

<b>Zeitschrift:</b>	Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
<b>Herausgeber:</b>	Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
<b>Band:</b>	47 (1970)
<b>Artikel:</b>	Die Wandmalereien in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein
<b>Autor:</b>	Urner-Astholtz, Hildegard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-841277">https://doi.org/10.5169/seals-841277</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.12.2025

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

# Die Wandmalereien in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein

Von Hildegard Urner-Astholtz

## Die Kirche

Innerhalb der schützenden Mauern des spätromischen Kastells Tasgetium wird nach der Einführung des Christentums durch Konstantin anknüpfend an das römische Fahnenheiligtum eine kleine christliche Kultstätte als Vorläufer einer späteren Kirche gestanden sein, wie das bei vielen anderen Kastellen der Fall war.

Zum ersten Mal wird in karolingischer Zeit ein Gotteshaus auf Burg durch die St. Galler Urkunde vom 13. März 799 bezeugt, wonach der Ritter Wurmher seinen Teil der Kirche dem Gallus-Kloster schenkte<sup>1</sup>. Die Ausmasse solch früher Bauten pflegten gering zu sein.

Kaiser Otto I. übertrug das Kirchlein im Jahre 950 dem Kloster Reichenau, das später die Herren von Klingen mit dem Kirchensatz belehnte. Derselbe gelangte, nachdem 1359 die Hälfte an die Herzöge Albrecht und Leopold von Oesterreich verkauft worden war, geteilt als Pfandleihe in den Besitz verschiedener Herren, darunter die Konstanzer von Hoff und von Roggwil. Am 14. Februar 1468 vergabte Herzog Sigmund von Oesterreich zu Innsbruck das Patronatsrecht dem Kloster Einsiedeln<sup>2</sup>, das nach Auslösung der Pfänder die Rechte wieder in seiner Hand vereinte.

Der erste reformierte Pfarrer auf Burg war Zwinglis Freund Hans Oechsli, dessen Gefangennahme durch den thurgauischen Landvogt Amberg von Schwyz 1524 zum Ittinger Sturm führte. Die staatliche Oberhoheit lag bis zum Landfrieden von 1712 bei den VII alten Orten

<sup>1</sup> HERMANN WARTMANN, *Urkundenbuch der Abtei St. Gallen* I, Zürich 1863, S. 146 f., Nr. 155.

<sup>2</sup> «Sigmund, Herzog zu Oesterreich, vergabt dem Abt Gerold und Convent zu Einsiedeln „die Lehenschaft Jus Patronatus genannt“ der Pfarrkirch zu Burg bei Stein», *Die Regesten der Benedictiner-Abtei Einsiedeln*, bearb. v. P. GALLUS MOREL, Chur 1848, Nr. 942. Für die Geschichte und Baubeschreibung der Kirche sei verwiesen auf: JOSEF HECHT, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes* I, Basel 1928, S. 391 f. mit Plänen auf T. 260; REINHARD FRAUENFELDER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen* Bd. II, 1958, S. 320 ff.; *Geschichte der Stadt Stein am Rhein*, Bern 1957, S. 131.

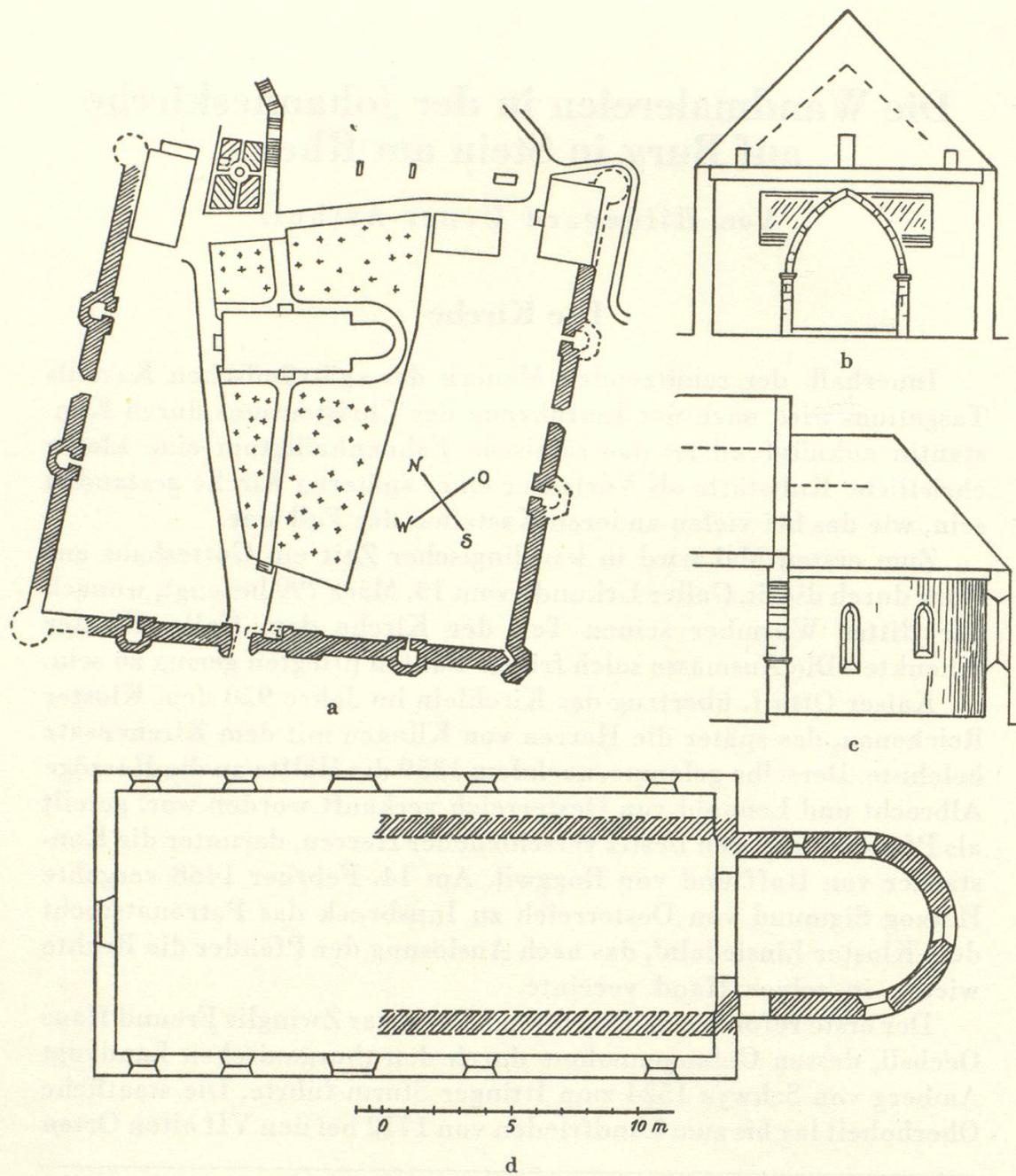


Abb. 1 St. Johann auf Burg

- a Lage im Kastell
- b Querschnitt durch das Langhaus
- c Längsschnitt durch den Chor
- d Grundriss der Kirche mit dem mittelalterlichen und dem 1671 erweiterten heutigen Schiff (nach Josef Hecht)

(ohne Bern). Als Schirmherr der Reformierten hatte Zürich bis zur Mediation 1803 dem Abt von Einsiedeln einen Dreievorschlag für die Pfarrwahl zu machen. Schliesslich trat dieser 1836 die Kollatur an Schaffhausen ab.

Durch einen Staatsvertrag von 1918 erhielt die Kirchgemeinde Burg das Pfarrwahlrecht und die Anerkennung als selbständige öffentlich-rechtliche Korporation. Sie besteht aus Vorderbrugg auf dem linken Ufer von Stein am Rhein, das Glied der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Schaffhausen ist, und aus den thurgauischen Gemeinden Eschenz, Kaltenbach-Etzwilen und Rheinklingen, die der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Thurgau zugehören. Die gesamte Kirchgemeinde steht unter der Kirchenorganisation von Schaffhausen, sofern nicht für Ausnahmen die thurgauische Gesetzgebung massgebend ist.

Der älteste Teil der Kirche ist der romanische Chor, dessen gestelzt-ovale Form auf ein hohes Alter schliessen lässt (Abb. 1). Für das erste Kirchlein auf Burg muss zu dem Erbe aus spätromischer Zeit wohl auch sehr bald eine mit dem Friedhof zusammenhängende Aufgabe gekommen sein; denn in den stürmischen Zeiten der Völkerwanderung wurden die Toten wenn möglich innerhalb der Kastellmauern im Schutze der Kirche beigesetzt.

Das Gotteshaus gehört zum Typus der Saalkirchen mit eingezogener gestelzter Apsis.

Der jetzige Chor besitzt eine Länge von 7,35 m und eine Breite von 5,25 m im Lichten. In romanischer Zeit kann er nur schmale und niedrige Fenster enthalten haben. Im Osten schliesst er mit einem zweilanzettigen Fenster, das in eine grössere gotische Fensternische eingelassen ist (T. II). Es zeigt sich hier schön, wie zu Beginn der Gotik zwei schmale, hohe Lanzettfenster in einer Zweiergruppe zusammengefasst werden konnten<sup>3</sup>.

Die beiden schmalen Fenster auf der Nordseite sowie das gegenüberliegende gotische Masswerkfenster wurden später eingesetzt, wodurch sie den Bilderzyklus unterbrochen haben.

Das Schiff des Hochmittelalters erstreckte sich vom Chorbogen nur etwa bis zum heutigen Quergang in der Breite der Bilder an der Chorbogenwand. Bei dem Bau der alten Orgel vor dem Bilde des Antonius Eremita sowie 1949 bei deren Abbruch wurde anhand des aufgedeckten Kieselfundamentes eine Länge dieses Schiffes von 12 m

---

<sup>3</sup> Vgl. ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* Bd. I, Konstanz-Lindau-Stuttgart 1961, S. 288 (künftig zitiert als Knoepfli, *Kunstgeschichte*).

und eine Breite von 6,74 m festgestellt<sup>4</sup> (Abb. 1). Nach damaliger Gepflogenheit sind höchstwahrscheinlich auch die Wände des Schiffes mit Malereien geschmückt gewesen<sup>5</sup>. Eine Vorstellung des damaligen Baus vermittelt der Stich Matthäus Merians von 1642<sup>6</sup>, obwohl dieser gewisse Ungenauigkeiten aufweist.

Auf der Südseite des Chors befand sich noch ein als Sakristei dienender Anbau, der um 1888 abgebrochen worden ist. Bei der Aussenrenovation von 1959 wurde die Tür, die von der Sakristei in den Chor führte, festgestellt.

Wie die über der westlichen und südlichen Eingangstüre eingezeichnete Jahreszahl angibt, fand 1671 eine Vergrösserung des Langhauses auf eine Länge von 23,15 m und eine Breite von 10,10 m statt (Abb. 1). Damals wurden zwei Fenster mit gotischem Masswerk an die Nordseite des neuen Schiffs übernommen und vielleicht solche in den Chor versetzt. Die Fenster und Türen des Kirchenraumes erhielten barocke Verzierungen. Aus dieser Zeit stammt auch die Kanzel aus Eichenholz. An der Westwand erinnert die Jahreszahl 1745 an eine spätere Renovation.

Der Taufstein aus grauem Sandstein weist achteckige Formen auf (T. II). Während der Deckel mit den eingelegten, durch Ligatur verbundenen Initialen HHK die Jahreszahl 1632 trägt, reicht der Fuss, der mit seinen Eckzehen den Säulenbasen der Steiner Stadtkirche nahesteht, in spätromanische Zeit zurück. Nach altchristlicher Tradition pflegen Taufsteine und Taufkapellen oktagonale Gestalt zu tragen, weil nach 1. Petr. 3,20 acht Seelen in der Arche Noah gerettet wurden. In Fortführung des pythagoreischen Gedankengutes, wo nach den sieben Tönen mit dem achtsten die neue Oktave beginnt, bedeutet die Zahl acht in der Symbolik zugleich den Beginn eines neuen Lebens und wird damit zur Zahl der Vollendung. Dass als Material für Taufsteine meistens Stein zur Verwendung kam, soll daran erinnern, dass Moses das lebenspendende Wasser aus dem Felsgestein geschlagen hat<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> JOSEPH HECHT, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes I*, Basel 1928, S. 392 u. T. 260 mit dem Grundriss des mittelalterlichen und des 1671 erweiterten Schiffes. Hecht setzt die apsidiale Gestaltung des Chors in seinem Kern ins 10. Jahrhundert.

<sup>5</sup> Von J. HECHT als sicher angenommen a. a. O. S. 391.

<sup>6</sup> *Kunstdenkmäler d. Kt. Schaffh.* II, Abb. 1.

<sup>7</sup> Im karolingischen St. Galler Klosterplan war der Taufraum als Sonderanlage aufgehoben und das Taufbecken der Hauptkirche eingefügt worden.

Gemäss der barocken Bautradition des Klosters Einsiedeln trat bald nach 1700 an die Stelle des baufälligen spitzen Türmchens eine schindelbedeckte Zwiebel, wie sie auf der Zeichnung von J. F. Meyss 1743 erscheint<sup>8</sup>.

Eine im Vertrag mit Eschenz 1642 erwähnte Lade für Dokumente war vielleicht in den Türbogen an der Nordseite, dessen fugierte Steinsetzung nur aufgemalt ist, eingelassen; denn dieser reicht nur bis zur halben Mauerdicke und hat nie als Ausgang gedient (T. VII). In der gotisch profilierten Wandnische gegenüber mag früher ein Kultbild aufgestellt gewesen sein; ihre breite Umrandung ist erst später aufgemalt worden (T. XX).

Von den drei Glocken ist die mittelgrosse von ca. 1300 eine der ältesten, die heute noch täglich geläutet werden. Die kleine Glocke stammt aus dem Jahre 1470; die grosse hat nach der Erweiterung der Kirche Hans Füessli in Zürich 1675 gegossen.

Die nach dem Entwurf von Architekt W. Henne, Schaffhausen, diagonal zur Kanzel ausgewogene Orgel wurde durch die Orgelbau AG, Genf, 1949 mit zwanzig Registern erstellt.

Im Jahre 1959 ist die Kirche Burg einer Aussenrenovation unterzogen worden.

Die Kirche war wahrscheinlich sowohl Johannes dem Evangelisten als auch Johannes dem Täufer geweiht. Das Kirchensiegel von 1490 allerdings bildet den in einem gotischen Gehäuse stehenden Evangelisten mit seinem Attribut, dem Adler, ab. Dem Täufer ist ein Zyklus der Wandmalereien im Chor gewidmet. Da der Täufer als letzter Prophet den Alten Bund verkörpert, während der Evangelist auf den Neuen hindeutet, war diese gemeinsame Verehrung sehr verbreitet. Sie findet sich schon bei einem Altar des Mittelschiffs auf dem alten St. Galler Klosterplan von 820 und in unserer Gegend in der St.-Johannskapelle des Klosters Allerheiligen sowie in der Klosterkapelle von St. Georgen, ferner im Kloster St. Katharinental, wo sich die Nonnen um den Vorrang der beiden Heiligen stritten<sup>9</sup>.

Auf Burg dürfte das ursprüngliche Patrozinium dasjenige des Johannes Baptista gewesen sein; bezeugt sich doch dieser Kirchenpatron in Norditalien, Burgund und den anschliessenden deutschsprachigen Gebieten als der älteste und häufigste, dazu oftmals wie auf Burg in Zusammenhang mit früherer römischer Besiedlung. Als

<sup>8</sup> *Kunstdenkmäler Schaffh.* II, S. 321, Abb. 429.

<sup>9</sup> *KNOEPFLI, Kunstgeschichte I*, S. 392.

Vergleich mag die Pfarrkirche Saint-Jean von Ardon im Wallis dienen. Ihr ins 5. oder 6. Jahrhundert zu datierender Bau zeigt ferner durch seine trapezförmig gestelzte Apsis eine gewisse Ähnlichkeit mit Burg. Sie bietet ausserdem ein Beispiel für die sonst seltene Verschiebung des ersten Titels zugunsten des patronus secundus, wie sie vielleicht auch für die Johanneskirche auf Burg anzunehmen ist<sup>10</sup>. Hinzu kommt noch, dass der Benediktinerorden die Verehrung Johannes des Täufers förderte<sup>11</sup> und Burg schon unter Otto dem Grossen der Benediktinerabtei auf der Reichenau unterstellt worden war. Später galt er als der bevorzugte Heilige der Predigerorden.

Von den nach der Reformation überdeckten Wandmalereien wurden diejenigen im Chor 1878 entdeckt und 1885 restauriert, während das Abendmahlssbild und die Kreuztragung an der westlichen Chorbogenwand erst 1912 freigelegt wurden. Nach dem Abbruch der alten Orgel im Jahre 1949 konnte dann noch das Fresko des hl. Antonius Eremita unter der Tünche hervorgeholt werden. Eine Sondierung an der blauen Wandfläche bei der Kanzel ergab keine Anzeichen von Malereien. Ob unter den gotischen Bilderreihen der Chorwände wirklich noch ältere Malereien schlummern, wie Josef Hecht gemeint hat<sup>12</sup>, muss einstweilen offen bleiben.

Trotz der Stilelemente aus verschiedenen Epochen hat die Kirche mit den farbigen Fresken, ihrem lichten Schiff und der warmen Fellerdecke aus Tannenholz einen harmonischen Charakter bewahrt.

## Die Wandmalereien

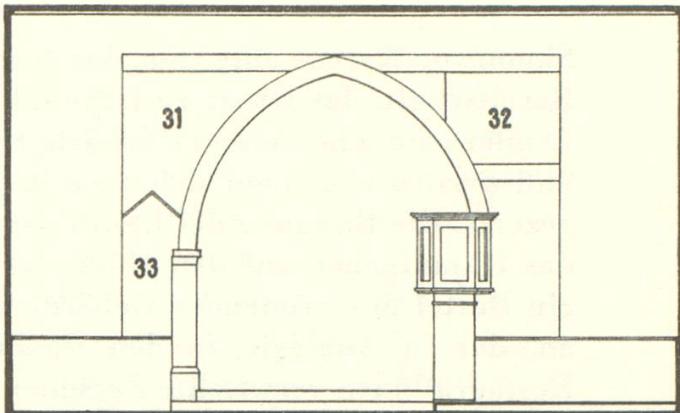
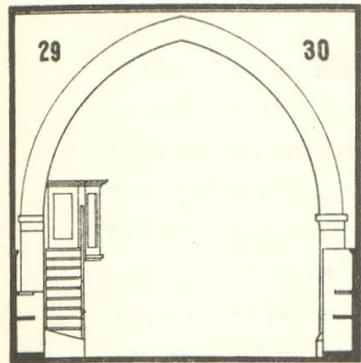
### *Die Bilder an der Chorwand des Schiffs*

Im *Kreuztragungsbild* (T. III, 31) auf der linken Seite des Chorbogens hebt sich überragend die Gestalt des leidenden Christus mit dem wuchtigen Kreuz hervor. Sein dornengekröntes, bäriges Antlitz ist äusserst ausdrucksvoll. Demgegenüber wird alles andere unwesentlich und kleinfeldig. Der Ueberlieferung gemäss ist er bar-

<sup>10</sup> Zu Ardon: FRANÇOIS OLIVIER DUBUIS, *L'église Saint-Jean d'Ardon*, Zs. f. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch. (zitiert ZAK) 21, 1961, S. 113 ff.; ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz I*, Frauenfeld 1968, S. 95 f. Zum Patrozinium: ZAK 21, 1961, S. 116; R. FRAUNFELDER, *Die Patrozinien im Gebiet des Kantons Schaffhausen*, Diss. Zürich 1928, S. 28 f. u. 52; HEINRICH BüTTNER u. ISO MÜLLER, *Frühes Christentum im schweizerischen Alpenraum*, Einsiedeln 1967, S. 59 f.

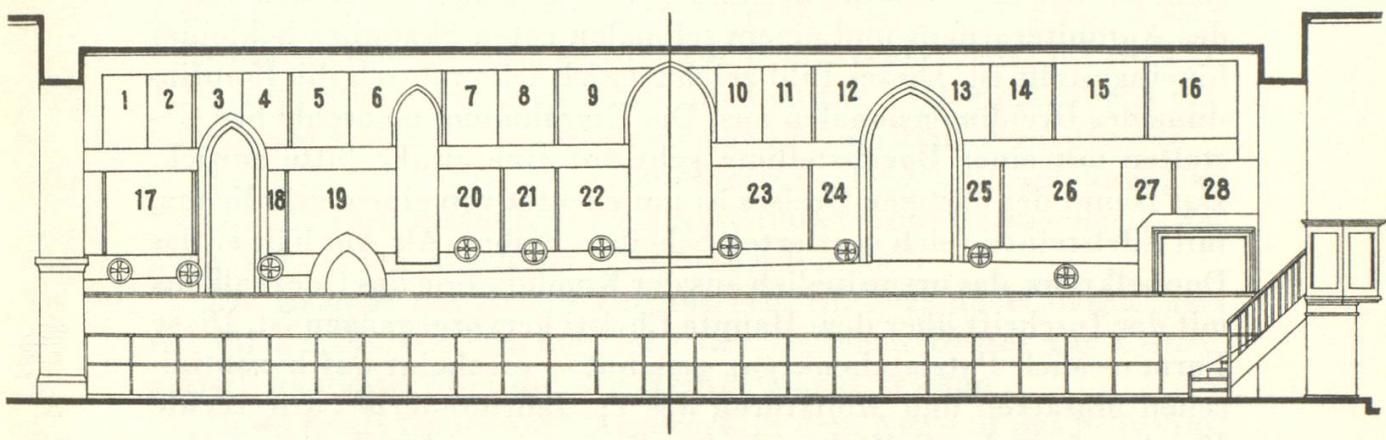
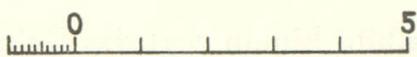
<sup>11</sup> R. FRAUNFELDER, *Patrozinien* S. 28.

<sup>12</sup> *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes I*, S. 392.



OSTSEITE CHORBÖGEN GEGEN CHOR

WESTSEITE CHORBÖGEN GEGEN MITTELSCHIFF



NÖRDLICHE CHORSEITE

SÜDLICHE CHORSEITE

Abb. 2 Schema der Wandmalereien in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein  
(nach R. Frauenfelder)

fuss<sup>13</sup>. Ein Schinderknecht führt Jesus, der laut Mark. 15,20 nach der Geisselung wieder seine eigenen Kleider trug, an einem Strick vorwärts und hält zwei Kreuzesnägel in der Hand. Der dritte ist bereits in den rechten Kreuzesarm hineingesteckt. Der Gruppe kommt

<sup>13</sup> Vgl. G. SCHÄFER, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, S. 151. Dieses Handbuch, das noch öfter herangezogen werden wird, stammt in der Hauptsache aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Da es immer wieder kopiert und ergänzt worden ist, enthält es jüngere sowie ältere Bestandteile, die vielleicht bis auf Justinian zurückgehen. Vgl. auch PAUL HUBER, *Athos*, Zürich u. Freiburg i. Br. 1969, S. 327 ff. — Die aus dem Malerbuch angeführten Stellen dürfen nicht als direkte Vorlagen aufgefasst werden, sondern möchten nur indirekt den Strom der Tradition aufzeigen.

Simon von Kyrene entgegen, der durch die ausgebreiteten Arme seine Bereitschaft, das Kreuz zu tragen, kundgibt<sup>14</sup>. Die beiden mit einem Lendenschurz bekleideten Schächer verhalten sich steif und störrisch und werden von einem Scherzen in gefranstem Lederwams vorwärts gezerrt. Die Rundung des Chorbogens ist geschickt dazu benutzt, um das Hinaufgehen auf den Hügel Golgatha anzudeuten. Links treibt ein Büttel mit drohender Gebärde und erhobenem Stock<sup>15</sup> den Zug an, der in Analogie zu den Passionsspielen noch weitere durch Restaurierungen verwischt Personen enthalten haben mag<sup>16</sup>. Dazu gehört der Hund unter dem Kreuzesstamm, der zugleich Sinnbild der Treue und Wachsamkeit ist. Ein Fries aus Weinlaub schliesst das Bild oben ab; vgl. S. 46.

In das Kreuztragungsbild hinein ragt das Gehäuse, unter dessen Rahmen der *hl. Antonius Eremita* (T. IV, 33) mit der grauen Kutte des Antoniterordens und einem schmalen roten Skapulier bekleidet hineingestellt ist. Dieses Bild zeichnet sich schon durch die Empfindung des Dreidimensionalen aus. Die Umrahmung menschlicher Gestalten mit einer Bogenstellung geht auf eine antike Sitte zurück. Das Haupt des bärtigen Greises ist umleuchtet von einem grünlichen, mit Edelsteinen reich verzierten Scheibennimbus. Als Abt hält er das Doppelkreuz, das ursprünglich aus der Kombination des Querbalkens mit der Inschrift über dem Haupte Christi hervorgegangen ist. Diese Form — auch Patriarchenkreuz genannt — erscheint auf byzantinischen Mosaiken und Miniaturen des 11. Jahrhunderts<sup>17</sup>. Die rechte Hand umfasst den Griff der Glocke, die zu seinem Attribut geworden ist, während er unter dem Arm ein Brot trägt, das nicht etwa als Buch zu deuten ist; denn auf dem Hochaltar von St. Lucius in Wallenstadt hält er neben dem gleichen länglichen Gegenstand noch das Buch in der Hand<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Graues Haar, runder Bart und kurze Kleidung — so wird Simon in dem erwähnten Handbuch S. 203 beschrieben.

<sup>15</sup> Auch diese Figur wird im Malerbuch S. 203 erwähnt.

<sup>16</sup> Vielleicht war vor Jesus Veronika mit dem Schweißtuch gemalt. Da die linke Bildhälfte entlang der von oben nach unten verlaufenden Linie zerstört war, ist sie von Clari Osswald diskret ergänzt worden, als sie 1949 sämtliche Fresken sorgfältig reinigte und das Bild des Antonius freilegte.

<sup>17</sup> Vgl. PHILIPP SCHWEINFURT, *Die byzantinische Form*, 1943, Abb. 51a und 60. Zwei romanische Patriarchalreliquienkreuze sind abgebildet bei FR. X. KRAUS, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande II*, Freiburg i. Br. u. Leipzig 1894, T. XXVI, 1 u. 6. Die Kreuzesform mit dem doppelten Querbalken diente in England als Grundriss für Kathedralen wie Lincoln, Rochester, Worcester.

<sup>18</sup> Kunstdenkmäler St. Gallen I, S. 369 u. Abb. 400; dieser Altar von ca. 1470 befindet sich heute teils im Landesmuseum, teils in Donaueschingen.

Als weiteres Attribut des Antonius gilt das Schwein, das von roten Feuerflammen umzüngelt an ihm emporspringt.

Diese Attribute stehen im Zusammenhang mit der heilenden Kraft, die dem Heiligen zugeschrieben wurde. Antonius Eremita hatte im vierten Jahrhundert als Eremit in der ägyptischen Wüste gelebt und gilt als Begründer des Mönchtums.

Um die Jahrtausendwende brach in Frankreich durch den Genuss von Mutterkorn im Brotgetreide eine furchtbare Seuche aus, die brandige Geschwüre, heftige Konvulsionen und ein Abfaulen der Glieder hervorrief. Nachdem sich die Reliquien des hl. Antonius bei dem erkrankten Sohn eines Grafen in der Dauphiné als wunderwirksam erwiesen hatten, widmeten Vater und Sohn hinfört ihr Leben der Pflege der an diesem «Antoniusfeuer» und anderen epidemischen Krankheiten Leidenden. Die als Hospitaliter rasch anwachsende Laienbruderschaft bildete sich zum Krankenpflegeorden aus, dessen Patron Antonius Eremita wurde. Von dem Kreuzzugspapst Urban II. 1095 approbiert, wurde er 1298 von Bonifaz VIII. unter die Augustinerregel gestellt. Schliesslich ging er 1777 im Malteserorden auf.

Seine Angehörigen, die «Töniesherren», trugen in Anlehnung an Ezechiel 9,4 auf ihrem Kleid das Antoniuskreuz in Form eines T, das auch den oberen Abschluss ihres Stabes bildete<sup>19</sup>.

Die Beigabe des Brotes auf unserem Bilde erinnert daran, dass das giftige Mutterkorn die Gabe des täglichen Brotes zur Gottesgeissel wandelte, über die der Heilige Macht gewann.

Diese Kraft findet auch Ausdruck in dem Attribut des Schweins. Da nach Mark. 5 die unreinen Geister des Besessenen von Gadara in die Schweineherde fuhren, galt noch im Mittelalter das Schwein als ein von Dämonen besessenes Tier. So wurde dem Antonius die Gabe, die dämonischen Geister der Krankheit auszutreiben, verliehen, mit der auch das Attribut der Glocke als apotropäischem Gegenstand in Zusammenhang steht. Das Schwein mit seinen roten Feuerflammen symbolisiert die dem Heiligen entgegenzüngelnde Versuchung, unter der er in der Wüste leiden musste, wie auch den Brand des «Antoniusfeuers».

---

<sup>19</sup> Das T (Tav) war als letzter Buchstabe des hebräischen Alphabets im alten Judentum ein Segenszeichen, das auf Jahwe hinwies. Aus ihm ist die Kreuzesform entstanden, die häufig auf altjüdischen Ossuarien angebracht war und zunächst als christliches Kreuz missverstanden wurde; vgl. ERICH DINKLER, *Zur Geschichte des Kreuzsymbols*, Zs. f. Theol. u. Kirche 48, 1951, S. 148 ff. Das Einritzen dieses Zeichens auf Schädel im Neolithikum dürfte auf magischen Vorstellungen beruhen.

Da er als Einsiedler das Zutrauen der Tiere gewonnen hatte, galt er als Beschützer des Viehs, so dass am Antoniustage, dem 17. Januar, allerlei Haustiere geweiht wurden. Die Bürstenbinder wie auch die Maler verehrten ihn als ihren Patron, weil er die Schweine vom Rotlauf zu heilen verstand, auf deren Borsten sie angewiesen waren.

Die Antoniter hatten das Recht, Schweine, die grossenteils zur Ernährung der Kranken dienten, zu halten und überall weiden zu lassen. Der Orden erfreute sich auch bei uns grosser Beliebtheit. Wenn die Antoniter ihr Kommen mit der Glocke anzeigen, wurden sie mit dankbarer Verehrung und Gebefreudigkeit empfangen. Eine Welle des Antoniusfeuers muss damals unsere Gegend heimgesucht haben; denn die Gestalt des Helfers Antonius begegnet ferner in Wagenhausen, Waltalingen, St. Johann in Schaffhausen und in Landschlacht. Antoniterhäuser gab es etwa in Bern, Uznach, bei Malix, in Luzern, in Konstanz. Ein Netz von Komtureien und daran angeschlossenen Hospitälern spannte sich über das christliche Abendland<sup>20</sup>.

Man mag sich vorstellen, dass die vom Antoniusfeuer ergriffenen Kranken — wie sie im Antoniterkloster zu Isenheim vor den Altar des Matthias Grünewald gebracht wurden — hier unter dem Bild des Antonius Heilung erhofften und von diesem mit seinem emporgerichteten Doppelkreuz zu Trost und Hilfe auf den kreuztragenden Herrn über ihm hingewiesen wurden, von dem der Prophet sagt: «Fürwahr, er trug unsere Krankheit.»

Auf dem *Abendmahlbild* (T. V, 32) an der rechten Wand sitzt Jesus mit Kreuznimbus und blondem Bart zu beiden Seiten von drei Jüngern umgeben am Tisch, dessen weisses Tuch in reichen Falten herabhängt. Er hat das vergeistigte Antlitz leicht geneigt. Die dunkle Figur, die vor ihm aus dem Tisch herauszuwachsen scheint, ist der Apostel Johannes, der an der Brust des Herrn lag und somit als Patron der Kirche besonders hervorgehoben wird. Diese Art der Wiedergabe, die sich schon an der romanischen Decke von Zillis findet, wiederholt sich bis gegen Ende der Gotik. Die braungewandete

<sup>20</sup> Der älteste Bericht über Antonius Eremita ist die dem Athanasius zugeschriebene *Vita Antonii*. Durch die Lektüre dieser Lebensbeschreibung wurde im Jahre 386 Pontitian, ein Freund Augustins, so bewegt, dass er sein Hofamt in Trier aufgab, um in ähnlicher Weise wie Antonius Gott zu dienen, *Augustin, Confess.* VIII, 6. Vgl. ferner RICHARD REITZENSTEIN, *Des Athanasius Werk über das Leben des Antonius*, 1914; STADLER-HEIM, *Heiligenlexikon*, 1858, S. 253 f; KARL KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, 1926, S. 67; ADVILLE, *Histoire de l'ordre hospit. de St. Antoine*, Paris 1883, sowie den Art. der Verf., *Der Antonius Eremita in der Burg-Kirche von Stein am Rhein*, Neue Zürcher Zeitung (Zit. NZZ) v. 13. März 1956, Nr. 717.

Gestalt ohne Heiligschein, die mit aufgehobenen Händen vor dem Tisch kniet, muss als Judas und nicht etwa als Stifter gedeutet werden. Mit der gleichen Haltung des Kopfes und der Hände und in kniender Stellung gegenüber dem Herrn ist Judas auf dem Relief über dem Westportal des Strassburger Münsters sowie auf anderen Abendmahlsbildern dargestellt. Ausser den zwölf Aposteln ist rechts aussen eine weitere bei der Erweiterung des Schiffes beschädigte Figur hinzugefügt, vielleicht ein Diener oder Johannes Markus<sup>21</sup>. Der Boden ist mit schräggeteilten zweifarbig Fliesen belegt. Auf dem Tisch befinden sich eine grosse runde Schale mit Fuss, einige Messer und ein blaugrüner zylindrischer Becher. Solche mit Nuppen besetzten Glasbecher wurden im ausgehenden Mittelalter und noch in der Renaissance als kostbare Trinkgefässe benutzt, vgl. das Gastmahl des Herodes auf T. XIII, 16.

Verglichen mit den Malereien auf der linken Seite und im Chor verrät das Abendmahlsbild einen anderen Maler sowie einen derberen Stil und dürfte etwas später gemalt worden sein. Es sind mehrmalige Renovationen über das Bild gegangen, was sich verschiedentlich auf die Köpfe und Hände der Apostel nachteilig ausgewirkt hat und zufolge des verwendeten Materials den Erhaltungszustand des Freskos gefährdet.

Zu den Eigenheiten desselben zählt auch die Umrahmung mit einer Rautenleiste und einem gefalteten Band. Solche Bandorten sind Nachahmungen von in Stein ausgeführten Friesen, wie sie öfters an romanischen Kirchenportalen von Sizilien und Spanien bis nach Norden angebracht wurden. Sie gehören somit zu den Scheinarchitekturen, deren Prinzip auch am Chorbogen anzutreffen ist.

Die Vermutung, dass sich unter dem Abendmahlsbild noch ein weiteres Fresko befunden habe, hat sich nicht bestätigt.

Der *Chorbogen* (T. II) trägt als Schmuck offene Würfel, die auf der einen Seite blau und auf der anderen rot grundiert sind, wie auch die Bildfelder im Chor mit diesen Farben abwechseln. Man kann sie als grosse an einer Schnur aufgereihte Diamantkristalle deuten; denn mittelalterliche Maler haben gemäss Kapitel 21 der Offenbarung des Johannes, der die Mauern und Tore des himmlischen Jerusalem mit Perlen und Edelsteinen geschmückt schaut, öfters Borten aus grossen Diamantkristallen geschaffen, um damit auf die himmlische Sphäre hinzuweisen. Auch hier eröffnete ja der Chorbogen den Zugang zum

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von R. FRAUENFELDER, *Kunstdenkmäler Schaffh.* II, S. 330 Anm. 3.

Heiligtum des Altars. So besitzen diese Ornamentstreifen symbolische Aussagekraft und haben nicht nur dekorative Bedeutung als Füllwerk<sup>22</sup>. Die Steinsetzung sowie die Umrandung der Innenseite des Chorbogens ist aufgemalt. Die Gotik liebte Scheinarchitekturen, die die Wirklichkeit künstlerisch überhöhten<sup>23</sup>.

### *Die Wandmalereien im Chor*

Der Chor enthält 30 Bilder, die sich in drei Zyklen gliedern: obere Reihe, links beginnend: 1–6 Schöpfung und Sündenfall; 7–16 und 29 Geschichte Johannes des Täufers; (am nördlichen Chorbogenwickel 30 Christophorus); untere Reihe: 17–28 Leben und Erlösungswerk Christi.

Nach hochgotischer Tradition füllen sie den ganzen Raum bis zur Decke aus. Ihre beiden Reihen bilden eine fortlaufende Erzählung ohne jeden Einschub. Sie können als die bedeutendsten Wandmalereien der Gotik auf Schaffhauser Gebiet bezeichnet werden und dürfen darüber hinaus durch ihre Schönheit sowie verschiedene ikonographische Besonderheiten ein allgemeines Interesse beanspruchen<sup>24</sup>.

*Erschaffung Adams* (T. VI, 1). Gottvater mit Nimbus in olivgrünem Gewand erhebt segnend die Hände gegen den vor ihm stehenden Adam, der seine rechte Hand ehrfürchtig auf die Brust legt. Gottvater ist barfuss, bartlos und jugendlich wie in Müstair, Frauenfeld-Oberkirch und in der Galluskapelle von Oberstammheim. Die

<sup>22</sup> Zum Diamantmuster vgl. W. UEBERWASSERS *Kunstführer der evang. Kirche Blansingen (Südbaden)*, München u. Zürich 1959, S. 16, oder KONRAD ESCHER, *Untersuchungen z. Gesch. der Wand- u. Deckenmalerei in der Schweiz v. IX. bis z. Anfang d. XVI. Jahrh.*, Strassburg 1906, S. 108. Eine Diamantmauer ist um 1370 in der Gesslerkapelle zu Kappel gemalt worden.

<sup>23</sup> Vgl. das aufschlussreiche Kapitel «Unwirkliche Architektur» bei KNOEPFLI, *Kunstgeschichte II*, 1969, S. 272 ff.

<sup>24</sup> R. FRAUENFELDER hat in den *Kunstdenkmälern Schaffh.* II, S. 320 ff. die Geschichte und die Wandmalereien der Johanneskirche behandelt und dort auch die Literatur verzeichnet. Die Burger Bilderzyklen sind ausserdem kurz erwähnt worden von: JOS. GANTNER, *Kunstgeschichte d. Schweiz II*, Frauenfeld 1947, S. 352; PAUL LEONH. GANZ, *Die Malerei d. Mittelalters u. des XVI. Jahrh. in der Schweiz*, Basel 1950, S. 92; ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei d. Gotik*, 4. Bd., München u. Berlin 1951, S. 26. A. KNOEPFLI zieht zwar die zeitliche Stellung der Fresken gelegentlich heran, gibt aber keine Interpretation, sondern beschränkt sich auf die Behandlung ihrer Rahmenbildung, a. a. O. Bd. II, S. 274 f.

Darstellung als weisshaariger Greis wird erst im Laufe des 15. Jahrhunderts herrschend. Adam ist ohne Nabel wie auch Eva auf den folgenden Bildern zum Zeichen ihrer Erschaffung<sup>25</sup>.

*Erschaffung Evas* (T. VI, 2). Die kleine Figur der Eva steigt aus der Rippe des schlafenden Adam hervor. Gottvater trägt das olivgrüne Gewand mit einem Gurt zusammengefasst und erhebt die Hände mit segnender Gebärde über die beiden ersten Menschen. Bei der Architektur im Hintergrund, die wohl das Paradiesestor darstellen soll, sind schmale Arkaden erkennbar, ähnlich denjenigen auf dem darunter stehenden Weihnachtsbild.

*Kopulation* (T. VII, 3). Gottvater in der Mitte führt Adam die Eva als «Gehilfin» zu und legt beiden die Hände ineinander. Nach dem 1324 abgefassten «Spiegel des Heils» setzt er damit die Ehe ein<sup>26</sup>. Im Hintergrund wieder eine Bogenarchitektur mit Arkaden.

*Sündenfall* (T. VII, 4). Um den Stamm des Baumes ringelt sich die versucherische Schlange, während zu beiden Seiten Adam und Eva die verbotene Frucht geniessen und in Erkenntnis ihrer Schuld ihre Blöße decken. Wie meistens ist der Moment festgehalten, wo beide von dem Apfel essen. Es ist nicht deutlich erkennbar, ob die Schlange ihren Kopf an Evas Ohr hält, wie es im Malerhandbuch vom Athos S. 107 angegeben wird. Die symmetrische Anordnung der beiden Gestalten spiegelt eine alte frühchristliche ikonographische Konzeption wieder.

*Vertreibung aus dem Paradies* (T. VIII, 5). Eva schaut sich voranschreitend flüchtig um und fasst mit der Hand nach ihrem Haar, womit sie ihr Verfallensein an die Eitelkeit zum Ausdruck bringt. Adam blickt schuldbewusst sehnüchsig zurück, voller Ahnung, wieviel er verloren hat. Doch auf der zur Erde niedergelassenen Brücke des Paradiesestores steht der Cherub in blaugrünem Gewand und stösst ihn mit der einen Hand unerbittlich auf den Erdboden, während die andere drohend ein gewaltiges Schwert schwingt. Der umschlossene Paradiesgarten kann als Analogie zum Hortus conclusus der Maria verstanden werden.

---

<sup>25</sup> Vgl. die Anweisungen des Malerhandbuchs vom Berge Athos, S. 105 u. 151.

<sup>26</sup> *Speculum humanae salvationis*, hg. v. J. LUTZ u. P. PERDRIZET, Bd. II, Mulhouse 1907, T. 2.

*Das erste Elternpaar bei der Arbeit* (T. VIII, 6). Adam in kurzem Rock, Halbstrümpfen und Lederschuhen, vgl. Bild 9, führt mit kräftigem Schwung und verzweifelter Anstrengung die Hacke, um mühsam den Boden zu bearbeiten. Eva sitzt in wallendem braunem Gewand mit langen Aermeln auf einem Stuhl mit seitlichen Lehnen. Sie bedient mit dem Fuss das Spinnrad<sup>27</sup>. Hell hebt sich der Flachs der Spindel vom blauen Hintergrund ab, auf dem sich zwei Bäume abzeichnen. Zu den Füssen der Eltern steht das Körbchen mit dem Knäblein Kain.

Der *Johanneszyklus* beginnt mit der *Verkündigung an Maria* (T. IX, 7), bei der ihr nicht nur die wunderbare Geburt Jesu, sondern auch diejenige des Johannes offenbart wird. Maria kniet vom göttlichen Lichtglanz umflossen in einem Kleid mit reichem Faltenwurf traditionsgemäss am Betschemel. Das vor ihr aufgeschlagene Buch weist sie auf die prophetischen Verheissungen des Alten Testamente hin. Betroffen wendet sie das Antlitz dem eingetretenen Engel Gabriel zu, der niedergekniet ist und — den Zeigefinger bedeutungsvoll erhoben — sie mit den Worten des Spruchbandes: «Ave, gratia plena», «Gegrüsst seist du, Gnadenvolle!» anspricht. Hinter Maria öffnen sich zwei Arkaden.

Im Tempel mit seinen mächtigen Rundbogen steht *Zacharias am Räucheraltar* (T. IX, 8), vor dem ein bauchiges Rauchfass am Boden aufgestellt ist. Wie für das Opfer vorgeschrieben, trägt er den Mantel über den Kopf gezogen. Die Haltung seiner Hände drückt Erschrecken und Zweifel aus gegenüber der Erscheinung des Engels, der seine Offenbarung mit den Worten: «Ne timeas Zacharia», «Fürchte dich nicht, Zacharias!» beginnt. Die streng auf ihnweisende Gebärde des Gottesboten Gabriel will besagen, dass das Gebet um einen Sohn wunderbar erhört ist, aber sein Zweifel an der göttlichen Verheissung mit Stummheit bestraft wird.

*Zacharias vor dem Volk* (T. X, 9). Zacharias tritt, das Gewand in schöne Falten gelegt, stumm vor das draussen ungeduldig wartende Volk, um es mit segnenden Händen zu entlassen. Staunend merken die Juden, dass ihm eine Erscheinung widerfahren ist. Unter ihnen ist der vorderste in zeitgenössisches Kostüm gekleidet: in ein ge-

---

<sup>27</sup> Hacke und Spinnrocken werden im Malerbuch vom Athos vorgeschrieben, a. a. O. S. 109, und finden sich auch in den Bilderzyklen von Bonaduz und Ascona. Ebenso erscheinen sie im *Speculum hum. salv.* II, 1907, T. 4.

knöpftes Wams und die kaum bis an die Knie reichende Ricke mit dem tief sitzenden Gurt — ein Habit des späteren 14. Jahrhunderts, wohin auch die Schuhe gehören<sup>28</sup>. Die charakteristischen mittelalterlichen Judenhüte haben auf Burg die Form eines flachen Trichters, dessen Spitze in eine runde Verdickung ausläuft<sup>29</sup>.

*Heimsuchung der Maria* (T. X, 10). Maria rechts im blauen Gewande besucht Elisabeth. Die Gesichter der beiden werdenden Mütter, von Nimb en umleuchtet, sind einander zugewandt. Die Kleider und deren Faltenwurf sowie die Hände entsprechen sich in entgegengesetzter schöner Parallelität. Elisabeth, vom Heiligen Geist erfüllt, spricht den Lobpreis des «Ave Maria» aus.

*Geburt des Johannes* (T. XI, 11). Elisabeth ruht auf einer geflochtenen korbähnlichen Lagerstätte, über deren Seiten ein weisses Leintuch herabhängt<sup>30</sup>. Die Heb amme, eine schlanke Frauengestalt mit Nimbus und in Falten herabfallendem Gewand, nimmt das Kind in Empfang<sup>31</sup>. Drei hilfreiche Frauen sind in das Haus gekommen, um sich mit Elisabeth zu freuen, Luk. 1, 58.

*Johannes in der Wüste* (T. XI, 12). Das schwer beschädigte Bild stellt offenbar Johannes in der Wüste dar, auf die der hellbraune Sand sowie das beigelegte Tier hinweisen.

*Predigt des Johannes* (T. XI, 13). Dieses Bild ist durch den Einbau des gotischen Masswerkfensters noch stärker zerstört als das vorhergehende. Nach den lauschenden Frauengestalten zu schliessen, dürfte es sich um die Busspredigt des Johannes — wahrscheinlich vor Herodes — handeln, die den Grund zur Gefangennahme bildete und mehrfach in anderen Bilderzyklen an dieser Stelle vorkommt. Im Vordergrund ein Kind unter den Zuhörern.

---

<sup>28</sup> Solche finden sich auch in der Toggenburger Bibel von 1411, abg. b. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte II*, Abb. 15.

<sup>29</sup> Vgl. etwa F. SINGERMAN, *Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter*, Diss. Freiburg 1915. Schon im 4. Laterankonzil von 1215 hatte Innozenz III. bestimmt, dass sich die Juden durch die Art ihrer Kleidung von den Christen zu unterscheiden hätten.

<sup>30</sup> Die leicht bohnenförmige Gestalt dieses Lagers geht auf byzantinische Tradition zurück und ist der Ruhestatt der Maria auf früheren Weihnachtsbildern nachgeformt; vgl. ERIKA DINKLER-VON SCHUBERT, *Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg*, Marburg 1964, 13 f. u. Abb. 21—27, 29 ff.

<sup>31</sup> Im Graduale von St. Katharinental sind die Heb amme und die das Kind badenden Frauen ebenfalls nimbierter, Atlantis 1950, S. 577.

*Gefangennahme des Johannes* (T. XII, 14). Mächtig erhebt sich die zinnenbewehrte, mit Fenstern versehene Festung Machärus, in die Johannes nach dem Bericht des Josephus geworfen wurde<sup>32</sup>. Ein Hauptmann in der Kleidung des frühen 15. Jahrhunderts mit grossem sternenförmigem Kragen und gelapptem Wams<sup>33</sup>, von zwei Kriegsknechten begleitet, hält das Schwert empor und stösst den barfüßigen Bussprediger im braunen Kleid aus Kamelshaaren gewaltsam in den Gefängnisturm.

*Enthauptung des Johannes* (T. XII, 15). Die Festung geht unter der Trennungsleiste einfach in das nächste Bild über. Nach frühmittelalterlicher Gepflogenheit kann die Hauptperson auf demselben Bild in zwei verschiedenen Momenten des Geschehens erscheinen wie Jesus bei der Stillung des Sturmes in St. Georg auf der Reichenau. Zuerst wird Johannes zur Urteilsvollstreckung aus dem Kerker herausgezerrt. Seine gebeugte Gestalt überschneidet sich mit derjenigen des Henkers. Dieser trägt eine riesige Maske<sup>34</sup> und einen Hut mit fliegenden Bändern und spreizt den linken Fuss in weissem Kniestrumpf, um mit dem Schwert zum tödlichen Schlag auszuholen. Sodann wird der Rumpf des Enthaupteten dargestellt, wobei hinter ihm der Henker das Schwert in der Hand hält, während eine weitere Person betroffen die eine Hand auf die Brust legt und mit der anderen auf das abgeschlagene Haupt des grossen Predigers hinweist.

*Gastmahl des Herodes* (T. XIII, 16). Unter einem ausgezackten Baldachin sitzt das Königspaar von Dienern umgeben, von denen einer der Königin nach orientalischer Sitte mit einem Pfauenwedel kühle Luft zufächelt. An Herodes und dem neben ihm sitzenden Gast fallen die spitzen gotischen Schuhe auf, die im späteren 14. Jahr-

---

<sup>32</sup> JOSEPHUS, *Antiqu.* XVIII 5, 2. Machärus, am Ostufer des Toten Meeres an der Grenze von Peräa gelegen, wurde zuerst von Alexander Jannäus befestigt. Herodes der Grosse verstärkte diese Grenzfestung und bereicherte sie um einen Palast, in dem dann später das Gastmahl des Herodes Antipas stattfand.

<sup>33</sup> Die gleiche für die Jahrzehnte um 1400 charakteristische Kleidung im Passionszyklus von Waltalingen (1410), auf zwei Konstanzer Bildern (A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 4. Bd., 1951, T. 29 u. 30) oder etwa in S. Maria in Selva in Locarno (P. L. GANZ, *Die Malerei d. Mittelalters . . .*, 1950, Abb. 60).

<sup>34</sup> Falls die Restauration richtig ist, handelt es sich um eine Henkersmaske im Unterschied zu Nussbaumen, wo einer der beiden Geissler eine hahnenkammartige Kopfbedeckung trägt. Wenn diese auch nach KNOEPFLI, *Kunstgeschichte I*, S. 169 aus der missverstandenen crista, dem antiken Helmbusch, hervorgeht, so ist sie doch kaum ohne Absicht so verwendet worden, vgl. ALFRED VÖGELI, *Nussbaumen, Gedenkschrift zur Elfhundertjahrfeier*, Frauenfeld 1958, S. 102.

hundert Mode geworden waren. Herodias mit stolzer Krone und vornehmem Kleid, dessen Schlepppe sich unter dem Tisch ausbreitet, streckt die Hand gegen das bärtige Haupt des Täufers aus, das ihr Salome auf einer silbernen Schüssel darreicht. Auf dem Tisch, dessen weisses Tuch in Falten herabfällt, befinden sich neben Messern ein grünlicher Glasbecher mit geschuppter Aussenwand wie auf dem Abendmahlsbild nebst weiteren Trinkgefäßsen. Rechts aussen bringt ein junger Diener Wein herbei in einer Zinnkanne, wie solche von zeitgenössischen Steiner und Steckborner Meistern angefertigt worden sind.

Ein ähnlicher Baldachin findet sich in den Fresken der Kirche von Eriskirch am Bodensee, deren architektonische Motive überhaupt eine gewisse Verwandtschaft zu Burg aufweisen, da beide auf trecentistische Vorbilder zurückgreifen<sup>35</sup>.

*Grablegung des Johannes* (29)<sup>36</sup>. Das Bild im linken Zwickel des Chorbogens bringt den Abschluss von der Geschichte des Kirchenpatrons Johannes. Der Leichnam des Täufers im härenen Gewand wird von seinen mit Nimbus versehenen Jüngern in eine Gruft gelegt.

Unabhängig von den übrigen Bildfolgen fügt sich im rechten Zwickel des Chorbogens die mächtige Figur des *Christophorus* (30)<sup>36</sup> mit dem Christuskind ein. Die im oberen Teil stark beschädigte Gestalt durchschreitet, von Fischen umspielt, auf einen langen Stab gestützt das ihm an die Knie reichende Wasser. Als einer der vierzehn Nothelfer, der speziell gegen plötzlichen unbussfertigen Tod sowie gegen Hagelschlag angerufen wurde, erfreute er sich in unserer Rheinlandschaft grosser Beliebtheit und findet sich in der Stadt-kirche und mehrmals im Kloster St. Georgen.

*Geburt Jesu* (T. XIV, 17). In der unteren Reihe der nördlichen Chorwand stellt das Weihnachtsbild unter der Erschaffung Adams, des «ersten Menschen, der von Erde und irdisch ist, den zweiten Menschen, den Herrn, der vom Himmel ist» dar, 1. Kor. 15,45;47. Die Korrespondenz Adam-Christus ist heute noch augenfällig im Kalender durch den Namenstag von Adam und Eva am 24. Dezember festgehalten.

<sup>35</sup> HERMANN EGGART, *Die spätgotischen Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Eriskirch*, Schriften d. Vereins f. Gesch. des Bodensees u. s. Umgebung 61, 1934, S. 66 ff. und ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 4. Bd., München u. Berlin 1951, S. 24 f. u. T. 21 f.

<sup>36</sup> Die Bilder 29 und 30 wurden wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes nicht auf einer Tafel reproduziert.

Das Weihnachtsbild fällt durch seine harmonische Komposition auf, die von einer Atmosphäre stiller Anbetung durchstrahlt wird. Es ist beherrscht von der hoheitsvollen gotisch-überschlanken Gestalt der Maria, die sich mit ihrem weissen Gewand wirkungsvoll von dem rotgoldenen Hintergrund abhebt. Einige ikonographische Eigenheiten verleihen dem Bild ein besonderes Interesse.

Neben der Legenda aurea und dem alten Passional hat der Maler aus den Weihnachtserzählungen geschöpft, die dem 14. Jahrhundert in den Meditationen des Johannes de Caulibus, in der Lebensbeschreibung Jesu Christi des Ludolf von Sachsen und vor allem in den Offenbarungen der heiligen Birgitta von Schweden geschenkt worden waren<sup>37</sup>. Dabei hat er alles unnötige Beiwerk fortgelassen und aus

---

<sup>37</sup> JACOBUS A VORAGINE, *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. Th. Graesse, Leipzig 1846, cap. VI, S. 39 ff. Dieses mit Sentenzen versehene riesige Werk des Dominikaners, der 1298 als Erzbischof von Genua starb, war das ganze Mittelalter hindurch eine unerschöpfliche Quelle für Legenden und deren Wiedergabe in der Kunst. — *Das Alte Passional*, hg. v. K. A. HAHN, Frankfurt a. Main 1845 (um 1300 in Beziehung zur Deutschordeinsdichtung entstanden). — *Johannes de Caulibus, Meditationes vitae Christi*, cap. VII, De nativitate Christi et aliis, erschienen in: S. BONAVENTURAE opera omnia, ed. A. C. Peltier, tom. XII, Parisiis 1868, p. 518 ff. Joh. de Caulibus war ein Franziskaner aus San Gimignano. Er hat seine Meditationen um 1300 verfasst. Da sie früher dem hochverehrten Ordensgeneral der Franziskaner, Bonaventura, zugeschrieben wurden, sind sie dessen Werken beigefügt worden. Der lat. Text ist gesondert herausgegeben v. G. HASELBECK, 3. Aufl. 1932. Eine deutsche Ausgabe *Des Minderen Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Christi*, verdeutscht v. P. VINZENZ ROCK O. F. M. und teilweise umgearbeitet v. P. GALLUS HASELBECK O. F. M., Berlin 1929, ist wissenschaftlich nicht brauchbar, da in ihr die Vita Jesu Christi des Ludolf von Sachsen mitverarbeitet ist. — LUDOLPHUS DE SAXONIA, *Vita Jesu Christi*, ed. L. M. Rigolot, Parisiis et Bruxellis 1878, tom. I, pars I, cap. IX, De nativitate salvatoris, 66 ff. Ludolf war Dominikaner in Strassburg, trat aber später zu den Kartäusern über. Er hat sein *Leben Jesu Christi*, das fünf Bände umfasst und als Erbauungsbuch sehr geschätzt wurde, um 1300 geschrieben. — *Leben und Offenbarungen der heil. Brigitta*, übers. u. hg. v. LUDWIG CLARUS, Regensburg 1888, Bd. III, Teil III, Buch VII. Eine Auswahl: *Offenbarungen der hl. Birgitta*, ausgewählt u. eingeleitet v. E. FOGELKLOU, Mainz 1933. Vgl. ferner HENRIK CORNELL, *The iconography of the nativity of Christ*, Uppsala Universitets Årsskrift 3, 1924; R. FRAUNFELDER, *Die Geburt des Herrn*, Leipzig 1939; HILDEGARD URNER, *Ein Weihnachtsbild*, NZZ v. 24. Dez. 1967, Nr. 5539. — Weitere Erbauungsbücher mit legendärem Stoff, die neben der Biblia pauperum für die Burger Fresken heranzuziehen sind: *Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica*, hg. v. A. VÖGLIN, Tübingen 1888 (aus dem früheren 13. Jahrh.); *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben*, hg. v. H. RÜCKERT, Quedlinburg u. Leipzig 1853 (Anf. d. 14. Jahrh.).

dieser Tradition nur das ausgewählt, was seine Absicht, die Verherrlichung der jungfräulichen Geburt des Gottessohnes, am eindrücklichsten wiederzugeben vermochte.

Mit der wachsenden Marienverehrung war dieses Wunder zu zentraler Bedeutung gelangt, weshalb die Künstler des Mittelalters nicht müde wurden, Symbole seines Geheimnisses wie den brennenden Dornbusch, den grünenden Stab Aarons oder die verschlossene Pforte den Gläubigen in den Glasfenstern der Kathedralen, in Gemälden, Miniaturen und Gedichten vor Augen zu halten.

Auch die aus einer vornehmen mit dem schwedischen Königs-hause verwandten Familie stammende Birgitta hatte sich dem mystischen Zug des Zeitalters entsprechend in die Marienverehrung vertieft. Daneben blieb sie als einstige tüchtige Gutsfrau auf Ulfasa und Mutter von acht Kindern dem praktischen Leben verbunden. Als leidenschaftliche Prophetin hat sie den lockeren Lebenswandel der höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger mit scharfen Worten verurteilt. Die letzten zwanzig Jahre ihres Lebens verbrachte sie in Rom, um dort die päpstliche Approbation des von ihr gegründeten Ordens zu erlangen. Sie wurde 1391 durch den Schisma-Papst Bonifaz IX. und vollgültig an Lichtmess 1415 auf dem Konzil zu Konstanz von Johannes XXIII. heilig gesprochen. Ulrich von Richental erzählt von dieser Heiligsprechung, zu der der Erzbischof von Dänemark die Messe hielt. Birgittas Bild wurde als «Töcklibild» auf den Altar gesetzt und kanonisiert (T. XXIVa)<sup>38</sup>. Die Akten ihres Kanonisationsprozesses sind erhalten und gewähren Aufschluss über ihre Heiligenlegende<sup>39</sup>.

Durch ihr intensives Gebetsleben befand sich Birgitta in einem ständigen Dialog mit der Jungfrau Maria, von der sie die Verheissung erhielt, in der Geburtsgrotte von Bethlehem schauen zu dürfen, wie die Jungfrau den Gottessohn geboren hatte. Erst gegen Ende ihres Lebens führte Birgitta die äusserst beschwerliche Pilgerfahrt ins Heilige Land aus. 1372 empfing sie dort die Geburtsvision, die uns im siebenten Buch der Revelationen überliefert ist. Sie selbst hatte

---

<sup>38</sup> *Ulrichs von Richental Chronik des Constanzer Konzils 1414 bis 1418*, hg. v. M. R. BUCK, Tübingen 1882, S. 53. Neben den vielen Menschen, die von Birgittas Visionen tief beeindruckt waren, gab es auch Gegner wie Johannes Gerson, den einflussreichen Kanzler der Pariser Universität.

<sup>39</sup> *Acta et processus canonizaciones beate Birgitte*, utg. av. ISAK COLLIJN; Samliger utg. av Svenska Fornskriftsällskapet, Ser. 2, Latinske Skrifter, Uppsala 1924–1931.

ihre Offenbarungen durch ihren geistlichen Berater Alphons von Jaen in lateinischer Sprache niederschreiben lassen<sup>40</sup>.

Der Maler des Burger Weihnachtsbildes zeigt uns, wie Birgitta als Augenzeugin der wundersamen Geburt beiwohnt. Denn sie selbst ist es, die hinter Maria in anbetender Haltung kniet, und nicht Joseph, wie der Restaurator angenommen hatte. Trägt doch die Gestalt ein braunes Frauengewand in der Art der Tertiärerinnen, wozu auch das Kopftuch gehört, das hier infolge der falschen Restauration nur noch in der zum Arm hin laufenden Linie erkennbar ist. Zudem weist die am Pfosten hängende Tasche auf die Pilgerreise der Birgitta hin. Auf vielen Bildern, die Birgittas Schau von der Geburt des Kindes darstellen, kniet die Seherin hinter der Gottesmutter<sup>41</sup>.

In Birgittas Vision, aber auch schon bei Johannes de Caulibus, dessen Erbauungsbuch ihr wahrscheinlich bekannt war, ist Maria nicht mehr eine im Bett liegende Wöchnerin. Vielmehr hat sie sich zur Geburt erhoben, um schon dadurch augenfällig zu bekräftigen, dass sie von keinerlei Beschwernis oder Schmerzen geschwächt sei. «smerzen, wē und ungemach / der reinen megde nie geschah, / dō si irs reinen kindes gnas», heisst es in Philipps «Marienleben»<sup>42</sup>.

Birgitta hat ihre Vision der Geburt selbst folgendermassen geschildert: «Joseph befestigte eine angezündete Kerze an der Höhlenwand, ging dann hinaus, um nicht persönlich bei der Geburt dabei zu sein. Joseph und Maria hatten einen Ochsen und einen Esel bei sich; der Greis Joseph band sie an die Krippe und ging dann hinaus. Nun zog die Jungfrau die Schuhe ab, tat den weissen Mantel ab, entfernte den Schleier von ihrem Haupt, legte diese Gegenstände neben sich nieder und blieb nur im Unterkleid. Ihre schönen, wie goldenen

<sup>40</sup> Zum grossen Teil hatte sie ihre Offenbarungen selbst in schwedischer Sprache niedergeschrieben, da ihr das Lateinische zwar bekannt, aber nicht so geläufig war. Auf ihre Veranlassung haben dann ihre geistlichen Berater die Übersetzung vorgenommen. Zu Alphons v. Jaen vgl. MICHAEL SEIDL MAYER, *Ein Gehilfe der hl. Birgitta v. Schweden: Alphons von Jaen*, Histor. Jahrb. der Görres-Gesellschaft, hg. v. Philipp Funk, München 1930, Bd. 50, S. 1 ff.

<sup>41</sup> Auf Schweizer Boden auch auf den seit einigen Jahren freigelegten Wandmalereien der christkatholischen Kirche von Kaiseraugst. Dieses Weihnachtsbild ist nach Birgittas Vision gestaltet, was bei der Interpretation von PETER FELDER nicht erwähnt wird, vgl. ZAK 22, 1962, 1—3, S. 60 u. T. 18a oben.

<sup>42</sup> Philipps des Carthäusers *Marienleben* V. 2034 ff. Aehnlich im Alten Passional, S. 16, Z. 68 ff. Diese dem Mittelalter geläufige Vorstellung wurde schon früh von Pseudo-Matthäus hervorgehoben als Interpretation des auf dem dritten ökumenischen Konzil zu Ephesus festgelegten Dogmas, dass Maria schmerzlos und unversehrt geboren habe.

Haare hingen über ihre Schultern hinab. Sie legte zwei feine wollene und zwei kleine linnene Tücher neben sich für das Kind . . . Dann beugte sie mit grosser Ehrfurcht die Knie und betete; dabei hatte sie den Rücken an die Krippe gelehnt, das Gesicht aber gegen Morgen nach dem Himmel aufgehoben. Mit emporgehobenen Händen . . . war sie wie in der Betrachtung verzückt und trunken von göttlicher Süssigkeit. Als sie nun so im Gebete war, sah ich das in ihrem Schosse ruhende Kind sich bewegen, und in einem Augenblick und in einem Nu<sup>43</sup> hatte sie ihren Sohn geboren, von dem ein unaussprechlicher Lichtglanz ausging, dem die Sonne nicht vergleichbar wäre . . . noch weniger die Kerze. Ich sah sogleich das Kind nackt und ganz leuchtend am Boden liegen . . . Ich sah auch die Nachgeburthaut neben demselben liegen; sie war zusammengewickelt und gar glänzend. Und alsbald zog sich der Leib der Jungfrau zusammen, und es erschien nun ihr Körper von wunderbarer Schönheit und gar zart. Sobald die Jungfrau bemerkte, dass sie geboren hatte, beugte sie das Haupt, legte die Hände zusammen und betete den Knaben an.»

Der Burger Maler hat fortgelassen, dass Maria Mantel, Schleier und Schuhe mit den Windeln und Tüchlein neben sich gelegt hatte, und ebenso, dass ihr Haar wie ein goldener Schutz auf die Schultern herabfloss. Er hat sie aber der Vision entsprechend mit einer weissen Tunika ausgestattet und mit dem Rücken gegen die Krippe gewandt gemalt, während sie kniend den Kopf gegen Osten gerichtet in verzücktem Gebete verharrte<sup>44</sup>. Das nimbierte Kind liegt bei ihm mit einem Hemdchen bekleidet auf einer feingeflochtenen Matte am Boden wie auf dem Weihnachtsbild von Sta. Maria Novella in Florenz vom Ende des 14. Jahrhunderts<sup>45</sup> ohne den mystischen Lichtglanz, der sonst oft auf Darstellungen der Birgitta-Vision von dem göttlichen Knaben ausstrahlt<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Diese Formulierung entspricht 1. Kor. 15, 52 von der Auferstehung. Beide Male wird diese Ausdrucksweise zur Beschreibung eines unfasslichen Wunders verwendet.

<sup>44</sup> Es scheint, dass diese kniende und betende Haltung Marias erst durch Birgittas Vision in der Kunst aufgekommen ist.

<sup>45</sup> Vgl. H. CORNELL, *The iconography of the nativity of Christ*, Uppsala 1924, Fig. 12 u. S. 6 u. 15.

<sup>46</sup> So z. B. auf Turino Vannis Gemälde von 1410 in Pisa (H. CORNELL, a. a. O. S. 14, Fig. 13 u. auf weiteren Beispielen dort) oder auf dem Retabel von Västra in Schweden aus dem früheren 15. Jahrhundert (ZAK 26, 1969, S. 178, Fig. 13). Auf beiden Kunstwerken trägt Maria auch die lange weisse Tunika, während links hinter ihr — ähnlich wie auf Burg — die Seherin Birgitta kniet.

In diesem Burger Fresko bezeugt sich ein von italienischer Kunstübung beeinflusster Maler, der speziell mit der sienesischen Schule in Berührung gekommen sein muss. Denn an Maria fällt es auf, dass sie anders als in der üblichen Weise und vor allem entgegen der Vision der Birgitta die Haare unterhalb der Ohren höfisch zurückgelegt und um den Kopf aufgesteckt trägt. Sienesische Künstler wie Sassetta, Giovanni di Paolo oder Matteo di Giovanni haben Madonnen mit diesem Haartypus gemalt. Eine farbige Marienstatue des 15. Jahrhunderts aus sienesischer Schule im Museum Bardini zu Florenz hat zudem mit der Burger Maria die hochgegürzte Taille und den langgezogenen schönen Fluss der Falten, der durch keinen Bausch unterbrochen wird, gemeinsam. Ferner entsprechen die königliche Haltung Marias, ihr längliches, ovales Gesicht sowie die langen schmalen Hände einer sienesischen Gepflogenheit<sup>47</sup>. Schliesslich treffen wir in Siena eine Vorliebe für feine Rahmenleisten an und können sogar das gleiche zierliche Muster der beiden inneren Leisten unseres Bildes auf Ambrogio Lorenzettis Gemälden im Palazzo publico zu Siena beobachten<sup>48</sup>. Auch die Malweise Giottos ist unserer Bildkomposition verwandt.

Durch einen Beschluss des Konstanzer Rates durften während der Konzilszeit fremde Handwerker unter den gleichen Bedingungen wie die einheimischen ihr Gewerbe in der Stadt betreiben<sup>49</sup>. Ein gewisser Kontakt bestand zwischen Siena und Konstanz. Unter den Konzilsteilnehmern befanden sich der Kardinalpresbyter Gabriel von Siena mit sechzehn Personen sowie der Abt Felix von Bellicoto aus der sienesischen Diözese<sup>50</sup>. Ausserdem hatte König Sigismund vor dem Konzil einige Zeit in Siena Hof gehalten.

Es gibt Weihnachtsbilder, die nur gewisse Züge von Birgittas Vision und andere, die genaue Einzelheiten aufführen wie das im Rosgarten-Museum von Konstanz befindliche Tafelgemälde von 1522<sup>51</sup>. Dass unserem Künstler dennoch Birgittas Schau vertraut ge-

<sup>47</sup> «Le mani lunghe ed affusolate caratteristiche all'arte senese», *Monumenti storici ed artistici del cantone Ticino*, serie IV, fasc. I: San Biagio di Ravecchia, Milano 1913, S. 5. Vgl. auch JOHN POPE-HENNESSY, *La peinture siennoise*, Paris 1947.

<sup>48</sup> WALTER ROTHES, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, Strassburg 1904, T. XXXVII u. XXXVIII.

<sup>49</sup> Ulrichs von Richental Chronik des Constanzer Konzils, hg. v. M. R. BUCK, Tübingen 1882, S. 33.

<sup>50</sup> Ebenda S. 157 u. 173.

<sup>51</sup> R. FRAUENFELDER, *Zwei spätmittelalterliche Weihnachtsbilder im Rosgartenmuseum zu Konstanz*, Das Bodenseebuch 1936, S. 27 ff.

wesen ist, verrät ein kleiner sonst nirgends berücksichtiger Zug. Im Text der Vision heisst es nämlich, dass sie die Nachgeburthaut zusammengewickelt und hell glänzend neben dem Kinde liegend gesehen habe<sup>52</sup>. Das ist der leuchtende Flecken mit dunklem Kern zwischen dem Pfosten und der Matte. Damit sollte bezeugt werden, dass sich eine wirkliche Geburt und nicht ein Scheinvorgang ereignet hatte. Birgitta selbst hatte ja die Abnabelung des Neugeborenen schauen dürfen<sup>53</sup>. Trotzdem hätte sie wohl Augustins Ausspruch: «Das Licht, das Maria in sich trug, konnte von keinem Gewicht sein», zugestimmt<sup>54</sup>.

Die aussergewöhnliche lilienhafte Schlankheit der Burger Maria mit ihrem in einem königlichen Faltenwurf endenden weissen Gewand stellt die Immaculata dar, von der die Antiphone am Empfängnistage rühmt: «Glänzend weiss ist dein Gewand wie Schnee, und dein Angesicht gleicht der Sonne»<sup>55</sup>.» Gerade auch diese intensive Verehrung der jungfräulichen Maria fand in der sienesischen Kunst ihren Ausdruck<sup>56</sup>.

Wenn das nimbierthe Kind hier auch nicht vom Lichtglanz umflossen ist, so fällt doch ein breiter Segensstrahl göttlichen Lichtes von Gottvater, der in einer Gloriole oberhalb des Stalles erscheint, auf den Sohn herab. So geschieht es ebenfalls auf der gleichzeitigen Altartafel von 1420 im Rosgarten-Museum, wo hinter Maria Birgitta in Gestalt einer jüngeren Frau mit Kopftuch kniet<sup>57</sup>. Joseph ist von rechts hinzutreten und anbetend niedergekniet. Birgitta hat aus dem schlafenden oder hantierenden alten Mann einen ehrwürdigen Greis gemacht. Durch Birgittas Vision begünstigt, ist die Darstellung der anbetenden Eltern in der Kunst aufgekommen.

Die Krippe besteht hier wie damals oft aus Weidengeflecht, hinter dem Ochs und Esel gerade noch erkennbar sind. Sie gehören zum Weihnachtsbild auf Grund des Jesaja-Wortes 1, 3: «Der Ochse kennt seinen Meister und der Esel die Krippe seines Herrn.» Damit ver-

---

<sup>52</sup> «Vidi enim pellem fecundinam iacentem prope eum involutam et valde nitidam.»

<sup>53</sup> Offenb., Buch VII, cap. XXI Schluss.

<sup>54</sup> LUDOLF v. SACHSEN, *Vita Jesu Christi*, Paris 1878, tom. I, pars I, cap. IX, S. 68.

<sup>55</sup> *Antiphonale sacrosanctae ecclesiae pro diurnis horis*, Rom 1919, zum 8. Dez.

<sup>56</sup> Vgl. W. ROTHES, *Die Blütezeit der sienischen Malerei*, Strassburg 1904, S. 59:  
«Abgesehen von Spanien hat wohl nirgendswo die von den Franziskanern verfochtene Meinung von der unbefleckten Empfängnis eine wärmere, freudigere Aufnahme gefunden als gerade in der Provinz Siena.»

<sup>57</sup> Abgeb. v. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 4. Bd., 1951, T. 27.

bindet sich die Symbolik, dass die Juden im Ochsen und die Heiden im Esel aus der gleichen Krippe ihr Heil empfangen.

Eine Struktur schlanker Arkaden, die mit der hohen Gestalt der Maria korrespondieren, bilden den «Stall»<sup>58</sup>, der die Holzkonstruktion des Daches sichtbar werden lässt. Das auf dem Dache befindliche halbe Rad diente im Mittelalter als Herbergszeichen und findet sich auch auf dem Weihnachtsbild von Brione<sup>59</sup> sowie auf einem bayrischen Tafelgemälde im Zürcher Kunsthause.

Statt der Höhle, die sich bei Birgitta von der Geburtsgrotte in Bethlehem herleitete, ist der Maler der Version in der Goldenen Legende, dem Alten Passional, den Meditationen sowie dem Erbauungsbuche des Ludolf gefolgt. Sie lassen Maria und Joseph in einem offenen Durchgang weilen. In diesem Divisorium genannten Bau<sup>60</sup>, der nach beiden Seiten offene Zugänge besass, pflegten sich Bürger und Bauern bei schlechtem Wetter aufzuhalten oder ihren Handel abzuschliessen. Während der ruinenhafte Stall anderer Bilder an die Synagoge erinnern will, sieht Ludolf in dem Durchgang mit seinen zwei Ausgängen ein Abbild der zwischen Welt und Paradies stehenden Kirche. Diese Auslegung stammt jedoch nicht von Ludolf selbst, sondern aus der *Glossa Ordinaria* und ihrer Bibellexegese. Die *Glossa* wurde im frühen 12. Jahrhundert zusammengestellt und scheint eine Kompilation des 8. Jahrhunderts aus Augustin, Gregor und zeitgenössischen Glossen zu sein; ihr Text genoss hohes Ansehen<sup>61</sup>.

Es scheint, dass der Künstler diese Auslegung gekannt und geteilt hat. Denn die beiden Ausgänge sind auf Kosten der Perspektive augenfällig hervorgehoben, und die Front des Stalles gleicht mit ihrer Bogenstellung einem kirchlichen Gebäude<sup>62</sup>. Das angebrachte Her-

---

<sup>58</sup> Solche Arkaden sieht man schon im 13. Jahrhundert an der wie ein Haus aufgebauten Krippe, vgl. E. DINKLER-V. SCHUBERT, *Der Schrein der hl. Elisabeth*, T. 11, 21–24 u. T. 12 f. Vielleicht waren sie dort auch ein Sinnbild im Blick auf Christus.

<sup>59</sup> R. FRAUNFELDER, *Die Geburt des Herrn*, Leipzig 1939, Abb. 18. Zu Brione-Verasca: PAUL LEONHARD GANZ, *Die Malerei d. Mittelalters u. d. XVI. Jahrh. in d. Schweiz*, Basel 1950, Abb. 38b. Diese Wandmalereien stammen von 1370/80 und scheinen auf einen Giottoschüler zurückzugehen.

<sup>60</sup> *Vita beate virg. Marie et salvatoris rhythrica* V. 1740. Ludolf v. Sachsen bemerkt, dass schon Beda diesen Ausdruck verwendete, a. a. O. S. 69. Die Quelle ist Luk. 2, 7.

<sup>61</sup> Vgl. E. DINKLER-V. SCHUBERT, *Der Schrein der hl. Elisabeth*, S. 14, Anm. 69.

<sup>62</sup> Vgl. das Bild von Birgittas Heiligsprechung bei Richental, abg. v. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 4 Bde., 1951, Abb. 8.

bergszeichen betont zugleich die schützende und bergende Funktion der Kirche gegenüber ihren Gläubigen.

Am Kleidersaum der Maria befindet sich ein Wappen mit einem schräglängs geteilten Schild in Blau und Rot, dessen blaues Feld eine weisse Lilie ziert. Der Spender der Bilder wollte sich durch die Anbringung seines Wappens zu Füßen der Jungfrau als ausgesprochener Verehrer der lilyhaften jungfräulichen Maria bekennen. Im Mittelalter konnte die Lilie einen durch Marienverehrung geprägten Träger kennzeichnen, wie es für Münzen nachgewiesen ist<sup>63</sup>. Maria als der Dom ist der Dom von Florenz geweiht.

Da die Eruierung des Wappens ein wichtiges Hilfsmittel zur Datierung der Fresken ist, wird seine Bestimmung zusammen mit den Stilkriterien im letzten Abschnitt behandelt werden.

Das folgende durch die Verbreiterung des Fensters völlig zerstörte Bild (T. XV, 18) lässt in seinem Rest nichts Sichereres mehr erkennen. Es könnte die Verkündigung an die Hirten oder die Anbetung durch sie wiedergegeben haben.

*Anbetung der Könige* (T. XV, 19). Maria thront mit dem Kind auf dem Schoss vor dem Stall. An diesen schliesst sich eine zierliche Säulenreihe an, vor der die drei Könige von rechts herangetreten sind. Melchior, der älteste, im Purpurgewand mit Hermelinkragen vor dem Kinde kniend, reicht diesem ein Schatzkästchen als Gabe hin. Von den Kronen des Balthasar und des Kaspar wehen je zwei flatternde Bänder herab<sup>64</sup>. Hier drücken sie die Bewegung des Dahineilens aus, waren aber ursprünglich die von der Antike aus dem Orient übernommene weisse Diadembinde des Herrschers. Die frühchristliche Epoche sah in den drei Weisen Magier mit phrygischen Mützen wie etwa im Mosaik von San Apollinare Nuovo oder auf dem

<sup>63</sup> GUSTAV BRAUN VON STUMM, *L'origine de la fleur de lis des rois de France au point de vue numismatique*, Revue numismat. XIII, 1951, S. 48. Bernhard von Clairvaux unterstreicht in seinem Kommentar zum Hohenlied 2, 1 den mystischen Sinn der Lilie: «Flos est virginitas . . . denique in horto flos clauditur . . . quod ubique claustrum pudoris signat in virgine et inviolatae custodiam sanctitatis», ebenda S. 44 zitiert. Wichtige Ausführungen über die heraldische Lilie im Bereich der Mariendevotion bei E. DINKLER-v. SCHUBERT, S. 135—137. Dass die heraldische Lilie mit ihren nach aussen gebogenen Blättern ursprünglich eine Kurzform des Lebensbaumes darstellte, hat ROMUALD BAUERREISS, *Arbor Vitae*, München 1935, S. 132—138 einleuchtend gemacht; sie war als Heilssymbol umfassender als das Sinnbild der Lilie allein.

<sup>64</sup> Aehnlich auch bei dem dritten König auf dem etwas späteren Fresko in der Steiner Liebfrauenkapelle.

Isaak-Sarkophag von San Vitale. Zwar hatte Tertullian sie schon Könige genannt, aber erst vom frühen Mittelalter an wurden sie auch als solche dargestellt, wofür Reichenauer Miniaturen Beispiele bieten.

In einen hellen Mantel gekleidet trägt Balthasar sein Geschenk, ein hohes Gefäß mit Weihrauch, behutsam in der Linken, während er mit der Rechten auf den Stall hindeutet. Kaspars mächtige Gestalt steckt in einem geschlitzten rotbraunen Kleid mit weissem Gurt und pelzverbrämten Aermeln, aus denen die eine dunkelhäutige Hand lässig herabhängt<sup>65</sup>, indes die andere das goldene Kästchen mit Myrrhe bereit hält. Nach einer Modeströmung des 15. Jahrhunderts wechselt bei diesen beiden Königen jeweils ein brauner Lederschuh mit weissem Strumpf ab mit weissem Schuh und braunem Strumpf. Als Greis, Mann in besten Jahren und Jüngling verkörpern die drei Könige die drei Lebensalter. In ihrer verschiedenen Hautfarbe vertreten sie wie Noahs Söhne Sem, Ham und Japhet die Völkerschaften der drei damals bekannten Erdteile, die alle zu Christus hinberufen sind. Nach der Goldenen Legende symbolisiert das Gold, das dem Kind als Tribut der Heiden gebührt, dessen königliche Machtfülle. Der Weihrauch bezieht sich auf das Opfer Christi und bringt die göttliche Majestät zum Ausdruck, während die Myrrhe auf den Tod Christi hindeutet<sup>66</sup>.

Maria sitzt links wie auf den frühen Schreinen der Reichenau, während das 13. und 14. Jahrhundert die rechte Bildseite bevorzugen.

Dieses in der Komposition sowie in den Einzelheiten sehr schöne Bild hat leider arg gelitten und wird zudem noch durch den hineinragenden Türbogen gestört.

*Darstellung im Tempel* (T. XVI, 20). Auf dem viereckigen Altar, der vorne eine Oeffnung für Reliquien aufweist, steht das Jesuskind. Die Rundung von seinem Nimbus verläuft in harmonischer Parallel zu den mit Ornamenten verzierten Bogen des Tempels, die von Arkaden getragen sind. Von rechts ist der betagte Simeon im Judenhut an den Altar getreten, um das Kind mit einem Velum auf die Arme zu nehmen. Ihm gegenüber befindet sich Maria im blauen Mantel mit sorgsam gelegten Falten, hinter ihr Joseph im Judenhut, dazu weitere Personen, mit weissem Kopftuch und Nimbus vielleicht Hanna. Hier

---

<sup>65</sup> KONRAD ESCHER stellte die erstmalige Andeutung des Mohren bei diesem Fresko auf Burg fest, *Untersuchungen z. Gesch. der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis z. Anfang d. XVI. Jahrhunderts*, Strassburg 1906, S. 9.

<sup>66</sup> *Legenda aurea* S. 87 und leicht abgewandelt wieder aufgenommen von LUDOLF v. SACHSEN a. a. O. S. 93.



Die Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein

TAFEL II



Blick in den Chor



31 Kreuztragung

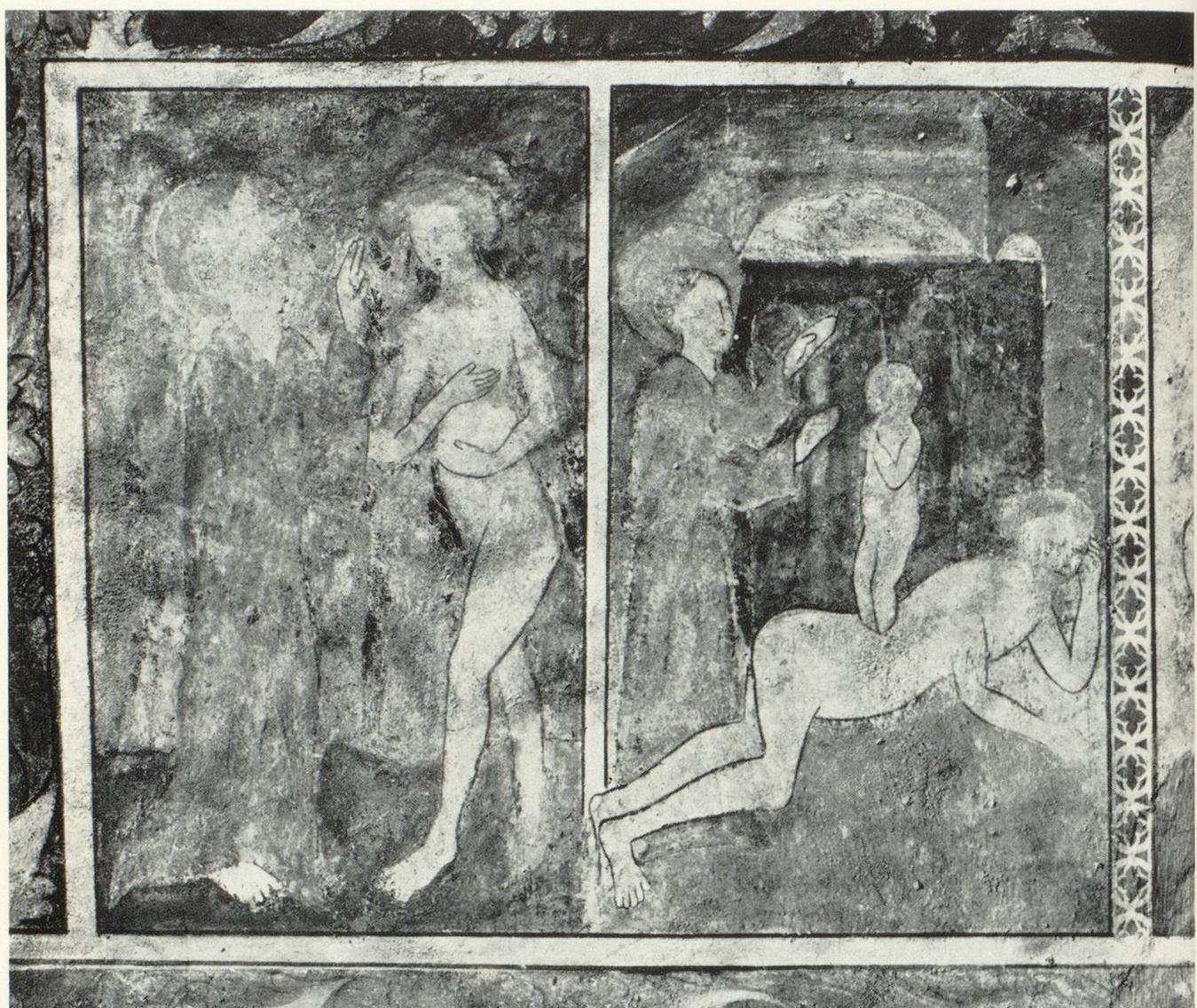


33 Antonius Eremita



32 Abendmahl

TAFEL VI



1 Erschaffung Adams

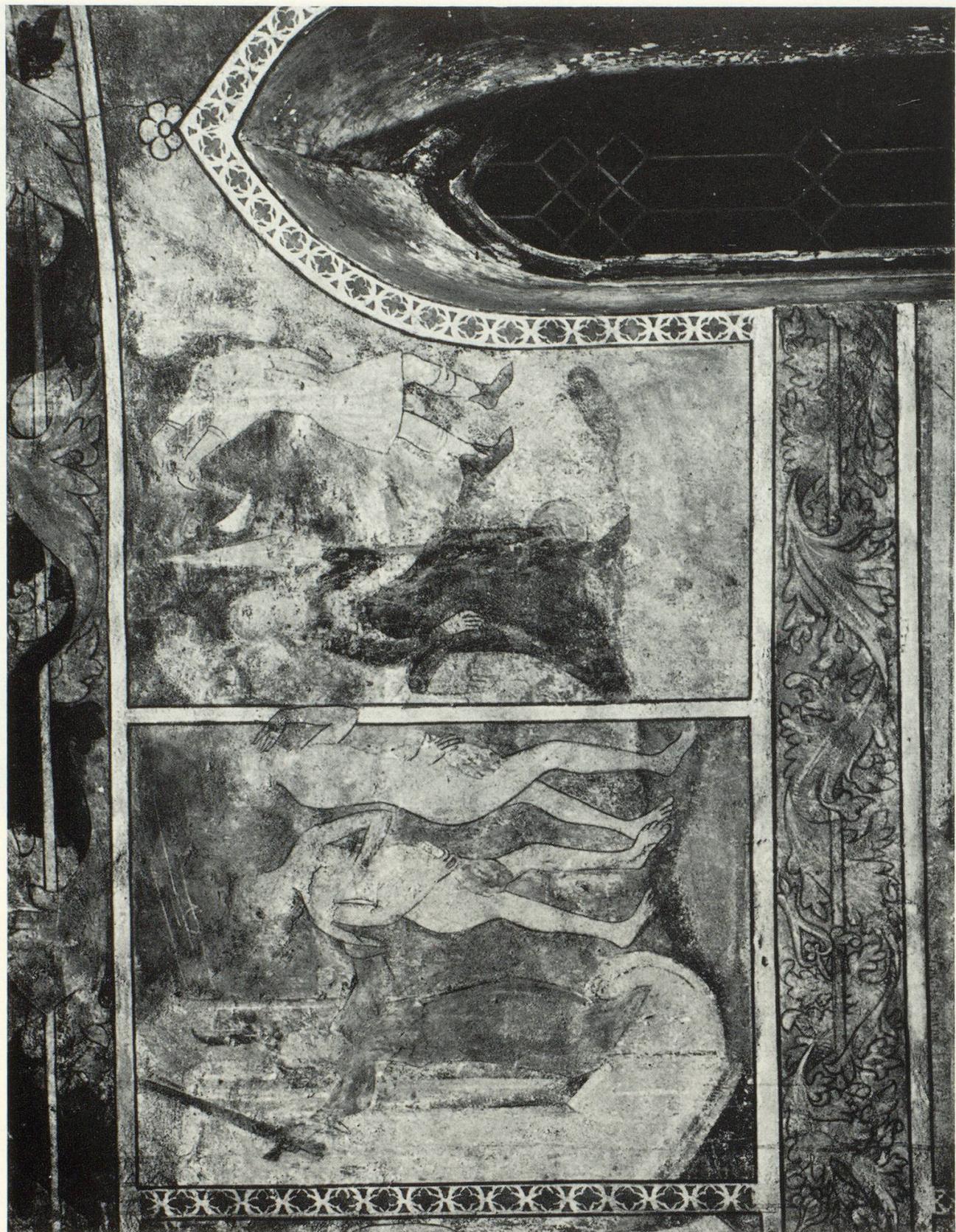
2 Erschaffung Evas



3 Kopulation

4 Sündenfall

TAFEL VIII



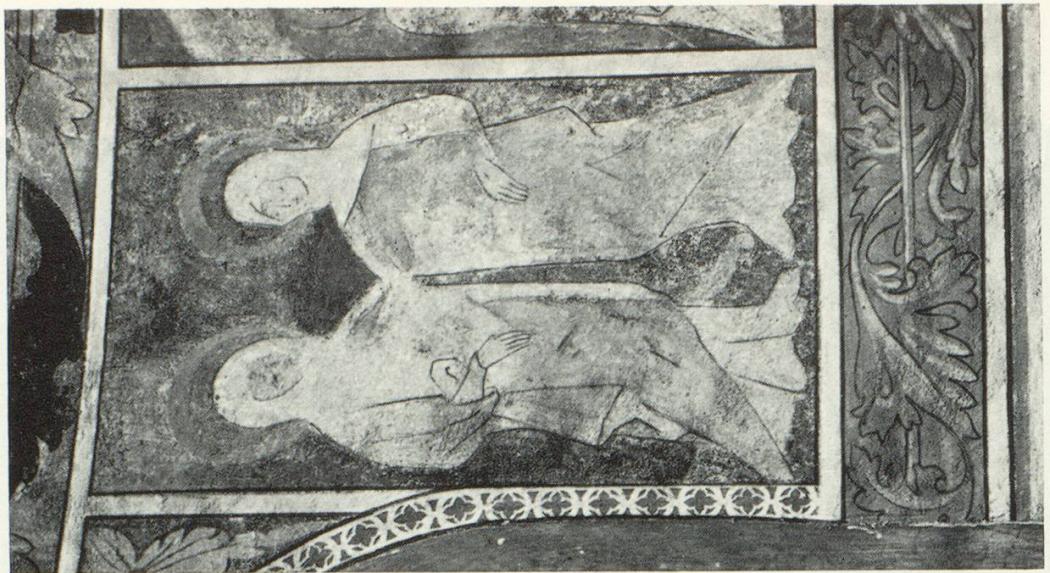
5 Vertreibung aus dem Paradies      6 Das erste Elternpaar bei der Arbeit



7 Verkündigung an Maria

8 Zacharias am Räucheraltar

TAFEL X



10 Heimsuchung der Maria



9 Zacharias vor dem Volk



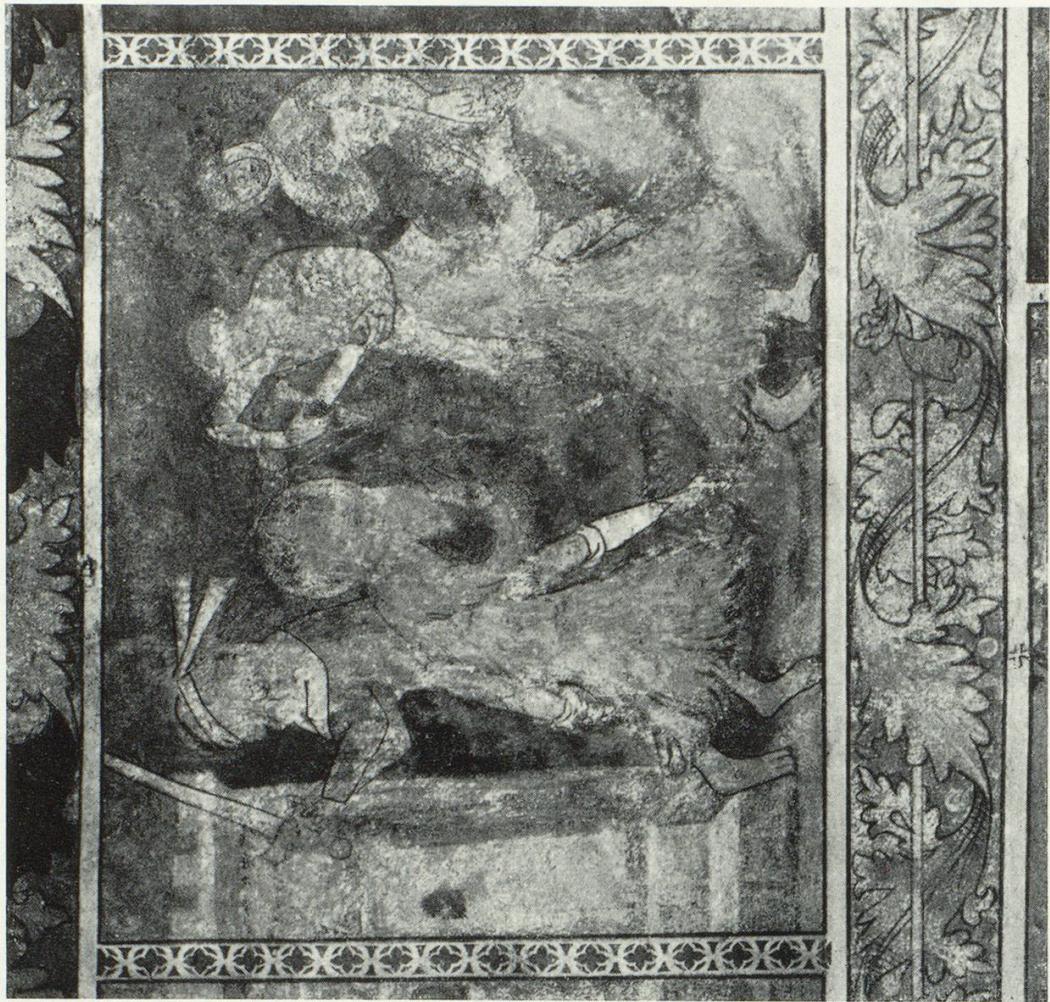
13 Predigt des Johannes



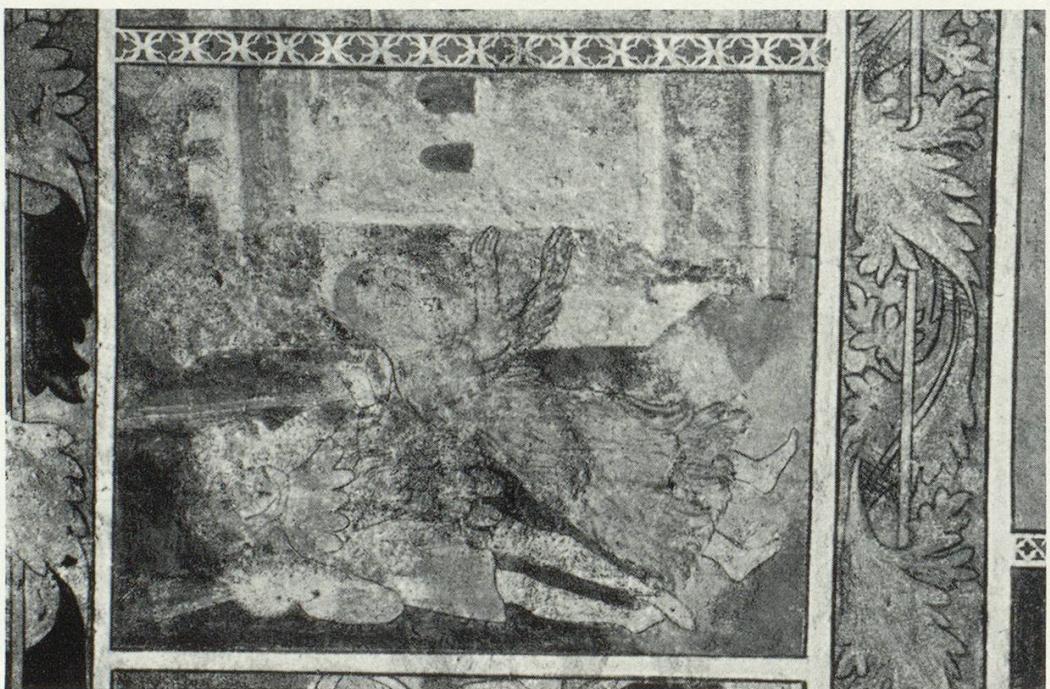
11 Geburt des Johannes

12 Johannes in der Wüste

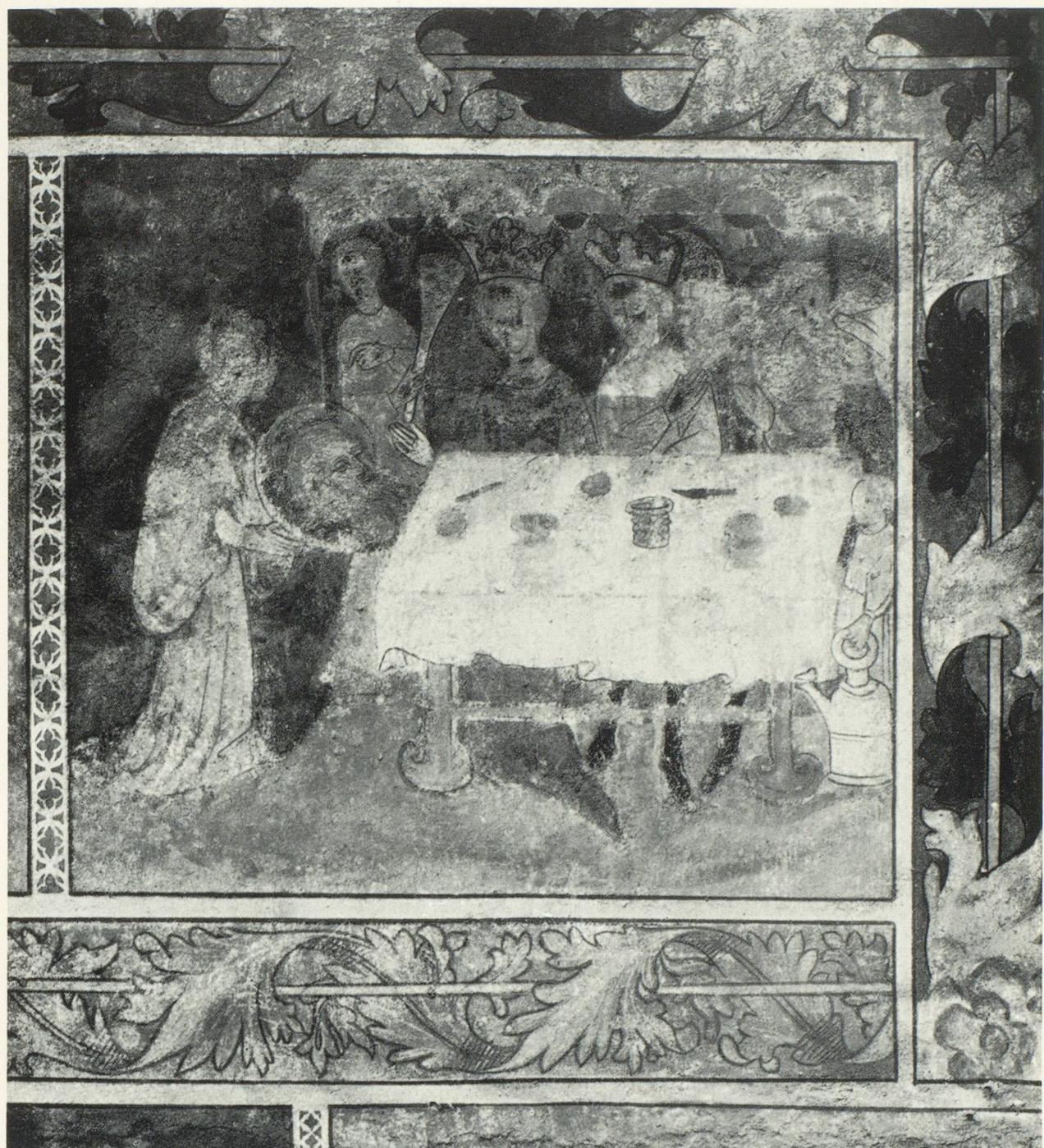
TAFEL XII



15 Enthauptung des Johannes



14 Gefangenennahme des Johannes



16 Gastmahl des Herodes



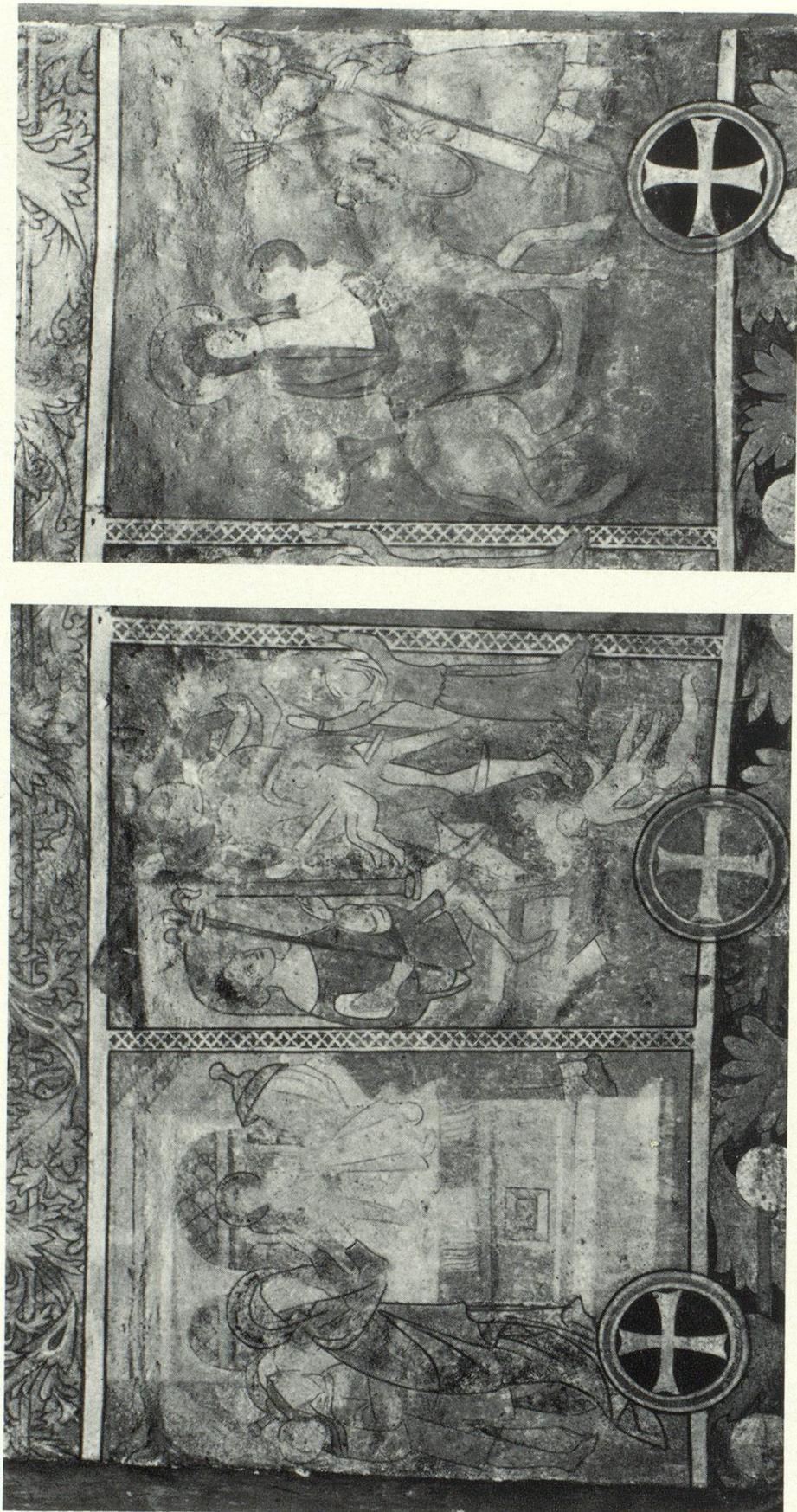
17 Geburt Jesu



18 Fragment

19 Anbetung der Könige

TAFEL XVI



20 Darstellung im Tempel

21 Kindermord

22 Flucht nach Aegypten



23 Schulgang des Jesusknaben



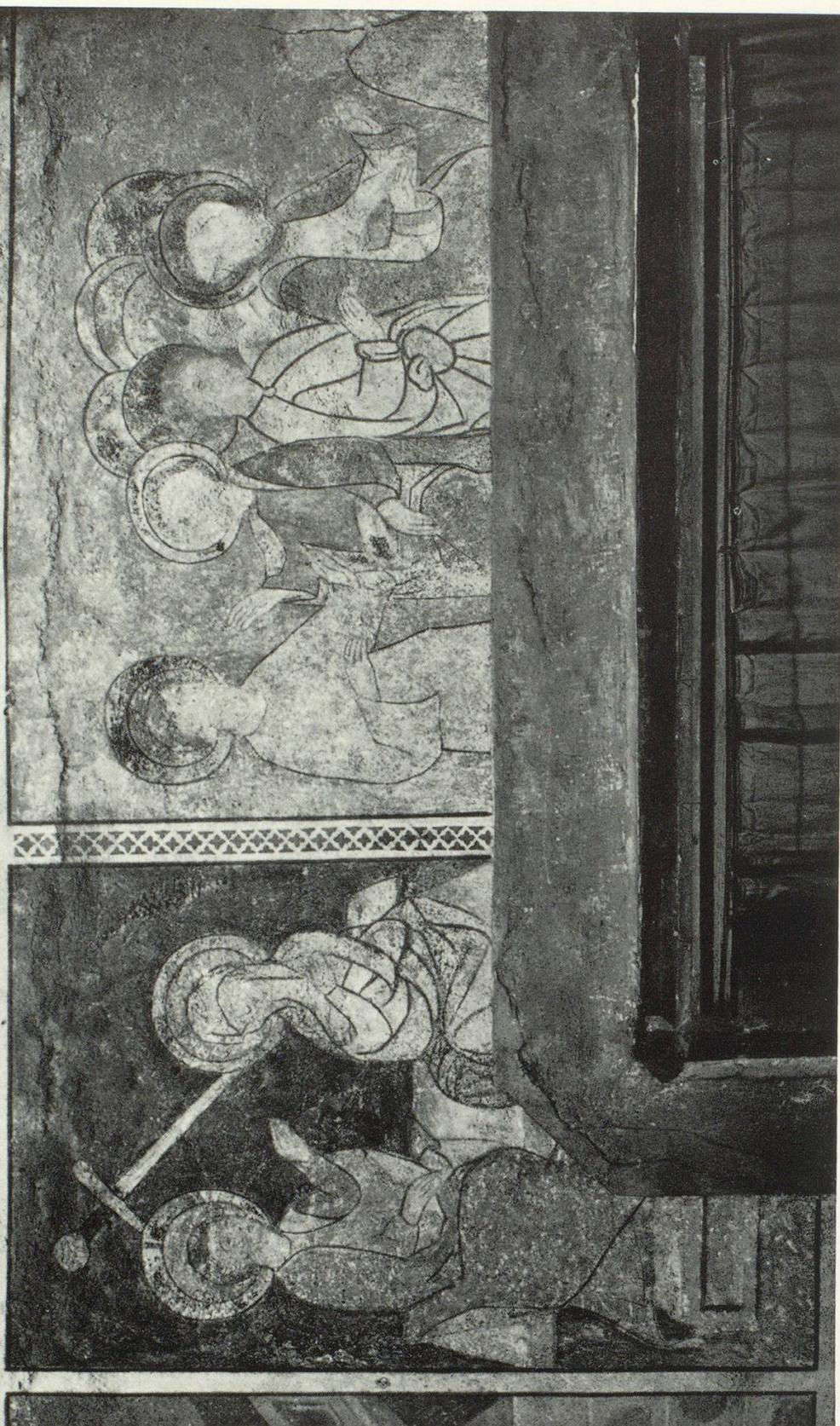
24 Auferweckung des Zenon



25 Taufe Jesu



26 Einzug in Jerusalem



27 Erhöhung der Schmerzensmutter

28 Aussendung der Jünger



a

Schulgang

Glasmalerei aus der Ritterstiftskirche Wimpfen i. T. um 1280,  
Hessisches Landesmuseum



b

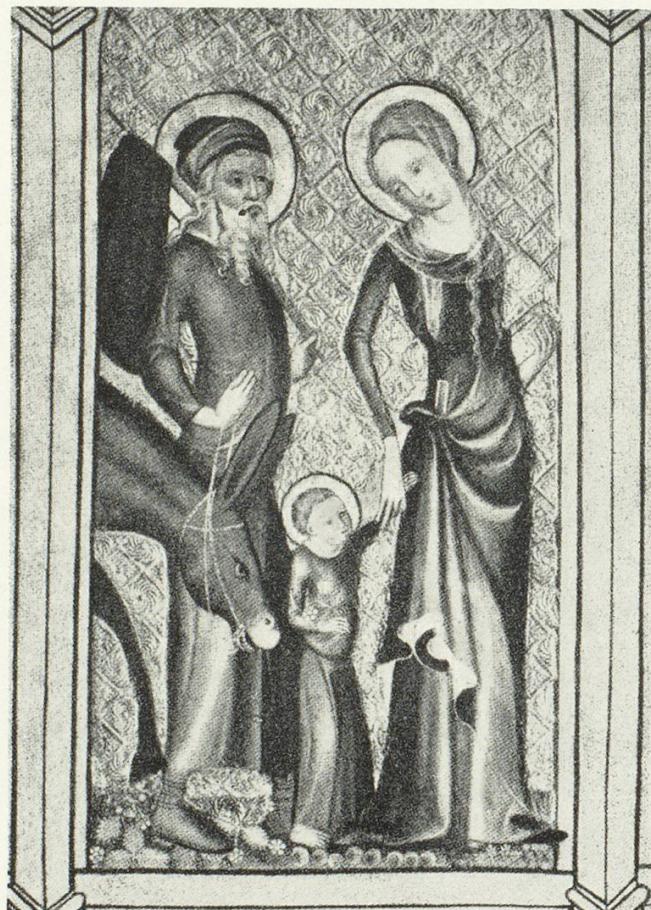
Auferweckung des Zenon  
aus einer Historienbibel Diebolt Laubers

TAFEL XXII



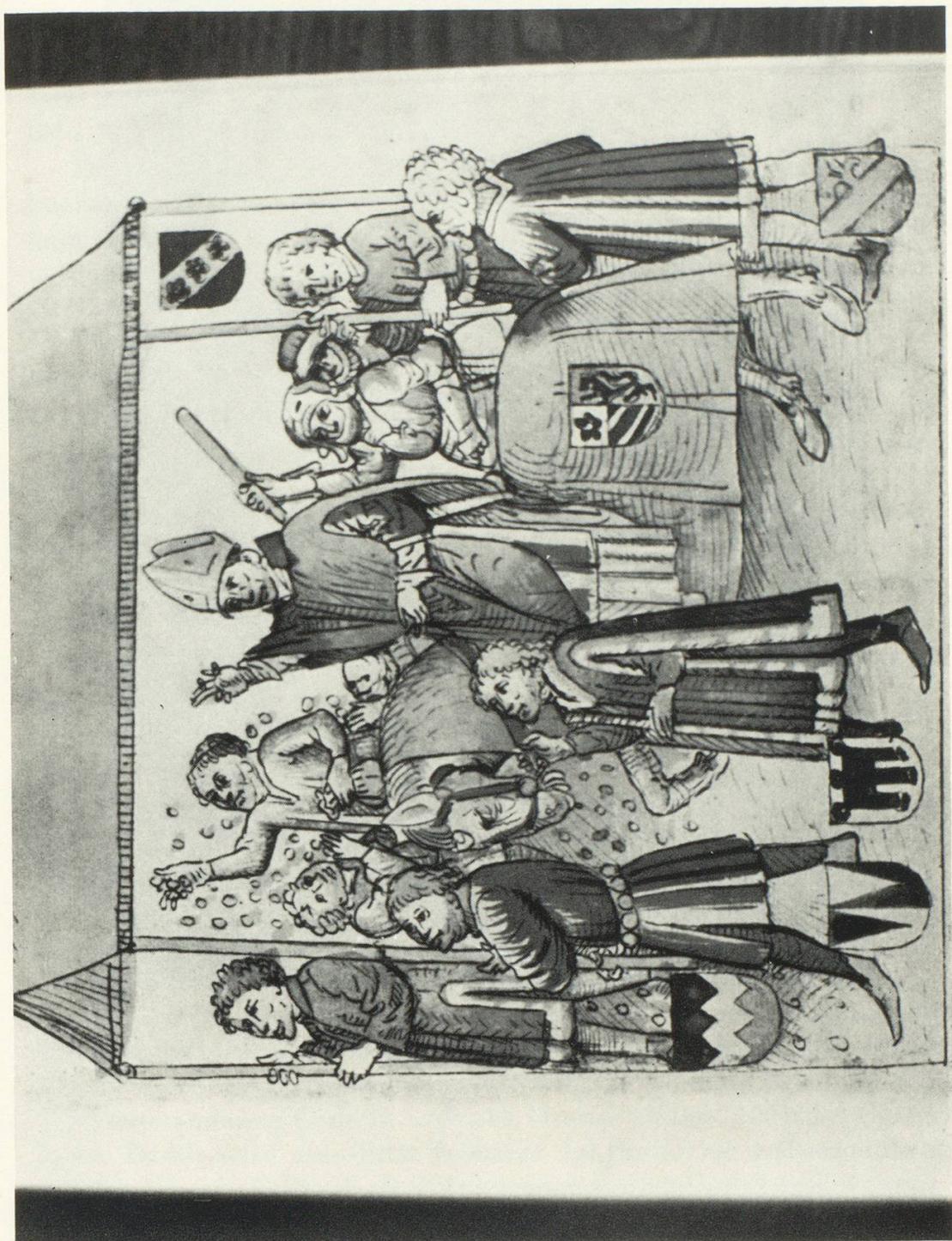
a

Heilige Familie  
Kölner Bildtafel vor ca. 1380 im Wallraf-Richartz-Museum, Köln



b

Rückkehr aus Aegypten  
Claren-Altar im Kölner Dom von ca. 1360



Einzug des Papstes Johannes XXIII. in Konstanz  
Von den vier Baldachinträgern ist der untere rechte mit dem Lilienwappen  
der Reichsvogt Johannes Hagen von Konstanz



a

Heiligsprechung der Birgitta von Schweden auf dem Konzil zu Konstanz



b

Das Wappen mit der Lilie gehört dem Reichsvogt Hanns Hagen,  
dem Stifter der Fresken im Chor

empfängt Maria die Weissagung auf den bitteren Schmerz, den das Leiden ihres Sohnes ihrer Seele einst bereiten wird. Das Wort von Luk. 2, 35: «Es wird ein Schwert durch deine Seele dringen» wird in Bild 27 wieder aufgenommen.

Die Gestaltung dieser Szene entspricht der Anweisung im Malerbuch vom Athos S. 175, wo Maria ebenfalls die Hände gegen Simeon ausstreckt. Von Joseph heisst es, dass er die beiden für das Opfer vorgeschriebenen Tauben in seinem Gewand trägt, worauf hier seine Armhaltung hinweisen mag.

Ueber Simeons Hände ist ein Velum gelegt. Der Ritus der verhüllten Hände wurde nicht nur bei dieser Szene häufig angewandt — so schon auf den um 430 entstandenen Mosaiken von Santa Maria Maggiore —, sondern auch, wenn heilige Gegenstände getragen wurden. Diese ursprünglich persische Sitte, deren Nichtbeachtung ihm gegenüber Kyros mit dem Tode zu bestrafen pflegte<sup>67</sup>, war später in die hellenistischen Reiche eingezogen und auch in Rom nicht unbekannt. Die christliche Kunst hat sie im Westen und in Byzanz bis zur Renaissance bewahrt<sup>68</sup>.

*Kindermord* (T. XVI, 21). Auf dem durch Stufen erhöhten Thron mit einem auf Säulen ruhenden Baldachin sitzt Herodes mit jugendlichen Zügen. Unter dem schwarzen Samtbarett, das von einem verzierten Kronreif eingefasst ist, quillt eine Fülle blonder Haare hervor. Das Szepter in der rechten Hand haltend hat er die in einer grünen Strumpfhose steckenden Beine übereinandergeschlagen. Brutal durchbohrt ein Soldat vor ihm eines der Kinder, indes zwei weitere am Boden liegen. Ein anderer Soldat zückt sein Schwert, wobei die Mütter voller Verzweiflung die Hände erheben.

Das übergeschlagene Bein war im Mittelalter das Zeichen des vornehmen Mannes. Die Manessische Handschrift hat Walther von der Vogelweide mit dieser Haltung abgebildet, nachdem er sich selbst mit dieser charakteristischen nachdenklichen Position in seinem um 1200 entstandenen Gedicht «Ich saz ûf eime steine . . .» beschrieben hatte. Damit wird eine Sitte früherer Jahrhunderte weitergeführt, die mit diesem Schema oft Könige und Herren bei der Ausübung richterlicher Funktionen kennzeichnet. So bietet Karl der Grosse einen für unser Empfinden unköniglichen Anblick, wenn er im Tradi-

---

<sup>67</sup> Xenophon, *Hellenika* II, 1, 8, hg. v. C. HUDE, Leipzig 1930.

<sup>68</sup> Vgl. ALBRECHT DIETERICH, *Der Ritus der verhüllten Hände*; Kleine Schriften, Berlin 1911, S. 440 ff.

tionskodex des Klosters Freising in dieser Stellung mit Lilienszepter und Reichsapfel auf dem Richterstuhl sitzt<sup>69</sup>. Das übergelegte Bein wirkt gleichsam als Schranke gegen irritierende äussere Einflüsse und verleiht, indem es den Körper zu einem Kreis formt, Geschlossenheit zu innerer Sammlung.

Diese Körperhaltung scheint auch in der kirchlichen Sphäre schon früh als hoheitsvoll empfunden worden zu sein, wie der Isaak-Sarkophag von San Vitale in Ravenna zeigt, auf dem Maria bei der Anbetung der Magier die Beine übereinanderschlägt<sup>70</sup>. In den romanischen Wandmalereien von Müstair aus der Mitte des 12. Jahrhunderts sitzt Herodes lässig-vornehm beim Gastmahl, indem er das rechte Bein auf den anderen Oberschenkel legt und mit der linken Hand umgreift.

Hingegen hat die mittelalterliche Ikonographie später diese Beinhaltung oft königlichen oder richterlichen Personen von christusfeindlicher Gesinnung wie Pilatus und dem kindermordenden Herodes zugeteilt. Pilatus erscheint so auf dem Königsfelder Antependium im Bernischen Historischen Museum<sup>71</sup> und auf den kirchlichen Wandmalereien von Lüen im Schanfigg, von Oberstammheim, dem ihm benachbarten Nussbaumen, Waltalingen, Oberwinterthur und Scherzlingen. Herodes findet sich in der geschnitzten Chorumfassung von Notre-Dame in Paris oder auf einem Kölner Truhendeckel<sup>72</sup> und ebenfalls wieder im kirchlichen Wandschmuck von Lüen und Oberstammheim sowie auf Burg. In dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts gemalten Zyklus von Lüen ist Herodes wie in der Johanneskirche auf Burg von jugendlicher Gestalt, trägt das Lilienszepter und weist gleichfalls mit der linken Hand auf die Kinder hin<sup>73</sup>.

Wie Herodes dem Kindermord, so schaut König Astrages in St. Johann von Davos Platz dem Martyrium des hl. Bartholomäus in dieser höfischen Positur zu, die hier wie bei unserem Herodes das hartherzige Ungerürtsein bekräftigt<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> ALBERT BOECKLER, *Zur Freisinger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts*, Zs. d. Deutschen Vereins f. Kunsthistorik 8, 1941, S. 7, Abb. 4.

<sup>70</sup> GIUSEPPE BOVINI, *Die Kirchen von Ravenna*, München 1958, S. 143.

<sup>71</sup> *Bildteppiche und Antependien im Historischen Museum Bern*, hg. v. MICHAEL STETTLER, Bern 1959.

<sup>72</sup> PAUL LEONHARD GANZ, *Die Malerei des Mittelalters*, Abb. 20.

<sup>73</sup> *Kunstdenkmäler Graubünden II*, 1937, S. 196.

<sup>74</sup> Ebenda S. 145, gleichfalls aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Schliesslich ist noch die Figur des Richters auf dem in der Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg befindlichen Antependium von Roussillon zu erwähnen, auf die mich Herr

Gelegentlich kommt es vor, dass nur ein Fuss um den anderen geschlungen wird. Frühe Beispiele dafür bieten das Coemeterium Maius in Rom, wo Christus und die ihn umgebenden sechs Jünger so dargestellt werden<sup>75</sup>, sowie der Sarkophag des Junius Bassus mit dem nachdenkenden Pilatus<sup>76</sup>.

Diese Haltung dürfte sich entwickelt haben aus der Sitte der Antike, ein Bein vorzustellen und das andere etwas zurückzuziehen und bis auf die Zehen anzuheben. Die Kunst des Hellenismus hatte durch die freiere Gestaltung dieses schon während der klassischen Epoche gebräuchlichen Motivs eine grössere Auflockerung und leichte Bewegtheit der sitzenden Figur geschaffen und dabei doch die Empfindung geruhnsamen Nachdenkens festgehalten.

An vielen antiken Statuen, auf griechischen Vasen sowie pompejanischen Wandmalereien, in der Sarkophagplastik und der Klein-Kunst lässt sich diese Beinhaltung konstatieren. Sie ist in die romanische und gotische Kunst übergegangen.

Wenn aber im Mittelalter die Sitte des übergelegten Beines gerade den christusfeindlichen Gestalten zugewiesen wird, so dürfte dabei vielleicht auch der Gedanke mitspielen, dass durch das Aufstellen des einen Fusses auf den Boden ein Zusammenwirken mit den dämonischen Mächten der Unterwelt angedeutet werden sollte<sup>77</sup>.

*Flucht nach Aegypten* (T. XVI, 22). Im Gegensatz zu der grausamen Szene des letzten Bildes strömt die «Flucht nach Aegypten» Ruhe und Geborgenheit aus. Es ist ja keine Flucht gehetzter Menschen, sondern eine unter göttlicher Führung stehende Reise. Maria reitet im blauen Mantel auf dem Esel und birgt das Kind an ihrem helleuchtenden weissen Brusttuch. Joseph ist mit umschnürten Strümpfen, Wanderschuhen und einem langen Krückstab ausgerüstet und führt den Esel am Zügel, damit er möglichst eben gehe und jede Erschütterung für seine kostbare Last vermieden werde<sup>78</sup>. Maria und

---

Direktor Dr. Michael Stettler freundlicherweise aufmerksam gemacht hat. Dort handelt es sich um Nero bei der Kreuzigung des Petrus; er trägt ein mit einem Goldreif verziertes Barett ähnlich wie Herodes auf Burg.

<sup>75</sup> ALBERT KUHN O.S.B., *Roma*, 9. Aufl., Einsiedeln, Beilage zu S. 224, mittleres Bild.

<sup>76</sup> JACOB BURCKHARDT, *Die Zeit Constantins des Grossen*, illustrierte Ausgabe des Phaidon-Verlags, Wien, T. 71.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu die Studie der Verf. «bein mit beine», NZZ v. 19. Okt. 1969, Nr. 630, S. 53.

<sup>78</sup> Das Alte Passional, S. 29, V. 35 ff.

das Kind, beide in strahlenden Goldnimben, heben sich ab von einem rotbraunen Hintergrund, der in goldgelben Sand ausläuft. Die Komposition ist durchweht vom Geiste Giottos.

Ein legendäres und ein mystisches Motiv klingen auf diesem stimmungsvollen Bild in den sich ehrfürchtig verneigenden Bäumen an, indem mit der Huldigung der stummen Schöpfung die Natur in das Heilsgeschehen miteinbezogen wird. Heisst es doch in Psalm 148, 7 und 9: «Lobet den Herrn auf Erden. ... Berge und alle Hügel, fruchtbare Bäume und alle Zedern.» Die *Legenda aurea* bringt im ersten Kapitel dazu die Erzählung von dem heidnischen Kultbaum Persidis, dessen Früchte, Blätter oder Rinde Kranke zu heilen vermögen: «Da nämlich die allerseligste Jungfrau mit ihrem Sohn nach Aegypten floh, neigte sich dieser Baum bis zur Erde und betete Christum demütig an<sup>79</sup>.» Mit dem grossen Baum rechts könnte aber auch der Palmbaum gemeint sein, der auf Geheiss des Jesuskindes seine Zweige zu Maria herabbeugt, damit die von der Reise erschöpften Wanderer zur Stärkung seine Früchte pflücken können. Diese Legende wird schon im *Pseudo-Matthäus c. XX* erzählt und später in der *Vita beate virginis Marie rhythmica V. 2202 ff.* oder im *Alten Passional S. 30, V. 5 ff.* wieder aufgenommen. In der Malerei wird sie dargestellt von Zillis bis hin zu Albrecht Dürer und Martin Schongauer und schliesslich von Selma Lagerlöf dichterisch gestaltet. Die Version der Goldenen Legende ist von Philipp dem Kartäuser dahin erweitert worden, dass die kleinen Teufel Jesus vom Baum herab mit lauter Stimme anrufen und sich schliesslich vor ihm als ihrem Meister beugen<sup>80</sup>. Diese Variation scheidet für unseren Maler aus, da die unruhigen Gestalten der kleinen Dämonen, wie sie gern auf volkstümliche Art gemalt wurden, die andächtige Stille seines Bildes stören würden.

Die pilzförmige Krone des linken Baumes leitet sich von antiker Tradition her, wie sie sich auf der Achilles-Platte des römischen Silberschatzes von Augst findet und später auf Reichenauer Buchmalereien<sup>81</sup> und auf byzantinischen Miniaturen vorkommt<sup>82</sup>. Vgl. auch Bild 26.

---

<sup>79</sup> Die gleiche Erzählung in der *Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica V. 2324 ff.*

<sup>80</sup> *Marienleben V. 3255 ff.*

<sup>81</sup> So etwa in der um 1000 geschriebenen Bamberger Apokalypse; vgl. H. WÖLFFLIN, *Die Bamberger Apokalypse*, München 1921, S. 18.

<sup>82</sup> PHIL. SCHWEINFURTH, *Die byzantin. Form*, Abb. 46—49 (11. Jahrh.).

*Schulgang des Jesusknaben* (T. XVII, 23). Durch eine aus zierlichen Arkaden gebildete Vorhalle schreitet die heilige Familie auf eine geschlossene Türe zu. Hinter dieser sitzt in einem mit gotischer Balkendecke versehenen Raum ein Rabbi mit Judenhut und rotem Mantel eifrig in einem Buche lesend, während in dem etwas verdorbenen Hintergrund Schulbuben angedeutet sind. Den Blick auf ihr Kind gerichtet, führt Maria den Knaben, der eine Schiefertafel an einer Schlaufe behutsam vor sich her trägt, an der Hand zu seinem ersten Schulgang und weist mit der Linken auf die nahe Türe. Ihre beiden Arme bilden mit demjenigen des Knaben eine zur Türe hinstrebende kühne Diagonale, die von Josephs Stock in der Gegenrichtung aufgefangen wird. Dieses schöne, wirkungsvolle Bild birgt eine komplizierte Geschichte in sich.

Die volkstümliche Phantasie begnügte sich nicht mit den knappen Berichten der kanonischen Evangelien, sondern schmückte die Kindheit Jesu mit apokryphen Legenden aus, wie sie auch aus der Jugendzeit Krishnas und Buddhas erzählt werden<sup>83</sup>.

Während sich die unter dem Namen des Thomas überlieferten griechisch geschriebenen «Kindheitserlebnisse» Jesu bereits einer gewissen Beliebtheit erfreuten, gelangte daneben vom sechsten Jahrhundert an das lateinisch abgefasste apokryphe Buch des Pseudo-Matthäus zu Ansehen<sup>84</sup>. In demselben standen neben der ausführlichen Marienlegende die gleichen mirakulösen Berichte wie in dem gnostisch beeinflussten Thomasbuch. Dass diese wundersamen Kindheitsgeschichten auch in unserer Gegend jahrhundertelang lebendiges Volksgut geblieben sind, beweist die Schulszene, die die überlegene Weisheit des göttlichen Knaben zum Ausdruck bringt. Dazu kommt noch das nächste Bild: eine Auferweckungsgeschichte, die seine Wunderkraft manifestieren soll.

Der Burger Maler hat durchblicken lassen, dass der Knabe seiner Mutter nur zögernd gehorcht, so dass diese freundlich, aber energisch auf ihn einsprechen muss. Auch der Nährvater hebt anspornend vor-

---

<sup>83</sup> *Neutestamentliche Apokryphen*, hg. EDGAR HENNECKE, 2. Aufl., Tübingen 1924, S. 94. S. 84 wird auf die in Indien vorkommende Legende von dem erleuchteten Kind als Lehrer seiner Lehrer hingewiesen; vgl. auch S. 13 Anm. 11 der Einleitung ebenda. — «Auch mangelten seiner Jugend keine Wunder», hatte Maria zu Birgitta gesagt; *Leben u. Off. der hl. Brigitta*, hg. v. L. CLARUS, Regensburg 1888, 6. Buch, c. LVIII.

<sup>84</sup> *Evangiles apocryphes I*, Paris 1924: *Evangile de Thomas*, Texte grec et traduction française par CHARLES MICHEL, S. 54 ff.; *Evangile du Pseudo-Matthieu*, Texte latin et traduction française p. Ch. MICHEL, S. 162 ff.

wärts weisend die Hand. Der Künstler folgt damit der Erzählung bei Pseudo-Matthäus, wo es heisst: «Da führten Joseph und Maria Jesus zur Schule, indem sie ihm gut zuredeten<sup>85</sup>.»

Der Lehrer Zacchäus — auch Zachyas oder Levi genannt — spricht seinem fünfjährigen Schüler die Buchstaben des griechischen Alphabets vor. Als ihn aber Jesus nach der Bedeutung der einzelnen Striche im A fragt und der Magister darauf keine Antwort weiss, belehrt ihn Jesus nach gnostischer Art über die geheimnisvolle Bewandtnis des ersten Buchstabens<sup>86</sup>. Der bestürzte Lehrer spürt die Ueberlegenheit des göttlichen Kindes, dessen Feuerblick er nicht ertragen kann. Mit den Worten: «Ich dreimal Unglücklicher! Ich habe danach gerungen, einen Schüler zu haben, und es fand sich, dass ich einen Lehrer hatte!» bittet Zacchäus Joseph, den Knaben wieder mit sich nach Hause zu nehmen<sup>87</sup>.

Dieses Wunder göttlicher Weisheit an dem kleinen Knaben schien dem Pseudo-Matthäus so bedeutsam, dass er die Schulszene mit einigen Abwandlungen dreimal berichtet<sup>88</sup>. Immer sind es die Juden, die Jesu Eltern drängen, ihren Knaben wie andere Kinder unterrichten zu lassen. Aus Furcht vor ihnen fügen sich Maria und Joseph dieser Aufforderung, obwohl sie wissen, dass Jesus, der seine vollkommene Weisheit von Gott allein empfängt, von Menschen nichts lernen kann. Auch beim zweiten Versuch wird hervorgehoben, dass für den Schulbesuch ein freundliches Einsprechen auf den Knaben erfolgen muss. Auf Burg soll wohl das weisse Kleid des jungen Schülers im Verein mit dem Nimbus das ihm innewohnende göttliche Licht bezeugen.

Zu der Schulszene existieren zwei Parallelen aus dem frühen 13. Jahrhundert, die der Landschaft um den Oberrhein angehören. Es sind zwei Psalterillustrationen, von denen die eine um 1200 entstandene aus Waldkirch bei Freiburg i. Br., die andere etwas jüngere heute in Liverpool befindliche aus der Konstanzer Diözese stammt<sup>89</sup>. Auf beiden führt Maria allein das Kind zur Schule, obwohl nach der

<sup>85</sup> «Tunc Joseph et Maria blandientes Jesum duxerunt in scholas», a. a. O. c. XXXI.

<sup>86</sup> Er fordert ihn auf zu sagen: quare triangulos habeat multos, gradatos, subacutos, mediatos, obductos, productos, erectos, stratos, curvistratos; a. a. O. c. XXXI, 2; derselbe Bericht bei Thomas, a. a. O. c. VI, 4.

<sup>87</sup> *Thomasevangelium* c. VII.

<sup>88</sup> Ausser in c. XXX f, in XXXVIII u. XXXIX.

<sup>89</sup> H. SWARZENSKI, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1936, Abb. 623 u. 647. Die erstere wird auch wiedergegeben b. E. DINKLER-V. SCHUBERT, *Der Schrein der hl. Elisabeth*, Abb. 28, die S. 15 f. dazu bemerkt, dass der dem einen Lehrer vom Kopf gerutschte Judenhut in Parallel zur Darstellung der Synagoge das Ende des Gesetzes anzeigen soll.

Version des Thomas Joseph allein den Knaben zum Lehrer bringt, nach Pseudo-Matthäus aber beide Eltern ihr Kind geleiten. Auch in der Literatur des frühen 13. Jahrhunderts galt es schon als selbstverständlich, dass Maria ihren Sohn zur Schule brachte<sup>90</sup>.

In dieser Umstellung muss ein Einfluss wirksam gewesen sein, der im Zusammenhang mit der in jener Epoche intensivierten Mariendevotion stand. Es dürfte die «*Infantia Christi*», die «*Kindheit Christi*», betreffen, als deren Sinnbild das Jesuskind an der Hand seiner Mutter verstanden und verehrt worden ist<sup>91</sup>.

Zu diesem nicht eben häufigen Motiv hat Hans Wentzel nach jahrelangem Suchen eine Reihe von Beispielen publizieren können<sup>92</sup>. Sie zeigen das Kind manchmal mit einem Körbchen oder auch mit leeren Händen, aber merkwürdigerweise oft mit einer Schiefertafel. Eine sehr schöne dieser wenigen Darstellungen mit der Schiefertafel entstand um 1235 als Monumentalfresko in der Marienkirche zu Gelnhausen. Als Glasmalerei erscheint die Szene in der Ritterstiftskirche Wimpfen i. T. um 1280 (T. XXI a), in der Frauenkirche von Esslingen um 1330 und im Erfurter Dom um 1400<sup>93</sup>. Stets ist die Gestalt der Maria mehr oder weniger stark durchgebogen, als ob sie auf das ihr nur ungern folgende Kind einsprechen müsste. Deshalb fasst sie auch den Knaben nicht an der Hand, sondern am Handgelenk, was auf Burg nicht mehr deutlich erkennbar ist.

Die Mutter-Kind-Gruppe mit der Schiefertafel ist fraglos aus dem Schulgang übernommen. Sie zeigt die Mütterlichkeit Marias von einer

<sup>90</sup> *Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica*, hg. v. A. VÖGTLIN, V. 2784: «Maria ducens filium ad scolas commendavit/magistro ... Der mit vollkommener Weisheit ausgestattete Knabe treibt dann wieder seinen Lehrer zur Verzweiflung, diesmal, indem er ihn nach dem Sinn des Buchstabens J befragt.

<sup>91</sup> Vgl. ELISABETH LANDOLT-WEGENER, *Zum Motiv der «Infantia Christi»*, ZAK 21, 1961, S. 164 ff.

<sup>92</sup> HANS WENTZEL, *Maria mit dem Jesusknaben an der Hand; ein seltenes deutsches Bildmotiv*, Zs. d. Deutschen Vereins f. Kunsthiss. 9, 1942, S. 203 ff. Zu jenen Beispielen kommen jetzt noch das Burger Fresko sowie der Schulbesuch in der Wolfenbüttler Historienbibel aus der Werkstatt des elsässischen Meisters Diebolt Lauber, abg. b. E. LANDOLT-WEGENER, ZAK 23, 1963/64, T. 53a. H. WENTZEL hat mehrere wichtige Aufsätze zur *Infantia Christi* verfasst, die ZAK 21, 1961, S. 164 Anm. 1–3 aufgeführt sind. Er konnte das Bild der Maria mit dem Kind an der Hand auch auf einem Siegel von 1277 des Chorherrn Burkard von Winon in Beroemünster nachweisen, wie überhaupt Dominikaner, Franziskaner und Deutschordenskomturen Siegel mit dieser Bildgruppe geführt haben.

<sup>93</sup> Abg. v. H. WENTZEL in: Zs. des Deutschen Vereins f. Kunsthiss. 9, 1942, S. 223, 205 u. 207.

neuen Seite und bildet zugleich eine Illustration zur Auffassung des Neuen Testamentes, wo es Hebr. 2, 17 von Jesus heisst: «Daher musste er in allen Dingen seinen Brüdern gleich werden», und Phil. 2, 7: «Er ward gleich wie ein anderer Mensch und an Gebärden als ein Mensch erfunden.» So liessen theologische Gedanken und volkstümliche Empfindungen aus dieser Gruppe ein Andachtsbild entstehen.

Schliesslich muss noch eine kleine Szene dieser Art aus dem Katharinentaler Graduale von 1312 erwähnt werden. Unter dem Bild von der Namengebung des Johannes durch Zacharias steht dort isoliert eine Frau in faltenreichem Gewand, mit der linken Hand einen kleinen Schüler führend, der an einer Schlaufe eine Schiefertafel trägt. Der Knabe blickt ängstlich zu der Frau auf, da sie den rechten Zeigefinger mahnend und warnend gegen ihn erhoben hat. Keine der beiden Figuren ist nimbiert, und das Kind hat schwarze Schuhe an, weshalb keine heilige Personen gemeint sind. A. Knoepfli glaubt, dass sowohl bei der Namengebung durch Zacharias als auch mit dieser kleinen Schulszene ein moralpädagogischer Hinweis auf die Nützlichkeit des Schreibens gegeben werden soll<sup>94</sup>.

In neutestamentliche Bilderzyklen wird manchmal die in byzantinischer Tradition beliebte «Rückkehr aus Aegypten» eingeflochten. Dort führt Maria in ähnlicher Weise ihren Knaben, der meistens ein Körbchen trägt, an der Hand. Natürlich fehlt auch Joseph nicht. So zieht die heilige Familie auf einer Kölner Bildtafel von 1380 der Heimat zu<sup>95</sup>. Doch trägt hier das zwischen den Eltern schreitende Kind in der einen Hand das Körbchen, in der anderen aber die Schiefertafel (T. XXII b)! Diese ist hier offensichtlich nicht ursprünglich, sondern aus dem «Schulgang» herübergenommen. Dass die Beeinflussung dieser beiden Darstellungen eine gegenseitige war, beweist die Schulszene in der Kirche Burg. Denn hier dürfte die Figur Josephs nicht ursprünglich zum «Schulgang» gehört haben, sondern aus einer Rückkehrszene übernommen worden sein. Trägt doch Joseph noch den Wanderstecken mit dem Reisesack daran genau wie auf dem Claren-Altar von 1360 im Kölner Dom (T. XXIIa)<sup>96</sup>. Dieses Tafelbild gibt eine schöne Illustration zu den Versen Philipps des Kartäusers bei der «Heimkehr»: «mit beiden henden zwischen in / daz

<sup>94</sup> KNOEFLI, *Kunstgeschichte I*, S. 144 u. Abb. 119.

<sup>95</sup> H. WENTZEL, a. a. O. S. 214, Abb. 20b.

<sup>96</sup> Abg. b. H. WENTZEL, a. a. O. S. 213, Abb. 19.

kint vuorten etwenn hin / Jôseph und Marjâ diu reine<sup>97</sup>.» Aber auch beim «Schulgang» lässt derselbe Dichter den Nährvater mit dabei sein, obwohl Maria deutlich der Vorrang gebührt: «mit ir sun gienc diu meit / und her Jôseph zuo der schuole<sup>98</sup>.»

Die Wiedergabe des Schulgangs mitsamt dem Lehrer und den Schulbuben ist also ein recht seltenes Bildmotiv. An seiner Gestaltung auf Burg haben drei Traditionssströme mitgewirkt: die apokryphe Legende von dem seinem Lehrer überlegenen Jesusknaben, die Erzählung von der Rückkehr aus Aegypten und die Mutter-Kind-Gruppe, die als «*Infantia Christi*» ein Element der Marienverehrung bildete. Gerade durch das letztere ergibt sich ein gedanklicher Zusammenhang mit dem Weihnachtsbild und der Erhöhung der Schmerzensmutter auf Bild 29.

Die Darstellung des Schulgangs Jesu ist unter den in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Chorbildern von Kaiserburg auf den Knaben Gallus übertragen worden, der mit einer Schiefertafel an der Hand von den Eltern seinem Lehrer Columban zugeführt wird. Der Vater des Gallus macht dabei die gleiche Geste mit der linken Hand wie Joseph<sup>99</sup>. Auf Schweizer Boden treffen wir Maria allein mit dem Jesuskind, das die Schiefertafel mit der Hand hält, auf einem schmalen Bild unter den Malereien von St. Georg in Rhäzüns.

*Auferweckung des Zenon* (T. XVIII, 24). In denselben unter dem Namen des Thomas und des Pseudo-Matthäus überlieferten apokryphen Kindheitserlebnissen, die den Schulgang berichten, wird gleich darauf erzählt, was auf diesem Bild gemalt ist. Es heisst dort: «Und nach einigen Tagen spielte Jesus auf einem Dache auf dem Söller, und einer von den Knaben, die mit ihm spielten, fiel von dem Dache herab und starb, und als die anderen Knaben das sahen, flohen sie, und Jesus blieb allein stehen. Und es kamen die Eltern des Gestorbenen und klagten ihn an: Du hast den Knaben herabgeworfen. Jesus sagte: Ich habe ihn nicht herabgeworfen. Und sie fuhren ihn heftig an. Jesus sprang von dem Dache herab und stand bei der Leiche des Knaben und rief mit lauter Stimme: Zenon! — so nämlich war sein Name —

<sup>97</sup> *Marienleben* V. 3845 ff

<sup>98</sup> Ebenda V. 3988 f. Eine Illustration zu dieser Szene gibt eine Randzeichnung in einer um 1330 in Niederösterreich entstandenen Miniaturenhandschrift der Schaffhauser Stadtbibliothek; sie zeigt eine Verwandtschaft zu Burg in der gleichen vorwärts weisenden Gebärde der linken Hand bei Maria und Joseph, vgl. ZAK 21, 1961, 3/4, T. 59b.

<sup>99</sup> ZAK 22, 1962, 1—3, T. 16b unten.

steh auf und sage mir, habe ich dich herabgeworfen? Und er stand sofort auf und sprach: Nein, Herr, du hast nicht herabgeworfen, sondern auferweckt. Und da sie das sahen, erschraken sie. Die Eltern des Kindes aber priesen Gott über das geschehene Wunder und verehrten Jesus<sup>100</sup>.»

Es ist der Moment dargestellt, als Jesus — rechts aussen nur noch schlecht erkennbar — den Zenon mit Judenhut und grünem Kleid an beiden Händen fasst und aufrichtet. Maria, kenntlich am blauen Gewande und dem Nimbus, sowie die mit Hüten bedeckten Eltern erheben voller Staunen und Verehrung die Hände. Die Handlung spielt sich vor einem Hause mit offener Säulenhalle ab und lässt eine Balkendecke sichtbar werden.

Diese Totenuferweckung durch den Jesusknaben ist äusserst selten und auf Schweizer Boden einzig hier wiedergegeben worden. In der um 1330 entstandenen Darmstädter Historienbibel ist zwar ein kleines Bild gemalt, das auf dieser Erzählung beruht (T. XXI b)<sup>101</sup>. Doch ist es in einfacher Volkskunst und ohne Andeutung des Hauses gehalten, da diese Illustration mit der Erzählung in Philipps des Kartäusers Marienleben korrespondiert, wo der Knabe durch den Sprung von einem Stein tödlich verunglückt<sup>102</sup>. Die künstlerische Gestaltung des Burger Malers hingegen verrät eine wirkliche Vertrautheit mit der älteren Ueberlieferung.

*Taufe Jesu* (T. XVIII, 25). Trotz der Zerstörung durch das Fenster lässt sich links Johannes der Täufer erkennen. Jesus steht mit den Füßen im Jordan, nackt und geschlechtslos wie auch im Graduale von Katharinental und in der Stammheimer Galluskapelle. Er hat die Hände vor die Brust gelegt und scheint auf die vom Himmel erklingende Stimme seiner Berufung zu hören. Johannes deutet mit der Hand auf Christus: «Siehe, das ist Gottes Lamm», Joh. 1, 29. Ein Engel mit mächtigen Flügeln hält das grünliche Gewand. Offenbar ist der Bericht des Markusevangeliums, wonach die Engel dem Herrn nach der Versuchung dienten (Mark. 1, 13), auch auf die Taufe bezogen worden, wie zahllose Taufbilder bezeugen. Jedenfalls halten z. B. auf dem sogenannten Bischofsstuhl des Maximian von Ravenna,

---

<sup>100</sup> Thomasevangelium c. IX u. Pseudo-Matth. c. XXXII, hier zit. nach E. HENNECKE, Neutest. Apokryphen, S. 99.

<sup>101</sup> Abg. b. E. LANDOLT-WEGENER, *Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebolt Laubers*, ZAK 23, 1963/64, T. 53d.

<sup>102</sup> A. a. O. V. 4355 ff.

dessen Elfenbeinschnitzereien durch die Jahrhunderte hindurch bewundert worden sind, zwei Engel bei der Taufe die Gewänder.

Die demütige Haltung Jesu entspricht der gotischen Auffassung vom leidenden Heiland, während sich in der romanischen Kunst verbunden mit der segnenden Gebärde die Majestas Domini manifestiert wie auf dem Stuckrelief von der Taufe in Müstair.

*Einzug in Jerusalem* (T. XIX, 26). Ueber einen kostbaren mit schräggeteilten hell- und dunkelgrünen Platten belegten Boden reitet Jesus auf dem Esel zur Stadt hin. Die Linke im Segensgestus erhoben, trägt er in der Rechten wie in Oberwinterthur und Dättlikon den Palmzweig. Mit den drei pilzförmigen Bäumen auf dem Berge Zion, die sich ehrfurchtvoll vor ihm verneigen, wird das mystische Motiv von Bild 22 wieder aufgegriffen.

Jerusalem gleicht einer mittelalterlichen Stadt mit der aus Quadrern und Bollsteinen aufgeföhrten zinnenbekrönten Mauer. Man sieht Gassen, Häuser und rundbogige Tore, davon eines mit hochgezogenem Fallgatter, das andere mit Vierpass. Aus den Toren drängt sich die freudig erregte Volksmenge (Matth. 21, 10), eine Frau mit Kopftuch, ein Mann mit Zipfelkappe. Ueber die hölzerne Zugbrücke, die über den Bach Kidron heruntergelassen ist, geht ein Jüngling im Judenhut dem Herrn mit erhobenen Armen entgegen. Ein anderer ist ihm vorausgeeilt, um sein vom Leibe gerissenes Obergewand vor dem Herrn auszubreiten. Zur Perspektive vgl. S. 47.

*Erhöhung der Schmerzensmutter* (T. XX, 27). Auf einer Steinbank mit schönprofiliertem Fussteil hat Maria andächtig den Kopf geneigt und die Hände demütig erhoben ineinander gelegt. Neben ihr sitzt Christus, der erhöhte Herr, die rechte Hand auf dem geöffneten Buch des Lebens. Den Blick ihr zugewandt, erhebt er die Linke zum Segensgestus. Ein grosses Schwert, die Nimben beider Gestalten verbindend, dringt mit seiner Spitze auf Maria ein. Damit wird die Weissagung des greisen Simeon von Bild 20 wieder aufgenommen: «Es wird ein Schwert durch deine Seele dringen», Luk. 2, 35. Dieses der spätmittelalterlichen Mystik vertraute Motiv der Schmerzensmutter findet sich schon früher bei der Kreuzigungsszene im benachbarten Nussbaum und etwas später auch auf einem Fresko in der Steiner Stadtkirche, wobei jedesmal auf Maria ein kleines Schwert niederfällt. Später vermehren sich die Schwerter entsprechend der Zahl der Schmerzen Mariä auf sieben.

Das ungewöhnlich grosse Schwert möchte ich in Zusammenhang mit einer Vision der hl. Birgitta stellen, mit deren Offenbarungen der Maler, wie das Weihnachtsbild gezeigt hat, vertraut gewesen ist. Die

Braut Christi, als die sich die schwedische Prophetin fühlt und bezeichnet, ward nämlich in der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom, in deren Nähe ihre Wohnung lag, in ein geistliches Gesicht verzückt. Sie schreibt darüber im zweiten Kapitel des siebenten Buches: «Ich sah ein grosses Fest im Himmel: viele Engel, Maria, die das Kind zum Tempel brachte, und Simeon; vor Maria ward von einem Engel ein langes und sehr breites und blutiges Schwert hergetragen. Als nun der ganze himmlische Hof voller Freuden war, wurde der Braut gesagt: „Siehe, wie grosse Ehre und Herrlichkeit an diesem Feste der Himmelskönigin für das Schwert der Schmerzen gespendet wird, die sie beim Leiden ihres geliebten Sohnes erduldete“.»

Die Verbindung von Himmelskönigin und Schmerzensmutter ist ein für das birgittinische Gedankengut charakteristischer Zug; betont die schwedische Prophetin doch mehrmals, dass Maria das Leiden ihres Sohnes im voraus erkannt und durchlitten hat<sup>103</sup>. Daher konnte sie Maria auch als «Schwertlilie» bezeichnen<sup>104</sup>.

Häufig wird Maria wie auf dem zu Bild 21 erwähnten Königsfelder Antependium zur Krönung neben Christus auf den himmlischen Thron gesetzt. Da Christus dort in derselben Handstellung die Krone hält, drängt sich der Gedanke auf, dass sich auf Burg die Krönung der Maria mit dem Motiv der Schmerzensmutter verknüpft hat; denn die restaurierte Hand könnte sehr wohl eine Krone gehalten haben. Die Krönung wird ja fast immer nur mit einer Hand ausgeführt.

Vielleicht wird hier aber gar nicht der Vollzug der Krönung mit dem Zeichen der Krone gegeben. Vielmehr könnte hier ein früherer aus dem 12. Jahrhundert stammender Typus wegleitend gewesen sein, der die Herrschaft der Himmelskönigin Maria neben Christus betonte, während der eigentliche Krönungsakt sekundär blieb. Durch das Nebeneinandersitzen der beiden himmlischen Gestalten auf derselben Thronbank wird ihre gemeinsame Herrscherfunktion ausgedrückt, analog wie spätantike Münzbilder auf diese Weise die Gleichberechtigung zweier Herrscher demonstrieren wollten<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Wenn Maria das Kind in die Windeln legt, sieht sie, «mit wie scharfen Stichen sein Leib einst sollte verletzt werden», ebenso an seinen Füssen, «wie grausam sie sollten vom Kreuze durchbohrt werden». Sie war daraufhin «die betrüteste aller Mütter bei der Ahnung seiner bitteren Qual», *Offenbar. der hl. Birgitta*, ausgew. v. E. FOGELKLOU, Wiesbaden 1933, S. 52.

<sup>104</sup> Ebenda S. 49.

<sup>105</sup> Vgl. REGULA SUTER-RAEBER, *Die Marienkrönung in der Kathedrale von Lausanne*, ZAK 23, 1963/64, S. 197 ff., bes. S. 206 f.

Da im ganzen Zyklus weder ein Passions- noch ein Auferstehungsbild vorkommt, wird doch durch das Schwert der Gedanke des Leidens und durch Christus als den erhöhten Herrn die Auferstehung zum Ausdruck gebracht. Damit mag der Hinweis verbunden sein, dass es auch für Maria durch Leiden zur Herrlichkeit gegangen ist. Die Verbindung von Schmerzensmutter und Himmelskönigin drückt ja auch der Traktus in der Messe am Fest der «Sieben Schmerzen Mariæ» aus: «Es stand die hl. Maria, die Königin des Himmels und Herrin der Welt, beim Kreuze unseres Herrn Jesus Christus, voll der Schmerzen.» In der anschliessenden Sequenz heisst es weiter: «Durch ihre Seele voller Trauer, seufzend unter Todesschauer, jetzt das Schwert des Leidens ging.»

Dass Maria zur linken Seite ihres Sohnes sitzt und nicht wie sonst üblich zur Rechten, darf als Einfluss birgittinischen Gedankengutes gelten; hatte doch die schwedische Prophetin die Demut der Himmelskönigin besonders betont.

*Aussendung der Apostel* (T. XX, 28). Die Bildfolge endet mit dem Schluss des Matthäusevangeliums, wo der Auferstandene seinen Jüngern auf einem Berg in Galiläa den Tauf- und Missionsbefehl erteilt: «Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker», Matth. 28, 18–20. Links nimmt Christus von einem ihm zugewandten Jünger Abschied, indem sich die übrigen Apostel mit geschürztem Kleid und einem Reisebeutel bereits zum Gang in die Welt aufmachen.

#### *Die Ornamentstreifen im Chor*

Im frühen 14. Jahrhundert kommt es auf, die *Bildfelder* alternierend mit Rot und Blau zu grundieren. Solche Zyklen finden sich ausser auf Burg in St. Johann in Kurzdorf, in der Konstanzer Silvesterkapelle und Dominikanerkirche, in Tufertswil, Müstail, Kaiserburg und einst auch in der Marienkapelle beim Zürcher Grossmünster. Da heute die Leuchtkraft der Farben stark zurückgegangen ist, wird auch die sakrale Spannung, die die Alternierung der Bildgründe in den heiligen Farben Rot und Blau hervorzurufen vermochte, nicht mehr empfunden.

Die senkrechte Abgrenzung der einzelnen Bilder erfolgt in der Johanneskirche hin und wieder durch glatte, weisse *Trennungsstäbe*, meistens aber durch solche, die mit einem feinen in Schwarz ausgeführten Vierpassmuster verziert sind. Dabei sind die überaus zierlich gemusterten von den grösseren, vielleicht von anderer Hand aus-

gefährten zu unterscheiden. Beim Weihnachtsbild wurde auf die verwandte Umrahmung des Ambrogio Lorenzetti in Siena aufmerksam gemacht. Aehnliche filigranartige Zierleisten erscheinen in Riva San Vitale, in der Nikolauskapelle des Konstanzer Münsters oder in Tirol (Terlan, Schenna, Starnheim<sup>106</sup> und auf Schweizer Boden in St. Leonhard in Baschär bei Ragaz, etwas gröber in der Steiner Liebfrauenkapelle und in Tenna und mit Gelb in Erlenbach im Simmental. Sie verraten eine gepflegte Maltradition, die hierfür mit Schablonen arbeitete<sup>107</sup>.

Die beiden Bilderstreifen im Chor sind durch eine Bordüre von Weinlaub, das sich um einen hellen Stab schlingt, getrennt sowie unten und oben von breiten Bändern mit dem gleichen Motiv eingefasst. Man sieht sogleich, dass bei dieser Verzierung verschiedene Hände am Werk gewesen sind. Während beim mittleren Streifen das Weinlaub mit grosser Kunstfertigkeit und Eleganz in schwarzen Konturen auf den grünblauen Grund gemalt ist, bietet es sich in den rotgründierten Abschlussborten eher schwerfällig dar.

Das Ornament selber leitet sich von dem antiken Akanthusblatt her. Hier im kirchlichen Raum aber will es auf den Weinstock hindeuten und deshalb mehr sein als ein blosses Zierstück. Wurde schon im Alten Testament Israel mit dem Weinstock verglichen, so bedeutet Jesu Wort: «Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben» für die christliche Gemeinde die innige Verbindung mit ihrem Herrn als der Wurzel des Lebens, von der getrennt sie absterben müsste. In dieser Bedeutung schmückt das Weinlaub auch das Kreuztragungsbild; denn es erinnert die Gläubigen zugleich an die Passion. Ueberhaupt verheissen die Weinreben Segen und Heil und halten die Einflüsse des Bösen fern; denn sie sind im Grunde eine Erinnerung an den Baum des Lebens im Paradies.

Während die bis dahin üblichen Weinrankenborten flächig gehalten waren, gewinnen nach 1400 die eleganten spätgotischen wie ein breites Band um einen Stab geschlungenen Ranken schon plastische Kraft<sup>108</sup>. Diesen neuartig empfundenen sorgfältig durchmodellierten Blattfriesen begegnen wir ausser auf Burg in der Liebfrauen-

---

<sup>106</sup> KARL ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, 2. Aufl., Innsbruck 1909, Fig. 686 u. 688, 692, 712 u. 713.

<sup>107</sup> A. Knoepfli hat solche Vierpassfiligrane im Kapitel «Unwirkliche Architektur» des zweiten Bandes seiner Kunstgeschichte behandelt.

<sup>108</sup> KONRAD ESCHER, *Untersuchungen z. Gesch. der Wand- und Deckenmalerei . . .*, S. 107 u. Anm. 235.

kapelle der Steiner Stadtkirche sowie in St. Agatha bei Disentis und in St. Paul in Arbedo, die alle in ihren übrigen Malereien einen italienischen Einfluss spüren lassen.

In den unteren Fries sind zwischen die Blätter *runde Scheiben*, Disken, eingesetzt, die ursprünglich mit konzentrischen Kreisen in Gelb und Weiss ausgefüllt waren.

Die abwechselnd in Blau und Rot grundierten Kreisen stehenden gleichschenkligen *Konsekrationskreuze*, die auf eine Weihe durch den Bischof von Konstanz zurückgehen müssen, wurden später angebracht. Es pflegen mit Bezug auf die Apostel zwölf Weihekreuze zu sein. Von den zwei fehlenden muss ein blaugrundiertes im Feld des später herausgebrochenen Türbogens gestanden sein, da die Farben regelmässig abwechseln. Das zwölftes Kreuz befand sich an der Südseite und ist durch die Einsetzung der gotischen Wandnische zerstört worden.

Anschliessend an den unteren Blattfries war wie so häufig eine wellenförmig geraffte rote *Draperie* aufgemalt, die durch die Wandbestuhlung weitgehend verdeckt wird.

## Die zeitliche Einordnung der Malereien im Chor

### *Der kunstgeschichtliche Stil*

Wiederholt versucht der Burger Maler, die Begebenheiten in einer Landschaft geschehen zu lassen, um dadurch eine gewisse räumliche Tiefe zu erreichen. Am besten ist ihm das bei dem Einzug in Jerusalem gelungen, wo dem mit Bäumen bestandenen Berg Zion der Oelberg gegenüberliegt und zwischen hindurch der Kidronbach fliest. Aber gerade hier zeigt der Boden im Vordergrund — wie auch beim Abendmahlsbild —, dass es diesen frühen Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts noch am Fluchtpunkt und damit nach unseren Begriffen an der richtigen Perspektive mangelt. So kommt der Maler auch nicht zurecht, wenn er Personen eine Säulenhalle durchschreiten lässt wie beim Einzug der Könige und auf dem Schulgang. Nach Erich Panofskys Untersuchung ist die Perspektive eine symbolische Form, die sich mit dem Stil wandelt<sup>109</sup>.

Obwohl die Figuren noch der Fläche verhaftet sind, spürt man überall das Bemühen, mit Hilfe von Architekturen eine Vertiefung

---

<sup>109</sup> Vgl. KARL SCHEFOLD, *Orient und Okzident*, NZZ v. 27. Febr. 1969, Nr. 127.

des Raumes zu gewinnen, was etwa bei dem lesenden Rabbi in der Schulszene und auch sonst erreicht worden ist. Die oft verwendeten rundbogigen Gebäude sind nicht Nachahmungen romanischer Bauten, sondern verraten den Einfluss der Trecento-Malerei, der sich im Tessin, in Graubünden und am Bodensee, hier besonders in Eriskirch, Markdorf und Landschlacht, dokumentiert. Bemerkenswert ist die Vorliebe für offene Säulenhallen, die auf vielen Bildern in verschiedener Ausprägung wiederkehren und eine Kenntnis toskanischer Bauweise bezeugen.

Unter den Farben werden Krapprot und ein ursprünglich leuchtendes Blau bevorzugt und wechselweise eingesetzt. Dazu gesellen sich Braun, Gelb, Weiss, ein liches Blaugrün, Grau, Olivgrün und Schwarz. Dass die Bilder in der Breite zwanglos variieren, verleiht der ganzen Folge einen leicht beschwingten Rhythmus. In manchen von ihnen tritt eine hervorragende Kompositionskunst in Erscheinung, so im Weihnachtsbild, bei der Anbetung der Könige, dem Schulgang, dem Einzug in Jerusalem oder dem Gastmahl des Herodes. Mindestens diese Bilder sind dem Hauptmaler zuzuweisen. Aber auch einfachere Szenen korrespondieren mit dessen Gesamtauffassung, so dass sich kaum eine Diskrepanz ergibt, obwohl etliche Darstellungen — vor allem im oberen Zyklus — von anderer Hand gemalt worden sind.

Es macht den Eindruck, als hätte ein gereifter Künstler ältere Vorlagen vor Augen gehabt, selbst wenn man die auf dem Lande häufige Stilverspätung mit in Betracht zieht. Noch kommt nicht die freie Beweglichkeit einer naiven Erzählungsfreude zum Ausdruck wie von der Jahrhundertmitte an. Vielmehr ist diesen Bildern eine eigentümliche Verhaltenheit eigen. In bezug auf die Zahl der Personen legt sich der Maler Beschränkung auf; er begnügt sich mit sparsamer Schraffierung und wenigen Details. Es kommt ihm auf die Aussage seiner Gestalten an. Diese umweht ein Hauch von Feierlichkeit, weil er vom göttlichen Walten durchdrungen ist. Seine Vertrautheit mit dem Gedankengut der Mystik — Visionen der hl. Birgitta, das Sich-Neigen der Bäume, Schmerzensmutter-Motiv, apokryphe Wunderzählungen — verleiht seinen Bildern eine warme, schlichte Innigkeit, die sich jedoch nie genrehaft gibt, sondern eher einem Zug ins Monumentale folgt

Der Maler versteht es, das göttliche Geheimnis durchscheinen zu lassen und den Betrachter in seine Andacht hineinzuziehen. Die Engel mit ihren mächtigen Flügeln sind ihm Gottesboten, die einen Auftrag auszurichten haben. Oft konzentriert sich nach alter Tradi-

tion der Ausdruck in der Gebärdensprache der Hände. Die Köpfe sind eher klein und kaum geneigt; daher ist auch keine besondere Gestaltung des Auges und seiner Pupille beabsichtigt, wie sie oft für die Wand- und Glasmalerei um 1330 charakteristisch ist<sup>110</sup>.

Es herrscht noch der Faltenwurf der Hochgotik, nirgends der massive Reichtum spätgotischer Kleiderpracht. Der Künstler zeigt eine Vorliebe für schön gelegte, sorgfältig konturierte Falten. Seine sanft fliessenden Gewänder korrespondieren mit der Bewegung der Figuren und bestimmen die Anordnung im Raum. Die Kunstauffassung des weichen Stils ist spürbar. Die Tradition der anmutigen Gestalten aus dem Graduale von St. Katharinenthal und des zweiten Nachtragsmeisters der Manesse-Handschrift wirft ihre letzte Ausstrahlung in eine schon vom Räumlichen her empfundene Kunst.

Die Fresken der Johanneskirche gehören in den Kunstkreis der ausgedehnten Konstanzer Diözese, für den eine ausgleichende, harmonische Lyrik charakteristisch ist. Aus unserer Gegend sind sie am ehesten mit dem Passionszyklus der Antoniuskapelle in Waltalingen von 1410 verwandt. Auch die viel früheren Wandmalereien von Oberstammheim und Nussbaumen dürften unseren Malern bekannt gewesen sein, was gewisse übereinstimmende Besonderheiten wie die jugendliche Gestalt Gottvaters und das übergeschlagene Bein des Herodes nahelegen.

Zu den einheimischen Anregungen gesellen sich toskanische und lombardische Einflüsse und speziell sienesische Maltraditionen. Diese äussern sich in der Maria des Weihnachtsbildes und anderen zarten, anmutsvollen Figuren, in den Trennungsleisten und in der Architektur. Auch die knieende Stellung des Verkündigungsengels ist ein Zug der sienesischen Kunst<sup>111</sup>. Nach dem Rückgang der künstlerischen Blüte in Siena waren zahlreiche Meister von dort ausgewandert, wodurch ihr Stil um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in verschiedene Richtungen nach Norden getragen wurde<sup>112</sup> und u. a. auch in Prag freudige Aufnahme fand. Die luxemburgischen Könige Karl IV. und seine beiden Söhne Wenzel und Sigismund förderten die sienesische Kunstrichtung, die letzterer vor der Reise zum Konstan-

---

<sup>110</sup> Vgl. etwa den Märtyrerkopf aus der Konstanzer Dominikanerkirche oder die Nische für den Krug von Kana in Reichenau-Mittelzell, abg. b. KNOEPFLI, *Kunstgesch.* I, Abb. 136 u. 135. In der Glasmalerei bieten die Scheiben von Frauenfeld-Oberkirch und Königsfelden die bekanntesten Beispiele.

<sup>111</sup> Vgl. WALTER ROTHES, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, S. 53.

<sup>112</sup> K. ESCHER, *Untersuchungen...*, S. 125 Anm. 164.

zer Konzil bei seinem Aufenthalt in Siena an ihrem Ursprungsort hatte bewundern können.

Hingegen sind zwei andere Charakteristika des sienesischen Stils, die Vorliebe für üppige, vornehme Kleider und figurenreiche Szenen, nicht übernommen worden. Vielmehr bricht der Einfluss Giottos durch, der stets nur das Einfachste und Notwendigste in der Bewegung und Handlung gibt und den Ausdruck in die Sprache der Augen und Hände verlegt.

Lombardische Einflüsse lassen sich auch indirekt aufspüren durch eine gewisse Verwandtschaft der Burger Chormalereien mit denjenigen des 14. Jahrhunderts in der Madonna dei Ghirli von Campione, in San Biagio in Ravecchia oder Brione-Verzasca, wo auch das halbe Rad auf dem weihnachtlichen Bild angebracht ist.

Die Wandmalereien sind darum in den letzten Jahren des Konzils oder unmittelbar danach entstanden, jedenfalls nicht später als 1420. Die zeitgenössischen Kleider und Schuhe fügen sich in diese Zeitstellung ein.

Unter den Malern, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Konstanz ansässig waren, wird um 1402 ein «Johannes Wieczinger dictus in arte pictoris instructus» — als «in der Malkunst erfahren» aufgeführt<sup>113</sup>. Nach seiner Namensform, die einen tschechischen Einschlag in deutscher Umformung enthält, war er wohl kein alteingesessener Handwerker, sondern scheint von Böhmen zugewandert zu sein. Um 1421 werden Meister Jos und ein Hans von Konstanz erwähnt, der sich jedoch bald nach Burgund begeben hat, wo er bereits 1424 von Herzog Philipp dem Guten, dem Vater Karls des Kühnen, in Dienst genommen war<sup>114</sup>. Unter dem Jahre 1427 steht in der «Konstanzer Chronik» die Notiz vom Tode des Meisters Albert Krütl. Mit seltener Ausführlichkeit röhmt der Eintrag neben dessen umgänglicher Art sein ausgezeichnetes Können in allen schönen Künsten, namentlich in der Mal-, Schreib- und Redekunst<sup>115</sup>.

Ob einer von diesen Meistern in irgendeine Beziehung zur Ausmalung der Johanneskirche auf Burg gekommen ist, muss einstweilen dahingestellt bleiben.

---

<sup>113</sup> JOSEF GRAMM, *Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster*, Straßburg 1905, S. 106.

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> *Quellensammlung der badischen Landesgeschichte*, hg. v. F. J. MONE, Bd. I, Karlsruhe 1848, S. 330; Konstanzer Chronik 1427: «Anno 27 in die circumcisionis domini (1. Jan.) obiit Alberchtus Krutli, valde bonus socius et maxime intelligens in pictura, in scribendi, in loquendi in omnibus artificiis pulchris.»

## *Die Datierung durch das Wappen*

Eine Bestätigung der durch Stilanalyse und Interpretation gewonnenen Datierung der Burger Chorfresken bringt das Wappen, das am Kleidersaum der Maria angebracht ist (T. XIV, 17). Der blau und rot geteilte Schild enthält im blauen Feld eine leicht schräg gestellte Lilie. Dieses Wappen stammt nicht, wie früher angenommen worden ist<sup>116</sup>, von Magister Johannes Hochdorf, der von 1466 bis 1469 als Pfarrer auf Burg geamtet hat. Es gehört vielmehr dem angesehenen Geschlecht der Hagen in Konstanz zu.

Nach der Chronik des Ulrich von Richental hat der Reichsvogt Johannes Hagen zusammen mit Heinrich Schilter, dem Bürgermeister Heinrich von Ulm und dem Stadtammann Heinrich Ehinger den goldenen Baldachin über Johannes XXIII. getragen, als dieser von Kreuzlingen her in die Stadt einzog (T. XXIII). Es waren, wie der Chronist vermerkt, die vier besten und edelsten Männer von Konstanz<sup>117</sup>. Richental lässt zweimal das Wappen des Hanns Hagen malen: einen durch einen silbernen Balken schräg halbierten blauen Schild mit der charakteristischen Lilie im oberen rechten Feld ohne weitere Beigaben (T. XXIII und XXIV b)<sup>118</sup>. Die rot und blau gegebenen Tinkturen auf Burg sind heraldisch nicht verbindlich. Vielleicht sind sie absichtlich so gemalt, um durch die Verbindung der roten Gottesfarbe mit der blauen Christus- und Marienfarbe die himmlische Liebe auszudrücken<sup>119</sup>, da ja die Anbringung des Wappens im Zeichen der Mariendevotion stand. Hanns Hagen selbst macht in seinem blauen Habit und dem grünen pelzumsäumten Mantel den Eindruck eines wohlhabenden Herrn in reiferen Jahren.

Nach den Konstanzer Ratslisten bekleidete das Amt des Vogtes von 1390—1404 Konrad Hagen, vom 2. Mai 1408—1414 Hanns Hagen, vielleicht ein Sohn des Konrad<sup>120</sup>. Hanns Hagen muss aber

---

<sup>116</sup> R. FRAUNFELDER, *Wappenforschung im Kanton Schaffhausen*, Schweizer Archiv f. Heraldik, Jahrbuch 1953, S. 2, sowie *Kunstdenkmäler II*, S. 325, 329 u. 331. Die Lilie ist ein eigenständiges Motiv und nicht durch Halbierung eines Kleeblatts entstanden.

<sup>117</sup> *Ulrichs von Richental Chronik des Constanzer Konzils 1414—1418*, hg. v. M. R. BUCK, Tübingen 1882, S. 30.

<sup>118</sup> *Ulrich Richental, Das Konzil zu Konstanz*, Faksimileausgabe, mit Kommentar und Text, bearbeitet v. OTTO FEGER, Starnberg u. Konstanz 1964, Bd. I, Bl. 12 u. 13. Textband S. 161 Anm. 23 bemerkt O. Feger: «Alle vier sind Angehörige führender Konstanzer Geschlechter.»

<sup>119</sup> Vgl. KLEMENTINE LIPFFERT, *Symbol-Fibel*, Kassel, 2. Aufl. 1957, S. 82.

<sup>120</sup> KONRAD BEYERLE, *Die Konstanzer Ratslisten des Mittelalters*, Heidelberg 1898.

noch länger im Amt gewesen sein, da ihm König Sigismund am 6. Juli 1415 durch Herzog Ludwig von Bayern Johannes Hus zur Hinrichtung übergeben lässt. Denn Hanns Hagen führte als des Heiligen Römischen Reiches Vogt den Vorsitz im Blutgericht. Ulrich von Richental schreibt darüber: «So rüft hertzog Ludwig den von Costentz vogt, der von des richs wegen vogt was, das was Hanns Hagen, der och zegegen was und sprach: „Vogt, nun nim den von unsrer baider urtail wegen und verbrenn inn als ain kätzer.“ Der hiess die rautsknecht und den henker, das sy inn uss fürtind zu verbrennen<sup>121</sup>.»

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Hanns Hagen mit König Sigismund den Zug gegen Herzog Friedrich von Oesterreich mitgemacht hat. Damals wurden Stein am Rhein und Diessenhofen eingenommen. Bei dieser Gelegenheit könnte der Vogt die Kirche seines Namenspatrons besucht haben, für die er oder seine Familie danach die Wandmalereien gestiftet hätte. Vielleicht geschah das um die gleiche Zeit, als Ulrich XI. von Hohenklingen die Grabkapelle seines Geschlechtes ausschmücken liess. Bestanden doch enge Beziehungen des Freiherrn zu Konstanz und hatte dieser für die Darstellung der heiligen Kummernis ebenfalls italienische Anregungen aufgenommen. Zudem ist auf Burg wie in der Grabkapelle die um einen Stab gewundene Weinblattbordüre von derselben Hand, wenn auch vielleicht nicht vom Hauptmeister gemalt worden.

Für Hanns Hagens Stiftung der Burger Fresken dürfte der Wunsch mitbestimmend gewesen sein, den ehrwürdigen Johannesnamen aufs neue zu ehren. Denn er selber hatte es miterlebt, wie dieser durch Hus, der ja auch Johannes geheissen hatte, mit dessen Ketzerei befleckt worden war; wurde doch das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zu seinem kirchlichen Namenspatron als ein persönliches empfunden<sup>122</sup>.

Ausserdem mag eine Spende Sigismunds anspornend mitgewirkt haben. Dieser für das Schöne empfängliche, aber stets durch arge Geldnot bedrängte König hatte den Augustinern in Konstanz für die gewährte Gastfreundschaft im Mai 1417 ihre Kirche wieder instand stellen und ausmalen lassen. Die bedeutenden Wandgemälde wurden nach den neuesten Forschungen von den drei Konstanzer Meistern Heinrich Grübel, Kaspar Sünder und Johann Lederhoser ge-

---

<sup>121</sup> *Ulrichs von Richental Chronik*, hg. v. M. R. BUCK, S. 80.

<sup>122</sup> R. FRAUENFELDER, *Patrozinien*, S. 12 f. bezeugt das durch verschiedene Beispiele aus unserer Gegend.

malt<sup>123</sup>. Sie bilden ein interessantes Beispiel für die internationale Konzilskunst. Ihr Stil ist «moderner» als derjenige des Burger Malers, der noch ganz dem Mittelalter verpflichtet ist; auch machen sich dort schon frühhumanistische Einflüsse geltend. Ein hochangesehener und begüterter Konstanzer Bürger wie Hanns Hagen war wohl imstande, eine ähnliche Vergabung in bescheidenerem Rahmen vorzunehmen.

Ein weltlicher Stifter pflegte sich von einem geistlichen Herrn den beabsichtigten Bilderzyklus für den Maler zusammenstellen zu lassen, was wir auch für die Burger Johanneskirche annehmen müssen. So hatte König Sigismund sein ikonographisches Programm wahrscheinlich mit dem gelehrten Prior der Konstanzer Augustiner und dem Provinzial ihres Ordens besprochen.

Bei den Burger Chormalereien bekunden sich der theologische Berater sowie der Maler und der Stifter auf Grund des Weihnachtsbildes als ausgesprochene Verehrer der jungfräulichen lilienhaften Maria im Sinne der birgittinischen Mystik: der erstere durch die im Bilde enthaltenen Theologumena, der Maler durch seinen künstlerischen Ausdruck und der Spender durch die Anbringung seines Wappens zu Füssen der Jungfrau.

---

<sup>123</sup> CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, *Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz*, Studien zu Kunst des Oberrheins, Festschrift f. Werner Noack, Konstanz und Freiburg 1938, S. 46 ff.

#### *Nachweis der Abbildungen*

- Abb. 1 JOSEF HECHT, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes* I. Bd., Basel 1928, T. 260.
- Abb. 2 *Kunstdenkmäler Schaffh.* II, S. 327, Abb. 434.
- T. XXI a HANS WENTZEL, *Maria mit dem Jesusknaben an der Hand*. Ein seltenes deutsches Bildmotiv. *Zs. d. Deutschen Vereins f. Kunsthissenschaft* 9, 1942, S. 204, Abb. 2.
- T. XXI b ELISABETH LANDOLT-WEGENER, *Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebolt Laubers*, ZAK 23, 1963/64, Abb. 53 d.
- T. XXII a Hans Wentzel a. a. O. S. 213, Abb. 19.
- T. XXII b A. a. O. S. 214, Abb. 20 b.
- T. XXIII ULRICH RICHTER, *Das Konzil zu Konstanz*, Faksimileausgabe, hg. v. Otto Feger, Konstanz 1964, Blatt 12.
- T. XXIV a Ebenda Blatt 33.
- T. XXIV b Ebenda Blatt 13.

Sämtliche Photographien und Clichés wurden von der Firma Steiner & Co. in Basel hergestellt.