

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:	50 (1993)
Heft:	3
Artikel:	Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet : Bildsystem und Bildprogramm
Autor:	Flühler-Kreis, Dione
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169287

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: 08.02.2026

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

Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet

Bildsystem und Bildprogramm

von DIONE FLÜHLER-KREIS

Seit der wissenschaftlichen Entdeckung und ersten Erschliessung der Bildtafeln von Zillis durch Johann Rudolf Rahn in den 1870er Jahren und der 1898 erfolgten Reproduktion nach Aquarellen von R. Weber ist die Zilliser Decke zu einem Forschungsobjekt geworden (Abb. 1).¹

Hier soll die Forschungs- und Restaurierungsgeschichte soweit nachgezeichnet werden, als sie für die Bildordnung der Decke Folgen hatte und für die Sinndeutung der Bilder bedeutsam ist.

Forschungs- und Restaurierungsgeschichte – ihre Folgen für die Bildordnung der Decke

Die Übersichtstabelle von Rahn sowie die Aquarelle von Weber halten einen Zustand der Decke fest, wie er möglicherweise bereits 1574 mit dem Neubau des Dachstuhls über dem Schiff, spätestens aber mit den Renovierungsarbeiten von 1820 zustande gekommen war.² Die ursprüngliche Anordnung der Tafeln war jedenfalls empfindlich gestört (Abb. 2). Da die einzelnen Bildtafeln, die nachweislich auf der Staffelei gemalt worden waren, nach ihrer Fertigstellung ohne besondere Befestigung einfach in die Trägerkonstruktion der Decke eingeschoben worden waren, liess sich die Anordnung der Tafeln relativ einfach ändern.³

Rahn erkennt zwei «Hauptklassen» der Darstellung, die «seltsamen Ungeheuer und Fabelwesen» der Randfelder als Umrahmung des Ganzen, denen er auch den Posaune blasenden Engel der ersten Reihe zuordnen möchte, und die von Osten nach Westen sich hinziehende, «ansprechendere» Erzählfolge, «die mit wenigen Ausnahmen neutestamentarische Gegenstände behandelt». Zudem vermutet er hinter den drei sitzenden Königen mit Messern Persönlichkeiten des Alten Testamente, denen er auch die nimbierte Sitzfigur mit Messer zu Beginn des Zyklus zuordnen möchte. Die beiden anschliessenden weissgekleideten Frauen, die damals die Heimsuchungsszene rahmten, bezeichnet er wegen des Kreuzes im Giebel der einen Torarchitektur als Figuren von Synagoge und Ecclesia.⁴

1936 führte Joseph Gantner als Vergleichsbeispiel unter den wenigen noch erhaltenen Decken die jedoch um einiges jüngere Decke von St. Michael in Hildesheim an und stellte Bezüge zur Technik und zum Stil der Glasgemälde von Chartres fest, bezog aber die Bildprogramme der Glasfenster nicht in seine Überlegungen mit ein.⁵



Abb. 1 Zillis, St. Martin, Bilderdecke, 1. Viertel 12. Jh. Ansicht der Decke vom Chor aus.

Die hauptsächlichsten Publikationen zur Kirche und zu ihrer Decke entstanden im Vor- und Umfeld von Restaurierungs- oder Konservierungsbemühungen.

Eine eigentliche Zäsur bildete dabei die grossangelegte Restaurierung von 1938/40. Als Brandschutz wurde eine Betondecke über die Bilderdecke gespannt, vorgängig wurden die Bildtafeln ausgebaut, restauriert, neu geordnet und mit einem Schraubsystem befestigt. Die Neuordnung der Tafeln besorgte Erwin Poeschel, der seine Forschungsergebnisse 1941 in der ersten Monographie zur Zilliser Decke festhielt.⁶



Abb. 2 Zillis, St. Martin.
Zustand der Bilderdecke vor
1940 mit Ergänzungen
(Blumenbilder) von 1820.
Montage der Chromo-
lithographie auf sechs Blät-
tern nach Aquarellen von
R. Weber 1898.

Diese umfassende und sorgfältige Arbeit bleibt bis heute die Grundlage jeder Beschäftigung mit diesem Kunstwerk. Genauso wie die Reihenfolge der Bilder beim erneuten Ausbau und bei den Sicherungsarbeiten von 1971 ausser zwei geringfügigen Änderungen die gleiche blieb⁷, wird in neueren Publikationen mit wenig Ausnahmen die Anordnung Poeschels als verbindlich anerkannt, zum Teil auch als Ausgangspunkt für Beweisführungen genommen.⁸

Mit Blick auf die Übersichtstabelle von 1872⁹ oder auf die Chromolithographien von 1898 müssen Charakterisierungen wie «die einzige noch nahezu erhaltene romanische Bilderdecke» dahin relativiert werden, dass der jetzige Zustand der Decke nicht der originale ist, wohl aber eine eindrückliche Interpretation, basierend auf fundierten und umfassenden ikonographischen und theologischen Kenntnissen. So zeigen die häufig zitierte, aber in ihren Resultaten, die auf Grund ikonographischer Vergleiche vorwiegend aus der oberitalienischen Kunst zustande kamen, wenig berücksichtigte Dissertation von Susanne Brugger-Koch sowie der auf genauen Beobachtungen abgestützte theologische Aufsatz von Markus Jenny¹⁰ zum Teil überzeugende Alternativen zur Anordnung Poeschels. Die Tafeln neuerdings umzuplazieren, wäre jedoch ein müßiges Unterfangen, da jeder weitere Versuch eine andere Interpretation darstellt, nicht aber den Originalzustand wiederherstellt.

Jede Beschäftigung mit Bildstruktur und Bildprogramm der Decke hat von folgenden grundsätzlichen Erkenntnissen auszugehen, die von Poeschel formuliert, im wesentlichen bereits von Rahn angedeutet wurden.

Die Deckenkomposition folgt drei Ordnungen (Abb. 3):

1. Die 105 Felder umfassende Innenfläche erzählt im Ablauf von Ost nach West die Heilsgeschichte des Neuen Testaments, der sich in der letzten Reihe die Legende des Kirchenpatrons St. Martin anschliesst.

2. Die Innenfelder werden von einem geschlossenen Rahmenfries mit Meereshintergrund umgeben, der mit Meerungeheuern und Mischwesen bevölkert ist. Zwischen diese Figurenbilder waren bereits vor 1941 drei szenische Tafeln eingeschoben, eine Schiffahrt, ein Fischzug und eine weitere, nicht mehr genau erkennbare Schiffsscene. An allen vier Ecken müssen sich hornblasende Engel befinden haben; Nord- und Südwind, mit Inschriften AUSTER und AQUILLO versehen, sind erhalten.

3. Über die Gesamtkomposition ist ein Kreuz gelegt, das aus doppelten Ornamentleisten gebildet ist und die Decke in vier gleich grosse Rechtecke gliedert.

Poeschel erkennt im Gesamtkonzept die Anlage einer Weltkarte in der Art der Beatus-Karten des 8. Jahrhunderts. Das die Innenfelder umrahmende Meer definiert er als Zone der Bedrohung, die Fabelwesen als Verkörperung des Bösen. Die Bootszenen deutet er als Illustrationen zur Jonasgeschichte (Jona 1,3) sowie als «evangelische Fischer» oder als «eine Symbolisierung der bekehrenden Kirche, die den bösen Zirkel der Untiere durchbrechen und den Sinn des Beschauers auf den Gedankeninhalt des Hauptzyklus – die evangelische Botschaft – vorbereiten».¹¹

Innenfelder: Heilsgeschichte des Neuen Testamentes 49–146, Legende des heiligen Martin 147–153.

Windengel

Kreuz aus doppelten Ornamentleisten

Randfelder:
Meerzone mit Mischwesen und drei Schiffszenen

Abb. 3 Zillis, St. Martin. Schema der Bilderdecke: dreifache Ordnung (Numerierung der Tafeln nach Poeschel).

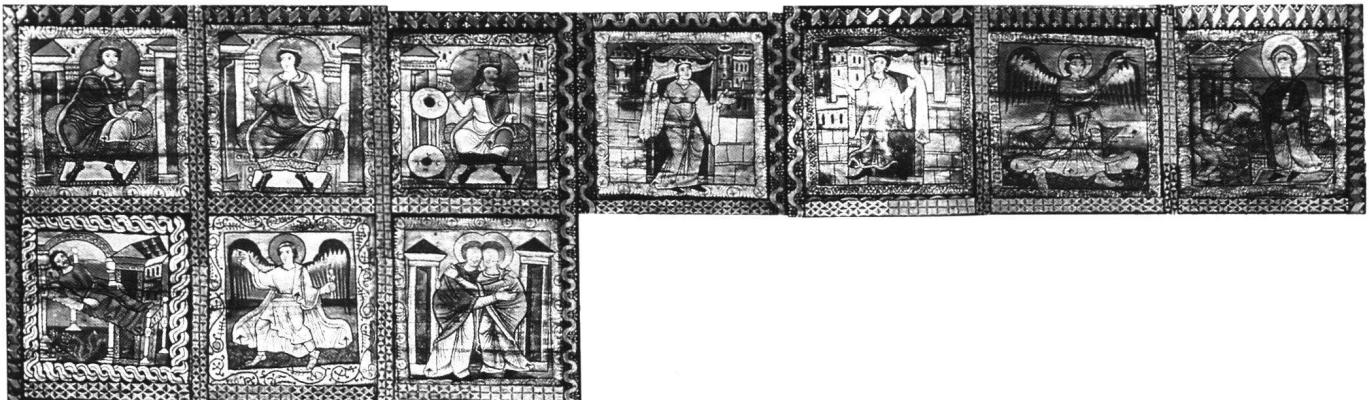


Abb. 4 Zillis, St. Martin. Innenfelder, Anfang der Heilsgeschichte (Tafeln 49–58, vgl. Abb. 5): Drei thronende Könige mit Messern, zwei Frauenfiguren, Verkündigung mit Engel, Maria mit Dienerin, Traum des Joseph mit Engel, Heimsuchung.

Diese wertende Polarisierung von innerer und äusserer Ordnung, wie sie von Poeschel vorgebildet und in den nachfolgenden Arbeiten zur Zilliser Decke beinahe ausschliesslich übernommen wird¹², reduziert die Aussagekraft der Komposition, indem sie keine ambivalente Deutung und Spannung zulässt. Die Deutung der Aussenbilder als Bedrohungsszenario mag Poeschel bewogen haben, die Darstellung der Versuchung Christi als zentrale Szene in der Mitte der Decke einzufügen.

Poeschels Neuordnung der Decke – mit viel Wissen und Akribie vorgenommen – mutet zum Teil wie ein spannendes Detektivspiel an, dessen Resultat weitgehend keine zwingenden Änderungen fordert. Allerdings hat Susanne Brugger-Koch auf Grund ikonographischer Untersuchungen vorgeschlagen, am Anfang der Erzählfolge der Innenfelder einige Umstellungen vorzunehmen.

Poeschel setzt – in Anlehnung an die Deutungen von J.R. Rahn – an den Anfang des Zyklus die drei thronenden Könige mit Beschneidungsmessern als alttestamentliche Vorfahren Christi, gefolgt von den beiden unter einer Bogenarchitektur mit Vorhangsmotiv stehenden Frauen, die er als Verkörperungen von Synagoge und Ecclesia sieht (Abb. 4). Susanne Brugger-Koch weist überzeugend nach, dass die beiden attributslosen Frauen unter einer Giebelarchitektur traditionsgemäss seit dem Frühmittelalter als Dienerinnen die Szene der Visitatio rahmen. Weiter schlägt sie vor, die Erzählfolge der neutestamentlichen Heilsgeschichte wie üblich mit der Verkündigung beginnen zu lassen. Die thronenden Könige – im Aussehen mit den Heiligen Drei Königen vergleichbar – möchte sie an den Anfang der Dreikönigsgeschichte stellen.¹³

Dieser umfassenden, mit vielen Beispielen belegten ikonographischen Beweisführung ist nichts beizufügen. Die Diskussion um die Anordnung einzelner Bilder wird kaum weiterführen, wichtig scheint mir, dass bei Interpretationsversuchen stets berücksichtigt wird, dass der jetzige Zustand der Decke eine Interpretation, nicht den Originalzustand darstellt (Abb. 5).

Ich werde im folgenden einen andern Zugang zum Verständnis des Bildprogramms suchen, indem ich vom oben festgestellten dreifachen Bildsystem der Decke ausgehe.¹⁴

Dreifache Ordnung – Raum, Zeit, Heilsgeschichte

Die 153 quadratischen Felder der Decke von St. Martin sind in drei klar voneinander getrennte Ordnungen gegliedert; jede Ordnung hat ihre eigene Zeichensprache.¹⁵

1. Die rahmenden Randfelder, nach aussen mit einem umlaufenden Wellenband belegt, wo sich Fabelwesen und Meermonstren tummeln, sind gegen die Innenfelder abgegrenzt; sie vertreten die räumliche Ordnung. Die hornbläsenden Engel, die beiden original erhaltenen mit «Auster» und «Aquilo» (Nord- und Südwind) bezeichnet, verstärken als apokalyptische Engel, die den Beginn des Jüngsten Gerichts verkünden und an den vier Weltecken die Winde zurückhalten, diese Absicht. Jedes Quadrat ist mit einer raumfüllenden Einzelfigur besetzt. Mehrfigurig und dem narrativen System verpflichtet, dem die Innenfelder folgen, sind nur die Bootsszenen, die aber wegen des Verlaufs der Bretterfugen trotzdem zu den Aussenfeldern gehören.

2. Die Innenfelder, gleichsam das bekannte Festland, sind besetzt durch die Erzählungen der christlichen Heilsgeschichte von der Verkündigung an Maria bis zur Dornenkrönung, denen sich als Fortsetzung in die Jetzzeit – ins Mittelalter – die Legende des Kirchenpatrons, des heiligen Martin, anschliesst. Dieses narrative Bildprogramm folgt einer zeitlichen Ordnung. Sie entspricht dem christlichen Grundverständnis von Zeit, die Anfang und Ende hat, die, da unumkehrbar, eine historische ist. Diese zeitliche und erzählende Ordnung ist in Zillis zugleich räumlich-geographisch orientiert, da die Geschichte von Osten nach Westen abläuft. Das Bildprogramm folgt der Zeilenordnung schriftlicher Texte, hat lange und kurze Sätze, einen unterschiedlichen Sprachrhythmus und verschieden lange Textabschnitte. Beziehungen herzustellen zwischen der gleichzei-

1	2	3	4	5	6	7	8	9
48	49	50	51	52	53	54	55	56
47	56	57	58	59	60	61	62	63
46	63	64	65	66	67	68	69	70
45	70	71	72	73	74	75	76	77
44	77	78	79	80	81	82	83	84
43	84	85	86	87	88	89	90	91
42	91	92	93	94	95	96	97	98
41	98	99	100	101	102	103	104	105
40	105	106	107	108	109	110	111	112
39	119	120	121	122	123	124	125	126
38	126	127	128	129	130	131	132	133
(36)	133	134	135	136	137	138	139	(22)
(35)	140	141	142	143	144	145	146	(23)
(34)	147	148	149	150	151	152	153	(24)
(33)	32	(31)	(30)	(29)	(28)	(27)	26	(25)

Anordnung vor 1940

-  Visitatio, gerahmt von zwei Frauenfiguren
-  Nimbierte Sitzfigur mit Messer
-  Verkündigungsengel, Maria der Verkündigung mit Dienerin
-  Drei thronende Könige mit Messer
-  Dreifache Versuchung Christi durch den Teufel

1	2	3	4	5	6	7	8	9
48	49	50	51	52	53	54	55	56
47	56	57	58	59	60	61	62	63
46	63	64	65	66	67	68	69	70
45	70	71	72	73	74	75	76	77
44	77	78	79	80	81	82	83	84
43	84	85	86	87	88	89	90	91
42	91	92	93	94	95	96	97	98
41	98	99	100	101	102	103	104	105
40	105	106	107	108	109	110	111	112
39	112	113	114	115	116	117	118	119
38	119	120	121	122	123	124	125	126
37	126	127	128	129	130	131	132	133
(36)	133	134	135	136	137	138	139	(22)
(35)	140	141	142	143	144	145	146	(23)
(34)	147	148	149	150	151	152	153	(24)
(33)	32	(31)	(30)	(29)	(28)	(27)	26	(25)

Neuordnung 1940 durch E. Poeschel, heutige Anordnung

-  Drei thronende Könige mit Messer
-  Zwei Frauenfiguren (Synagoge, Ecclesia)
-  Verkündigungsengel, Maria der Verkündigung mit Dienerin
-  Nimbierte Sitzfigur mit Messer (Joseph)
-  Dreifache Versuchung Christi durch den Teufel

Abb. 5 Zillis, St. Martin. Schema der Bilderdecke. Anordnung der Innenfelder mit Szenen zum Anfang des Neuen Testamentes und zur Versuchung Christi vor 1940 und jetziger Zustand nach der Neuordnung durch E. Poeschel 1940 (Numerierung der Tafeln nach der Neuordnung 1940 durch E. Poeschel).

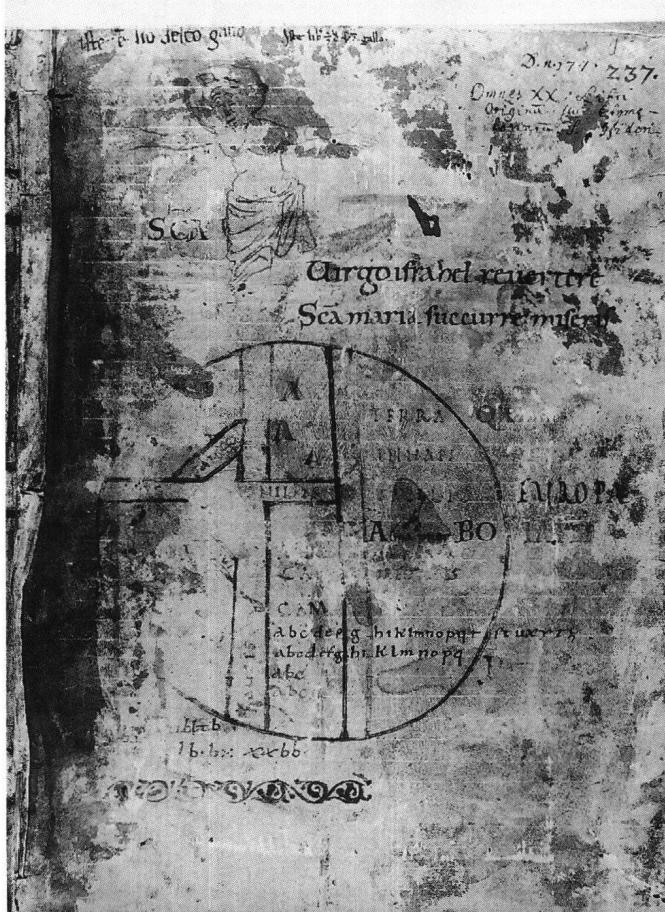


Abb. 6 Weltkarte vom Typus einer T-Karte. Isidor-Kodex, 9. Jh., Ms. 237, Stiftsbibliothek St. Gallen. Die drei Erdteile der geosteten Karte – Asien oben, Europa links und Afrika rechts – sind zusätzlich mit den Namen der Noah-Söhne Sem, Cham, Japhet bezeichnet. Südlich von Afrika liegt die «terra inhabitalis», die unbewohnbare Erde. Dem Globus ist die Erlöserfigur des gekreuzigten Christus aufgesetzt.

tigen Entwicklung der Schriftlichkeit und dem Bilderzyklus der Innenfelder von Zillis wäre reizvoll.

3. Die dritte Ebene, die symbolische Ordnung, nimmt das Zeichen des aus doppelten Ornamenteleisten gebildeten Kreuzes ein, das den Randbezirk der Monstren und die christliche Heilsgeschichte der Innenfelder umspannt. Kosmologische und historische Ordnung werden als Weltbild zusammengefasst.

Auf der Suche nach überlieferten Vergleichsbeispielen zur Bilderdecke von Zillis wurde bereits von Joseph Gantner die allerdings etwas jüngere Decke von St. Michael in Hildesheim erwähnt und seither immer wieder in die Diskussion miteinbezogen; dabei wurden aber mehrheitlich keine Gemeinsamkeiten des Programms festgestellt.¹⁶

Wolfgang Kemp nimmt hingegen in seinem grundlegenden Artikel zu mittelalterlichen Bildsystemen an, dass solche Synthesen aus «Weltbild und Geschichte im Zeichen des Heils» zu den üblichen Deckenprogrammen mittelalterlicher Kirchen gehörten.¹⁷ So vertritt in der Decke von Hildesheim der Baum Jesse in der Mittelbahn

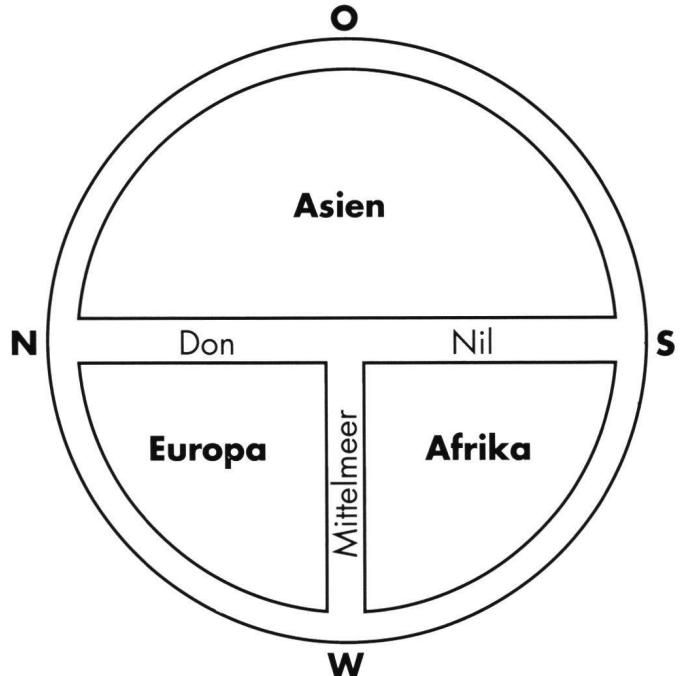


Abb. 7 Schema einer mittelalterlichen T-Karte. Die mittelalterliche T-Karte oder Radkarte ist geostet, d. h. Osten liegt oben. Die Erdteile sind von einem Wasserring umgeben, der den sichtbaren Teil der Wasserkugel darstellt, auf dem die bewohnte Erde nur einen kleinen Teil einnimmt. Die unbekannten Meere, die Gebiete am Rande der bewohnten Erde sind von Wundervölkern und Monstren bevölkert.

die zeitliche Dimension vom Sündenfall bis zur Theophanie; die räumliche Ordnung wird durch die Paradiesflüsse und die Evangelisten mit ihren Symbolen vertreten.¹⁸ Solche Bildprogramme sind nicht den monumentalen Bilderdecken vorbehalten. Frühmittelalterliche Elfenbeintafeln, Werke der Goldschmiedekunst und Miniaturen der Buchmalerei strukturieren das viereckige Bildfeld ähnlich. Dabei darf die Vorbildfunktion dieser kleinen, leicht transportierbaren Kunstwerke nicht unterschätzt werden. Meist gliedert das zentrale Kreuz oder die Figur Christi die Innenfelder, Ort der biblischen Erzählung, während die vier Eckfelder eine der bekannten Vierergruppen aufnehmen, die vier Hauptwinde, die vier Paradiesflüsse oder etwa die vier Evangelisten, die alle als Kürzel für das christliche Weltbild stehen.¹⁹ So betrachtet fügt sich die Decke von Zillis in die



Abb. 8 Weltkarte aus dem Kloster Ebstorf, Lüneburger Heide. 1. Hälfte 13. Jh. Norddeutschland. 358 × 356 cm, aus Pergamentblättern von 30 Schafshäuten verfertigt. Im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

lange Tradition eines Bildsystems. Allerdings wird das Weltbild in Zillis bei aller Zeichenhaftigkeit der Darstellung räumlich-geographisch als Welt fassbar und soll deshalb mit mittelalterlichen Weltkarten verglichen werden.

Weltbild und Weltkarte

Wie oben festgestellt, erkannte auch Poeschel im Gesamtkonzept der Decke die Anlage einer Weltkarte «in der Art der Beatus-Karten des 8. Jahrhunderts». Einen umfassenden Artikel zu diesem Thema veröffentlichte Ernst Murbach 1972.²⁰ Er zieht einen Grossteil der überlieferten mittelalterlichen Weltkarten in seine Ausführungen mit ein, darunter auch die im Vergleich zu Zillis etwas späteren, die «Londoner Psalterkarte» im British Museum in London, die im 2. Weltkrieg zerstörte «Ebstorfer Weltkarte» aus dem Kloster Ebstorf in Norddeutschland und die Weltkarte des Richard von Haldingham in der Kathedrale von Hereford, England. Diese Ausweitung auf etwas spätere Werke, die ihrerseits möglicherweise auf frühere,

nicht mehr erhaltene Beispiele zurückgehen, geschieht meiner Ansicht nach zu Recht. Die sogenannten Beatus-Karten, Illustrationen in Handschriften mit Kommentaren zur Apokalypse, die auf den spanischen Benediktinermönch Beatus um 776 zurückgehen und bis ins 13. Jahrhundert frei kopiert wurden, zeigen ebenfalls die Meeresumrandung mit Ungeheuern und Schiffen sowie das Festland mit Architekturkulissen als Zeichen für die bewohnte Welt und biblische Szenen, darunter bevorzugt das Paradies im Osten, das bei diesen «geosteten» Karten oben liegt.²¹ Sie sind aber nicht in dem umfassenden Sinn Weltbilder, «die auch als räumlich dargestellte Geschichte und gleichzeitig als geschichtlich dargestellter Raum beschrieben werden können».²² Den Beatus-Karten fehlt zudem die Verbindung von zeitlicher und räumlicher Ordnung durch eine Figur, wie sie in Zillis und – wie zu zeigen sein wird – auf den hier betrachteten Weltkarten durch die Figur des Kreuzes zustande kommt.

Eine Federzeichnung im Isidor-Kodex Ms. 237 der Stiftsbibliothek St. Gallen aus dem 9. Jahrhundert gibt eine Weltkarte vom T-Typus wieder (Abb. 6). Das Grundschema

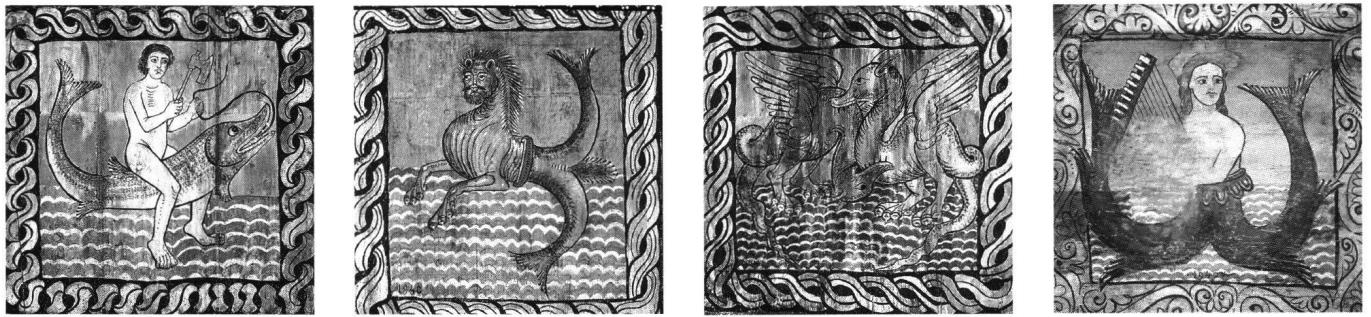


Abb. 9 Delphinreiter, Seelöwe, sich ineinander verbeissende Monstren, Sirene. Deckenbilder, St. Martin, Zillis, 1. Viertel 12. Jh.

solcher Karten (Abb. 7) zeigt die bewohnte Erde (Ökumene) in einem Kreis eingezeichnet und durch ein eingeschriebenes T in drei Kontinente gegliedert; in der oberen Hälfte der geosteten Karte liegt Asien, Europa nimmt links, Afrika rechts je ein Viertel ein. Der senkrechte Balken steht für das Mittelmeer, der Querbalken für den Nil und für den Don als Grenzflüsse zwischen Asien und Afrika, bzw. zwischen Asien und Europa. Diese T-Karten sind oft von den astronomischen Hemisphärenkarten beeinflusst, sie zeigen dann die kreisförmig dargestellte bewohnte Erde von einem Wasserring umgeben. Dieser bedeutet den sichtbaren Teil der Wasserkugel, auf dem die bewohnten Erdteile nur einen kleinen Teil einnehmen. Die Gebiete am Rande der bewohnten Erde und die unbekannten Meere sind von Wundervölkern und Monstren besiedelt.²³ Die St. Galler Zeichnung bringt im Vergleich zu diesem allgemeinen Schema folgende bedeutungsvolle Änderungen und Ergänzungen: Indem die Erdteile zusätzlich mit den Namen der Noah-Söhne, die nach der Sintflut je einen Kontinent besiedelten, bezeichnet sind, werden bereits hier räumliche und historische Ordnung miteinander in Beziehung gebracht. Indem die «terra inhabitabilis» in den Globus miteingeschlossen ist, wird deutlich gemacht, dass auch sie

Bestandteil des Kosmos, der von Gott geschaffenen Ordnung, ist. Diese Feststellung scheint mir wichtig in bezug auf die Einordnung und Deutung der Zilliser «Meerstücke», indem hier der qualitative Unterschied zwischen Randzonen als Chaosmeer, Abyssus oder als Zonen am Rande der Welt zu diskutieren ist. In Zillis werden diese Zonen in das Heilszeichen des Kreuzes miteinbezogen, im Isidor-Kodex unter die dem Globus aufgesetzte Erlöserfigur des gekreuzigten Christus gestellt. Diese Karte ist die vereinfachte Vorwegnahme des komplexen Systems von Zillis und der grossen mittelalterlichen Weltkarten. Dass dabei die Grundform des Kosmos als Rechteck oder Kreis erscheint, ist sekundär und findet eine Erklärung ebenfalls im Kreuzeszeichen, so zum Beispiel in einem irischen Evangelienkommentar des 7. Jahrhunderts: «ipsa species crucis quid est nisi forma quadrata mundi».²⁴ Auf der Ebstorfer Karte (Abb. 8) werden die bekannte christliche Welt und die unbekannten heidnischen Gebiete der Wunderwesen am Rande der Welt von der Figur Christi umspannt. Am Rande der Karte sind Kopf, Hände und Füsse zu erkennen, die miteinander verbunden ein Kreuz ergeben. Im Zentrum von Karte und Kreuz liegt Jerusalem mit dem auferstehenden Christus.²⁵ Über der Hereford-



Abb. 10 Assistenzfiguren beidseitig der Visitatio. Rekonstruktionsversuch.

Karte erscheint Christus als Weltenrichter am Jüngsten Gericht. Am unteren linken Rand erscheint der Autor, «Richard de Haldingham e de Lafford», der sein Werk präsentiert, das er dabei als «cest estoire» bezeichnet.²⁶ «Diese Geschichte» umfasst geographische Eintragungen, in besonderer Dichte im Entstehungsgebiet der Karte, dann aber, vor allem in den unbekannteren Gegenden, Schauplätze der christlichen Heilsgeschichte, der Fabeln und Legenden. Damit ist der Bogen von den Weltkarten zum Deckengemälde geschlagen: Was sich in Zillis als chronologischer Ablauf präsentierte, erscheint auf den Karten geografisch situiert.

Folgerungen – Sinndeutung und Bildprogramm

Die vorliegende Arbeit ging von der Annahme aus, das heutige Erscheinungsbild der Bilderdecke als sorgfältigen Rekonstruktionsversuch des Originalzustandes anzusehen, der wiederum die Rezeptionsgeschichte der Deckenbilder wesentlich beeinflusst hat. Es schien deshalb sinnvoll, die Betrachtung auf die drei dem Kunstwerk eigenen Ordnungsprinzipien des Raumes, der Zeit und der Figur zu beschränken. Diese Vorgehensweise bestätigte die nahe Verwandtschaft der Zilliser Decke zu mittelalterlichen Weltkarten. Wenn nun mittelalterliche Vorstellungen über die Beschaffenheit der Welt auf die Zilliser Darstellung übertragen werden, lässt sich die rätselhafte Randzone der Decke mit der «terra incognita» der Weltkarten gleichsetzen. Die fremdartigen, exotischen Wesen stehen ausserhalb der gewohnten Ordnung und Sitten, sie unterscheiden sich deshalb auch in ihrem Aussehen. Da aber der ganze Kosmos das Werk Gottes ist, gehören die Monstren nach mittelalterlicher Auffassung wie der Schatten zum Licht auch in den Gesamtplan der göttlichen Ordnung.²⁷ Diese Sinndeutung stellt die wertende Polarisierung von innerer und äusserer Ordnung, wie sie zuerst von Poeschel vertreten und in der Folge beinahe ausschliesslich als Hauptthema der Decke übernommen wurde, in Frage.²⁸ Die Monstren, die Sirenen und Wasserreiter müssen nicht einzeln nach ihrer tieferen Bedeutung hinterfragt werden (Abb. 9). Sie stehen gesamhaft als Zeichen dieser ambivalenten Randzone. Das Formenrepertoire stammt aus der Antike und der orientalischen Kunst. So waren die sich ineinander verbeissenden Tiere beliebte Motive auf den kostbaren orientalischen Textilien, die auch in Europa gehandelt wurden. Es ist deshalb auch nicht weiter verwunderlich, wenn ein ähnlicher Delphinreiter in Zillis und auf einem Spielstein erscheint.²⁹ «dâ mach auz, waz dû wellest», ist der Ratschlag eines mittelalterlichen Autors zur Bildung von Monstren. Dass dabei die Mischwesen besonders beliebt waren, ist leicht einzusehen und geht vielleicht auf die mittelalterliche Vorstellung zurück, dass man sich für jedes Landtier ein entsprechendes Wassertier vorstellte.³⁰

Das Bildprogramm der Innenfelder folgt einem strenger Plan. Die Heilsgeschichte hat Anfang und Ende,

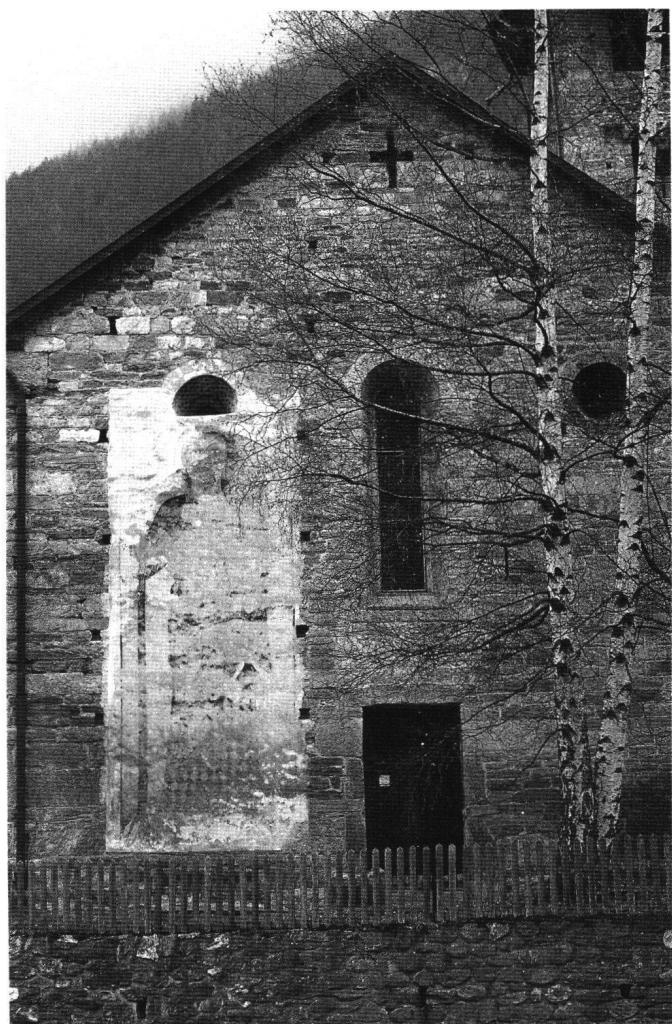


Abb. 11 Kreuzzeichen über dem Westeingang von St. Martin, Zillis.

kann sich aber – wie die angefügte Martinslegende zeigt – fortsetzen. Innerhalb dieser zeitlichen und richtungsbestimmten Ordnung der Erzählung ist der einzelne Platz einer Szene sekundär. Die eindrückliche Darstellung der Versuchung Christi ins Zentrum der Decke zu stellen, ist sinnvoll, aber nicht zwingend. Solche Überlegungen bewahren vor Überinterpretationen. Dennoch drängt sich in der jetzigen Abfolge der Innenfelder eine Umstellung zwingend auf. Sie betrifft die beiden unter einer Bogenarchitektur stehenden Frauen in der ersten Reihe. Poeschel hat sie anschliessend an die drei thronenden Könige, in denen er Vertreter des Alten Testamentes sieht, als Verbindungsfiguren zum Neuen Testamente, als Synagoge und Ecclesia, an diese Stelle nebeneinander gebracht. Indem er die Figuren als Allegorien interpretiert, löst er sie aus der geschichtlich-narrativen Ordnung, der die Innenbilder ausschliesslich folgen. Die beiden Figuren sind – wie Susanne

Brugger-Koch auf Grund ikonographischer Überlegungen überzeugend nachgewiesen hat³¹ – Assistenzfiguren beidseitig der Visitatio. So eingesetzt gewinnt auch der Hinweisegestus der beiden einen Sinn (Abb. 10). Poeschel stützt seine Interpretation und die daraus resultierende Umplatzierung einzig auf das Kreuzzeichen im Giebel über der zweiten Figur. Diese Darstellung dürfte auf eine ganz realistische Vorlage zurückgehen: Im Giebel über dem Westeingang der Kirche St. Martin befindet sich ein solches Kreuz (Abb. 11).

Gerne würde man den Innenzyklus mit dem richtungsweisenden Engel der Verkündigung beginnen lassen und die drei Könige der Dreikönigsgeschichte zuordnen. Dagegen sprechen die Messer in den Händen der Herrscher und die beiden Schilde am Turm, die vielleicht an den Turm David erinnern (Hoheslied 4,4). Doch mit solchen Überlegungen begibt man sich ins Reich der Spekulationen. Auf die hier lauernden Gefahren aufmerksam zu machen, war eine Absicht dieses Beitrages zur Bilderdecke von St. Martin in Zillis.

ANMERKUNGEN

- 1 JOH. RUDOLF RAHN, *Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XVII, 6, 1872, mit Übersichtstabelle der Gemälde. Als Chromolithographien herausgegeben als Beilage zu den Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, I. Folge, Genf 1887–1898. Eine Auflistung und Kurzbesprechung der Publikationen zur Bilderdecke von Zillis bis 1974 bei SUSANNE BRUGGER-KOCH, *Die romanische Bilderdecke von Sankt Martin, Zillis. Stil und Ikonographie*, Diss Univ. Basel 1981, S. 12–21. Anzufügen ist: DIETER RUDLOFF, *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Basel 1989.
- 2 Vgl. HANS RUTISHAUSER, *Zeittafel zur Bau- und Forschungsgeschichte*, in: Zillis, die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin. Dokumentation für das Internationale Kolloquium zu Fragen der Konservierung vom 16. bis 18. Oktober 1990 in Zillis/Graubünden, zusammengestellt und bearbeitet von Oskar Emmenegger, Rudolf Fontana und Hans Rutishauser, Kantonale Denkmalpflege, Chur 1990.
- 3 ERWIN POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach – Zürich 1941, S. 9–11.
- 4 J. R. RAHN (vgl. Anm. 1), S. 109–111. Rahn hält fest, «solche Willkür scheint nun besonders die mittleren Felder betroffen zu haben», inhaltlich die Szenen des öffentlichen Wirkens Christi bis zum Einzug in Jerusalem (Reihen 8–13 der Übersichtstabelle). Auf die Identifizierung der beiden weiblichen Figuren als allegorische Gestalten von Synagoge und Ecclesia, die sich seit Rahn etabliert hat, werde ich im Zusammenhang mit dem Bildsystem der Decke zurückkommen.
- 5 JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3, Frauenfeld/Leipzig 1936, S. 262–263.
- 6 ERWIN POESCHEL (vgl. Anm. 3).
- 7 ALFRED WYSS, *Die Sicherungsarbeiten an der Martinskirche in Zillis*, in: Unsere Kunstdenkmäler, Bd. 14, 2, 1973, S. 112: Tafel 65 und 64 (Zug der Drei Könige) und Tafeln 137 und 136 (Jünger beim Abendmahl).
- 8 Bei WALTER MYSS, *Bildwelt als Weltbild. Die romanische Bilderdecke von St. Martin zu Zillis*, Beuron 1965. – Neuerdings in der theologischen Abhandlung von HULDRECH BLANKE, *Bernhard von Clairvaux und Zillis*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 49, 1992, S. 321–330, oder bei CHRISTOPH EGGENBERGER, «... es kamen Engel und dienten ihm». *Die Versuchung Christi in Zillis*, in: Neue Zürcher Zeitung, 27./28. Februar 1993, Nr. 48, S. 66.
- 9 J. R. RAHN (vgl. Anm. 1).
- 10 SUSANNE BRUGGER-KOCH (vgl. Anm. 1). – MARKUS JENNY, *Zur Anordnung der romanischen Deckenbilder von Zillis*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 27, 1970, S. 86–92.
- 11 ERWIN POESCHEL (vgl. Anm. 3), S. 16–18.
- 12 Eine abweichende Meinung vertritt MARKUS JENNY, *Unter dem Siegeszeichen des Kreuzes. Eine theologische Deutung der Zilliser Bilderdecke*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1293 (35), 26. März 1967.
- 13 SUSANNE BRUGGER-KOCH (vgl. Anm. 1), S. 47–52.
- 14 Im Umfeld neuer konservatorischer Sorgen um die Decke hat sich die Beschäftigung mit der Decke erneut intensiviert. Gleichzeitig ergab sich für die Gemeinde die Möglichkeit, zum besseren Verständnis von Bilderdecke und Kirche eine permanente Ausstellung einzurichten. Der Auftrag für eine visuelle Umsetzung gibt mir Anlass, das Kunstwerk wieder zu betrachten.
- 15 Vgl. zu den folgenden Ausführungen: WOLFGANG KEMP, *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 22, 1989, S. 121–133.
- 16 JOSEPH GANTNER (vgl. Anm. 5), S. 262. – Neuerdings CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER, *Malerei des Mittelalters*, in: Ars Helvetica V. Die visuelle Kultur der Schweiz, Disentis 1989, S. 126–128. Sie sehen keine Gemeinsamkeiten der Programme, möchten als Vorläufer der Zilliser Decke auf Grund der Felderaufteilung eher Decken in der Art der Bilderkassettendecken wie diejenige aus konstantinischer Zeit in Trier (Bischöfliches Museum) annehmen. Meiner Meinung nach übersieht dieser Vorschlag allerdings den grundlegenden Unterschied im Bildsystem der beiden Decken. Während in Trier die Einzelszene isoliert für sich steht, ist in Zillis die zeitliche Abfolge, das historische oder narrative Prinzip grundlegend.
- 17 WOLFGANG KEMP (vgl. Anm. 15), S. 128–129. Ausser Hildegheim nennt er die leider nur noch in schriftlichen Quellen überlieferten Deckenmalereien von St. Emmeram in Regensburg aus dem 12. Jahrhundert, wo sich über Schiff und Chor ein Zyklus spannte, der von der alttestamentlichen über die christliche Zeit zur Endzeit den weltgeschichtlichen Verlauf der Heilsgeschichte darstellte. (Vgl. J.A. ENDRES, *Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg*, in: Zeitschrift für christliche Kunst 15, 1902, Sp. 205, 235, 275, 297). Interessant im Zusammenhang mit Zillis ist, dass in St. Emmeram die Bilderdecke im Chor eine Fortsetzung fand.

- ¹⁸ Abbildungen der Decke von St. Michael in Hildesheim bei JOHANNES SOMMER, *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim 1966.
- ¹⁹ Als Beispiel für Elfenbeintafeln: Fünfteiliges Diptychon. Mailand, Domschatz, 5. Jahrhundert: Kreuz und Lamm Gottes als zentrale Figuren, Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und gerahmte Evangelistensymbole in den Ecken (F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, Nr. 119, Tafel 63). – Ferner: Einband des Codex Aureus aus St. Emmeram, Vorderdeckel, um 870, München (*Propyläen Kunstgeschichte. Das Mittelalter I*, Abb. 95), Pala d'oro, Westdeutschland, 1. Viertel des 11. Jahrhunderts, Aachen: plastisch aufgesetzte Christusfigur in der Mandorla und Evangelistensymbole (*Propyläen Kunstgeschichte. Das Mittelalter I*, Abb. 112), sowie Illustration zum Johannes-Prolog, Evangeliar, Ms. bibl. 94, fol. 154v, Köln, Mitte des 11. Jh. (*Propyläen Kunstgeschichte. Das Mittelalter I*, Tafel XV).
- ²⁰ Ausführlich und mit mehreren Abbildungen von Vergleichsbeispielen: ERNST MURBACH, *Die romanische Bilderdecke von Zillis und die Weltkarten des Mittelalters*, in: Sandoz-Bulletin, Nr. 26, Basel 1972, S. 30–42.
- ²¹ Als Beispiele die Beatus-Karte von Altamira, Spanien (12. Jh.), abgebildet bei MURBACH (vgl. Anm. 20), S. 33, oder sog. «Genesis-Teppich», Wandbehang in der Kathedrale von Gerona, Katalonien, 11. Jh., 365 × 470 cm.
- ²² J.-G. ARENTZEN, *Imago Mundi Cartographica*, München 1984, S. 164, und wieder WOLFGANG KEMP (vgl. Anm. 15), S. 130–133.
- ²³ Als Einführung RUDOLF SIMEK, *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*, München 1992.
- ²⁴ Zitiert bei VICTOR H. ELBERN, *Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter*, in: Arte medievale 1, 1983, S. 24. – Im weiteren zur Rechtecksform der Weltdarstellungen
- ²⁵ BARBARA BRONDER, *Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als orbis quadratus*, in: Frühmittelalterliche Studien Bd. 6, 1972, S. 188–210.
- ²⁶ Monographie zur Ebsterfer Weltkarte BIRGIT HAHN-WOERNLE, *Die Ebsterfer Weltkarte*, Kloster Ebsterf/Stuttgart o. J. Neuauflage in Vorbereitung.
- ²⁷ Abbildungen der Hereford-Karte bei BIRGIT HAHN-WOERNLE (vgl. Anm. 25), S. 35, bei MURBACH (vgl. Anm. 20), S. 39. – Ausführliche Beschreibung bei RUDOLF SIMEK (vgl. Anm. 23), S. 153–161.
- ²⁸ So bei Augustin, Confessiones, Lib. VII, Cap. 13, oder Isidor von Sevilla, Etymologiae, Lib. XII, Cap. 3, 1, De portentis (Monstren), «Portenta esse ait Varro quae contra naturam nata videntur; sed non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt» (MPL 82). Vgl. DIONE FLÜHLER-KREIS, *Die Darstellung des Mohren im Mittelalter*, Diss. Univ. Zürich, 1980 (Teildruck).
- ²⁹ Auch CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER (s. Anm. 16), S. 105, relativieren diese «schwarzweisse Sicht», die die Überwindung der Gefahren und des Bösen als entscheidendes ikonographisches Thema der Bilderdecke sieht.
- ³⁰ Brettstein. Fabelwesen mit Axt auf einem Meerungeheuer reitend. Walrosszahn, Ende 12. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre (MR. R. 428). Abgebildet bei DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Fribourg 1978, Kat. Nr. 5.
- ³¹ Brettstein. Fabelwesen mit Axt auf einem Meerungeheuer reitend. Walrosszahn, Ende 12. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre (MR. R. 428). Abgebildet bei DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Fribourg 1978, Kat. Nr. 5.
- ³² Den Hinweis auf die Paralleltiere verdanke ich C. Claude, Zoologisches Museum Zürich. Zu den Monstren und Mischwesen vgl. PAUL MICHEL, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden 1979. – Sowie RUDOLF WITTKOWER, *Marvels of the East*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 5, 1942, S. 159–197.
- ³³ SUSANNE BRUGGER-KOCH (vgl. Anm. 1), S. 50–52, 92.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 11: Dani Lienhard, Zürich.
 Abb. 2: Vgl. Anm. 10: ZAK 27, 1970, S. 70.
 Abb. 3, 5, 7: Graphiken Dani Lienhard, Zürich (Abb. 3 und 5 nach E. Poeschel (vgl. Anm. 3)).
 Abb. 4: Swiss Effects, Zürich.
 Abb. 6: Stiftsbibliothek, St. Gallen.
 Abb. 8: Kloster Ebsterf (Foto: Klaus Göken, Berlin).
 Abb. 9, 10: Christian Gilli, Thusis.

ZUSAMMENFASSUNG

Die romanische Bilderdecke von St. Martin in Zillis gilt als noch nahezu vollständig erhalten. Auf dieser Vorgabe basieren etliche Abhandlungen zu Sinndeutung und Bildprogramm des Kunstwerkes. Diese Annahme ist aber dahin zu relativieren, dass wohl die Innenfelder, die Szenen zur Heilsgeschichte, denen sich die Legende des heiligen Martin, des Kirchenpatrons, anschliesst, vollständig überliefert sind, dass hingegen die jetzige Anordnung der Bilder eine sorgfältige Rekonstruktion ist, die Erwin Poeschel anlässlich der grossen Restaurierung von 1938/40 vornahm und anschliessend in der ersten Monographie zur Zilliser Decke 1941 publizierte. Poeschels Werk hat die Rezeptionsgeschichte der Decke wesentlich beeinflusst. Die hier vorliegende erneute Betrachtung der Decke beschränkt sich auf das Aufzeigen der drei dem Kunstwerk eigenen Ordnungsprinzipien des Raumes (Randfelder), der Zeit (Heilsgeschichte der Innenfelder) und der Figur (Kreuz aus Ornamentleisten) und versucht, ausgehend von diesen «gesicherten Werten», die Decke als Darstellung des mittelalterlichen Weltbildes zu deuten.

RÉSUMÉ

Le plafond peint d'époque romane dans l'église St-Martin à Zillis est considéré comme un des rares exemplaires qui se soit conservé dans son intégralité. Sur cette supposition se basent plusieurs travaux scientifiques sur le programme des images et l'interprétation de cette grande œuvre d'art. Il faut cependant retenir la relativity d'une telle conception étant donné que les panneaux intérieurs, les scènes de l'histoire sainte du Nouveau Testament, à laquelle s'ajoute la légende de St-Martin, patron de l'église, se sont conservés dans l'ordre original tandis que la suite actuelle des images représente une reconstruction établie soigneusement par Erwin Poeschel lors des grands travaux de restauration de 1938/40 et publié en 1941 dans la première monographie sur le plafond de l'église. L'ouvrage de Poeschel a influencé considérablement l'histoire de la réception du plafond. Le nouvel essai se borne à la présentation des trois principes d'ordre qui résident dans l'œuvre elle-même: l'espace (les panneaux du bord), le temps (l'histoire sainte dans les panneaux intérieurs) et la figure (croix formée par les linteaux ornés) et il essaie sur cette base «assurée» d'interpréter le plafond comme étant une représentation de la conception moyenâgeuse du monde.

RIASSUNTO

Si ritiene che il soffitto a dipinti romanico di St. Martin a Zillis sia stato conservato quasi intatto. Su questa premessa si basano diversi saggi dedicati all'interpretazione dei simboli e alla disposizione delle scene dell'opera. Questa va relativizzata nel senso che i riquadri interni, le scene della storia della salvazione del Nuovo Testamento, che precedono le raffigurazioni della leggenda di San Martino, patrono della chiesa, sono conservate integralmente. La disposizione attuale dei riquadri corrisponde, invece, a una ricostruzione meticolosa intrapresa da Erwin Poeschel, dapprima in occasione del grande restauro del 1938/40 e pubblicata in seguito nella prima monografia sul soffitto di Zillis nel 1941. L'opera di Poeschel ha notevolmente influenzato lo studio dell'opera da parte degli storici dell'arte. La presente analisi si limita a spiegare i tre principi d'ordinamento - spaziale (riquadri esterni), temporale (storia della salvazione nei riquadri interni) e figurativo (crocifisso composto da cornici ornamentali) - propri dell'opera e tenta, prendendo spunto da questi valori accertati, di interpretare il soffitto quale raffigurazione della concezione del mondo medievale.

SUMMARY

The romanesque paneled ceiling of St. Martin in Zillis is believed to be preserved almost entirely in its original form. A number of papers on the interpretation and iconic program of this work of art are based on this assumption. However, while the interior panels, showing New Testament scenes followed by the legend of the church patron, St. Martin, are probably entirely preserved, the present-day arrangement of the pictures is a careful reconstruction undertaken by Erwin Poeschel during major restorations in 1938/40 and subsequently published in the first monograph on the ceiling of Zillis. Poeschel's work has substantially influenced the history of scholarship on the ceiling. The present interpretation is restricted to describing the three principles of order inherent in this work of art - space (marginal fields), time (New Testament scenes of the inside panels), and shape (a cross out of ornamental molding) - and, on the basis of these "guaranteed values", examines the ceiling as a representation of the medieval worldview.