

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 11 (1950)

**Heft:** 1

**Artikel:** Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis

**Autor:** Wiesmann, Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-163564>

### **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:** 24.04.2026

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

## Zur Formensprache der Deckenbilder von Zillis

VON PETER WIESMANN

(TAFELN 7-9)

In der Ausstellung von Kunstwerken aus der Lombardei im Kunsthaus in Zürich war eine Miniatur aus der ambrosianischen Bibliothek zu sehen (Katalog Nr. 190, Signatur der Ambrosiana B 48 inf.), welche wegen ihrer merkwürdigen formalen Übereinstimmungen mit den Deckenbildern von Zillis vielleicht die Möglichkeit bietet, die Frage nach diesen und ihrem Meister ein wenig zu fördern.

In seiner umfassenden Darstellung der «Deckengemälde von Zillis»<sup>1</sup> hat Erwin Poeschel mit viel Behutsamkeit und Sorgfalt versucht, die Individualität des Zilliser Meisters sichtbar zu machen. Er hebt ihn ab gegenüber einer zweiten Hand, vielleicht eines Gesellen, der uns in den letzten Bildern des Zyklus wegen seiner geringeren Kraft auffällt. Aber auch der Vergleich mit zeitgenössischer romanischer Miniaturmalerei läßt Poeschel beim Hauptmeister wegen der derben Breite und der bäuerlich ungelinken Schwere der Gestalten, ihrer Gesichter und Gliedmaßen, an einen einheimischen rätschen Maler denken. Sehr reizvoll vermutet Poeschel im Zilliser Meister jenen «Lopicinus pictor», der in den Totenbüchern der Kirche Chur genannt und vor dem Jahre 1147 gestorben ist (S. 69).

Es darf als gesichert angenommen werden, daß die Bilder von der Buchmalerei her stark beeinflußt sind, ja, sich direkt an sie anlehnen und geradezu «vergrößerte Miniaturen» sind. Eine gewisse Formelhaftigkeit des Stils läßt Poeschel vermuten, daß sich der Zilliser Meister die Erfahrungen und das Rüstzeug seiner Kunst in einer Illuminatorenwerkstatt anzueignen in der Lage war. Gelänge es, den Kreis jener Schreibstube genauer zu bestimmen, aus welcher die Miniaturen dem Zilliser Meister als unmittelbare Vorlagen dienten oder welcher er gar selbst angehörte, so müßte sich uns die Individualität des Meisters vor dem Hintergrund dieser Vorlagen mit eindringlicher Deutlichkeit abheben. Poeschel sucht Zusammenhänge mit süddeutscher Buchmalerei, vorab der ottonischen Zeit (S. 64), und tatsächlich zeigen sich vielfache Übereinstimmungen, besonders im Bildinhalt, weniger überzeugend im rein Formalen der Darstellung. Er räumt aber ein, daß sich ein Werk nicht finden lasse, das mit der Zilliser Decke in engstem stilistischen Zusammenhang stehe, und er schreibt es der Tatsache zu, daß die Churer Buchmalerei für uns restlos verloren sei (S. 65).

Mit diesem Eingeständnis hat Poeschel den Weg offengelassen, unter der zeitgenössischen Miniaturmalerei nach jenen Vorlagen weiterzusuchen. Es ist klar, daß beim großen Reichtum der Variationen in der Buchmalerei nur dann ein gewisser Anspruch auf Wahrscheinlichkeit er-

<sup>1</sup>) Zürich 1941. Vgl. E. Poeschel, *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 1943, Bd. V, S. 223 ff.

hoben werden kann, wenn sich die formalen Übereinstimmungen zwischen Miniatur und Deckenbildern bis in scheinbar belanglose Details nachweisen lassen. Ein solches Suchen ist eine mühselige Arbeit, wenn nicht Zufall und Fingerglück mithelfen.

Ein solcher Zufall wies uns auf die genannte Mailänder Miniatur. Wir meinen nun allerdings nicht etwa, daß gerade diese Handschrift die unmittelbare Vorlage für den Zilliser Meister bilde. Die Miniatur der Titelseite (Tafel 7) – es ist die einzige im ganzen Codex – zeigt im Inhaltlichen, Stilistischen und Formalen Dinge, welche sich mit Zillis nicht, oder dann nur entfernt decken. Andererseits aber enthält sie einige Details, deren formale Übereinstimmung mit Zillis höchst frappant ist. Die Vergleichsbasis ist äußerst schmal: eine einzige Miniaturseite gegenüber dem großen Zyklus der Decke! Und man wird sogleich entgegenhalten können, es bleibe allzu vieles dem Zufall anheimgestellt.

Wenn wir es dennoch wagen, die Deckenbilder und diese Miniatur miteinander in Beziehung zu setzen, so beschränken wir uns darauf, auf die formalen Übereinstimmungen lediglich hinzuweisen und sie zu demonstrieren. Vielleicht gelingt es, zu überzeugen, und die Hinweise bieten die Veranlassung, nach allfälligen illuminierten Handschriften zu suchen, welche der gleichen Hand oder Schreibstube entstammen, zu welcher auch die Mailänder Handschrift gehört; und so ist es vielleicht auch möglich, die Vergleichsbasis zu erweitern und damit mehr Licht in die Frage nach den Zilliser Vorlagen zu bringen.

Es handelt sich bei dieser Handschrift um eine Bibel «nach ambrosianischem Ritus». Nach einer persönlichen Mitteilung des Präfekten der Ambrosiana, Monsignore Galbiati, wird sie ins 11. Jahrhundert datiert. Sie gehörte einmal der Bibliothek der Kathedrale von Mailand an. Im 15. Jahrhundert kam sie in die Bibliothek des Erzbischofs von Mailand, Francesco Piccolpasso. Von hier gelangte sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die Ambrosiana, als Friedrich Borromäus die Bibliothek gründete. Der Ort der Entstehung ist nicht bekannt, doch vermutet Toesca<sup>2</sup>, diese Bibel sei für die Mailänder Kirche hergestellt worden. Sie wird also wahrscheinlich aus Oberitalien stammen<sup>3</sup>.

Die Miniatur, welche die ganze Titelseite einnimmt (Tafel 7), ist vielleicht an künstlerischem Gehalt mit den Malereien von Zillis nicht entfernt zu vergleichen. Sie läßt jene Originalität vermissen, die uns bei der Decke so sehr anspricht. Das Miniaturbild ist in zwei Hälften geteilt: Eine romanische Rundbogenarchitektur – zwei Bogen auf drei gewundenen Säulen ruhend – trägt eine Art schmaler Terrasse, auf welcher Christus, von der Mandorla umgeben, lehrend thront. Die Evangelistensymbole Engel, Adler, Ochs und Löwe ragen hinter der Mandorla hervor und füllen die Ecken der oberen quadratischen Bildhälfte. Unter den Bogen stehen zwei Heilige – sie werden als Maria und Johannes Baptista gedeutet – mit je einer Frauen- und einer Jünglingsfigur. Toesca (a.a.O.) deutet das Bild als Deesis. Poeschel möchte laut einer brieflichen Mitteilung eher an eine Majestas Domini denken; in der unteren Bildhälfte wären dann die Besteller der Handschrift dargestellt, welche von Maria und Johannes «empfohlen» werden.

Die Zeichnung der Figuren ist rein linear, scharf mit der Feder gezogen; auf das Malerische ist verzichtet worden. Die Farbe koloriert die Zeichnung lediglich; sie hat nicht die Funktion, mit Licht- und Schattenwirkungen eine gewisse räumliche Plastik vorzutäuschen. Teilweise ist sie, besonders bei den Mänteln, flächig derb über die linear gehaltene Faltung der Stoffe gestrichen und macht dort die Zeichnung fast unkenntlich.

Die Farbskala ist sehr beschränkt. Dunkelblau koloriert sind Mandorla (Umrandung und Inneres), die Mäntel von Christus, des Matthäusengels, von Maria, der Frau, und Rock und Schuhe des Jünglings. Die Aura von Christus ist hellblau, das Kreuz gelb. Purpurn sind der

<sup>2</sup>) Pietro Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano 1912, S. 76f.

<sup>3</sup>) Vgl. die Notiz im Innern des Deckels: *Hic Codex qui ab Archiepiscopo Piccolpasso Metrop. Ecclesiae Mediol. legatus fuit, iussu Jll<sup>m</sup>. et R<sup>m</sup>. Card. Borromaei B. Caroli patruelis et Bibliothecae Ambrosianae fundatoris a R<sup>m</sup>. eiusdem ecclesiae Capitulo emptus fuit 1601. Antonio Olgiato eiusdem Bibliothecae, quam primus omnium tractavit Praefecto.*

Markuslöwe, die Ärmeltonika von Maria, der Mantel des Täufers (blau umrandet), Thron und Kissen und die Haare des Jünglings. Die Strümpfe des Jünglings sind rot, die Aura von Maria und dem Täufer golden mit roter Einfassung. In denselben Farben ist das Ornament gehalten. Alles übrige, was die Farbe nicht deckt, ist weiß gehalten, das heißt hier ist der pergamentene Grund freigehalten. Ein Vergleich mit Zillis zeigt, daß auch dort im wesentlichen das gleiche Prinzip der Darstellung herrscht: eine wenn auch in der Farbskala viel reichere Kolorierung einer rein linear gehaltenen Zeichnung<sup>4</sup>.

In der wissenschaftlichen Literatur ist m.W. erst zweimal auf die Mailänder Bibel hingewiesen worden: von Pietro Toesca<sup>5</sup> und P. d'Ancona<sup>6</sup>. Toesca setzt die Handschrift ins 12. Jahrhundert und denkt an Beeinflussung durch byzantinische Mosaiken. Er weist auch auf einige Handschriften hin<sup>7</sup>, welche mit unserer Bibel eine gewisse Verwandtschaft zeigen. Die von ihm angeführten Ähnlichkeiten scheinen mir aber über einen stark linearen Charakter ihrer Zeichnung nicht hinauszuweisen; es fehlt ihnen die genaue Übereinstimmung in formalen Details.

Im Stilistischen hält die Miniatur einem Vergleich mit Zillis nicht stand. Gegenüber der fast grobschlächtigen Gedrungenheit der Zilliser Gestalten fällt die Schlankheit der Figuren der Miniatur auf; nur die Gebärden der überdimensionierten Hände der Heiligen und Profangestalten erinnern an Zillis. Poeschel möchte in dieser Gedrungenheit ein besonderes Merkmal des Bäuerlich Rätischen des Zilliser Meisters erblicken (Poeschel, S. 64); die Gebärden der Hände aber weisen möglicherweise darauf, daß die Zusammenhänge weiter zu spannen sind. Vorerst ist aber eine stilistische Einordnung der Mailänder Miniatur nicht möglich, solange sie noch so isoliert bleibt und ihre nächsten Verwandten unbekannt sind. Eine weitere Förderung dieser Frage ist mir als bloßem Liebhaber nicht möglich; die Fachleute mögen den Faden weiterspinnen!

Dagegen sei hier auf eine Reihe formaler Übereinstimmungen zwischen Zillis und der Miniatur hingewiesen. Sie sind so frappant, daß sie in ihrer Kraft wohl kaum durch andere Details, welche diese Übereinstimmung nicht bieten, abgeschwächt werden können.

Wir vergleichen den Kopf des Täufers (Tafel 8, g) mit dem Kopf eines knienden Apostels von der Verklärung Christi (Zillis Nr. 125, Tafel 9, a). Die Ähnlichkeit des Gesichtes ist auf den ersten Blick verblüffend: der Schnitt der Augenbrauen und der Nase, Mund und Bart. Wohl fehlt dem Täufer die über den Scheitel zurückgelegte Mittelsträhne, welche bei Zillis so häufig ist, aber das Haupthaar umgrenzt in gleicher Art die Stirne und wallt mit denselben Wellungen und Strähnen in den Nacken. Und vollends das Ohr, bei beiden Köpfen in Augen-

<sup>4</sup>) Vgl. Poeschel, S. 54: «Mit einer Konsequenz, die sowohl der Miniatur wie der Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts gegenüber schon archaisch wirkt, ist in Zillis die schwarze Linie zum dominierenden stilistischen Element erhoben. Die Bilder wirken wie kolorierte Federzeichnungen, denn der Strich ist, wenn auch mit dem Pinsel gezogen, von einer kalligraphischen Schärfe und Präzision, als sei sie aus der Spitze des Kieles geflossen.»

<sup>5</sup>) A. a. O.: «Una grande bibbia, della biblioteca ambrosiana, eseguita forse per la chiesa milanese, è ornata d'una composizione grandiosa quasi forse ricavata da pittura murale: il Cristo vi troneggia tra i simboli degli Evangelisti, venerato da due devoti, dalla Madonna e dal Battista atteggiati secondo lo schema della Deesis. E il disegno, sopra tutto nella nobile figura del Redentore, dimostra una larga influenza dall'arte bizantina sul miniatore, che stimiamo operassa nel secolo XII.»

<sup>6</sup>) P. d'Ancona, La mostra della Miniatura nella Biblioteca Ambrosiana, Bolletino d'Arte, Jg. 27, 1933, Ser. III, S. 60: «Il miniatore della Bibbia non tenta effetti coloristici – si vale con vera monotonia quasi soltanto dell'azzurro – ma per contro raggiunge un grande effetto monumentale in questa Deesis, che sembra ispirata ai mosaici di una qualche conca absidale lombarda dell'età romanica.»

<sup>7</sup>) Toesca, a. a. O., S. 76, Anm. 2: «Nel frontespizio se afferma che la bibbia è secondo il rito ambrosiano; ma non sappiamo per quali argomenti. Possono unirsi alla bibbia, per correttezza di forme e per influenza bizantina, un messale della Basilica ambrosiana (sec. XI–XII), e un altro della Biblioteca capitolare di Novarra (Cod. LIV) nel quale un'iniziale figurata ripete una composizione ch'è pure nel precedente (fig. 54), e la crocifissione è fortemente improntata all'arte bizantina (cfr. Carta-Cipolla-Frati, Atlante paleografico, p. 28); un terzo della Bibl. Ambrosiana (Cod. T 120 sup.), e infine, un altro messale della Bibl. capitolare di Piacenza (Cod. 42), della seconda metà del sec. XII, ove in una miniatura il Cristo troneggiante sull'oltremare è vivamente colorato d'oro e d'argento nelle vesti (fig. 53).»

höhe, zeigt die gleiche säckchenartige C-Form. Die gleiche Formel für das Ohr zeigt sich auch bei Maria, Christus, dem Engel und den Profanfiguren.

Die Art, wie der Täufer (Tafel 8, g) den Mantel rafft, mag uns an die gleiche Art erinnern, wie der Täufer in Zillis sein härenes Gewand rafft (Nr. 94 und 96), doch mag dies nicht entscheiden. Dagegen zeigt die Faltung der Tunika über den Ober- und Unterschenkeln und den Knien die genaue Entsprechung mit analogen Figuren von Zillis, z. B. mit Nr. 103 (Hochzeit zu Kana, Tafel 9, b).

Wir vergleichen die Maria (Tafel 8, f) der Miniatur mit zwei beliebigen Marienfiguren von Zillis (Nr. 103, Hochzeit von Kana [Tafel 9, c], und Nr. 79, Darstellung im Tempel [Tafel 9, d]). Eine physiognomische Ähnlichkeit wie zwischen dem Täufer und dem Apostel besteht hier nicht. Die beiden Gesichter von Zillis sind breiter und in ihrer Art lieblicher, man möchte fast sagen «individueller» gestaltet. Doch fällt neben der wieder gleichen Bildung des Ohres und der Nase die gleiche Formel auf, mit welcher die Mundpartie gebildet ist: die Oberlippe aus drei nach unten konkaven Bogen, die Unterlippe ein einziger nach unten konkaver Bogen und das Kinn ein weiterer nach unten konvexer Bogen. Es ist die Formel, die bei Zillis bei allen unbärtigen Gesichtern angewendet ist. Die gleiche Bildung der Mundpartie haben auch der Matthäusengel und die beiden Profanfiguren der Miniatur. Miniatur und Zillis haben zwischen Stirn und äußerem Rand des zur Haube übergeschlagenen Mantels einen dunkeln Rand – ob Haaransatz oder ein Schatten (?), läßt sich nicht sagen. Die Drapierung des Mantels mag allgemeiner Konvention entsprechen, aber der punktierte Mantelsaum hat bei der Marienfigur der Hochzeitsszene seine genaue Entsprechung. Wegen der Übermalung ist die Zeichnung der Faltenwürfe, vor allem über den Schenkeln und Knien, nur schwer sichtbar – aber auch hier gilt die Beobachtung, welche wir beim Täufer machten.

Den thronenden Christus (Tafel 8, c) vergleichen wir mit dem Christus der «Verklärung» (Nr. 124, Tafel 9, e). Er wirkt majestätischer und monumentaler, der Zilliser «individueller». Der Schnitt von Augen, Brauen und Nase, die säckchenförmigen Ohren, Schnurrbart und Mund und der zweispitzige Bart entsprechen sich, und abgesehen von der über den Scheitel zurückgelegten Mittelsträhne bei Zillis entsprechen sich auch die Frisuren: mit breiten Strähnen – in parallel verlaufenden Linien – ist das Gesicht umrahmt, unterhalb der Ohren sind sie gleichsam in zwei Beuteln gerafft und laufen in langen Spitzen über die Schultern aus. Auffallender ist die Zeichnung der Faltenwürfe. Die Linienführung der Mantelfalten über und zwischen den Knien entspricht sozusagen genau der analogen Sitzfigur von König David (Nr. 49, Tafel 9, g), während die senkrecht auslaufenden Falten am untern Rande der Tunika beim Christus der Verklärung (Nr. 124) wiederkehren. Rechts außen macht die Tunika des Thronenden einen Überschlag: der obere Rand ist durch einen nach oben gekehrten rechten Winkel dargestellt und bildet mit dem untern Rand ein übers Eck gestelltes Quadrat, eine Formel, die nicht nur beim Mantel des Zilliser Christus genau gleich sichtbar ist, sondern auf zahlreichen Tafeln von Zillis in der stets gleichen Art wieder auftritt. So reich sonst die Variationen von Faltenüberschlägen in der Miniaturmalerei sind, in dieser ausgeprägten Art wie bei Zillis und bei unserer Miniatur sind sie mir nicht bekannt. Noch frappanter ist die Darstellung der Füße: sie sind bei Zillis etwas derber und klobiger, in der Formel aber direkt identisch. Von der Sandale ist die Schnürung über dem Rist sichtbar. Solche Schnürungen sind häufig zu sehen, abgesehen von einem einzigen Detail: der Zilliser Meister setzt bei allen Bildern zwischen die einzelnen Teilstücke der Schnürung zwei kurze Querstrichlein; was diese sachlich bedeuten, ist mir unbekannt (nur das Ringlein mit den beiden Zipfeln über dem oberen Teil des Ristes ist klar: es ist wohl der Schlips der Schnürung) – und diese merkwürdigen Querstrichlein hat auch die Miniatur! Eine eigenartige Übereinstimmung zwischen Miniatur und Zillis zeigt auch der Thron: der karierte, mit Punkten versehene Stoff des Kissens kann ein allgemein bekanntes Webemuster sein, und er mag nicht überzeugen. Verblüffender ist ein anderes Detail: am äußeren Rand der Querleiste des Thrones von König David (Nr. 49) ist

als Ornament ein auf die Ecke gestelltes, in vier Felder geteiltes und mit Punkten versehenes Viereck, welches selbst wieder von vier Kreislein umstellt ist – an genau der gleichen Stelle des Christusthrones der Miniatur erscheint genau das gleiche Ornament! Es wiederholt sich, ein wenig vergrößert und deutlicher sichtbar auf dem Buchdeckel des Markusevangeliums, welches der Löwe zwischen den Pfoten hält. Kann eine so weitgehende Übereinstimmung im Ornament bei so ungezählt vielen Variationsmöglichkeiten noch als Zufall gewertet werden?

Von den Evangelistensymbolen vergleichen wir den Engel des Matthäus (Tafel 8, a) mit dem Engel von Josephs Traum (Nr. 80, Tafel 9, f). Differenzen seien wohl zugegeben: der Zilliser Engel hat ein «sprechenderes» Gesicht, er ist von breiterer Gestalt, die Flügel sind gegenüber der linearen Zeichnung der Miniatur malerischer gehalten. Er ist auch durch die mißverständene doppelte Zeichnung des Mantels gekennzeichnet, welche Poeschel überzeugend gedeutet hat (Poeschel, S. 50). Und dennoch muten die zwei Engel verwandt an; es liegt am Schnitt des Gesichtes, der linearen Drapierung des Gewandes und der Stellung der Flügel.

Der Adler des Johannes (Tafel 8, d) findet bei den «Fischvögeln» der ozeanischen Fabelwesen in Zillis seine Entsprechungen mit Nr. 7 und 14 (Tafel 9, h u. m): Schnitt und Haltung des Kopfes, das mandelförmige Auge, sogar das sichtbar dargestellte Ohr (Nr. 7) entsprechen sich. Der pralle Schenkel, der an ein gebratenes Hühnerbein erinnert, die gespreizten Krallen – sie müssen ins Auge fallen.

Der Ochs des Lukas (Tafel 8, b) sei dem Ochsen im Stall zu Bethlehem (Nr. 60, Tafel 9, k) und dem Einhorn (Nr. 42, Tafel 9, i) gegenübergestellt. Verwandt ist die Gestaltung von Maul und Nüstern: der doppelte Bogen über der Nase, die hochgestellten Nasenlöcher, das eine, fast in die Mitte der Stirn gerückte Horn – wie beim Ochs von Bethlehem –, das kugelig vorstehende, von der Stirn halbverdeckte Auge, die Linienführung beim Ansatz des Beines, das Ellbogengelenk und die Andeutung der Muskulatur des Beines («Unterarm») entsprechen sich beim Lukasochsen und beim Einhorn, während wir die Hufe des Ochsen mit den Hufen des Fabelhirsches (Nr. 17) zusammenstellen möchten.

Für den Markuslöwen (Tafel 8, e) bietet der Fabellöwe (Nr. 44, Tafel 9, l) wenige Übereinstimmungen. Aber Zillis kennt keine andern Bilder von Löwen, es sei denn, man suche nach einer gewissen Verwandtschaft im Habitus mit den Bildern des Satans (Nr. 99–101).

Die beiden profanen Figuren der Miniatur (Tafel 7) finden in Zillis keine Entsprechung. Auf den Schnitt der Gesichter und die Gebärden der Hände wurde schon hingewiesen; die Frisuren sind anders. Es wäre noch auf manche Verwandtschaft hinzuweisen, z. B. auf die Gestaltung der Säulen, besonders der Kapitelle, auf das kleine romanische Langfenster und die zwei flankierenden Rundfenster im Zwickel zwischen den beiden Bogen, auf das Ornament als Schmuck der Architektur – aber hier beginnt sich die Sache zu verflüchtigen, weil eben unsere Vergleichsbasis so schmal ist, solange die nächsten Verwandten unserer Handschrift noch nicht entdeckt sind.

Beim Vergleich der Mailänder Miniatur mit entsprechenden Partien der Zilliser Deckenbilder scheinen uns nicht nur die frappanten Übereinstimmungen im Formalen wesentlich zu sein, sondern auch ihre starke Häufung. Gerade diese formalen Details und ihre Häufung lassen sich aber auch in den süddeutschen Miniaturen, auf welche sich Poeschel beruft (Swarzenski, Regensburger und Salzburger Miniaturmalerei, Codex Egberti), nicht nachweisen. Aber sie finden sich statt dessen in einem Werke, welches offenbar aus Oberitalien stammt.

Wir verzichten darauf, die Frage eines Zusammenhanges eindeutig zu beantworten; wir wagten es auch gar nicht, denn bevor sich nicht der Kreis der Schreibstube unserer Mailänder Handschrift genauer umreißen läßt, ist dies verfrüht. Wir werfen unsere Sache lediglich in die Diskussion. Eine Suche nach weiteren Materialien wird sich, wie wir meinen, lohnen. Denn nur die Kenntnis der Vorlagen macht es möglich, daß jener «Lopicinus pictor» und sein Geselle in ihrer Individualität sichtbar werden, und daß das künstlerische Genie des Zilliser Meisters heller erstrahlen kann.



Kunsthau Zürich

BIBEL-HANDSCHRIFT, 12. Jahrhundert

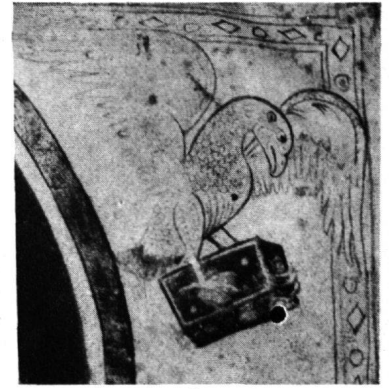
Mailand, Ambrosiana, B 48 inf.



a



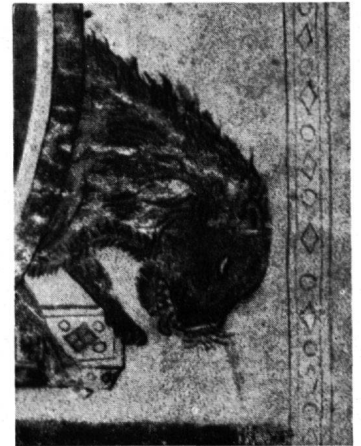
c



d



b



e



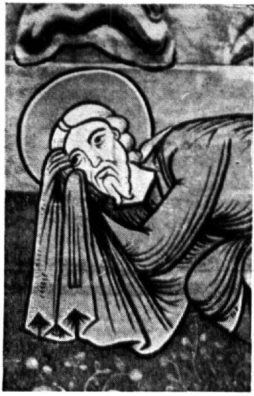
f



g

DETAILS DER MAILÄNDER BIBEL

Phot. Kunsthaus Zürich



a



b



c



d



e



f



g



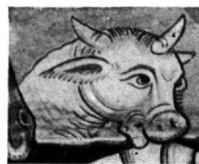
h



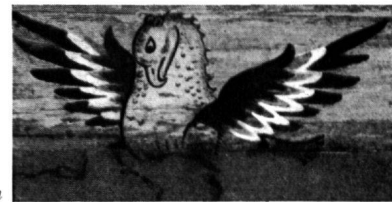
i



l



k



m

DECKENGEMÄLDE VON ZILLIS (AUSSCHNITTE)

Photo : Archiv für historische Kunstdenkmäler, Zürich, SLM