber doch essen die Hündlein unter dem Tisch von den Brokken der Kinder» (Markus 7, 24–30 und Parallelen). Also wiederum eine Art Streitgespräch. Und so muß auch dem gleichen Gestus bei Petrus auf dem Bild 122 besondere Bedeutung zukommen (s. unten Ziffer 10). Auf dem zur Rede stehenden Bilde (Abb. 5, Nr. 131) zeigen nun zwei der drei Männer diesen Ehrfurchts- oder Redegestus, während der dritte mit dem einfachen Zeigegestus nach vorne weist. Stellt man das Bild links neben dasjenige mit dem einziehenden Herrn, so gehen diese drei Männer hinter Jesus her, weisen auf ihn und geben entweder ein Zeichen der Ehrfurcht von sich oder äußern eine Frage. Nun lesen wir Matthäus 21, 8f.: «Viel Volks breitete die Kleider auf den Weg [Bild 127]; die andern hieben Zweige von den Bäumen [Bild 128] und streuten sie auf den Weg [Bild 129]. Das Volk aber, das voranging *und nachfolgte*, schrie und sprach: ‹Hosianna dem Sohne Davids! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosianna in der Höhe!›» Dies könnten also die auf Bild 131 Dargestellten sein. Eine andere Möglichkeit freilich ergibt sich, wenn wir bei Lukas (19, 39) weiter lesen: «Und etliche der Pharisäer im Volke sprachen zu ihm: ‹Meister, strafe doch deine Jünger [wegen dieses gotteslästerlichen Gesanges]!› Er antwortete und sprach zu

133

147 148

Abb. 7 Beispiele für die Beinkleidung der Gegner Jesu und der Heiden (133: *Der Hohepriester übergibt einem Diener den Verräterlohn für Judas;* 147/148: *Martin und der Bettler am Stadttor von Amiens* – Martin ist römischer Offizier und noch nicht getauft!)

ihnen: ‹Ich sage euch: Wo diese werden schweigen, so werden die Steine schreien!› » So könnten auch diese mit Jesus in ein Streitgespräch eintretenden Pharisäer mit dem Bilde gemeint sein.

c) Um hier entscheiden zu können, beachten wir als drittes die *Beinkleidung* dieser drei Männer: Sie tragen Schuhe und schwarze Strümpfe, die beim mittleren zudem mit weißen Bändern geschnürt sind. Jünger sind es also nicht; denn die Jünger tragen immer Schnürsandalen an den bloßen Füßen. Aber auch Leute aus dem Volk, die Jesus mit dem Ehrfurchtsgestus zujubeln, können es wohl nicht sein, denn diese tragen helle und ungeschnürte Strümpfe. Geschnürte schwarze (seltener auch geschnürte helle) Strümpfe tragen sonst: die drei Könige, geschnürt nur auf der Hinreise (64–66, s. Abb. 22), die Vollstrecker des bethlehemitischen Kindermords (85, 88; auf 87 sind die Strümpfe hell; s. Abb. 24), zwei der fünf Hörer der Johannes-Predigt (97, s. Abb. 12), unter denen neben (römischen) Kriegsleuten (Lukas 3, 14) sich auch Pharisäer und Sadduzäer befanden (Matthäus 3, 7), ferner der Mann, der als Bittsteller vor Jesus erscheint (105, also der römische Hauptmann von Kapernaum und nicht der Synagogenvorsteher Jairus, s. Abb. 18), zwei Männer «aus dem Volk» (106, s. Abb. 18), der Besessene von Gerasa (107, undeutlich, s. Abb. 18), die Diener des Hohenpriesters (133), die jüdische Tempelpolizei (140–146, s. Abb. 3 und 4) und Martin als römischer Offizier (148). Es sind also niemals die Jünger Jesu, sondern Heiden (insbesondere Römer) oder andere Jesus (noch) fernstehende oder gar feindlich gesinnte Personen, die so gekennzeichnet sind. Die missionarische Thematik, die wir in anderem Zusammenhang in der Botschaft der Zilliser Decke glaubten wahrnehmen zu können[12], findet offenbar auch in dieser Einzelheit der Darstellungsweise ihren Niederschlag.

Die beiden Bilder 131 und 132 mußte Poeschel von sehr weit her holen. 132, die Tempelreinigung, könnte man im Hinblick auf das Johannes-Evangelium, wo diese Begebenheit nicht im Zusammenhang mit der Leidensgeschichte erzählt wird, sondern in den Anfang des öffentlichen Wirkens Jesu gehört (2, 14–15), auch an einer früheren Stelle einordnen. Doch können wir ohne dieses Bild die Zeile nicht füllen, und nach dem, was wir vorhin (Ziffer 7) feststellten, scheint es uns nicht geraten, in den drei vorangehenden Zeilen alle Bilder um eines nach rechts zu verschieben.

9. Offenbar wurde bei der *vorletzten Deckenrenovation*[13] nicht die ganze Decke auf einmal demontiert. Denn es fällt auf, daß die Bilder der nun noch verbleibenden zwölf Bildzeilen des Innenfeldes zwar stark durcheinandergeraten sind, aber nur innerhalb von zwei Gruppen zu je sechs Zeilen. Offensichtlich wurde beim Eingang begonnen, wobei man zunächst nur Zeile um Zeile, dann zwei Zeilen miteinander und schließlich deren je sechs abnahm und wieder montierte. Jedenfalls möchte man meinen, daß die Zeilen I–VIII nicht gleichzeitig mit den Zeilen IX–XIII und diese nicht gleichzeitig mit den restlichen weggenommen wurden. Wie würde es sich sonst erklären lassen, daß innerhalb dieser Gruppen ein solches Durcheinander herrscht, dann aber doch drei saubere Grenzen auftreten, die von keinem einzigen Bildfeld überschritten wurden, als aus der ursprünglichen Ordnung die bis 1938 vorliegende Unordnung wurde[14].

Diese Feststellung läßt einen in diesem Zusammenhang nicht unwesentlichen Schluß zu: Es ist wahrscheinlich, daß die Decke in der langen Zeit zwischen ihrer Entstehung und 1938 nur einmal demontiert wurde. Wäre die bis 1938 vorhandene Unordnung in mehreren Etappen entstanden, so wären diese Grenzen verwischt worden. In einem Fall bedeutet das eine klare Entscheidung: Das Bild mit der Belebung der tönernen Vögel durch den Jesusknaben (91) kann nur an dieser Stelle zu Anfang von Zeile VIII gestanden haben. Denn später ist es aus inhaltlichen Gründen nicht möglich, früher aber nicht wegen dieser Grenze.

10. Der Leidensgeschichte geht jetzt unmittelbar voran die drei Felder umfassende Komposition mit der *Verklärung Jesu* auf dem Berge (123–125). Sie stand vor der Restaurierung in derselben Zeile, in der sie jetzt steht, jedoch in der Mitte der Zeile, so daß das Mittelbild der

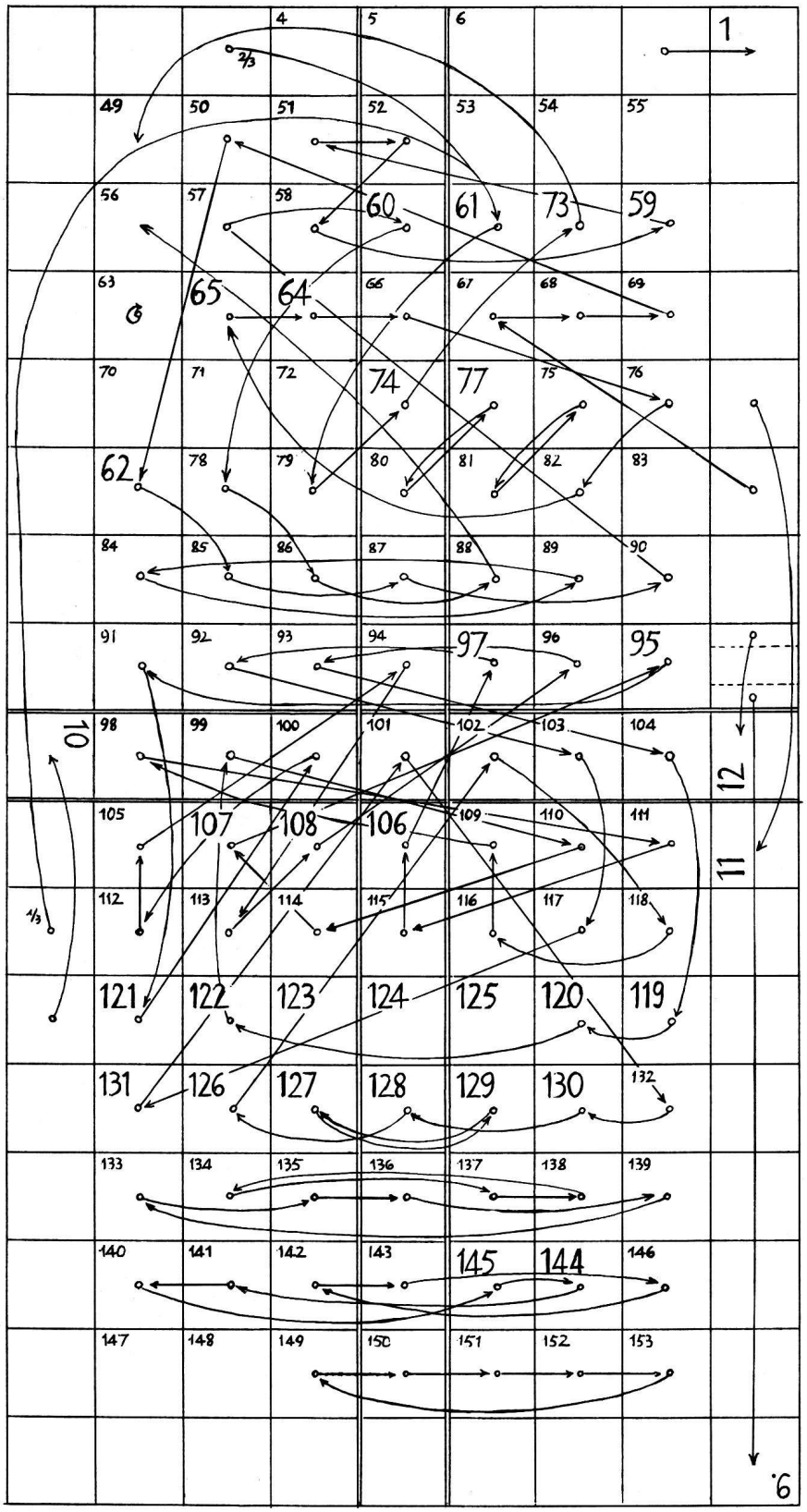


Abb. 8 Schema der hier vorgeschlagenen neuen Anordnung mit Angabe der Verschiebungen *vor* der Restaurierung. Die Nummern beziehen sich auf den Katalog Poeschels (Anm. 4). Kleine Ziffern kennzeichnen diejenigen Felder, die wir an der Stelle belassen möchten, die Poeschel ihnen gegeben hat (vgl. Abb. 2). Mit großen Ziffern sind die Felder bezeichnet, für die wir eine andere als die heutige Stellung als die ursprüngliche vermuten. Mit → wird kenntlich gemacht, von welcher Stelle der unrichtigen Anordnung (Abb. 1) ein Feld an seinen jetzigen Platz gebracht werden mußte bzw. an seinen richtigen Platz hätte gebracht werden müssen. Die Felder, von denen kein Pfeil weg- und zu denen kein Pfeil hinführt (53, 54, 55, 63, 70, 71, 72, 83, 123, 124, 125, 147, 148), haben auch nach 1820 den Platz innegehabt, der ihnen vermutlich von Anfang an zukam

121 122 123 124 125 120 119

Abb. 9 Neue Anordnung der Zeile XII *(Petrusbekenntnis, Verklärung, Vom Kindersinn)*

Komposition mit dem verklärten Christus zwischen Mose und Elia auf den Kreuzesstamm zu liegen kam. Nach dem alten und bewährten archäologischen Grundsatz, daß man eine vorgefundene Ordnung so lange als die ursprüngliche betrachten soll, bis etwas anderes sich unausweichlich aufdrängt, möchten wir diese Stellung als die richtige betrachten.

In die beiden Felder vor der Verklärung (links davon) möchten wir die Bilder 121 und 122 legen, die als *Petrusbekenntnis* gedeutet werden müssen (von Rahn für 122 bereits erwogen, von Poeschel S. 29 abgelehnt). Diese wichtige Geschichte (Matthäus 16, 13–20), die derjenigen von der Verklärung (Matthäus 17, 1–13) vorangeht, dürfte kaum gefehlt haben. Bei einem Bilde, auf dem nur Jesus und der durch die Tonsur gekennzeichnete Petrus zu sehen sind, kann es sich nicht um die Aussendung der Jünger «zu zweien» handeln[15]. Zudem hat Petrus nicht die Fußstellung des Gehens, wie das bei der Aussendung zu erwarten wäre, sondern die des Stehens. Mit dem Ehrfurchtsgestus ist sein Bekenntnis «Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn!» angedeutet. Möglich ist es allerdings auch, die Handstellung als Drohgestus zu verstehen und auf das gleich anschließende Gespräch zu beziehen (V. 21–23), wo Petrus im Anschluß an Jesu erste Ankündigung seines Leidens den Meister anfährt: «Herr, schone dein selbst; das widerfahre dir nur ja nicht!» und Jesus dann antwortet: «Hebe dich, Satan, von mir! Du bist mir ärgerlich.» Dazu würde passen, daß Jesus hier mit dem Zeigegestus auf die Schrift in seiner Linken weist, genau wie in der Versuchungsgeschichte. Von der Gesamtthematik der Decke her würde man natürlich dieser Deutung von Bild 122 gerne den Vorzug geben. Aus der Fußstellung ergibt sich die Zusammengehörigkeit von 121 und 122, während 120 der anderen, das Gehen andeutenden Fußstellung wegen nicht mit diesen beiden Bildern zusammengehören kann.

Vielmehr dürfte 120 mit 119 zusammengehören. Poeschel hat 119 bestimmt richtig gedeutet, wenn er dazu Matthäus 8, 3 nennt. Nur halten wir es für ausgeschlossen, daß das Zilliser Bildprogramm darauf verzichtet haben sollte, die bei dieser Szene unentbehrlichen Jünger mit darzustellen (so Poeschel, S. 29). Denn an sie, nicht an das Kind, richtet sich ja die Rede Jesu. In 120 haben wir nun die passende Ergänzung mit der Darstellung der Jünger. Ihre Fußstellung zeigt das Gehen (von links nach rechts): «Zu derselben Stunde traten die Jünger zu Jesu und sprachen: ‹Wer ist der Größte im Himmelreich?›» (Matthäus 18, 1). Der Ehrfurchts- und Redegestus des einen Jüngers scheint auch hier wieder die Frage anzudeuten, mit der die Jünger zu Jesus kommen. Darauf ruft Jesus ein Kind und stellt es mitten unter sie (im Bild: vor sie hin) und sagt: «Wahrlich, ich sage euch: Es sei denn, daß ihr umkehret und werdet wie die Kinder [wegen dieser Mehrzahl vielleicht stehen hier zwei Kinder vor Jesus], so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen» (V. 3). Daß Jesus bei dieser Antwort aus einem Hause

117 118

Abb. 10 Zwei zusammengehörige Felder mit ungleich großer Bildfläche *(Jesus predigt im Tempel)*; vgl. auch Abb. 6 (103/104, 113/114, 136/137), Abb. 9 (123/124) und Abb. 12 (96/97 oder 96/95)

tritt, könnte sich auf die Markus-Fassung dieser Geschichte beziehen, wo es heißt (9, 33): «Und da er daheim war, fragte er sie: ‹Was habt ihr miteinander auf dem Wege verhandelt?›» Daß die beiden Kinder unter einer Kuppel stehen, wie sie, nach Poeschels einleuchtender Deutung, auf den Feldern 117 und 118 am Ende der vorhergehenden Zeile die Synagoge bezeichnet, scheint im Text nicht begründet zu sein. Vielleicht darf man aber hierin, ähnlich wie bei der Gebärdensprache, eine typisierende bildnerische Ausdrucksweise erblicken, die einfach sagen will: Hier geht es um ein Stück der *Lehre* Jesu. Es ist übrigens bemerkenswert, daß es sich – falls unsere Deutung richtig ist – bei den genannten beiden Feldern um das einzige Lehrstück Jesu handelt, das auf dieser Decke erscheint, da ja keines der Gleichnisse, aber auch

nichts aus der Bergpredigt in diesem Bildprogramm Berücksichtigung gefunden hat.

Das einzige, was gegen eine Zusammenordnung der beiden Felder 120 und 119 sprechen könnte, ist das stark verschiedene Format der inneren Bildfläche; aber das ist gerade etwa bei 117/118, die doch sicher zusammengehören, ähnlich.

11. Im *mittleren Teil der Decke* (Zeilen VIII–XI) möchten wir die Anordnung Poeschels (von einer Kleinigkeit abgesehen) einstweilen so belassen. Zwischen den Zeilen VII und VIII besteht die schon erwähnte Grenze, die sichtbar wird, wenn man den Verschiebungen nachgeht, die von der Unordnung vor 1938 zur mutmaßlich richtigen Anordnung führen (s. Abb. 8). Bild 91 (der Jesusknabe belebt die tönernen Vögel) kann an keiner andern Stelle untergebracht werden als zu Beginn der Zeile (vgl. oben Ziffer 9). Der Verfasser des Bildprogramms, der mit diesem Bilde eine neue Zeile einleitet, hat offenbar diesen apokryphen Bericht (Pseudo-Matthäus 2) nicht mehr zu den Geschichten um Jesu Geburt im weiteren Sinne rechnen wollen, die mit dem Kindermord zu Bethlehem am Ende von Zeile VII abgeschlossen sind, sondern (mit dem gleich folgenden kanonischen Bericht über den zwölfjährigen Jesus zusammen) zu den Jugendgeschichten. Das Ereignis soll sich ja auch – so will es die Darstellung mit dem Tempel im Hintergrund[16] – in Jerusalem, also nach der Rückkehr aus Ägypten zugetragen haben. Der apokryphe Bericht verlegt das Ereignis ins fünfte Lebensjahr Jesu.

Liegt jene wahrscheinlich durch die Art der früheren Demontage der Decke zufällig zustande gekommene Grenze zwischen den Zeilen VII und VIII, so stoßen wir eine Zeile tiefer auf eine viel wichtigere, weil im Aufbau des Bildprogramms begründete Grenze. Wenn man bedenkt, welche Rolle die zahlensymbolischen Zusammenhänge in diesem Kunstwerk spielen[17], wird man es nicht als einen Zufall bezeichnen, daß die Geschichte Jesu in zwei Quadraten von je 7 × 7 quadratischen Bildfeldern dargestellt ist. Und wenn wir beobachtet haben, daß das Ende eines Erzählungszusammenhanges immer mit einem Zeilenende zusammenfällt (s. Ziffer 7), so werden wir uns nun fragen, ob nicht eine besonders starke Zäsur am Ende des ersten Quadrates (also am Ende von Zeile VIII) festzustellen ist. Das ist nun tatsächlich der Fall. Genau mit Zeile IX beginnt die öffentliche Tätigkeit Jesu. Die kirchliche Tradition, welche die Taufe Jesu zu den Ereignissen zählt, die am Fest der Erscheinung gefeiert werden, hat die Geistverleihung und die Stimme vom Himmel, die Jesus legitimierte, als den Akt, der Jesu öffentliche Tätigkeit eröffnete, verstanden. Jetzt ist Jesus gewissermaßen zum König (wenn auch zum leidenden König) gesalbt. Das mag mit ein Grund sein, weshalb auf dem Taufbild offensichtlich die Salbung mit Chrisam (aus dem späteren Taufbrauch in diese Szene zurückprojiziert) dargestellt ist (Poeschel, S. 25). Stellt also das zweite Quadrat von 7 × 7 Bildern Jesu öffentliche Tätigkeit dar, so das erste den Heilsplan Gottes und die Vorbereitung dieses sieghaften Wirkens Jesu auf Erden in seiner Geburt und Kindheit bis hin zu der Vorankündigung seines Kommens durch den Täufer Johannes.

Sollte die ganze Decke auf jene 17 × 9 = 153 Felder kommen[18], so blieb nun, nach Abzug der Randfelder, noch eine Zeile übrig, eben jene letzte Zeile mit den Bildern zur Martins-Vita, die immer wieder Kopfzerbrechen bereitet hat. Sie wird nun, vom Gesamtaufbau her betrachtet, von neuem unentbehrlich. Was in zwei Quadraten von je 7 × 7 Feldern über Jesus ausgesagt wurde, das wird in dieser einen Zeile von 7 Feldern an *einem* Beispiel in seiner Anwendung auf uns gezeigt[19].

Eine Umstellung dürfte am Ende von Zeile VIII noch nötig sein. In sehr differenzierter Weise wird die Predigt Johannes des Täufers in zwei Darstellungen von je zwei Bildern vergegenwärtigt (94–97). Einmal wird Johannes gezeigt als der zweite Elia (94), also als Bußprediger. Das ist der synoptische Johannes. Das andere Mal wird er als der Prophet dargestellt, der von Jesus, dem Lamm Gottes zeugt (96). Das ist der johanneische Johannes. Es stellt sich nun die Frage, ob die beiden Bildfelder, welche die jeweiligen Zuhörer wiedergeben, richtig zugeordnet sind. Die jetzige Zuordnung hat den Zustand vor 1938 für sich. Da aber die vier Felder ohnehin nicht an der

91

112

132

Abb. 11 Der Tempel zu Jerusalem in typischer Darstellung auf drei Bildern *(Belebung der tönernen Vögel; Heilung eines Krüppels; Tempelreinigung)*

94 97 96 95

Abb. 12 Die beiden Aspekte der Predigt Johannes des Täufers *(Buße* und *Christusverkündigung)* in zwei Doppelbildern in der korrigierten Anordnung; 95 und 97 sind vertauscht

Stelle bleiben können, an der sie damals waren, hat dieses Argument weniger Gewicht. Denn vom Inhalt der Bilder her müßten wir sie umgekehrt zuordnen. Unter Anwendung der Beobachtungen, die wir unter Ziffer 8 mitgeteilt haben, ist nämlich zu sagen: Zwei der Zuhörer auf Bild 97 sind durch die schwarzen, weiß geschnürten Strümpfe als Heiden oder Gegner Jesu gekennzeichnet. Das paßt zu Lukas 3, 14, wo die (natürlich römischen) Soldaten als eine Hörergruppe herausgehoben sind. Die drei Gestalten im hinteren Glied dürften die Schriftgelehrten sein, denen (laut Matthäus 3, 7) das harte Wort von der Schlangenbrut galt; ihre Kleider sind nämlich in der gleichen Weise geschmückt wie diejenigen des einen Schriftgelehrten auf Bild 93 (rechts) und des vordersten der Männer aus Jerusalem, die bei der Auferweckung des Lazarus dabei waren (113). Es kommt hinzu, daß zwei der Männer auf diesem Bild die Bußgebärde zeigen (offene Hand liegt auf der Brust), während einer sogar noch deutlicher mit der Faust auf die Brust schlägt, wie das im römischen Ritus noch heute als liturgische Gebärde bei dem «Mea culpa» üblich ist. Bei einem der Hörer sehen wir die erhobene Hand, die wohl (als Fragegestus) die bei Lukas (3, 10, 12 und 14) dreimal an Johannes gerichtete Frage «Was sollen wir tun?» bezeichnen soll. Auf Bild 95 fehlt die Bußgebärde; aus der verschiedenen Kleidung darf man wohl auf die Priester und Leviten aus Jerusalem schließen, die in Johannes 1, 19 als Hörer genannt sind. Sie sind es auch, die nach der Identität des Johannes fragen (V. 19–22), was durch zwei fragend erhobene Hände dargestellt ist. So meinen wir, daß die Bilder 95 und 97 vertauscht werden müßten.

Die gleich darauf folgende Zeile IX nun ist nicht nur die erste Zeile des zweiten Siebenerquadrates, sondern auch die Zeile, die auf den Querbalken des über die ganze Decke sich erstreckenden Kreuzes zu liegen kommt. Nach allem, was wir bisher feststellten und was sonst über die Bedeutung dieses Kreuzes für das Zilliser Bildprogramm zu sagen ist[20], ist nicht zu erwarten, daß die Anordnung in dieser Zeile mehr oder weniger zufällig ist. Zwar geht der Erzählungszusammenhang ungebrochen weiter. Poeschel hatte gar keine andere Wahl, als hier mit dem Bild von der Taufe Jesu (98) weiterzufahren und, nach den vier Bildern zur Versuchungsgeschichte (99–102), die er sehr weit herholen mußte (sie standen 4 und 5 Zeilen tiefer), mit der Hochzeit zu Kana (103/104) zu schließen. Damit kommen aber an die beiden Enden des Kreuzquerbalkens, sozusagen auf die Hände des gekreuzigten Siegers, zwei Darstellungen zu stehen, die kaum durch Zufall gerade an diese Stelle geraten sein können: Sie stehen mit den Sakramenten der Taufe und der Eucharistie in unübersehbarer Beziehung. Zudem spielt in beiden Geschichten das Wasser eine bedeutsame Rolle: Dieses Chaos-Element, dieses Symbol der Bedrohung des Menschen und des Bösen wird von Gott in Dienst genommen und damit «gewandelt»; es macht eine «Bekehrung» durch. Die Fluten des Jordans verweigern – nach einem apokryphen Bericht[21] – bei der Taufe Jesu gleich dem Täufer (Matthäus 3, 14) zunächst den Dienst und branden nun auf das Wort Jesu («also gebührt es uns, alle Gerechtigkeit zu erfüllen», V. 15) am Leibe des einen Reinen empor. Das Wasser ist nun zum Taufwasser geweiht. Nicht anders wird das natürliche Wasser in den Krügen des Hochzeiters von Kana gewandelt zum Wein des Mahles, das der Herr mit den Seinen hält.

Über die für das ganze Bildprogramm zentrale Bedeutung des Mittelfeldes dieser Zeile haben wir uns früher geäußert[22]. Hingegen verdient eine seither gemachte Beobachtung hier noch erwähnt zu werden: Bis zum Mittelfeld der Decke mit dem Sieg Christi über den Versucher kommt die *grüne Farbe* überhaupt nicht vor[23]. Gleich im folgenden Feld aber («... und die Engel kamen und dienten ihm...») taucht sie zum erstenmal deutlich auf, und in der ersten Reihe unter dem Querbalken des Kreuzes haben bereits *alle* sieben Felder als Mittelgrund einen grünen Bodenstreifen. Weiter ist dann der Mittelgrund grün bei der Erweckung des Lazarus (!, 113–115), beim Gespräch mit der Samariterin (116), beim lehrenden Jesus im Tempel (117/118), dann in der ganzen

Reihe XII mit der Verklärung und in der ganzen Reihe XIII mit dem Einzug in Jerusalem (*auch* bei der Tempelreinigung!), schließlich in der Reihe XIV (mit Ausnahme der Abendmahlsszene, wo aber der Tisch den Mittelgrund verdeckt), in der ganzen Reihe XV und auf den drei letzten Bildern der letzten Reihe des Innenfeldes. Auch in den Kleidern der Personen tritt von der Mitte an durchgehend immer wieder die gleiche grüne Farbe auf, während sie auch da vorher völlig fehlte. Soll das Zufall sein? Grün ist die Farbe des (neuen) Lebens. Ist sie nicht in dieser Verwendung mit das Zeichen dafür, daß in Christus das Leben den Tod besiegt hat? So würde sich auch in dieser Einzelheit ganz im Verborgenen der durchaus österliche Charakter dieser Bildbotschaft zeigen, die auf den ersten Blick Ostern völlig außer acht gelassen zu haben scheint[24].

12. An der Ordnung der Bilder im innern Teil der Decke haben wir also, was die Reihe auf dem Querbalken des Kreuzes betrifft, nichts zu ändern, vielmehr dürfen wir mit noch viel gewichtigeren Gründen an der heute vorliegenden Ordnung festhalten. Die vorhin hinsichtlich der beiden Darstellungen an den Enden dieser Zeile gemachte Beobachtung gibt uns nun aber Anlaß, an dieser Stelle die Richtigkeit der bei der Restaurierung gewählten *Anordnung der Randfelder* mit in Erwägung zu ziehen. Wie die vielen Personifikationen des Bösen in Gestalt abenteuerlicher Fabelwesen einst angeordnet waren, ist nicht mehr auszumachen und ist auch nicht von Belang. Auch sind ja dreizehn dieser Randfelder vollständig zerstört. Zwei mal vier Bilder aber, von denen im einen Fall zwei, im andern wenig mehr erhalten sind, nehmen eine Sonderstellung ein.

Unter den Feldern, die übrigbleiben, wenn man die 105 Felder des Innenteils verteilt hat, finden wir zwei, die ganz aus dem Rahmen fallen, weil sie den Meerfries unterbrechen. Auf beiden ist je ein *Engel mit zwei Tuben* dargestellt. Durch die Beschriftung mit AVSTER (= Nordwind, 1) bzw. AQVILO (= Südwind, 9) sind die Bilder als Darstellung der *Winde* ausgewiesen, und Poeschel hat sie mit Recht, um die zwei fehlenden (sie müßten mit ORIENS und OCCIDENS beschriftet sein) ergänzt, in die vier Ecken gesetzt[25]. Aus der Plazierung der beiden erhaltenen Tuba-Engel ergibt sich dann mit Notwendigkeit diejenige der in Verlust geratenen.

Heute sind Auster und Aquilo so angebracht, daß der Nordwind vorne rechts und der Südwind vorne links in der Ecke stehen (s. Abb. 14, Schema a). Ob man nun die tatsächliche Lage der Windrose annimmt, nach welcher in der Ecke vorne links etwa Norden ist, oder ob man einfach die Chorseite mit Osten gleichsetzt[26], so ist auf jeden Fall der Nordwind an seiner jetzigen Stelle fehl am Platz. Vor der Restaurierung befand er sich im vorletzten Feld der ersten Zeile, also gerade in der anderen Ecke. Ferner: Wieso steht er auf dem Kopf, so daß er vom Hauptbilderfeld der Decke weg bläst? Daß er vor der Restaurierung so eingesetzt war, besagt wenig; wichtiger ist, daß er sich damals in der anderen Ecke befand; auch der Engel 63 war vor der Restaurierung verkehrt eingesetzt. Vor allem aber: Wenn es mit der Symbolik der Anfangsbuchstaben der vier Winde (zwei A und zwei O), wie Poeschel (S. 12) sie überzeugend darstellt, seine Richtigkeit haben soll, dann müssen diese Worte an der Schmalseite der Decke beginnen und dem äußeren Rand entlanglaufen. Nur so kommen diese vier Buchstaben in die vier Ecken der ganzen Decke zu liegen. Und nur so wird es sinnvoll, daß AQVILO in Spiegelschrift geschrieben ist.

Wenn man den Südwind in der «Südecke» der Decke (vorne rechts, in der Reproduktion der Decke links oben) unterbringt, so sind für dieses Feld alle Forderungen in idealer Weise erfüllt. Mit dem Nordwind kommt man dann allerdings in ernsthafte Schwierigkeiten. Die Darstellung ist in allen Stücken (mit Ausnahme der zweiten Tuba, die der Engel in der linken Hand trägt) spiegelbildlich zu derjenigen des Südwindes. Das bedeutet, daß die naheliegende Unterbringung in der gegenüberliegenden Ecke nicht in Frage kommt, weil dann die Beschriftung nicht spiegelbildlich sein dürfte; dies müßte bei ORIENS und OCCIDENS der Fall sein (s. Schema b). Und überdies würde dann beim Nordwind die Beschriftung auf der falschen Seite stehen (nicht an der Außenwand). Es bleibt uns nichts anderes übrig, als den Nordwind in einer der beiden benachbarten Ecken unterzubringen. Entweder setzen wir ihn in die andere Ecke der Schmalseite gegen das Chor (Schema c) oder in die Ecke an der gleichen Längswand (Schema d). Für die erste dieser beiden Möglichkeiten spräche, daß dann die beiden Buchstaben A in den Ecken an jener Schmalseite stehen, wo die Erzählung der Decke beginnt, und die beiden O an der Seite, wo sie zu Ende geht. Diesem einen Argument stehen zwei kräftigere gegenüber, die für die andere Lösung sprechen:

Wenn schon die vier Winde nicht nach der Windrose verteilt werden können, so bleibt bei dieser Lösung doch

1

9

Abb. 13 Die beiden erhaltenen Wind- und Gerichtsengel: *Auster* (Nordwind) und *Aquilo* (Südwind)

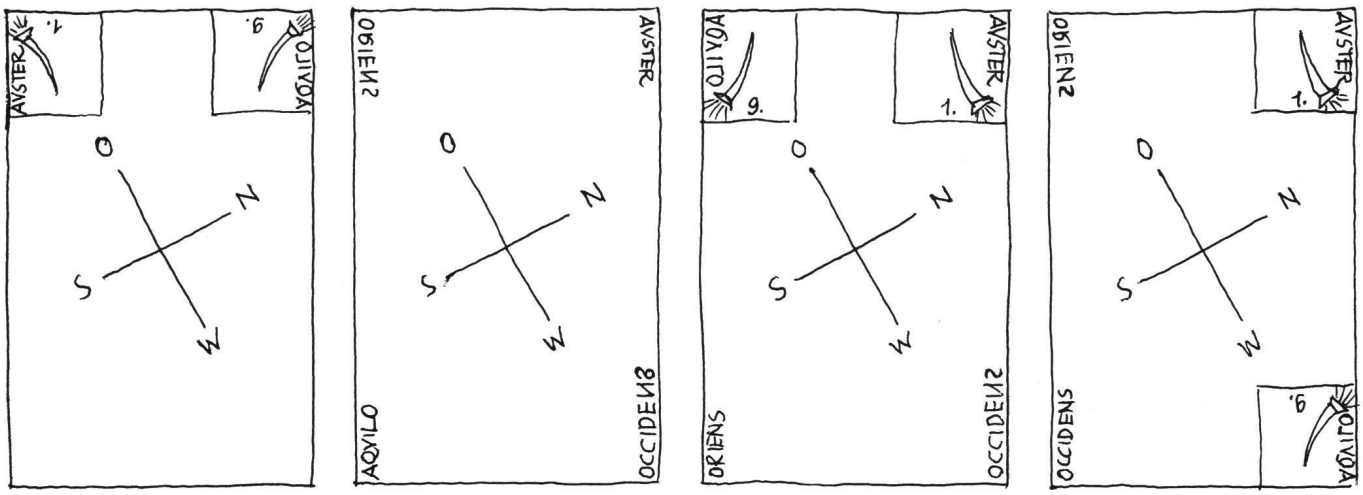


Abb. 14 Verteilung der Eckfelder mit den Winden: a) heutige Verteilung, b) «Idealfall» (undurchführbar), c) weniger wahrscheinlich, d) wahrscheinlich ursprüngliche Verteilung

das Gegenüber-Verhältnis bestehen; es tritt einfach an die Stelle des kreuzweisen Gegenübers das parallele Gegenüber[29]:

statt O N / S W — jetzt N O / S W

Daß Vorne und Hinten in der Kirche – zumal die Erzählung der Decke in dieser Richtung verläuft – ein stärker betontes Gegenüber bilden, als Rechts und Links, ist nicht nur durch die größere Distanz gegeben. Das andere Argument, das für diese Lösung spricht, ist die Tatsache, daß das obere Drittel des Aquilo sich vor der Restaurierung offenbar auf dem Feld VIII i befand[27]. Es ist ohne weiteres verständlich, daß dieses Brettchen von der letzten Stelle dieser Längsreihe bis über die Mitte derselben hinauskommen konnte, weniger wahrscheinlich aber, daß es von der Ecke auf der einen Längsseite liegenden Reihe sich in die Mitte derjenigen auf der andern verirrt haben sollte[28].

Daß die Windengel ursprünglich gar nicht in den Ecken gestanden, sondern die Mittelfelder der vier Teile des Randfrieses eingenommen hätten, ist ausgeschlossen. Nord- und Südwind, die beiden allein erhaltenen, müßten dann unbedingt in der Mitte der beiden längeren Seiten des Randfrieses ihren Platz gehabt haben, damit der Ostwind über dem Chor steht und der Westwind über dem Hauptportal. Und das ist nun gerade deswegen ausgeschlossen, weil alle Bildtafeln so gemalt sind, daß die Fugen zwischen den einzelnen Brettern, aus denen jede Tafel zusammengesetzt ist, quer zur Längsachse der Decke verlaufen (Poeschel, S. 10). Die beiden erhaltenen Winde sind aber so gemalt, daß sie nur in den Zeilen I und XVII im Randfries untergebracht werden können.

Zum besseren Verständnis der verschiedenen Möglichkeiten für die Anordnung der Windengel seien diese hier graphisch dargestellt[29] (s. oben Abb. 14).

13. Von den übrigen Randfeldern fallen zwei weitere (und das Fragment eines dritten) insofern ebenfalls aus dem Rahmen, als sie nicht irgendwelche Meerungeheuer, sondern mit Menschen besetzte *Schiffe* zeigen. Im einen Fall (10) handelt es sich um ein Fischerboot mit zwei Fischern, die ein Netz mit drei Fischen einziehen, im andern Fall um ein mit zwei Personen besetztes Segelschiff, in welches eine dritte Person soeben einsteigt. Da Poeschel unter den nur fragmentarisch erhaltenen Feldern unweit des letztgenannten noch ein weiteres fand, auf dem ein Schiff dargestellt gewesen sein muß[30], deutete er das Bild mit dem Segelschiff als erstes Stück aus einem

10

Abb. 15 *Fischer* als symbolische Darstellung der missionierenden Kirche

wohl dreigliedrigen Jona-Zyklus, den Augenblick festhaltend, da der Gottes Anspruch entfliehende Prophet das Schiff nach Tharsis besteigt und das Fährgeld entrichtet. Auf einem zweiten Bild – eben jenem, von dem nur noch ein kleiner Rest erhalten ist – wäre dann wohl dargestellt gewesen, wie Jona als der für das Aufkommen eines gefährlichen Sturmes Verantwortliche aus dem Schiff geworfen und von einem der Meerungeheuer verschlungen wird. Nicht fehlen durfte dann das dritte Bild – der alttestamentliche Antitypos zur Auferstehung Christi, ein in der christlichen Bildkunst weit verbreitetes Motiv[31] –, das den Jona zeigte, wie er dem Schlunde des Fisches entsteigt.

Ernst Murbach möchte nun[32] diese drei Jona-Bilder samt dem Fischerbild an jene vier Stellen des Randfrieses setzen, wo die Kreuzesarme den Meerfries überschneiden. Das leuchtet zunächst stark ein. Denn sowohl in der Jona-Geschichte, so wie die damalige Auslegung sie aufgefaßt hat, als auch auf dem Fischerbild wird ja die Überwindung der Chaosmächte durch Christus gezeigt. Nach allem, was wir bisher über das Bildprogramm von Zillis feststellen konnten, wäre es höchst erstaunlich, wenn auf den vier Feldern, mit welchen die Kreuzesarme über das Meer hinausreichen, einfach irgendeines der Fabelwesen zu sehen gewesen wäre, wie das bei der jetzigen Anordnung der Fall ist.

Nun haben wir hier aber doch Bedenken anzumelden. Das erste (und im Grunde schon allein für die Ablehnung dieses Vorschlages ausreichende) liegt wiederum darin, daß die drei ganz oder teilweise erhaltenen unter den hier zur Diskussion stehenden vier Bildern wegen des Holzverlaufs in jedem Fall auf die Längsseiten des Meerfrieses gehören. Mindestens eines der vier Bilder müßte aber, nach Murbachs Vorschlag, auf die eine der beiden Schmalseiten zu stehen kommen.

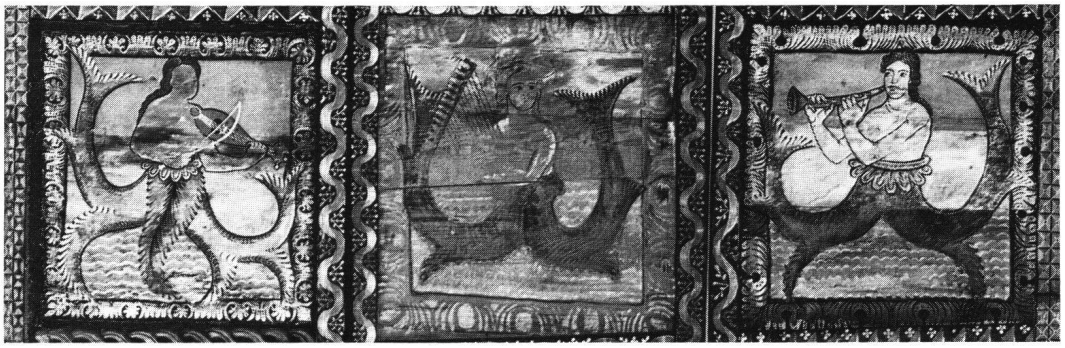
Weiter aber: Daß die drei einen geschlossenen Erzählungszusammenhang repräsentierenden Jona-Bilder nicht beisammen gestanden haben sollen, will uns schwer glaubhaft erscheinen. Denn ihre Aussagekraft haben die beiden ersten unter ihnen ja nur zusammen mit dem dritten. Das (leider allein erhalten gebliebene) erste Bild jedenfalls sagt für sich allein kaum etwas aus, und es brauchte Poeschels Scharfsinn und ikonographische Kenntnisse, um diesen Bildinhalt überhaupt richtig zu interpretieren.

Vor allem aber scheint uns der folgende Vorschlag denjenigen Murbachs positiv weiterzuführen: Nachdem wir erkannt haben, daß am linken Ende des Kreuzquerbalkens durch die Darstellung der Taufe Jesu ein Hinweis auf das Sakrament der Taufe und eine unmittelbare Beziehung zum Randstreifen gegeben ist, möchten wir an dieser Stelle auf dem Rand das *Fischerbild* unterbringen, das vor der Restaurierung schon (nur zwei Felder tiefer) auf dieser Seite stand und von Poeschel ohne zwingenden Grund auf die andere Seite hinüber versetzt wurde. Unschwer läßt sich nämlich das Fischen auf die missionierende Tätigkeit der Kirche beziehen. Möglicherweise steht diese Bedeutung des Bildes sogar im Vordergrund und sind die Beziehungen zu Johannes 21, 1–14 und Matthäus 13, 47–50[33] sekundärer Art; ja, wir fragen uns, ob der Schöpfer des Bildprogramms nicht vielleicht überhaupt nur an die Taufe gedacht hat. Die Dreizahl der Fische im Netz (vielleicht sogar im Gegenüber zur Zweizahl der Fische außerhalb) hat bestimmt symbolische Bedeutung und weist wohl ihrerseits auch auf die Taufe hin, die auf den Namen des dreieinigen Gottes erfolgt.

19 18 17 16 13

Abb. 16 *Dämon schleppt einen Menschen weg; Dämonenreiter; Nereide tränkt einen Dämon; Satan reitet einen Dämon; Dämonenreiterin*

Die Jona-Folge muß sich auf der andern Längsseite der Decke befunden haben, denn dort waren ihre Reste vor der Restaurierung anzutreffen. In welcher Weise sich die drei Bilder über das Ende des Kreuzesarmes legten, ist heute nicht mehr zu sagen. Entweder war die Gruppe dort so angebracht, daß das mittlere Bild auf das Ende des Kreuzesbalkens traf, oder dann wurde das entscheidende dritte Bild an diese Stelle gesetzt. Eine unmittelbare Beziehung zwischen der Eucharistie und der Jona-Erzählung besteht zwar nicht. Hingegen besteht eine reiche Beziehung zwischen diesem Stück des Alten Testamentes und Ostern. Jonas Durchgang durch das Meer in dem ihn rettenden Fisch steht in Parallele zum Passageschehen, und der dem Fischleib entsteigende Jona ist, wie gesagt,



4 5 6

Abb. 17 *Musizierende Nereiden* als Symbol der satanischen Verführung oder als Symbol der Taufe

ein Vor-Bild zur Auferstehung Christi. Nun ist aber Ostern als das christliche Passafest zugleich voller vielfältiger Beziehungen zur Eucharistie. Vor seinem Sterben hat der Herr das heilige Mahl eingesetzt, und unmittelbar nach seiner Auferstehung hat er es mehrmals mit seinen Jüngern gefeiert, so daß die Eucharistie in ihrer Wurzel die stets wiederholte Feier der Vereinigung der Gläubigen mit ihrem auferstandenen Herrn wurde. Der Auferstehungstag, der erste Tag der Woche, und nicht der jüdische Ruhetag, der letzte Tag der Woche, wurde zum Tag des Herrenmahls und bekam von da seinen Namen «Herren(mahls)tag». Und Ostern war durch das ganze Mittelalter hin die wichtigste Kommunionzeit im Jahr.

Die Frage, welche Bilder sich an den Stellen befunden hätten, wo der *Längs*balken des Achsenkreuzes den Meerfries überschneidet, bleibt zu Recht bestehen. Sucht man unter den verbleibenden Randbildern nach solchen, die irgendeine besondere Bedeutung haben könnten, so fallen zunächst die Bilder 13 und 18 auf, die je einen Menschen (und zwar je einen Vertreter der beiden Geschlechter[34]) zeigen, der auf einem der Meerungeheuer reitet. Diese Menschendarstellungen können nicht Dämonen meinen, denn ihre Gesichter sind nicht im Profil dargestellt. W. Weisbach[35] denkt (auf Grund von verwandten Darstellungen in Psalterhandschriften) an sündhafte Begehungen, also an unerlaubten Gebrauch der Dämonen durch den Menschen. Denkbar, aber sehr viel weniger wahrscheinlich wäre eine Deutung, die hier die Bändigung und Beherrschung des Bösen durch den Menschen symbolisiert sähe. Das formale Gegenüber zwischen Bild 18 mit dem auf einem Fisch reitenden Mann und Bild 16, wo der Satan selbst in einer genau spiegelbildlichen Darstellung einen Fisch reitet – schon Poeschel (S. 83) hat darauf hingewiesen –, kann so oder so gedeutet werden, ebenso das Gegenüber zu Bild 19, wo ein doppelfischschwänziger Wolf einen an einen Stecken gebundenen Menschen fortschleppt. Mögen diese Bilder nun so oder so gedeutet werden: für die Felder am oberen und unteren Ende des Kreuzes kommen sie ohnehin nicht in Frage, weil der Verlauf der Holzfasern sie als dem Meeresstreifen an den Längsseiten der Decke zugehörig ausweist.

Es bleiben noch die Nereiden auf den Bildern 4–6, die gegenwärtig wie vor der Restaurierung die Stelle am oberen Kreuzesende einnehmen (Kopien davon auch am unteren Kreuzesende). Sofern man in dieser offensichtlich zusammengehörigen Komposition[36] ein Stück diabolischer Musik erkennt, wird man hier die verführerische Macht des Bösen symbolisiert sehen, wie in anderen Bildern die Bedrohung des Menschen durch das Böse zum Ausdruck kommt. Diese musizierenden Dämonen würden dann zu den tubablasenden Engeln, die die himmlische Musik vertreten, in Kontrast stehen. Es besteht aber auch die Möglichkeit einer ganz anderen Deutung: Nereiden oder Sirenen sind in der Antike auch Seelengeleiter, die die Menschen vom Leben zum Schattendasein bringen. Die christliche Kunst hat das bisweilen umgekehrt und diese singenden und musizierenden Wesen die Menschen vom Tode zum wahren Leben geleiten lassen. Als Symbole des Übergangs von Heidentum zum Leben in Christus findet man sie deshalb etwa an Taufsteinen[37]. So verstanden, könnte diese ansprechende Bildergruppe auch unter den neuen Gesichtspunkten ihren jetzigen Platz sehr wohl behalten.

14. Wir kehren von den Randfeldern zum Hauptteil der Decke zurück und wenden uns nochmals dem mittleren Teil (Zeilen VIII–XI) zu. Ehe hier weiter von der Anordnung gesprochen werden kann, muß in einem Falle die *Deutung* neu überdacht werden:

Bild 105 hat Poeschel als die Begegnung Jesu mit dem Hauptmann von Kapernaum und Bild 106 als die «Heilung eines Mannes aus dem Volk» bezeichnet und (S. 27f.) gedeutet, wobei die Benennung von Feld 106 nicht mit dem beschreibenden Text übereinstimmt, aus dem hervorgeht, daß Poeschel an die Heilung des epileptischen Knaben (Markus 9, 14–17) denkt. Nun kann aber diese letztere Deutung keinesfalls richtig sein, wie ich bereits früher nachgewiesen habe[38]. Zu Jesu Füßen liegt nicht ein Kind; daß die Figur kleiner dargestellt ist als die übrigen, ist in diesem Falle anders zu verstehen als auf Feld 119. Man vergleiche vielmehr 114, wo Maria und Martha vor Jesus niederfallen und ebenfalls viel kleiner

dargestellt sind. Dieser Vergleich zeigt uns auch, daß es sich hier nicht um einen Menschen handeln kann, der im Anfall zu Boden gestürzt ist; vielmehr umgreift die vor Jesus liegende Person (genau wie eine der beiden Schwestern des Lazarus) mit ihrer rechten Hand den linken Fuß Jesu. Es handelt sich offensichtlich um die Gebärde der unterwürfigen Bitte; dasselbe kommt in der Kleinheit der Figur zum Ausdruck. Es kann sich hier nur um die Geschichte von der *Heilung der blutflüssigen Frau* (Markus 5, 23–34 und Parallelen) handeln, die schon rund 700 Jahre früher auf einem Mosaik in Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna in fast genau derselben Weise dargestellt ist[39]. Nach dem Markus-Bericht (danach auch Lukas) fragt Jesus, nachdem die Frau sein Kleid von hinten berührt hat: «Wer hat mich angerührt?» Und die Jünger weisen ihn darauf hin, daß diese Frage bei dem herrschenden Gedränge reichlich sinnlos sei. Es scheint, daß der Maler (oder seine Vorlage) darauf hinweisen will, wenn er einen der dabeistehenden Männer Jesus an der Schulter berühren läßt. Jesus aber wird mit demjenigen Gestus gezeigt, den wir als Fragegestus erkannt haben.

Daß das vorangehende Feld die Heilung des Sohnes (oder Knechtes) des Hauptmanns von Kapernaum meint, ist so gut wie sicher. Poeschels Begründung dieser Deutung (S. 28) leuchtet uns ein, gerade weil die besondere Thematik der ganzen Decke dabei mit ins Spiel gebracht wird. Auch folgt diese Wundergeschichte bei Johannes (4, 43–54) als «das zweite Zeichen» auf die von der Wasserverwandlung auf der Hochzeit zu Kana, die als «das erste Zeichen» gezählt wird. Auch in der altkirchlichen Perikopenordnung folgt auf die Geschichte von der Hochzeit zu Kana die vom Hauptmann zu Kapernaum (hier nach Matthäus). Nach unseren Feststellungen über die Typik der Beinkleider (Ziffer 8 c) erhält diese Deutung eine neue Stütze. Der Synagogenvorsteher, der Jesus zu seinem Töchterlein bittet (Markus 5, 23 und Parallelen), scheidet danach aus.

Wenn nun aber diese Deutung der Bilder 105 und 106 richtig ist, muß wohl an dieser Stelle die Anordnung verändert werden. Die Geschichte von der Heilung der blutflüssigen Frau wird bei Markus und Lukas unmittelbar *nach* derjenigen von der Heilung des besessenen Geraseners (107/108) erzählt. Und so muß wohl Bild 106 *nach* 108 eingeordnet werden.

15. Wir wenden uns nun noch den Bildern zur *Kindheitsgeschichte Jesu* zu, welche die Fläche oberhalb des Kreuzquerbalkens füllen.

Daß die zwei mal sieben Bilder Nr. 49–62[40] in den beiden ersten Zeilen des Hauptfeldes (II und III), also da, wo sie jetzt stehen, Platz finden müssen, ist klar. Im einzelnen aber stellen sich hier noch einige Probleme, die unseres Erachtens bisher noch nicht gesehen worden sind.

Da ist einmal die Tatsache, daß von den drei Königen aus dem Stammbaum Jesu, die jetzt am Anfang stehen (49–51), einer (im Sinne der Bilderfolge) vorwärts weist (49, von Poeschel als David bezeichnet), die andern beiden aber rückwärts. Wenn ihr zeigender Finger «als Hin-

105 107 108 106

Abb. 18 Die Felder 105 bis 108 in der berichtigten Anordnung *(Hauptmann von Kapernaum, besessener Gerasener, blutflüssige Frau)*

Abb. 19 *Heilung der blutflüssigen Frau* auf einem Mosaik von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna

weis auf das Kommen des Erlösers gedeutet werden[41]» darf, fragt man sich, ob sie wirklich ursprünglich so nebeneinander gestanden haben.

Weiter besticht uns – im Hinblick auf die Tradition – die Stellung von Synagoge und Ekklesia links und rechts vom Kreuzesstamm, von beiden Seiten her diesem zugewendet und mit der entsprechenden Hand auf das Kreuz weisend, in der Anordnung vor der Restaurierung.

Und schließlich fällt vom Kompositorischen her auf, daß in den beiden ganz analog gestalteten Szenen der Verkündigung an Maria (54/55) und an Joseph (56/57) der Engel im ersten Fall von links nach rechts schreitet und somit auf der linken Seite der werdenden Gottesmutter aufgestellt werden muß, während er im zweiten Fall von rechts auf den schlafenden Joseph zukommt und rechts zu stehen hat.

Diese drei Beobachtungen könnten uns zu einer ganz neuen Konzeption der Anordnung in den beiden ersten Zeilen veranlassen. Beide Zeilen würden als eine Einheit aufgefaßt, innerhalb welcher nicht die Reihenfolge der Bilder im Erzählungszusammenhang maßgebend wäre. Wir würden die Könige aus dem Stammbaum Jesu um den dort (Matthäus 1, 16) am Ende stehenden Joseph ergänzen und die erste Zeile an ihren Enden von je zwei dieser vier Figuren flankiert sein lassen, so daß jedes der beiden Paare zur Mitte hin weist, links also David (49) und Joseph, wobei man von den beiden in Frage kommenden Josephs-Darstellungen Nr. 62 wählen könnte, weil Joseph gleich den andern Vorfahren Jesu das Beschneidungsmesser in der Hand hält; Nr. 73 anderseits könnte sich dadurch empfehlen, daß das Sitzkissen dort genauso dargestellt ist wie bei den drei königlichen Vorfahren; bei 62 würde Joseph noch etwas deutlicher nach der Mitte hin weisen, auch würde dann ein Feld mehr seinen Platz behalten, den es vor der Restaurierung hatte. Dasselbe gälte für die beiden Tafeln, die nun auf die auf der Innenseite benachbarten Felder zu stehen kämen: Synagoge und Ekklesia (52 und 53). Das Feld auf dem Kreuzesstamm lassen wir noch offen. In der nächsten Reihe würden wir außen wieder je eine Gruppe von zwei Tafeln plazieren, die nach der Mitte hin angeordnet sind: links die Verkündigung an Maria (54/55) und rechts die Verkündigung an Joseph (56/57). In das Mittelfeld müßte nun das zentrale Krippenbild (60) zu stehen kommen, rechts daneben Maria im Wochenbett (61) und links daneben noch eine dritte Verkündigungsszene, die Verkündigung an die Hirten (59). Vom Kompositorischen her gesehen paßt dieses Bild besser auf die linke Seite des Krippenbildes, weil die Bewegung auf diesem Bilde nach rechts hin läuft. Es bliebe uns dann für das Mittelfeld der ersten Zeile die Szene der Visitatio (58) übrig, die nicht schlecht zwischen Synagoge und Ekklesia paßt, insofern, als sich in der Gottesmutter Maria und in der Frau des Priesters Zacharias die Kirche und das im Tempel dienende Judentum umarmen. Formal fügt sich dieses Bild gut in jene Reihe, in der nun alle sieben Bilder von zwei Häuschen mit antiken Flachgiebeln flankiert sind[42]. An dieser Stelle stand es auch vor der Restaurierung.

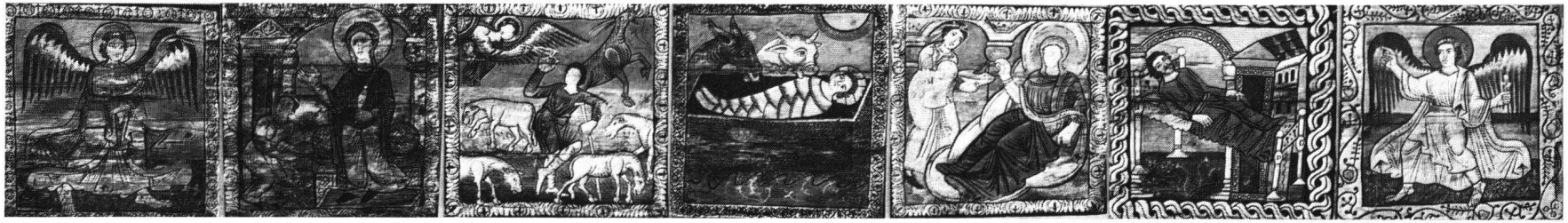
Wir sind uns bewußt, daß diese Lösung, so bestechend sie auf der einen Seite erscheinen mag, auf der anderen Seite doch wieder eine große Schwierigkeit mit sich bringt: Für die übrigen Teile der Decke gilt (abgesehen von der Unterscheidung zwischen Randfeldern und Innenfeldern) weitgehend ein anderes Prinzip, nämlich dasjenige einer bilderbuchartig fortschreitenden Szenenfolge, wobei höchstens eine einzelne Szene sich über mehrere Felder erstreckt[43].

So müssen wir für die Zeilen II und III doch eine Lösung suchen, die dem Anordnungsprinzip, das wir in den übrigen Teilen der Decke befolgt glauben, entspricht. In Zeile II würde es dann bei der heutigen Anordnung bleiben, mit dem Nachteil, daß wir für die Tatsache der auf David hinweisenden Handbewegung Salomos und Rehabeams (50 und 51) keine Erklärung haben, und dem Vorteil, daß hier drei Felder (53–55) auf dem Platz bleiben, den sie auch vor der Restaurierung innehatten.

Bei Zeile III hingegen möchten wir auf alle Fälle das *Krippenbild* (60) in die Mitte stellen. Daß sich rechts davon die Darstellung mit Maria im Wochenbett (61) anschließen muß, ist selbstverständlich. Und auch Joseph darf nicht fehlen; ihm ist offenbar ein eigenes Feld vorbehalten (s. dazu Ziffer 16). Erst im letzten Feld der Zeile möchten wir nun das Bild mit der *Verkündigung an die Hirten* (59) folgen lassen. Denn nach der zeitlichen Abfolge der Ereignisse, wie sie von Lukas (Kapitel 2) geschildert werden, folgt der Bericht über die Erscheinung des Engels auf dem Hirtenfelde auf denjenigen über die Geburt selbst. Engel und Hirten mußten in einem einzigen Feld untergebracht werden, weil nur noch eines in dieser Zeile zur Verfügung stand[44].

16. Für das dritte Feld der Geburtsszene, nach den Bildern mit der Krippe und der Darstellung der Maria mit der apokryphen Hebamme, stehen uns – wie bereits angedeutet – zwei Darstellungen des *Joseph* zur Verfügung[45]. Die eine (73, s. Abb. 20) befand sich vor der Restaurierung in der Mitte der Zeile V, wo sie das letzte Feld in einer vierteiligen Komposition mit der Huldigung der drei Könige zu sein schien, die Poeschel an ihrer Stelle beließ. Wir werden aber (unter der folgenden Ziffer) sehen, daß wir gerade dort auf ein Josephs-Bild verzichten müssen, so daß dieses Bild frei wird. Die andere Josephs-Darstellung (62) befand sich auf Feld II c. Von der Stelle, die wir jetzt besetzen müssen, sind beide etwa gleich weit weg. Wir möchten dem erstgenannten Bilde (73) den Vorzug geben, weil dort Joseph einen Zweig in der Hand hält, der offenbar das Zeichen der Erfüllung von Jesajas Prophetie sein soll: «Es wird eine Rute aufgehen vom Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen» (11, 1). Dasselbe Emblem finden wir auch in der

49 73 52 58 53 50 51



54 55 59 60 61 56 47

Abb. 20 Versuch einer anderen Anordnung der Zeilen II und III

74 77 75 76

Abb. 21 *Der Engel befiehlt den Königen, nicht mehr zu Herodes zurückzukehren, sondern an Jerusalem vorbei nach Hause zu reiten*

63 65 64 66

Abb. 22 *Die nach Jerusalem reitenden Könige* in der berichtigten Anordnung

84 85 86 87 88

Abb. 23 *Herodes ordnet unter teuflischer Einflüsterung den Kindermord zu Bethlehem an* (84–86); *Durchführung des Kindermordes* (87, 88)

Hand des Engels Gabriel, der Joseph die Geburt ankündigt (57), allerdings auch in der Hand der beiden Engel Nr. 74 und 83 und auf dem Bethesda-Bild (110), wo sein Sinn nicht ohne weiteres klar wird. Für die Josephs-Darstellung Nr. 62 werden wir gleich noch einen ihren Besonderheiten gerecht werdenden Platz vorschlagen (s. Ziffer 19).

17. Die Zeilen IV und V bringen die Geschichte vom Besuch der *drei Könige* (Matthäus 2, 1–12). Dabei fällt auf, daß in der heute vorliegenden Anordnung diese klar abgrenzbare Erzählung mit einem Feld noch in die nächste Zeile hinabreicht. Das widerspricht allen bisher gemachten Beobachtungen. Wir müssen versuchen, auch hier das Zeilenende mit der inhaltlichen Zäsur in Übereinstimmung zu bringen. Das ist wohl nur möglich, wenn wir bei der Huldigung auf das Josephs-Bild Nr. 73 verzichten, wozu wir aber insofern berechtigt sind, als im Bibeltext an dieser Stelle (Matthäus 2, 11) nur «das Kindlein mit Maria» genannt ist. (Den Joseph Nr. 73 haben wir soeben in die Geburtsszene versetzt.) So rückt der Engel, der den Königen die Umkehr befiehlt (74) um ein Feld rückwärts, und wir bringen den dritten der heimreitenden Könige noch in dieser Zeile unter. Unter ihnen ist einer, der zurückblickt. Im Gegensatz zu dem gleich noch zu behandelnden Fall (s. Ziffer 18) möchten wir ihn jedoch nicht in die Mitte setzen, denn hier unterscheidet er sich von den beiden anderen vor allem dadurch, daß er in entgegengesetzter Richtung reitet. Wir möchten ihn hier gleich neben den Engel stellen, der den Befehl gegeben hat, «sie sollten nicht wieder zu Herodes zurückkehren» (Matthäus 2, 12), also vorwärts reiten. So hat denn dieser König sein Pferd bereits zum Vorwärtsreiten gewendet, während die beiden anderen noch nach links reitend, also im Begriffe, zu Herodes zurückzureiten, dargestellt sind. Die für den Fortgang der Geschichte absolut unentbehrliche Tatsache dieser Kursänderung käme in diesem Falle in einer innerhalb der Darstellungsart dieser Kunst meines Erachtens durchaus möglichen und eindrücklichen Weise ins Bild.

18. Zur Anordnung der reitenden drei Könige hat im übrigen Ernst Murbach[46] darauf aufmerksam gemacht, daß es «eine feststehende Regel» ist, die sich durch viele Beispiele belegen läßt, «daß sich jeweils *der zweite König zurückwendet*, weshalb die jetzige Reihung in Zillis nicht stimmen kann», wo der voranreitende König (64) zurückblickt. Das ist schon deshalb im vorliegenden Falle nicht gut, weil der Zusammenhang mit dem ersten Bild dieser Reihe (63) dadurch gestört wird: Nach ebenfalls älterer Tradition wird der Stern, der laut dem biblischen Bericht (Matthäus 2, 9) die Magier führte, durch einen Engel ergänzt, der auf den Stern hinweist[47]. Dieser Engel geht hier voraus und blickt dabei zurück auf die ihm folgenden Reiter. Es wäre unnatürlich, wenn nun ausgerechnet der erste unter ihnen ebenfalls zurück und nicht auf den Engel blickte. Blickt hingegen der zweite zurück zum dritten, um ihm die Weisung, die der erste vom Engel erhielt, weiterzugeben, so entsteht ein ebenso einfacher wie lebendiger und wirkungsvoller Rhythmus der Figuren, der diese ganze Vierergruppe klar zusammenhält.

19. Es bleiben nun übrig die vier Bilder mit der Flucht nach Ägypten (80–83), die sechs Bilder mit der grausam breiten Schilderung des bethlehemitischen Kindermordes (85–90), zwei Bilder mit der Darstellung Jesu im Tempel 40 Tage nach der Geburt (78/79) und zwei Einzelbilder: die Heilige Familie (84) und eines der Josephs-Bilder (wohl 62), also im wesentlichen die Bilder der Zeilen VI und VII der jetzigen Anordnung. Diese beiden Zeilen gilt es damit wieder zu füllen.

Daß der Kindermord zu Bethlehem in Zeile VII gehört, daran kann es keinen Zweifel geben. Fraglich kann höchstens sein, ob die *Heilige Familie* (84) an den Anfang oder ans Ende dieser Zeile gestellt werden soll. Vor der Restaurierung stand diese Tafel nach dem Kindermord, nur durch ein nicht an diese Stelle gehörendes Bild davon getrennt und nur um ein Feld neben der Stelle, an welche man sie heute setzen müßte, wollte man sie nach den Bildern von Bethlehem unterbringen. Das Bild würde dann den Abschnitt Matthäus 2, 19–23 belegen und die Heilige Familie unter dem Schutze Gottes in Ägypten oder nach ihrer Rückkehr in Nazareth zeigen.

Aus kompositorischen Gründen halten wir aber die von Poeschel gewählte Anordnung dieses Bildes für die bessere. Nur so ist der Zeigegestus bei Herodes und seinen beiden Schergen in den Feldern 85 und 86 voll verständlich: Sie weisen auf das Jesuskind, von welchem sie eben sprechen. Und einmal mehr wird hier Christus mit dem Versucher konfrontiert, der rechts neben Herodes im Profil erscheint als der, welcher dem König diese böse Tat einflüstert[48].

Zwischen den Zug der drei Könige nach Jerusalem und Bethlehem (IV/V) und den Kindermord (VII) gehört auf jeden Fall die Flucht nach Ägypten (80–83). Noch vor der Flucht muß die Darstellung im Tempel untergebracht werden. Sie vor den Besuch der Könige zu setzen, wäre vom Inhalt her zwar möglich, aber von der Zeilenanordnung her unerwünscht. Wenn aber schon die Darstellung im Tempel (Lukas 2, 22–28), liturgisch an Lichtmeß verankert, in diese Bilderfolge aufgenommen ist, warum dann nicht auch das unmittelbar davorliegende Ereignis, die *Beschneidung* und Namengebung (Lukas 2, 21), liturgisch begangen am 1. Januar? Nun suchen wir zwar vergebens nach einem Bild, das diesen Akt darstellt. Hingegen bleibt uns ja für den letzten freien Platz am Anfang von Zeile IV noch eine der beiden Josephs-Darstellungen übrig. Da wir aus anderen Gründen (s. Ziffer 16) Nr. 73 für die Geburtsszene beanspruchen wollten, bleibt uns Nr. 62 übrig: Joseph mit dem Beschneidungsmesser in der Hand[49] (Abb. 24). Dieses Bild wäre an Stelle des in der heutigen Anordnung hier «nachhinkenden» dritten Königs einzusetzen.

20. Damit sind alle Felder untergebracht, und es kann höchstens noch die allerdings nebensächliche Frage gestellt werden, ob die beiden unter sich sehr ähnlichen *Engel* Nr. 74 und 83, so wie sie jetzt stehen, richtig eingesetzt sind. Vor der Restaurierung standen sie beide in Zeile VI, Nr. 83 genau an der heutigen Stelle. Das könnte jedoch Zufall sein. Wir möchten nämlich vermuten, daß an dieser Stelle, nahe dem Rand, eher die stark beschädigte Tafel 74 stand, während die sehr gut erhaltene Tafel 83 ursprünglich wohl eher in der Mitte der Decke zu finden war. Da die beiden Bilder beinahe identisch sind, ist es jedoch belanglos, welches an welcher Stelle steht.

In der Musik könnte man, wenn die Teile eines überlieferten Notenbestandes neu und überzeugender geordnet wurden, die nächste Aufführung oder gar eine Edition diesem Umstande anpassen, die Gültigkeit der gefundenen Lösung dabei überprüfen und im positiven Fall das Werk nur noch in dieser Form zu Gehör bringen. Etwas Entsprechendes ist in Zillis wohl nicht möglich. Es dürfte trotzdem nicht sinnlos sein, diese Überlegungen und Vorschläge der weiteren Forschung zur Diskussion zu stellen.

Auf jeden Fall hat es sich aufs neue gezeigt, wie überaus differenziert das ursprüngliche Bildprogramm von Zillis gewesen sein muß und wieviel an Aussagekraft in dieser scheinbar primitiven Kunst steckt. Freilich nehmen wir nun auch um so stärker wahr, wie sehr das künstlerische Vermögen des Meisters von Zillis und seiner Mitarbeiter in der Qualität hinter dem Stand der theologischen Durchdringung der Materie in seinem Bildprogramm zurückbleibt. Wir möchten darum doch mit der Möglichkeit rechnen, daß einheimische Künstler – freilich nicht ohne in jeder Hinsicht viel Anregung von außen empfangen zu haben – hier gearbeitet haben. Daß das den Wert der Zilliser Decke in keiner Weise mindert, dürfte klar sein.

Abb. 24 *Joseph mit dem Beschneidungsmesser*

ANMERKUNGEN

[1] Markus Jenny, *Unter dem Siegeszeichen des Kreuzes*. Eine theologische Deutung der Zilliser Bilderdecke. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 816, 26. März 1967. Sonderabdruck beim Verfasser (Zollikerstraße 233, 8008 Zürich) erhältlich.

[2] Im Archiv der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege in Zürich, dem ich für die zuvorkommende Unterstützung meiner Arbeit bestens danke, befindet sich nur eine Photographie, welche eine aus einer größeren Anzahl von Einzelaufnahmen zusammengesetzte Photomontage wiedergibt. Leider sind aber beim Zusammenkleben dieser Montage

mehrere Fehler passiert, so daß dieses Dokument mehr verwirrt als hilft.

[3] Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler V und VI (Begleittext von CARL BRUN, 1887 und 1888); die sechs Tafeln wurden im Polygraphischen Institut Zürich hergestellt. Wir haben sie zusammenmontiert; Wiedergabe danach in Abb. 1.

[4] E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich 1941, gibt S. 18 den Bildbedarf für den Rand irrtümlich mit 43 an.

[5] POESCHEL (vgl. Anm. 4), S. 13–15.

[6] Wir zitieren die Bildfelder mit den Nummern von Poeschels Katalog (vgl. Anm. 4), die auch in der seither erschienenen Literatur benützt werden. Nr. 1–48 sind die Randfelder, Nr. 49–153 die inneren Felder, zeilenweise vom Chor her nach Westen gezählt.

[7] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 25f. Vgl. auch im folgenden Ziffer 11.

[8] POESCHEL (vgl. Anm. 4), S. 32f. – Wir zählen auf der ganzen Decke 23 eindeutige Fälle dieser Art: Verkündigung an Maria (54/55), Verkündigung an Joseph (56/57), Geburt Jesu (60, 61, 73), Ritt der drei Könige (63, 65, 64, 66), die Könige vor Herodes (67–69), Anbetung der Könige (70–72), Flucht nach Ägypten (81–83), Rückkehr der Könige (75, 76, 77), Darstellung im Tempel (78/79), Tötungsbefehl des Herodes (85/86), der zwölfjährige Jesus im Tempel (92/93), Predigt Johannes des Täufers I (94/95) und II (96/97), Begegnung Jesu und seiner Jünger mit den Schwestern des Lazarus (113/114), Jesus predigt in der Synagoge (117/118), vom Kindersinn (120/119), Petrusbekenntnis (121/122), Verklärung (123–125), Einzug in Jerusalem (131, 126–130), Verrat des Judas (133/134), Abendmahl (136/137), Gethsemane (138/139), Martin am Stadttor (147/148), Martin und der Teufel (151/152 oder 151–153). In all diesen Fällen können einzelne der Felder für sich allein nichts aussagen, sondern werden erst verständlich innerhalb der Gesamtkomposition. Dabei haben wir zunächst nur jene Fälle aufgezählt, bei denen die kompositorische Einheit dadurch sichergestellt ist, daß die über die betreffenden Felder verteilte Szene eine einzige Handlung darstellt. Nun hat aber die bildende Kunst zu allen Zeiten von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, auch *nach*einander sich ereignende, aber aufeinander bezogene Ereignisse gleichzeitig in einem und demselben Bilde darzustellen. Bringt man diese Möglichkeit mit in Anschlag, so ergeben sich im Falle von Zillis noch mehr und weiterreichende Zusammenhänge; zu den eben genannten Gruppen kommen, z. T. als Erweiterung derselben, hinzu: die Heilige Familie, vom Tötungsbefehl des Herodes bedroht (84–86), Heilung des besessenen Gadareners (107/108), Auferweckung des Lazarus (113–115), Fußwaschung und Abendmahl (135–137), Martin durchschaut den Teufel (151–153). An sich offenbar ebenfalls zusammengehörig, aber kompositorisch kaum aufeinander bezogen (anscheinend auch nicht von derselben Hand geschaffen) sind die beiden Bilder von der Heilung des Gelähmten am Teich Bethesda (110/111). Es können auch die folgenden Aufreihungen hierher gerechnet werden: Die drei Könige aus der Ahnenreihe Jesu (49–51) und Synagoge und Ekklesia (52/53). Neben diesen Bildergruppen gibt es jedoch auch eindeutige und in jeder Hinsicht in sich geschlossene Einzelbilder (58, 59, 91, 98, 105, 106, 109, 112, 132, 145, 144, 146). Auch hier zeigt sich aufs neue der gestalterische Reichtum dieses Bildprogramms.

[9] So die Vermutung von ERNST MURBACH (Begleittext zu: PETER HEMAN, *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich und Freiburg i. Br. 1967, S. 29 rechts unten). Wir müssen uns dabei freilich bewußt bleiben, daß an eine unmittelbare Weiterführung der Bilderreihe in diesem Sinne nicht zu denken ist, weil wir ja mit dem Bilderzyklus nun auf der dem Chor gegenüberliegenden Schmalseite des Kirchenschiffs angelangt sind (vgl. Ziffer 6).

[10] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 3–5 und 26.

[11] Bei 59, 107 und 118 wäre – in Analogie zu 54 und 109 – der Segensgestus zu erwarten; es wird aber der Zeigegestus verwendet.

[12] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 5, 16, 21f.

[13] MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 19, glaubt nicht entscheiden zu können, ob die Renovation der Kirchendecke, welche die Unordnung zur Folge gehabt hat, vorgenommen wurde, als man 1574 einen neuen Dachstuhl aufrichtete, oder ob es sich dabei um die Renovation von 1820 handelt. Falls wirklich nur diese beiden Daten in Frage kommen, müßte die Entscheidung leichtfallen: Die Blumenbilder, mit denen man die Lücken ausfüllte, können unmöglich 1574 gemalt sein. 1820 müssen die Schäden so groß gewesen sein, daß man die Decke abnehmen mußte. Bei der Wiederanbringung hat man die zerstörten Felder durch Bauernmalerei ersetzt. (Ein Glück, daß man damals nicht mehr Geld hatte, sonst wäre die Decke übermalt oder durch eine «modernere» ersetzt worden. Oder war es doch eine gewisse Pietät, die den Anlaß gab zu ihrer wenn auch nicht sehr sorgfältigen Erhaltung?) Zu dieser Datierung (1820) kommt auch J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld/Leipzig 1936, S. 264.

[14] Einzig ein Teilstück der Tafel 61 fand sich, zwischen zwei Fragmenten aus den Randfeldern 38 und 48, auf Feld XIa; es scheint, daß dieses Brettchen bei der Montage des Ostteils (vgl. Anm. 15) übriggeblieben war und dann beim Montieren der anderen Hälfte der Decke mitverwendet wurde. – Die Konstruktion der Decke (POESCHEL [vgl. Anm. 4]), S. 9f.; MURBACH [vgl. Anm. 9], S. 22f.), läßt den Vorgang folgendermaßen vermuten: Die einzelnen Bildtafeln werden bekanntlich festgehalten durch mit Nuten versehene Leisten, die in der Längsrichtung der Decke verlaufen; sie wurden wahrscheinlich vor dem Montieren der Bilder an den quer über dem Schiff liegenden Deckenbalken befestigt. Die Bildtafeln wurden nun einfach zwischen diese Leisten eingeschoben (wohl von beiden Seiten her, und nicht alle von Ost nach West, wie MURBACH [vgl. Anm. 9], S. 23 annimmt). Vor jener Reparatur der Kirchendecke, welche die bis 1938 bestehende Unordnung zur Folge hatte, müssen die Schäden besonders an den beiden Schmalseiten groß gewesen sein. Von den 18 Randfeldern, die für die erste und die letzte Zeile benötigt werden, sind nach Ausweis des Holzverlaufes (stets quer zur Längsachse der Decke) nur noch vier ziemlich unversehrt erhalten (1, 2, 4, 8), vier weitere einigermaßen (3, 5, 6, 9) und drei nur noch fragmentarisch (7, 26, 32). Sieben, darunter zwei Eckfelder (s. Ziffer 12) sind ganz verloren. Mit der Abnahme der Decke scheint man im Westen begonnen zu haben, wo die Zerstörungen wohl am größten gewesen sind (von Zeile XVII ist nur ein einziges Feld ganz erhalten, Nr. 2, das an seinem früheren Standort XVIIf heute durch eine Kopie ersetzt ist). Man hat die Bildtafeln gegen Westen hin aus den Nuten herausgeschoben, was bei den ersten Feldern so geschah, daß man aus jeder der Längsreihen nur je ein Bild herausnahm und diese Bilder dann zusammenlegte. Das hat man – von den Randfeldern abgesehen – dreimal so gemacht. Dann sah man offenbar ein, daß der Schaden größer war und die ganze Decke abgenommen werden mußte. So schob man weitere sechs Bilder aus allen Längsreihen nach Westen hin aus. legte sie aber nicht mehr so sorgfältig reihenweise ab. Den Rest der Bilder, ohne den Rand wiederum sechs Tafeln pro Längsreihe, schob man lieber gegen Osten heraus, weil das einfacher war (kürzerer Weg), und legte sie an einem besonderen Orte ab. Nach der Reparatur der tragenden Teile schob man die Tafeln wieder von beiden Seiten her ein, leider nicht mehr durchweg in der richtigen Ordnung; die Grenze

zwischen den Zeilen VII und VIII jedoch blieb natürlich sauber bestehen.

[15] So deutet man seit POESCHEL (vgl. Anm. 4), S. 29, allgemein diese Bilder; auch ich hatte zunächst diese Deutung angenommen: JENNY (vgl. Anm. 1), S. 21.

[16] Daß dieses merkwürdige, turmartige, mit einer Kuppel gedeckte Gebäude der Tempel zu Jerusalem ist, ergibt sich aus den Bildern 100 (zweite Versuchung mit der «Zinne des Tempels», Abb. 6) und 132 (Austreibung der Händler aus dem Tempel). Das gleiche Gebäude ist ferner dargestellt auf 75 (Heimritt der Könige an Jerusalem vorbei, Abb. 21), 86 (Herodes, König zu Jerusalem, Abb. 23), 91 (Belebung der tönernen Vögel) und 112 (nicht identifizierbare Heilung; sollte hier etwa eine fälschliche Übertragung der Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes [Apostelgeschichte 3, 1–11] auf Jesus vorliegen?).

[17] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 12f.

[18] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 12f.

[19] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 25f. W. WEISBACH in: (Basler Nachrichten, Sonntagsblatt, 1942, Nr. 20) hat sogar eine Beziehung zu den «Exempla» mittelalterlicher Predigten sehen wollen. Diese Deutung anerkennt auch MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 37.

[20] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 13–18.

[21] A. JACOBY, *Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu*, Straßburg 1902.

[22] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 16–19.

[23] Der Boden ist meist braunrot (im Vordergrund dunkler, im Mittelgrund heller), ein blasses Graugrün oder Blaugrün kommt in den Kleidern, etwa auch im Mittelgrund, gelegentlich vor, nicht aber das satte Dunkelgrün, das später beherrschend wird. Einzige Ausnahme: 97 (Mittelgrund, kaum sichtbar).

[24] Vgl. zu diesem wichtigen Problem im übrigen JENNY (vgl. Anm. 1), S. 22–25.

[25] Zur Deutung dieser Eckfiguren (Winde *und* Gerichtsboten) s. POESCHEL (vgl. Anm. 4), S. 11–13, JENNY (vgl. Anm. 1), S. 10f. und MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 27, links.

[26] Die Zilliser St.-Martins-Kirche ist – wohl, weil auf römischen Fundamenten sukzessive weitergebaut wurde – nicht genau geostet. Die Längsachse weicht um gut 30° nach Norden von der Ostrichtung ab, so daß die Ecken der Decke nun ungefähr in die vier Himmelsrichtungen weisen. Ob dieser Umstand dem Meister des 12. oder 11. Jahrhunderts bewußt war, ist jedoch fraglich.

[27] Die Lithographie gibt dieses Fragment allerdings sehr ungenau wieder; doch kann es sich nur um dieses Bild handeln und um keinen der Engel, die jetzt im Hauptteil der Decke stehen.

[28] Wenn unsere Annahme richtig ist, hat auch dieser Tafelteil die unter Ziffer 9 (vgl. vor allem Anm. 15) festgestellte Grenze zwischen den Zeilen VII und VIII nicht überschritten. Wenn man bei der Abnahme der Decke zunächst die Randfelder herausgenommen hätte, wäre es leicht erklärlich, daß Teile der zuerst herausgenommenen Tafel nachher zuerst wieder eingesetzt wurden und so an die Stelle kamen, wo sich jedenfalls der Kopf des Aquilo vor 1938 befand.

[29] Die Windrose muß dabei seitenverkehrt dargestellt werden, weil wir ja die Decke zum Betrachten um 180° um ihre Längsachse drehen.

[30] Erhalten ist eben noch der Bug (oder das Heck) des Schiffes; das betreffende Fragment ist auch auf der Lithographie, die den alten Zustand festhält, im Feld VIII i deutlich zu erkennen.

[31] U. STEFFEN, *Das Mysterium von Tod und Auferstehung*, Göttingen 1963.

[32] MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 31; ferner in: *Unsere Kunstdenkmäler* XVIII, Bern 1967, S. 119.

[33] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 9–11.

[34] Bild 13 zeigt eine Frau; vgl. die Darstellung der Brustwarzen auf diesem Bild mit derjenigen auf Bild 90 (wobei die Photo bei Poeschel nicht genügt, sondern die hervorragende Reproduktion bei HEMAN herangezogen werden muß).

[35] WEISBACH (vgl. Anm. 19).

[36] MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 31, zieht die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieser drei Bilder in Zweifel, leider ohne den Grund dafür zu nennen. Die offensichtliche kompositionelle Einheit wie die Belege für die Dreizahl dieser Fabelwesen und ihrer Klangwerkzeuge weisen doch wohl eher in entgegengesetzter Richtung.

[37] Vgl. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962, S. 81f.; H. SCHADE, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962, S. 54–56; beide Arbeiten nehmen leider an keiner Stelle auf Zillis Bezug.

[38] JENNY (vgl. Anm. 1), S. 21. Im Katalog bei HEMAN (vgl. Anm. 9), S. 144 hat diese Deutung noch keine Berücksichtigung gefunden, obwohl meine Arbeit im Literaturverzeichnis angeführt ist.

[39] Vgl. F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Abb. 164. In Ravenna ist das Volk durch drei Figuren dargestellt, in Zillis nur durch zwei. Nur in den Einzelheiten der Durchführung, nicht aber im Kompositionellen wird der Stilunterschied zwischen Ravenna und Zillis deutlich. Der Zilliser Meister fußt offensichtlich – auch andere Beispiele zeigen das – auf sehr alter ikonographischer Tradition. Dieses Material vollständig zusammenstellen, ist eine Aufgabe, die noch zu lösen bleibt. Erst dann wird sich die Eigenleistung des Meisters von Zillis und seiner Werkstatt voll würdigen lassen.

[40] Bild 62 haben wir bereits in Zeile VI verwendet; an seiner Stelle setzen wir hier die andere Josephs-Darstellung Nr. 73 ein.

[41] MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 33.

[42] Auch in dieser Hinsicht würde 73 hier mehr aus dem Rahmen fallen, weil die Häuschen dort nur halb zu sehen sind. Überdies weicht der Rahmen dort in störender Weise ab.

[43] Vgl. Anm. 8. Immerhin wäre hier an das unter Ziffer 5 Ausgeführte zu erinnern. Dort fanden wir eine überzeugende Anordnung auch nur unter der Annahme, daß die Ereignisse auf den Feldern 141 und 142 *nicht* in der chronologischen Abfolge dargestellt sind. Doch ginge die hier erwogene Neuordnung der Zeilen II und III ungleich viel weiter. In den Zeilen IX und XII konnten wir eine Anordnung befürworten, die ebenfalls sehr deutlich das Mittelfeld betont, aber in diesen beiden Fällen war zugleich die chronologisch richtige Abfolge der geschilderten Ereignisse gewahrt.

[44] Es scheint sich bei diesem Bild doch um ein Einzelbild zu handeln und nicht um den Teil einer mehrere Felder umfassenden Komposition, was offenbar POESCHEL (vgl. Anm. 4), bei seiner Anordnung angenommen hat.

[45] Eine merkwürdige Tatsache sei hier noch festgehalten, obwohl wir keine Erklärung dafür wissen: Es fällt auf, wie häufig auf dieser Decke Joseph dargestellt wird: Zweimal allein thronend wie ein König (62, 73), dreimal mit Maria (78, 84, 92), zweimal schlafend (56, 80), wiederum als beherrschende Figur allein auf einem Feld – eines der eindrücklichsten Bilder der Decke – auf der Flucht nach Ägypten (81) und schließlich sogar in einer Geschichte, bei welcher die Bibel seine Anwesenheit gar nicht bezeugt: bei der Hochzeit zu Kana (103). Das sind neun Bilder; fast die Hälfte davon zeigen allein Joseph, während es kein Bild gibt, auf dem Maria allein dargestellt ist. Eine thronende Maria mit dem Kinde auf dem

Schoß entsprechend den beiden Josephs-Bildern 62 und 73 gibt es nicht (82 kann nicht als das genommen werden). Auf acht von diesen neun Darstellungen wird Joseph immer in der gleichen Weise gekennzeichnet: weißhaarig, bartlos, mit weißem Hemd und rotem Mantel und mit einem Nimbus. Einzig auf dem Bild 56 ist er ganz anders dargestellt: mit braunem Haar und Bart, mit rotem Hemd und ohne Nimbus. Das Fehlen des Nimbus erklärt sich daraus, daß Joseph, «bevor er Maria zu sich heimholt, noch nicht in den inneren Kreis der Heilsgeschichte aufgenommen ist» (POESCHEL [vgl. Anm. 4], S. 22). Die anderen Differenzen hingegen lassen sich wohl nur dadurch erklären, daß hier zwei Josephs-Traditionen, die biblische und die apokryphe, ohne Ausgleich aufeinandertreffen. Offenbar war das Material, das als Vorlage diente, nicht einheitlich.

Wegen der auffallenden Häufigkeit von Josephs-Darstellungen an ein Josephs-Patrozinium zu denken, wäre – nicht nur im Hinblick auf die eindeutige und mit dem Gesamtthema der Decke in eindeutiger Beziehung stehende Bezugnahme des Bildprogramms auf das Martins-Patrozinium – absurd. Denn eine Josephs-Verehrung hat es im Mittelalter kaum gegeben. Sein Kult ist im Abendland allerdings erstmals schon im Martyrologium von der Reichenau um 850 bezeugt. Aber erst seit Bernhard von Clairvaux beginnt man sich theologisch mit ihm zu beschäftigen, und sein Fest wird erst 1479 ins Brevier aufgenommen. So fehlt Joseph im Register bei L. A. VEIT, *Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Mittelalter*, Freiburg i. Br. 1936. Erst im Barock tritt Joseph hervor (s. L. A. VEIT und L. LENHART, *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock*, Freiburg i. Br. 1956, S. 70). Die Spur einer Erklärung für die besondere Bedeutung, die Joseph für den Verfasser des Zilliser Bildprogramms offenbar hat, könnte man darin finden, daß Joseph in der Litanei seines Festes (die in ihrer heutigen Gestalt allerdings nicht bis ins Mittelalter zurückreicht) als «horror daemonum» angerufen wird. In ähnlicher Richtung weist der für die Diözese Passau im 14. Jh. nachgewiesene Brauch, gegen das böse Gerede schlimmer Menschen eine Messe zum heiligen Joseph lesen zu lassen (s. A. FRANZ, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Darmstadt 1963, S. 217).

46 MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 34.

47 Ursprünglich war der Engel die Personifizierung des Sterns; erst später wurden die beiden Vorstellungen addiert.

48 Dieses Bild müßte bei MURBACH (vgl. Anm. 9), S. 35, rechts unten, mit angeführt werden. Es stellt übrigens bis in viele Einzelheiten eine (schlechte) Kopie nach dem anderen Herodes-Bild Nr. 69 dar. Gerade der Vergleich mit der Vorlage aber zeigt, daß die Profilstellung des neben Herodes erscheinenden Kopfes Absicht sein muß.

49 Ein weiteres Indiz dafür, daß dieses Bild hierher gehört, dürfte sich ergeben aus dem gedrechselten (?) Stock in der linken Hand Josephs, den er auch auf Bild 80 wieder auf seinem Schoß liegen hat und der sich dann bei der Flucht nach Ägypten (81) als Geißel entpuppt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Polygraphisches Institut, Zürich.

Abb. 19: F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Tafel 164.

Alle übrigen Abbildungen: Peter Gubler, Photograph, Weinfelden.