

Die Gesichter von Zillis

Autor(en): **Wiesmann, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(1961)**

Heft 10

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-397901>

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

BÜNDNER MONATSBLATT

Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Heimat- und Volkskunde

Chur, Oktober 1961 Nr. 10

Die Gesichter von Zillis

Eine Interpretation

Von Peter Wiesmann

Von den Gesichtern der Gestalten auf der romanischen Kirchen-
decke zu Zillis zu handeln, ist zwar ein gewagtes Unterfangen. Denn
obwohl man bei romanischen Plastiken und Malereien immer wieder
Gesichtern mit einem ausgeprägten, gleichsam beseelten Ausdruck
begegnet, so sträubt man sich dagegen, denselben so zu erklären, als
wäre er vom Künstler in dieser Weise gestaltet worden, um dem Ge-
sicht eine bestimmte, einmalig-individuelle und für den Beschauer ver-
bindliche Bedeutung zu geben. Man spricht auf der Stufe der romani-
schen Kunst vielmehr von einer Typisierung, und man will ihren ver-
meintlich beseelten Ausdruck, dem «archaischen Lächeln» altgriechi-
scher Plastiken vergleichbar, eher als eine stilistisch bedingte Formel
erklären, denn als ein vom Künstler geschaffenes Mittel für eine in-
dividualisierende Charakterisierung.

Auch Erwin Poeschel hat in seiner für jede weitere Forschung über
die Zilliser Malereien grundlegenden Arbeit über die Gesichter und
ihren Ausdruck gehandelt.¹ Doch lehnt er es ab, eine «Charakterisie-
rung» im eigentlichen Sinne, die «Darstellung einer menschlichen
Einmaligkeit» anzuerkennen, und er traut dem Künstler eine Wand-
lungsfähigkeit im Physiognomischen noch bei weitem nicht zu.

Wenn wir jedoch die Gesichter der Zilliser Bilder herausgreifen
und einander gegenüberstellen, so vermögen wir uns mit diesem Ur-

¹ Erwin Poeschel, Die romanischen Deckengemälde von Zillis, Rentsch-Zürich, 1941, pp. 47 und f.

teil nicht recht zufrieden zu geben. Denn man steht betroffen vor der Mannigfaltigkeit und der Stärke des beseelten Ausdrucks. Es will uns scheinen, als reichten die Kategorien unserer Terminologie nicht aus, um der Deutung dieser Gesichter zu genügen. Sie sind so sehr von einem «mimischen Leben»² erfüllt, daß die bloße Unterscheidung zwischen Typengesicht einerseits und individuell-menschlicher Einmaligkeit im Sinne des Porträhaften andererseits ihrer Ausdruckskraft nicht gerecht werden kann.

Nun liegt es ja im Wesen des menschlichen Gesichtes selbst begründet, daß jede künstlerische Gestaltung – und sei sie noch so skizzenhaft einfach oder primitiv – stets eine Beseeltheit zum Ausdruck bringt, welche den Beschauer zum Deuten drängt. Natürlich muß man damit rechnen, daß solch beseelter Ausdruck auf Zufall beruhen kann und daß der Darsteller wohl über sich selbst hätte erstaunt sein können, wenn ihm ein gewisser Ausdruck geglückt war; und sollte er noch diesen Ausdruck gewollt haben, so bleibt es wiederum fraglich, ob die Deutung des Betrachters mit dem Willen des Gestalters auch wirklich übereinstimmt und ob dieser nicht Gefahr läuft, Empfindungen und Dinge in die Gesichter hineinzulesen, welche der Künstler gar nicht beabsichtigt hatte.

Außerdem ist jedes Deuten ein Rationalisieren, das heißt es liegt bei uns, die wir versuchen, uns einen Tatbestand bewußt zu machen. Mag auch vielleicht unsere Deutung dem entsprechen, was das Bild tatsächlich in sich enthält, so wissen wir nicht, wie sehr sich auch der Künstler selbst bei seinem Gestalten dessen bewußt war, was er schuf. Es gilt von ihm vielleicht das gleiche, was Platon seinen Sokrates von den Dichtern sagen läßt: «Ich erkannte bei den Dichtern sofort, daß sie das, was sie machen, nicht aus Weisheit machen, sondern durch eine Naturanlage und im Enthusiasmus, wie die Seher und Orakelsänger; denn diese sagen viel Schönes, wissen aber nichts von dem, was sie sagen.» (Apologie p. 22 C)

Das ist das Quälende bei jedem Deuten. Was wir aber mit einiger Sicherheit sagen können, ist nur das Eine, daß dem minderwertigen

² Von einem «mimischen Leben» spricht z. B. Robert Oertel, Die Frühzeit der italienischen Malerei, Europa-Verlag, 1953, bei den Gemälden von Sant'Angelo in Formis bei Capua, p. 26.

Gestalter dieser Enthusiasmus fehlt. Aber einer Deutung können die Gesichter jedenfalls nicht entraten: Denn jede menschliche Aussage – geschehe sie durch das Wort oder durch das Bild – richtet sich an den betrachtenden Menschen, und sie kann von diesem nur dadurch verstanden werden, daß er sie deutet. Jedes Deuten aber – das liegt in seinem Wesen – bleibt subjektiv.

Schicken wir uns an, die Gesichter von Zillis zu beschreiben, so wird uns das Gesagte sogleich bewußt: Die Zilliser Meister³ bedienen sich für ihre Darstellung der Gesichter einer einheitlichen, sozusagen «kalligraphischen» Formel, wodurch diese gleichsam einen für ihre Art unverkennbaren «Familienmodel» bekommen. Poeschel beschreibt sie so: «Die Grundform der Köpfe ist länglich, mit einer starken Ausbildung der Unterpartie; der obere Kinnrand und die verhältnismäßig wulstige Unterlippe bilden zwei mit den Scheiteln beinahe zusammenstoßende, liegende Halbmonde, darüber steht der ziemlich breite Mund, als drei wie Festons nebeneinandergereihte, flache Halbbogen gezeichnet, . . . der Raum zwischen Nase und Mund ist eng, wodurch die ganze Gesichtspartie etwas Gedrängtes, ja Gequetschtes bekommt, was dann zusammen mit den heiter geschwungenen Lippen eine merkwürdige Mischung von Verdrossenheit und heimlicher Wohlgelauntheit ergibt.» Sehr oft liegt auch der Mund innerhalb des Gesichtes exzentrisch, so daß die Gesichter einseitig geschwollene Backen oder, verbunden mit der stark ausholenden Linie des Kieferrandes, kropfförmig geschwollene Hälse erhalten.

Die kalligraphische Formel ist so einheitlich aufgebaut, daß sich oft fast völlig identische Gesichter finden lassen, wie zum Beispiel das Gesicht eines Jüngers von der Hochzeit zu Kana (Abb. 1, Tf. 103) und eines Jüngers von der Heilung des kanaanitischen Weibes (Abb. 2, Tf. 109): Beide Gesichter verfolgen das wunderbare Geschehen, sie haben ihre Augen fest auf das Weinwunder oder auf die Austreibung des bösen Dämons gerichtet. Aber andere Gefühle einer innern Anteilnahme am Geschehen lassen sich nicht herauslesen als nur dasjenige eines wachsamem Interesses.

³ Man nimmt allgemein an, daß an den Deckenbildern zwei Meister arbeiteten; die zweite Hand wird etwa von Tafel Nr. 133 an wirksam. Die Nummern der Tafeln beziehen sich auf die Zählung von Poeschel a. a. O.



1



2

4

3





5



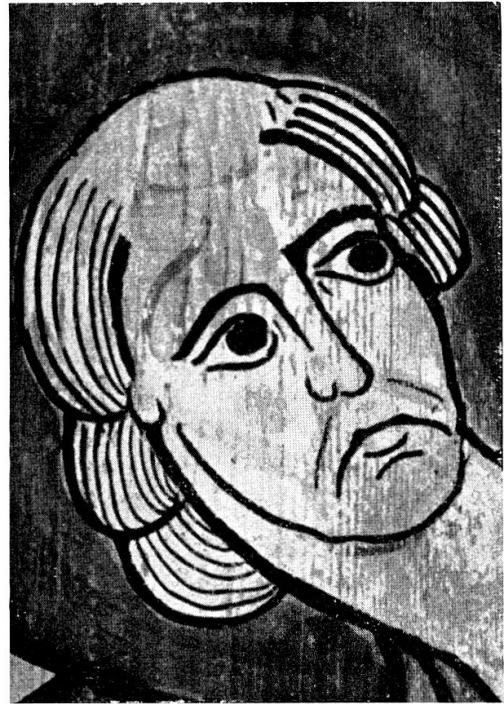
6

Ja, diese kalligraphische Formel ist so fest, daß sich solche weitgehende Identität auch in der spiegelbildlichen Umkehrung finden läßt: Ein Kopf aus der Zuschauergruppe von der «Auferweckung des Lazarus» (Abb. 3 und 4, Tf. 113) steht in der photographischen Umkehrung dem Jesusgesicht von der «Austreibung der Wechsler aus dem Tempel» (Abb. 46a, Tf. 132) sehr nahe: Beide Gesichter besitzen mit ihrem stechenden Blick einen sehr ähnlichen Ausdruck. Doch zeigt das Beispiel, daß einem Deuten Grenzen gesetzt sind; denn das Jesusgesicht bedeutet «Zorn», das ergibt sich aus dem dargestellten Zusammenhang. Was aber der Ausdruck beim Gesicht der Lazarusgruppe, wenn überhaupt, «bedeutet», das läßt sich schwer sagen, vielleicht gespanntes Interesse am Wunder der Totenerweckung, aber jedenfalls nicht Zorn.

Unsere Unsicherheit wird geringer, wenn wir die Gesichter des Hauptmeisters den Gesichtern des Malers der zweiten Hand entgegenstellen. Wieviel blasser und wesensloser gestaltet sie der Letztere, wenn er sich auch derselben kalligraphischen Formel bedient. Das wird klar



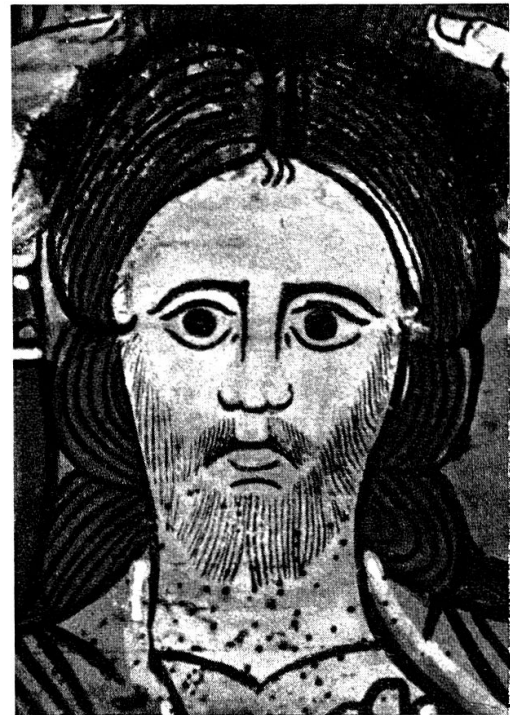
7



8



9



10

bei einem Vergleich der Gesichter ein und derselben Figur der Heilsgeschichte: Man vergleiche den Petrus von der «Lazarusgruppe» des Hauptmeisters (Abb. 5, Tf. 113) und den Petrus von der «Fußwaschung» der zweiten Hand (Abb. 6, Tf. 135), oder den Petrus von der «Hochzeit zu Kana» (Abb. 7, Tf. 103), und den Petrus der «Malchus-Szene» (Abb. 8, Tf. 141).

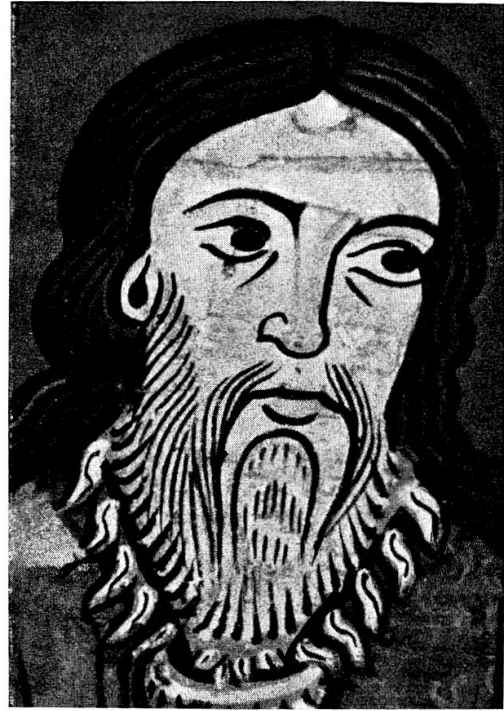
Und wenn wir gar das Jesusgesicht von der «Verklärung» (Abb. 9, Tf. 124) dem Jesus der «Dornenkrönung» (Abb. 10, Tf. 146) entgegensetzen, so gehen wir wohl kaum fehl, wenn wir behaupten, daß das leere und wesenlose Gesicht des Dorngekrönten einem künstlerischen Unvermögen des Malers der zweiten Hand zugeschrieben werden muß. Gegenüber diesen blassen Gesichtern der zweiten Hand wirken die Gesichter des Hauptmeisters ansprechend und lebhaft. Was wir aber beim einen als ein Zeichen des Unvermögens erklären, darf dies beim andern ebenfalls als ein Unvermögen und als eine bloße Laune des Zufalls gedeutet werden? Durch eine vergleichende Bildbetrachtung wird doch vielmehr sichtbar, wie sehr der Hauptmeister seine Gestalten mit einem mimischen Leben zu erfüllen vermag, und diese Ausdruckskraft bestimmt eben seine künstlerische Originalität.

Nun schließt allerdings diese innerliche Beseeltheit nicht in sich, daß der Hauptmeister die Gesichter desselben Individuums der Heilsgeschichte im porträthaftern Sinne auch unter sich gleichgestaltet hätte und daß ihre Beseeltheit nur Variationen einer einmaligen Persönlichkeitsdarstellung wären. Er beschränkt sich vielmehr darauf, die Gesichter identischer Figuren durch die äußerlichen Zeichen der Haar- und Barttracht zu kennzeichnen. Man nehme die beiden Köpfe des predigenden Johannes Baptista: Der Johannes der sog. «Eliaspredigt»⁴ (Abb. 11, Tf. 94) erscheint als ein behäbiger und würdiger Mann, sein kurzer Hals ist eingezogen, die Backen wirken voll, und es ist, als strömte das Gesicht eine satte Selbstzufriedenheit aus. Der andere Johannes (Abb. 12, Tf. 96) ist ein hagerer Asket, seine Wangen wirken hohl und

⁴ Poeschel deutet die Figur des weißhaarigen Spitzbartes als Elias (a.a.O. p. 24), unter Berufung auf Joh. 1, 19–22. Wir glauben eher, der Meister habe nach Math. 3, 3 und Luc. 3, 4 den Propheten Jesaja dargestellt, welchen Johannes in seiner Predigt erwähnt: «Und er (d. h. Johannes) ist der, von dem der Prophet Jesaja gesagt hat und gesprochen: Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste, bereitet dem Herrn den Weg und machet richtig seine Steige.»



11



12

13



14



eingefallen, mit strenger Eindringlichkeit scheint er dem Volke zu predigen. Sollten wir noch versucht sein, in die Gesichter etwas Porträt-haftes hineinzulesen, so sind die Gesichter bei ihrer Wiederholung im Sinne einer physiognomischen Einmaligkeit nicht identisch. Die Zil-liser Maler kennen das Individualgesicht nicht. Sprechen wir aber lediglich von Typengesichtern, so sagen wir über sie zu wenig aus!

Als weiteres Beispiel dienen die Drei Könige, der Unbärtige, der Zottelbärtige und der mit dem gestrichelten Bart (Tafeln 64–66, 68, 71/72, 75–77): Ihre «Individualität» ist nur aus ihrer Haartracht les-bar, aber in ihrer vierfachen Wiederholung gleichen sie sich nicht. Man kann sogar sagen, daß die Gesichter nicht in allen Fällen im gleichen Grad geglückt sind: Neben ausgesprochen «edlen» Gesichtern finden sich – so weit sie in ihrer Verstümmelung noch lesbar sind – auch pri-mitivere Gestaltungen.

Noch größer ist der qualitative Unterschied unter den sieben er-haltenen Josephsgesichtern: Bei der «Geburt Jesu im Stall von Beth-lehem» findet sich ein Gesicht, welches man fast als einen Charakter-kopf bezeichnen kann (Abb. 13, Tf. 62), bei der «Anbetung der Drei Könige» (Abb. 14, Tf. 73) besitzt sein Gesicht würdevoll-offizielle Züge, bei der «Flucht nach Ägypten» (Abb. 15, Tf. 81) liegt im Ge-sicht stumme Sorge, und beim «Reinigungsopfer Mariae» (Abb. 16, Tf. 78) ist es ein derb knorriges Gesicht.

Schwer deutbar, vielleicht auch ein wenig nichtssagend, sind die übrigen Josephsgesichter: In der «Ruhe auf der Flucht» (Abb. 17, Tf. 84) entbehrt es jener königlichen Würde, welche Marias Gesicht erfüllt (vgl. Abb. 43); zudem sind seine Haare – ein Versehen des Ma-lers? – nicht weiß. Bei der «Suche nach dem Zwölfjährigen im Tem-pel» (Abb. 18, Tf. 92) sind Lukas' Worte (2.48) illustriert: «Und da sie ihn sahen, entsetzten sie sich, und seine Mutter sprach zu ihm: Mein Sohn, warum hast du uns das getan? Siehe, Dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.» Aber auch hier fällt das Joseph-gesicht gegenüber dem Mariengesicht stark ab (vgl. Abb. 41). Das gleiche gilt auch von seinem Ausdruck bei der «Hochzeit zu Kana» (Abb. 19, Tf. 103).

Sind nun die Gesichter dem Meister wirklich weniger gut geglückt, oder fehlt es uns am Verständnis dafür, was der Maler sagen wollte?



15



16

Sei dem, wie ihm wolle: Die Qualitätsunterschiede sprechen jedenfalls dafür, daß zumal die besser gemalten Gesichter nicht der Laune eines Zufalls zugeschrieben werden können, sondern vielmehr Zeichen eines starken Gestaltungswillens sind.

Wir meinen doch, die Existenz eines gestalteten, beseelten Gesichtes dürfte durch diese Beispiele evident geworden sein. Dennoch ist es oft schwer, zu sagen, was denn ein bestimmter Gesichtsausdruck zu bedeuten habe. Als Beispiel diene die Zuschauergruppe beim «Wunder am Teich von Bethesda» (Abb. 20, Tf. 110). Der Ausdruck der einzelnen Köpfe differiert stark: Da blickt eine Figur mürrisch in die Welt hinein, die andere ist heiter-verschmitzt, eine andere scheint boshaft zu lauern, und eine weitere guckt neugierig aus dem Hintergrund hervor. Außerdem ist das Ziel der gerichteten Blicke nicht einheitlich, man weiß nicht recht, wohin sie alle schauen, und vor allem: wir können die Gesichter in keinen seelischen Zusammenhang bringen mit dem



17



18

19



267



20

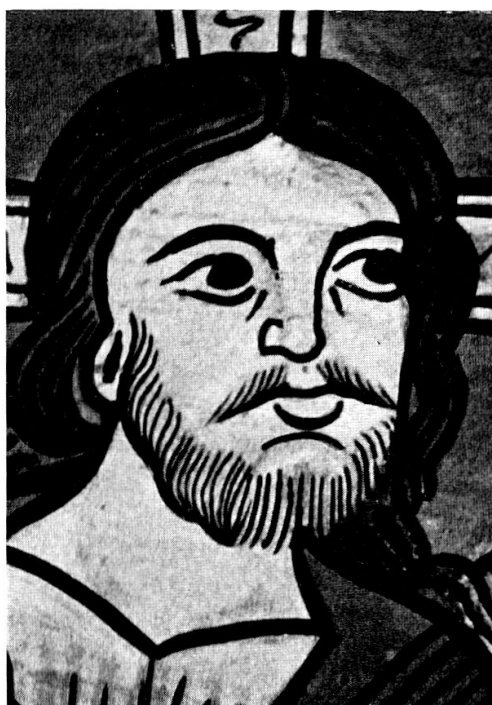
Wunder der Heilung, welches hier vor sich geht. Wir erwarteten ja wohl, seine Wirkung sollte auf den Mienen sichtbar werden, aber das ist nicht der Fall.

Anders ist es bei den Heilungen des «Besessenen von Gerasa» und des «kanaanitischen Weibes». Die Szenen sind auch durch ihren Inhalt eindeutig bestimmt. Auf beiden Tafeln (Abb. 21 und 22, Tf. 107 und 109) sind die Augen von Jesus fest auf ihr Ziel gerichtet, beim «Besessenen von Gerasa» sind sie gleichsam weit aufgerissen, die schwarzen Augensterne sind größer, als sollte der faszinierende Wille beim Austreiben der Dämonen noch besonders betont werden. Kennen wir jedoch den szenischen Zusammenhang nicht, so wäre es kaum möglich, den Ausdruck zu deuten. Denn die Intensität des Blickes unterscheidet sich nicht von andern Jesusbildern, z. B. bei der «Heilung eines Mannes aus dem Volke» (Abb. 23, Tf. 106) oder bei der «Heilung des Krüppels» (Abb. 24, Tf. 112).

268



21



22

23



24





25



26

Das gleiche ist von den Jüngern zu sagen: sie schauen nur interessiert zu; rein zufällig ist hier die Wirkung des basedowartigen Blickes des einen Jüngers (Tf. 107), weil der obere Rand der Augenlider verstümmelt ist. Auch von der Mutter des kanaanitischen Weibes läßt sich wegen der Verstümmelung nichts aussagen.

Anders verhält es sich mit den Irren selbst (Abb. 25 und 26, Tf. 109 und 107): Die Kranke ist schon durch die äußerlichen Zeichen der wirr gestäubten Haare und durch die Kopfhaltung gekennzeichnet. Auch ihre Körperhaltung ist in die Wirkung miteinbezogen: Sie geht mit schlaffen Knien, das Gesäß ist nach hinten gestreckt, wodurch ihr Gang etwas Watschelndes erhält. Bedeutungsvoll ist auch das Detail der schlaff herabhängenden rechten Hand, was das Kretin-Debile der Irrsinnigen noch steigert. Entsprechend ist auch die Handstellung des Besessenen von Gerasa. Poeschel möchte allerdings, in Analogie zur Darstellung der gleichen Szene im Codex Egberti⁵ in dieser Handhal-

⁵ F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti, 1884, Tf. 27.

tung an eine «Erinnerung an die nun verschwundenen Handschellen» denken. Denn der Miniaturmaler hat ihn mit einer Kette gefesselt. Ich möchte aber eher an direkte Beobachtung der Angst und Scheu erregenden Geisteskranken denken.

Eindrucksvoll ist auch der Gesichtsausdruck der Kranken selbst: Mit irr-verlorenem Blick starrt sie ins Leere. Der Besessene von Gerasa hat den gleichen charakterisierenden Ausdruck, mag auch das Gesicht teilweise verstümmelt sein. Auch hier sind es die irr-verlorenen Augen, und auffallend ist besonders der zum gähnend klaffenden Loch geöffnete Mund. Zwar müssen diesem Mund die Dämonen entsteigen können – bei der Kanaaniterin aber weicht der Böse den geschlossenen Lippen –, aber das Motiv ist doch seltsam: Einen geöffneten Mund hat der Maler auf der ganzen Decke nie mehr dargestellt.⁶

Ein weiteres Beispiel, welches die Deutung des Gesichtsausdruckes durch den Bildinhalt zu kontrollieren erlaubt, geben die trauernden Mütter vom «bethlehemitischen Kindermord» (Abb. 27 und 28, Tf. 90, und Abb. 29 und 30, Tf. 89): Wieder zeigen sich gewisse Qualitätsunterschiede in der Gestaltung des Ausdruckes. Auf Tafel 90 ist die Frau auf der rechten Bildhälfte überzeugender als die andere, auf Tafel 89 scheint uns das Verhärtetsein bei der Figur rechts sprechender zu sein als bei der zweiten.

Das Gesicht des Königs Herodes (Abb. 31, Tf. 69) sollte, wie wir erwarteten, Bosheit ausdrücken. Dafür sprechen vielleicht die stechigen Augen, auf Tafel 86 aber ist Herodes' Gesicht allzusehr verstümmelt, als daß sich etwas sagen ließe. Setzen wir jedoch als Gegensatz neben König Herodes das Gesicht des Unbärtigen der Heiligen Drei Könige (Abb. 32, Tf. 64), so tritt neben diesem edlen Gesicht des «Weisen aus dem Morgenlande» Herodes' Bosheit deutlicher hervor. Das gleiche gilt vom Scharfrichter auf Tafel 69: Es ist zu sehr verstümmelt.

⁶ Was soll es bedeuten, daß die Öffnung des Mundes nicht kreisrund ist, sondern gegen die Oberlippe zu einem spitzen Zwickel ausläuft? Ist die andere Hälfte der Mundöffnung etwa durch den Schatten des entweichenden Teufels verdeckt? Es will uns nicht recht einleuchten, daß dem Zilliser Meister solche räumliche Überschneidungen zuzutrauen wären. Oder ist die Wirkung wegen der Struktur der Holzfaser zufällig? Oder aber setzt der spitze Zwickel etwa gar eine gespaltene Oberlippe voraus, und wäre es ein Motiv, welches der Maler, wie so manches andere, der direkten Naturbeobachtung verdankte zur besonderen Charakterisierung des Kranken?



27



28

29



30



272



31



32

Aber im Gegensatz dazu steht das Bild des Scharfrichters auf Tafel 86 (Abb. 33): Es ist, neben den Satans- (Tf. 99–101) und Judasgesichtern (Tf. 136 und 142) das einzige in Profilansicht. Fast möchten wir es mit den Worten des Dichters beschreiben: «... oben erhob sich spitz sein Haupt, auf dem Scheitel mit dünnlicher Wolle besät; widerlich war er vor allen.» Mit diesen Worten beschreibt Homer in der Ilias seinen Thersites (II 219–221), zwar keinen ausgesprochenen Bösewicht, aber doch einen unsympathischen, widerlichen Kerl, und wie die griechisch-archaische Kunst den edlen, tapferen Helden mit Schönheit auszeichnet («Kalokagathie»), so charakterisiert sie den Minderwertigen durch seine Häßlichkeit: Solche urtümliche Darstellungsart ist auch beim Zilliser Maler lebendig.

Mit derselben scharfgeknickten Stupsnase hat der Maler den Satan selbst ausgezeichnet (Tf. 99–101), und vor allem der Maler der zweiten Hand den Erzbösewicht, den Verräter Judas in der «Abendmahlsszene (Abb. 34, Tf. 136) und beim «Judaskuß»» (Abb. 35, Tf.

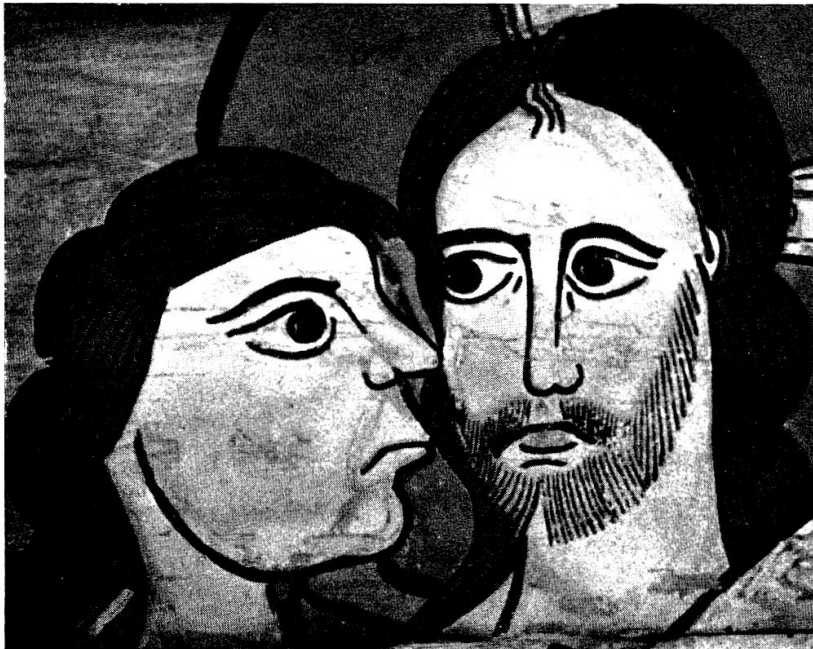


33



34

35



274



36



37

142). Gerne möchte man diesen Ausdruck auch auf Tafel 134 wiederfinden, bei der Bestechung des Judas, in der Szene mit den «dreißig Silberlingen», aber es ist schwer zu entscheiden, ob hier der zweiten Hand soviel zuzutrauen ist.

Die Differenzierung zwischen edlen und ordinären Gesichtern findet sich auch auf Tafel 91 (Abb. 36 und 37), wo der Jesusknabe nach der apokryphen Legende einen der tönernen Vögel lebendig auffliegen läßt, um ihn vor dem Zugriff der frechen Gassenbuben zu retten. Die Kopfhaltung macht den Ausdruck noch stärker, doch steht vorab beim pausbäckigen Knaben der linken Bildhälfte dessen Lümmelei in Kontrast zum edlen Gesicht des Jesusknaben.

Von den zehn Mariengesichtern sind diejenigen der «Heimsuchung» (Tf. 58) und der «Geburt in Bethlehem» (Tf. 61) leider zerstört, doch besitzen die übrigen einen eindringlichen und großen Liebreiz. Unter ihnen sind die Gesichter vom «Reinigungsoffer» (Abb.



38



39



40



41

38, Tf. 78), von der «Darstellung im Tempel» (Abb. 39, Tf. 79) und von der «Hochzeit zu Kana» (Abb. 40, Tf. 103) nicht genauer lesbar. Doch mag im Gesicht der Tafel 92 (Abb. 41) die Besorgnis um den Zwölfjährigen im Tempel ausgedrückt sein, denn sie suchte ihn «mit großen Schmerzen». Tafel 82 (Abb. 42) zeigt Maria auf der Flucht nach Ägypten: in stummer Sorge blicken die Augen ins Leere, dem Beschauer entgegen. Königlich streng, gleichsam offiziell, ist sie in der «Ruhe auf der Flucht» (Abb. 43, Tf. 84), wobei die Ausdruckskraft das Gesicht von Joseph bei weitem übersteigt (vgl. oben). Doch am eindringlichsten und mit ungemeinem Liebreiz hat sie der Meister gestaltet bei der «Anbetung der Könige» (Abb. 44, Tf. 72). Seltsam blickt sie bei der «Verkündigung» (Abb. 45, Tf. 55): Der Ausdruck mutet uns fremd an, er entspricht so gar nicht demjenigen, welcher uns von den Bildtypen der Gotik und der Renaissance geläufig ist. Es ist ein schwer deutbares, fast parzenhaftes Antlitz, noch übersteigert durch die übermäßig lange Nase. Aber wir wissen, welche Szene der Maler darstellte: War er der Größe der Aufgabe nicht voll gewachsen oder liegt es am Beschauer, daß ihm nicht klar werden will, mit welchen Mitteln der Meister die Ergriffenheit der demütigen, reinen Magd zum Ausdruck bringen wollte? Es ist auf jeden Fall eines der rätselhaftesten Gesichter des gesamten Zilliser Zyklus!

Auch die Jesusgesichter lassen sich oft nur schwer lesen und deuten. Würden wir den Inhalt der Darstellung nicht kennen, so könnte manchmal aus dem Gesichtsausdruck nichts erschlossen werden. Daß das Gesicht von Tafel 132 (Abb. 46a) «Zorn» bezeichnet, ist durch den Inhalt gegeben: Jesus treibt die Wechsler aus dem Tempel. Wer aber möchte auf Tafel 118 (Abb. 46b) auf einen lehrenden Jesus schließen und nicht ebenfalls auf einen zornigen?

Diese schwere, wenn nicht gar unmögliche Lesbarkeit des Gesichtes spricht aber nicht dagegen, daß sein Ausdruck nicht doch etwas bedeutete. Das wird klarer, wenn wir die Jesusgesichter der ersten und zweiten Hand miteinander vergleichen: Wohl läßt Tafel 126 (Abb. 47) ohne Kenntnis des Inhaltes nicht darauf schließen, daß der in Jerusalem Einziehende dargestellt ist. Aber Tafel 145 (Abb. 48) läßt erst recht nichts spüren von einer «Verspottung». Tafel 116 (Abb. 49) stellt Jesus dar im Gespräch mit der Samariterin am Brunnen, das fad-



42



43



44



45



46 a



46 b

wässrige Gesicht von Tafel 135 (Abb. 50) jedoch Jesus bei der Fußwaschung, Tafel 114 (Abb. 51) Jesus bei der Auferweckung des Lazarus, aber nichtssagend ist Jesus beim Abendmahl auf Tafel 136 (Abb. 52). Tafel 105 (Abb. 53) zeigt Jesus mit dem Hauptmann von Kaperneum – wer aber würde im ausdruckslosen Gesicht von Tafel 138, (Abb. 54) auf Jesus in Gethsemane schließen?

Eine Sonderstellung unter den Jesusbildern nehmen aber die vier Tafeln mit der Illustration der Versuchungen durch den Satan ein (Abb. 55–58 und 59–62, Tf. 99–102): Die Geschichte ist hier im Gegensatz zu den übrigen Bildern der Heilsgeschichte in vier Einzelszenen aufgeteilt. In straff gebundener Parallelität des Bildaufbaus ist die dreimalige Versuchung in epischer Breite gemalt, und die vierte Tafel illustriert den Satz: «Da verließ ihn der Teufel, und siehe, da traten Engel zu ihm und dienten ihm.»

Betrachtet man die vier Jesusgesichter, so zeigen die ersten drei eine geradezu dramatische Steigerung des seelischen Ausdrucks, das vierte aber unterscheidet sich in seiner Einmaligkeit von allen übrigen



47



48



49



50



51



52



53



54



55

Jesusgesichtern der gesamten Decke überhaupt: Dieser gekräuselte Mund und dieser eigenartige Blick findet sich kein zweitesmal wieder!

Ein weiteres Merkmal ist auffallend: Jesus packt auf den ersten drei Tafeln die Schriftrolle, auf welche er sich beruft, mit so kräftigem Griff, daß die vom Mantel verhüllte Hand sichtbar wird. Das gleiche Motiv findet sich nur ein einzigesmal wieder, beim Propheten Jesaja der Johannespredigt (Tf. 94, vgl. Anmerkung 4). In allen übrigen Fällen der gesamten Decke ist die Schriftrolle unorganisch in die verhüllte Hand gesteckt. Dreimal beruft sich Jesus auch im dargestellten Text auf die Schrift – und ebenso bei Jesaja –, und der Maler hat diese Berufung durch den festen Griff der Hand sichtbar gemacht. Doch sonst ist von einer solchen Berufung nicht die Rede, und die lose angeheftete Schriftrolle ist nur ein Attribut von Jesus oder seinen Jüngern.

282



56

Betrachten wir die Tafeln der Versuchungsszenen im einzelnen: Tafel 99 (Abb. 55/59) illustriert den Text (Math. 3, 3/4 und Luc. 4, 3/4): «Und der Versucher trat zu ihm und sprach: Bist du Gottes Sohn, so sprich, daß diese Steine Brot werden. Und er antwortete: Es stehet geschrieben: Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, sondern von jeglichem Wort, das durch den Mund Gottes geht.» Jesus blickt abweisend, fest und entschlossen, der Kopf ist leicht nach hinten geneigt, als ob er den Satan von oben bis unten messen wollte. Eine gewisse Heiterkeit liegt in seinem Gesicht, als ob er dächte: Das kommt doch gar nicht in Frage.

Der Text zu Tafel 100 (Abb. 56/60) lautet (Math. 3, 5–7, Luc. 4, 9–12): «Da führte ihn der Teufel mit sich in die heilige Stadt und stellte ihn auf die Zinne des Tempels und sprach zu ihm: Bist du Got-

283



57

tes Sohn, so laß dich hinab. Denn es steht geschrieben: Er wird seinen Engeln über dir Befehl tun, und sie werden dich auf Händen tragen, auf daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest. Da sprach Jesus zu ihm: Wiederum steht geschrieben: Du sollst Gott, deinen Herrn, nicht versuchen.» Jesus blickt strenger und eindringlicher, er will belehren, überzeugen, er spricht ja «Du sollst!». Der Mund ist gestraffter und schmaler, und das Gesicht ist nicht mehr von jener heimlichen Heiterkeit erfüllt wie auf der ersten Tafel.

Zu Tafel 101 (Abb. 57/61) lesen wir den Text (Math. 3, 8–10 und Luc. 4, 5–8): «Wiederum führte ihn der Teufel mit sich auf einen sehr hohen Berg und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit und sprach zu ihm: Dies alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest. Da sprach Jesus zu ihm: Hebe dich weg von mir, Sa-



58

tan. Denn es steht geschrieben: Du sollst anbeten Gott, deinen Herrn- und ihm allein dienen.» Die Kopfhaltung ist aufrecht und straff, das Kinn ist angezogen, eine scharfe Falte zieht sich vom linken Augenwinkel nach unten, die Augen erscheinen weit aufgerissen, und der Blick ist deshalb schärfer: Jesus ist zornig geworden, denn er spricht ja: Hebe dich weg von mir, Satan!

«Da verließ ihn der Teufel und siehe, da traten Engel zu ihm und dienten ihm», lautet der Text zu Tafel 102 (Math. 3, 11) (Abb. 58/62). Körperhaltung und Gesichtsausdruck stehen in scharfem Kontrast zu den drei Bildern der Versuchungen; der Körper ist gelockert und entspannt, und gleichsam von der ungeheuren Anspannung erschöpft neigt sich Jesus vor den dienenden Engeln, der Mantel weht leise, der Griff um die Schriftrolle ist gelöst und nebensächlich gewor-

· 285



59



60



61



62

den. Wollte man die Gebärde der rechten Hand deuten, so drückt sie hier gleichsam Bescheidenheit und Demut aus.⁷ Aber der Ausdruck des Abweisens, des Belehrens und des Zornes ist aus dem Gesicht verschwunden, der Blick ist müde, die Augen sind nicht mehr auf den Satan zielgerichtet, sondern sie schauen wie verloren vor sich hin ins Leere.

Auch beim Gesicht des Satans ist eine Steigerung der Intensität feststellbar: Ist es auf der ersten Tafel ein fast gutmütiger Teufel, so sind auf der zweiten Tafel Blick und Gebärde bössartiger und dezidierter, und auf der dritten Tafel hat sich der «dumme Teufel» zum satanischen Höllenfürsten gewandelt. Köstlich ist ein kleines Detail: Wie ein nervöses Hundeohr richtet sich das Ohr immer mehr und angespannter auf.

So folgt also der Maler sorgsam dem Wortlaut des Textes, aber er erzählt, dramatisiert und psychologisiert.

Was solches mimische Gestalten durch den Zilliser Meister geistesgeschichtlich bedeutet, kann dadurch deutlich werden, daß man andere zeitgenössische Bilderzyklen dazu in Gegensatz stellt, beispielsweise einen Zyklus, den wir ganz zufällig herausgreifen und der in stilistischer Beziehung Zillis sehr ferne steht, die Fresken von Vicq bei Nohant (Indre) aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.⁸ Zwar sind auch auf diesem die Gesichter in seltsamer Weise belebt, doch tragen alle Gestalten, ob heilige oder profane, ob weibliche, ob männliche den stets in sich gleichbleibenden, fröhlich-grotesken Ausdruck, welcher an die Gesichter von Nachteulen erinnert. Oder man denke an die Zyklen der illuminierten Handschriften der Reichenauer-Tradition, welche Zillis vielleicht näher stehen könnten. Ihnen gegenüber ist der Gesichtsausdruck der Zilliser Köpfe sehr stark differenziert, und diese Differenziertheit muß gewollt sein.

Ohne zwar die Gesichter in der Art porträtthafter Einmaligkeit zu gestalten, wie es spätere Traditionen tun, erfüllt sie der Meister doch mit einer seelischen Spannung, in welcher zum Ausdruck kommt, was

⁷ Die Deutung der Gebärden ist allerdings problematisch, denn ein- und dieselbe Handstellung kann sehr verschiedenes «bedeuten».

⁸ Focillon, *Peintures Romanes*, p. 46 ff., Crozet, *l'Art roman en Berry*, 1932, p. 333; Hamann und Lean, *Frühe Kunst des westfränkischen Reiches*, 1939, Abb. 136 u. ff.

die dargestellte Figur in ihrem Handeln und Leiden fühlt und empfindet. Es ist, um ein Beispiel aus der altgriechischen Kunst anzuführen, nicht so wie bei den Aegineten, wo alle Gesichter durch das gleiche archaische Lächeln belebt sind, ob sie nun kämpfen oder sterben (das gleiche gälte auch von den Gesichtern des angeführten Zyklus von Vicq), – sondern es erfüllt sie ein Ethos, das die Spannung seelischen Beteiligtseins sichtbar werden läßt, wie bei den Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia und auf Vasenbildern der Polygnot'schen Tradition. Zwar ist dem Meister die Aufgabe nicht immer im gleichen Maße geglückt; es gibt sogar viele Gesichter (wir denken z. B. an die Schlächter beim bethlehemitischen Kindermord, Tf. 87/88), welche dieses innerliche Beteiligtsein vermissen lassen. Auch dem Kindergesicht gegenüber ist der Zilliser Meister noch in einer gewissen Unbeholfenheit befangen; es ist wohl analog der altgriechischen Kunst, wo das Kindergesicht die Entdeckung des Porträts erst voraussetzt. Aber geistesgeschichtlich bedeutsam und für die künstlerische Individualität des Zilliser Meisters wesentlich ist zum mindesten der Wille, die Gesichter mit mimischem Leben zu erfüllen.

Nun wird man vielleicht immer wieder zögern, diese Interpretation anzuerkennen, und man wird sich fragen, ob man dem Meister auch wirklich zutrauen darf, was wir aus den Bildern herauslesen. Daß dem aber wirklich so ist, dafür scheint mir eine Tatsache zu sprechen, welche Chr. Simonett entdeckt und auf die er im Bündner Monatsblatt⁹ hingewiesen hat: Wenn die Zilliser Meister die räumliche Umgebung ihrer Gestalten wiedergeben, so begnügen sie sich in der Regel mit kulissenartigen Architekturphantasien, oder sie malen Bäumchen oder Blümlein. Eigentliche Landschaften kommen nur zweimal vor: Auf Tafel 138 von der Hand des zweiten Malers ist es der Berg von Gethsemane, ein reiner Phantasieberg, und auf Tafel 101 (Abb. 57) von der Hand des Hauptmeisters der Berg, von dem aus der Satan in der Versuchung Jesus die Herrlichkeit der Welt zeigen will. Leider fehlt in Simonetts Aufsatz die Wiedergabe einer photographischen Aufnahme der Landschaft selbst. Steht man aber unter dem Westportal der

⁹ BMB 1957, S. 116 und ff.



63



64



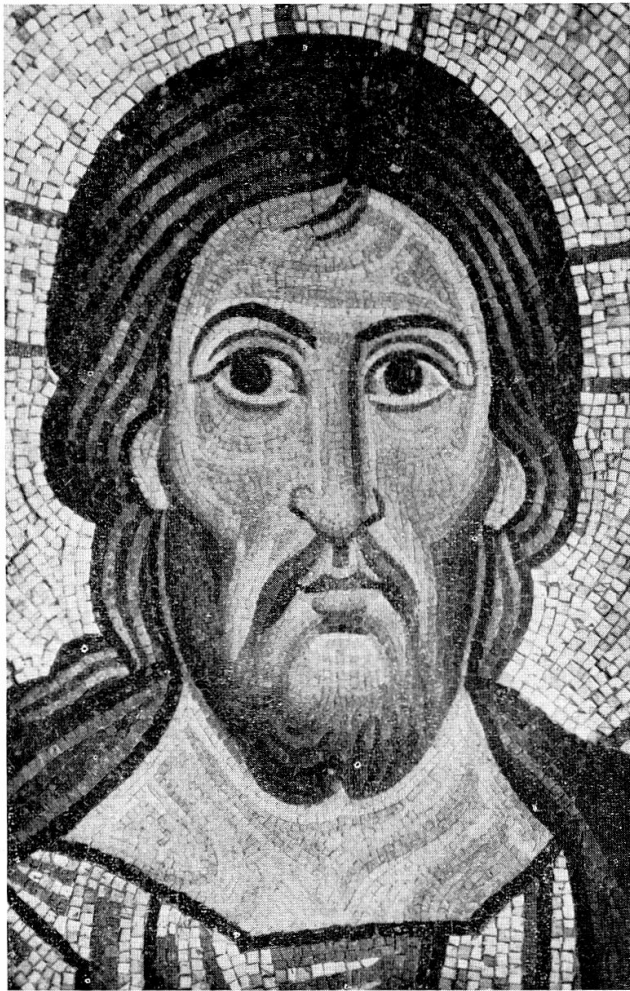
65

St. Martinskirche und blickt nach Westen gegen Wergenstein hinauf, so wird Simonetts Entdeckung evident: Nicht nur Bergformen und Felsbänder stimmen mit der realen Wirklichkeit überein, auch die beiden tiefen Schluchten, die in den Schamserberg hineingerissen sind, hat der Maler durch die Strichelung links und rechts der Satansfigur in realistischer Weise wiedergegeben. Diese älteste Darstellung einer Bündner Landschaft beweist uns aber nicht nur, daß der Zilliser Meister die Tafeln in Zillis selbst und für die St. Martinskirche gemalt hat und daß sie nicht etwa von anderswoher nach Zillis hergebracht worden waren, sondern sie legt auch Zeugnis ab von einer geistigen Aufgeschlossenheit des Meisters, welche auch die Voraussetzung ist für seine bewußte Differenzierung des seelischen Gesichtsausdruckes.

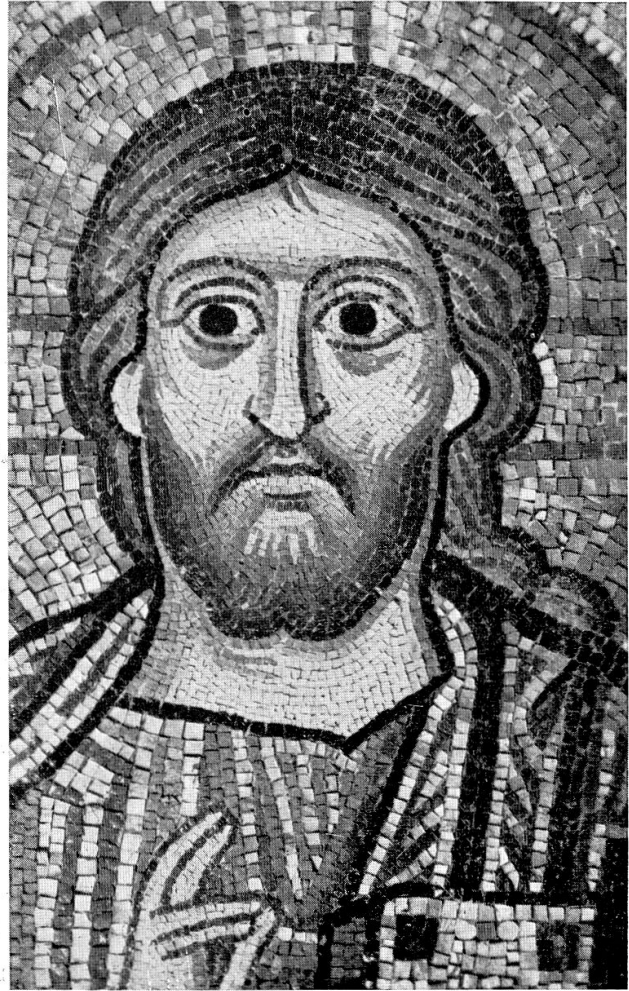
Es ist wohl erwiesen, daß der Zilliser Meister nach Miniaturvorlagen gearbeitet hat, aber er muß doch ein Maler gewesen sein, der zu den ganz Großen gehörte. Dafür spricht schon das Gesamtwerk der Kirchendecke selbst. Er ist aber auch durch sein differenziertes Gestalten alleinstehend in seiner geistigen Haltung und seiner Zeit weit voraus, mag er nun ein einheimischer Räter gewesen sein, wie Poeschel annimmt, oder ein zugewanderter Meister, und wenn er wirklich identisch ist mit jenem Lopycinus pictor, wie Poeschel vermutet, so ist es begreiflich, daß sein Hinschied in den Churer Totenbüchern besonders verzeichnet worden ist.

Es ist bis heute nicht gelungen, den Miniaturenkreis festzustellen, zu welchem auch die Vorlagen der Zilliser Meister gehört haben müssen. Sie werden allerdings weniger in der ottonischen Buchmalerei zu suchen sein, wie man vielfach annimmt, sondern eher im Süden. Die Ambrosiana in Mailand besitzt nämlich eine Titelminiatur¹⁰, welche in einer ganzen Reihe von Details kalligraphischer Formeln mit Zillis übereinstimmt, und dabei ist die Zahl der Übereinstimmungen so groß, daß ein naher Zusammenhang zwischen der ambrosianischen Miniatur und Zillis kaum gelegnet werden kann. Leider ist aber der weitere Kreis der Mailänder-Miniatur unbekannt. Wenn sie aber in Mailand oder in der näheren oberitalienischen Umgebung entstanden ist, so

¹⁰ Ambrosiana B 48 inf. vgl. vom Verfasser «Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis», ZAK 1950, 17, S. 17.



66



67

Die photographischen Aufnahmen sind uns vom Archiv für historische Kunstdenkmäler des Schweizerischen Landesmuseums zur Verfügung gestellt.

weist sie doch darauf hin, daß der Zilliser Meister in einer Tradition drin steht, welche weiter nach Süden und Osten reicht.

Wir vermuten aber, daß auch in der Auffassung der Darstellung des menschlichen Gesichtes östliche Traditionen weiterwirken. Steht doch fest, daß die byzantinische Kunst an festgeprägten Individualgesichtern festhält. Obwohl wir nicht in der Lage sind, die näheren Zusammenhänge nachzuweisen, so möchten wir doch zwei Beispiele der byzantinischen Kunst herausgreifen, welche wenigstens andeuten sollen, in welcher Richtung die weiteren Zusammenhänge zu suchen wären.

Das eine Beispiel stammt von einer illuminierten Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz, welche zwischen 880 und 886 für Kaiser Basilius I. den Mazedonier geschaffen wurde (Abb. 63–65).¹¹ Die Miniatur stellt die Versuchungen Jesu durch den Satan dar, und wenn wir sie mit den Zilliser Tafeln Nr. 99–101 (Abb. 55–62) vergleichen, so zeigt sich eine frappante Ähnlichkeit, vor allem auch in der steigenden Intensität des Gesichtsausdruckes. Verblüffend ist auch das bis zum Zorn gesteigerte Gesicht der dritten Versuchung mit dem «Apage, Satana!»

Das andere Beispiel – es steht wohl in keinem näheren Zusammenhang mit dem ersten – bieten zwei Jesusgesichter von den Mosaiken aus Hosios Lukas bei Stiris, in der Nähe von Delphi, aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 66/67). Man vergleiche sie mit den verschiedenen Jesusgesichtern von Zillis, und man wird den verwandten Geist kaum in Abrede stellen dürfen!

Die Wahl beider Beispiele mag willkürlich sein, aber ihre Betrachtung rückt Zillis vielleicht in ein anderes Licht, und es ist in den Gesichtern der Kirchendecke wohl etwas von jenen Traditionen der Gesichtsdarstellung lebendig geblieben, welche über die byzantinische Kunst bis in die griechische Antike zurückreichen.

¹¹ Bibliothèque Nationale Paris, Sign. Grec 510 f. 165. Vgl. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 1914, II p. 524, und Woltmann-Woermann-Bernath, *Die Malerei des Mittelalters*, 1916, S. 40.