

Hohe Kunst und Judenhass : ein neuer Blick auf alte Bilder : der Passionszyklus des Waltensburger Meisters

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

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **71 (2014)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-558489>

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.

Hohe Kunst und Judenhass – Ein neuer Blick auf alte Bilder

Der Passionszyklus des Waltensburger Meisters

von HORST F. RUPP¹

Klaus Goebel zum 80. Geburtstag

Vorbemerkungen

Graubünden aus heutiger touristischer Perspektive – ein Paradies für Urlaubssuchende im Sommer wie im Winter mit atemberaubenden Schönheiten der Natur zwischen Via Mala und Arena Alva. Wir befinden uns hier im



Abb.1 Reformierte Kirche Waltensburg. Fresken des Waltensburger Meisters an der Südfassade.

sogenannten Passland der Alpen, das schon seit alters her insbesondere die Regionen des Nordens und des Südens miteinander verbunden hat, also durch einen regen Austausch von Waren, aber auch von Nachrichten und Informationen geprägt war. Es handelt sich bei diesem Gebiet sicherlich zu keiner historischen Zeit um «Täler der Ahnungslosen», die ewig im «Windschatten» der politischen und gesellschaftlichen Wetterlagen anzusiedeln wären. An Schlechtwettertagen besinnen sich die Touristinnen und Touristen heute vielleicht darauf, dass es auch die eine oder andere kulturelle Sehenswürdigkeit in dieser als «Ferienecke der Schweiz» bekannten Gegend gibt – und besuchen dann unter Umständen die Kirche St. Martin in Zillis mit der bekannten romanischen Holzdecke aus dem 12. Jahrhundert, die als *Biblia Pauperum* in den touristischen Führern firmiert. Den allerwenigsten, meist nur kunstgeschichtlich versierten Insidern ist jedoch bekannt und bewusst, dass in dieser Gegend noch weitere Kunstwerke vorwiegend sakralen Charakters zu entdecken sind, die von der Forschung als ähnlich wertvoll eingeschätzt werden wie das Werk des unbekanntes Meisters von Zillis. Die Rede ist hier von in verschiedenen Kirchen dieser Gegend vorzufindenden Fresken, die ganz deutlich von einem Künstler beziehungsweise aus seiner Werkstatt stammen: Es ist das Werk des sogenannten Waltensburger Meisters, das in Kirchen etwa von Clugin, von Casti, von Dusch ob Paspels, von Rhäzüns, von Chur, von Churwalden, von Lüen und dann besonders natürlich von Waltensburg, romanisch Vuorz, zu bestaunen und zu bewundern ist (Abb.1). Aber auch ein profanes Gebäude hat der Künstler mit seinen Fresken verziert, nämlich das Schloss Brandis in Maienfeld. Wer sich hat beeindruckt lassen von den Bildnissen an einem der erwähnten Orte, der erkennt den unverwechselbaren Malstil dieses Künstlers unschwer auch an den anderen Orten seines Wirkens: die eindringliche Wiedergabe der Körper, die ausdrucksstarken Gesichter, Hände (beziehungsweise Gesten) und Füße der dargestellten Personen, die faltenreichen Gewänder, die unglaublich intensiven Farben. Für die kundigen Betrachtenden wird schnell klar, dass hier tatsächlich ein Meister des Metiers in seiner Zeit tätig war, dem unvergleichliche Kunstwerke gelungen sind.

Wer war dieser Künstler, der erst seit einigen Jahrzehnten in der Kunstgeschichte als sogenannter Waltensbur-

ger Meister figuriert? Erwin Poeschel² hat zuerst diesen Kunstbegriff geprägt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Hauptwerk des Künstlers wiederentdeckt und freigelegt, nämlich die Fresken in dem kleinen Kirchlein der reformierten Gemeinde Waltensburg im Bündner Oberland, romanisch Surselva. Das Kernstück der Fresken bildet der sogenannte Passionszyklus, die in einer Bilderfolge angeordnete Darstellung des Leidens und Sterbens Jesu Christi. Die Betrachtenden gewinnen den Eindruck, dass der Künstler mit sicherem theologischem Gespür offensichtlich davon ausgeht, mit der Passionsgeschichte das Herzstück des christlichen Glaubens zur Darstellung zu bringen. Martin Kähler (1835–1912), protestantischer Theologe im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, hat ja vermutlich zu Recht, aber sehr zugespitzt formuliert, dass die Evangelien Passionsgeschichten mit etwas ausführlich geratener Einleitung darstellten, also das Leiden und Sterben des Heilands die zentrale Botschaft der Evangelien beziehungsweise des christlichen Glaubens überhaupt sei. Alles andere, was sich im christlichen Glauben sagen und darstellen lässt, ist aus dieser Sicht gleichsam nur Variation und Illustration dieses zentralen Passionsgeschehens. Insofern muss wohl derjenige, der die Konzeption zu diesen Fresken entwickelt hat, über eine fundierte theologische Bildung verfügt haben. Dies muss aber nicht unbedingt der Künstler selbst gewesen sein, das Programm kann durchaus auch von einem Auftraggeber beziehungsweise von dessen theologischem Berater (oder auch mehreren Beratern) entwickelt und dann vom Künstler realisiert worden sein. Letzteres könnte unter Umständen sogar die realistischere Theorie sein. Es könnte durchaus sein, dass der Waltensburger Meister sich selbst als eine Art besserer Handwerker verstanden hat, der mehr oder weniger nur das umsetzte, was er als inhaltliche Vorgaben bekam und was man von ihm erwartete. Sein Proprium am Werk stellte dann gleichsam nur (!) die geniale und künstlerisch profilierte Umsetzung solcher Vorgaben dar. Andernfalls müsste wohl vorausgesetzt werden, dass er selbst ein theologisch vorgebildeter Mensch war, der etwa auch eigenständig die Heilige Schrift lesen und hermeneutisch geschult interpretieren konnte. Er würde damit auch im Felde der elementaren Kulturtechniken des Lesens und Schreibens über ein Mass an Bildung verfügen haben, das dem Normalsterblichen der damaligen Zeit keineswegs zugänglich war. Als denkbare Möglichkeit kann aber durchaus auch die Hypothese formuliert werden, dass Beides beim Waltensburger Meister präsent war: theologische Bildung und künstlerische Fertigkeit. Annegret Diethelm zitiert in ihrer Zürcher Lizentiatsarbeit von 1979 mit dem Titel «Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister» den Bericht von Adolphe Napoleon Didron (1806–1867), der auf seiner Griechenlandreise 1839 die Arbeit der malenden Mönche vom Berg Athos detailliert dokumentiert hat und die in vielen Einzelheiten wohl dem Malstil des Waltensburger Meisters ver-

wandt sein dürfte. Die malenden Mönche vereinigten in ihrer Person sowohl die theologische wie auch die künstlerische Kompetenz.³ Im Blick auf die gotischen Fresken in Graubünden wäre dann vielleicht auf ähnliche Weise an einen künstlerisch begabten Kleriker oder Mönch zu denken, der von seiner geistlichen oder auch weltlichen Herrschaft beauftragt worden war, verschiedene Kirchen der Gegend mit den Fresken auszumalen und so einen Beitrag zur Verkündigung der christlichen Botschaft für die des Lesens Unkundigen zu leisten.

Das Defizit an Bildung in der breiten Bevölkerung war ja vermutlich auch eine, wenn nicht sogar *die* Ursache und Motivation dafür, solche bildlichen Darstellungen der christlichen Heilsbotschaft überhaupt in Szene zu setzen. Der Terminus *Biblia Pauperum* erhält damit eine ganz eigene Bedeutung, wenn man sich in Erinnerung ruft, für wen in der damaligen Zeit dieser Status der Illiteraten galt. Dies waren eben nicht nur die Angehörigen der gesellschaftlichen Unterschichten, sondern zum Beispiel auch die Mitglieder des Adels und der Feudalschicht, denen diese Bildung nicht aus pekuniären Gründen verwehrt war, sondern die rein statusmässig daran kein Interesse zeigten. Auch sie waren im Normalfall bezüglich der Literalität *pauperes*, des Lesens und Schreibens Unkundige, und damit Adressaten dieser Darstellungen, wie sie der Waltensburger Meister in Szene gesetzt hat.

Zur Herkunft des Waltensburger Meisters

Etwas müssig erscheint die immer wieder einmal aufflammende Diskussion um eine Fixierung der lokalen Herkunft des als Person unbekanntem Waltensburger Meisters. Wie alle Künstler des Mittelalters hat auch er seine Werke nicht signiert, verschwindet als Person also vollkommen hinter den von ihm geschaffenen Bildern. Erst in der beginnenden Neuzeit, der Renaissance-Epoche, tritt die selbstbewusste Identität von Künstlern auf den Plan, verewigen sich diese dann auch als Person in ihren Werken. So bleibt auch die Identität des Waltensburger Meisters im Dunkeln, was natürlich in der Forschungsliteratur immer wieder zu Spekulationen betreffend seine Herkunft angeregt hat. Die in diesem Kontext in der Literatur aufgeführten Orte beziehungsweise Regionen sind bekannt: Quasi aus lokalpatriotischem Interesse befürworten einige Forscher eine Herkunft aus der Region, den Bündner Bergen, andere favorisieren in diesem Zusammenhang eine Abstammung aus Österreich, wieder andere aus dem Oberrhein-, Bodensee- oder Zürichseeraum, und auch Vertreter einer Herkunft aus Italien gibt es, wobei bei all diesen Hypothesen auf regionale künstlerisch-stilistische Einflüsse verwiesen wird, die im Werk des Meisters zu identifizieren seien.

Sofern keine neuen Quellen und Dokumente auftauchen, wird diese Frage wohl nie schlüssig zu beantworten sein, denn alleine der Hinweis auf in den Darstellungen

feststellbare stilistische Einflüsse lässt den sehr viel weitergehenden Schluss einer Herkunft des Meisters aus der jeweiligen Region keineswegs zu.⁴ Wenn man sich vergegenwärtigt, wie in früheren Zeiten die Ausbildung beziehungsweise die Berufskarriere derartiger Künstler/Handwerker erfolgte, verbietet sich dieser weitgehende Schluss einer regionalen Verortung. Im späteren Mittelalter hatte sich das Umherziehen von Gesellen bestimmter Berufsgruppen eingebürgert, die ihren beruflichen Horizont und ihre fachliche Expertise erweitern wollten und so von Ort zu Ort zogen, wo sie um hervorragende Handwerksbetriebe und kundige Meister ihres jeweiligen Faches wussten. Im Kontext des sakralen Handwerks werden hier in gotischer Zeit immer wieder die Bauhandwerker, etwa Steinmetze, angeführt, die in ganzen Gruppen von Kirchenbauwerk zu Kirchenbauwerk zogen und sich auf Zeit verdingten. Im Bereich der sakralen bildend-flächigen Kunst waren die Gegebenheiten wohl ganz ähnlich. Die Handwerker/Künstler gingen von Ort zu Ort, von Meister zu Meister, nahmen, sofern sie dafür sensibel waren, die jeweiligen Einflüsse und Stile auf und verarbeiteten diese in ihrem eigenen künstlerischen Stil. Die genannten Gebiete des Bodensee- beziehungsweise Zürichseeraums, des Oberrheins, Österreichs und Italiens lagen dann vermutlich auf der Route der beruflich bedingten Wanderschaft des Waltensburger Meisters; begierig wird er hier sein Wissen und sein Können erweitert haben und vielfältige Techniken, Stile und Arbeitsweisen in sein sowieso schon vorhandenes beruflich-fachliches Wissen und Können integriert haben. Weitergehende Schlüsse verbieten sich auf dem Hintergrund einer defizitären Faktenlage. Dies schliesst natürlich auch nicht definitiv aus, dass er aus einem der genannten Gebiete stammte. Denkbar wäre aber natürlich auch eine indirekte Vertrautheit beziehungsweise Bekanntschaft mit den Stilen und Maltechniken besagter Gebiete, die entweder über Personen vermittelt wurden – also etwa über Malerkollegen, mit denen der Waltensburger Meister Kontakt hatte – oder etwa auch über Muster- oder Vorlagenbücher, die vermutlich in den einschlägigen Kreisen kursierten. Im Gebiet Graubündens hat unser Handwerker/Künstler allerdings dann über längere Zeit seine Zelte aufgeschlagen, denn die Vielzahl der Werke, die eindeutig ihm beziehungsweise seiner Werkstatt oder Werkgruppe zugeordnet werden können, erfordert eine vermutlich über mehrere Jahre, wenn nicht Jahrzehnte reichende Präsenz vor Ort, zumal Fresken unter den gegebenen klimatischen Bedingungen immer nur in der frostfreien Zeit des Jahres aufgebracht werden konnten.

Anmerkungen zur Maltechnik des Waltensburger Meisters

Die vom Waltensburger Meister verwendete Maltechnik ist in den letzten Jahrzehnten recht schlüssig rekonstru-

iert worden. Erwin Poeschel, Helga Reichel, Annegret Diethelm, Oskar Emmenegger, Hermann Kühn (mithilfe naturwissenschaftlich gestützter Analyseverfahren) und Alfons Raimann haben sich dazu geäußert. Mit Alfons Raimann⁵ gehen wir davon aus, dass der Meister eine «Mischtechnik» zur Anwendung bringt, die als Grundlage einen Freskogrund hat, auf den ein nicht unwesentlicher Anteil der Farben und Formen al fresco aufgebracht wurde; im Anschluss daran wurde der «Rest als Kalksecco mit Bindemittelzusätzen vermalt».⁶ Der Freskoputz wurde dabei im Normalfall in zwei unterschiedlichen Schichten auf den Untergrund aufgetragen: zuerst der gröbere Grundputz (Arriccio), auf den auch schon die sogenannten Sinopien, die Einteilungs- oder Kompositionsstudien aufgezeichnet wurden, sodann die sehr viel feinere zweite Putzschicht, der Feinputz (Intonaco). Da das Abbinden des Feinputzes relativ schnell vonstatten geht, konnten keine grossen Flächen auf einmal bearbeitet werden. Aus diesem Grunde arbeiteten die mit Freskotechnik beauftragten Künstler/Handwerker in sogenannten Tagwerken (Giornate), die sich auch heute noch auf den Bildern recht genau identifizieren lassen, wobei sich im Normalfall die Tagwerke an Bildeinheiten beziehungsweise grossen Einzelfiguren ausrichteten. Das jüngere Tagwerk überlappt normalerweise das ältere um etwa fünfzehn Zentimeter und schliesst in der Waagrechten an das vorangehende Tagwerk an. Es ist zu vermuten, dass die Höhe der Register beziehungsweise Bildstreifen ziemlich exakt einer Stufe des Arbeitsgerüsts entspricht. Der genaue zeichnerische Entwurf, Vorzeichnung genannt, der sich natürlich an den Sinopien orientierte, wurde dann nach dem Aufbringen des Tagwerks auf die oberste Putzschicht appliziert. Es darf als gesichert gelten, dass der Waltensburger Meister mit geometrischen Hilfsmitteln arbeitete, also etwa den Zirkel für das Anbringen der Nimben oder das Senkblei und die Schnur verwendete, um gerade Linien zu legen.⁷ Die naturwissenschaftlichen Analysen von Hermann Kühn haben nun ergeben, dass in Waltensburg (wie auch in Rhäzüns, Dusch und Casti) keine reine Freskotechnik zur Anwendung gekommen, sondern auf den Freskogrund Kalkseccomalerei mit Bindemittelzusätzen aufgebracht worden ist. Die festzustellenden unterschiedlichen Farbschichten führen gleichsam zwingend zu dieser Annahme, wobei sich die Experten uneins sind, welcher Anteil der Malereien in der Fresko- und welcher in der Seccotechnik ausgeführt wurde. Dieser Expertenzwist ist hier jedoch nicht zu entscheiden.

Zur Baugeschichte der Waltensburger Kirche

An dieser Stelle noch einige Anmerkungen zur Baugeschichte der Waltensburger Kirche, welche die Fresken beherbergt.⁸ Der Ort Vuorz wird urkundlich erstmals im Jahre 765 im Testament des Churer Bischofs Tello

Szene/ Bild	Geschehen/Thema/ Bildbreite	Personal	Schrift-Bezug	Besonderheiten und Deutungsansätze
1	Lokalisation: Jerusalem als zentraler Ort des Heilsgeschehens (vgl. etwa die sog. Ebstorfer Weltkarte); ca. 100 cm	-	Mt 21 ff. Mk 11 ff. Lk 19,28 ff.	Kirche mit Kreuz als Anachronismus; Felsformation des Untergrundes in die bildliche Darstellung integriert als überhängendes Dach; Bewegungsrichtung der Szenen von links nach rechts
2.1	Abendmahl; ca. 360 cm (inklusive Fusswaschung)	Jesus und die 12 Jünger in Gruppen konfiguriert: Judas in Opposition zu Jesus und den anderen Jüngern platziert	Mt 26,17-29 Mk 14,12-26 Lk 22,14-20 Joh 13,2-4 1 Kor 23-26	Judas wird als einziger Jünger vor dem Tisch platziert und im Profil dargestellt, was beim Waltersburger Meister per se ein Hinweis auf eine negative Figur ist
2.2	Fusswaschung	Jesus – Petrus	Joh 13,1-20	«Szene in der Szene»; Jesus taucht zum zweiten Mal in diesem Bild auf; Trennstrich zur nächsten Szene
3	Gethsemane; ca. 130 cm	Jesus und die schlafenden Jünger	Mt 26,36-46 Mk 14,32-42 Lk 22,40-46 Joh 18,1	Neun (!) schlafende Jünger
4	Gefangennahme; ca. 140 cm	Jesus, Jünger inklusive Judas, Soldaten	Mt 26,47-56 Mk 14,43-52 Lk 22,47-53 Joh 18,2-11.20	Verdichtung unterschiedlicher biblischer Perikopen. Am linken Bildrand die Szene mit dem sich wehrenden Jünger (nur bei Joh namentlich als Petrus bezeichnet; vgl. Joh 18,10), der einem Knecht des Hohepriesters (nur bei Joh namentlich als Malchus bezeichnet; vgl. Joh 18,10) ein Ohr abschlägt
5	Jesus vor Herodes Antipas (bzw. Pilatus, aber eher unwahrscheinlich!); ca. 150 cm	Jesus (umrahmt von Schergen) vor Herodes (mit Gefolge, vermutlich Schriftgelehrter und Priester)	Herodesperikope nur Lk 23,6-16 Pilatusperikope Mt 27,1-2.11-26 Mk 15,2-15 Lk 23,2-5.17-25 Joh 18,33-40; 19,4-16	Symmetrische Bildgestaltung; Protagonisten Jesus und Herodes (bzw. Pilatus) flankiert von je zwei Personen. Nach Szene 5 Trennstrich und Wechsel des Registers; Umkehrung der Bewegungsrichtung: nun von rechts nach links
6	Geißelung Jesu; ca. 140 cm	Jesus links und rechts flankiert von einem folternden Schergen	Mt 27,27-31 Mk 15,16-20a Joh 19,1-3	Symmetrische Bildgestaltung; Bild rechts unten zerstört. In Beziehung zu setzen mit der Passio Sebastiani, die rechts von der Geißelungsszene ausserhalb des eigentlichen Passionszyklus platziert ist. «Verlinkung» der beiden Folterdarstellungen mittels Durchbrechung der senkrechten Trennlinie sowie der Hand Gottes links oben in der Sebastianifolter; Sebastian als Schutzheiliger gegen die Pest; Verweisfunktion: Juden als Verursacher der aktuell die Menschen heimsuchenden Pest! Datierungshinweis: Waltersburger Passionszyklus vermutlich nach 1347/48!

7	Dornenkrönung; ca. 135 cm	Jesus flankiert von zwei Schergen, die ihm die Dornenkrone aufsetzen	Dto.	Symmetrische Bildgestaltung; Text einer knappen Bibelperikope (Mt 27,27-31 par) wird in zwei Bildszenen (6 und 7) aufgelöst; Gestalt zu seiner Linken als Jude gekennzeichnet (sog. Judenhut). Programm des Waltensburger Meisters löst sich hier von den Aussagen der kanonischen Evangelien, wenn es Jesus in den Händen des jüdischen Volkes sieht. Dann wäre als Konsequenz auch eindeutig in Szene 5 Herodes, nicht Pilatus, dargestellt; Jesus sitzt auf einem ähnlichen Stuhl wie Herodes in Bild 5, ausgestattet mit den – karikierenden – Insignien des «Königs der Juden»
8	Kreuztragung/Gang nach Golgatha; ca. 160 cm	Jesus mit Kreuz, umgeben von drei Juden (Judenhut) und zwei Soldaten, am rechten Bildrand Maria und Johannes	Mt 27,31b-32 Mk 15,20b-21 Lk 23,26(-32)	Bild zentriert um den das Kreuz tragenden Jesus; besondere Bedeutung Marias in der Auseinandersetzung Christen – Juden im Spätmittelalter
9	Kreuzigung; ca. 150 cm	Jesus am Kreuz, direkt darunter dargestellt Stephaton und Longinus, wie die frühchristliche Legende sie benennt; römischer Hauptmann; Johannes und Maria	Mt 27,33-44.48 Mk 15,22-32.36.39 Lk 23,33-43 Joh 19,17-29	Unterer Bildteil gänzlich zerstört; Bild zentriert um den gekreuzigten Jesus; Verdichtung der Szene von Jesu Kreuzigung durch Hinzufügung des Versinhaltes von Jesu Tod mit dem Ausspruch des römischen Hauptmanns (Mk 15,39 par). Kreuzesinschrift stellt eine Art «Brücke» zu Abendmahl und Fusswaschung dar
10	Kreuzabnahme; ca. 120 cm	Jesus, vermutlich flankiert von Josef von Arimathia und Nikodemus sowie Johannes und Maria	Mt 27,57-61 Mk 15,42-47 Lk 23,50-56 Joh 19,38-42	weitgehend zerstört durch Emporeneinbau; Kreuzabnahme und Grablegung sind in den kanonischen Evangelien nicht gesondert überliefert; der Waltensburger Meister macht zwei getrennte Szenen daraus
11	Grablegung; ca. 150 cm	Der tote Jesus; Josef von Arimathia und Nikodemus; Johannes und Maria; zwei Engelsgestalten	Mt 27,57-61 Mk 15,42-47; 16,1 Lk 23,50-56 Joh 19,38-42	rechter Bildrand, insbesondere im unteren Teil, weitgehend zerstört

erwähnt. In diesem Dokument vermachte der Geistliche dem gerade gegründeten Kloster Disentis Besitztümer im Ort. Die ursprüngliche, schon in prähistorischer Zeit bewohnte Siedlung befand sich jedoch auf dem Felsen der heutigen Burgruine Jörgenberg (rom. Munt Sogn Gieri). Dort war auch die älteste Kirche angesiedelt, die Burgkapelle mit dem Campanile. Die heutige Waltensburger Kirche (Siehe Abb. 1, S. 161) als vermutliche «Ffilialgründung» der Kirche in der Burg geht auf die Zeit des ausgehenden 11. Jahrhunderts zurück. Sie war ursprünglich

wohl eine recht kleine, rechteckige Kapelle, ebenfalls im Ensemble einer Burg auf dem heutigen Kirchenhügel. Das jetzt als Kirch- und Glockenturm fungierende Bauwerk war ursprünglich wahrscheinlich ein separater Wehrturm, eine Art Bergfried, was sich an seinem nicht ebenerdig liegenden Zugang noch heute zeigt. Erst in einer weiteren Bauphase um 1300 wurde die Kapelle in Richtung Turm westwärts vergrößert und mit diesem zusammengebaut, der ab dann die Funktion des Kirchturms übernahm. Schutzpatrone der Kirche waren die

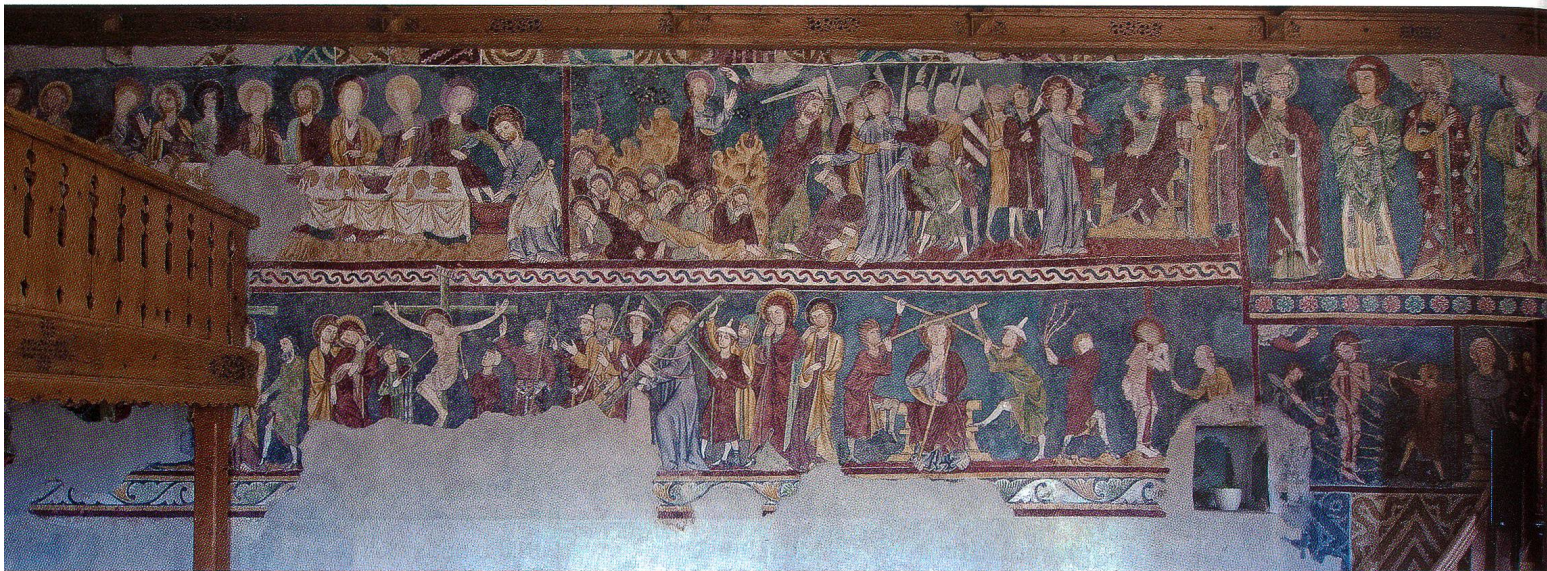


Abb. 2 Reformierte Kirche Waltensburg. Passionszyklus an der Nordwand, Waltensburger Meister, Mitte 14. Jahrhundert.

– urkundlich erst später erwähnten – Heiligen Leodegar und Desiderius. Vermutlich um 1450 musste die Kirche erneut vergrößert werden, und zwar durch den Anbau des heutigen Chores im Osten, wohl mitverursacht durch die Auflösung der Kirche auf der Burgruine Jörgenberg. Durch massive bauliche Eingriffe zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden in Chor und Schiff spätgotische Fenster sowie ebenfalls im Chor die Tür zur Sakristei und der Sakramentskasten angebracht, was die vorhandenen Fresken in diesem Bereich stark in Mitleidenschaft gezogen hat. 1527 entschied sich die Gemeinde Waltensburg für die Einführung der Reformation, in deren Bilderstürmendem Zug schliesslich die gesamten Fresken in der Kirche mit einer Kalkschicht überzogen wurden. Im 17. Jahrhundert wurde die Kanzel installiert, 1711 schliesslich kam es zum Einzug einer neuen Holzdecke sowie zum Einbau der Empore. All diese baulichen Eingriffe zogen die unter der Kalkschicht liegenden Fresken ebenfalls massiv in Mitleidenschaft.

Tektur/Komposition Passionszyklus Waltensburg

Auf den Seiten 164/165 wird ein schematisch-grafischer Überblick über den Bildbestand des Waltensburger Passionszyklus geboten.

Kommentierung

Ein erster Gang durch die Waltensburger Passion

Der Waltensburger Passionszyklus an der Nordwand der Kirche umfasst in zwei flächigen Streifendarstellungen

auf insgesamt zirka 27 qm (9 auf 3 m; inklusive Ornamentbordüren) elf Einzelbilder, die jedoch nicht alle klar voneinander getrennt sind, fünf Szenen auf dem oberen und sechs Szenen auf dem unteren Bildstreifen (Abb. 2). 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. Verschiedene Einflüsse im Laufe der Jahrhunderte haben den ursprünglichen Bestand zum Teil massiv beeinträchtigt beziehungsweise gar beschädigt und zerstört: Die bilderstürmerische Übertünchung während der Reformationszeit ist da nur ein Faktor, der zum Teil ja sogar eine Art konservierende Wirkung entfaltet haben dürfte; aber etwa auch der Einbau einer Empore und der Kanzel in die Kirche hat gravierende Schäden am Kunstwerk verursacht.

Das oben abgebildete Schema bietet in epischer beziehungsweise auch dramatischer Darstellung das für den christlichen Glauben zentrale Passionsgeschehen, die letzten Tage im Leben des Jesus von Nazareth, den seine Anhänger dann als den Christus, den von den Juden erwarteten Messias bekannt und verkündigt haben.

Die Bildfolge setzt ein mit der Bestimmung des Ortes des Geschehens: die heilige Stadt Jerusalem (Abb. 3). Es ist jedoch nicht das historische Jerusalem der Zeitenwende um das Jahr 30 unserer Zeitrechnung, das der Künstler zur Darstellung bringt. Vermutlich ist es das Bild des mittelalterlichen Jerusalem, wie die Fantasie der Zuhörer es sich etwa aus den Berichten der Kreuzfahrer ausmalte, die aus dem Heiligen Land zurückge-

Abb. 3 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Jerusalem – heilige Stadt.





Abb. 4 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Abendmahl.

kehrt waren: Türme mit Zinnen und Häuser mit gleichsam mitteleuropäisch anmutenden Dächern, die wenig mit der Architektur im antiken Heiligen Land zu tun haben, und vielleicht sogar eine Art mittelalterliche Stadtmauer konstituieren dieses Jerusalem. Als vollständiger Anachronismus ist ins Zentrum dieser Darstellung der Baukörper einer Kirche gesetzt – zu erkennen an dem im Giebel platzierten Kreuz –, also der Sakralbau einer religiösen Gemeinschaft, die zur Zeit der nachfolgend zu schildernden Ereignisse logischerweise noch gar nicht existierte. Als Teil des Kirchenensembles kommt auch ein Turm zur Darstellung, der entweder als Dachreiter auf der von den Zuschauenden abgewandten Seite des Kirchendaches aufgesetzt ist oder allenfalls einen Campanile repräsentieren soll, wie er in der ausserhalb Waltensburgs auf einem Felsvorsprung über dem Vorderrhental angesiedelten Burg Jörgenberg zu finden ist. Als künstlerisch ungewöhnliches Detail ist darauf hinzuweisen, dass der Waltensburger Meister in fantasievoller Weise den offensichtlich sehr unebenen Untergrund seines Bildes gekonnt in das Werk integriert hat: Den kantigen Vorsprung eines von den Steinmetzen nicht sehr intensiv bearbeiteten Steines 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. Es bleibt in diesem Kontext noch darauf hinzuweisen, dass Jerusalem aus der religiös-theologisch geprägten Sicht der damaligen Zeit als das Zentrum

der Welt galt, spielte sich doch hier das heilsgeschichtlich bedeutsamste Ereignis der Menschheitsgeschichte ab, das eben nachfolgend in den Bildern 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 die Jerusalemer Ereignisse um Jesus exakt im Zentrum wiedergegeben sind.

Mit dem zweiten und grössten Bild des gesamten Zyklus wendet sich der Waltensburger Meister dem eigentlichen christlichen Heilsgeschehen zu, wie es in den Heiligen Schriften geschildert wird: Der Zyklus setzt mit einer monumentalen Darstellung des letzten Mahles von Jesus und seinen zwölf Jüngern ein (Abb. 4), das historisch vermutlich ein Seder- oder Pessach-Mahl war, wie es die Juden in Erinnerung an den Auszug aus Ägypten bis heute 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 aus dem Johannesevangelium die Passagen, die seinem Programm entgegenkommen. Es wird nachfolgend in Betracht gezogen, dass sich das Programm der Waltensburger Passionsdarstellung nicht nur aus den vier kanonischen Evangelien speiste, sondern auch noch andere Quellen beziehungsweise Traditionen eine Rolle gespielt haben. Um den grossen Tisch sind insgesamt 14 Personen gruppiert, wobei schnell klar wird, dass es sich bei der Darstellung an sich um zwei Szenen



Abb. 5 Reformierte Kirche Waltersburg. Detail des Passionszyklus: Abendmahl mit Jesus, Johannes und Judas im Zentrum.

handelt, also eine Art Bild im Bild vorliegt. Die eigentliche Hauptszene bildet das Mahl, das Jesus mit seinen zwölf Jüngern hält, die in 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 (Abb. 5), der auch keinen Nimbus hat und als einzige Person im Profil erscheint, sitzt allen anderen auf dem Bild dargestellten Personen gegenüber: Er ist im Bildvordergrund vor dem Tisch wiedergegeben, von den Betrachtenden aus rechts von Jesus, und bekommt von diesem den Bissen Brot gereicht, mit dem Jesus seinen Verräter kennzeichnet (vgl. Joh 13,26). Neben Judas sind noch zwei weitere Jünger eindeutig namentlich identifizierbar: zum einen Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, der an seiner Brust ruht und ihn auf Betreiben des Petrus fragt, wer ihn verraten werde (Joh 13,24), zum anderen eben der Jünger Petrus, der aus Sicht der Betrachtenden am rechten Tischende sitzt und zusammen mit dem nun zum zweiten Male auf dem Bild dargestellten Jesus die Szene der Fusswaschung (Abb. 6) bildet, die nur im Johannes-evangelium geboten wird (Joh 13,1-20). Petrus will Jesus fast schon handgreiflich davon abhalten, ihm die Füße zu



Abb. 6 Reformierte Kirche Waltersburg. Detail des Passionszyklus: Fusswaschung.

waschen, aber dieser erläutert ihm den Sinn seiner Handlung. Mit dieser Szene wird neben der rituell-symbolisch aufgeladenen Mahlszene, welche das Motiv der Gemeinschaft aufgreift, das zentrale Thema des Dienens – 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 besagter Umwertung: «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 diese ihm ange-tane Gewalt demütig erleidet.

Auf ein weiteres Detail sei hier hingewiesen, eine Technik, die der Waltersburger Meister in seinen Werken immer wieder zur Anwendung bringt: Jesus greift mit seinen Zehen und dem Faltenwurf des Gewandes über das Bild hinaus, als ob ihm, dem Gottessohn, der durch das Bild vorgegebene Raum zu klein wäre.

Hervorzuheben ist noch das Detail, dass aus dem unter der Abendmahlszene angeordneten Kreuzigungsbild die



Abb.7 Reformierte Kirche
Waltensburg. Detail des Pas-
sionszyklus: Gethsemane.

Kreuzesinschrift herausragt und diese damit zum einen die beiden Szenen miteinander verbindet und zum anderen 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 als Zeichen der Verhöhnung angebracht ist, wird vom Waltersburger 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).

So klar wie sich die Darstellung der Abendmahlszene von der Schilderung des Ortes abgrenzt, so deutlich setzt sie sich auch von der nächsten Szene ab: Ein dicker vertikaler Trennstrich signalisiert, dass die monumentale Abendmahldarstellung an der Stelle endet und das Passionsgeschehen seinen Fortgang nimmt. Die nächste Szene versetzt die Betrachtenden in den Garten Gethsemane (Abb. 7). Jesu Geist ist geängstigt durch die Ahnung des nahenden Endes. Abseits der (dargestellten neun) Jünger, die in den Schlaf gefallen sind, betet Jesus zu Gott und bittet ihn, diesen Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, um aber sogleich nachzuschieben: «[...] doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!» (Mt 26,39). Die Gruppe der schlafenden, eng nebeneinander kauern den Jünger kommt wie ein Keil oder Block in der linken unteren Ecke des Bildes zu stehen, oben rechts der kniende und mit erhobenen Händen betende

Jesus, dem die von oben rechts mit zwei ausgestreckten Segens-Fingern in das Bild hineinreichende Hand Gottes (mit Nimbus) nach innerem Kampf («Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!» Mt 26,39 par) gleichsam den weiteren Weg weist.⁹

Dieser weitere Weg wird übergangslos in der nachfolgenden Szene fortgeführt. Die Dramatik des Geschehens spitzt sich gleichsam zu. Die von scheinbarer äusserer Ruhe und innerer Aufgewühltheit bei Jesus geprägte Situation im Garten Gethsemane wird empfindlich gestört, der Verräter Judas dringt mit der Schar der Schergen, die Jesus gefangen nehmen wollen und werden, in das Geschehen ein (Abb. 8). Jesus steht, leicht nach links aus dem Zentrum verschoben, umringt von der Schar der Häscher. Judas drängt sich dicht an ihn, umfängt ihn mit beiden Armen und nähert sein Gesicht demjenigen von Jesus, um ihm den Kuss zu geben, der für die Häscher das verabredete Zeichen darstellt. Von den Betrachtenden aus 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 Waltersburger Meisters aber eher das linke Ohr des Malchus – ein Geschehnis, das einzig im Johannesevangelium überliefert ist (Joh 18,10-11). Der Waltersburger Meister hat in dieser Szene unterschiedliche Perikopen umgesetzt, verdichtet also das Passionsgeschehen.

Ohne Trennstrich schliesst sich die nächste Szene an: Jesus gefesselt und gefangen vor seinem Richter (Abb. 9)



Abb. 8 Reformierte Kirche Waltersburg. Detail des Passionszyklus: Gefangennahme Jesu.



Abb. 9 Reformierte Kirche Waltersburg. Detail des Passionszyklus: Jesus vor Herodes.



Abb.10 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Geißelung Jesu.

– wobei sich die bisherige Forschung nicht einig ist, wer dieser Richter ist: Pontius Pilatus oder Herodes Antipas. Aufgrund der von uns namhaft gemachten Thematik des gesamten Passionszyklus handelt es sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach um den jüdischen König Herodes Antipas, da vom Maler die Frage aufgeworfen wird, wer der wahre König der Juden sei – der hier zur Darstellung gebrachte machtbewusste und richtende Herodes oder der dienende und leidende Jesus Christus? Wiederum liegt hier eine symmetrische Bildgestaltung vor: Der Richter in der Mitte auf seinem Richterstuhl thronend, der in der ikonografischen Tradition der Passionsdarstellung seit der Antike als *sella curulis*¹⁰ interpretiert wurde, ausgestattet mit allen Insignien der Macht (Zepter, Purpurmantel, Krone; auch die ausgestreckten Zeigefinger beider Hände demonstrieren seine Potestas, seine herrschaftliche Macht), links von ihm zwei aus seinem Gefolge (vermutlich Schriftgelehrter und Hohepriester), zu seiner Rechten Jesus mit gefesselten Händen, flankiert von den ihn in ihre Mitte nehmenden Häschern, wobei einer – dargestellt im Profil – mit einem Spitzhut als Jude gekennzeichnet ist.

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 (Abb.10). Neben ihm symmetrisch aufgereiht jeweils ein Peiniger, derjenige zu seiner Linken – im Profil mit Gesichtszügen dargestellt, die in ihrer groben Form an den Judas der Abendmahlszene erinnern – mit einem Stock, der andere zu seiner Rechten mit einer gekno-

teten Geißel, beide dabei zum Schlag gegen den wehrlosen Körper ihres Opfers ausholend. Zu erwähnen ist auch noch, dass diese Marterszene rechts ausserhalb des Passionszyklus in der Marter des Sebastian gespiegelt wird, Sebastian damit also wortwörtlich «imitatio Christi», Nachahmung beziehungsweise Nachfolge Christi betreibt, ein unübersehbarer Appell an alle Betrachtenden der Fresken.¹¹

Verknüpfung von Christus-Marter und Sebastian-Marter: Pest- und Judenthematik

Ein weiterer wichtiger Aspekt muss hier erwähnt werden: Die Passio Sebastiani spielt unseres Erachtens wohl recht 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 den Menschen gesandt hat. Indem der Waltensburger Meister nun jedoch die von Juden durchgeführte Geißelung Jesu und diejenige des Sebastian zueinander in Beziehung setzt (Abb.11), lautet die stringente Aussage vermutlich doch auch: Die Pest ist die Strafe Gottes für das Leiden und die Folter, welche die Juden Jesus zugefügt haben. Die am oberen linken Bildrand der Sebastian-Szene dargestellte Hand Gottes (mit dem Kreuznimbus) verknüpft die Marterszene Jesu mit derjenigen des Sebastian, ebenso wie der durch einen Knick in Richtung der Sebastiarstellung unterbrochene Trennstrich zwischen den beiden Folterszenen. Die Pestpfeile sollen aus dieser Perspektive wohl als

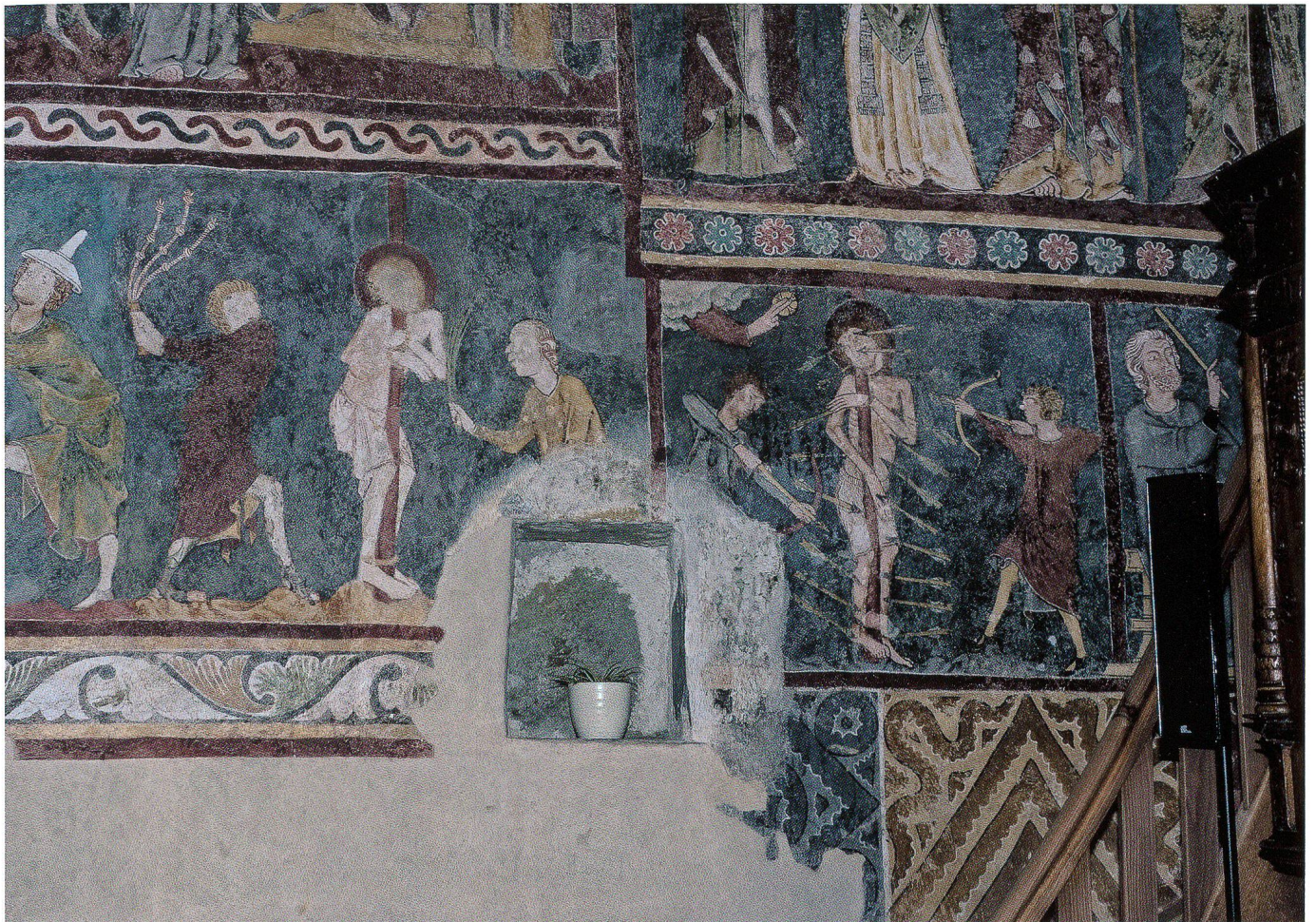


Abb.11 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Geißelung Jesu mit der rechts daran anschliessenden Geißelung des Sebastian.

direkte Konsequenz der von den Juden an Jesus ausgeübten Marter gelesen werden. Der Waltensburger Meister bietet hier mit dem Hinausgreifen über die biblische Geschichte vermutlich ein aktualisierendes Exempel mittelalterlicher Predigtkunst, Seelsorge und religiöser Erziehung: Mit Bezug auf das biblische Geschehen interpretiert er relevante Themen im Leben der damaligen Hörerinnen und Hörer der christlichen Botschaft und bietet Erklärungsmuster für das Verständnis 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 galt offensichtlich der Anspruch, die christliche Botschaft zu aktualisieren, das Leben derer, welche diese Botschaft hören, mit der Botschaft selbst zu verknüpfen, biblische Tradition und Situation der Angesprochenen miteinander zu korrelieren.

Doch zurück zur Geschichte: Die Juden galten ja gemeinhin als Verursacher der Pestepidemien und wurden deshalb verfolgt. Vulgo warf man ihnen vor, die Brunnen vergiftet zu haben. Die theologisch subtilere

Konstruktion lässt sich hier beim Waltensburger Meister ausmachen: Gott schickt die Pest, weil die Juden Jesus verfolgt, gemartert und schliesslich getötet haben. Wir werden unten auf diese Zusammenhänge zurückkommen müssen.

Wenn aber nun tatsächlich mit dem Passionszyklus thematisch auch die Auseinandersetzung mit der Pest gegeben ist, dann wirkt sich dies vermutlich auch auf die Datierung der Fresken aus, da die Pest in Europa des 14. Jahrhunderts erst 1347/48 auftaucht und zum brisanten Thema wird. Folglich wäre dann auch zumindest die Passio Sebastiani nicht vor 1347/48 entstanden. Es stellt sich aber die Frage, ob die Entstehung von Passio Sebastiani und Passio Christi auseinanderdividiert werden kann oder ob nicht doch beides zusammen entstanden ist. Wäre Letzteres der Fall – und Vieles spricht unserer Ansicht nach dafür –, dann dürfte man die Waltensburger Wandmalereien insgesamt wohl nicht vor 1348 ansetzen. Die bislang in Teilen der Fachliteratur¹² und in der eher populären Literatur touristischer Führer gängige Datierung der Waltensburger Fresken auf «um 1330/1340» wäre damit obsolet und müsste später angesetzt werden.¹³

Unter Umständen ist die Entstehungsgeschichte dieser benachbarten und inhaltlich affinen Folterdarstellungen sogar noch ganz anders verlaufen: Frappierend ist ja, dass der Waltersburger 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) überhaupt so viel Raum gibt, nämlich zwei klar voneinander zu differenzierende Szenen. Es liesse sich etwa auch vermuten, dass der Künstler von der Folterszene des Sebastian ausging, zu ihr die Folterszene Jesu mit paralleler Ikonografie entwarf und 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 ganz bewusst der Wechsel der Register, nämlich vom oberen auf das untere, exakt an dieser Stelle vollzogen worden, um rechts neben der Folterung Jesu Platz für diese Parallelisierung von Passio Christi und Passio Sebastiani zu schaffen. Diese mögliche Verknüpfung der Folterung Jesu mit derjenigen des Sebastian wäre etwa bei der Bildanordnung im Passionszyklus in Lünen nicht gegeben gewesen, da sich hier die Folterung Jesu nicht an einem Registerrand findet. Ganz bewusst scheint sich der Meister in Waltersburg für diese Bildanordnung entschieden zu haben, um besagte Parallelisierung vornehmen zu können.

Die Leserichtung innerhalb des Passionszyklus verläuft nun jedoch in anderer Richtung, nach links nämlich, wo sich die eigenständige Darstellung der Dornenkrönung (Abb. 12) anschliesst, die durch einen ganz ähnlichen Bildaufbau charakterisiert ist wie die Geißelungsszene: Jesus in der Mitte, nun allerdings nicht mehr gefesselt. Zur Verhöhnung ist er mit den königlichen Insignien ausgestattet: Er sitzt auf einem dem Richtstuhl des Königs Herodes Antipas vergleichbaren Thron; er ist in königlichem Purpur gekleidet; in einer Hand, nun der linken, trägt er einen Stab, der wohl das königliche Zeppter karikieren soll; und die beiden symmetrisch um ihn gruppierten Peiniger – einer von ihnen ist direkt mit dem Spitzhut als Jude gekennzeichnet, die Frisur des anderen ist wirr nach oben stilisiert, die Strähnen sehen fast wie züngelnde Flammen aus – applizieren mittels zweier gekreuzter (!) Stäbe die Dornenkrone. Beide stützen sich mit je einem Fuss auf dem Richtstuhl ab, um mehr Kraft anwenden zu können. Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, dass der Waltersburger 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 hier gefragt werden, welche Absicht diese bewusste Devianz von der biblischen Vorlage verfolgt. Der Befund würde an sich recht gut zum Wortlaut des sogenannten Petrus-evangeliums (5-9) passen: «Und er lieferte ihn dem Volk am 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.»¹⁴ Die stark antijüdischen Tendenzen im Petrus-evangelium sind bekannt, die Ersetzung der römischen Soldaten als Peiniger Jesu durch die Juden bestätigt dies. Und auch die explizite Nennung des «Richtstuhls» würde auf das Petrus-evangelium als Vorlage für die Darstellung des Waltersburger Meisters schliessen lassen – wenn denn im 14. Jahrhundert besagtes Evangelium schon bekannt gewesen wäre! Die exegetische Forschung weist jedoch darauf hin, dass diese apokryphe Schrift erst im 19. Jahrhundert als Fragment (wieder)entdeckt wurde. Was aber hat den Künstler dann zu seiner spezifischen Darstellung der Juden im Waltersburger Passionszyklus inspiriert?

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 [...]»¹⁵ Es scheint sich gleichsam um eine Tendenz zu handeln, von der das christliche Verständnis der Passionsgeschichte insgesamt betroffen war, ohne dass beim Waltersburger Meister vielleicht konkrete schriftliche urchristliche Traditionen dafür namhaft gemacht werden können.

Wir haben bereits weiter oben auf die Spiegelung der Folter Jesu in der Folter des heiligen Sebastian, Schutzheiliger der Pestkranken, hingewiesen. Die auf dessen Körper abgeschossenen Pfeile symbolisieren, wie bereits erwähnt, die Pest. Der Künstler setzt nun die beiden Szenen augenscheinlich ganz absichtlich in Beziehung zueinander, indem er etwa den vertikalen Trennstrich, der den Passionszyklus von den Heiligendarstellungen rechts daneben abgrenzt, nicht konsequent durchzieht, sondern einen Knick in Richtung der Sebastiardarstel-

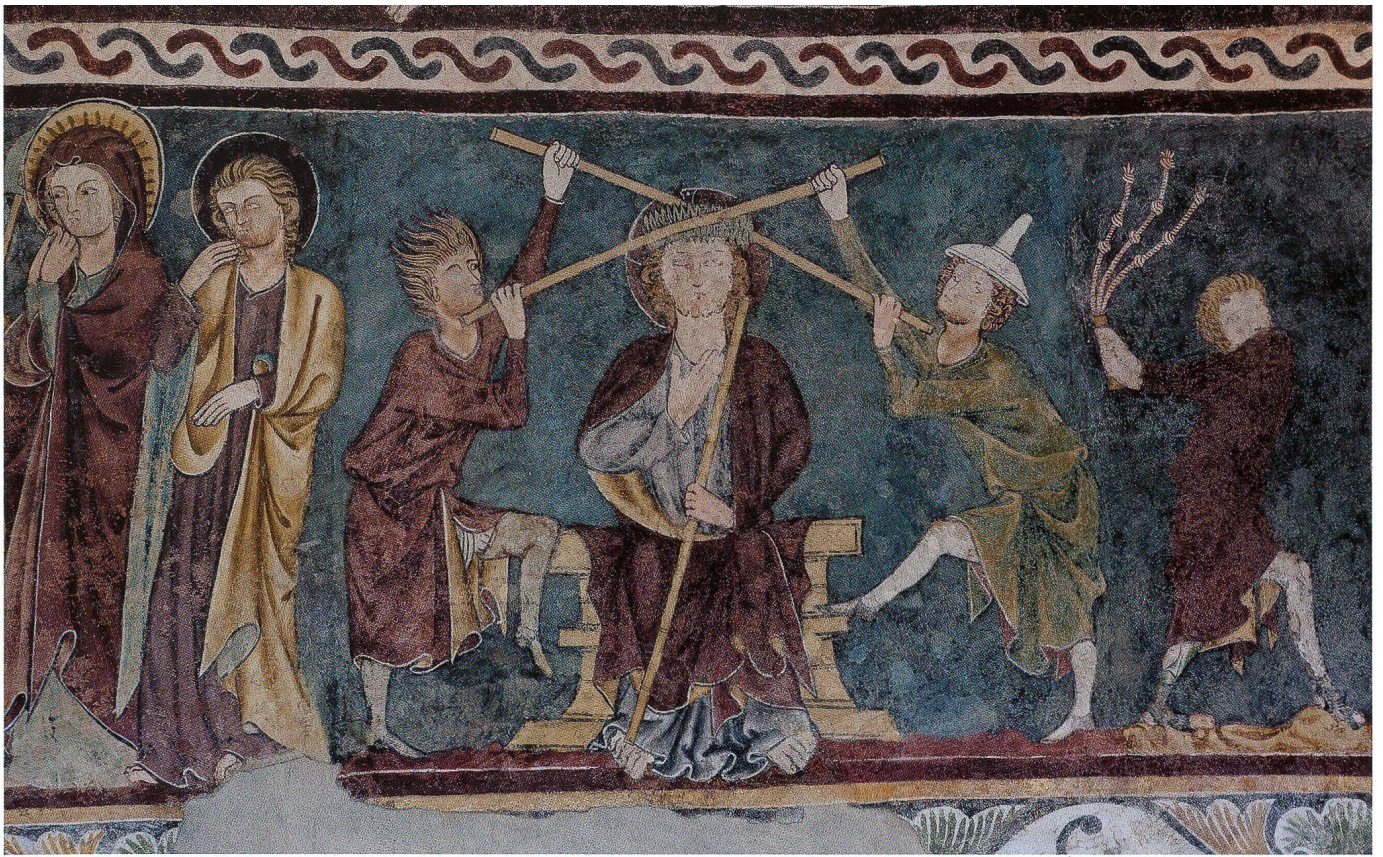


Abb. 12 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Dornenkrönung Jesu.



Abb. 13 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Kreuztragung, Jesus von Juden flankiert.



Abb.14 Reformierte Kirche Waltersburg. Detail des Passionszyklus: Kreuzigung Jesu.

lung einbaut, zudem verlinkt er beide Bilder auch noch durch die in der Sebastianarstellung links oben eingefügte Hand Gottes, die wohl die Botschaft aussendet, dass die die Menschen peinigende Pest eine Folge der von den Juden an Jesus Christus verübten Verbrechen sei, also die Strafe Gottes dafür. Damit ist natürlich auch mehr oder weniger direkt eine Schuldzuweisung an die Juden am Tod Jesu ausgesprochen. Wie oben schon erwähnt, wirkt sich diese Lesart auch auf die Datierung der Fresken aus, die ja meist in die Zeit «um 1330/40» verortet werden. Wird nun tatsächlich auf die Pest angepielt, wie es unsere Beobachtungen nahelegen, können die Fresken nicht vor 1347/48 entstanden sein.

Ohne Trennstrich folgt in der Leserichtung nach links die nächste Szene (Abb.13). In der Mitte ist der schwer an seinem Kreuz tragende Jesus dargestellt, 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, dessen eines Ende der zu seiner Rechten stehende Jude hält, die Hände des links von ihm stehenden Juden lasten schwer auf den beiden Balken des Kreuzes, als wollte dieser es noch schwerer machen, 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, um gleichsam die Last für Jesus zu verringern. Hinter dem sich auf die Kreuz-

zigungsszene zubewegenden Tross mit Jesus im Zentrum sind diesem zur Linken noch Maria und Johannes am Bildrand zu sehen, die in Schmerz und Leid auf ihn sehen. Jesus, Maria und Johannes schauen die Betrachtenden des Bildes frontal an, sie sind auch etwas grösser dargestellt als die übrigen Figuren der Szene. In Parenthese sei vermerkt: Maria als Mutter Gottes kommt in dieser Zeit eine besondere Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Christen und Juden zu. Sie entwickelt sich gleichsam zur Antipodin der verstockten Juden, die Christus umbringen und sich nicht zum rechten Glauben an den Messias der Christen bekehren wollen.¹⁶ Diese ihr in dieser Zeit zuwachsende Rolle lässt sich durchaus in nuce im Waltersburger Passionszyklus identifizieren.

Das Kreuztragungsbild geht ohne Unterbrechung in die eigentliche Kreuzigungsszene über, deren unterer Teil leider nicht erhalten ist (Abb.14). Der Kruzifixus ist im Zentrum des Bildes platziert, der ausgemergelte und geschundene Körper hängt am Kreuz, die am Kreuz fixierten dünnen Arme könnten auch als Oranten-Gestus interpretiert werden. Die Beine sind – im Unterschied etwa zu vielen anderen Darstellungen der Kreuzigungsszene, auch solchen des Waltersburger Meisters, etwa auf der südlichen Aussenseite der Waltersburger Kirche – in paralleler Darstellung angeordnet. Aus den von den Nägeln geschlagenen Wunden fliesst Blut. Der Unterleib und die Oberschenkel sind mit einem Lendenschurz bedeckt. Direkt unter dem Kreuz ist von



Abb. 15 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Ausschnitt aus der Kreuzigungsszene mit Johannes und Maria.

den Betrachtenden aus rechts derjenige zu sehen, der dem sterbenden Jesus auf einem Stab einen mit Essig getränkten Schwamm reicht und der in der frühchristlichen Legende dann den Namen Stephaton erhält, sowie weiterhin der namenlose römische Hauptmann, der mit erhobener Rechten 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, sodass 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 Künstler erneut Maria und Johannes. Maria, vor Schmerz und Trauer der Ohnmacht nahe (Abb. 15), wird von Johannes gestützt und zärtlich gehalten. Ein ihr Herz durchbohrendes Schwert symbolisiert ihren Schmerz (vgl. Lk 2,35). Hinzuweisen ist an dieser Stelle nochmals ganz nachdrücklich auf die Kreuzesinschrift und ihre über die reine Kreuzigungsszene hinausreichende Platzierung durch den Waltensburger Meister. Die Inschrift des Kreuzes aus der Kreuzigungsszene wird gleichzeitig zur Unterschrift der Abendmahlszene gemacht (Abb. 16). Der Künstler verknüpft unseres Erachtens durch diese Anordnung das den Passionszyklus eröffnende Abendmahl mit der Kreuzigung und kennzeichnet dadurch Dienen und Leiden als die hauptsächlichlichen Kennzeichen des Lebens Jesu, den die Christen als ihren messianischen König bekennen und dem sie im Dienen und Leiden zur Nachfolge verpflichtet sind.

Die der Kreuzigungsszene nachfolgende Kreuzabnahme ist leider durch den späteren Einbau der Empore in der Waltensburger Kirche weitgehend zerstört

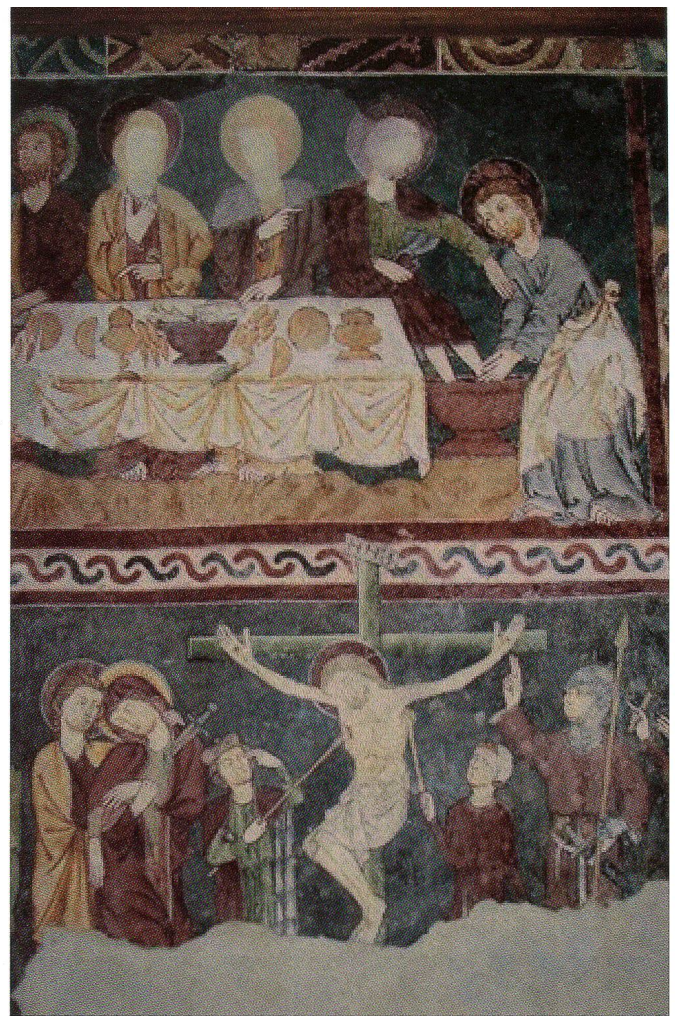


Abb. 16 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Verknüpfung von Abendmahlszene mit der Kreuzigungsszene.

(Abb. 17). Da sich in Lünen eine vermutlich sehr ähnliche Darstellung dieser Szene findet, lässt sich diese Lücke vielleicht ein Stück weit füllen. Die Szene schildert den konkreten Moment des Lösen der Nägel (hier an den Füßen) mit einer Zange, eine Tätigkeit, welche der von den Betrachtenden aus gesehen rechts neben dem Kreuz abgebildete Mensch ausführt und den die Legende dann als Nikodemus identifiziert, ein angesehenes Mitglied des Hohen Rates. Jesus gleitet vermutlich in die Arme des Josef von Arimathia. Maria und Johannes beteiligen sich ebenfalls an der Prozedur der Kreuzabnahme.

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 erkennbar ist (Abb. 18). 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 mit Leinentuch um den Unterleib 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 voller Schmerz die Hände. In ebenfalls symmetrischer Anordnung sind links und rechts



Abb.17 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Kreuzabnahme, zum Teil zerstört durch den Einbau der Empore.



Abb. 18 Reformierte Kirche Waltensburg. Detail des Passionszyklus: Grablegung Jesu.

oben im Bild zwei Engelsfiguren dargestellt, 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 hier in Waltensburg – anders als etwa in Lünen – nicht die heilsgeschichtlich mindestens ebenso bedeutsame Darstellung des österlichen Auferstehungsgeschehens angefügt ist. Die Komposition des Waltensburger Meisters vertieft sich an dieser Stelle nahezu ausschliesslich in das Leidensgeschehen, propagiert also eine Art Leidensmystik beziehungsweise auch Passionsfrömmigkeit und blendet vor diesem Hintergrund das im christlichen Glauben ebenfalls zentrale Mysterium der Auferstehung Christi aus. Auch Weiteres spart der Waltensburger Meister in seinem Passionsgeschehen aus, das andere Künstler vor und nach ihm durchaus ins Bild gesetzt haben. So sind etwa die beiden mit Jesus hingerichteten Verbrecher nicht wiedergegeben; ebenso wenig die häufig zur Darstellung gebrachte Szene des Würfels um Jesu Kleider.

Ein neuer Interpretationsansatz

Die Frage nach dem König der Juden

Die in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdeckten Fresken in der reformierten Kirche des surselvischen Dorfes Waltensburg haben in den vergangenen Jahrzehnten viel Bewunderung, aber auch Interpretationsbedarf ausgelöst. Man hat dabei staunend die künstlerische Umsetzung der einzelnen Stationen der Leidensgeschichte Jesu betrachtet. Alle diese Stationen waren und sind den Betrachtenden ja hinreichend bekannt: Im ersten oberen Register folgt auf die Markierung des Ortes Jerusalem die Abendmahlszene inklusive der Fusswaschung, sodann die Darstellung Gethsemanes mit den schlafenden Jüngern sowie die Szene der Gefangennahme mit dem Judaskuss; dann die Präsentation des gefangenen Jesus vor seinem Richter – wobei man sich bei der Interpretation uneinig war, ob der Herrscher und Richter Jesu nun Herodes Antipas oder Pontius Pilatus darstellen soll; des Weiteren die Doppelszene der Geisselung und Dornenkrönung; diese geht über in die Kreuztragung und dann in die Kreuzigung. Den Abschluss bildet die (weitgehend durch die später angebrachte Emporenkonstruktion zerstörte) Darstellung der Kreuzabnahme mit der dann am Schluss gebotenen Grablegung des toten Jesus. Die kunsthistorische Forschung war und ist sich einig über den ausserordentlichen künstlerischen Wert der gotischen Fresken des Waltensburger Meisters. Man sah und sieht in den insgesamt elf beziehungsweise zwölf (zählt man die Fusswaschung separat) gebotenen Stationen der Passion die Umsetzung der bekannten neutestamentlichen Erzählungen und ver-

mutete, dass den mittelalterlichen Betrachtenden jedes einzelne Bild als Gegenstand religiöser Andacht und Versenkung diene. Diese Interpretation kann natürlich nachvollzogen werden, auch wenn sie unserer Ansicht nach in gewisser Hinsicht defizitär ist – die Gründe dafür sind nachfolgend im Detail zu erläutern.

Was bislang noch nicht klar gesehen und herausgearbeitet worden ist, das ist unseres Erachtens die über alle Einzelbilder hinweg zu identifizierende Thematik, die der Künstler beziehungsweise der Verantwortliche für die Konzeption des gesamten Werkes der Abfolge der Einzelbilder unterlegt hat. Diese übergreifende Thematik soll im Durchgang der einzelnen Bilder herauszuarbeiten versucht werden.

Nach der Kennzeichnung des Ortes Jerusalem im ersten Bild führt uns die Abendmahlszene Jesus inmitten seiner Jünger vor Augen, thronend wie ein König im Kreise seines Gefolges. Man wird nicht fehlgehen, aus theologischer Perspektive das Königsein Jesu als Realisierung des messianischen Anspruchs in davidischer Tradition zu interpretieren, allerdings mit ganz spezifisch christlicher Ausprägung, wie noch zu zeigen sein wird. Als Szene in der Szene ist die nur im Johannes-evangelium überlieferte Fusswaschung dargestellt: Dieser messianische König sieht seine Aufgabe aber nun nicht im Herrschen über andere Menschen, sondern ganz im Gegenteil im Dienen: Er wäscht seinem Jünger Petrus die Füße, erniedrigt sich also in Demut. Damit ist gleich zu Beginn der Bilderfolge eine dominierende Thematik inszeniert, die im weiteren Verlauf immer wieder zur Sprache kommt. Unterlegt ist dieses erste thematische Bild mit der von unten her fast in die Darstellung hineinreichenden Kreuzesinschrift «INRI» aus der Kreuzigungsszene des unteren Registers. Diese Inschrift ragt über die Kreuzigungsszene mit ihrem den leidenden und sterbenden Jesus darstellenden Sujet und den sie an sich begrenzenden Ornamentstreifen hinaus und bildet so quasi die Unterschrift unter Abendmahl und Fusswaschung: Jesus von Nazareth als messianischer König der Juden ist gekennzeichnet durch demütiges Dienen und eben durch das Leiden, das durch die Darstellung aufs Engste mit dem Dienen verbunden wird. Die Charakterisierung und Kennzeichnung Jesu geht weiter in der Bilderfolge: Die Gethsemane-Szene zeigt den zu Tode verängstigten und verzagten Jesus, der den himmlischen Vater bittet, dass dieser Kelch an ihm vorübergehen möge. Die anschliessende Gefangennahme setzt den von Judas verratenen und den machtvoll auftretenden Häschern ausgelieferten Jesus ins Bild, der sich in der nächsten Szene mit dem mächtigen, eigentlichen König der Juden konfrontiert sieht: Ohnmächtig, ausgeliefert und gedemütigt wird er gefesselt vor Herodes, Hohepriester und Schriftgelehrten (vgl. Lk 23,10) geführt. Herodes sitzt auf dem Richtstuhl (die antike sella curulis als Insignie der richterlichen Macht) und verkörpert damit die tatkräftige und richtende Macht und Herrschaft. Mit

Herodes Antipas kommt der königliche Gegenpol zum dienenden, leidenden, gedemütigten Jesus ins Spiel. Für die Betrachtenden stellt sich die Frage: Wer ist denn nun der eigentliche König der Juden? Und was charakterisiert ihn? Lässt man sich auf die Hypothese ein, dass es in der Bilderfolge vor allem auch um diese Frage geht, dann ist natürlich auch der unter Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern ausgetragene Streit entschieden, ob es sich bei der dargestellten Herrscherfigur um Herodes oder um Pilatus handelt – dann kann es nämlich nur Herodes, der König der Juden, sein.

Dieses Kreisen um die Frage, wer, was und wie der König der Juden ist, bleibt in den nachfolgenden Bildern gleichermassen virulent: Auch die Doppelszene der Folterung und der Dornenkrönung variiert dieses Thema: Bei der Dornenkrönung sitzt Jesus – gekleidet in den königlichen Purpur, der vorher Herodes als König der Juden ausgezeichnet hat – auf einem ähnlichen oder gar identischen Richterstuhl, der in der Herodes-Szene als der hoheitliche Richt-Stuhl des Königs der Juden ins Bild gesetzt worden ist. Als «königliches Gefolge» sind ihm spottende und ihn verhöhnende Juden beigegeben, anders als es die biblische Perikope Mt 27,27-31 par erzählt, in der römische Soldaten die Verspottung, Verhöhnung und Folterung Jesu übernehmen. Auch hier also wieder der leidende, gedemütigte Jesus. Ebenso die Darstellung der Kreuztragung: Jesus gefangen und gefesselt, erniedrigt, dem Willen der Mächtigen unterworfen, insbesondere den Juden, die direkt um ihn herum inszeniert sind. Dieses Leiden findet seinen Kulminationspunkt und seine Vollendung in dem elendlichen Sterben und dem Tod am Kreuz: gedemütigt, hingerichtet, getötet. Wie oben schon dargestellt, wird die Kreuzigungsszene vom Waltersburger Meister durch die Inschrift INRI rückgekoppelt an die Abendmahlszene: Der Kreis schliesst sich, und für alle ist deutlich geworden, wer und was der König der Juden ist und wie er zu sehen ist: nicht als mit weltlicher Macht herrschender, richtender und verurteilender König, sondern als demütig dienender, leidender, erniedrigter König. Die Kreuzabnahme und die Grablegung schliessen die Darstellung der Passion Jesu ab: Der geschundene und gemarterte Körper kennzeichnet zuletzt dieses Leiden Jesu.

Der Begriff der «Passion», der sich etymologisch vom lateinischen Verbum Deponens «pati» herleitet, was so viel wie leiden, erliden, erdulden bedeutet, bringt dieses Geschehen auch sprachlich auf den Punkt. Das Passiv ist in der Grammatik die Leidensform, und nahezu alle Begriffe, mit denen wir in unserer Interpretation Jesus gekennzeichnet haben, stehen in dieser Form, ja des Partizip Perfekt Passiv, der auf die Spitze getriebenen Leidensform: verraten, verängstigt, verzagt, ausgeliefert, gefangen, gedemütigt, verhöhnt, gemartert, gequält, verspottet, erniedrigt, unterworfen, hingerichtet, getötet. Jesus ist das passive Opfer des machtvollen und gnadenlosen Tuns der Mächtigen, als die insbesondere die

Juden und ihr König dargestellt werden. Das aktive Tun, mit dem Jesus in der Eingangsszene des Abendmahls charakterisiert wird, ist der kontrafaktische Gegenpol dazu und kennzeichnet aus der christlichen Perspektive das, was als Gegenentwurf zum Tun der Herrschenden zu verkünden ist: eben nicht herrschen, sondern dienen.

Damit ist das theologische Programm dessen, was im Passionszyklus des Waltersburger Meisters zur Darstellung gelangt, abgeschritten, die Frage, wer der wahre König der Juden ist, beantwortet: Zur Zeit Jesu war Jesus das leidende und erniedrigte Opfer; insbesondere die Juden, der König wie auch das Volk der Juden, die Täter. Die Christen hatten aber den ihnen zugeordneten Part anzunehmen, da dies die theologische Botschaft Jesu war, der von den Christen dann als ihr Messias bekannt wurde: Nicht herrschen, sondern dienen, nicht richten und andere demütigen, sondern demütig leiden, auch Unrecht erleiden war ihnen aufgegeben. Was diesen Part der Christen anbelangt, so hatte der Waltersburger Meister besagte Botschaft also mit Sicherheit vollkommen richtig verstanden, interpretiert und ins Bild gesetzt.

Anmerkungen zur Geschichte von Juden und Christen

Zu fragen wäre lediglich, ob der Waltersburger Meister die Rolle der Juden richtig verstanden und zur Darstellung gebracht hat. Und hier darf man wohl mit Fug und Recht das eine oder andere Fragezeichen anbringen. Damit kommen wir zu einem weiteren Aspekt, der unseres Erachtens in der bisherigen, insbesondere kunstgeschichtlich ausgerichteten Forschung zum Waltersburger Meister nicht ausreichend gesehen und gewürdigt worden ist: Es geht um die Darstellung der Juden im Werk des Waltersburger Meisters. Zwar ist immer wieder gesehen worden, dass in besagten Bildern Figuren mit Spitzhüten, einem der mittelalterlichen Erkennungszeichen von Juden, auftauchen. Das Faktum, dass der Waltersburger Meister mit der Zeichnung der Juden in seinem Werk, mit ihrem Tun und Handeln, eine ganz bestimmte Absicht verfolgt, wurde bislang jedoch noch nicht gesehen.

Um diese Zusammenhänge zu verstehen, muss historisch etwas weiter ausgeholt werden, sowohl zurück in die Vergangenheit wie auch in das gesellschaftliche und politische Geschehen zur Zeit des Waltersburger Meisters. Und damit stösst wohl auch eine exklusiv kunstgeschichtlich, vorwiegend werkimmanent ansetzende Interpretation der Fresken an ihre Grenzen.

Die von uns in den Waltersburger Fresken identifizierte Thematik eines prekären Verhältnisses zwischen Christen und Juden ist gegeben, seit die ursprünglich sehr kleine Gruppe der Jesus-Anhänger sich vom Judentum losgelöst hatte. Dies geschah historisch betrachtet kurze Zeit nach den in den Fresken geschilderten Geschehnissen der Passion Christi. Jesus selbst war ja

– wie übrigens auch alle seine Jünger und seine Mutter beziehungsweise seine ganze Familie – Jude und nichts anderes als Jude. Die neu sich konstituierende Glaubensgemeinschaft der Christen vertrat nun aber für jüdische Ohren sehr ketzerische Dinge, indem sie Jesus als den von den Juden erwarteten Messias beziehungsweise Christus bekannte und verkündigte, ihn jedoch nicht als machtvollen messianischen König in der genuinen David-Tradition zeichnete, sondern als leidenden, gedemütigten und dienenden Erlöser; weiterhin feierten die Christen das Abendmahl zur Erinnerung an die letzten Stunden im Leben Jesu kultisch-rituell und pflegten auch sonst die eine oder andere Anschauung, die mit dem jüdischen Glaubensverständnis nicht unbedingt kompatibel war. Dies führte schliesslich zur gegenseitigen Abgrenzung. Schon im Neuen Testament finden sich Wurzeln eines Antijudaismus, der dann in späterer Zeit sozusagen Früchte tragen konnte (vgl. etwa Mt 27,25; Joh 8,44; 1 Thess 2,14-16). Und auch die jüdische Glaubensgemeinschaft zog von sich aus Trennungsstriche: Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung werden auf dem Sanhedrin zu Jamnia die Christen zusammen mit anderen ketzerischen Gruppierungen in einem separaten Zusatz zum im Judentum zentralen Achtzehnbittengebet aus dem Judentum ausgeschlossen, die Trennung ist damit auch von jüdischer Seite vollzogen.

Die jüdische Diaspora, das heisst die Zerstreuung der jüdischen Glaubensgemeinschaft über die ganze damals bekannte Welt, sowie der Erfolg der christlichen Kirche und Religion, die am Ende des 4. Jahrhunderts zur Staatsreligion aufstieg, nachdem sie zuvor eine verfolgte Minderheitengruppierung im römischen Reich war, erschwerten das Verhältnis zwischen Juden und Christen in den nachfolgenden Jahrhunderten weiter. Zu ersten grösseren Judenverfolgungen durch Christen kam es aber erst im Kontext der Kreuzzüge, als die sich formierenden Kriegshaufen in ihrem Hass auf alles Nicht-Christliche, der sich ursprünglich auf die Islam-Anhänger bezog, feststellten, dass ja mitten unter ihnen weitere Nicht-Christen lebten: die Juden. Dies hatte für Tausende der jüdischen Glaubensgemeinschaft fatale Folgen: Verfolgung, Zwangstaufe und gegebenenfalls den Märtyrertod. Die einige Jahre nach dem ersten Kreuzzugspogrom entstandenen «Gesta Treverorum» schildern das damalige Geschehen recht drastisch: «In dieser Zeit wollte viel Volk beiderlei Geschlechts aus allen Ländern und Völkern nach Jerusalem ziehen, und sehnüchtig beehrten sie entweder selbst dabei umzukommen oder die Ungläubigen dem Joche Christi zu unterwerfen. In dieser Erregung nahmen sie sich zunächst vor, in den Städten und Burgen die Juden zu verfolgen und zu zwingen, entweder an unseren Herrn Jesus Christus zu glauben oder in derselben Stunde umzukommen.»¹⁷ Obwohl nicht wenige Bischöfe und Stadtherren versucht hatten, die Juden vor dem Pöbel und den Kreuzfahrerhorden, die nicht selten von Angehörigen des niederen

Klerus aufgestachelt worden waren, zu schützen, bedeuteten doch die Kreuzzüge auch in der Folge noch für viele Juden den Tod. Ehrlicher Weise muss jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass der Schutz, den manche Bischöfe und andere Vertreter der gesellschaftlichen Eliten den Juden angedeihen liessen, vermutlich nicht vorrangig Gründen der christlichen Nächstenliebe geschuldet war. Ausschlaggebend für Hilfe und Schutz war wohl in den meisten Fällen die Einsicht in wirtschaftliche Notwendigkeiten. Juden waren nun einmal in der Gesellschaft einerseits nötig, um den Geldhandel am Laufen zu halten, da den Christen ursprünglich das Verleihen von Geld gegen Zinsen untersagt war, obwohl in dieser Zeit langsam auch Christen im Geldverleih tätig wurden.¹⁸ Andererseits wurden die Juden natürlich auch von den Obrigkeiten instrumentalisiert, um Steuern, Abgaben, Kopfgeld und Ähnliches mehr einzutreiben, mit denen die Juden in ungebührlich hohem Masse belastet waren, um überhaupt in den Gemeinden und Territorien Duldung zu finden.

In dieser Zeit werden erstmals auch Vorwürfe und Beschuldigungen laut, die dann nachfolgend zum Standardrepertoire werden sollten: Da ist dann die Rede von Kindstötung als Ritualmord,¹⁹ von Hostienschändung, im Kontext der Pest von Brunnenvergiftung und ähnlichen Gräueltaten, welche die Juden in der ihnen unterstellten Bosheit ausführen würden. Dies alles kulminierte in der religiös motivierten Anschuldigung, den christlichen Heiland ermordet zu haben. Auch im Kontext des zweiten Kreuzzuges 1145 bis 1149 kam es wieder zu Judenpogromen, als fanatische Prediger die christlichen Massen gegen die Juden aufwiegelten. Den Höhepunkt der Judenverfolgung bildete jedoch die Zeit von 1298 bis zirka 1350, die der Historiker Arno Herzig folgendermassen auf den Punkt bringt: «Fünfzig Jahre des Schreckens in Aschkenas.»²⁰

1298 geht von Röttingen im Taubertal eine Pogromwelle aus, die Teile des Südwestens des Reiches, die Oberpfalz sowie hessische Gebiete erfasst. Juden sollen eine Hostie mit Nadeln durchbohrt und mit einem Mörser zerstampft haben, um den Leib Christi zu schänden, woraufhin die Hostie wie durch ein Wunder zu bluten begonnen habe. Ein Adliger aus der Gegend namens Rintfleisch ruft daraufhin das Volk auf, diesen Frevel zu sühnen und die Juden zu bestrafen. Alleine in Würzburg kostet dies etwa 900 Juden das Leben. Hier vermischen sich religiöse, soziale und wirtschaftliche Motive. Neben den religiös unterfütterten Anschuldigungen gelüstete es die Judenschläger offensichtlich auch nach dem Besitz der Verfolgten beziehungsweise hofften manche auf diese Art und Weise, sich der Schuldtitel, die Juden ihnen gegenüber vielleicht hatten, zu entledigen. Ein ähnlicher Pogrom ereignete sich auch etwa vierzig Jahre später, wiederum im Taubertal seinen Ausgang nehmend und erneut angeführt von einem verarmten Adeligen, dem sogenannten König Armleder, der mit ähnlichen

Beschuldigungen städtische und bäuerliche Unterschichten gegen die Juden mobilisierte. Die Pogromwelle breitete sich bis ins Rheinland, an die Mosel und ins Elsass aus; aber auch in Niederösterreich sowie in Niederbayern kommt es zu Verfolgungen und zur Ermordung von Juden. Erneut müssen Tausende mit ihrem Leben bezahlen. Explizit wird von den elsässischen Verfolgern die «Rache für den Kreuzestod Christi»²¹ als Motiv für ihr Handeln reklamiert. Einen vorläufig letzten und traurigen Höhepunkt der Judenverfolgungen stellen die sogenannten Pestpogrome in den Jahren 1347/48 bis 1350 dar, die nach Alfred Haverkamp den «tiefgreifendsten Einschnitt»²² in der deutsch-jüdischen Geschichte von Mittelalter und früher Neuzeit verkörpern. Die in diesen Jahren auftretende Pest führte zu einer massiven Verunsicherung der europäischen Bevölkerung, bedrohte sie doch das Leben jedes Einzelnen. Neben dem Krieg war wohl diese Seuche die grösste Geissel des mittelalterlichen Menschen. Manfred Groten sieht in der «Pestepidemie, die zwischen 1347 und 1350 wütete, [...] die größte Katastrophe, die Europa bis heute heimgesucht hat. Insgesamt starb etwa ein Drittel der europäischen Bevölkerung [...]. Die Erfahrung der ersten großen Pestepidemie [...] hat das Denken, Fühlen und Handeln der Überlebenden tiefgreifend verändert.»²³ Die mit den vorrationalen Mitteln der damaligen Zeit betriebene Ursachenforschung für die Pest suchte nach Sündenböcken und fand die gesellschaftliche Minderheit der Juden, die sich in der Wahrnehmung der Epoche gleichsam als Opfer anboten. Nur sie konnten in ihrem Hass auf die christliche Mehrheit die Brunnen vergiften und so die Pest verursacht haben. Xenophobie, Angst und Hass in Bezug auf das Andersartige und Fremde, welches das nicht assimilationsbereite Judentum in der christlichen Umwelt verkörperte, waren wohl die eigentlichen Ursachen für dieses von der gesellschaftlichen Mehrheit an der Minderheit verübte Verbrechen. Und dieses Mal waren in die Verbrechen auch nicht nur verarmte Adelige und die gesellschaftlichen bäuerlichen und städtischen Unterschichten verstrickt, sondern auch das Patriziat, der Adel und die Angehörigen der Zünfte – wohl ein Hinweis darauf, dass die Juden für die Ökonomie ihre wichtige, ja ausschlaggebende Rolle in diesen Jahren schon verloren hatten und die Motivation, sie zu schützen, nicht mehr sonderlich stark ausgeprägt war.

In der Literatur wird verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, dass mit dem Vorwurf der Brunnenvergiftung erstmals eine weltliche Begründung der Judenverfolgungen auftaucht, nachdem die vorweg bemühten Legitimationen allesamt religiös ausgerichtet waren.²⁴ Neben der Pest wurden auch Naturkatastrophen und Feuersbrünste zur Legitimation der Pogrome bemüht, so etwa in Würzburg die Vernichtung der Weinreben durch schwere Fröste.²⁵

Ihren Anfang nahmen die Judenverfolgungen und -vernichtungen Ende November 1348 in der Schweiz²⁶

und breiteten sich von dort über den südwestdeutschen Raum geradezu epidemisch auf das übrige Reich aus, ab Februar 1349 auch auf Norddeutschland, Hessen, Schlesien und Österreich. In Eger kam es 1350 zu einem Pogrom im Anschluss an die Passionspredigt eines Franziskanermönches, der den Zuhörenden die von den Juden dem Herrn Christus zugefügten Leiden in drastischer Ausmalung schilderte. Ein zufällig anwesender Kriegsmann nutzte die Gelegenheit, den Mob anzustacheln und dessen Hass gegen die Juden in Eger zu lenken, woraufhin es zu einem blutigen Pogrom mit Raub und Mord kam.²⁷

Vor diesem Hintergrund war es gerade in der Passionswoche für Juden nicht selten gefährlich, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen, weil dann speziell die mit der Passionsgeschichte verbundenen Ereignisse, welche Juden bis hin zum Vorwurf des Mordes des Gottessohnes belasteten, bei den Christen in besonderer Weise präsent waren. Insofern ist also mit der Verbildlichung der Passionsgeschichte, wie sie auch beim Waltersburger Zyklus vorliegt, gleichsam automatisch diese Beziehungskonstellation zwischen Juden und Christen in der damaligen Zeit virulent.

Die von Arno Herzig markierten «fünfzig Jahre des Schreckens in Aschkenas» von 1298 bis 1350 fallen vermutlich ziemlich genau in die Lebenszeit des als Person ja nicht konkret fassbaren Waltersburger Meisters, wenn wir mit der bisherigen Forschung davon ausgehen, dass die von ihm gemalten Fresken vermutlich zwischen 1320 und 1350 entstanden sind. Und wir gehen wohl auch nicht fehl, wenn wir die Thematik des Verhältnisses von Christen und Juden in seinem Werk gespiegelt sehen – zu deutlich und geradezu «handgreiflich» aussagekräftig ist die charakteristische Darstellung der Juden in seinen Bildern geraten, wie wir herausarbeiten konnten.²⁸

Hätte nun die christliche Seite aber die religiös-theologische Botschaft Jesu 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 und so weiter übrig geblieben. Dem war, wie man ehrlicherweise mit Blick auf die damalige gesellschaftliche Realität gestehen muss, jedoch nicht so. Hass, Dämonisierung, Verfolgung, Raub, Zwangstaufe, Mord sind dagegen die Begriffe, welche das Verhältnis zwischen Christen und Juden umschreiben.

Der historische Ort der Waltersburger Passion in der Geschichte von Juden und Christen

Man kommt nicht umhin festzustellen, dass sich auch im Werk des Waltersburger Meisters dieser «christliche» Blick auf die Juden wiederfindet. Letztere sind im eigentlichen Sinne die geradezu bösartigen Täter, die

Jesus Leid zufügen, die ihn unschuldig verfolgen, verurteilen, verhöhnern, 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 bildlich dargestellt 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 Botschaft des Jesus von Nazareth. Die Verteilung der Rollen von Tätern und Opfern changiert hier auf ganz eigentümliche Weise, wenn Bild und Realität der damaligen Zeit gegeneinander gehalten werden: Das Bild sendet die Botschaft von den Juden als Täter und von Christus und der Gemeinschaft, für die er steht, als Opfer aus; die historische Realität in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war jedoch durch eine andere Rollenverteilung gekennzeichnet: Die christliche Mehrheitsgesellschaft nahm hier ganz eindeutig den Part 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 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 beziehungsweise plakativer: Hohe Kunst und niedere Triebe schliessen einander keineswegs aus, wie nicht nur der Blick etwa auf Richard Wagner zeigt – auch das Werk des Waltensburger Meisters ist für diese These durchaus ein schlagender Beweis.

Soweit erkennbar, wurde in der Forschung zum Waltensburger Meister der relevante Aspekt der Rolle der Juden in seinem Werk bis anhin nicht ausreichend erkannt und gewürdigt. Dieses Defizit versuchen die voranstehenden Ausführungen ein Stück weit zu beheben. Weitere Forschungen hierzu werden nötig sein.

ADRESSE DES AUTORS

Univ.-Prof. Dr. Horst F. Rupp, Universität Würzburg, Lehrstuhl für Evangelische Theologie II, Religionspädagogik und Didaktik des Religionsunterrichts, Wittelsbacherplatz 1, DE-97074 Würzburg, horst.rupp@uni-wuerzburg.de

ANMERKUNGEN

- ¹ Mein Dank geht an Daniel Bolliger, der freundlicherweise das vorliegende Manuskript kritisch-konstruktiv gegengelesen und mit einer ganzen Reihe wichtiger und hilfreicher Anmerkungen versehen hat.
- ² Nachfolgend wird wichtige Literatur zum Waltensburger Meister aufgelistet, die für unsere Überlegungen Verwendung gefunden hat: HANS BATZ, *Kirchen und Kapellen des Kantons Graubünden*, Disentis 2003. – SIMONA BOSCANI LEONI, *Essor et fonctions des images religieuses dans les Alpes. L'exemple de l'ancien diocèse de Coire (1150–1530 env.)*, Bern u. a. 2008. – ULRICH CAFLISCH, *St. Luzius und St. Florinus*, in: Liechtenstein und Chur. Zur Briefmarkenausgabe vom 6. September 1979, hrsg. vom Amt für Briefmarkengestaltung, Postmuseum des Fürstentums Liechtenstein, Vaduz 1979, S. 7–26. – ULRICH CAFLISCH, *Kunstführer Evangelische Kirche Waltensburg/Vuorz*, hrsg. vom Pfarramt Waltensburg/Vuorz und vom Verkehrsverein Waltensburg/Vuorz-Andiast, o. O. ²1994. – ANNEGRET DIETHELM, *Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister* (Typoskript), Lizentiat Universität Zürich, Zürich 1979. – ANNEGRET DIETHELM, *Zur Gestensprache des Waltensburger Meisters*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für

Schweizerische Kunstgeschichte 30, Heft 1, 1988, S. 35–42. – CHRISTOPH EGGENBERGER / DOROTHEE EGGENBERGER, *Waltensburger Meister/Waltensburg/St. Georg bei Rhäzüns*, in: DIES., *Malerei des Mittelalters*, in: *Ars Helvetica* 5, Disentis 1989, S. 68–79. – DIETER MATTI, «Alte Bilder – neu gedeutet». *Kirchliche Kunst im Passland*, Bd. 1 – zu ausgewählten Kunstwerken aus Mittelbünden: Bergün – Stuls – Schmitten – Lantsch/Lenz – Mistail – Salouf – Mon – Stierva – Obermatten – Dusch – Zillis – Casti/Clugin, Chur 2009. Bd. 3 – zu ausgewählten Kunstwerken aus Nordbünden/Surselva: Rhäzüns – Chur – Churwalden – Lüen – Maienfeld – Tenna – Ilanz – Waltensburg – Brigels – Dardin – Sogn Benedetg – Disentis, Chur 2010 (zu Waltensburg: S. 35–38). – JÜRGEN MICHLER, *Gotische Wandmalereien am Bodensee*, Friedrichshafen 1992. – ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 1, Basel 1937, S. 73–80. – ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 4, Basel 1942, S. 321–337. – JOHANN RUDOLF RAHN, *Mittelalterliche Wandgemälde in den Bündner Tälern Schams und Domleschg*, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF, Bd. 8, hrsg. vom Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, Zürich 1906, S. 198–209. – ALFONS RAIMANN, *Gotische Wandmalereien in Graubünden: die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*, Disentis 1983.

- HELGA REICHEL, *Der Meister von Waltensburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Diss., Basel 1954, veröffentlicht Marburg 1959. – HANS RUTISHAUSER, *Die Marienkrönung des Waltensburger Meisters in Churwalden*, in: *Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 24, Heft 2, 1973, S. 119–125. – HEINZ SCHRECKENBERG, *Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas*, Göttingen/Freiburg/Basel/Wien 1996. – CHRISTOPH SIMONETT, *Der Meister von Waltensburg*, in: *Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 14, Heft 4, 1963, S. 103–112. – CHRISTOPH SIMONETT, *Kirche Waltensburg/Vuorz* (= Schweizerische Kunstführer, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), o. O. 1965. – Terra Grischuna 2, 2007, S. 36–38. – GERHARD WÜRGLER, *Der Waltensburger Meister*, in: *Bündner Schulblatt* 34, 1975, S. 205–226.
- ³ ANNEGRET DIETHELM 1979 (vgl. Anm. 2), S. 98–100.
- ⁴ Welch seltsame, nicht sonderlich seriöse Blüten die kunstgeschichtliche Spekulation hier treibt, lässt sich etwa dem Werk von JÜRGEN MICHLER entnehmen, der unter der Überschrift «Weitere Ausbreitung in die innere Schweiz» zum Konnex von Bodenseegotik und Waltensburger Meister Folgendes schreibt: «Ein regelrechter «Ableger» der Bodenseegotik ist in Graubünden zu finden. Um 1330 war ein Wandermaler vom Bodensee dorthin gezogen, wo er bis um die Jahrhundertmitte an vielen Orten tätig war – nach seinem Hauptwerk wird er der «Waltensburger Meister» genannt. Was er in den zwanziger Jahren am Bodensee gelernt hatte, spiegelt sich in seinem umfangreichen Werk wider [...]» JÜRGEN MICHLER 1992 (vgl. Anm. 2), S. 54. Dies zeugt zum einen weder von historischem noch von geografischem Wissen: Graubünden gehörte zur Zeit des Waltensburger Meisters nicht zur Schweiz; zum anderen liegt es heute keineswegs in der «inneren Schweiz», wie hier suggeriert wird, sondern in der Ostschweiz. Und schliesslich erstaunt weiterhin, wie hier etwas als Faktenwissen ausgegeben wird, was reine Spekulation ist. Für Michler steht unbezweifelbar fest, dass der Waltensburger Meister vom Bodensee kam und nach Graubünden gezogen ist. Man fragt sich, woher er dieses «Faktenwissen» hat?!
- ⁵ Siehe dazu ALFONS RAIMANN (vgl. Anm. 2), S. 58 ff., bes. 66.
- ⁶ ALFONS RAIMANN (vgl. Anm. 2), S. 66.
- ⁷ Siehe dazu ALFONS RAIMANN (vgl. Anm. 2), S. 62.
- ⁸ Siehe dazu ERWIN POESCHEL 1942 (vgl. Anm. 2), S. 321–337. – HANS BATZ (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 165–169.
- ⁹ Siehe hierzu auch ANNEGRET DIETHELM 1979 (vgl. Anm. 2), S. 66.
- ¹⁰ Siehe hierzu die Arbeit von 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 am Main 2000.
- ¹¹ Die «imitatio Christi» war ja 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 formierten, um ein einfaches, geregeltes und frommes Leben im Geiste Christi zu führen, 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. Siehe hierzu HORST F. RUPP, *Religiöse Bildung und Erziehung im Mittelalter*, in: RAINER LACHMANN / BERND
- SCHRÖDER (Hrsg.), *Geschichte des evangelischen Religionsunterrichts in Deutschland. Ein Studienbuch*, Neukirchen-Vluyn 2007, S. 17–34, hier S. 33; dazu auch den Beitrag im Quellenband: HORST F. RUPP, *Religiöse Bildung und Erziehung im Mittelalter*, in: RAINER LACHMANN / BERND SCHRÖDER (Hrsg.), *Geschichte des evangelischen Religionsunterrichts in Deutschland. Quellen*, Neukirchen-Vluyn 2010, S. 5–28, hier S. 25–28.
- ¹² Siehe dazu etwa HELGA REICHEL (vgl. Anm. 2), S. 35.
- ¹³ ERWIN POESCHEL 1937 (vgl. Anm. 2), S. 78 und 1942 (vgl. Anm. 2), S. 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.
- ¹⁴ Zitiert nach CARL HEINZ PEISKER, *Zürcher Evangelien-Synopse*, Wuppertal ¹⁶1978, 158.
- ¹⁵ ULRICH KÖPF, *Artikel Passionsfrömmigkeit*, in: TRE – Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von GERHARD KRAUSE / GERHARD MÜLLER, Bd. 27, Berlin/New York 1997, S. 722–764, hier S. 730.
- ¹⁶ Der Historiker KLAUS SCHREINER schreibt: «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.» (Zitiert nach KLAUS SCHREINER, *Maria. Leben, Legenden, Symbole*, München 2003, S. 85). – Zur Frömmigkeitsgeschichte des Mittelalters siehe auch HELLMUT ZSCHOCH, *Die Christenheit im Hoch- und Spätmittelalter. Von der Kirchenreform des 11. Jahrhunderts zu den Reformbestrebungen des 15. Jahrhunderts* (= Zugänge zur Kirchengeschichte, Bd. 5, hrsg. von HORST F. RUPP), Göttingen 2004 sowie ARNOLD ANGENENDT, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt ⁴2009 und DERS., *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter*, München ²2004.
- ¹⁷ Zitiert nach ARNO HERZIG, *Jüdische Geschichte in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München/Bonn 2005, S. 31.
- ¹⁸ An der Bedeutungsverschiebung des mittelhochdeutschen Wortes «wuoher» lässt sich dies recht schön nachvollziehen: «wuoher» bezeichnete ursprünglich wertneutral den Zins, vollzog in dieser Zeit jedoch einen Bedeutungswandel, indem es nun für den unangemessen hohen Zins stand beziehungsweise diesen gar brandmarkte. Christen durften angemessene Zinsen verlangen, «wuoher» war ihnen untersagt, nicht jedoch den Juden.
- ¹⁹ Siehe dazu etwa RAINER ERB (Hrsg.), *Die Legende vom Ritualmord – zur Geschichte der Blutbeschuldigung gegen Juden*, Berlin 1993.
- ²⁰ ARNO HERZIG (vgl. Anm. 17), S. 44–51.

- ²¹ Siehe dazu ARNO HERZIG (vgl. Anm. 17), S. 45.
- ²² Zitiert nach ARNO HERZIG (vgl. Anm. 17), S. 46.
- ²³ Siehe MANFRED GROTEN, *Die deutsche Stadt im Mittelalter*, Stuttgart 2013, S. 225. – Zur Pestproblematik siehe auch den instruktiven Band von KLAUS BERGDOLT, *Die Pest. Geschichte des Schwarzen Todes*, München 2006.
- ²⁴ Klassisch formuliert etwa bei FRANTISEK GRAUS, *Judenfeindschaft im Mittelalter*, in: *Antisemitismus. Von der Judenfeindschaft zum Holocaust*, hrsg. von HERBERT A. STRAUSS / NORBERT KAMPE, Bonn 1988, S. 29–46, hier S. 39 ff.
- ²⁵ Siehe hierzu KARLHEINZ MÜLLER, *Die Würzburger Judengemeinde im Mittelalter. Von den Anfängen um 1100 bis zum Tod Julius Echters (1617)*, Würzburg 2004, S. 122–124.
- ²⁶ Siehe dazu ARNO HERZIG (vgl. Anm. 17), S. 48.
- ²⁷ Siehe dazu etwa JÜRGEN BÜRSTENBINDER, *Judenschutz und Eigennutz. Auseinandersetzungen um die Juden an der Ost-*

grenze des Römisch-Deutschen Reiches im 13. und 14. Jahrhundert, Diss. TU Berlin, Berlin 2010, S. 229–230.

- ²⁸ Dass die Pest in diesen Jahren auch in Graubünden gewütet hat, lässt sich etwa einem älteren Aufsatz von ISO MÜLLER mit dem Titel *Die Pest in Disentis (1348–49)* aus dem Jahr 1935 im «Bündner Monatsblatt» entnehmen. Ich verdanke diesen letztgenannten Hinweis Daniel Bolliger.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 10, 11, 16: Autor.

Abb. 2–4, 6–9, 12–15, 17, 18: Guido Dietrich, Museum Waltensburger Meister. www.waltensburger-meister.ch

ZUSAMMENFASSUNG

Der Text fokussiert mit dem Waltensburger Passionszyklus auf vielleicht *das* zentrale Werk des spätmittelalterlichen, als Person unbekanntes sogenannten Waltensburger Meisters aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, um den es in den vergangenen Jahrzehnten in der Forschung ruhig(er) geworden ist. Die einzelnen, grossteils ineinander übergehenden Bilder des Zyklus werden analysiert und interpretiert sowie wichtige Aspekte der Botschaft des Werkes erarbeitet. Ein Schwerpunkt liegt auf der Herausarbeitung der bislang in der Forschung so noch nicht wahrgenommenen und namhaft gemachten Pest- und Judenthematik anhand der vom Meister bildlich inszenierten Verknüpfung der Christus- und der Sebastian-Marter. Der Waltensburger Meister erweist sich dabei als Vertreter antijüdischer Ressentiments, wie sie sein Zeitalter geprägt haben. Vor diesem Hintergrund erfolgt auch ein neuer, vom Mainstream der bisherigen Forschung abweichender Datierungsversuch des Werkes, das mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht vor 1347/48 entstanden sein kann.

RÉSUMÉ

L'article est consacré au cycle de la Passion du Christ de Waltensburg, qui est peut-être l'œuvre principale du « maître de Waltensburg », un peintre du Bas Moyen Âge actif au milieu du XIV^e siècle et dont l'identité est inconnue. Cet artiste a peu ou moins retenu l'attention des chercheurs ces dernières décennies. L'auteur de la contribution analyse et interprète les différentes images du cycle, qui se juxtaposent en grande partie, et examine certains aspects importants du message transmis par cette œuvre. Il se penche notamment sur le thème de la judéité et de la peste, que la recherche avait jusque là largement ignoré, à partir de l'association établie par l'artiste entre les scènes représentant la Passion du Christ et le martyre de saint Sébastien. Dans ce contexte, le maître de Waltensburg se fait le porte-parole de l'antisémitisme caractéristique de son époque. À contre-courant par rapport aux propositions formulées jusqu'ici par la majorité des chercheurs, l'auteur de l'article avance également une nouvelle datation de l'œuvre, qui très probablement n'est pas antérieure à 1347/48.

RIASSUNTO

Il saggio tratta il ciclo di passione di Waltensburg, probabilmente l'opera centrale del cosiddetto Maestro di Waltensburg, attivo nel tardo medioevo attorno alla metà del XIV, la cui identità personale è tuttora sconosciuta e attorno al quale la ricerca si è (sempre più) affievolita nel corso degli ultimi decenni. Lo studio esamina le singole immagini del ciclo, in gran parte complementari, le analizza e le interpreta ed elabora alcuni aspetti importanti del messaggio veicolato dall'opera. Un punto centrale è costituito dall'elaborazione, sulla base del legame iconografico stabilito dal maestro con il martirio di Cristo e di San Sebastiano, delle tematiche relative alla peste e agli ebrei, sinora mai percepite e trattate in questa forma dalla ricerca. Il maestro di Waltensburg si rivela essere un rappresentante di quei risentimenti antiebraici che caratterizzarono la sua epoca. Sullo sfondo di questo contesto avviene un nuovo tentativo, divergente dagli orientamenti prevalentemente adottati sinora dalla ricerca, di datare l'opera, che, molto presumibilmente, non può essere stata eseguita prima del biennio 1347/48.

SUMMARY

The text focuses on the Waltensburg Passion of the mid-14th century, possibly the key work of the so-called Waltensburg master who has not been identified and who has received relatively little attention in relevant research over the past few decades. The individual pictures in the cycle, most of which overlap, are analyzed and interpreted, including important aspects of the message conveyed by the work. On the basis of the Waltensburg master's visual representation of the link between the martyrdom of Christ and Sebastian, the article explores the issue of the plague and the Jews, an aspect that has not been explicitly addressed in research so far. The Waltensburg master proves to be a representative of the anti-Jewish sentiment that marked the time in which he lived. Given this context, it is most likely that the work can not have been made prior to 1347/48, in contrast to the dating traditionally assigned to it in mainstream research.