Ein neuer Blick auf den Waltensburger Passionszyklus

Autor(en): **Rupp, Horst F.**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 2

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-513603

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

Ein neuer Blick auf den Waltensburger Passionszyklus

Horst F. Rupp

Iso Camartin zum 70. Geburtstag

In Ermangelung genaueren Wissens um die Person des Künstlers hat sich seit Erwin Poeschels Forschungen der Name «Waltensburger Meister» für denjenigen eingebürgert, der hinter rund zwanzig Kunstkompositionen steht, die in Graubünden insbesondere in Sakralbauten zu finden sind, so z. B. in Churwalden, in Pitasch, in Dusch ob Paspels, in Clugin, in Casti, in Schlans und eben in Waltensburg.[1] Da Erwin Poeschel die Fresken in Waltensburg für das bedeutendste Werk des Künstlers hielt, hat er ihn auch konsequenterweise nach diesem Ort benannt. Graubünden ist ja nun nicht eben arm an Kunstwerken, dennoch aber nimmt das Werk des Waltensburger Meisters, vor allem eben auch die Passion in Waltensburg, eine besondere Stellung ein. Nicht wenige seiner Werke finden sich an exponierten Orten, bilden jeweils ein exquisites Ensemble aus Natur und Kultur. Man nehme etwa nur die kleinen Kapellen in Casti und Clugin, in Dusch oder eben auch die Waltensburger Kirche. Sie alle sind in luftiger Höhe angesiedelt, eingebettet in zauberhafte Landschaft, die Fresken gleichsam umhüllt von magisch wirkenden sakralen Baukörpern. Die Magie, die von diesem Werk ausstrahlt, lässt sich auch noch nach fast siebenhundert Jahren aus der Wirkung ablesen, die es auf die Besucher, etwa der Waltensburger Kirche und die Betrachter des dortigen Kunstwerkes ausübt, auch wenn diese Besucher heute vermutlich mit ganz anderer Motivation und aus einem ganz anderen Kontext als die mittelalterlichen Menschen kommen. Nachfolgend bieten wir ein kleines, ungeordnetes Florilegium aus den aktuellen Einträgen im Gästebuch der Waltensburger Kirche: «Mit viel Zeit haben wir die Fresken studiert und sind tief beeindruckt von der Dynamik und Erzählkraft der Bilder. Danke für ein grosses Erlebnis!» – «Wunderschöne Fresken» – «Was für ein Ort! Weltkunst in Waltensburg» – «Der Umweg hat sich gelohnt. Wir sind überwältigt» – «Mit müden Beinen, aber staunend ob der alten, gut erhaltenen Fresken» – «Ein Kleinod von besonderer Schönheit.» – «… sind beeindruckt und beglückt!» – «Ein Ort der Ruhe und Energie» – «Welch ein Wunder! Deo Gratias!» – «Fetg bi!» – «Preciosa!» – «What a beautiful + impressive church. We would have liked to read something about it especially about

Vom 3. bis 5. Oktober 2014 findet in Waltensburg ein Symposion unter dem Titel *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit* statt (weitere Hinweise unter: www.waltensburger-meister-symposion.ch)

Reformierte Kirche Waltensburg, Nordwand mit dem Passionszyklus des Waltensburger Meisters.

(sämtliche Fotos in diesem Beitrag: Guido Dietrich, Waltensburg/Vuorz; Museum Waltensburger Meister, www.waltenburgermeister.ch).

the frescoes but there were no booklets in English» – «Es gibt keine Worte, die Kunst des Waltensburger Meisters angemessen zu würdigen …» – «Ein ganz besonderer Ort!» – «Was für ein Kraftort!» – «Ein grandioser Meister hat uns tief beschenkt» – «Solch ein Bijou in solch abgelegenem Bergtal – ein Wunder … Merci!» Die Zitate liessen sich gleichsam endlos fortsetzen, wenn hier genügend Raum zur Verfügung stünde. Aus aller Herren Länder und nicht wenigen Kulturen stammen die Besucher: Neben Deutsch und Romanisch taucht natürlich Englisch auf, ebenso Französisch, Spanisch, Russisch, Niederländisch, Griechisch, aber – erstaunlicherweise! – auch Hebräisch und Arabisch. Und alle zeigen sich offenbar in gleicher Weise beeindruckt und emotional angerührt von den Fresken des Waltensburger Meisters. Nur einer der Besucher, mit Namen Sebastian, scheinbar ein Defätist, findet ein Haar in der Suppe, indem er im Gästebuch festhält: «Was sind das für Maler die solche Grausamkeiten genüsslich an die Wand pinseln. Sebastian hat 18 Pfeile im Leib und wird weiter gespickt.» Die Identifikation mit seinem gemarterten Namensvetter führt ihn ganz offensichtlich zu dieser Stellungnahme. Aber vielleicht hat er mit dieser Äusserung doch auch ganz intuitiv einen wunden Punkt beim Waltensburger Meister getroffen? Wir werden darauf zurück kommen (müssen).

So intensiv offensichtlich die Waltensburger Fresken auf der einen Seite von Touristen goutiert werden, so gilt andererseits aber auch: In der kunstgeschichtlichen Forschung ist es in den letzten Jahren ruhig, ruhiger geworden um den Waltensburger Meister. Als Anfang der Dreissigerjahre des 20. Jahrhunderts sein Hauptwerk (wieder)entdeckt wurde, das ihm dann auch seinen Namen einbringen sollte, wurde über einige Jahrzehnte hinweg mit grossem Impakt an und zu seinem Werk geforscht. Von 1937 an erschien Erwin Poeschels monumentales Werk zu den Kunstdenkmälern Graubündens[2], auf das oben schon abgehoben wurde und

in dem natürlich auch der Waltensburger Meister seinen sozusagen angestammten Platz innehatte. Und Erwin Poeschel war es dann eben auch, der ihm den Namen verlieh, unter dem er bis heute in der Kunstgeschichte firmiert und der nur in Ermangelung genaueren Wissens um seine konkrete Person und Provenienz Verwendung fand. 1954 promovierte Helga Reichel in Basel mit einer wichtigen Arbeit zum Waltensburger Meister, die 1959 auch als Buch veröffentlicht wurde.[3] 1979 reichte Annegret Diethelm in Zürich ihre Lizentiatsarbeit mit dem Titel «Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister»[4] ein. Und im Jahre 1983, ziemlich genau 50 Jahre nach der Entdeckung des Waltensburger Passionszyklus, zog Alfons Raimann in seinem Werk *Gotische Wandmalereien in Graubünden*[5] gleichsam einen Summenstrich unter die bis dato vorliegenden Forschungen. In bislang unübertroffener Zusammenschau der Forschungsergebnisse bündelte er die Erkenntnisse der Kunstgeschichte. Der Waltensburger Meister hatte sich damit seinen Platz in den ab dann erscheinenden Kunstführern gesichert. Kein Kunstführer, der etwas auf sich hielt, konnte sein Werk übergehen, und dies zu Recht, wie ein Blick auf seine Fresken verrät: die eindringliche Darstellung der Körper, die ausdrucksstarken Gesichter, Hände (bzw. Gesten) und Füsse der dargestellten Personen, die faltenreichen Gewänder, die unheimlich intensiven Farben. Für den kundigen Betrachter wird schnell klar, dass hier tatsächlich ein Meister des Metiers in seiner Zeit tätig war, der hohe Kunst geschaffen hat, wie sie anderen Künstlern vorher und nachher so nicht gelungen ist. Im Blick auf weitere Forschungen ist es aber seit 1983, und dies sind nun dreissig Jahre, ziemlich ruhig geworden. Einzig Simona Boscani Leoni widmet dem Waltensburger Meister in ihrer 2008 unter dem Titel *Essor et fonctions des images religieuses dans les Alpes. L'exemple de l'ancien diocèse de Coire (1150–1530 env.)* erschienenen Dissertation ein eigenes Kapitel.[6]

Man könnte fast den Eindruck gewinnen, als ob es nichts mehr zu erforschen gäbe. Dem ist jedoch beileibe nicht so. Mag sein, dass die Kunstgeschichte sich in gewisser Weise in der Abarbeitung am Werk des Waltensburger Meisters scheinbar erschöpft hat – was bislang jedoch m. E. zu kurz gekommen ist, dies ist der interdisziplinär zu leistende Beitrag der anderen mediävistisch arbeitenden Disziplinen, etwa der allgemeinen Geschichte, der Regionalgeschichte, der Theologie, der Kirchengeschichte, der Judaistik, der Mentalitäts- und der Frömmigkeitsgeschichte u. ä. Diese Disziplinen haben sich m.E. bis dato zu wenig bzw. zum Teil über-

haupt nicht mit dem Werk des Waltensburger Meisters beschäftigt. Dies ist jedoch in meiner Sicht ein drängendes Desiderat der Forschung. Geht man mit dem methodischen Instrumentarium und den Wissensbeständen solcher Disziplinen an das Werk, dann werden sich sicherlich auch neue Erkenntnisse auftun, die bis jetzt noch nicht im Fokus standen. Einige solcher neuen Erkenntnisse sollen nachfolgend zumindest angeschnitten werden. Wir beschränken uns mit unseren Anmerkungen im Wesentlichen auf das Hauptwerk des Waltensburger Meisters, nämlich den Passionszyklus in der reformierten Kirche in Waltensburg.

Die Wirkung der Waltensburger Fresken scheint im Vergleich mit den anderen Werken des Meisters noch einmal eine Steigerung zu erfahren. Woran kann dies liegen? Wir wollen nachfolgend eine Antwort auf diese Frage zu geben versuchen.

Zuerst ist festzuhalten, dass der Künstler mit der Darstellung der Passion Christi das zentrale christliche Heilsgeschehen ins Bild gesetzt hat. Neben der Passion setzt er auch noch Apostel- und Heiligenfiguren ins Werk. Das Kernstück der Fresken in Waltensburg bildet aber zweifelsohne der Passionszyklus, die in einer Bilderfolge – vergleichbar etwa einem Comic-Strip, wenn eine solche Charakterisierung in diesem Kontext nicht als unpassend, ja vielleicht sogar blasphemisch betrachtet wird – angeordnete Darstellung des Leidens und Sterbens Jesu Christi. Martin Kähler (1835–1912), protestantischer Theologe am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, hat ja vermutlich mit Recht, wenn auch sehr zugespitzt formuliert, dass die Evangelien Passionsgeschichten mit etwas ausführlich geratener Einleitung verkörpern, also das Leiden und Sterben des Heilands die zentrale Botschaft der Evangelien bzw. des christlichen Glaubens überhaupt ist. Alles andere, was sich im christlichen Glauben sagen und darstellen lässt, ist in dieser Sicht gleichsam nur Variation und Illustration dieses zentralen Passionsgeschehens.

In einer dichten und intensiven Folge von elf Bildern lässt der Waltensburger Meister theologisch versiert das gesamte Heilsgeschehen des christlichen Glaubens vor dem Auge des Betrachters erstehen. Die elf Bildabschnitte auf zwei Registern sind nur zum Teil exakt voneinander zu trennen. Jerusalem und das Abendmahl (inklusive der Fusswaschung) sind durch vertikale Trennstriche klar von den anderen Bildern geschieden; die anderen Szenen gehen jeweils ineinander über; naturgemäss ist aber auch der Übergang vom oberen zum unteren Register durch einen vertikalen Trennstrich markiert, wobei hier jedoch eine Unregelmässigkeit zu konstatieren ist, wie wir genauer ausführen werden.

Weiterhin liegt mit den Waltensburger Fresken mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Spätwerk des Meisters vor, der von etwa 1320 bis etwa 1350 in Graubünden gewirkt hat. Im Vergleich mit den anderen Werken besticht in Waltensburg sowohl die Komposition insgesamt wie auch nahezu jedes elaborierte Detail. In epischer Erzählung mit dramatischen Zuspitzungen entrollt der Künstler die letzten Tage im Leben des Jesus von Nazareth vor dem Betrachter: Nach der Kennzeichnung des Ortes Jerusalem, werden die zentralen heilsgeschichtlichen Themen geboten, so das Abendmahlgeschehen mit der Kennzeichnung des Judas als Verräter und der Fusswaschung des Petrus durch Jesus, die das Motiv des Dienens ins Bild setzt; die Anfechtung Jesu im Garten Gethsemane, als er Gott bittet, dieser Kelch möge an ihm vorüber gehen; das dramatische Geschehen um die Gefangennahme Jesu mit dem Kuss des Judas und dem Schwertstreich des Petrus; die Vorführung vor Herodes, dem eigentlichen König der Juden – manche Interpreten meinen auch, es handle sich um die Vorführung vor Pilatus; die Geisselung und Dornenkrönung Jesu, bei der, abweichend von der Darstellung in den kanonischen Evangelien, Juden als Ausführende auftauchen; die Kreuztragung, bei der ebenfalls insbesondere Juden Jesus flankieren; die eigentliche Kreuzigung als der Endpunkt des Leidens Jesu Christi; und schliesslich die Kreuzabnahme und die Grablegung.

Genauere Kommentierung und Interpretationsansätze

Der Waltensburger Passionszyklus an der Nordwand der Kirche umfasst auf insgesamt rund 27 m² (9 auf 3 m; inklusive Ornamentbordüren) elf Einzelbilder, fünf Szenen auf dem oberen und sechs Szenen auf dem unteren Bildstreifen. Die Bildstreifen selbst weisen eine Höhe von je 1,2 m auf, die Breite der einzelnen Bilder ist unterschiedlich. Die Bewegungsrichtung der Bilder geht von links oben (nordwestliche Ecke des Kirchenraumkörpers) nach rechts oben, wechselt dann auf die untere Streifenebene, geht von rechts unten zurück nach links unten und vollendet damit den Erzählzyklus. Leider sind nicht alle Bilder im Originalzustand erhalten geblieben. Verschiedene Einflüsse im Laufe der Jahrhunderte haben den ursprünglichen Bestand zum Teil massiv beeinträchtigt bzw. gar beschädigt und zerstört: Die bilderstürmerische Übertünchung der Reformationszeit ist da nur ein Faktor, der zum Teil ja sogar eine Art konservierende Wirkung entfaltet haben dürfte; auch die schon vorher stattgehabte Erweiterung der

Kirche um den Ostchor und der spätere Einbau einer Empore und der Kanzel haben gravierende Schäden an den Fresken des Waltensburger Meisters verursacht.

Die Stadt Jerusalem.

Die Stadt Jerusalem

Der Passionszyklus setzt ein mit einer Bestimmung des Ortes, an dem sich dieses Geschehen abspielt: die heilige Stadt Jerusalem. Es ist jedoch nicht das historische Jerusalem, das der Künstler zur Darstellung bringt, das Jerusalem der Zeitenwende um das Jahr 30 unserer Zeitrechnung, in dem das nachfolgend geschilderte Geschehen sich abspielt. Vermutlich ist es das Bild des mittelalterlichen Jerusalems, wie es sich die Phantasie der Zeitgenossen etwa aus den Berichten der Kreuzfahrer ausmalte, die aus dem Heiligen Land nach Europa zurückgekehrt waren: Türme mit Zinnen und Häuser mit gleichsam mitteleuropäisch anmutenden Dächern, die wenig mit der Architektur im antiken Heiligen Land zu tun haben, vielleicht sogar eine Art mittelalterliche Stadtmauer konstituieren dieses Jerusalem. Als vollständiger Anachronismus ist ins Zentrum dieser Darstellung Jerusalems der Baukorpus einer Kirche gesetzt – zu erkennen an dem im Giebel platzierten Kreuz –, also der Sakralbau einer religiösen Gemeinschaft, die es zur Zeit der nachfolgend zu schildernden Ereignisse logischerweise noch gar nicht gab. Als Teil des Kirchenensembles kommt auch ein Turm zur Darstellung, gedacht entweder als Dachreiter auf der dem Zuschauer abgewandten Seite des Kirchendaches oder als Campanile, wie er in der sich ausserhalb Waltensburgs auf einem Felsvorsprung über dem Vorderrheintal angesiedelten Burg Jörgenberg findet. Als künstlerisch ungewöhnliches Detail ist auf die Besonderheit aufmerksam zu machen, dass der Waltensburger Meister in phantasievoller Weise den offensichtlich sehr unebenen Untergrund seines Bildes gekonnt in sein Werk integriert: Den kantigen Vorsprung eines von den Steinmetzen nicht sehr intensiv bearbeiteten Steins macht er zum überhängenden Dach des im Vordergrund rechts platzierten Gebäudes. Er verlässt damit an einer Stelle den im Normalfall flächigen Untergrund des Malers und begibt sich in die räumlich-reliefartige Dimension des plastischen Künstlers. Hinzuweisen ist in diesem Kontext auch noch darauf, dass Jerusalem in der religiös-theologisch geprägten Sicht der damaligen Zeit als das Zentrum der Welt betrachtet wurde, spielte sich doch hier das heilsgeschichtlich betrachtet bedeutsamste Ereignis der Menschheitsgeschichte ab, das eben nachfolgend in der Folge der Bilder des Passionsgeschehens dargestellt wird. Diese Perspektive auf die (Heils-)Geschichte

setzt etwa auch die nach neueren Forschungen auf die Zeit um 1300 zu datierende Ebstorfer Weltkarte ins Bild, in der sich die Jerusalemer Ereignisse um Jesus exakt ins Zentrum der Darstellung gerückt finden.

Abendmahl und Fusswaschung Petri

Mit dem zweiten, dem grössten Bild des gesamten Zyklus', wendet sich der Waltensburger Meister dem eigentlichen christlichen Heilsgeschehen zu, wie es in den Heiligen Schriften geschildert wird: Er setzt mit einer monumentalen Darstellung des letzten Mahles ein, das Jesus mit seinen zwölf Jüngern gefeiert hat, das historisch vermutlich ein Seder- oder Pessach-Mahl war, wie es die Juden in Erinnerung an den Auszug aus Ägypten damals wie auch heute noch feiern. Als primäre schriftliche Quelle(n) für seine Darstellung des Geschehens verwendet der Künstler natürlich die neutestamentlichen Evangelien. Er orientiert sich dabei nicht exklusiv an einem der vier kanonischen Evangelien, sondern extrahiert aus den drei synoptischen sowie dem Johannes-Evangelium die Passagen, die seinem Programm entgegen kommen und bietet damit eine Art Evangelienharmonie, wie sie schon seit Tatian in der Antike in der Christenheit in Gebrauch war. Es muss u.U. in Betracht gezogen werden, dass sich das Programm der Waltensburger Passionsdarstellung nicht nur aus den vier kanonischen Evangelien speiste, sondern auch noch andere Quellen bzw. Traditionen benutzte. Um den grossen Tisch sind insgesamt 14 Personen gruppiert, wobei schnell klar wird, dass es sich bei der vorliegenden Darstellung an sich um zwei Szenen handelt, also eine Art Bild im Bild vorliegt. Die eigentliche Hauptszene bildet das Mahl, das Jesus mit seinen zwölf Jüngern hält, die in

Abendmahl mit Fusswaschung.

kleineren Gruppen um den mit einer weissen Decke verhüllten und mit Brot, Fischen und Wein in Kelchen gedeckten Tisch angeordnet sind. Die Zwölfzahl der Jünger symbolisiert das ganze Volk Israel mit seinen zwölf Stämmen, an die sich Jesus mit seiner Botschaft in erster Linie gewiesen weiss. Einer der Jünger, der auch keinen Nimbus hat und als einzige Person im Profil erscheint, ist in Opposition zu allen anderen auf dem Bild dargestellten Personen platziert: Er sitzt im Vordergrund vor dem Tisch, vom Betrachter aus rechts von Jesus, und bekommt von diesem den Bissen Brot gereicht, mit dem Jesus den kennzeichnet, der ihn verraten wird (Joh 13, 26). Neben Judas sind in der Szene noch zwei weitere Jünger eindeutig zu identifizieren: Zum einen Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, der an seiner Brust liegt und ihn auf Betreiben des Petrus fragt, wer denn der sei, der ihn verraten werde (Joh 13, 24). Zum anderen eben der Jünger Petrus, der aus der Sicht des Betrachters am rechten Tischende platziert ist und der zusammen mit dem nun zum zweiten Male auf dem Bild dargestellten Jesus (Bild-in-Bild-Technik) die Szene der Fusswaschung bildet, die nur im Johannes-Evangelium geboten wird (Joh 13, 1–20). Petrus will Jesus fast schon handgreiflich davon abhalten, ihm die Füsse zu waschen, aber dieser erläutert ihm den Sinn seiner Handlung. Mit dieser Szene wird neben die rituell-symbolisch aufgeladene Mahlszene, welche die Gemeinschaft thematisiert, das zentrale Thema des Dienens, von Macht, Unterwerfung und Demut in die Handlung eingeführt, und damit die Umwertung aller unter den Menschen üblicherweise geltenden Gesetze und Werte. Jesus macht sich damit zum Urbild dieser Umwertung der Werte: «Ihr wisst, dass die Herrscher ihre Völker niederhalten und die Mächtigen ihnen Gewalt antun. So soll es nicht sein unter euch; sondern wer unter euch gross sein will, der sei euer Diener; und wer unter euch der Erste sein will, der sei euer Knecht» (Mt 26, 25–27 par). Jesus selbst wird in der Folge der Darstellung als derjenige gezeichnet, dem von den «Mächtigen» Gewalt angetan wird, der sich jedoch nicht mit Gegengewalt wehrt, sondern der diese ihm angetane Gewalt demütig erleidet.

Von Bedeutung ist m. E., dass aus dem unter der Abendmahlszene angeordneten Kreuzigungsbild die Kreuzesinschrift herausragt und damit zum einen die beiden Szenen miteinander verbindet und weiterhin zu einer Art Unterschrift für die Abendmahlszene und insbesondere für die Fusswaschung wird: INRI – Jesus von Nazareth, König der Juden. Was auf der Kreuzesinschrift zur Verhöhnung angebracht ist, wird vom Waltensburger Meister als Unterschrift unter der Abendmahlszene wohl in eigentlicher

Rede gebraucht: Der neue König der Juden – der ja auch der erwartete Messias aus dem davidischen Königshaus sein soll – zeichnet sich nicht durch Macht und Herrschaft aus, sondern durch demütiges Dienen (Fusswaschung) und Leiden (Kreuzigung).

Garten Gethsemane

So klar wie der Einsatz der Abendmahlszene in Absetzung von der Schilderung des Ortes sich präsentiert, so klar fällt auch die Absetzung zur nächsten Szene aus: Ein dicker vertikaler Trennstrich signalisiert, dass die monumentale Abendmahldarstellung an ihr Ende gelangt ist und das Passionsgeschehen seinen Fortgang nimmt. Die nächste Szene versetzt den Betrachter in den Garten Gethsemane. Jesu Geist ist geängstigt durch die Ahnung des nahenden Endes. Abseits der (dargestellten neun) Jünger, die sich nicht wach halten können und in den Schlaf gefallen sind, betet Jesus zu Gott und bittet ihn, diesen Kelch an ihm vorüber gehen zulassen, um aber sogleich nachzuschieben: «… doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!» (Mt 26,39). Die Gruppe der schlafenden, eng aneinander kauernden Jünger liegt wie ein Keil oder Block in der linken unteren Ecke des Bildes, oben rechts der kniende und mit erhobenen Händen betende Jesus, dem die von oben rechts mit zwei ausgestreckten Segensfingern in das Bild hineinreichende Hand Gottes (mit Nimbus) den weiteren Weg weist.[7]

Garten Gethsemane.

Gefangennahme Jesu.

Gefangennahme
Dieser weitere Weg wird übergangslos in der sich anschliessenden Szene fortgeführt. Die Dramatik des Geschehens nimmt gleichsam Fahrt auf. Die trotz der inneren Aufgewühltheit Jesu von scheinbarer äusserer Ruhe geprägte Situation im Garten Gethsemane wird empfindlich gestört, der Verräter Judas dringt mit der Schar der Schergen, die Jesus gefangen setzen wollen und werden, in das Geschehen ein. Jesus steht, leicht nach links aus dem Zentrum verschoben, umringt von der Schar der Häscher. Dicht an ihn gedrängt hat sich Judas, der ihn mit beiden Armen umfängt und sich ihm mit dem Gesicht nähert, um ihm den Kuss zu geben, der für die Häscher das verabredete Zeichen darstellt. Links von Jesus hat der Maler die Szene mit dem zum Schwert greifenden Petrus festgehalten, der dem Malchus, einem Knecht des Hohepriesters, das rechte Ohr abschlägt; soweit erkennbar, ist es in der Wiedergabe des Waltensburger Meisters aber eher das linke Ohr des Malchus – ein Geschehnis, das einzig im Johannesevangelium überliefert ist (Joh 18, 10–11). Der Waltensburger Meister hat in dieser Szene unterschiedliche Perikopen umgesetzt, verdichtet also das Passionsgeschehen.

Jesus vor Herodes
Ohne Trennstrich schliesst sich die nächste Szene an: Jesus gefesselt und gefangen vor seinem Richter. Aufgrund der von uns als Hypothese namhaft zu machenden Thematik des gesamten Pas-

Jesus vor Herodes.

sionszyklus handelt es sich hier nicht, wie zuweilen angenommen, um Pontius Pilatus, sondern um den jüdischen König Herodes Antipas, da nach unserer Interpretation leitmotivisch die Frage aufgeworfen ist, wer der wahre König der Juden ist – der hier zur Darstellung gebrachte mächtige, Gewalt ausübende Herodes oder der dienende und leidende Jesus Christus? Wir haben hier wieder eine symmetrische Bildgestaltung vorliegen: Der Richter thronend in der Mitte auf seinem Richterstuhl, der in der ikonographischen Tradition der Passionsdarstellung seit der Antike als *sella curulis*[8] interpretiert wurde, ausgestattet mit allen Insignien der Macht (Zepter, Purpurmantel, Krone; auch die ausgestreckten Zeigefinger beider Hände demonstrieren seine Potestas, seine herrscherliche Macht), links von ihm zwei aus seinem Gefolge (vermutlich ein Schriftgelehrter und ein Hohepriester), zu seiner Rechten Jesus mit gefesselten Händen, flankiert von den Häschern, von denen einer – dargestellt im Profil – mit einem Spitzhut als Jude gekennzeichnet ist.

Geisselung

Mit dem nächsten Bild wechselt die Darstellung auf das untere Register. Wir sehen Jesus in der Mitte, in unnatürlicher Haltung mit Händen und Füssen an einen Pfahl gefesselt, nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Symmetrisch zu seiner Rechten und Linken jeweils ein Peiniger, der zu seiner Linken – im Profil mit groben Gesichtszügen dargestellt, die in ihrer Form an den Judas

Geisselung Jesu mit parallel geschalteter Geisselung des Sebastian.

der Abendmahlszene erinnern – mit einem Stock, der zu seiner Rechten mit einer geknoteten Geissel, beide zum Schlag gegen den wehrlosen Körper ihres Opfers ausholend. Interessant ist, dass diese Marterszene rechts ausserhalb des Passionszyklus in der Marter des Sebastian gespiegelt wird, Sebastian damit also in wortwörtlicher Weise *imitatio Christi*, Nachahmung bzw. Nachfolge Christi betreibt, sicherlich ein unübersehbarer Appell an alle Betrachter der Fresken.[9]

Ein weiterer wichtiger Aspekt muss erwähnt werden: Die Folter des Sebastian spielt m. E. eindeutig auf die Pest an. Seit dem 7. Jahrhundert wurde Sebastian als Schutzheiliger der Pestkranken verehrt. Die Pfeile, die seinen Körper trafen, wurden als Pestpfeile interpretiert, die Gott zur Strafe für die Menschen gesandt hat. Indem der Waltensburger Meister nun jedoch die von Juden durchgeführte Geisselung Jesu und diejenige des Sebastian miteinander in Beziehung setzt, lautet die stringente Aussage vermutlich doch auch: Die Pest ist die Strafe Gottes für das Leiden und die Folter, die die Juden Jesus zugefügt haben. Die am oberen linken Bildrand der Sebastiansszene zu sehende Hand Gottes (mit dem Kreuznimbus) verknüpft die Marterszene Jesu mit der Marterszene des Sebastian, ebenso wie der durch einen Knick in Richtung der Sebastiandarstellung unterbrochene vertikale Trennstrich zwischen den beiden Folterszenen. Die Pestpfeile sind in dieser Sicht wohl die direkte Konsequenz der von den Juden an Jesus ausgeübten Marter. Der Waltensburger Meister

bietet hier mit dem Hinausgreifen über die biblische Geschichte vermutlich ein aktualisierendes Exempel mittelalterlicher Predigtkunst, Seelsorge und religiöser Erziehung: Unter Bezug auf das biblische Geschehen interpretiert er relevante Themen im Leben der damaligen Hörer (und hier auch: Betrachter!) der christlichen Botschaft und bietet Erklärungsmuster zum Verstehen der Kontingenzen menschlichen (Er-)Lebens an, von Pest, Krankheit und Tod unter der Gottesprämisse. In Parenthese sei vermerkt: So sehr viel anders sind die Wege von Homiletik, Pastoraltheologie und Religionspädagogik auch heute nicht. Zu allen Zeiten christlicher Existenz war es offensichtlich der Anspruch, die christliche Botschaft zu aktualisieren, das Leben der Hörer dieser Botschaft mit der Botschaft selbst zu verknüpfen, biblische Tradition und Situation der Adressaten miteinander zu korrelieren.

Gängigerweise wurden die Juden als Verursacher der Pest gesehen und verfolgt. Vulgo warf man ihnen vor, die Brunnen vergiftet zu haben. Die theologisch subtilere Konstruktion ist hier beim Waltensburger Meister zu beobachten: Gott schickt die Pest, weil die Juden Jesus verfolgt, gemartert und schliesslich getötet haben. Wir werden weiter unten auf diese Zusammenhänge zurückkommen.

Wenn aber nun tatsächlich mit dem Passionszyklus als Thema auch die Auseinandersetzung mit der Pest gegeben ist, dann hat dies Folgen für die Datierung der Fresken, da die Pest in Europa erst 1347/1348 auftaucht und zum brisanten Thema wird. Wenn die Entstehung von *passio Sebastiani* und *passio Christi* zeitgleich erfolgte – und vieles spricht nach meiner Ansicht dafür –, dann könnte man die Waltensburger Wandmalereien insgesamt wohl nicht vor 1348 ansetzen. Die bislang in Teilen der Fachliteratur[10] und in der eher populären Literatur touristischer Führer gängige Datierung der Waltensburger Fresken mit «um 1330/1340» wäre damit obsolet und müsste nach hinten geschoben werden.[11]

Unter Umständen ist die Entstehungsgeschichte dieser benachbarten und inhaltlich affinen Folterdarstellungen sogar noch ganz anders gelaufen: Frappierend ist, dass der Waltensburger Meister der in den Evangelien sehr knapp geschilderten Szene von Geisselung, Verspottung und Dornenkrönung (Mt 27, 27–31; Mk 15, 16–20a; Joh 19, 1–3) sehr viel Raum gewährt, nämlich zwei klar voneinander zu differenzierende Szenen. Man könnte auch vermuten, dass er von der Folterszene des Sebastian ausging, zu ihr die Folterszene Jesu mit paralleler Ikonographie in Beziehung setzte und dann auch die Konstruktion vollzog, dass die Folterung Jesu (durch die Juden) die Ursache für die qua Sebastian-Darstellung zum Ausdruck gebrachte Pestkrankheit, mit der sich

die Menschen in der Mitte des 14. Jahrhunderts konfrontiert sahen, darstellt. Dann wäre wohl auch der Wechsel der Register, nämlich vom oberen auf das untere exakt an dieser Stelle ganz bewusst vollzogen worden, um rechts neben der Folterung Jesu Platz für diese Parallelisierung von *passio Christi* und *passio Sebastiani* zu schaffen. Diese Möglichkeit einer Verknüpfung von Jesu Folterung mit derjenigen des Sebastian hätte etwa die Bildanordnung im Passionszyklus in Lüen nicht geboten, da sich hier die Folterung Jesu nicht an einem Registerrand findet.

Dornenkrönung

Die Bewegungsrichtung innerhalb des Passionszyklus verläuft nun jedoch in anderer Richtung, nach links nämlich, wo sich die eigenständige Darstellung der Dornenkrönung anschliesst, die durch einen ganz ähnlichen Bildaufbau charakterisiert ist wie die Geisselungsszene: Jesus in der Mitte, nun allerdings nicht mehr gefesselt. Zu seiner Verhöhnung ist er mit den königlichen Insignien ausgestattet: Er sitzt auf einem dem Richtstuhl des Königs Herodes vergleichbaren Thron; er ist in königlichen Purpur gekleidet; in einer Hand, nun der linken, trägt er einen Stab, der wohl das königliche Zepter karikieren soll; und die beiden symmetrisch um ihn gruppierten Peiniger – einer von ihnen ist durch seinen Spitzhut als Jude gekennzeichnet, die Frisur des anderen ist wirr nach oben stilisiert, die Strähnen ähneln züngelnden Flammen – applizieren Jesus mittels zweier gekreuzter (!) Stäbe die Dornenkrone. Beide stützen sich mit je einem Fuss auf dem Richtstuhl ab, um eine grössere Kraftentfaltung zu bewirken. Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, dass der Waltensburger Passionszyklus hier klar von der Vorlage der kanonischen Evangelien abweicht: Nach Mt 27, 27–31 par wird Jesus von den Soldaten des Statthalters Pontius Pilatus verhöhnt, verspottet und mit der Dornenkrone ausgestattet – nicht von den Juden: «Da nahmen die Soldaten des Statthalters Jesus mit sich in das Prätorium und sammelten die ganze Abteilung um ihn. Und zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm aufs Haupt und gaben ihm ein Rohr in seine rechte Hand [sic!] und beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn und sprachen: Gegrüsset seist du, der Juden König! und spien ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.» Natürlich muss man sich fragen, welche Absicht diese bewusste Devianz von der biblischen Vorlage verfolgt. Der Befund würde an sich recht gut zum Wortlaut des sogenannten Petrusevangeliums (5–9) passen: «Und er lieferte ihn dem Volk am

Dornenkrönung Jesu.

Tag vor den ungesäuerten Broten, ihrem Feste, aus. Sie aber nahmen den Herrn und stiessen ihn eilig und sprachen: Lasset uns den Sohn Gottes fortschleifen, wo wir Gewalt über ihn haben. Und sie legten ihm ein Purpurgewand um und setzten ihn auf den Richtstuhl und sprachen: Richte gerecht, o König Israels! Und einer von ihnen brachte einen Dornenkranz und setzte ihn auf das Haupt des Herrn. Und andere, die dabei standen, spien ihm ins Angesicht, und andere schlugen ihm auf die Wangen, andere stiessen ihn mit einem Rohr, und etliche geisselten ihn und sprachen: Mit solcher Ehre wollen wir den Sohn Gottes ehren.»[12] Die stark antijüdische Tendenz des Petrusevangeliums ist bekannt, die Ersetzung der römischen Soldaten als Peiniger Jesu durch die Juden würde diese Tendenz bestätigen. Und auch die explizite Nennung des «Richtstuhls» würde auf das Petrusevangelium als Vorlage für die Darstellung des Waltensburger Meisters schliessen lassen – wenn denn im 14. Jahrhundert das Petrusevangelium schon bekannt gewesen wäre! Die exegetische Forschung weist jedoch darauf hin, dass diese apokryphe Schrift erst im 19. Jahrhundert als Fragment (wieder)entdeckt wurde. Daher ist es unwahrscheinlich, dass es dem Waltensburger Meister bzw. dem Ersteller der Konzeption vorgelegen haben könnte. Wie aber kommt er dann zu seiner spezifischen Darstellung der Juden im Waltensburger Passionszyklus?

Der Tübinger Kirchenhistoriker Ulrich Köpf konstatiert in einem einschlägigen Artikel zur «Passionsfrömmigkeit» im (Spät-)Mittelalter: «Die Schuldzuweisung an die Juden wurde im Mittelalter,

zumal im späteren, dadurch ausgedrückt, dass die Henkersknechte, die Jesus verhaften, misshandeln, zum Kreuz führen und hinrichten, in der literarischen, bildlichen und spielerischen Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens zunehmend die Züge von Juden erhalten.»[13] Es scheint sich gleichsam um eine Tendenz zu handeln, von der das christliche Verständnis der Passionsgeschichte insgesamt betroffen war und überformt wurde, ohne dass beim Waltensburger Meister vielleicht konkrete schriftliche (ur)christliche Traditionen dafür namhaft gemacht werden können.

Kreuztragung

Ohne Trennstrich folgt in der Bewegungsrichtung nach links die nächste Szene. In der Mitte ist der schwer an seinem Kreuz tragende Jesus platziert, die linke Schulter, auf der das Kreuz liegt, leicht nach unten gedrückt, die Augen geschlossen, das linke Bein ob der schweren Last des Kreuzes angewinkelt. Er ist mit einem dreifach um seinen Körper geschlungenen Seil an das Kreuz gefesselt. Das eine Ende des Seils wird von dem zu seiner Rechten

Kreuztragung Jesu.

stehenden Juden gehalten, die Hände des links von ihm stehenden Juden lasten schwer auf den beiden Balken des Kreuzes, so als ob er es noch schwerer machen möchte, indem er es nach unten drückt, ganz anders etwa als der neben ihm platzierte – vermutlich römische – Soldat, der von unten her an das Kreuz fasst, so als ob er die Last für Jesus leichter machen möchte. Hinter dem sich auf die Kreuzigungsszene zubewegenden Tross mit Jesus im Zentrum sind linkerhand von Jesus noch Maria und Johannes am Bildrand zu sehen, die in Schmerz und Leid auf den das Kreuz tragenden Jesus sehen. Jesus, Maria und Johannes schauen den Betrachter des Bildes frontal an, sie sind auch etwas grösser dargestellt als die übrigen in der Szene agierenden Personen. In Parenthese sei vermerkt: Maria als Muttergottes nimmt in dieser Zeit eine besondere Rolle in der Auseinandersetzung der Christen mit den Juden ein. Sie wächst gleichsam in die Rolle der Antipodin zu den verstockten Juden hinein, die Christus umbringen und sich nicht zum rechten Glauben an den Messias der Christen bekehren wollen.[14] Diese ihr in dieser Zeit zuwachsende Rolle lässt sich durchaus *in nuce* im Waltensburger Passionszyklus identifizieren.

Kreuzigung

Das Kreuztragungsbild geht nahtlos in die eigentliche Kreuzigungsszene über, deren unterer Teil leider nicht erhalten ist. Der Kruzifixus ist im Zentrum des Bildes platziert, sein ausgemergelter und geschundener Körper hängt am Kreuz. Die Beine sind – im Unterschied etwa zu vielen anderen Darstellungen der Kreuzigungsszene, auch solchen durch den Waltensburger Meister, etwa auf der südlichen Aussenseite der Waltensburger Kirche – parallel angeordnet. Aus den von den Nägeln geschlagenen Wunden dringt Blut hervor. Unterleib und Oberschenkel sind mit einem Lendenschurz bedeckt. Rechts unter dem Kreuz ist derjenige zu sehen, der dem sterbenden Jesus auf einem Stab einen mit Essig getränkten Schwamm reicht und den die frühchristliche Legende dann mit dem Namen Stephaton benannt hat, dahinter der namenlose römische Hauptmann, der mit erhobener rechter Hand bezeugt, dass der gekreuzigte Jesus Gottes Sohn gewesen sei (vgl. Mk 15, 39 par). Links unter dem Kreuz steht derjenige, der nach Joh 19, 34 Jesus den Speer in die Seite stiess, so dass Blut und Wasser aus dem Körper austraten. Die frühchristliche Legende hat ihm den Namen Longinus gegeben und weiss von ihm zu berichten, dass sein blindes linkes Auge durch das austretende Blut Jesu wieder sehend geworden sei. Neben ihn gruppiert der

Kreuzigung Jesu.

Künstler erneut Maria und Johannes. Maria, vor Schmerz und Trauer der Ohnmacht nahe, wird von Johannes gestützt und zärtlich gehalten. Zur bildlichen Veranschaulichung ihres Schmerzes ist ihr Herz von einem Schwert durchbohrt (vgl. Lk 2,35). Hinzuweisen ist an dieser Stelle ganz nachdrücklich auf die Kreuzesinschrift und ihre über die reine Kreuzigungsszene hinausreichende Platzierung: Die Inschrift des Kreuzes wird so zur Unterschrift der Abendmahlszene. Der Künstler verknüpft m. E. durch diese Anordnung das Abendmahl, das den Passionszyklus eröffnet hat, mit der Kreuzigung und kennzeichnet dadurch Dienen und Leiden als die exponierten Eigenschaften Jesu, den die Christen als ihren messianischen König bekennen und dem sie im Dienen und Leiden zur Nachfolge verpflichtet sind.

Kreuzabnahme und Grablegung

Die an die Kreuzigungsszene anschliessende Kreuzabnahme wurde beim nachträglichen Einbau der Empore weitgehend zerstört. In der Kirche von Lüen findet sich eine Darstellung dieser Szene, die der in Waltensburg sehr ähnlich sein dürfte; damit lässt sich diese Lücke vielleicht ein Stück weit füllen. Die Szene schildert den konkreten Moment des Lösens der Nägel (hier an den Füssen) mit einer Zange, eine Tätigkeit, die von dem rechts neben dem Kreuz abgebildeten Menschen ausgeführt wird, den die Legende später als Nikodemus identifizierte, ein angesehenes Mitglied des Hohen Rates. Jesus gleitet vermutlich in die Arme des Josef von Arimathia. Maria und Johannes beteiligen sich

Grablegung Jesu.

ebenfalls an diesem Werk der Abnahme des Leichnams Jesu vom Kreuz.

Die den Passionszyklus abschliessende Darstellung der Grablegung Jesu (vgl. Mt 27,57–61 par) ist wieder deutlicher zu fassen, auch wenn die rechte Seite des Bildes insbesondere im unteren Teil nicht mehr zu erkennen ist. Auch hier wird weitgehend im Bildaufbau die Symmetrie eingehalten. Im Zentrum steht der geöffnete Sarg, in den der geschundene und gemarterte Leichnam Jesu mit den Wundmalen und am Unterleib in ein Leinentuch gehüllt gebettet wird, gehalten links und rechts von Josef von Arimathia und Nikodemus (vgl. Joh 19,38–42). In der Mitte hinter dem Sarg stehen erneut Maria und der sie haltende und stützende Johannes. Maria ringt voll Schmerz die Hände. In ebenfalls symmetrischer Anordnung sind links und rechts oben im Bild zwei Engelsfiguren zu sehen, die mit Weihwassersprenger und Weihrauchkessel versehen die Szene rahmen. Damit ist der Passionszyklus des Waltensburger Meisters an sein Ende gelangt. Auffällig ist, dass an die heilsgeschichtlich bedeutsame Darstellung der Passion Jesu nicht die heilsgeschichtlich mindestens ebenso bedeutsame Darstellung des österlichen Auferstehungsgeschehens angefügt ist – anders als etwa in Lüen. Die Komposition des Waltensburger Meisters vertieft sich hier nahezu ausschliesslich in das Leidensgeschehen, propagiert also eine Art Leidensmystik bzw. auch Passionsfrömmigkeit und blendet vor diesem Hintergrund das im christlichen Glauben ebenfalls zentrale Mysterium der Auferstehung Christi aus. Auch anderes

spart der Waltensburger Meister aus, das andere Künstler vor und nach ihm durchaus in ihre Inszenierungen der Passionsgeschichte integriert haben. So verzichtet er etwa auf die Darstellung der beiden zusammen mit Jesus hingerichteten Verbrecher oder die Szene des Würfelns um Jesu Kleider.

Die Judenthematik in der Waltensburger Passionsdarstellung

Die von uns namhaft gemachte negative Zeichnung der Juden in der Passionsdarstellung des Waltensburger Meisters hat wohl bei den obigen Ausführungen den grössten Neuigkeitswert. Die bisherige Forschung hat darauf noch nicht aufmerksam gemacht. Die drei vorgenannten ‹Indizien›, die diese Sicht der Juden im Waltensburger Passionszyklus m.E. mehr als nahe legen, seien hier nochmals rekapitulierend genannt:

– die Parallelisierung von Jesus- und Sebastiansmarter, wobei mit Sebastian als Heiligem ganz eindeutig auf die Pestthematik angespielt ist;
– die Durchbrechung des vertikalen Trennstrichs, der den Passionszyklus von den Heiligendarstellungen rechts daneben abtrennt; dieser Trennstrich ist jedoch nicht konsequent durchgezogen, sondern es wird hier vom Waltensburger Meister ein Knick in Richtung der Sebastiansdarstellung eingebaut, der mehr Verknüpfung denn Trennung signalisiert;
– und schliesslich werden die beiden Marterszenen auch noch durch die in die Sebastiansdarstellung links oben eingefügte Hand Gottes (mit dem Kreuznimbus) verlinkt, die – so unsere zusammenfassende Hypothese – wohl die Botschaft aussendet, dass die Pest, die die Menschen peinigt, eine Folge der von den Juden an Jesus Christus verübten Verbrechen ist, also Strafe Gottes dafür.

Damit ist natürlich auch mehr oder weniger direkt eine Schuldzuweisung an die Juden am Tod Jesu ausgesprochen und wohl auch eine Legitimierung der den Juden gegenüber ausgeübten Gewalt in diesen Jahren des Schreckens in Aschkenas, wie der Historiker Arno Herzig die Zeit zwischen 1298 und 1348/49 nennt.[15] Ab 1298 überzieht eine Welle von Pogromen die Judenheit insbesondere im mitteleuropäischen Raum. Der sogenannte Rintfleisch-Pogrom bildet den Auftakt; einen weiteren «Höhepunkt» – vielleicht sollte man besser von «Tiefpunkt» sprechen! – bildet in

diesem Kontext der sogenannte Armleder-Pogrom von 1336, bis dann die Pestpogrome ab 1348 der ehemals zu konstatierenden Blüte jüdischen Lebens in diesem Lebensraum definitiv ein Ende bereiten. All dies führt uns zur oben schon angemerkten Datierung der Fresken auf die Zeit nicht vor 1347/48.

Hätte nun aber die christliche Seite – inklusive Waltensburger Meister – die religiös-theologische Botschaft, die von Jesus als dem von ihr bekannten und verkündigten Messias/Christus ausging, ernst genommen und sich in opferbereitem Leiden und demütigem Dienen geübt, so wäre wohl auch als handlungsleitende ethische Maxime für das 14. Jahrhundert nur ein Verzicht auf die Ausübung von Gewalt, die Dämonisierung von gesellschaftlichen Minderheiten, das Schüren des Hasses auf solche Gruppierungen usw. übrig geblieben. Dem war, wie man ehrlicherweise im Blick auf die damalige gesellschaftliche Realität gestehen muss, jedoch nicht so. Hass, Dämonisierung, Verfolgung, Raub, Zwangstaufe, Mord sind dagegen die Begriffe, die die Realität im Verhältnis der Christen zu den Juden insbesondere in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts umschreiben.

Und man kommt nicht umhin festzustellen, dass sich eben auch im Werk des Waltensburger Meisters dieser «christliche» Blick auf die Juden ausmachen lässt. Sie sind im eigentlichen Sinne die geradezu bösartigen Täter, die Jesus in das Leiden stürzen, die ihn unschuldig verfolgen, verurteilen, verhöhnen, martern und schliesslich zu Tode bringen. Und so kann nur konstatiert werden: Bei aller dem Waltensburger Meister zu attestierenden künstlerischen Meisterschaft, mit der er die religiös-theologische Botschaft vom Leiden, demütigen Dienen und opferbereiten und unschuldigen Sterben des Jesus Christus ins Werk gesetzt hat, bleibt doch auch festzuhalten, dass er eine recht ambivalente weitere Botschaft ins Bild gesetzt hat, deren Doppelbödigkeit ihm selbst jedoch offensichtlich nicht unbedingt bewusst geworden zu sein scheint. Indem er nämlich die Juden in all der ihnen unterstellten Bösartigkeit zeichnet, verstösst er exakt gegen die von ihm postulierte religiös-theologische Botschaft des Jesus von Nazareth, den die Christen als ihren Messias verehren. Und diese Botschaft verlangte von ihren Anhängern eben nicht Hass, Gewaltanwendung und Ausgrenzung, sondern genau das Gegenteil. Die Verteilung der Rollen von Tätern und Opfern changiert hier auf ganz eigentümliche Weise, wenn man Bild und Realität der damaligen Zeit nebeneinander hinhält: Das Bild sendet die Botschaft von den Juden als den Tätern und von Christus und der Gemeinschaft, für die er steht, als den Opfern aus; die historische

Realität der Zeit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war jedoch durch eine andere Rollenverteilung gekennzeichnet: Die christliche Mehrheitsgesellschaft nahm hier ganz eindeutig die Rolle der Täter ein, die in der Minderheit sich befindenden Juden wurden zu grausam verfolgten und misshandelten Opfern. Diese Rückkoppelung der Fresken und ihrer Botschaft an die gesellschaftliche Realität der damaligen Zeit gilt es unbedingt zu sehen, um das Werk des Waltensburger Meisters eben in seiner Zeit angemessen zu erfassen und verstehen zu können. Dies schmälert den künstlerischen Wert der Fresken nicht, wirft jedoch ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis von gesellschaftlicher Realität und künstlerischer Darstellung, ja auch Fiktion. Aber dies ist ja etwas, was zu allen Zeiten und Epochen problematisch war und ist. Oder noch anders formuliert: Theorie und Praxis, Theologie und Ethik können durchaus auseinanderklaffen. Und nochmals anders gewendet: Hohe Kunst und Judenhass, oder plakativer ausgedrückt, hohe Kunst und niedere Triebe schliessen einander keineswegs aus, wie etwa der Blick auf Richard Wagner zeigt – auch das Werk des Waltensburger Meisters ist für diese These wohl durchaus ein schlagender Beleg.

Der oben zitierte Eintrag im Gästebuch der Waltensburger Kirche gewinnt in Anbetracht solcher Überlegungen eine eigene Brisanz: «Was sind das für Maler die solche Grausamkeiten genüsslich an die Wand pinseln» – dies liesse sich dann sowohl mit Frage- und Ausrufezeichen versehen.

Soweit erkennbar, liegen in dieser Erkenntnis bislang in der Forschung zum Waltensburger Meister zu konstatierende wichtige Defizite: Die Rolle der Juden in seinem Werk wurde bis anhin nicht ausreichend erkannt und gewürdigt. Dieses Defizit versuchen die voranstehenden Ausführungen ein Stück weit zu beheben. Weitere Forschungen hierzu werden nötig sein.

Horst F. Rupp studierte Theologie, Psychologie, Germanistik und Geschichte in Erlangen und Zürich; seit 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Evangelische Theologie mit Schwerpunkt Religionspädagogik an der Universität Würzburg.

Adresse des Autors: Prof. Dr. Horst F. Rupp, Universität Würzburg, Lehrstuhl für Evangelische Theologie/Religionspädagogik, Wittelsbacherplatz 1, DE-97074 Würzburg

Endnoten

1 Dank zu sagen habe ich Daniel Bolliger, der mir mit diversen Hinweisen zur Materie wichtige Anstösse gegeben hat.

2 Vgl. insbesondere Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Band 1, Basel 1937, 73–80 und Band 4, Basel 1942, 321–337.

3 Helga Reichel: Der Meister von Waltensburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Diss. Basel 1954. Veröffentlicht Marburg 1959.

4 Annegret Diethelm: Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister (Typoskript). Lizentiat Universität Zürich 1979.

5 Alfons Raimann: Gotische Wandmalereien in Graubünden: die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin. Disentis 1983.

6 Bern u.a. 2008, 386–400.

7 Vgl. Diethelm 1979, 66.

8 Vgl. Andrea Blochmann: Christus vor Pilatus und vor Herodes Antipas: Die Ikonographie der Darstellungen in der italienischen Kunst von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis ins Cinquecento. Diss. Frankfurt/Main 2000.

9 Die *imitatio Christi* war im Spätmittelalter eines der ganz grossen Themen in Theologie und Frömmigkeit. Die sogenannte *Devotio moderna der Schwestern und Brüder vom gemeinsamen Leben*, einer von Geert Groote († 1384) gegründeten Laienbewegung, die sich in Lebensgemeinschaften formierte, die ein einfaches, geregeltes und frommes Leben im Geiste Christi führen wollten, propagierte diese «imitatio». Das einflussreichste Werk dieser Bewegung wird dann im 15. Jahrhundert den Titel «Imitatio Christi» tragen. Sein Verfasser war vermutlich Thomas a Kempis († 1471), Mönch im Augustinerchorherrenstift Agnetenberg bei Zwolle. Vgl. hierzu Horst F. Rupp: Religiöse Bildung und Erziehung im Mittelalter. In: Rainer Lachmann/Bernd Schröder (Hg.): Geschichte des evangelischen Religionsunterrichts in Deutschland. Ein Studienbuch. Neukirchen-Vluyn 2007, 17–34, hier 33; dazu auch den Beitrag im Quellenband: Horst F. Rupp: Religiöse Bildung und Erziehung im Mittelalter. In: Rainer Lachmann/Bernd Schröder (Hg.): Geschichte des evangelischen Religionsunterrichts in Deutschland. Quellen. Neukirchen-Vluyn 2010, 5–28, hier 25–28.

10 Vgl. etwa Reichel 1959, 35.

11 Poeschel 1937, 78 und 1942, 328 plädiert unter Verweis auf stilistische Affinitäten zu Wandgemälden im Konstanzer Münster eher für eine Datierung um 1348/1350. Unsere unter Hinweis auf die Sebastiansmarter und damit die Pestthematik vorgenommene Datierungshypothese ginge mit der mit anderen Argumenten unterlegten Hypothese Poeschels konform.

12 Zitiert nach Carl Heinz Peisker: Zürcher Evangelien-Synopse. Wuppertal [16]1978, 158.

13 Ulrich Köpf: Art. Passionsfrömmigkeit. In: TRE – Theologische Realenzyklopädie. Hg. von G. Kraus und G. Müller. Bd. 27. Berlin/New York 1997, 722–764, hier 730.

14 Dazu Klaus Schreiner: «Marienverehrung und Judenfeindschaft gingen im späten Mittelalter eine verhängnisvolle Allianz ein … Die Tatsache, dass Synagogen und Judenschulen abgerissen und in Kirchen zu Ehren Marias umgewandelt wurden, verweist auf Formen unduldsamer Gewalt, von denen christliche Obrigkeiten gegenüber Juden zunehmend Gebrauch machten. Überall, wo Synagogen in Kultstätten zu Ehren Marias umgewandelt wurden, waren Vertreibung und Verfolgung im Spiel. Nicht weniger als sechzehn Synagogen sind im deutschsprachigen Raum – in Bayern, Franken, Sachsen und Böhmen – zwischen 1349 und 1519 in Marienkirchen umgewidmet worden. Synagogen ohne bauliche Veränderungen in Marienheiligtümer zu verwandeln oder sie gänzlich abzureissen, um an ihrer Stelle neue Kirchen zu errichten, löste Triumphgefühle aus, die in der Überzeugung bestärkten, dass die Kirche die Synagoge überwunden, dem lebendigen Geist zum Sieg über den toten Buchstaben verholfen habe. Wo Juden ausgewiesen und ihre Synagogen in Kirchen umgewandelt wurden, kam in legitimatorischer Absicht auch immer Maria ins Spiel» (Klaus Schreiner: Maria. Leben, Legenden, Symbole. München 2003, 85).

15 Vgl. Arno Herzig: Jüdische Geschichte in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München/Bonn 2005, 44–51.