

Zeitschrift: Jahrbuch / Historische Gesellschaft Graubünden
Herausgeber: Historische Gesellschaft Graubünden
Band: 146 (2016)

Artikel: Der Waltensburger Passionszyklus und die zeitgenössische Meditationsliteratur
Autor: Bolliger Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-657995>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

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

Der Waltersburger Passions- zyklus und die zeitgenössische Meditationsliteratur¹

von Daniel Bolliger



Titelbild:

Kreuzigung mit Maria-Johannes,
Ausschnitt aus dem Passionszyklus,
Kirche Waltensburg
(Photographie Johann Clopath)

Einleitung

«Das reiche Œuvre des Waltensburger Meisters [...] bildet einen Höhepunkt [...] der Kunst der Alpenregion nach 1300.»² Diese Einschätzung, stellvertretend für viele entsprechende Urteile hier angeführt, kann sich heute uneingeschränkter Zustimmung erfreuen. Dieser Konsens bildete sich vorab dank der hohen künstlerischen Qualität der Werke dieses anonymen gotischen Malers, die insgesamt «mit ihren Schattierungen und ihrer gekonnten Fresko-Technik zum Besten gehören, was wir an Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in der Schweiz kennen.»³ Er entstand aber auch aufgrund ihrer beeindruckenden, in geographischer Dichte auftretenden Quantität in Nord- und Mittelbünden. Alfons Raimann erkennt in seiner Untersuchung zu den Wandmalereien in Graubünden nicht weniger als sechzehn Werke als der Gruppe zugehörig:⁴

- Maienfeld, Schloss Brandis
- Waltensburg, ev.-ref. Kirche
- Chur, Kathedrale
- Paspels, Kapelle Dusch
- Churwalden, ehemalige Klosterkirche
- Davos Platz, ev.-ref. Kirche St. Johann
- Ilanz, Kirche St. Martin
- Lohn, ev.-ref. Kirche
- Lünen, ev.-ref. Kirche
- Pitasch, ev.-ref. Kirche
- Schlans, röm.-kath. Kirche
- Zillis, ev.-ref. Kirche
- Casti, ev.-ref. Kirche
- Clugin, ev.-ref. Kirche
- Rhäzüns, Kirche St. Georg
- Rhäzüns, Kirche St. Paul.

Fünf weitere Werke erkennt Raimann als der Gruppe «verwandt» an:

- Cazis, Kirche St. Martin
- Chur, ehem. Kirche St. Salvator
- Maienfeld, St. Luzisteig, Steigkirche
- St. Peter
- Chur, Kathedrale (Christophorus an der Westwand).

Namhafte Zweifel an der Zuschreibung wurden seitdem einzig für das bislang als der früheste Wirkort geltende Schloss Brandis in Maienfeld geäußert.⁵ Neu konnten hingegen Fragmente der unverwechselbaren Sterne und anderer Ornamente, die in der (jetzt neu aufgebauten) Burgruine Haselstein bei Zillis-Reischen

gefunden wurden, den Werken zugeordnet werden.⁶ Als der Waltensburger Werkstatt nah verwandt, möglicherweise sogar ihr zugehörig, wurde zudem das hochgotische Kreuzigungsbild an der Ostausenwand des Altarhauses der Churer Kathedrale eingeschätzt.⁷

Kohärenz und Bedeutung des Œuvres traten erst gegen Mitte des letzten Jahrhunderts ins Bewusstsein. 1932 wurde aufgrund einer allgemeinen Renovierung der Waltensburger Kirche jener Passionszyklus physisch wiederentdeckt, den Erwin Poeschel umgehend zum Hauptwerk erklärte, um den Ortsnamen gleich als Notnamen der Meisterwerkstatt zu übernehmen, der seither bleibend verwendet wird.⁸ Durch diesen Fund wurden Stilmerkmale eindeutig identifizierbar und es erwies sich, dass von derselben Hand oder aus derselben Werkstatt bereits längst bekannte Werke hervorgegangen waren. Im Rahmen seiner Beschreibung der Kunstdenkmäler Graubündens konnte Poeschel unter anderem 1940 die Paspelser Magdalenenkapelle und die Rhäzünser Georgenkirche, 1943 die Kirche in Clugin dem Meister zuordnen. Diese Kirche, um die Jahrhundertwende bereits renoviert, trat nun in ein neues, gleichsam klareres Licht,⁹ ebenso wie die 1940 bei einer ersten Restauration freigelegten Malereien in Paspels als ein Erzeugnis der Waltensburger Werkstatt bestimmt

1 Vorliegende Studie wurde in mündlicher Fassung während der Tagung «Der Waltensburger Meister in seiner Zeit» im Oktober 2014 vorgestellt. Für die Aufnahme ins Jahrbuch 2016 bin ich der Historischen Gesellschaft dankbar, namentlich dem Präsidenten Dr. Florian Hitz für die Vermittlung und dem Redaktor Dr. Ulf Wendler für die umsichtige Betreuung. Für die Gewährung oder Vermittlung von Bildrechten danke ich der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien), der Morgan Library & Museum (New York), dem Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit der Universität Salzburg (Krems), der Zisterzienser-Abtei Stift Lilienfeld (Lilienfeld) und dem Photographen Johann Clopath (Trin), der die derzeit wohl besten Aufnahmen des Passionszyklus in Waltensburg zur Verfügung stellte.

2 EGGENBERGER: Malerei, 1989, S. 68. Die zitierte Sekundärliteratur wird am Ende dieses Aufsatzes in zwei verschiedenen Verzeichnissen aufgeführt, deren zweites Publikationen zum Waltensburger Meister zusammenstellt; vgl. die dortige Einleitung.

3 CASUTT/RUTISHAUSER: Überblick, 2006, S. 100.

4 RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 31.

5 HITZ: Datierungskritik, 2015.

6 Laut freundlicher Auskunft durch den vormaligen Bündner Denkmalpfleger Dr. Hans Rutishauser; vgl. auch Waltensburger Meister. Orte und Werke, 2013.

7 RAMPA/RUTISHAUSER: Kreuzigungsbild, 2004, S. 124.

8 POESCHEL: Kunstdenkmäler IV, 1942, S. 328, 330.

9 SEIFERT-UHERKOVIC: Clugin, 2012, S. 5–6.

werden konnten.¹⁰ Am tiefgreifendsten war zweifellos die Neubeurteilung der Chorbemalung in der Rhäzünser Georgskirche. Wurde noch im 19. Jahrhundert deren Gewicht völlig verkannt, indem selbst Johann Rudolf Rahn den Waltensburger vom nachmalig ebenfalls durch Poeschel sogenannten Rhäzünser Meister nicht zu differenzieren vermochte,¹¹ unterschied Poeschel erstmals die beiden «Hände»,¹² bis Raimann schliesslich Grundlegendes in seiner Analyse der Werkgruppe auf eben diesem Georgszyklus und auf dem Rhäzünser Chor überhaupt aufbaute.¹³ Ein Werk nach dem andern wurde in dieser Weise identifiziert, bis schlussendlich die grösste Werkgruppe der Zeit überhaupt als solche offenbar wurde und den zurückhaltenden, unnötigen Superlativen gewiss abholden, Autor Raimann zur Aussage führte: «Dank ihres Umfangs bildet sie eine Werkgruppe, die in der gotischen Wandmalerei nördlich der Alpen einzigartig ist.¹⁴»

Aufgrund dieser kontinuierlichen Entdeckung eines Œuvres, das sich als immer *noch* grösser als bisher bekannt herausstellte, wurde das Frageinteresse vorwiegend vom elementaren Wunsch bestimmt, die Entstehung der neuen Werkgruppe genauer strukturieren zu können. Beide Vektoren raumzeitlicher Situierung wurden dabei gleichermassen auszuloten versucht, der geographische Raum und die zeitliche Abfolge der Werke. Beim Bestreben, räumliche Dimensionen der Genese einzugrenzen, vermischte sich die Suche nach der Herkunft motiv- und stilhistorischer Einflüsse mit dem nicht nur von der Fachwelt, sondern auch von der Bevölkerung gehegten Wunsch, die geographischen Ursprünge und damit zumindest einen Teil der Identität des Künstlers festzumachen. Trotz wichtiger Erkenntnisse bis in jüngste Zeit¹⁵ erwies sich die Lokalisierung der Heimat- oder der Studienregion innerhalb nur eines kulturgeographischen Prägnanzraums – angeführt wurden das damalige Schwaben (Zürichbiet und Bodenseeraum), Böhmen, Niederösterreich oder Italien, hinzuzufügen wäre der normannisch-britannische Kulturraum¹⁶ – als schwierig bis unmöglich. Der Künstler war offensichtlich vielfältig beeinflusst, entweder durch eigene Reisen und Gesellenjahre oder durch Rezeption von Musterbüchern und Plastiken nebst kollegialer Traditionsweitergabe oder durch beides. Ein breiterer Konsens ergab sich für die zeitliche Einordnung, sowohl für die Datierung der ganzen Gruppe, die bislang meist auf ca. 1330 (oder sogar 1320) bis ca. 1350 angesetzt wird, als auch für die Chronologie innerhalb der Werkgruppe, wozu Stilmerkmale und materialge-

schichtliche Erkenntnisse als erkenntnisleitend herangezogen wurden. Dem stetig wachsenden Bewusstsein dafür, wie weit die Einflüsse räumlich und die Entstehungsjahre zeitlich auseinanderliegen, entsprach auch eine zunehmende Betonung der nur arbeitsteilig möglichen Entstehung der Werke: «Die Wandmalereien sind das Werk einer eigentlichen Werkstatt von mehreren Malern oder – vielleicht noch genauer ausgedrückt – Handwerkern, welche die Arbeit auf rationelle Weise nach einer bestimmten Rangordnung ausführten.»¹⁷

Der ikonographisch-religiöse Inhalt der dargestellten Figuren und Handlungen wurde daher primär deskriptiv diesen beiden Zwecken räumlicher und zeitlicher Einordnung dienstbar gemacht. Wo Kontexte in den Blick traten, waren sie fast ausschliesslich kunsthistorischer Art im engeren Sinne, indem Bilder mit Bildern verglichen wurden. Doch auch Kontexte literarischer Art wirkten mentalitäts- und motivgeschichtlich nachhaltig. Ihnen gilt das Interesse dieser Studie.

Vorab wirkte eine mittelalterliche Malerwerkstatt durch das, was ihr eigenes Schaffen beeinflusste, denn Wirkung konnte hauptsächlich erzielen, was an allgemeinem Bildwissen verfügbar war. Dazu gehörten bildliche Einzel- und Strukturelemente, zu deren Einprägung die Maler unterwegs oder die in Musterbüchern zu ihnen gekommen waren. Dazu zählen die Rezeptionen und Entsprechungen von Zyklen untereinander, die beim Meister selber,¹⁸ in seinem Umfeld¹⁹ und allgemein für den unmittelbar nordalpinen Raum wichtig, jedoch vergleichsweise wenig erforscht sind. Dazu gehörten auch liturgische Gegebenheiten sowie mit ihnen mehr oder minder eng verbundene szenische Aktivitäten²⁰, denen die Bilder zumindest zeitweise oder *pro memoria* dienten. Zumindest zeitlich gesehen waren es jedoch vorweg Texte, die Bildinhalte ins Leben riefen. Über so unterschiedliche Autoren wie Emil Mâle²¹, Franz Wickhoff²² und Florens Deuchler, mithin über Forschungsetappen und Sprachkulturen hinweg, herrscht in prononcierten Formulierungen Einhelligkeit darüber, dass «in der consecutio temporum geistesgeschichtlicher und künstlerischer Entwürfe Werke der Dichtung chronologisch vor denjenigen der Kunst zu berücksichtigen sind».²³

Für einen Christus- oder Passionszyklus gilt das nun bereits vor der Inhaltsebene einzelner Texte. Schon strukturell-kompositorisch wurden Passionsbilder und zumal -zyklen von jener harmonisierenden Zugangsweise zu den Evangelien geprägt, die bis weit in die Neuzeit hinein selbstverständlich war. Das Leben Jesu

und besonders die Passion wurden als durchgehende Erzählung aufgefasst, deren konstitutive Einheit jener der durch sie bezeugten (und neuplatonisch als vollkommen einheitlich begriffenen) Wahrheit entspringt und entspricht. Gewonnen wurde diese Erzählung aus Evangelienharmonien, vor allem jener des Tatian, die schon früh in der Geschichte der Christenheit entstanden war, um die biblischen Texte möglichst integral durch alle vier Evangelien hindurch, also «diatesseron», kumulieren zu können.²⁴ Wenn es uns – um nur ein Beispiel zu geben – mit selbstverständlicher Plausibilität anspricht, dass der Waltenburger Zyklus Malchuseilung und Judaskuss in einer Szene verdichtend vereint, obschon erstere nur im Johannesevangelium, letzterer nur bei den Synoptikern vorkommt, dürfte das noch vor aller Meisterschaft der berühmten Werkstatt zeigen, wie nachhaltig diese Harmonisie-

rungsarbeit aus dem dritten Jahrhundert bis in unsere Tage weiterwirkt.²⁵ Neben diesen klassischen, ganz auf das kanonische Gut ausgerichteten Evangelienharmonien entstand zur Zeit des Waltenburgers eine freiere Form von Harmonisierung der Einzelevangelien, die in erster Linie der meditativen Versenkung in das Leben und besonders das Leiden Christi diente. Die biblischen Texte wurden nicht unbedingt in extensiver Vollständigkeit geboten, dafür mit Details oder Handlungen angereichert, die zur Identifikation und zum Mitempfinden geeignet erschienen. Zunehmend wächst in der jüngeren Forschung das Bewusstsein dafür, dass auch diese freien Leben-Jesu- und Passionsmeditationen als Evangelienharmonien fungierten, ja dass in breiten Schichten das Verständnis des Lebens, Sterbens und Auferstehens Christi als einer stringenten Narration sogar vorwiegend durch sie geprägt wurde.²⁶

10 RAIMANN: Malereien, 1983, S. 307.

11 RAHN: Gemäldezyklen, 1871.

12 POESCHEL: Kunstdenkmäler III, 1940, S. 46–56.

13 RAIMANN: Wandmalereien, 1983, vor allem S. 32–39.

14 RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 32.

15 LORENZI: Herkunft, 2015.

16 Siehe dazu S. 42.

17 DIETHELM: Spuren, 1980, S. 362; vgl. GANZ: Erzählen, 2015, Anm. 2, der «ausdrücklich offen» lässt, «ob es sich um eine einzelne Künstlerpersönlichkeit oder um ein Werkstattkollektiv handelt.»

18 Beim Meister selber sind Entsprechungen zu Waltenburg prominent in Lügen und Dusch-Paspels zu beobachten. Einen Vergleich zwischen den Passionszyklen in Waltenburg und Lügen bietet die ungedruckte, bisher nicht rezipierte Wiener Magisterarbeit von Klaudia GRÜNFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 55. Grünfelder-Haunschmidt präsentiert ganz allgemein eine Fülle ikonographischer Vergleiche mit breitem historischem und geographischem Horizont zu allen Teilen des Werkes des Waltenburger Kreises. In Dusch-Paspels entsprechen laut Amy Morris das erste und das letzte Bild ausserdem den Usanzen deutscher Maria-Magdalena-Zyklen, vgl. MORRIS: Magdalene, 2012, S. 88–89, nebst MORRIS: Altarpiece, 2006, S. 321. Für die Waltenburger Darstellung des Nikolaus und der drei Jungfrauen mit ihrem Vater verweist LORENZI: Herkunft, 2015, überzeugend auf eine Parallele in der Marienkapelle des Zürcher Grossmünsters.

19 In Oberwinterthur ist die Gegenüberstellung des Christuszyklus an der Südwand und desjenigen des hl. Arbogast an der Nordwand als Entsprechung zur Gegenüberstellung des Christus- und des Franziskuszyklus – als Entsprechung von Christus und *alter Christus* – in der Unterkirche von San Francesco in Assisi gestaltet; es besteht hier eine mehrfache Entsprechungsparallelität, sowohl in sich als auch gegenüber der franziskanischen Vorlage. Vgl. MICHLER: Bodensee, 1992, S. 34. Für Oberstammheim hält RAIMANN: Malereien 1983, S. 45, eine Entsprechung in der vergleichzeitigen Verdichtung der Elemente der Malchusepisode fest.

20 Paradebeispiel ist hier die Seelenwage an der Waltenburger Aussenwand mit ihren in dramatisierter Komik hüpfenden Dämonen.

21 Ins Absolute zuspitzend behauptet MÂLE: Iconographie, 1898, S. ii: «Au xve siècle, comme au XIIIe, il n'est pas une œuvre artistique qui ne s'explique par un livre.»

22 WICKHOFF: Römische, 1912, S. 2; vgl. DEUCHLER: Strukturen, 2014, S. 1: «Wohl aber hinkt die bildende Kunst der eiligen Phantasie des Dichters oft langsam nach, weil ihre schwierigen Mittel der Darstellung erst allmählich gefunden oder erlernt werden.»

23 DEUCHLER: Strukturen, 2014, S. 1.

24 Zur Entstehung und Wirkung dieses Schlüsseltextes s. nach wie vor primär PETERSEN: Diatesseron, 1994.

25 Diatesseron, sectio 48.

26 Der Aufsatzband von BURGER: Evangelienharmonien, 2004, zeigt eine «Brücke» (CASPER: Liturgie, 2004, S. 81; DEN HOLLANDER, Evangelienharmonie, 2004, S. 92) zwischen den klassisch-antiken und den neuen biographisch-meditativen Harmonien des Spätmittelalters, die von beiden Seiten her trägt. Caspers betont zuerst, dass gerade auch die freien Harmonien ein authentisches, also keinesfalls ein inhaltlich geschmälertes Leben Jesu bieten, sondern bei aller Offenheit für die liturgischen und meditativen Bedürfnisse der Zeit «an der Parallelität mit dem Inhalt der Evangelienerzählungen festhalten» (S. 80) wollten. Den Hollander unterstreicht umgekehrt, dass auch klassische Harmonien nicht nur der meditativen Versenkung dienten, sondern auch durch «eine oder mehrere kirchliche Leseordnungen und Perikopentrennungen im Text» (S. 106) dem liturgischen Gebrauch dienlich gemacht wurden. Caspers, S. 87–88, bestätigt dies wiederum, wenn er reine Harmonien ohne jede Anpassung der Perikopenfolgen an die Abfolge der Feste im Kirchenjahr als faktisch-subtile Kritik an der zunehmenden Überfrachtung des liturgischen Kalenders, zumal zwischen Ostern und Advent, interpretiert. – Es scheint somit, dass die Favorisierung völliger Trennung der Gattungen bloss die Texte selber, eine die Gattungen einander zuordnende Sichtweise auch die funktionale oder pragmatische Absicht ihrer Verwendung und teils auch ihrer Präsentation (Den Hollander, S. 108) im Blick hat. Die traditionell

Die enorme kulturelle Prägekraft dieser Meditationsliteratur wirkte auch auf die bildenden Künste, die sie ihrerseits faktisch zu popularisieren halfen; Rezeption ist für so einflussreiche Künstler wie Giotto ausführlich nachgewiesen.²⁷ Ein guter Teil der oft etwas unpräzise «mystisch» genannten Aspekte des Waltensburger Zyklus dürfte seine religiöse wie auch seine – ohnehin nur virtuell abzutrennende – künstlerische Motivation dieser Literatur verdanken. Im Wesentlichen der Frömmigkeitsauffassung und Produktivität der Bettelorden und da vor allem der Franziskanern geschuldet, haben diese Texte als Mittel- und Zielpunkt *Christi-* oder *cru-ciformitas*, Gleichförmigkeit oder zumindest Angleichung des eigenen Erlebens und Begehrens an Christus und sein Kreuz. Erlangt wird diese innere Neuformung durch eine Betrachtung des Lebens und des Leidens Christi, die nicht nur im meditierenden Individuum stetig vertieft wird, sondern durch ständige Ausweitung und Weiterentwicklung der Meditationsliteratur im Lauf des späteren Mittelalters auch im kollektiven Bewusstsein permanent an Raum gewinnt. Solche Leidensbetrachtung zum Ziel der Christusförmigkeit ist auch der Gegenstand des zwar eher früh, aber keineswegs pionierhaft früh, diese Literatur aufgreifenden und transportierenden Waltensburger Passionszyklus sowie anderer Werke der Meisterwerkstatt.²⁸ Indem sie in anonymer Rezeption an der Vorstellungswelt und faktischen Innovativität dieser Meditationsliteratur sowie der durch sie bereits generierten Bildkonzeptionen teilhatte, konnte sie sicherstellen, dass ihre Bilder im Bild- und Glaubenswissen der Stifter und Betrachter Resonanz erzeugten und in ihrer Aktualisierungsleistung Akzeptanz erfuhren. In der noch immer gefährlich durch die Suche nach personaler Identität und origineller Individualität bestimmten Forschungsdiskussion zum Waltensburger Meisterkreis ist daher, wie das Gewicht der bildlichen Einflüsse,²⁹ so auch die Bedeutung literarischer Einwirkung zu betonen. Originalität existiert zur Zeit des Meisters nur bedingt – aus dem schlichten Grund, dass sie nur bedingt gesucht wird. Mag persönliche Prominenz dem Mittelalter auch nicht so suspekt sein wie *novitas* an sich, dürfte es gleichwohl keinen Zufall darstellen, dass wir vom Meister noch nicht einmal den Namen kennen.³⁰

Obschon nun nicht nur zum Wirken der Meisterwerkstatt derzeit viele Fragen offen sind, sondern selbst zur zeitgenössischen Meditationsliteratur zu grossen Teilen noch immer «die Grundlagenforschung fehlt»³¹, sollen im Folgenden zumindest einige erste Beobach-

tungen zur Berührung beider mitgeteilt werden. Sie erkunden Motive, die in der Entwicklung der textlichen Meditationen und in der Gestaltung des Waltensburger Passionszyklus (Abb. 1) parallel verlaufen und die innerhalb des Zyklus zudem kompositorisch jeweils als Bildparallelen gestaltet sind. Untersucht werden nach einer historischen Situierung der zeitgenössischen Christus- und Passionsmeditation die Parallelen von

1. Brotausteilung und Fusswaschung,
2. der Maria-Johannes-Gruppe zu sich selber und zur Joseph-Nikodemus-Gruppe,
3. der Geisselsäule Christi und der Martersäule Sebastians sowie
4. der Longinuslanze und dem Marienschwert.

Dieses pragmatische methodische Vorgehen, einem historischen Überblick über die literaturhistorische Gesamtentwicklung eine Erkundung einzelner Motive folgen zu lassen, empfiehlt sich schon dadurch, dass es auf ungleich breiterer Basis auch die beiden wesentlichen Monographien wählten, die anhand einiger weniger ausgewählter Themengebiete eine inhaltliche Analyse der Meditationsschriften des späten 13. und des 14. Jahrhunderts vornehmen.³²

Zur Entwicklung des Genres

Meditationsliteratur zum Leben und Leiden Jesu ist zur Zeit des Waltensburger Meisters ein aktuelles, zwar schon einigermaßen einheitlich gestaltetes, gleichwohl lebendig sich entwickelndes Genre. Dass einigermaßen breite Passions- und erst recht Leben-Jesu-Zyklen sowohl in der Malerei wie vor allem in der Literatur mit einer Verschiebung von über einem Jahrhundert gegenüber den klassischen Sammelwerken in Theologie, Philosophie oder Jurisprudenz erscheinen,³³ hat eine ihrer Ursachen in einer nachhaltigen Scheu vor Bildlichkeit. Je göttlicher, desto weniger dem äusseren Auge sichtbar, so könnte plakativ die dominierende und letztlich neuplatonische Prägung des Westens resümiert werden. Konkrete irdische Vorgänge, und sei es auch das Leben des Erlösers, zu meditieren oder gar darzustellen, könne nur als Konzession an menschliche Schwäche gewährt werden, ist die von den Vätern übernommene und bis weit ins Mittelalter gängige Meinung. Unter anderem darum blieben primär monastisch motivierte und gestaltete Ansätze der Passionsliteratur, wie etwa von Aelred oder Goscelin,³⁴ bis zum früheren 13. Jahr-

hundert mit dem «dialogus [Pseudo-]Anselmi»³⁵ in gewisser Weise Vorstufen, auch wenn sie die Niedrigkeit des Christus in einer Weise artikulieren, die in sich bereits als revolutionär bezeichnet werden konnte. Doch ändert sich die Situation im Laufe des 13. Jahrhunderts grundlegend, als eine für die Zeitgenossen neue Philosophie aufkommt, die aristotelische, die dem Visuellen einen ganz anderen kognitionspsychologischen Status zuweist. Der *intellectus activus*, die entscheidende erkenntnisleitende Fähigkeit im Menschen, die in der Lage ist, kontingent auf uns einwirkende sinnliche Eindrücke zu geordneter Wahrnehmung zu formen, funktioniert in diesen aristotelischen Systemen dank der *species* der Dinge, die er aus der Vielfalt der Perceptionen heraus zu erkennen vermag.³⁶ Entscheidend in Bezug auf die Entwicklung der Leben-Jesu- und der Passions-Mediation ist in dieser Entwicklung der Umstand, dass der Aristotelismus in der abendländischen

Kultur wesentlich durch mendikantische Multiplikatoren rezipiert wie auch verbreitet wurde. Die Bettelorden adaptierten und vertraten, teils gegen erhebliche Widerstände, die Erkenntnistheorie des Stagiriten und integrierten sie dabei in ihre eigenen theologischen Optionen und Systeme. Dadurch konnte das Interesse an einer gegenüber der *imaginatio* offenen Erkenntnislehre mit dem vor allem den Franziskanern so wichtigen Akzent auf der Niedrigkeit und damit auf der menschlichen Natur Christi in Verbindung und schlussendlich zu einer auch begrifflich konzisen Übereinstimmung gebracht werden. Diese Koinzidenz wurde neu eingeführt durch den sowohl intellektuell wie auch institutionell wichtigsten Minderbruder des 13. Jahrhunderts, Johannes Bonaventura, was der Innovation sowohl ihre allgemeine philosophische Verbreiterung nachhaltig sicherte als auch ihre Umsetzung in die Meditationsliteratur bleibend garantierte. Bonaventura zeigte

strikte Abtrennung der Genres bei William Petersen, in fast allen theologischen Standardlexika und generell bei Petra Hörner wird von SCHMID: Evangelienharmonien, S. 2–3, kritisch relativierend zusammengefasst: «Die Abgrenzung einer Gattung »Evangelienharmonie« erscheint schwierig, Übergänge sind fließend.»

- 27 Siehe die hierzu klassischen Publikationen von MATHER: Subject, 1948; IMDAHL: Arenafresken, 1980; RONAN: Meditations, 1980; gefolgt von mittlerweile zahlreichen aufschlussreichen Studien und Übersichtswerken wie BENNETT: Stigmata, 2001, oder SCHWARZ: Werke, 2008.
- 28 *Cruciformitas* motiviert vor allem auch die Passionsdarstellung in der Churer Kathedrale mit der berühmten Marienohnmacht, die sie den Passionsbetrachtungen und Marienklagen verdankt.
- 29 Vgl. hierzu DIETHELM: Untersuchungen, 1979; dies.: Beredsamkeit, 2015, S. 156–166.
- 30 Es ist nicht unwahrscheinlich, dass analog hier gilt, was DEUCHLER: Strukturen, 2014, S. 162, zur liturgischen Überbringung von Retabeln in ihre Standortkirche festhält: «Der Maler selbst tritt, meist namenlos, in die Anonymität zurück; er leistete mit seinem Werk privilegierten Gottesdienst.»
- 31 KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 109.
- 32 BESTUL: Texts, 1996, tut dies unter mehr sozialgeschichtlichen Aspekten wie der Darstellung der Juden, der Frauen und der Folter in den Meditationsschriften, KEMPER: Kreuzigung, 2006, unter stärker frömmigkeitsgeschichtlichen Gesichtspunkten wie dem Kreuzigungsvorgang, Durst und Tod Christi oder Lanzenstich.
- 33 Nachdem – nebst dem stupenden «speculum maius» des Vincent de Beauvais – die Sentenzen des Petrus Lombardus und das Decretum Gratiani bereits Mitte des 12. Jahrhunderts erschienen, wurden erste Kommentare dazu ab Mitte des 13. Jahrhunderts veröffentlicht, welchem Zeitraum sich auch das massgebliche hagiographische Sammelwerk der «Legenda aurea» verdankt.
- 34 Es seien genannt:
– der «Liber confortatorius» des Goscelin von St. Bertin (ca. 1030–nach 1107);

- «De institutione inclusarum» (CCCM I, S. 635–82) des Aelred von Rievaulx (1110–1167);
- der sog. «Bernhardstraktat», nach 1180, aber vor 1205, Bernhard von Clairvaux (1190–1253) zugeschrieben, aber vermutlich von Oglerius von Trino (1136–1214), ein Marienleben in Form eines Dialogs eines Fragestellers mit Maria, in verschiedenen Fassungen vorliegend (als «Liber de passione Christi et doloribus et placentibus matris ejus» publiziert in MPL 182, Sp. 1133–1142);
- die «Vita beate Marie virginis et salvatoris rhythmica», ein um die Mitte des 13. Jahrhunderts von einem bayrischen Benediktiner oder Zisterzienser verfasstes Marienleben in vier Büchern.
- 35 Auch der anonym unter dem grossen Hut des Anselm von Canterbury auftretende und die typisch frühcholastische Form des Dialogs benutzende Verfasser des «Dialogus Anselmi» ist letztlich noch zu dieser bernhardinisch-vorfranziskanischen Phase zu zählen. Dieser aus der Sicht Mariens in Form eines Dialogs mit Anselm von Canterbury anonym nach 1238, aber vor 1297 verfasste Passionsbericht setzt den Bernhardstraktat voraus, bildet «eine der allerwichtigsten Quellen des volkssprachigen Passionsstraktats» (RUH: Bonaventura, 1956, S. 30), und ist eine wichtige Quelle für die «Meditationes vitae Christi» (fortan: MVC; siehe dazu S. 14 mit Anm. 47): Kreuzigung, 2006, S. 67–69. «Placatus Mariae et Anselmi de passione Domini» wird als Titelgebung empfohlen durch CARDELLE DE HARTMANN: Dialoge, 2007, S. 369–377, «Interrogatio Sancti Anselmi» wählt Kemper. Die einzige moderne Edition in MPL 159, aus der im Folgenden zitiert wird, druckt als Titel «Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini».
- 36 Dieser – im Rahmen dieses Aufsatzes nur mehr anzudeutende – Wechsel der Gewichtungen tritt seit der Jahrtausendwende zunehmend in den Blick der Wissenschaftsgeschichte, aus literaturhistorischer Sicht durch KARNES: Imagination, 2011, aus optikgeschichtlicher Perspektive durch BÜTTNER: Vergegenwärtigung, 1998, und BÜTTNER: Revision, 2013.

selber mehrfach und literarisch äusserst erfolgreich, wie diese Umsetzung gestaltet werden konnte. Vor allem mit dem «*lignum vitae*»³⁷, einem Christusleben in Form eines sich verzweigenden Baumes, und mit der «*vitis mystica*»³⁸, einer als Weinstock gestalteten Betrachtung des Lebens Christi, löste er eine neue Welle von durch ihn inspirierten und teils auch unter seinem Namen zirkulierenden Texten zur Passionsmeditation aus. Die wachsende Rezeption seiner Impulse erfolgte literarisch zunächst vor allem bei den Franziskanern selber, und zwar quer durch ihre stark profilierten Flügel. Sowohl ein kurienvertrauter Scholastiker wie der bekannte Scotist François de Meyronnes OFM (1280–1328)³⁹ als auch ein den Spiritualen zugehöriger Autor wie der kirchenkritische Ubertino da Casale OFM (1259–ca. 1330)⁴⁰ schrieben Passionsmeditationen, die das Genre popularisierten. Indem die Passion meist in die auch von den Bettelorden praktizierten Tagzeiten, also in das siebenfache Stundengebet, eingepasst wurde, entstand überdies ein leicht fasslicher und in dieser Hinsicht ab dem späteren 13. Jahrhundert immer einheitlicherer literarischer Rahmen. Das war einerseits naheliegend, weil die monastischen Horen in den drei in den biblischen Passionsberichten genannten Stunden ihren ersten Ursprung hatten und darum täglich auch die Passion in Terz, Sext und Non bedachten, worauf auch die MVC⁴¹ ausdrücklich anspielen, indem sie ihr eigenes Stundenschema als Erweiterung dieser drei Hauptstunden verstehen.⁴² Andererseits war es innovativ zukunftsweisend, weil die neuen und ausserhalb der Klöster zugänglichen Meditationstexte, ähnlich wie bereits die auch dem Adel und mit der Zeit selbst dem Bürgertum zugänglichen Stundenbücher, das Tagzeitengebet sozial allmählich einschränkten. Eine in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfasste und ihre Innovation schon im Titel anzeigende «*meditatio passionis Christi per septem diei horas*»⁴³ verfährt als wohl erste Schrift in diesem Schema. Der Rahmen zur Passion konnte aber auf die Wochentage⁴⁴, der Rahmen zur Leben-Jesu-Betrachtung auf die Wochentage oder sogar das Kirchenjahr⁴⁵ übertragen werden. Dies eröffnete der Gattung eine gewisse ständetranszendierende Elastizität der Anwendungsfelder. Regulierte oder allenfalls adlige Leserinnen konnten sie für die Horen nutzen, alle ändern aber auf Tage oder noch lockerere Frequenzen ausweiten.⁴⁶ Mit dieser nützlichen Multioptionalität des Anwendungshorizonts wird zugleich die Zyklizität als solche geboren: Die Leserin geht von einer Stunde zur nächsten ge-

danklich weiter, der Weg von Station zu Station wird zu einem zunehmend reflektierten, artikulierten und insofern konstitutiven Teil der Passionsliteratur. Nicht zuletzt konnte dadurch auch die in Jerusalem als räumlicher Weg stetig stärker frequentierte *via dolorosa* nachempfunden werden, auf die zunehmend in den Meditationen Bezug genommen wird.

Zur mutmasslichen Lebens- und Wirkungszeit des Waltersburger Meisterkreises erfolgt durch einen beeindruckenden Ausbau des Genres ein entscheidender weiterer Schritt. Zwei Momente werden in dieser ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in die Gattung integriert, die in der übrigen scholastisch-mittelalterlichen Entwicklung tendenziell aufeinander folgten. Angestrebt wird zum einen ein nahezu enzyklopädisch wirkender Einbezug nicht nur möglichst vieler theologischer Interpretationsklassiker wie vor allem der entsprechenden Auslegungen der Kirchenväter, sondern auch des ausserbiblischen biographischen Materials. Dadurch wird eine sonst zumeist schon früher erfolgende Systematisierung der Stoffe gleichsam nachgeholt. Zum andern geschieht eine gerade mit Hilfe dieser patristischen und mittelalterlich-apokryphen Extramaterialien betriebene Intensivierung der Verinnerlichung im meditativen Vorgang: Durch das Anwachsen der Motive wächst die Möglichkeit von Untergliederungen erheblich. Sie werden ihrerseits sowohl zur dramatisch gestuften Steigerung der Kontemplationsschritte hin zu zunehmender Unmittelbarkeit in der Leidensvergegenwärtigung wie auch zum Einbezug vielfältiger und damit meditationsvertiefender theologischer Interpretamente genutzt.

Eine beträchtliche Erweiterung und Intensivierung geschah hauptsächlich mit den beiden wichtigsten, zu ihrer Zeit sehr verbreiteten und heute meistzitierten Texten, die im Folgenden hauptsächlich als Quellen dienen, und deren früherer klar franziskanisch, deren späterer eher dominikanisch geprägt ist.⁴⁷

Die «*Meditationes vitae Christi*» (fortan: MVC)⁴⁸ gelten dem Mittelalter als bonaventurianischer Autorschaft, was aber kaum der Fall sein kann, weil der Verfasser das toskanische San Gimignano als einen sowohl ihm wie seiner Adressatin bestens bekannten lokalen Referenzrahmen zur Verdeutlichung der Distanzen und Verhältnisse aufnimmt, und weil ohnehin eine ganze Reihe philologischer und historisch-chronologischer Gründe dagegen sprechen.⁴⁹ Längere Zeit wurde die Schrift dem toskanischen Minderbruder Giovanni da Calvoli oder Johannes de Caulibus OFM (geb. um 1300)⁵⁰ zuerkannt und auf ca. 1336, etwas später für die

Endredaktion sogar erst auf 1346–1364 datiert. Doch nicht nur die Datierung der MVC, sondern auch ihre einheitliche Autorschaft werden seit 1990 angezweifelt. Hinsichtlich der stärker theologisch-lehrhaften Kapitel, die in erster Linie die Reden Jesu erläutern, plädiert Sarah McNamer für einen zweiten Autor, der sich nicht primär an Semireligiösen (Tertiärerinnen und Beginen) und Klarissen gewandt, sondern gebildete Leserschaft vor Augen gehabt habe. Davon ausgehend entwickelte sie die Hypothese einer erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts erfolgenden Schlussredaktion.⁵¹ Es fragt sich freilich, ob nicht eben ein solcher Versuch fast septischer Trennung von Theologie und Frömmigkeit Intention und Charakter franziskanischen Wirkens und Schreibens anachronistisch missversteht. Der aktuelle Konsens geht dahin, den Text als das Werk eines anonymen Franziskaners aus dem Konvent in San Gimi-

gnano zu betrachten, der es zuhänden einer Klarissin in derselben Stadt ungefähr um 1300, jedenfalls nach 1260 und sicher vor 1330, verfasst haben muss. Die Genese der Handschriften, Versionen und volkssprachlichen Fassungen und damit ihrer Erforschung ist komplex;⁵² dessen ungeachtet kann sie als «eines der wichtigsten Werke der spätmittelalterlichen Literatur überhaupt»⁵³ gelten, vor allem, weil sie immer wieder nachhaltig und konkret zur eigenen inneren Vorstellung des Geschilderten aufruft, was die Meditationsliteratur grundsätzlich prägte. Bis jetzt sind 123 Handschriften in ganz Europa bekannt, vor allem aber ist ihre Wirkung durch Predigten und einen Einfluss auf weitere biographische Meditationsschriften und später auch schriftliche Übersetzungen wie den englischen «mirror of the blessed life of Jesus Christ»⁵⁴ kaum zu überschätzen. Trotz nachgerade panegyrischer Preisungen ihrer im-

- 37 Die um 1265 entstandene Schrift zeigt das Leben Jesu in Form eines Baumes mit Ästen, Blättern und Früchten; KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 86–88.
- 38 «Vitis mystica seu tractatus de passione Domini», ca. 1260; vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 86–88.
- 39 Der «tractatus de passione Domini» des Franciscus de Mayronis bietet eine *historia passionis*, also einen primär erzählenden Passionsbericht. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 107–109.
- 40 «Arbor vitae crucifixae Jesu», um 1305 redigierte, teils joachitische Darstellung des Lebens Christi in Form des Lebensbaumes. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 86–88. Die These von Hans Michael Thomas (THOMAS: Geschichtsvision, 1989; vgl. auch DERS.: Meditationes, 1979), dass die franziskanischen Meditationsschriften aufgrund des in ihnen sichtbaren Armutsideals den Spirituellen nahe stünden, konnte sich nicht durchsetzen.
- 41 Siehe dazu S. 14 mit Anm. 48.
- 42 Cap. 74, Z. 255.
- 43 Psalm 118,164 («septies in die laudem dixi tibi») bildet das programmatisch gesetzte Incipit dieser Beda Venerabilis (672/3–735), aber auch weiteren Autoren wie Augustin, Bernhard oder Bonaventura zugeschriebenen Schrift. Sie bietet Anleitung zu intensivem, auf der uneingeschränkt konzentrierten Aufbietung der eigenen Vorstellungskraft beruhendem Nachvollzug der Passion im Verlauf der Tagzeiten. Der Text findet sich in MPL 94, Sp. 561–568; vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 70–72.
- 44 Die Wochentage als empfohlene Mediationszeit für die einzelnen Passionsabschnitte nimmt etwa der Traktat «Angeli pacis» des Michael de Massa OESA; s. unten Anm. 60.
- 45 So in der etwa 1400 entstandenen englischen Popularisierung des Inhalts der MVC im «Myrrour of the Blessed Lyf of Jesu Christ» durch den Kartäuser Nicolas Love (gest. ca. 1424); vgl. KIECKHEFER: Work, 1995, S. 45. Auch für die MVC werden in den Inkunabeln teils die Wochentage zur leitenden Strukturebene in den Kolummentiteln, wobei die in den Handschriften zur Gliederung

zentralen Anweisungen zur Horenbetrachtung zwischen den Kapiteln weggelassen werden; vgl. etwa die Venezianische Bonelli-Ausgabe von 1497.

- 46 In der (hier substantivierten) Diktion der MVC: Matutin: *oracio, captacio, ligacio*. Prim: *accusacio, flagellacio, coronacio*. Terz: *condempnacio, portacio crucis*. Sext und Non: *crucifixio, stabat mater, septem verba*. Vesper: *crurifraccio, deposicio*; Komplet: *sepelicio, unccio aromatica*. Auffallend ist allerdings, dass Geißelung und Dornenkrönung hier schon in der Prim erfolgen, während sie sonst erst in die Terz zu stehen kommen. Vgl. zum Schema grundsätzlich KÖPF: Passionsfrömmigkeit, 1997, S. 733; TEETAERT: Saggio, 2004, S. 77; instruktiv ist besonders KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 72–76.
- 47 Einen gewissen Überblick über die Meditationsschriften insgesamt bietet KÖPF: Passion, 1993 und DERS.: Passionsfrömmigkeit, 1997; die vollständigste literaturgeschichtliche Einführung dürfte sich finden bei KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 52–162; einen «Preliminary Catalogue of Medieval Latin Passion Narratives» gibt BESTUL: Texts, 1996, S. 186–192.
- 48 Die maßgebliche moderne Edition erfolgte im Corpus Christianum durch STALLINGS-TANEY: Meditationes, 1997.
- 49 Vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 93–107, zur Autorschaft und zur Datierung der MVC.
- 50 Eine nützliche Einführung in Leben, Werke und vor allem auch die Sekundärliteratur geben VAN DER HEIJDEN und ROEST sub nomine; URL: http://users.bart.nl/~roestb/franciscan/franautj.htm#_Toc415642834.
- 51 Vgl. hierzu generell McNAMER: Evidence, 1990; dies.: Origins, 2009; dies.: Affective, 2009.
- 52 Noch 1923 versuchte der ausgewiesene Kenner dieser Literatur Columban Fischer die bonaventurische Autorschaft wenigstens teilweise zu retten, vgl. FISCHER: Meditationes, 1923.
- 53 KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 88.
- 54 Siehe dazu Anm. 45.

mensen Bedeutung besonders aus dem anglophonen Raum⁵⁵ bleibt allerdings festzustellen, dass sie im deutschen Sprachraum vergleichsweise schwächer verbreitet war.⁵⁶ In ihrer längsten Fassung, die zum Standard wurde, hat sie 108 Kapitel, mit Schwerpunkten in der Kindheit (Kapp. 4–5) und der Passion (Kapp. 74–81); dazwischen werden die Taten und Wunder und Reden Christi geschildert, mitsamt einer intrikaten Reflexion über das Verhältnis von *vita activa* und *contemplativa* (Kapp. 46–58).

Die monumentale Meditation «de vita Christi»⁵⁷ (fortan: VC) des Kartäusers und vormaligen Dominikaners Ludolf von Sachsen O.C. (ca. 1300–1378) bildet ein deutlich ausführlicheres Werk, da sie sowohl mehr Paränese als auch ungleich mehr Zitate enthält; sie ist die umfangreichste Darstellung des Lebens Jesu in der Geschichte schlechthin. Jedes Kapitel beginnt mit einer *lectio*, die der *rememoratio* oder *recordatio* dient, bevor die eigentliche *meditatio* folgt, die stets von einer vergleichsweise knappen *oratio* beschlossen wird, wobei für die Passionsmeditationen vor der *oratio* noch eine *conformatio* eingefügt wird, die dem Leser Möglichkeiten konkreter *imitatio* nahelegt.⁵⁸ Die Datierung wird bislang mit aller Vorsicht auf den Zeitraum zwischen 1348 und 1360 angesetzt.⁵⁹ Zwischen diesen beiden Schriften steht Michael de Massa OESA (1290–1337) mit einer die MVC rezipierenden und an Ludolfs VC und die Zeitgenossen vermittelnden «vita Christi» sowie weiteren, nicht edierten Werken.⁶⁰ Ludolf seinerseits hatte ebenfalls bald eine konkret nachweisbare Rezeption, so in den «Meditationes de passione Christi» des Jordan von Quedlinburg OESA (ca. 1300–1380)⁶¹; Rezeption der VC wird zudem vermutet für die prominentesten Lebensbetrachtungen der Folgezeit, die vier Thomas a Kempis (ca. 1380–1471) zugeschriebenen Bücher «de imitatione Christi»; für die Exerzitien des Ignatius von Loyola (1491–1556) wird ihre Rezeption vom Autor selber bezeugt.⁶² Gegen Ende des 14. Jahrhunderts setzt die schriftliche volkssprachliche Rezeption ein, die mit Macht erfolgte, für den deutschen Sprachraum dennoch wissenschaftlich wenig erfasst ist. Besser dokumentiert sind die Passionsspiele für die Bühne, die allerdings ihre Hochzeit erst später erleben. Diese noch immer wenig zugänglichen volkssprachlichen Texte sowie die durch sie inspirierten szenischen Werke sind unabdingbar, um einen halbwegs realistischen Eindruck davon zu gewinnen, wie breit der Strom an Passionsliteratur in die kulturelle Lebenswelt des späten Mittelalters hinein wirkte.⁶³ Dass ihr Einfluss auf die Ikonographie des

Spätmittelalters – und zwar bei Weitem nicht nur für die Passionsdarstellung – kaum zu überschätzen ist, wurde erstmals vermutlich 1898 von Emile Mâle erkannt⁶⁴ und seither in wohl allen einschlägigen Publikationen immer wieder bekräftigt, obschon eine umfassende systematische Untersuchung wie zur Meditationsliteratur auch hierzu fehlt.

Vor der Besprechung konkreter Inhaltsparallelen sei notiert, dass die Gesamtstruktur des Waltensburger Zyklus mit den Meditationstexten und ihrer Passionsaufteilung entlang den Tagzeiten auffallend gut zusammenpasst. Dass die auf zwei Register verteilten Bilder,

55 Cainneach O'Maonaigh, zitiert und übersetzt von SARGENT: Mirror, 2004 [S. 13]: «... a life of Christ, a biography of the Blessed Virgin, the fifth gospel, the last of the apocrypha, one of the masterpieces of Franciscan literature, a summary of medieval spirituality, a religious handbook of contemplation, a manual of Christian iconography, one of the chief sources of the mystery plays.»

56 RUH: Art. Meditationes, 1987, S. 288; vgl. GEITH: Lateinische, 2000, S. 275; KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 92–93.

57 Da die massgebliche Pariser Edition von 1865 trotz eines Neudrucks von 2006 nicht leicht zugänglich ist, wird im Folgenden zitiert nach dem online lesbaren Nürnberger Druck bei Anton Koberger vom 12.12.1487.

58 Vgl. hierzu KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 136–140.

59 So datiert mit einer offenen und vorsichtigen Formulierung in seiner bis heute massgeblichen Monographie BAIER: Untersuchungen, 1977, Bd. 1, S. 137.

60 «Angeli pacis», ca. 1325, eine «historia passionis» mit Neigung zu Allegorie und Typologie; «Extendit manum», ca. 1330, eine an «Angeli pacis» angelehnte Passionshistorie mit theologischer Einleitung über die Notwendigkeit der Passion; «Vita Christi», vor 1350, ein stark von MVC abhängiges Leben Jesu; vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 111–133.

61 Um 1364 entstandene, auf Ludolfs «vita Christi» fussende Passionsbetrachtungen, nach den Tagzeiten geordnet in Teile mit jeweils *theoremata* (Gebet), *articulus* (Erläuterung), *documenta* (moralische Anwendungen), *confortatio* (Anleitung zum Nachvollzug); vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 141–142. Geographisch, zeitlich und inhaltlich nahe bei Ludolf ist auch «erit vita tua quasi pendens ante te», eine um 1360 durch den Mainzer Johannes von Zazenhausen (1310–ca. 1380) verfasste *historia passionis* vergleichsweise nüchterner Machart, wobei unklar ist, wie sich die Abhängigkeitsverhältnisse gestalten; vgl. KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 142–444.

62 Vgl. den kurzen, aber aufschlussreichen Vergleich beider Werke durch SHORE: Vita, 1998.

63 So wurde, um nur ein für den Meister relevantes Beispiel herauszugreifen, der sog. französische Schauspieltypus der Dreikönigsdarstellung, wie er sich in Waltensburg und Lünen findet, durch die MVC verfeinert und vertieft; vgl. TOMASCHETT: Dreikönigsdarstellungen, 1997, S. 37–38, mit Hinweisen auf weitere Literatur.

64 MÂLE: Iconographie, 1898, widmet sein zweites Kapitel weitgehend den MVC, deren Einfluss auf die bildenden Künste er auch durch Mysterienspiele vermittelt sieht.



Abb. 1: Gesamtpanorama des Passionszyklus, Kirche Waltersburg (Photographie Johann Clopath; Rekonfiguration Johann Clopath/Carlo Clopath).



Abb. 2: Abendmahl, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltersburg (Photographie Johann Clopath).

nebst dem die Umkehr des Bustrophedon anzeigenden Balken, nur an zwei Stellen vertikal abgetrennt werden, nämlich nach dem einleitenden Architekturbild und nach dem Abendmahl, wurde in der Literatur häufig bemerkt. Die Stufung in der Literatur verläuft entsprechend, nämlich in zwei Steigerungsstufen vom öffentlichen Wirken Jesu zum Abendmahl und dann vom Mahl zur Passion, die in Gethsemane beginnt. Die *meditatio passionis Christi per septem diei horas* als vermutliche Pionierschrift bietet die erste Meditation zur Gefangennahme als solche zur Komplet. In der Komplet komme nicht allein der Lauf der Tagzeiten, sondern auch jener der Verkündigung Christi zur Kompletion oder Vollendung, und zwar im Anschluss an das die Heilsausteilung *singulariter et gloriosissime* zelebrierende Mahl, das es *frequenter et devotissime* zu bedenken gelte.⁶⁵ Die Passion beginnt also erst nach dem Abendmahl, das seinerseits gegenüber dem vorherigen Wirken Jesu herausgehoben wird. Die MVC übernehmen diese Stufung innerhalb des grösseren durch die Darstellung der gesamten Vita gegebenen Rahmens. Nach ausführlicher Schilderung der Wichtigkeit und der Verheissungen der Passionsmeditation im Allgemeinen (cap. 74) beginnt die Passion mit der Matutin in Gethsemane (cap. 75). Voraus geht das Abendmahl (cap. 73), in dem die noch ausstehenden *mysteria passionis* geschehen, die *cum attentione summa* dem inneren Auge vorgestellt werden sollen.⁶⁶ Die VC schliesslich kombiniert beide Anlagen. Nach einer Einleitung in die Passionsmeditation (cap. 68) beginnt die Passion selber wiederum in Gethsemane mit der am Abend vor dem Sterbetag gebeteten Komplet (cap. 69). Das Abendmahl geht der Passion auch hier voraus, wird aber neu ebenfalls mit ins Tagzeitem-schema einbezogen, indem es der Vorabend-Vesper zugewiesen wird. Das Mahl erhält dadurch einen offensichtlichen Zwischenstatus, denn inhaltlich wird es nicht zur Passion gezählt, strukturell durch Einbezug in die Horen jedoch schon.

Parallelen in Wort und Bild

1. Mahlausteilung – Fusswaschung

Seit Beginn der Publikationen über den Passionszyklus in Waltersburg fiel zum Abendmahlsbild (Abb. 2) nicht allein eine doppelte Präsenz Christi als Brotspeender wie Fusswäscher als solche auf, sondern auch, dass innerhalb dieser Simultandarstellung die Waschung erst

nach dem Mahl erfolgt. Dafür führen Helga Reichel wie implizit auch Alfons Raimann «kompositionelle Gründe»⁶⁷ an, indem sie betonen, dass durch die Linieneinführung in der Waschungsszene der Übergang zur anschliessenden Ölbergsszene gewährleistet wird. Eine Funktion im Gesamtzyklus erkennt Raimann zudem in einem «grandiosen Sprung»⁶⁸, durch den der Blick von der linken Christusfigur hin zur rechten Figur am Tischende gelenkt wird. Die «grandiose» Kraft dieses Sprunges ergibt sich daraus, dass die mehrfach symmetrisch gestaltete Entsprechung beider Christusfiguren durch ihre ebenso klar asymmetrische Platzierung am Abendmahlstisch in eine spannungsvolle Polarität gestellt wird, die vom Betrachter nur nach rechts hin aufgelöst werden kann. Zweifellos fügt sich die Szene in die zyklische Gesamtbewegung ein, jenen Duktus, der immer mit demselben Mittel arbeitet, nämlich mit dem Auflösen von Symmetrien in Richtung auf den Zyklusverlauf hin. Doch zugleich – oder eigentlich zuvor – bezieht sich die Symmetrie noch einmal auf sich selber. Innerhalb der Ikonographie des westlichen Typs⁶⁹, in dem Christus vor dem sitzenden Petrus kniet, wählt der Waltersburger Meister die Variante des nach links zum Tisch und zum Geschehen des Abendmahls sich zurückwendenden Wäschers. Diese bereits existente Variante wird mit einer zweiten ebenfalls im Gebrauch stehenden Version der Brotausteilung an Judas kombiniert. Damit geschieht eine Art Rückpass. Indem der Blick vom ersten zum zweiten Christus und von diesem wieder in Richtung des ersten gelenkt wird, erfährt zugleich die Parallele zwischen den beiden Christusgestalten eine Verstärkung; sie wird gleichsam zu einer replizierten Entsprechung. Hoch reflektiert und in eleganter Schlichtheit zugleich wird eine figürliche Parallele so eingefügt, dass sich durch die räumliche Verdichtung ihrer Bezüge eine zeitliche Abfolge auf zwei Ebenen ergibt. Einerseits entsteht im Gesamtzyklus eine Diagonale, die weiterführt zu den liegenden Jüngern in Gethsemane. Andererseits wird in der Abendmahlsszene selber ein narratives Moment ermöglicht, das vom Mahl zur Waschung und von dort wieder zum Mahl zurückführt. Die an sich «verwirrende Vielfältigkeit der abendländischen Darstellungen»⁷⁰ der beiden Szenen nutzt der Meister zur Wahl einer Konfiguration, die eine konsistente, plausibel wirkende Struktur für Zyklusfolge und Mahlszene ergibt.

Entsprechendes erstrebt auch die zeitgenössische Leben-Jesu-Literatur, die vor der Herausforderung stand, für die meditative Vorstellungskraft ihrer Le-

serinnen die in der kirchlichen Kunst weitgehend frei flottierende Zuordnung der Elemente Abendmahl und Fusswaschung in eine praxistauglich kontemplationsleitende und dabei möglichst sich steigernde Ordnung zu führen. Schon früh gab es stark divergierende Vorstellungen über die Abfolge. Das Diatesseron⁷¹ – im Abendland ererbt über den Codex Fuldensis – schlägt den gordischen Knoten auf diese Weise durch, dass es zwei unterschiedliche Mahlzeiten postuliert und die Waschung einem Essen des Jesuskreises zuordnet, das bereits einige Tage vor dem eigentlichen Abendmahl stattfand. Diese vollständige Trennung in zwei separate Mahle übernimmt nördlich der Alpen der Heliand.⁷² Augustin hingegen bringt eine Art fließende Lösung, nach der Jesus während des Mahls aufsteht und den Essenden die Füße wäscht. Dabei hätten die Apostel freilich noch nicht mit dem Essen begonnen, sondern es sei einfach das Mahl vorbereitet worden.⁷³ Diesem Schema schliessen sich die frühen Passionsschriften an, indem sie es zu einem vierteiligen ausbauen, das dann zum hoch- und spätmittelalterlichen Standard wird: Nach Mahlbeginn erfolgt die Waschung, der ihrerseits die eucharistische Austeilung sich anschliesst, die in die Abschiedsreden mündet. Die Kurzliteratur, etwa der pseudo-anselmische «dialogus»⁷⁴ und Bonaventuras «lignum vitae»⁷⁵, reproduziert es mit je nur wenigen Worten, und auch die «catena aurea»⁷⁶ bringt dieses Schema mit Augustins Auslegung des Johannesevangeliums im Hauptzitat als eine Art Kernelement für den sich vorzustellenden Ablauf. Die breitere Leben-Jesu-Literatur des 14. Jahrhunderts baut hier aus, indem sie

das Viererschema einerseits quantitativ erheblich erweitert, andererseits als Neuerung einbringt, dass bei Mahl und Waschung die Lokalitäten zu unterscheiden seien. Die Autoren bedienen sich damit einer geographisch-architektonischen Zusatzinformation, die als typisch für das monastische und das mendikantische, im Anschluss an die Kreuzzüge besonders das franziskanische, Engagement im heiligen Land bezeichnet werden darf. Da die Minderbrüder den Pilgertourismus in Jerusalem hauptsächlich betreuen, bringen sie ihr ortsgеоgraphisches Wissen auch im heimischen Abendland aus verschiedenen Gründen gerne ein.⁷⁷ Die MVC wissen daher zu berichten, dass alles zwar im gleichen Gebäude stattfindet, das Mahl jedoch im Ober-, die Waschung im Untergeschoss desselben.⁷⁸ Bei der VC wird die Information geographisch präzisiert; in chronologischer Hinsicht erfolgt die für das späte Mittelalter durchaus typische Überblendung des biblischen und des aktuellen Zeithorizonts, insofern eine obere Kapelle und eine untere Kapelle aus der zeitgenössischen Sakraltopologie Jerusalems präzise benannt, ebendarum aber anachronistisch verstanden wird.⁷⁹ Durch diese auch topographische Veranschaulichung der temporalen Folge wird ein sequenzierter Ablauf möglich, dank dem Leserinnen oder Betrachter das Geschehen mitverfolgen, ja gedanklich regelrecht mitgehen können und sollen, zuerst beim allgemeinen Mahl im Obersaal, dann bei der Waschung im unteren Saal, dann wieder mit allen Aposteln zurück ins Obergeschoss zu den Austeilungsworten und den Abschiedsreden Jesu ebendort. Ein Hin und Her oder Auf und Ab findet vor dem geis-

65 MPL 94, Sp. 362.

66 Die Entfaltung dieser Mysterien insgesamt hebt freilich bereits an, als der junge Jesus sich im Tempel verbirgt (Kap. 64).

67 GRÜNENFELDER-HAUNSCMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 58.

68 RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 41.

69 Vgl. CAPONE: Andachtsbuch, 1998, S. 103.

70 GIESS: Darstellung 1962, S. 80. Giess' Standardmonographie bietet eine systematisierende Gruppierung der vorkommenden Darstellungen, doch auch ihre Gruppen bleiben zahlreich; vgl. hierzu kritisch CAPONE: Andachtsbuch, 1998, S. 103, Anm. 61.

71 Diatesseron, 41.

72 Heliand, 4999–4527a (= Ende des Kap. 54) und 4527b–4718 (Kapp. 55, 56 und Beginn 57); vgl. Heliand (Ausgabe Herrmann), S. 158 und S. 159–164.

73 AUGUSTINUS: Tract. in Ioh., LV, 3 (CCSL 36, S. 465,8–15): «Non ita debemus intelligere caenam factam ueluti iam consummatam atque transactam; adhuc enim caenabatur cum dominus surrexit et pedes lauit discipulis suis. Nam postea recubuit, et buccellam suo traditori postea dedit, utique coena

nondum finita, hoc est, dum adhuc panis esset in mensa. Caena ergo facta, dictum est, iam parata, et ad conuiuantium mensam usumque perducta [...]»

74 ANSELM: Dialogus, 1866, 272: «Anselmus: Fuisti tunc cum filio tuo et discipulis ejus? Maria: Non; sed scias quod quando filius meus coenauerat, et pedes discipulorum lavaverat, et corpus suum et sanguinem discipulis dederat, et dulciter praedicaverat, ac Judas pontifices adierat, filius meus [etc.].»

75 Cap. 16.

76 Catena aurea, Ca 13, l.1.

77 Vgl. TEETAERT: Saggio, 2004, S. 80.

78 MVC, cap. 73, S. 246, Z. 109–112. Vgl. das vierteilige Schema in cap. 73, S. 242, Z. 12–17: «Circa ipsam igitur principaliter quattuor que ibi notabiliter facta fuerunt meditando occurrunt: primo, ipsa corporalis cenacio; secundo, pedum discipulorum per Dominum Iesum ablucio; tercio, sacramenti sui sacratissimi corporis institutio; quarto, pulcherrimi sermonis per ipsum compositio. De quibus per ordinem videamus.»

79 VC, 2a p., cap. 54, Sp. 554b–555a.



Abb. 3: Grablegung, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltensburg (Photographie Johann Clopath).



Abb. 4: Maria-Johannes-Gruppe – erstes Vorkommen, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltensburg (Photographie Johann Clopath).



Abb. 5: Kreuzigung mit Maria-Johannes, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltensburg (Photographie Johann Clopath).



Abb. 6: Geisselsäule Christi und Martersäule Sebastians, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltensburg (Photographie Johann Clopath).

tig-geistlichen Auge statt, das die beiden Handlungen just dadurch verbindet, dass sie sie zeitlich und örtlich unterscheidet: Die Waschung wird dadurch konstitutiv ins Abendmahlnarrativ eingegliedert, dass sie dem Mahl sowohl folgt als es auch wieder vorbereitet. Vor allem in VC wird sie so näher zum Sakrament der Busse gerückt; sie erfolgt nicht nur nach der Taufe, sondern auch nach der Eucharistie, aber gerade so immer wieder auf sie hinführend. Beispiel gelingender Busse kann so jede Christin werden; Beispiel misslingender, zu vermissender Busse ist hingegen eindeutig Judas. Die Waschung wird hier primär unter dem Aspekt jener Erniedrigung gesehen, in der die königliche Majestät sich ganz unköniglich auch unter ihren Verräter beugt.⁸⁰

Gewiss, die Bilddarstellung in Waltersburg reproduziert nicht einfach alle Elemente, die sich in den Meditationstexten zunehmend finden, doch leistet die vorliegende Simultandarstellung in gewissem Sinne sogar mehr als die sequentiell-narrative Struktur der Texte. Die Aufmerksamkeit wird vom Mahl zur Waschung und von da zur Deutung des Mahls zurückgelenkt, bevor und zugleich während sie in den weiteren Ablauf des Zyklus weiterführt. Die Simultandarstellung von Speisung-Waschung-Austeilung leistet in synchroner Parallelisierung, was den Texten nur in sequenzierter Stufung möglich ist, nämlich narrative Verschränkung durch räumliche Verdichtung. So gilt analog für die Abendmahlsdarstellung des Waltersburger Meisters dasselbe wie für die Umgestaltung der MVC in Giotto's Darbringungsbild: «Die Leistung der Bildlichkeit tritt darin zutage, dass das Bild eine das Textlogische übertreffende Sinneinheit erreicht durch Konzentration: Die im Text des Pseudo-Bonaventura im Nacheinander berichteten Hinwendungen des Jesus [...] sind zu einer einzigen Gebärde zusammengefasst»⁸¹ und erleichtern hiermit die fortlaufende Meditation.

2. Maria-Johannes- und Joseph-Nikodemus-Gruppen

Die wohl offensichtlichsten Parallelen des Zyklus finden sich in den beiden mehrmals erscheinenden Zweiergruppen des unteren Registers, die wiederum sowohl bildliche Parallelen zu sich selber wie auch inhaltliche Parallelen zu den Meditationstexten bilden. Die viermal auftretende Zweiergruppe von Maria und Johannes wird gefolgt und begleitet von den zweimal dargestellten Gestalten Joseph und Nikodemus, bis in der Grab-

legung (Abb. 3) als der letzten dargestellten Szene die beiden Gruppen sich gleichsam ineinander verschränken. Maria sinkt über zwei Etappen hinweg von ihrer aufrechten Position beim ersten Auftreten der Gruppe (Abb. 4) über ihr ohnmachtsnahes Gebeugtsein unter dem Kreuz (Abb. 5) und ihr Empfangen des Leichnams bei dessen Abnahme bis ganz zum Grab hinunter. Erneut wird damit deutlich, dass die Gestaltung des Zyklus sich nicht direkt den kanonischen Evangelien, sondern der narrativen zeitgenössischen Literatur verdankt, da der Umfang, die Wiederholung und die durch sie implizierte Steigerung ihrer Präsenz diesen Gruppen ein Gewicht verleihen, das ihre biblische Bedeutung weit übersteigt. Diese Häufigkeit und Intensität dienen offensichtlich erzählerischen Zwecken und diese wiederum der Meditation. Gezielt werden für die Meditantin oder Betrachterin über die dermassen breit geschilderten oder gemalten Begleitpersonen Jesu Identifikationsangebote geschaffen, die ihr dank ihnen ein indirektes Einfühlen in den Schmerz der Passion ermöglichen. Es ist eben diese Mittelbarkeit, durch die der Schmerz zu stetiger Steigerung in seiner Darstellung fähig wird.

Im Interesse solch repetitiver Steigerung ist in der Literatur nicht nur Maria selber schon vor dem Beginn der Passion an präsent. Auch Johannes ist der Gottesmutter schon seit dem Vorfeld der Passion in vorwissendem Schmerz verbunden, bevor Christus beide unter dem Kreuz Stehenden einander bleibend verpflichtet. Bereits das bernhardinische Schrifttum kennt die Gegenwart Mariens durch die ganze Passion hindurch. Der «dialogus Anselmi» schafft Steigerung durch Wiederholung vor allem zweier Motive, zum einen des Simeonsschwerds, das in Mariens Brust fährt, und ihrer – letztlich vergeblichen – Hoffnung auf Befreiung Christi. Nicht weniger als sieben Mal durchstösst das vom Propheten Simeon nach Lk 2,35 angekündigte Schwert die Brust der Mutter. Zum ersten Mal geschieht dies schon bei der Gefangennahme Christi (1.)⁸², sodann als Christus im Hof des Hannas (2.) und anschliessend des Caiaphas steht (3.), beim Todesurteil durch Pilatus (4.), bei der Annagelung (5.), als der Gekreuzigte das Wort an sie richtet (6.), und schliesslich beim Lanzenstich nach dem Tod (7.). Die Siebenzahl fällt auf, wird allerdings im Text nicht angesprochen, so dass die Frage nach symbolischem Gehalt zwar offen bleiben muss, die Höhe der Durchstossungszahl aber jedenfalls als Verstärkungsmittel zu sehen ist. Auffallend ist auch die viermalige Wiederholung der Hoffnungsmomente der Mutter, die in vier aufeinanderfol-

genden Kapiteln jedes Mal neu und vergeblich auf die Fach- und Situationskompetenz des Caiaphas (1), des Pilatus (2), des Herodes (3) und schliesslich der Geisellungssoldaten (4)⁸³ setzt. Auch wenn sie nicht als solche ausdrücklich thematisiert wird, wird der Leserschaft faktisch eine Dialektik von negativer, angstbesetzter und positiver, hoffnungswilliger Vorwegnahme des Kommenden in Mariens Seele geboten; das Schwert steht für Todesahnung, die Hoffnung hält dagegen. Nicht zuletzt erfolgte mehrfach eine Ohnmacht Mariens. *Exanimis* wird die Mutter schon bei der Entkleidung Jesu⁸⁴ vor der Kreuzaufrichtung und Kreuzigung und erneut dann beim Lanzenstoss.⁸⁵ Ist Maria überaus präsent, nicht allein als Protagonistin des «dialogus» während der ganzen Passion von Gethsemane an, sondern auch durch diese ihre Seelenbewegungen zusätzlich rhythmisierenden textlichen Repetitionsmarker, wirkt das übrige Personal noch eher zurückhaltend und bleibt Statisten ähnlich eher im Hintergrund. Erst gegen Ende, unmittelbar vor der Auferstehung, folgen einander alle mit *compassio* Erfüllten in einer Abfolge, bei der das Moment der Steigerung offensichtlich wird: Maria, Johannes, Petrus, Maria Magdalena, der Herrenbruder Jakobus und schliesslich die weiteren Jünger.⁸⁶ Auch bei dem vergleichsweise wenig sichtbaren Evangelisten Johannes führt eine literarische Klammer von der Kreuzigung zum Abendmahl explizit zurück, was eine Steigerung schafft.⁸⁷

Das leibliche und figurale Mitgehen der Mutter mit dem Sohn ist auch in den VMC einer der zentralen Teile der Passionsdarstellung und wird entsprechend den in dieser Schrift nun breiteren Möglichkeiten deutlich ausgebaut. Zum einen wird Maria, die nicht mehr alleinige Dialogpartnerin sein muss, stärker in Gemeinschaft mit anderen gezeigt, nämlich mit Johannes einerseits, mit dem weiblichen Kreis um Jesus andererseits. Zum andern wird im neuen Rahmen der Gesamtvita Christi geschildert, wie die Unterstützerinnen Jesu, die zugleich auch Gefährtinnen Mariens sind, nicht nur die ganze Passion hinweg präsent sind, sondern lange zuvor schon erscheinen. Bereits fast am Beginn des öffentlichen Wirkens Jesu, beim Weinwunder an der Hochzeit zu Kana (cap. 20), werden Maria und Johannes einander in gewisser Weise beigelegt.⁸⁸ Die Hochzeit wird gefeiert im Hause einer Schwester der Mutter Jesu, nämlich der Maria Salome, deren Sohn Johannes, der spätere Evangelist, der Bräutigam ist. Christus wünscht unmittelbar nach vollzogener Trauung, dass der Frischvermählte seine eben angetraute Frau verlässt

und ihm nachfolgt, was er umgehend tut.⁸⁹ Die Mutter Jesu, die im Hause der Schwester die Rolle einer rührenden und bestimmenden *administratrix*⁹⁰ übernommen hatte, schliesst sich mit Johannes den andern Jüngern an. Nicht explizit, aber implizit umso klarer wird mit dieser Episode eine tiefe Gemeinsamkeit zwischen der Mutter und dem Lieblingsjünger Jesu geschaffen, da sie beide ihren jungfräulichen Status trotz einer formell vollzogenen Ehe bewahren. Der Gefährtinnenkreis tritt markant wieder auf bei der Salbung Jesu anlässlich der Mahlzeit im Hause Simons des Aussätzigen (cap. 70), die organisiert wird durch Lazarus und seine Schwestern Maria und Martha, bei denen der Herr zu logieren pflegt, zusammen mit seiner Mutter mitsamt deren Schwestern und mit Maria Magdalena, die ihr stets Gesellschaft leistet und der Jesus nun seinen Tod voraussagt. Diese Ankündigung fährt seiner Mutter sogleich wie ein Schwert durch die Seele,⁹¹ hier also bereits an der «Tür zur Passion»⁹². Johannes und Maria erscheinen zusammen sodann in der Matutin, als Johannes aus Gethsemane ins Haus der Maria Magdalena kommt und der dort wartenden Mutter Jesu und ihren Gefährtinnen Bericht erstattet. Ein «indibilis plancus, eiulatus et clamor»⁹³ bricht unter den Frauen aus;

80 Dass die Waschung auch an Judas erfolgt, wird in den Texten zentral herausgestrichen, wodurch nicht nur Christus und Petrus verabschiedet werden, sondern auch die Petrus-Judas-Diastase zunimmt. Dies entspricht der Entwicklung in der theologischen Scholastik, wo Petrus und Judas als eine Art antagonistischer Hypostasen für Erwählung und Verwerfung schlechthin figurieren.

81 IMDAHL: Arenafresken, 1988, S. 53–54.

82 Siehe die capp. 2, 3, 4, 8, 10, 12 und 14.

83 Siehe die capp. 4, 5, 6, und 7.

84 Cap. 10, Sp. 282.

85 Cap. 14, Sp. 286. Die Ohnmacht Mariens hätte eine eigene kulturgeschichtliche Analyse verdient, zumal die Implikationen wohl breiter sind als lange angenommen: NEFF: Pain, 1998, vermutet in der Ohnmacht ein Wiedererleben des Geburtsschmerzes.

86 Cap. 15.

87 Cap. 15, Sp. 287A: «Tunc accuriens Joannes evangelista cecidit super pectus Jesu, plorans et dicens: Heu, heu, de isto pectore heri potabam dulcia verba, hodie tristia et lamentabilia.»

88 Schon die Abfolge der Personen in der abschliessenden Überleitung ist bemerkenswert, vgl. MVC, cap. 20, S. 100, Z. 100–101: «Accipit ergo eam et Ioannem et alios discipulos et venerunt Capharnaum [etc.].»

89 MVC, cap. 20, S. 100, Z. 92, wird mit sprechend lapidarer Kürze Mt 4,20 zitiert: «Qui secutus est eum.»

90 MVC, cap. 20, S. 97, Z. 5.

91 MVC, cap. 70, S. 236, Z. 40–S. 237, Z. 44.

92 MVC, cap. 20, S. 237, Z. 52: «in ianuis passionis».

93 MVC, cap. 75, S. 263, Z. 194–195.



Abb. 7: Christus und Achior, Speculum humanae salvationis, zu cap. 20, Frankreich/Flandern, 1430–1450 (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 206 [49, www.e-codices.unifr.ch], S. 40).



Abb. 8: Martersäule Sebastians, Ausschnitt aus dem Passionszyklus, Kirche Waltensburg (Photographie Johann Clopath).



Abb. 9: Longinus und Maria, Ramsey Abbey Psalter, ca. 1300–1310, East Anglia oder London (Pierpont Morgan Ms. M.302, fol. 3v, Detail der oberen Seitenhälfte).

alle klagen und Maria bittet, analog zu Christus, den Vater um Gnade.⁹⁴ In der Prim (cap. 76) begegnen Maria mit Gefährtinnen und Johannes dem frühmorgens zu Pilatus geleiteten Christus; der wechselseitige Anblick des leidenden Herrn und der mitleidenden Gruppe schafft unsagbaren Schmerz und beidseitige *compassio*. Bei der Kreuztragung in der Terz (cap. 77) kann Maria wegen der Volksmenge nicht zu Jesus selber gelangen und nimmt darum mit Johannes und den Gefährtinnen eilends eine Abkürzung, um ihn vor der Ankunft der Menschentraube erwarten zu können; als sie schliesslich erkennt, wie schwer und gross sein Kreuz wirklich ist, wird sie vor Angst *semimortua*, halbtot. Sie kann nichts zu ihm sagen, und Christus nichts zu ihr, weil er zur Eile angetrieben wird von denen, die ihn zur Kreuzigung führen. Später wendet sich Christus zu den ihm und dem Tross folgenden Frauen zurück mit dem berühmten (Lk 23,28) «Filie Ierusalem, nolite flere super me.»⁹⁵ Obschon gegenüber direkter Zuordnung von Bild und Text ein grundlegender methodischer Vorbehalt bestehen muss, scheint es doch, als sei das erste Erscheinen der Maria-Johannes-Gruppe in Waltenburg dem Gesamtsetting dieser Darstellung der VMC nahe. Einerseits ist eine Begegnung mit Maria und Johannes gegeben, andererseits wendet sich Christus rückwärts; die Komposition wirkt hier wie eine Kombination der beiden in VMC, trotz der sie trennenden «ulterius» (später)⁹⁶ nahezu miteinander verwobenen Szenenmomente.⁹⁷ In der Sext und Non wird sodann die *stabat-mater*-Szene ausgeführt (cap. 78). Maria steht unterm Kreuz und bittet um eine erträgliche Hinrichtung für ihren Sohn, der gleichzeitig für seine Mutter um ein erträgliches Mass ihres seelischen Mitschmerzes bittet, da zur Rettung des Menschengeschlechts nur seine eigene Kreuzigung nötig sei.⁹⁸ Wiederum leiden die speziell ausführlich genannte Gefährtinnengruppe⁹⁹ um Maria und Christus mit- und füreinander. Nach dem Septenar der Kreuzesworte treffen wir in der Non und dann in der Vesper (cap. 79) die Maria-Johannes-Gruppe erneut unter dem Kreuz. Maria kann dank dem Einschreiten von Johannes zwar erreichen, dass ihrem Sohn die Knochen nicht gebrochen werden, doch beim Lanzenstoss durch Longinus wird ihr Schmerz vollends über- und sie selber ohnmächtig.¹⁰⁰ Joseph und Nikodemus kommen und nehmen eine baldige Abnahme des Leichnams vor, was Maria und Johannes mit Erleichterung erfüllt. In der Komplet (cap. 80) erfolgt die Grablegung, bei der die männlichen Gestalten primär die körperlichen Arbei-

ten übernehmen, die weiblichen primär die Trauerarbeit.¹⁰¹ Magdalena verweilt bei den Füßen und Maria beim Haupt, von dem sie sich kaum lösen kann. Joseph bietet ihr in der Folge Wohnraum bei sich an, desgleichen auch Nikodemus. Sie lehnt ab, denn sie sei Johannes anvertraut; auch ein entsprechendes Angebot Magdalens schlägt sie nach Rücksprache mit Johannes aus.¹⁰² Trotz oder gerade in der Ausweitung des Personaltableaus in der Schrift für die Klarisse dominiert Maria weiterhin klar und im Grunde noch mit umso mehr Souveränität gegenüber ihren Begleiterinnen. Gleichsam sozialhistorischer oder -psychologischer Natur und von einer gewissen Originalität wurde hierzu die interpretierende Vorstellung geäussert, dass eine dominante Äbtissin Vorbild dieser Mariengestalt gewesen sein könnte.¹⁰³ In der Sicht der Schrift selber ermöglicht freilich zuvorderst der Status Mariens als Mutter und Jungfrau besondere Frömmigkeit und stärkere *compassio*. Vor allem darum gruppieren sich die Personen aus dem Jesuskreis um Maria und den ihr aufgrund beiderseitiger Jungfräulichkeit und aufgrund des (dritten bzw. hier) zweiten Kreuzeswortes¹⁰⁴ besonders nahestehenden Johannes und reflektieren immer wieder ihre Handlungen und Empfindungen. Dies nimmt die weitere Entwicklung der Frömmigkeitsliteratur verstärkend auf. In Ludolfs VC zeigt sich bei einem ansonsten ähnlichen Bild wie in den VMC insofern eine neue Ebene, als hier die *compassio* in ihren Äusserungen dadurch intensiver analysiert wird, dass zeitweise eine Art Triolog zwischen Christus, seiner Mutter und dem Leser intendiert wird. Wird die Meditantin in der bisherigen Literatur mit Empfehlungen in der zweiten grammatischen Person versehen, wird ihr nun geraten, was sie ganz in der ersten Person zu den Handelnden denken und sagen soll, etwa in der Matutin. «Was soll ich morgen deiner Mutter sagen?»¹⁰⁵ «Ich werde dich begleiten oder vielmehr deiner Mutter sagen, dass sie dich aufsuche!»¹⁰⁶ Ziel ist es, sich nicht nur in den Schmerz der Einzelnen hineinzusetzen, sondern auch in die Wechselwirkungen, die sich daraus ergeben, dass der Schmerz der Einzelnen jeweils auch solchen über den Schmerz des Gegenübers darstellt, wie Ludolf es eindrücklich bei der Begegnung Jesu mit Maria während dem Weg zu Pilatus entwickelt.¹⁰⁷ Dabei tritt nicht nur das Verhältnis Mariens zu Christus, sondern auch dasjenige zu Johannes in den Blick, denn die Adoption wird als Ausdruck und Handlungskonsequenz gegenseitiger *compassio* zwischen Christus und Maria gesehen.¹⁰⁸ Anhand des Beispiels eines «gewissen Ordens-

manns»¹⁰⁹, der in überaus schmerz- und tränenreicher Andacht des Adoptionsworts (Joh 19,26) Mutter und Sohn auf die Verlassenheit der je anderen aufmerksam macht, wird dem Meditanten empfohlen, beim Sohn für die Mutter wie auch bei der Mutter für den Sohn Fürsprache einzulegen und so der Hilfe beider teilhaftig zu werden. Die Adoption des Johannes wird zum Startpunkt für den eigenen Dialog des lesenden Christen mit sterbendem Adoptionsvermittler und sterbebegleitender Adoptivmutter, bevor sie schliesslich einer gesamthaft ekklesiologischen Perspektive zugeführt wird: In der Person des Johannes wird jede gläubige Seele dem Rat und der Hilfe Mariens empfohlen, der sie umgekehrt Dienstbarkeit und Gehorsam schuldet.¹¹⁰ Ekklesiologisch ausweitend ist auch Ludolfs Sicht auf den bei

Pilatus den Leichnam erbittenden früheren heimlichen und nun in seinem Mut wachsenden Jünger Joseph, der den in aller Tugend wachsenden und so den Leib Christi in der Eucharistie erscheidenden einfachen Christen versinnbildlicht, während Nikodemus den *peritus*, den Kleriker, darstellt, der seine Gelehrsamkeit der Andacht der Christenheit zur Verfügung stellt.¹¹¹

Die starke Stellung der Maria-Johannes-Gruppe im unteren Register des Waltensburger Zyklus, die noch deutlicher würde, wären nicht vor allem die Kreuzabnahme und faktisch auch die Grablegung heute verdeckt, entspricht der stets zunehmenden Bedeutung Mariens, des Evangelisten und indirekt ihres Freundeskreises in der Literatur und überhaupt der Zeit. Ein gigantischer und hier nur gerade zu streifender Hori-

94 MVC, cap. 75, S. 263, Z. 198–206.

95 MVC, cap. 77, S. 269, Z. 58–59.

96 MVC, cap. 77, S. 269, Z. 57.

97 Laut FRANZEN: Karlsruher, 2002, S. 41–42, sind Bilder oder Ausschnitte, welche die *obviam*-Szene in VMC unmittelbar abzubilden wünschen, im deutschen Raum des 14. Jahrhunderts äusserst selten zu finden, nämlich nur in der Kreuztragung der Karlsruher Passion und einem Hochgrab in Jung-St. Peter in Strassburg, in denen Maria Christus tatsächlich von vorn entgegenkommt und nicht einfach nachfolgt. Umgekehrt gilt aber auch, dass die Darstellungen der Frauen bei der Kreuztragung unter diesen teils Maria und Johannes nebeneinander platzieren und so herausheben, was nicht der lukanischen Schilderung, sondern den Meditationsschriften und im Besonderen wohl der Zueinanderfügung der Gruppen bei MVC und den sie rezipierenden Schriften entspricht.

98 MVC, cap. 78, S. 273, Z. 70–82.

99 MVC, cap. 78, S. 273, Z. 84–86: «Erant autem iuxta crucem cum Domina Iohannes et Magdalena et due sorores Domine, scilicet Maria Iacobi et Salome, et forte etiam alie, sed de hiis simus contenti in isto nostro tractatu.»

100 MVC, cap. 79, S. 277–278, Z. 43–48.

101 Vgl. hierzu PULICHENE: Touch, 2012.

102 MVC, cap. 80, S. 284, Z. 84–100.

103 MARCIL: Image, 1991.

104 MVC, cap. 78, S. 274, Z. 99–101. MVC dreht die Reihenfolge von zweitem und drittem Kreuzwort um.

105 VC, 2a p., cap. 60, S. 600a: «Et dices ei: o domine quid dicam in crastinum dignissime matri tue.»

106 VC, 2a p., cap. 61, S. 600b: «Tu autem adhuc cogites te cum ipso esse. dices cum magna compassione. Heu domine mi. heu magister bone. quia iam volunt te prodere. Iam volunt te morti tradere. O domine quid ego miser faciam? O quam crudeles et quam dolorosi rumores. O domine quam lugubrem visionem habebit tua mater dulcissima. quam amarus rumores audiet tam ipsa quam omnes qui te diligunt cum ea. O domine quid ego miser faciam. Ibo tecum domine. vel ibo nuntiare et dicere domine mee benigne matri tue ut ueniat ad te.»

107 VC, 2a p., cap. 61, S. 602a–b: «Cum autem per omnes plateas hierusalem diceretur. quod dominus ihesus captus esset. et quomodo

iudei eum crucifigere vellent: precipiens hos rumores terribiles dolorosa mater eius. que tamen cum primo caperetur hoc in spiritu (ut dicitur) cognouerat: ducta est cum inestimabili lamento et fletu et planctu a sororibus suis: et alijs quasi mortua. Et uenit ad uidendum filium suum dilectum. plorans incessanter per ciuitatem hierusalem et dicens. Heu me ubi est nunc amatissimus filius meus? Ubi es dulcissime fili? Ubi te inueniam? quis te cepit carissime? Hec et his similia poterat dicere. et multo magis mouentia mentes audientium etiam infidelium ad deuotionem et compassionem. Estimo quod omnes qui uiderunt eam: dicerent. O quam male est isti bone mulieri: Si uidistis parem dolorem: Et cum ipsa ac sorores eius et alij qui secum uenerant uiderent eum: sic ligatum. afflictum. conputum. ab omnibus despectum. a discipulis derelictum. ac omni solatio et auxilio destitutum. non loquentem. non se excusantem. sic vituperabiliter et sic enormiter a tanta multitudine armatorum crudelium duci. adsistendum tribunali iudicis iniqui. et contemnendum eum morti: quanto sunt dolore et amaritudine repleti. non posset dici vel sermone explicari. Credo quod quasi mortui in terram prosternebantur coram eo. Dominus etiam uidens matrem et alios in tanto dolore: valde dolebat et ipse. Multum enim affligebatur ex compassione quam ad suos et maxime ad matrem habebat. sciebat enim quod pro ipso usque ad euulsionem anime a corpore dolebant. Et sic domino ubique et semper dolor multiplicabatur: non modicum dolorem matris et suorum reputabat suum. In illo ergo mutuo conspectu magnus valde dolor fuit utrimque. Sequuntur uero alonge: qui non possunt appropinquare. Considera et intueri ista diligenter per singula. quia multum sunt compassiua. Cogita si potes tantam amaritudinem. si piam habes animam. quia longum est cogitare anime habenti deuotionem. Sicut ergo dulcissima mater filio suo sic angustiato uiso ualde doluit: ac ei ex intimis compassa fuit et amarissime fleuit: et similiter dominus matri et alijs compassus etiam multum doluit: sicut fidelis amicus suo amico et proximo mala patienti compati et condolere debet.»

108 VC, 2a p., cap. 63, S. 637a: «Pensemus etiam quantus fuerit dolor compassivus filij ad matrem. sibi compatiensem. quantus amor filij tam cordialiter eam discipulo commendantis.»

109 VC, 2a p., cap. 63, S. 637b: «Quidam religiosus.»

110 VC, 2a p., cap. 63, S. 637b.

111 VC, 2a p., cap. 63, S. 637b–638a.

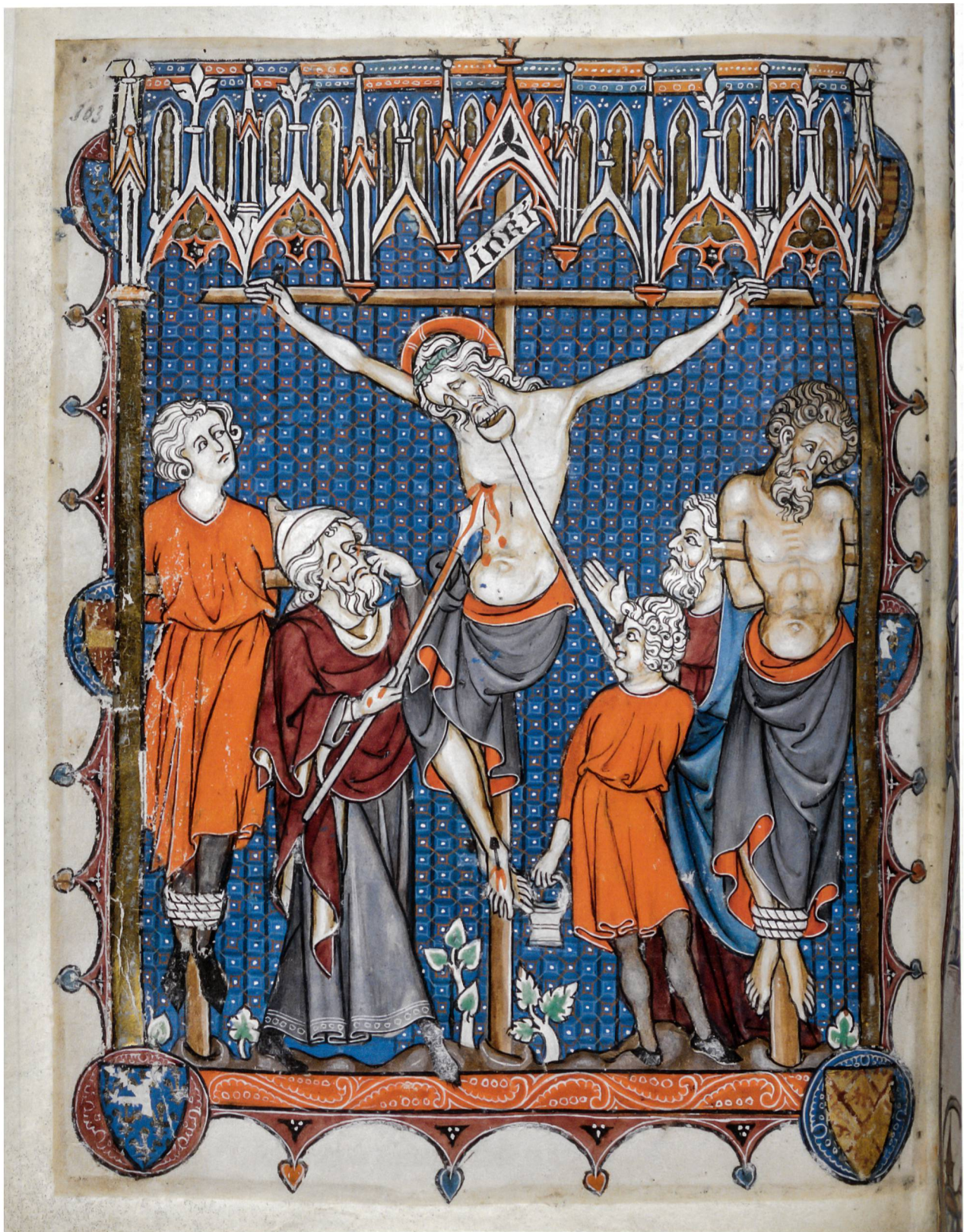


Abb. 11: Longinus mit Lanze, Stundenbuch der Yolande von Soissons, Frankreich, vor 1400 (Pierpont Morgan Ms M.729, fol. 332v).



Abb. 12: Christus und Achior, Speculum humane salvationis, Nürnberg, 1350–1400, zu cap. 20 (Pierpont Morgan Ms M.140, fol. 22v).



Abb. 13: Christus und Achior, Speculum humane salvationis, zu cap. 20. Holzschnitt, 15. Jahrhundert (California Digital Library = cdlib, vgl. WILSON/WILSON: Mirror, 1984).

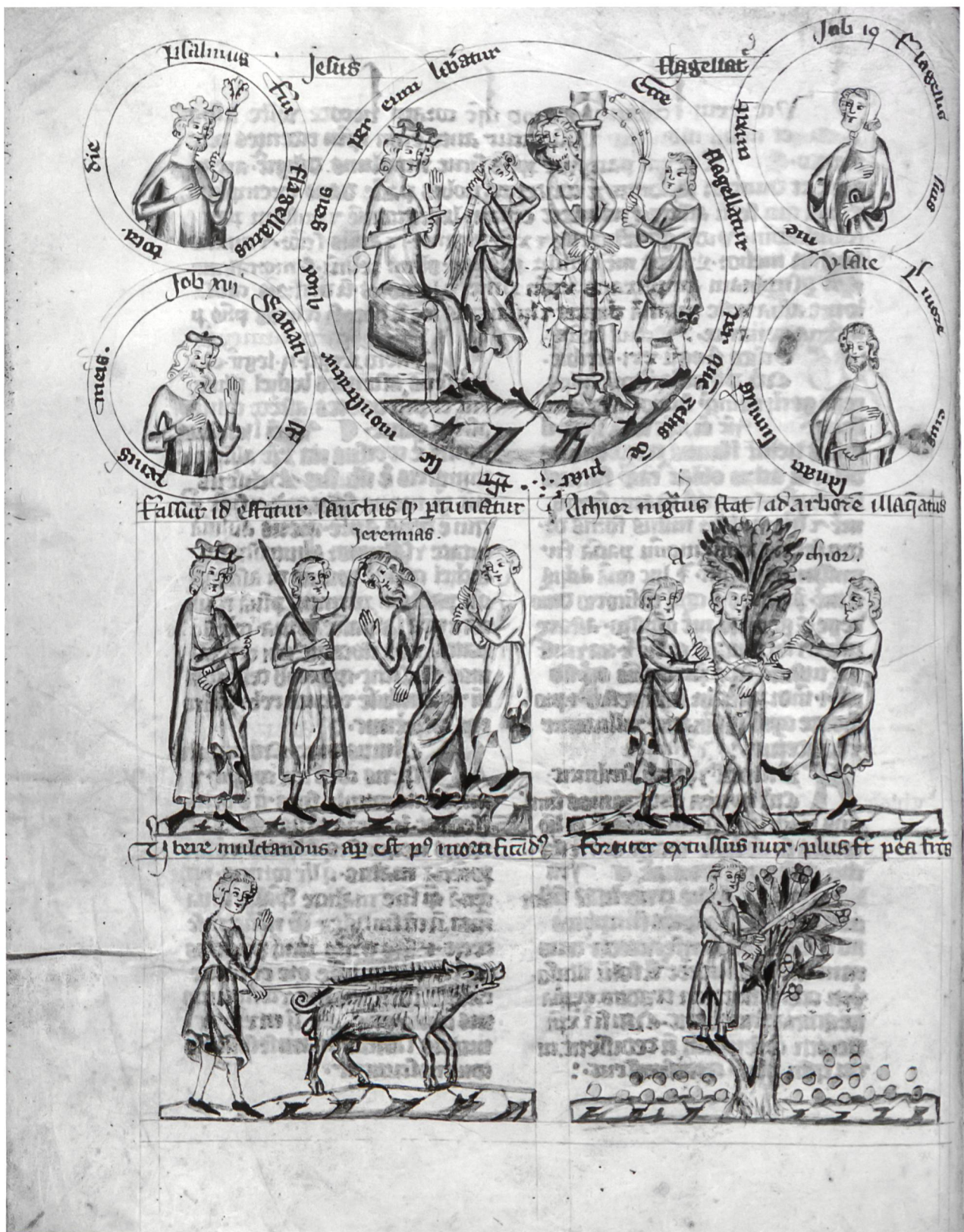


Abb. 14: Concordantie Caritatis, proprium de tempore, ca. 1355, Typologien zur Geisselsäule: Jeremia, Achior, Eber, Nussbaum (Stift Lilienfeld, cod. 151, fol. 87v).



Abb. 15: Longinus mit Lanze, Stundenbuch der Dubois zu Lincoln, England, ca. 1330 (Pierpont Morgan Ms M.700, fol. 39r).



Abb. 16: Parallele von Longinuslanze und Marienschwert, Stundenbuch der Marguerite de Beaujeu, St. Omer, 1320–1329 (Pierpont Morgan Ms M.754, fol. 104v).

zont an Themen und Aspekten in der Geschichte der Kunst und der Frömmigkeit zu den sozialen Rollen von Frauen, Müttern und Damen mit ihren jeweiligen Emotionen, Interaktionen, Möglichkeiten und Grenzen eröffnet sich. Wie es in den Texten explizit zu belegen ist, dürften beim Waltensburger Meister durch einzelne Figuren Identifikationsangebote für besondere soziale Gruppen bezweckt sein. Schon an der Waltensburger Aussenwand werden Nikolaus als Schutzpatron der männlichen und Katharina als Schutzpatronin der weiblichen Jugend einander zugesellt; im Passionszyklus im Innern steht Maria sicherlich, wenn auch nicht ausschliesslich, für eine spezifisch weibliche Frömmigkeit, die zudem einen entscheidenden, für manche Autoren sogar den zentralen, Grund für die Entstehung der Meditationsliteratur schon im Hochmittelalter darstellt.¹¹² Wichtiger ist jedoch die mit der Literatur gemeinsame und vermutlich aus ihr rezipierte pragmatische Funktion sämtlicher Figuren, bei allen Betrachterinnen und Betrachtern ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit Emotionen zu stimulieren. Zwar begegnet in der Literatur, wie später in der Kunst, ein breiteres weibliches Personaltableau¹¹³ als beim Meister in Waltensburg, Lünen und letztlich auch Chur – obschon in der Churer Kreuzigung sich mehrere dramatisch klagende Frauengestalten finden, die nicht präzise als einzelne Personen identifiziert, jedoch den diesbezüglichen Beschreibungen in den Texten zugeordnet werden können. Was die Literatur und besonders VMC immer wieder für Mariens Freundeskreis herausstellt, nämlich eine Art Familienleben mit Zügen einer Oberschicht, die über viele Freiheiten, Hausbesitz und Zeit verfügt, ist im Waltensburger Kreis allenfalls indirekt über die Kleidung und den präzise-kompetenten Umgang mit Gestik wiedergegeben. Dennoch hat auch die Maria-Johannes-Gruppe in Waltensburg an den Intensivierungstechniken der Emotionen-Darstellung der Meditationsliteratur teil. Die beiden Gestalten können nicht nur mit tieferer Emotionalität beschrieben werden als Christus; sie schaffen zudem einen mehrfachen Beziehungsrahmen, der sie in die Lage versetzt, ihr Leiden im gestischen Dialog sowohl untereinander als auch im Kontakt mit dem Betrachter expressiv mitzuteilen. Durch diese dialogische Ausdrücklichkeit wird das Mitleiden verdoppelt, ja vervielfacht. Zum einen und zuvorderst erscheint es als *compassio* der Mutter mit dem Sohn. Zum andern aber zeigt es sich in Johannes, vielleicht auch stellvertretend als Mitleiden der Unterstützerinnen und Freunde gemeint, zuerst mit dem

Sohn, wie dann – und im Grunde zeitgleich – mit der Mutter, eben dadurch in nunmehr verstärkter Weise wiederum mit dem Sohn. Eindrücklich ist der Blickkontakt des Johannes mit Maria in der Schwertszene, durch den er ihren Schmerz teilt, der wiederum mit Christus geteilter Schmerz ist. Gezielt sich steigernde Reduplikation der Bezüge schafft eine Serie von Identifikationsmöglichkeiten für den Betrachter, der den Weg Christi mit Maria und Johannes mitgehen und am Ende mit Joseph und Nikodemus loslassen kann. Die nicht weniger als vier einzelnen Abschnitte dieses Weges bilden im Waltensburger Zyklus somit gewissermassen einen Zyklus im Zyklus.

Deutlich wird aber auch, was der Meister im Vergleich zu der immer eindringlicher und noch plastischer imaginierenden Literatur nicht bringt. Angesichts der Tiefe und Heftigkeit des so vielfältig sich offenbarenden und widerspiegelnden Leidens in der zeitgenössischen Literatur, nicht nur jener zur Meditation, sondern auch in den Marienklagen und Passionsspielen, ist der Ausdruck der Marienfigur in Waltensburg vergleichsweise zurückhaltend. Sie zeigt sich hier in der Tat als die *domina*, als die die Texte sie so oft bezeichnen, als eine Dame, die sich der Etikette entsprechend zurückzunehmen weiss: Ihr Stil ist ebenso höfisch wie der des sie malenden Meisters. Mariens Schmerz drängt nicht zuerst nach aussen, ihre *compassio* spielt sich innen ab in ihrer Brust – und spiegelt gerade so den Schmerz des Sohnes am allertiefsten.

3. Geisselsäule – Martersäule

Eine dritte offensichtliche Parallele, die sich zwischen der Säule Christi und jener Sebastians ergibt (Abb. 6), wird in der Literatur seit Helga Reichel diskutiert.¹¹⁴ Nicht ins Interesse rückte hingegen bislang die Bedeutung des Heiligen selber, womit auch die Frage nach der Art dieser Parallele niemals näher gestellt wurde.

Betrachten wir zunächst die Parallelität und damit die Bedeutung der Martersäulen als solche, ist auch hier eine Entwicklung in der Leben-Jesu-Literatur festzustel-

112 Namentlich McNAMER: *Affective*, 2009, vertritt diese These nachdrücklich, während etwa FULTON: *Judgement*, 2002, z. B. S. 166, 242, sie ebenso ausdrücklich ablehnt.

113 Instrukтив hierzu ist das in Anm. 99 angeführte Zitat aus VMC.

114 REICHEL: *Meister*, 1959, S. 31, 120.

len. Die MVC veranschaulichen Jesu Geisselung an der Säule zwar bereits eindringlich. Sie wissen in der Matutinmeditation (cap. 76) zu berichten, dass er schon nach dem Verrat, zwischen der nächtlichen Verhaftung und den am frühen Morgen beginnenden Verhören, in einen Kerker geführt, an eine Säule gebunden, gezeißelt und ausgiebig verspottet wird. Dieser ersten Säulenbindung und Geisselung des Christus im Kerker, einem Teil der sogenannten geheimen Leiden Christi¹¹⁵, folgt die zweite, auch von den kanonischen Evangelien berichtete Flagellation durch Pilatus, die ihrerseits nun dramatisch konkretisierend vorgestellt wird.¹¹⁶ Eine Säulenbindung mit Geisselung erfolgt somit sowohl vor der ganzen Reihe der Verhöre durch Hannas, Caiaphas, Pilatus, Herodes und wieder Pilatus als auch im Anschluss daran. Das Motiv bildet somit eine literarische Klammer (*inclusio*), die sein Gewicht literarisch unterstreicht. Betont wird die Bedeutung zudem durch eine weitere literarische Technik, nämlich durch den Einbau alttestamentlicher Zitate in die Beschreibung des Vorgangs und seiner Folgen am Körper des Gezeißelten.¹¹⁷ In der Geisselungsszene der MVC wird dadurch ein typischer Prozess in der zunehmenden Detailgestaltung des spätmittelalterlichen Passionsnarrativs sichtbar, denn diese geschieht normalerweise auf der Basis alttestamentlicher *dicta probantia*.¹¹⁸ Schon im «dialogus Anselmi» sind die entsprechenden Stichworte eingebaut.¹¹⁹ Zunehmend gesellen sich in der Literatur zu einzelnen Versteilen und Versen Personen aus dem Alten Testament, die als Vorbilder auf einzelne Geschehnisse im Leben und besonders der Passion Christi verstanden werden. Eine doppelte Brücke wird so vom Alten ins Neue Testament gebaut, eine literarisch-metaphorische und eine bildlich-typologische. Zum einen wird die Vorstellungskraft zu dem in den Evangelien nur knapp als solchen festgehaltenen Vorgang gesteigert und ausgebaut, indem sie als Erfüllung von Schriftziten legitimiert wird. Zum andern wird die so generierte Vorstellung durch alttestamentliche Typologien nicht nur erfüllungstheologisch erhärtet, sondern durch textbegleitende Illustrationen, die für Personen viel besser möglich sind als für Schriftzitate, stärker auch visuell plausibilisiert. Im vorliegenden Fall geschieht dieser Prozess in besonders intrikater Weise, in dem zwei ähnlich lautende Verse – das bereits christologisch verstandene Zitat Jesaja 1,6¹²⁰ und das dazu als Parallele aufgefasste Bild in Hiob 2,7¹²¹ –, die beide einen Menschen beschreiben, der von der Fußsohle bis zum Kopf mit Wunden geschlagen ist, miteinander in Verbindung gebracht werden, aus der dann eine Typologie auf Christus hin entsteht. Das

«Speculum humanae salvationis»¹²², eines der typologischen Standardwerke der Zeit, das in den ersten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte¹²³, kombiniert vermutlich erstmals beide Zitate zur homogenen Vorstellung Hiobs als eines Typus des Christus¹²⁴; zwei weitere Typen, Lamech und Achior, werden dort ebenfalls beigelegt. Während nun MVC noch eher zurückhaltend agiert, was Typen angeht, bezieht VC Typologien allgemein und auch hier bei der Geisselung gern mit ein. Ludolf bespricht daher die Säule nicht nur wiederum erheblich ausführlicher, sondern präsentiert in einer auch sprachlich effektvollen Weise zwei weitere figürliche Parallelen durch *parallelismi membrorum* mitsamt Endreim.¹²⁵ In breiter typologischer Entfaltung¹²⁶ wird zuerst die Gestalt des Ammoniters Achior¹²⁷ vorgestellt, der von Holofernes im Feldzug gegen Bethulien gefesselt wird, sodann wird auf die Auspeitschung des Propheten Jeremia durch Passur verwiesen.

Das zwanzigste Kapitel des SHS, das die Geisselung Christi mit ihren Typologien bringt, so auch mit der Achior-Figur aus dem Buch Judith, besteht wie alle 45 Kapitel aus einem als *veritas* bezeichneten Hauptbild als Antitypus und drei Nebenbildern als Typen. In ihnen steht je eine Figur in der Mitte, flankiert von jeweils zwei seitlichen Figuren: Achior mit den Soldaten des Holofernes (Jud 6), Lamech mit seinen beiden Ehefrauen (Gen 4)¹²⁸, Hiob mit seiner Gattin und dem Teufel (Hi 2). Die Nebenfiguren werden teils beide in Dreiviertelansicht dargestellt, teils wie in Waltenburg mit einer Gestalt im Profil und einer in Dreiviertelsicht. Eine auf frühestens 1350 datierbare Nürnberger Handschrift¹²⁹ (Abb. 12) zeigt beide Gestalten in deutlicher Parallelität auch hinsichtlich der Körper- und Kopfhaltung, lediglich die Hände sind über dem Leib bei Christus nach hinten, bei Achior nach vorn gebunden. Diese Konfiguration erhält sich in den im 15. Jahrhundert sehr zahlreichen – wenngleich schwer datier- und bestimmbar¹³⁰ – Holzschnitten (vgl. Abb. 13), die auch das andere Typenpaar mit Lamech und Hiob abbilden.¹³¹ Ein berühmtes Beispiel sind die Illuminationen im Einsiedler Codex 206 (Abb. 7) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die die Langlebigkeit des Motivs letztlich bis in die Neuzeit hinein bezeugen.

Da die Gestalt Sebastians traditionell ebenfalls an der Martersäule dargestellt wird, war eine im Duktus klassischer biblisch-alttestamentlicher typologischer Entsprechungen liegende Parallelisierung mit Christus an der Geisselsäule naheliegend. Die Ikonographie der beiden Säulenfiguren war in gewissen Ausprägungen

ohnehin bereits im 14. Jahrhundert ähnlich ausgefallen. Sebastian wird als Heiliger also nun zu einer Art Antitypus, so wie Ausweitungen typologischer Parallelisierung über den biblischen Kanon hinaus auch sonst in den grossen typologischen Werken zu beob-

achten sind.¹³² Die um 1355 entstandenen «concordantie caritatis» des Ulrich von Lilienfeld (ca. 1308–ca. 1358)¹³³ übernehmen für die Geisselsäule zwar die biblisch-analogischen Typen des SHS, unter Beifügung lediglich von Jeremia (Abb. 14)¹³⁴, von wo ihn Ludolfs

115 Vgl. hierzu KÖPF: Passionsfrömmigkeit, 1997, S. 746.

116 Diese Szene wird in den italienischen Inkunabeln häufig abgebildet: Pilatus überwacht in königlich-richterlicher Pose mit Krone die Auspeitschung persönlich, vgl. in kolorierter Fassung La deuote meditatione sopra la passione del nostro signore, Florenz, Miscomini, 1493, fo. ciinii verso (URL https://ia902604.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/26/items/ita-bnc-in2-00001155-001/ita-bnc-in2-00001155-001_jp2.zip&file=ita-bnc-in2-00001155-001_jp2/ita-bnc-in2-00001155-001_0042.jp2&scale=4&rotate=0). Die Verbindung von Pilatus-Urteil und Geisselung ist auch im Waltersburger Zyklus offensichtlich und einer der Gründe, warum der Richter nicht exklusiv als Herodes Antipas bestimmt werden kann, wie es seit REICHEL: Meister, 1959, S. 17, vereinzelt versucht wird. In der zeitgenössischen Literatur tritt die Befragung durch Herodes niemals alleine auf, sondern nur in der Serie der beiden weltlichen oder gar aller vier Verhöre. In der Kunst ist die alleinige Darstellung des Herodes ebenfalls äusserst selten. BLOCHMANN: Christus, 2000, S. 10, spricht von einer «äusserst geringen Zahl» von «Denkmälern», HOURIHANE: Pontius, 2009, S. 271–272, kann dem Thema nur 2 von 389 Seiten widmen. Etliche voreilige Herodes-Zuschreibungen wurden daher von der Forschung mittlerweile als unhaltbar erkannt; vgl. ebd. Dass die Gestalt mit königlichen Insignien ausgestattet wird und eine explizite ikonographische Zuweisung (durch ein Wasserbecken oder allenfalls Schriftbänder) nicht möglich ist, dürfte darauf hinweisen, dass weniger die konkrete Person, als vielmehr die Situation von Macht und Ohnmacht als solche dargestellt werden soll, wie RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 415–416, es schon nahelegte. Daraus ergibt sich als eine weitere Parallele diejenige des in irdischer Herrscherpose die Beine überkreuzenden Richters im oberen Register mit dem frontal als göttlicher Weltherrscher thronenden Dornengekrönten im unteren. Sie regt zur *compassio* mit dem selbst unter dem Aspekt seiner göttlichen Natur erniedrigten Christus an, wie es auch die Meditationsliteratur eindringlich nahelegt, s. MVC, cap. 77, S. 268, Z. 22–33, und die diesen Passus weitgehend wörtlichen zitierenden, aber wie immer in der Interpretation erweiternden VC, cap. 62, S. 612b–613a.

117 MVC, cap. 76, S. 265, Z. 36–50: «Spoliatur igitur Dominus; ad columpnam ligatur; durissime flagellatur. Stat nudus coram omnibus iuuenis elegans et uerecundus, speciosus forma pre filiis hominum, suscipit spurcissimorum flagella dura et dolorosa caro illa, innocentissima et tenerrima, mundissima et pulcherima; flos enim carnis et totius humane nature, repletur liuoribus et fracturis. Fluit undique regius sanguis de omnibus partibus corporis, superadditur, reiteratur et spissatur liuor super liuorem et fractura super fracturam, quousque tam tortoribus quam inspectoribus fatigatis, iubetur solui. [...] Tunc impletum est quod ait Isayas: Vidimus, inquit, eum et non erat ibi aspectus et reputauimus eum quasi leprosum et humiliatum a Deo.»

118 MARROW: Passion, 1979, S. 47–67, dem wir diese Erkenntnis verdanken, nennt für den «suffering Christ» vier hauptsächlich

die Wunden ansprechende Zitate (Jes 1,6; Jes 63,1–2; Jes 53,4; Jes 53,2) sowie vier weitere Zitate mit breiterem Bedeutungsfeld (Cant 1,4; Ps 21 [22],7; Jer 23,9; Thren 1,12).

119 ANSELM: Dialogus, 1866, Sp. 279C–280A: lepra, purpur, planta.

120 SHS, cap. 20; S. 42, Z. 77: «A planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas vulnus et livor et plaga tumens»; vgl. u. Anm. 122.

121 MARROW: Passion 1979, 47; allerdings nicht wie dort angegeben Hi 1,7, sondern 2,7: «egressus igitur Satan a facie Domini percussit Iob ulcere pessimo a planta pedis usque ad verticem eius».

122 Zitiert wird im Folgenden unter der Sigel SHS aus der Ausgabe von LUTZ/PERDRIZET: Speculum, 1907–1909.

123 ROBBE: Spiegel, 2010, S. 88.

124 SHS, S. 42, 77–78: «A planta usque ad verticem in beato Job sanitas non erat, sic in carne Christi nihil inconsumum remanebat.»

125 Die rhetorischen Mittel der Meditationsliteratur verlassen des Öfteren die Prosa und nähern sich der Poesie, welche Entwicklung generell ein Forschungsdesiderat darstellen dürfte.

126 VC, 2a p., cap. 62, S. 612a–b:

«Flagellatio domini prefigurata fuit per achior principem. ligatum ad arborem.

Achior ligatus fuit ad arborem per holofernis satellites.

christus ad columnam per pylati milites.

Achior propter ueritatem quam dixerat fuit ligatus.

christus propter ueritatem quam predicauerat fuit flagellatus.

Achior ligabatur: quia noluit holoferni loqui placencia.

christus quia reprehendit iudeos cum eorum displicencia.

Achior ligatus est: quia gloria dei magnificabat.

christus flagellatus est: quia nomen patris sui manifestabat.

Flagellatio etiam christi in flagellatione Hieremie prefigurata fuit: quem phassur flagellauit.»

127 Jud 6,13.

128 Dieses Motiv verdankt sich der Historia scholastica; vgl. WILSON/WILSON: Mirror, 1984, S. 180.

129 Pierpont Morgan Library MS M.140, fol. 22v.

130 WILSON/WILSON: Mirror, 1984, S. 137.

131 WILSON/WILSON: Mirror, 1984, S. 181.

132 Zur Entwicklung der Typologie vgl. die forschungsaktuelle «Einkordnung der «Concordantie Caritatis» in typologische Text-Bild-Zyklen des Mittelalters» durch Rudolf Suntrup innerhalb der beeindruckenden Edition durch DOUTEIL: Concordantie, 2010, Bd. 1, S. XXIV–XXVI, betreffend die «halb- und ausserbiblische Typologie» (ebd., S. XXV).

133 Zu den Fragen zur Entstehung und Autorschaft s. die instruktiven Einführungen bei DOUTEIL: Concordantie, 2010, Bd. 1; besonders auch die Forschungsbibliographie S. XXXV–XL.

134 Concordiae Caritatis, fo. 87b, bei DOUTEIL:

Concordantie, 2010, Bd. 2, S. 509; Text Bd. 1, S. 178–179: Reihe der Haupttypen: a Jesus (Joh 19), b Jeremia (Jer 37), c Achior (Jud 6), d Natur (Experimentator) e Natur (liber rerum); typologische Schriftstellen a Psalm [72,14], b Joh 19, c Hi 16[11], d Jes [53,5].

VC höchst wahrscheinlich aufgreift. Verbleiben diese «Concordantiae» für die *flagellatio* also im Alten Testament, greifen sie allgemein gesehen für andere Typen deutlich aus. Sie vergrössern schon das Feld innerhalb des kanonischen Bereichs, indem sie nicht nur den erhöhten Christus zur irdischen Christusgestalt hinzufügen, sondern auch Figuren aus der Apostelgeschichte und der Apokalypse ins Feld des Antitypischen aufnehmen. Über den Kanon gehen sie schliesslich definitiv hinaus, indem sie zur Typenreihe *de tempore*, also zum allgemeinen Kirchenjahr, eine weitere *de sanctis*, zu den besonderen Heiligentagen, hinzufügen. Damit wird eine neue Qualität des Antitypischen geschaffen, in die auch nachbiblische Heilige integriert werden können, zweifellos vorbereitet durch die im hohen Mittelalter ohnehin fast nahtlosen Übergänge vom Alten zum Neuen Testament und von da zu den Vätern und der Geschichte, wie sie bei Hugo von St. Viktors Aufriß «de sacramentis» idealtypisch erscheinen, andererseits aber auch durch eine zunehmend wirkmächtigere Dreistufigkeit des Geschichtsverständnisses «Zeit des Gesetzes – Zeit Christi und der Kirche – Endzeit».¹³⁵ Diese neuen Antitypen finden ihren Typus zwar nicht in Christus selber, sondern meist schon im Alten Bund, allenfalls in christusnahen Figurationen oder Szenerien. Dennoch ist eine offensichtliche typentheologische Neuerobung in diese Richtung damit gegeben, die sich gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts hin entwickelt, und dann nebst den «Concordantiae» in anderen typologischen Werken ihren Ausdruck findet.

Im Einklang mit dieser Tendenz zu typologischer Neuerschliessung wird der Meister der Passionsdarstellung in Waltensburg eine eigene, neue Typologie hinzugefügt haben. Technisch gesehen wurde dabei vermutlich einfach dieselbe Schablone oder Musterzeichnung für beide Säulengestalten angewendet. Doch der Anstoss zu dieser maltechnisch einfachen Verdoppelung kam nicht aus ihrer leichten Machbarkeit. Sie verdankt sich der grossen Akzeptanz und Verbreitung typologischen Denkens und Illustrierens im Allgemeinen und der herausragenden Geltung und Verehrung Sebastians im Besonderen. Schon aus allgemeinen hagiologischen Gründen galt er als besonders christusähnlich, weil er in seinem Leiden klarer als viele andere Märtyrer dasjenige Christi verkörpert. Nicht umsonst zitieren noch die Bollandisten des berühmten Löwener Theologen Jean Hessels (1522–1566) doppelsinniges und so die Verehrung des Mittelalters gleichsam subsumierenden Urteil, des Heiligen Sebastians ausführliche *passio*

gefallen in jeder Hinsicht und die *passio* vieler anderer sei in ihr enthalten.¹³⁶ Darauf dürfte im Waltensburger Zyklus auch das Erscheinen der göttlichen Hand (Abb. 8) hinweisen, des Symbols jener göttlichen Präsenz, die Märtyrern in exklusiver Weise als Schau Gottes schon in dieser Welt verliehen wird und ihnen so die Kraft gibt, der Apostasie zu widerstehen.¹³⁷ Während Normalsterblichen die *visio dei*, falls überhaupt, nach dem Ableben zuteil wird, geniessen sie Märtyrer schon im Sterben, was ein enormes Privileg bedeutet. Kreuznimbierte Hände gibt es beim Waltensburger Meister denn auch nur bei Christus und den beiden Märtyrern Sebastian und Georg.¹³⁸ Sebastian wird noch zusätzlich aufgewertet, indem durch die Parallelisierung mit der Gethsemane-Hand suggeriert wird, dass seine Gotteschau vergleichbar oder gleich klar ausfiel wie für Christus als den Blutzeugen Gottes schlechthin.

Schwieriger ist freilich die Frage nach äusseren, weniger bildinhärenten Gründen für die Wahl just dieses aus dem an Heiligen nicht gerade armen Himmel des späten Mittelalters. Sicherlich kann gesagt werden, dass das Haus Rhäzüns als wahrscheinlicher Auftraggeber dem Mailänder Märtyrer seit Generationen verbunden war. Heinrich von Rhäzüns hatte 1288 im wichtigsten Gotteshaus der Diözese, der Churer Kathedrale, einen Georgs- und Sebastiansaltar gestiftet.¹³⁹ Dieser Altar ist nicht erhalten, wurde aber 1356 noch erwähnt und befand sich im unmittelbaren Wirkungsfeld des Meisters. Wenn wir Boscani Leonis These folgen,¹⁴⁰ nach der das Bedürfnis einer kultbildlichen Absicherung des 1343 erfolgten Übergangs vom Hause Vaz zu dem der Rhäzünser ein entscheidendes Motiv für den Auftrag bildete, wird der Wunsch nach einer erneuten Darstellung jenes herausragend christusnahen und überdies kriegsaffinen¹⁴¹ Heiligen plausibel, den die neuen Herren Waltensburgs bereits am Ort der geistlichen und politischen Macht der Grossregion finanziert hatten.

Weil sie Georg in Sogn Gieri nahe des Zentrums ihrer eigenen Macht im Schloss Rhäzüns in gleich zwei Bildsystemen hatten malen lassen, und weil das Patronat in Waltensburg selber durch Sogn Gieri bereits vertreten war und kaum in derselben Parochie erneut auftreten konnte, schien es naheliegend, auf den andern traditionell mit der Familie verbundenen Märtyrer zurückzugreifen. Diese Motivation schiene auf den ersten Blick sogar noch einleuchtender, optierte man für eine Datierung nach der 1348 im Abendland einfallenden und nachweislich 1349 auch die Surselva ereilenden¹⁴² Pest.

Die Frage freilich, ob der Heilige vor oder nach Pest entstanden ist, dürfte beim aktuellen Quellen- und Kenntnisstand nicht entscheidbar sein.¹⁴³ Dazu wäre entweder schriftliches Quellenmaterial vonnöten oder aber eine eindeutige Kriteriologie zur Bestimmung spezifischer ikonographischer Differenzen vor und nach der Pest in der Sebastiansdarstellung wie allenfalls auch in anderen ikonographischen Inhalten oder generell Brüchen.¹⁴⁴ Da beides derzeit fehlt, wird wissenschaftliche Geschichtsschreibung sich damit begnügen müssen, Argumente sowohl für als auch gegen beide Möglichkeiten zur Kenntnis zu nehmen.

Im Sinne einer Früherdatierung wäre daran zu erinnern, dass die Sebastiansverehrung vor 1348 eine lange und gut dokumentierte Tradition in der bildenden Kunst aufwies,¹⁴⁵ im liturgischen Gesang spätestens im 12. Jahr-

hundert einen prominenten Platz einnahm¹⁴⁶ und auch bei Kirchengebäuden wie vielerorts in Italien so in der nahen Ostschweiz sich etliche Sebastianspatrozinien mit einer Ausstrahlung auf Graubünden finden¹⁴⁷ – dass also der Rhäzünser Sebastiansaltar in Chur die Spitze des jahrhundertealten kollektiven Kultgedächtnisses auch auf Bündner Boden darstellt, das in den 1340er-Jahren ungebrochen wirkmächtig blieb. Zudem «besteht unter den Kunsthistorikern heute ein weitgehender Konsens darüber, dass die Pestseuchen zur Mitte des 14. Jahrhunderts nur vereinzelt direkte Spuren in der zeitgenössischen Malerei hinterliessen (auch nicht stilistisch)»¹⁴⁸. Gross wäre auch das Feld der durch eine Neudatierung sich eröffnenden modegeschichtlichen und weiteren Folgefragen zur werkhistorischen Gesamtchronologie des Waltensburger Meisters oder Kreises.

135 DOUTEIL: *Concordantiae*, 2010, S. XXV.

136 Zit. nach den *Acta Sanctorum* 1866, S. 622.

137 Vgl. mit WÜNSCHE: *Präsenz*, 2008, S. 84, Thomas von Aquin, *STh* 3a, q. 15 a5; und mit LAARMANN: *Patristische*, 2004, S. 725, Johannes Bonaventura, *IV Sent d. 45 dub. 5* (Quaracchi 1889, 952a–b). *III Sent d. 22 a. un. q. 6. arg. 4* (Quaracchi 1887, 463a). *IV sent IV d. 4 p. 2. a. 1. q. 2 s.c.4* (Quaracchi 1889, 108b).

138 Dieser Sachverhalt wird erstmals festgehalten von DIETHELM: *Untersuchungen*, 1979, S. 66.

139 NÜSCHELER: *Gotteshäuser*, 1864, S. 47; FARNER: *Kirchenpatrozinien*, 1924, S. 158; POESCHEL: *Kunstdenkmäler VII*, 1948, S. 100.

140 BOSCANI LEONI: *Peindre*, 2003, S. 385–386; vgl. auch S. 391–392. Auf die Argumentation von RAIMANN: *Wandmalereien*, 1983, S. 423, für eine Fertigstellung zumindest der Aussenwand vor der Übernahme durch das Haus Rhäzüns und damit eine Datierung vor 1443, wie auch auf die Hypothese des Hauses Vaz als Auftraggeber in der älteren Forschung, geht Boscani Leoni nicht ein.

141 KOVÁCS: *Heiligen*, 1992, S. 99.

142 MÜLLER: *Pest*, 1935.

143 Hypothetisch formuliert RUPP: *Blick*, 2014, S. 187: «Wenn die Entstehung von *passio Sebastiani* und *passio Christi* zeitgleich erfolgte – und vieles spricht nach meiner Ansicht dafür –, dann könnte man die Waltensburger Wandmalereien insgesamt wohl nicht vor 1348 ansetzen.» (Unter *passio* des Märtyrers versteht Rupp hier offenbar Fresken.)

144 Die Vorstellung einer Verbindung von Sebastiansmarter und antijüdischen Motiven im Waltensburger Zyklus, wie sie RUPP: *Blick*, 2014, S. 187 (und in seinen weiteren Publikationen von 2014 und 2015; mittelbar z.B. auch durch PAJAROLA: *Maler*, 2014), ohne Nachweis kontextueller Quellen oder ikonographischer Evidenz behauptet, kann zur Datierung nicht dienen. Ohnedies ist nicht nachvollziehbar, wieso Rupp die Pest von 1348 zum zwingenden terminus post quem erklärt, wo er doch selber in Erinnerung ruft, dass Verfolgung und Isolierung wesentlich früher begannen. Der Abschied vom «hermeneutischen Juden», der Augustin folgenden und lange dominierenden Theorie einer relativen Existenzlegiti-

mation des Judentums zur Bezeugung der Alterität des christlichen Evangeliums (vgl. hierzu HAYNES: *Witnesses*, 1995), erfolgte im 12. und 13. Jahrhundert. Spätestens durch COHEN: *Friars*, 1980, wurde zu historiographischem Allgemeingut, dass die alle zeitgenössische Passionsreflexion prägenden Bettelorden seit ihrem Beginn einen wesentlichen Anteil an diesem Wandel trugen; dass gar schon das 12. Jahrhundert das augustinische Schema aufweichte, fügte COHEN: *Letters*, 1999, bei. Eine primär sozialgeschichtliche Herleitung antijüdischer Ikonographie zur Passion aus spezifischen Ängsten der Feudalgesellschaft des 12. Jahrhunderts postuliert BESTUL: *Texts*, 1996, S. 96–110, anhand des «stimulus amoris» des Ekbert von Schönau (gest. 1184); zu den im 12. Jahrhundert erfolgenden Anfängen antijüdischer Ikonographie in breiterem Kontext s. LIPTON: *Mirror*, 2014. In diesem breiten Antijudaismus des späten und schon des hohen Mittelalters liegt das generelle historiographische, mittelbar leider auch ethische, Problem der Ruppischen Interpretation, die den vergleichsweise wenig akzentuierten Antijudaismus im Waltensburger Zyklus unhistorisch überbewertet; vgl. hierzu nun auch GANZ: *Erzählen*, 2015, S. 159–160.

145 BERGDOLT: *Ikonographie*, 2000.

146 Dies bezeugen etwa Texte aus der Pariser Schule von Saint Victor, immerhin der Keimzelle der nachmaligen Universität; vgl. BENTON: *Nicolas*, 1991, S. 53–54.

147 Das rätische Kloster Schänis wird 1045 ausdrücklich als Sebastianskloster bezeichnet; die Abteikirche des einflussreichen Klosters Pfäfers rekonziert Reliquien im Jahr 880; das Kloster St. Gallen empfängt Reliquien bereits 826 und die ihm seit 835 zugehörige und das damals romanische Toggenburg bis Wildhaus bedienende Pfarrei Gams wird spätestens im 11. Jahrhundert als Sebastianspatrozinium bekannt. Vgl. zu alledem MÜLLER: *Pfarreien*, 1962, S. 489–490.

148 BERGDOLT: *Ikonographie*, 2000, S. 55; gemeint ist natürlich: auch stilistisch, also die Affirmation der Verneinung. Vgl. auch die Feststellung ebd.: «Es war keinesfalls so, daß das Sebastian-Motiv mit den ersten spätmittelalterlichen Pestepidemien quantitativ explodierte!»

So plausibel eine Früherdatierung damit auch würde, wäre es doch andererseits ein bemerkenswerter Zufall, hätte der hl. Sebastian ausgerechnet in dem knappen Jahr-fünft zwischen dem Beginn der Rhäzünser Herrschaft und dem Einbruch der Pest den Weg nach Waltenzburg gefunden. Datierte man daher nach der Pest, wären nicht zuletzt die nahezu zeitgleich mit der Pest auftretenden Flagellanten eine mögliche motivgeschichtliche Brücke: «Dem Geissler analog, der als Büsser das Martyrium auf sich nimmt und im Vollzug der richtenden Gewalt an seinem Körper den Zorn des Richters abwendet, fungiert auch Sebastian als Zeuge des Opfers, das versöhnt.»¹⁴⁹ Bildliche Zeugnisse gibt es hiervon zwar erst aus dem 15. Jahrhundert in den sogenannten Pestblättern; leicht früher ist Rezeption der Geisselungsvergegenwärtigung der Meditationsschriften in den Passionsspielen zu erkennen.¹⁵⁰ So oder so sind originäre Intention und populäre Rezeption zu differenzieren. Es ist davon auszugehen, dass die Betrachter den Pfeildurchbohrten bald als Pestheiligen aufzufassen begannen, zumal ihm an der Südwand der hl. Antonius vermutlich als weiterer «Patron gegen die Pest [...] zur Modernisierung des Bildbestandes»¹⁵¹ beigesellt wurde. Auffällig ist ja bereits die Kumulierung der Schutz- (und vielleicht auch Motiv-) Motive durch Epiphanie-, Christophorus- und Sebastiansdarstellung an ein und derselben Kirche zur selben Entstehungszeit.¹⁵²

Zu beiden Datierungsoptionen passte in jedem Fall ein Interesse des Hauses Rhäzüns, den «Schmerzensmann der Heiligen»¹⁵³ in ihrer neuen Herrschaft in einer im räumlichen Wortsinne christusnahen und de facto antitypologischen Repräsentation dargestellt zu sehen. Ähnlich wie die im 13. Jahrhundert immer häufiger dargestellte, faktisch auf das fünfte Stigma des alter Christus Franciscus verweisende, Seitenwunde Christi die ultimativ für sich beanspruchte *Christiformitas* der franziskanischen Bewegung legitimierte, unterstriche die kaum überbietbare Christusnähe eines Heiligen aus dem Wehrstand in unübersehbarer Weise die Frömmigkeit der neuen Herren in Waltenzburg.¹⁵⁴

4. Longinuslanze – Marienschwert

Wo der Impuls des gesamten Zyklus zu seiner finalen Ableitung in Richtung der Grablegung kommt, fällt der Blick auf die Parallelität der Lanze des Longinus im Leib des Christus und des Schwertes der Schmerzen im Herz seiner Mutter (Abb. 5). In einer

Art axialsymmetrischer Umkehrung scheint diese Parallelität beider Waffen, die geometrischer Nachprüfung standhält, den Verwundungsimpuls wechselseitig zu replizieren. Der figürliche Impetus, der aus dem Oberschenkel Christi sich parallel auf die Lanze überträgt, wird dadurch um eine Stufe erweitert, die in die Kontemplation der wichtigsten Betrachterin der Passion, mithin in die gläubige Seele, hineinführt. Trägt nicht der Eindruck, geht er schlussendlich auch über in die richtungsgleichen Arme des Nikodemus bei der Kreuzabnahme. Die Entstehung des Kerns dieser Parallelenkette aus den beiden Teilen Lanze und Schwert ist wiederum sowohl literarisch wie auch ikonographisch verfolgbare. Beide kommen anfänglich aus den Evangelien, werden im Laufe des Mittelalters mit jenen Elementen ausgestaltet, mit denen der Meister sie in seinen Zyklus aufnimmt, und finden in der mendikantischen Passionsliteratur und der zeitgenössischen Malerei schliesslich zusammen.

So hat die Legende des Longinus, deren Genese wir zuerst in aller Kürze verfolgen wollen,¹⁵⁵ durchaus biblischen Ursprung, unmittelbar hinsichtlich des Instrumentes und deswegen mittelbar auch in Bezug auf den Eigennamen. «Einer der Soldaten stiess ihn mit seiner Lanze in die Seite», heisst es im Johannesevangelium (19,34), die griechische Lanze aber ist die *λογχη* und der sie führt erhält daher, zumindest in der Populäretymologie,¹⁵⁶ den Namen Longinus. Eingeführt wird er in die ausserkanonische Literatur durch das apokryphe «Nikodemusevangelium»¹⁵⁷, das ihn als Zeugen der Auferstehung in Galiläa benennt, ebenso wie der «Brief des Pilatus an Herodes».¹⁵⁸ Nach teils indirekt bezeugten legendarischen Berichten in karolingischen Martyrologien¹⁵⁹ wird spätestens in der «Historia scholastica» des Petrus Comestor die wunderbare Heilung seiner Augen durch das aus der Seitenwunde fliessende Blut greifbar.¹⁶⁰ Die «Legenda aurea» erklärt den Tod des Longinus dann zur Grundlage der Heilung eines Augenleidens des Gouverneurs von Kappadokien, worin sie verschiedenen Martyrologien folgt,¹⁶¹ die ihn mit dieser Provinz in Asia in Verbindung bringen. VC ihrerseits folgt einer generellen Tendenz des 14. Jahrhunderts und gleichsam auch ihrer selbst, die heidnischen Akteure in der Kreuzigung mit mildem Blick zu betrachten, indem sie hervorhebt, wie Seh- neben Altersschwäche Longinus zum idealen Opfer für die grausamen Manipulationsmanöver der Juden werden liessen.¹⁶² Von da an ist ihm ein Stammplatz in den mittelalterlichen Dramen bis hin zur barocken Marienverehrung sicher.¹⁶³

Das Schwert, von dem im Lukasevangelium (2,35) der Prophet Simeon der jungen Mutter Maria sagt, dass es dereinst ihre Seele durchdringen werde,¹⁶⁴ hat ebenfalls eine überraschend früh einsetzende Rezeptionsgeschichte. Das Nikodemusevangelium stellt es bereits in einen nachösterlichen Kontext,¹⁶⁵ indem es schildert, wie Simeon in Galiläa durch den jüdischen Rat befragt und auf seine Glaubwürdigkeit als Zeuge untersucht wird. Bei den Vätern erfährt das Schwert noch unterschiedliche Interpretationen, die eine *compassio* Mariens zwar tendenziell implizieren, aber nicht eigens thematisieren.¹⁶⁶ Doch gibt Maria selber schon überraschend früh in der Christentumsgeschichte über ihr Erleben Auskunft, nämlich in einem vermutlich von Maximus Confessor stammenden «Leben der Jungfrau»¹⁶⁷ aus dem 7. Jahrhundert, einem ostkirchlichen Text, der in bemerkenswerter Eindringlichkeit sowohl die Einzelheiten des Leidens Christi als auch den daraus

resultierenden, in seiner Stärke denjenigen des Sohnes noch übertreffenden und gerade darin durch das Simeonsschwert symbolisierten Schmerz der Mutter zu schildern weiss.¹⁶⁸ Als die Theologie der Westkirche im Laufe des 11. Jahrhunderts sich stärker christologisch ausrichtet, steigt das Interesse an biographisch-meditativen Einzelheiten seiner und seiner Mutter *vita*. Vermutlich durch normannisch-sizilische Kontakte gelangt der Gehalt der östlichen Marienviten und damit das Simeonsschwert in die Normandie – wo es allerdings von der Lanze erst einmal eher wegrückt. Beim Kreuz, aber ohne Lanze, sehen wir das Schwert in dem um 1083 entstandenen «Liber confortatorius» des Goscelin von Saint Bertin (gest. nach 1107)¹⁶⁹ sowie in etlichen anderen Schriften des Hochmittelalters, etwa bei Rupert von Deutz (1075–1129).¹⁷⁰ Im 12. Jahrhundert erscheint das Schwert verschiedentlich im reichen Schrifttum des Bernhard von Clairvaux, rhetorisch eindrucksvoll im

149 LARGIER: Medialität, 2005, S. 287.

150 EHRSTINE: Spectatorship, 2012, passim.

151 EGGENBERGER: Malerei, 1989, S. 72.

152 Vgl. hierzu TOMASCHETT: Dreikönigsdarstellungen, 1997, S. 110, mit LOOSE: Thematisierung, 1988.

153 Eine bedenkenswerte Formulierung bei REICHEL: Meister, 1959, S. 120.

154 Historisch plausibel wäre eine wesentlich spätere Datierung der Sebastiansfreske auf das 15. Jahrhundert, als die Popularität des Heiligen auch in der Foppa enorm anwuchs: In nächster Nähe Waltenburgs sind Sebastianspatrozinien in Schnaus (BUNDI: Schnaus, 2012), Castrisch (FARNER: Kirchenpatrozinien, 1924, S. 158) und Sevgein (FARNER: Kirchenpatrozinien, 1924, S. 158–159) einige Zeit vor der Reformation bezeugt; ein beeindruckendes Dokument bildet überdies das Schnauser Wappen mit seinen drei Sebastianspfeilen als Zeichen der 1470 gegründeten Wirtschaftsgenossenschaft mit Ruschein und Ladir (BUNDI: Schnaus, 2012). Doch gaben die Farbanalysen der zweiten Renovation der Nordwand nichts zu erkennen, was einen solchen zeitlichen Abstand vermuten liesse.

155 Die umfassende Monographie von BURDACH: Longinus-Speer, 1974, untersucht sowohl die literarischen wie die ikonographische Entwicklung recht ausführlich, bricht allerdings mit Wolfram von Eschenbachs (ca. 1170–ca. 1220) Parzivaldichtung ab.

156 BURDACH: Longinus-Speer, 1974, S. 224–232, führt zahlreiche Belege für die Existenz des römischen Eigennamens Longinus an, auch bei den besonders durch Flavius Josephus bezeugten Truppen «in nächster zeitlicher und geographischer Nachbarschaft zum Lebensdrama Jesu» (ebd., S. 227).

157 EvNik = Acta Pilati, 16,7: «καὶ οἱ λογχοὶ τὴν πλευρὰν αὐτοῦ ἐκέντησεν λογγίνοσ ο στρατιωτὴς»; zit. nach TISCHENDORF: Evangelia, 1853, S. 288; vgl. SCHNEEMELCHER: Apokryphen, 1959, S. 347.

158 EHRMAN/PLEŠE: Gospels, 2011, S. 519.

159 BURDACH: Longinus-Speer, 1974, S. 211–212.

160 In Evangelia cap. 179 = Petrus Comestor 1855, S. 1633–1634. Zu früheren mutmasslichen Vorkommen s. BURDACH: Longinus-Speer, 1974, S. 283–293.

161 PETZOLDT: Art. Longinus, 1974, S. 410–411.

162 VC, 2a p., cap. 64, S. 647b.

163 Für die Passionsspiele grundlegend untersucht bei DAUVEN-VAN KNIPPENBERG: Soldaten, 1990.

164 Der Wortlaut der Vulgata für den ersten Versteil wird in den Passionsmeditation fast durchgehend wörtlich aufgegriffen: «tuam ipsius animam pertransibit gladius».

165 EvNik 16,2,3; vgl. SCHNEEMELCHER: Apokryphen, 1959, S. 346.

166 FULTON: Judgement, 2002, S. 534 Anm. 9 bringt eine elementare Auflistung der patristisch-exegetischen Interpretationen und verweist auf ALONSO: Espada, 1967.

167 MAXIME LE CONFESSEUR: Vie, 1986; vgl. SHOEMAKER: Mary, 2011.

168 Aufschlussreich hinsichtlich der hyperbolischen Tendenz ist just die Passage zu Simeons Schwert; vgl. SHOEMAKER: Mary, 2011, S. 580: «Then, O mother of Christ, a sword pierced through your soul, as Simeon told you. Then the nails that pierced the Lord's hands pierced your heart. These sufferings overcame you more than your all-powerful son, for he suffered voluntarily and knew everything that would come upon him, and so he suffered as much as his authority wished. He had to lay down his soul and his authority, and he had to take them up again, as he says in the gospel, but you suffered unimaginably, and you were still ignorant of the mystery of the Passion.»

169 GOSCELIN: Liber 2004, S. 28. Zitat und Kommentierung dieser Stelle findet sich auch bei BAIER: Untersuchungen, 1977, Bd. 3, S. 442. Zum historischen Kontext vgl. oben S. 12 vor Anm. 34.

170 Vgl. FULTON: Judgement, 2002, S. 345, und generell s. v. «sword of Simeon».

sogenannten «Bernhardstraktat»¹⁷¹, oder beispielsweise in einem Passus des teils bis heute als Matutinlektion dienenden «sermo de duodecim stellis»¹⁷². Im ebenfalls dem bernhardinischen Schrifttum verpflichteten «dialogus Anselmi» dringt der *gladius*, wie wir sahen,¹⁷³ bereits weit vor dem Sterben Jesu in Mariens Brust ein; allerdings wird der Lanzenstich zwar als eigentliche Erfüllung der Simeonsprophetie verstanden, diese selber jedoch nur andeutungsweise und ohne namentliche Erwähnung des Longinus angeführt.¹⁷⁴ Von hier aus erfolgt schliesslich die Rezeption des Schmerzensschwertes durch die Minderbrüder. Johannes Bonaventura, die prominenteste franziskanische Stimme überhaupt, kreiert in seinem «lignum vitae»¹⁷⁵ bereits die intrikate Formel eines *compassionis gladius*. Auch in dem traditionell dem Tertiärer Jacopone da Todi zuerkannten «Stabat mater» mit seiner berühmten Eingangsstrophe findet sich das Schwert¹⁷⁶, wirkungsgeschichtlich jedoch am nachhaltigsten zeigt es sich in der franziskanischen Meditationsliteratur zur Passion. Daneben greift auch die dominikanische Mystik die Waffe auf, vor allem bei den oberdeutschen Autoren,¹⁷⁷ bis sie schlussendlich als siebenfaches Schwert im Motiv der Sieben Schmerzen Mariens in den festen liturgischen, literarischen und bildnerischen Kanon der frühen Neuzeit eingeht.

Longinus und das Marienschwert werden beide je schon früh literarisch als nachösterlich präsentiert; beide bilden zudem bedeutende apokryphe Ausformungen der Passionsgeschichte. Ihre Ausbildung verlief nichtsdestotrotz in thematisch getrennten Strängen. Soweit ich sehen kann, wird im «dialogus Anselmi» erstmals um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine bernhardinischer Frömmigkeit nahe Quelle sichtbar, in der sie aufeinandertreffen. Ausdrücklich thematisiert und rhetorisch dramatisiert wird die Verbindung der Motive jedoch erst kurz vor der Zeit des Waltensburger Meisters in der Vespermeditation der MVC. Maria fällt hier in unmittelbarer Folge des Lanzenstosses in Ohnmacht.¹⁷⁸ Die selbst den Leichnam noch verwundenden jüdischen *virī nequissimi* räumen auf Geheiss des Johannes dann allerdings das Feld, so dass Maria wieder erwacht und ihr compassionales Erleben als seelisches Sterben apostrophiert wird, dass sich so oft wiederholt, als Christus gequält und sogar nach seinem Ableben durch Tätlichkeiten mit der Lanze erniedrigt wird; in jeder der Sohnesqualen dieses schrecklichen Tages wird für die MVC, die hierin grundsätzlich dem «dialogus» folgen, Simeons Voraussage gewissermassen neu erfüllt. Entscheidend und alle vorausgehenden Schwerterfah-

rungen Mariens in sich summierend ist jedoch erst der Lanzenstich. Deshalb werden Longinuslanze und Simeonsschwert chiasmatisch mit Sohnesleib und Mutterseele in eine explizite und elegante, gleichsam formelhaft verdichtete begriffliche Verbindung gesetzt.

«Nunc vere filii corpus et matris animam
huius lanceae gladius
perforavit.»¹⁷⁹

(«Jetzt aber durchbohrt das Schwert dieser Lanze wirklich des Sohnes Körper und der Mutter Seele.»)

Das Schwert wird hier zu einer Ausweitung der Lanze, ja letztlich zu ihr selber. Die für die franziskanische Marien- und Christusmeditation so zentrale Wechselseitigkeit ihres Schmerzes zeigt sich als eine solche der beiden Waffen, die Schmerz und Erniedrigung zufügen. Wörtlicher, nämlich im Wortsinn eindringlicher, kann *compassio* kaum mehr dargestellt werden. Nach den vielen Martern Christi wird die seinem toten Leib zugefügte ? damit schlussendlich jene, in der die Prophetie am klarsten wie auch am offensichtlichsten erfüllt wird. Möglicherweise ist darin eine Stellungnahme gegen die besonders bei den franziskanischen Spiritualen beliebte Version eines Lanzenstichs vor dem Tod zu sehen.¹⁸⁰ Typisch ist der weitere Ausbau durch VC, die, wie so oft, die MVC auch in diesem Passus breit zitiert, ihr aber zusätzliche Elemente zufügt. Mit der Gestalt Joabs vor Absalom baut sie einen Typus ein, der aus dem SHS übernommen sein dürfte,¹⁸¹ nebst viel zahlreicheren Zitaten der Väter, noch stärkerer Polemik gegen die Juden mit eingehenderer Entschuldigung des Heiden sowie eindringlicherer Mahnung an die Christen.¹⁸²

Die bildlichen Darstellungen beider Geschehnisse treffen sich fast passgenau in der Entstehungszeit des Zyklus, obschon sie eine lange je separate Vorgeschichte aufweisen. Erste Darstellungen des Longinus gibt es im 6. Jahrhundert, so in der Kreuzigungss illumination des Rabbula-Evangeliars. In der Folge und vermehrt dann im Hochmittelalter wird Longinus sowohl im Osten wie im Westen immer wieder dargestellt, ohne allerdings ein besonderes Gewicht einzunehmen.¹⁸³ Ein eigentlicher Boom ereignet sich erst durch die Stigmatisierung des Franz von Assisi, die mit San Damiano einen neuen Typ des Kreuzesdarstellung hervorbringt, in der die Stigmata Christi betont werden, ja eine zentrale Stellung einnehmen, so dass es wohl nur wenig übertrieben wäre, zu behaupten, dass sie in gewissem Sinne die Lanzenwunde Christi dem entsprechenden Stigma des *alter Christus Franciscus* typologisch zudienen lassen. Ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts findet sich

das Motiv in einer unserem Meister ähnlichen Weise vor allem in der Buchmalerei. Der auf etwa 1305 datierte «Ramsey Abbey Psalter» aus dem Skriptorium der toponymen Abtei in East Anglia, das aktuelle Pierpont Morgan Ms 302 (Abb. 9), zeigt das Heilungswunder mit dem Standardgestus, der sich auch in Waltersburg findet.¹⁸⁴ Longinus kniet links vom Kreuz und hält sich die linke Hand von oben her Richtung Augen. Ähnlich erscheint die bildräumliche Konfiguration in einem illustrierten SHS um 1335 (Abb. 10), also genau in der der Waltersburger Nordwand bisher zugedachten Entstehungszeit, mit dem interessanten Detail, dass hier die

Kleidung dieselben Farben aufweist. Zusammen mit Stephanon und zudem aufrecht stehend wird Longinus bereits im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts gezeigt im Stundenbuch der Yolande von Soissons (Abb. 11). Das setzt sich fort bis in die frühe Neuzeit hinein, oft mit typologischen Bezügen, wie etwa im westfälischen (oder kölnischen) SHS von etwa 1360,¹⁸⁵ das die auch in der VC allegorisierend kommentierten drei Lanzenstiche in den Leib des am Baume hängenden Absalom (2 Sam 18) anführt.

Das Simeonsschwert seinerseits findet sich erst recht spät, dafür gleich mehrfach im zeitlichen und

171 [PSEUDO-]BERNHARD/OGLERIUS: Liber, 1859, Sp. 1137B; vgl. Anm. 34: «Audiebant, et tacebant, quia prae dolore loqui non valebant. Defecerat enim spiritus eorum, et amiserant virtutem loquendi; solus illis dolor, luctus qui remansit anxius, amabat flere, et flebat amare. Amare flebant, quia amare dolebant. Nam gladius Christi animas utriusque transibat. Transibat sensus saeve, perimebat utrumque, quo magis amabat segnior fiebat in matre. Mater sentiebat Christi [1137C] dolores. Virgo quem peperit gladium est passa doloris, Christi morientis vulnera matris erant, Christi dolores fuerant tortores in anima matris.»

172 Signum magnum, n. 14, in: MPL 183, Sp. 437–438.

173 Vgl. oben die 2. Parallele.

174 ANSELM: Dialogus, 1866, Sp. 286A.

175 BONAVENTURA: Opuscula, 1898, S. 79 (cap. 28 des «lignum vitae»): «Sed et divinissimam illam animam oculis conspexisti mentalibus omnis amaritudinis felle repletam, nunc spiritu frementem, nunc paventem, nunc taedentem, nunc agonizantem, nunc anxiatam, nunc turbatam, nunc omni tristitia ed dolore moestissimam partim propter passionis corporeae vivacissimum sensum, partim propter divini honoris per peccatum subtracti ferventissimum zelum, partim propter effusum in miseros miserationis affectum et partim propter compassionis ad te, matrem dulcissimam, infixum in cordis intima telum, cum te coram se positam et piis conspiceret oculus et blandis alloqueretur sermonibus: mulier, inquires, ecce filius tuus, ut tuam consolaretur inter angustias animam, quam compassionis suae gladio amplius, quam si proprio patere- ris in corpore, vere sciebat esse transfixam.»

176 «Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.»

177 MOREY: Ivories, 1936 – den die einflussreiche Arbeit von REICHEL: Meister, 1959, S. 23–24, unkritisch aufnimmt, weswegen er hier erwähnt werden muss – dokumentiert zwar *passim* bildliche Darstellungen des Schwertmotivs auf den verschiedenen materiellen Trägern von Elfenbein bis Papier. Er scheitert aber in der kultur- und ordensgeschichtlichen Einordnung, indem er S. 205–206 für das Motiv pauschal dominikanischen und deutsch-rheinischen Ursprung behauptet. Dass die hierzu zitierten MVC, deren mino-

ritische Vorbilder wie ohnehin die Erwähnungen des Schwertes in der Literatur älter sind als die aus ihnen schöpfenden Mystiker des Predigerordens, war 1936 bereits bekannt. Die elsässische Herkunft des SHS, die Morey im Anschluss an LUTZ/PERDRIZET: Speculum, 1907, noch unbekümmert vertritt – weswegen er auf S. 205 auch die (den sieben *tristitae* Mariens im cap. 44 vorangestellte) Schwertkompunktion eines meditierenden Dominikaners unterstreicht – wurde durch Alessandrini 1958 in Frage gestellt und in den 1970er-Jahren allgemein zugunsten einer italienischen Autorschaft aufgegeben; vgl. ROBBE: Spiegel, 2010, S. 74–81.

178 MVC, cap. 79, 277–278, Z. 43–48.

179 VC, 2a p., cap. 64, S. 648b.

180 Zu dieser Alternativversion und ihren theologisch-kirchenpolitischen Implikationen s. primär KEMPER: Kreuzigung, 2006, S. 430–481.

181 VC, 2a p., cap. 64, S. 647b: «Non suffecit iudeis et alijs quod christum occiderunt. sed etiam post mortem diversimode deriserunt. Istud olim fuit in absolon prostensum. quem legimus in arbore suspensum. et veniens ioab. tres lanceas in corde eius fixit. et armigeri ioab gladijs ipsum inuaserunt. Sic et christus in cruce lancea militis. et insuper tribus lanceis. id est tribus doloribus et confixus. quorum primum habuit ex propriarum penarum magnitudine. secundum ex dilecte matris sue amaritudine. tertium propter peccatores quibus suam passionem proscivit non prodesse. et insuper super hoc iudei invaserunt eum gladijs linguarum suarum acutissimis. Hoc modo omnes voluntarij peccatores christum invadunt. qui sponte peccando iterato ipsum crucifigunt. Plus peccant qui offendunt christum regnantem in divinitate. quam qui crucifixerunt eum conversantem in humanitate. Sed contumelia a iudeis illata in signum prodijt. quia de corpore extincto sanguis verus et aqua pura miraculose manavit.»

182 VC, p. 2a, cap. 65, S. 652b: «Pectus illud in quo sunt omnes thesauri sapientie et scientie dei absconditi. lancea militari perfossum est. ut pectus tuum a pravis cogitationibus mundaretur. mandatum sanctificaretur. et conservaretur sanctificatum.»

183 Am umfassendsten, wenngleich noch immer selektiv, wird die Entwicklung geschildert in verschiedenen Einzelkapiteln bei BURDACH: Longinus-Speer, 1974.

184 Vgl. auch DIETHELM: Untersuchungen, 1979, S. 61–64.

185 Hs 2520 der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, 46v; einsehbar auf URL: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2505/0092>. Vgl. WILSON/WILSON: Mirror, 1984, S. 40.

räumlichen Umfeld des Waltensburger Meisters. Am Bodensee ist es um 1300 bereits zu sehen in der Kreuzigungsgruppe über dem Lettner der Konstanzer Dominikanerkirche¹⁸⁶ und 1317 im Goldast-Epithaph des Zisterzienserinnenklosters Feldbach bei Steckborn.¹⁸⁷ Prominent ist das möglicherweise elsässische Antependium in der Klosterkirche Königsfelden.¹⁸⁸ Vielfach hingewiesen wurde in der Forschung, auch in jener zum Waltensburger Meister, auf das Vorkommen in Österreich, so in der Dominikanerkirche in Krems an der Donau im 13. Jahrhundert,¹⁸⁹ in der steirischen Reichsabtei Stift Göss um 1282/85,¹⁹⁰ im niederösterreichischen Oberdürnbach um 1340.¹⁹¹ Von Norddeutschland¹⁹² bis Spanien¹⁹³ sind Abbildungen der schwertdurchbohrten Gottesmutter bekannt. Die Bedeutung des Motivs für den Waltensburger Kreis selber ist ersichtlich in der Churer Marienohnmacht, mittelbar auch in der Rezeption durch den Rhäzünser Meister in Clugin.¹⁹⁴ Quantitativ-statistisch gesehen war es eine Frage der Zeit, bis die Verbindung von Lanze, Schwert und Maria bzw. Maria-Johannes geschaffen wurde. Eine Vorstufe hierzu bilden Darstellungen Mariens mit der Lanze. In einer Initiale der «Hours of the Virgin» im Pierpont Morgan Ms 700 (Abb. 15), datiert auf 1330, vermutlich aus Biddlesden bei Northampton stammend, treffen wir Maria und Johannes mit der Longinuslanze. Lanze und Schwert finden schliesslich zusammen in einem Stundenbuch der Marguerite de Beaujeu (Abb. 16)¹⁹⁵, das zwischen 1320 und 1329 in Saint Omer im Pas-de-Calais entstanden sein dürfte.

Sind die bisherigen Datierungen korrekt, dürfte die Waltensburger Nordwand im Gefolge dieser normannischen Illumination oder entsprechender Werke geschaffen worden sein. Ob ihr Einfluss nach Bünden indirekt oder allenfalls gar direkt erfolgte, bleibt derzeit unklar. Offensichtlich aber ist, dass die Motive von Lanze und Schwert sich sowohl in der Literatur wie auch in den Bildern im dritten oder vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts treffen – und dass der Waltensburger Kreis an dieser Entwicklung interessiert war und sie seinerseits aktiv förderte.¹⁹⁶ Neben einer aufregenden weiteren Umsetzung seines Faibles für Parallelen allgemein bot sich dem Meister hier vor allem eine graphisch einmalige Gelegenheit, die Entsprechung von Leiden und Mitleiden, von *pati* und *compati*, augenfällig ins Bild zu fassen.

Konklusion

Der unbekannte Meister setzt Bildparallelen in Waltensburg und darüber hinaus so oft und so gezielt ein, dass sie als ein konstitutives Moment seiner Kompositionsweise und Zyklusbildung bezeichnet werden können.¹⁹⁷ Dabei wird für den Maler zunächst ein optisches Movens im Vordergrund gestanden haben. Gleichwohl wird man für die Waltensburger Passion Raimanns Urteil zum Rhäzünser Georgszyklus nicht einfach übernehmen können, wonach sich die ungewohnten, bislang interpretatorisch nur teilweise nachvollziehbaren Konfigurationen in und zwischen den Bildern primär der *imitatio* des Märtyrers zudienende und daher «nach hagiologischen Gesichtspunkten»¹⁹⁸ raumstrukturierende Elemente intendierten, denen gegenüber narrativ-legendarische Logik grundsätzlich sich unterordne.¹⁹⁹ Nicht narrativ zu begreifende Parallelbildungen, die eine thematische Kompositionslogik bedienen, finden sich in Waltensburg zwar mehrfach an der Aussenwand, die wie meist im Bistum und stets bei der Waltensburger Meisterwerkstatt nichterzählend konfiguriert ist.²⁰⁰ Der Waltensburger Innenzyklus ist hingegen eindeutig narrativ; seine so durchgehend durchkomponierte Narration gilt schliesslich als einer der Erweise magistralen Könnens. So sicher die Parallelen unmittelbar visuell kompositionsbildend wirken und darin einen ästhetischen Eigenwert aufweisen, so eindeutig sind sie mittelbar zugleich als Mittel der Narration, und zwar als Steigerung derselben, zu verstehen. Die zwingende Sequenzialität oder «kategoriale Sukzessivität»²⁰¹ textlicher Narration wird durch sie innerhalb oder, mit Sebastian, sogar ausserhalb des voranschreitenden Zyklus tendenziell vergleichzeitig. Eucharistische Austeilung und diakonische Waschung, neuer Sohn und im Schmerz ihm verbundene Mutter, heilsgeschichtliche Messiasgeisselung und fürbüßende Märtyrerimitation, physische Lanze und seelisches Schwert: Was in Texten zwingend hintereinander folgt, steht in der Parallelisierung dieser Bilder nebeneinander. Die Meditationsschriften streben allerdings, wie wir sahen, eine solche Überwindung ihrerseits teils ebenfalls an, am spektakulärsten wohl in der franziskanischen Identifikation von Schwert und Lanze durch die gleichsam synekdochische Attribution als «dieser Lanze Schwert».²⁰² Zudem können auch Texte durch Exkurse eine Art Gleichzeitigkeit erreichen, was zumal Ludolf von Sachsen reichlich nutzt. Entscheidend ist daher weniger die temporale Struktur der medienge-

bundenen jeweiligen Betrachtungsweise dieser Parallelen als vielmehr ihre medienübergreifende Wirkung der Meditationsvertiefung. Sowohl eine narrativ abfolgende Parallelisierung als erst recht eine visuell synchrone dient der Steigerung des Miterlebens, indem sie beide die Vorstellungskraft des Betrachters aktivieren, durch die er sich die Inhalte vergegenwärtigen kann. In der aktuellen Diskussion eben dieses Vergegenwärtigungsvorgangs bei der Passionsbetrachtung werden von unterschiedlichen Autoren leicht andere Momente betont, so etwa die Notwendigkeit der Erinnerung,²⁰³ die Bedeutung des Willens²⁰⁴ oder der imaginative Nachvollzug der physischen Nähe der Figuren zu Christus.²⁰⁵ Konsens besteht jedoch darüber, dass die graphischen wie die textlichen Bilder den Intellekt und die Affekte des Betrachters selber in Bewegung setzen wollen, damit dieser *recordatio* und *compassio* ganz bei sich erleben kann. Die Rezeption der Texte durch die Malerei – sowie eine allfällige Rückrezeption ihrer Bilder durch neu nachfolgende Literatur – ist also in erster Linie als eine der grundlegenden Intention anzuse-

hen. Es erfolgt keine direkte, sozusagen kopierende, Umsetzung literarischer Werke, sondern eine rekonfigurierende Wiedergabe ihrer Motive auf der Grundlage der diesen zugrunde liegenden Intentionen. Die Meditations- und Memorisierungskraft der textlichen Imaginationen im Medium des Bildes wird damit in zwar anderer Wirkweise, doch mit derselben Wirkabsicht bezweckt. Hierdurch erklärt sich nicht zuletzt das schon innerhalb der Meditationsschriften paradox wirkende Phänomen, dass sie auf maximal intensive Vergegenwärtigung der Meditationsgegenstände drängen, gleichzeitig aber grosse Liberalität gewähren hinsichtlich der konkreten Imagination derselben, die oft aus mehreren Optionen völlig frei gewählt werden kann. Wichtig ist offensichtlich bei allem Bemühen um Realismus weniger der exakte Inhalt der Imagination, als vielmehr die Leitfrage, ob sie einen Meditanten zu identifikatorischem Mitleiden zu leiten vermag. Damit sind wir nun erneut bei der franziskanischen oder überhaupt der scholastischen Erkenntnistheorie. Die auf die Sinne der Meditantin wirkenden Eindrücke werden von ih-

186 MICHLER: Bodensee, 1992, S. 20–21.

187 Ein weiteres, wenngleich leicht später entstandenes Marienschwert findet sich in der Leonhardskapelle von Landschlacht TG bei Münsterlingen; vgl. MICHLER: Bodensee, 1992, S. 28–29 nebst <http://www.flickr.com/photos/lamiacucina/8657385268/in/photostream/lightbox/sowiehttps://www.youtube.com/watch?v=iLdegF7Somg>, ab 4:35.

188 GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80 mit Abb. 97.

189 GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80 mit Abb. 95.

190 GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80.

191 GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80.

192 Heiligegeistspital von Lübeck; Glastafel im Landesmuseum Schwerin; GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80 mit Abb. 98.

193 Pamplona, Sakristei der Kathedrale, um 1300; vgl. GRÜNEFELDER-HAUNSCHMIDT: Wechselbeziehungen, 2004, S. 80 mit Abb. 96.

194 Eine Abbildung bietet SEIFERT-UHERKOVICH: Clugin, 2012, S. 25. Die überraschende Behauptung, dass der Rhäzünser für das Schwertmotiv «sich direkt auf das [...] Stabat mater» beziehe, bleibt freilich eine Begründung schuldig.

195 Beigebunden ist ein französisches Leben der hl. Margarete; zum teils munteren Inhalt vgl. auch WIRTH: Marges, 2008.

196 Als besonderes Element kommt die paarweise Platzierung von Maria-Johannes auf derselben Seite des Kreuzes hinzu, wie sie zuvor bei den grossen italienischen Meistern bereits anzutreffen ist und in der Meditationsliteratur (VC 637b) dann erläutert wird:

Christus schaut am Kreuz westwärts, Maria und Johannes schauen gemeinsam ostwärts.

197 Dass die Parallelen in sich zwar augenfällig sind, ihre jeweilige ikonographische Interpretation aber nicht einfach als gesichert gelten kann, selbst durch eine Princeton-Kunsthistorikerin nicht, zeigen die beiden Publikationen von Colum HOURIHANE: Pontius, 2009, S. 138, und beinahe textidentisch HOURIHANE: She, 2009, S. 130–132. In der Gestalt, die in der Verhörszene hinter der Richterfigur steht und ihre Gestik parallel imitiert, will Hourihane, wie schon der (bei ihr nicht zitierte) Pionier POESCHEL: Kunstdenkmäler IV, 1937, S. 328, die Gattin des Pilatus mit dem legendären Namen Claudia Procula erkennen. Laut einem Hinweis von Annegret Diethelm dürfte diese These die Genderdarstellung beim Meister im Allgemeinen und der Kleidung der Figur im Speziellen gegen sich haben.

198 RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 325.

199 RAIMANN: Beobachtungen, 1980, S. 49: «So erstaunt es nicht, dass der Platz am Triumphbogen von den Marterszenen [...] eingenommen wird, und dass die bogenfernen Bilder vom Wunderwirken des Heiligen berichten.» Sinngleich auch bei RAIMANN: Wandmalereien, 1983, S. 325.

200 BOSCANI LEONI: Essor, 2003, S. 389–390.

201 IMDAHL: Arenafresken, 1988, S. 7.

202 Auch das Hin und Her der augustinischen Vier-Schritte-Lösung bezüglich der Abfolge im Abendmahls geschehen strebt eine Vergleichzeitung mittelbar an, die Passionsnähe des Pfeilheiligen ohnehin.

203 BENNETT: Stigmata, 2001.

204 HUNDERSMARCK: Imagination, 2012.

205 PULICHENE: Touch, 2012.

rem eigenen *intellectus agens* zu einem Ganzen gefügt, ihre *recollectio* setzt in der eigenen *memoria* Wiedererkennungsvorgänge ein, die sodann die gewünschten Affekte freisetzen. Dem Mass an Christusentsprechung dieser im Meditierenden entstehenden Bilder und der durch sie generierten Affekte entspricht schliesslich das Mass an göttlicher Gnadengegenwart, zu der sie verhelfen. Dieser Affekte, allen voran *compassio* und *contritio*, bedarf der spätmittelalterliche Mensch als Mittel zur Erfüllung der stetig stärker an ihn gerichteten frömmigkeitskulturellen Erwartung, das Christusgeschehen möglichst nahe bei seiner eigenen Existenz und bis hin zu einer eigentlichen «identification fusionnelle»²⁰⁶

nachzuvollziehen. Die offensichtlichen und von den Texten herausgehobenen meritorischen Konnotationen solcher *compassio*²⁰⁷ dürften an der grossen Nachfrage nach Anleitungen und Medien zur affektiven Christusidentifikation keinen geringen Anteil gehabt haben. In der darin offensichtlich wachsenden Christozentrierung zeigt sich zugleich eine Verminderungstendenz hinsichtlich der Zahl gnadenübermittelnder Personen, deren spätere radikale Ausformung die Reformation bedeutete. Nachmals konfessionelle Antagonismen erscheinen im späten Mittelalter als Dialektik, die zur Dynamik kompassionaler Christuserfahrung auch in Waltersburg beitrug.

206 D'HAINAUT-ZENVY: Retables, 2008, zit. nach dem der nachmaligen Publikation zugrunde liegenden Typoskript durch BOESPFLUG: Trinité, 2000, S. 70.

207 Zu dem mit Röm 8,17 begründeten Lohngedanken in der *compassio* s. MERTENS-FLEURY: Klagen, 2006, S. 42 und passim.

Quellen und allgemeine Literatur

Quellen

- Acta sanctorum, Bd. 2, hrsg. v. Joannes Bollandus, Jean Baptiste Carnandet, Godefridus Hanschenius, Daniel van Papenbroeck, L. M. Rigollot, Paris 1866.
- ANSELM VON CANTERBURY: Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini [= Planctus Mariae et Anselmi de passione Domini], in: MPL 159, Paris 1866, Sp. 271–288.
- Aurelius AUGUSTINUS: In evangelium Iohannis tractatus CXXIV, Post Maurinos textum edendum curavit d. Radbodus Willems O.S.B., Turnhout 1954 (Corpus Christianorum Series Latina, 36).
- [PSEUDO-]BERNHARD VON CLAIRVAUX [= Oglerius von Trino; cf. s. verbo]: Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus, in: MPL 182, Paris 1859, Sp. 1133–1148.
- DOUTEL, Herbert: Die Concordantiae Caritatis des Ulrich von Lilienfeld. Edition des Codex Campiliensis 151 (um 1355) und Übersetzung, 2 Bde., hrsg. v. Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt u. Volker Honemann, Münster i. W. 2010.
- GOSCELINE OF ST. BERTIN: Liber Confortatorius. Book of Encouragement and Consolation, übers. u. hrsg. v. Monika Otter, Cambridge UK 2004 (Library of Medieval Women).
- Heliand. Nach dem Altsächsischen von Paul Herrmann, Leipzig o. J. (Reclams Universal-Bibliothek 3324–3325).
- JACOBUS DE VORAGINE: Legenda aurea. Zitiert nach dem Kölner Druck durch Conrad Winters, de Homborch, 20.8.1478 (Finger 586).
- JOHANNES BONAVENTURA: Opera omnia, opus III. Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi in tertium librum Sententiarum, Quaracchi 1887.
- DERS.: Opera omnia, opus IV. Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi in quartum librum Sententiarum, Quaracchi 1889.
- DERS.: Opera omnia, opus VIII. Opuscula varia ad theologiam mysticam [etc.], Quaracchi 1898.
- LUDOLF VON SACHSEN = Ludolphe de Saxe: Vita Jesu Christi e quatuor evangelii et scriptoribus orthodoxis concinnata, 4 Bde., hrsg. v. Marie-Louis Rigollot et al., Paris und Rom 1865. Reprint Salzburg 2006 (Analacta Carthusiana, 241).
- DERS. = Ludolphus de Saxonia: De vita Christi. Nürnberg (Anton Koberger) 12.12.1487; GW M19215, Exemplar der Universitätsbibliothek Düsseldorf, URN: nbn:de:hbz:061:1-72557 [zitiert als VC].
- MAXIME LE CONFESSEUR: Vie de la Vierge, hrsg. v. Michel van Esbroeck, Leuven 1986 (CSCO, 487–488).
- Meditationes de Passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae, hrsg. v. Jordan M. Stallings, Washington D.C. 1965 (Studies in Medieval and Renaissance Latin Language and Literature, 25).
- Meditationes vitae Christi, Venedig (Manfredo Bonelli), 14.12.1497 (GW 4757; Early European Books), URL: <https://archive.org/details/ita-bnc-in2-00000716-001>.
- Meditationes Vitae Christi, hrsg. v. Mary Stallings-Taney, Turnhout 1997 (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 153) [zitiert als MVC].
- Meditations on the Life of Christ, übers. v. Francis X. Taney, Anne Miller u. C. Mary Stallings-Taney, Asheville NC 2000.
- OGLERIUS VON TRINO [Pseudo-Bernhardus]: Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus, in: MPL 182, Paris 1862, Sp. 1133–1148.
- [PETRUS COMESTOR]: Historia Scholastica eruditissimi viri magistri Petri Comestoris, in: MPL 198, Paris 1855, Sp. 1049–1722.

Allgemeine Literatur

- ALONSO, Joaquin Maria: La espada da Simeon (Lc 2,35a) en la exegesis de los padres, in: De beata virgine Maria in evangelii synopticiis = Maria in Sacra Sriptura. Acta congressus mariologici-mariani in Republica Dominicana anno 1965 celebrati, Bd. 4, Rom 1967, S. 183–285.
- BAIER, Walter: Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der «Vita Christi» des Ludolf von Sachsen: Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie, Salzburg 1977 (Analecta Cartusiana, 44).
- BARRÉ, Henri: Le «Planctus Mariae» attribué à S. Bernard, in: Revue d'ascétique et de mystique 28 (1952), S. 243–266.
- BENNETT, Jill: Stigmata and sense memory. Saint Francis and the affective memory, in: Art History 24 (2001), S. 1–16.
- BENTON, John F.: Nicolas of Clairvaux and the Twelfth-Century Sequence, with Special Reference

- to Adam of St. Victor, in: ders., *Culture, Power and Personality in Medieval France*, hrsg. v. Thomas N. Bisson, London et al. 1991, S. 45–76.
- BERGDOLT, Klaus: Zur frühen Ikonographie des hl. Sebastian, in: *Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, hrsg. v. Dietrich von Engelhardt, Horst-Jürgen Gerigk, Guido Pressler u. Wolfram Schmitt, Hürtgenwald 2000 (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, 6), S. 37–57.
 - BESTUL, Thomas H.: *Texts of the passion. Latin devotional literature and medieval society* (Middle Ages series), Philadelphia PA 1996.
 - BLOCHMANN, Andrea: *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. Universität Frankfurt/M. 20001, Typoskript Frankfurt/M. 2001; publiziert unter URL: <http://d-nb.info/961559012/34>.
 - BODENSTEDT, Mary Immaculate: *The Vita Christi of Ludolphus the Cartusian*, Washington 1944 (SMRL, 16).
 - *The broken body. Passion devotion in late-medieval culture*, hrsg. v. A. A. MacDonald, H. N. B. Ridderbos and R. M. Schlusemann, Groningen 1998 (Mediaevalia Groningana, 21).
 - BOEHMER, Heinrich: *Studien zur Geschichte der Gesellschaft Jesu*, Bonn 1914.
 - DERS.: *Loyola und die deutsche Mystik*, Leipzig 1921 (BVSAW. PH, 73).
 - BOESPFLUG, François: *La trinité dans l'art d'Occident (1400–1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strassburg 2000 (Sciences de l'histoire).
 - BUNDI, Martin: *Art. Schnaus*, in: e-HLS unter URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D1446.php>; publiziert 2012.
 - BURDACH, Konrad: *Der Longinus-Speer im eschatologischen Lichte*, in: *Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften* 1920, S. 294–321.
 - DERS.: *Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende*, Darmstadt 1974.
 - BÜTTNER, Frank: *Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts*, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, in Verb. mit Wolfgang Frühwald, hrsg. v. Dietmar Peil, Michael Schilling u. Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 195–214.
 - DERS.: *Revision der Auffassung von den Aufgaben und dem Status des Sehens*, in: ders., *Giotto und die neuzeitliche Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*, Darmstadt 2013, S. 28–37.
 - CAPONE, Laura: *Ein illuminiertes Andachtsbuch in Würzburg. Studien zu M. p. th. q. 50 (Hiltebert de Lavardin: De mysterio missae) der Würzburger Universitätsbibliothek*, in: *Würzburger Diözesan-Geschichtsblätter* 60 (1998), S. 93–194.
 - CARDELLE DE HARTMANN, Carmen: *Lateinische Dialoge 1200–1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium*, Leiden et al. 2007 (Mittelateinische Studien und Texte, 37).
 - CASPERS, Charles: *Liturgie, Leben-Jesu-Darstellungen und Evangelienharmonien als wesentliche Bestandteile der spätmittelalterlichen Frömmigkeit: Erforschung und Vergleich*, in: *Evangelienharmonien des Mittelalters*, hrsg. v. Christoph Burger, August den Hollander u. Ulrich Schmid, Assen 2004 (Studies in theology and religion, 9), S. 73–88.
 - CELLUCCI, Luigi: *Le «Meditationes vitae Christi» e i poemetti che ne furono ispirati*, in: *Archivum romanicum* 22 (1938), S. 30–98.
 - COHEN, Jeremy: *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, Ithaca NY 1982.
 - DERS.: *Living Letters of the Law. Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, Berkeley CA 1999.
 - DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Carla: *... einer von den Soldaten öffnete seine Seite ... Eine Untersuchung der Longinuslegende im deutschsprachigen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Amsterdam und Atlanta GA 1990 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 87).
 - DESPRES, Denise L.: *Memory and Image. The Dissemination of a Franciscan Meditative Text*, in: *Mystics Quarterly* 16 (1990), S. 133–142.
 - DEUCHLER, Florens: *Strukturen und Schauplätze der Gestik*, 2014. *Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters. Mit einem Exkurs zum «Bildwissen»*, Berlin et al. 2014.
 - D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte: *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas: raisons, formes et usages*, Bruxelles 2008 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, 26).
 - DEN HOLLANDER, August: *Mittelniederländische Evangelienharmonien – Form und Funktion. Eine erste Orientierung*, in: *Evangelienharmonien des*

- Mittelalters, hrsg. v. Christoph Burger, August den Hollander u. Ulrich Schmid, Assen 2004 (Studies in theology and religion, 9), S. 89–108.
- EHRMAN, Bart D./PLEŠE, Zlatko: The Apocryphal Gospels. Texts and translations, New York 2011.
 - EHRSTINE, Glenn: Passion Spectatorship between Private and Public Devotion, in: Exploring the Thresholds of Medieval Visual Culture, hrsg. v. Elina Gertsman u. Jill Stevenson, Woodbridge UK 2012, S. 302–320.
 - Evangelienharmonien des Mittelalters, hrsg. v. Christoph Burger, August den Hollander u. Ulrich Schmid, Assen 2004 (Studies in theology and religion, 9).
 - FARNER, Oskar: Die Kirchenpatrozinien des Kantons Graubünden auf ihre Bedeutung für die Erforschung der ältesten Missions-Geschichte der Schweiz untersucht, in: Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 54 (1924), S. 1–192.
 - FISCHER, Columban: Die «Meditationes Vitae Christi». Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage, in: Archivum Franciscanum historicum 25 (1923), S. 3–35, 175–209, 305–348, 449–483.
 - FRANZEN, Wilfried: Die Karlsruher Passion und das «Erzählen in Bildern». Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002.
 - FULTON, Rachel: From Judgement to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800–1200, New York 2002.
 - GAETA, Marcello: Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400), Münster 2013.
 - GASCA QUEIRAZZA, Giuliano: Intorno ad alcuni codici della Meditationes vitae Christi, in: Archivum Franciscanum historicum 55 (1962), S. 252–258; 56 (1963), S. 162–174; 57 (1964), S. 538–551.
 - GEITH, Karl-Ernst: Lateinische und deutschsprachige Leben-Jesu-Texte. Bilanz und Perspektiven der Forschung, in: JOWG 12 (2000), S. 273–289.
 - GEYER, Iris: Art. Ludolf von Sachsen, in: TRE 21 (1991), S. 479–481.
 - GIESS, Hildegard: Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4. bis 12. Jahrhunderts, Rom 1962.
 - GOLDEN, Judith K.: The Iconography of Authority in the Depiction of Seated, Cross-legged Figures, in: dies from the Index of Christian Art, hrsg. v. Colum Hourihane, University Park PA 2005, S. 81–99.
 - HAYNES, Stephen Ronald: Reluctant Witnesses. Jews and the Christian Imagination, Basingstoke 1995 (Studies in Literature and Religion).
 - HÖRNER, Petra: Zweisträngige Tradition der Evangelienharmonie. Harmonisierung durch den «Tatian» und Entharmonisierung durch Georg Kreckwitz u. a., Hildesheim u. Zürich 2000 (Germanistische Texte und Studien, 67).
 - HOLLY, Flora: The Devout Belief of the Imagination. The Paris «Meditationes vitae Christi» and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy, Turnhout 2009 (Disciplina Monastica, 6).
 - HUNDERSMARCK, Lawrence F.: The Use of Imagination, Emotion and the Will in a Medieval Classic, in: Logos 6 (2012), S. 46–62.
 - IMDAHL, Max: Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1988 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 60).
 - KARNES, Michelle: Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages, Chicago 2011.
 - KEMPER, Tobias A.: Die Kreuzigung Christi. Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters, Tübingen 2006 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 131).
 - KIECKHEFER, Richard: Recent Work on Pseudo-Bonaventure and Nicholas Love, in: Mystics Quarterly 21 (1995), S. 41–50.
 - KÖPF, Ulrich: Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen 1993 (Fortuna Vitrea, 12), S. 21–41.
 - DERS.: Art. Passionsfrömmigkeit, in: TRE 27 (1997), S. 724–746.
 - KOVÁCS, Elisabeth: Die Heiligen und heiligen Könige der frühen Habsburger (1273–1519), in: Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, hrsg. v. Klaus Schreiner u. Elisabeth Müller-Luckner, München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs, 20), S. 93–126.
 - LAARMANN, Matthias: Patristische Aszese und Martyriumstheologie als Antwort auf averroistische Christentums- und Kirchenkritik. Die Predigten des heiligen Bonaventura OMin (1221–1274) zum Fest der heiligen Agnes, in: Väter der Kirche. Ekklesiales

- Denken von den Anfängen bis zur Neuzeit. FS Josef Hermann Sieben SJ, hrsg. v. Johannes Arnold et al., Paderborn 2004, S. 717–743.
- LARGIER, Nikolaus: Medialität der Gewalt. Das Martyrium als Exempel agonaler Theatralisierung, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten, Imaginationen, hrsg. v. Manuel Braun u. Cornelia Herberichs, München 2005, S. 271–291.
 - LIPTON, Sarah: Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography, New York 2014.
 - LOOSE, Gisela: Zur Thematisierung der Pest in den Wandmalereien des Tessin von 1440 bis 1520, in: Unsere Kunstdenkmäler 39 (1988), S. 81–92.
 - LORENZI, Franz: Zur künstlerischen Herkunft des Waltenburger Meisters, in: Bündner Monatsblatt 2015, S. 256–271.
 - LUTZ, Jules/PERDRIZET, Paul: Speculum humanae Salvationis, Übersetzung von Jean Miélot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtliche alten Mülhauser Glasmalereien sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weissenburg etc., 2 Bde., Leipzig 1907–1909 [zitiert als SHS].
 - MÂLE, Emile: L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris 1898.
 - MARCIL, George: The image of Mary in the Meditationes Vitae Christi, in: The Cord 41 (1991), S. 338–345.
 - MARROW, James H.: Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative, Kortrijk 1979 (Ars neerlandica, 1).
 - MARX, C. W.: The Quis dabit of Olgerius de Tridino, Monk and Abbot of Locedio, in: Journal of Medieval Latin 4 (1994), S. 118–129.
 - MATHER, Frank J. Jr.: Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel, in: American Journal of Archaeology 17 (1948), S. 201–205.
 - McNAMER, Sarah: Further evidence for the date of the pseudo-Bonaventuran Meditationes de Vita Christi, in: Franciscan Studies 50 (1990), S. 235–261.
 - DIES.: Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion, Philadelphia 2009.
 - DIES.: The Origins of the Meditationes Vitae Christi, in: Speculum 84 (2009), S. 905–955.
 - MERTENS FLEURY, Katharina: Leiden lesen – Bedeutungen von «compassio» um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im «Parzival» Wolframs von Eschenbach (Scriinium Friburgense, 21), Berlin 2006.
 - DIES.: Klagen unter dem Kreuz. Die Vermittlung von compassio in der Tradition des «Bernhardstrakts», in: Schmerz in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Hans-Jochen Schiewer, Stefan Seeber u. Markus Stock, Göttingen 2010 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 4), S. 143–165.
 - MOREY, C. R.: A group of gothic ivories in the Walters art gallery, in: The Art Bulletin 18 (1963), S. 198–213.
 - MÜLLER, Iso: Die Pest in Disentis (1348–49), in: Bündner Monatsblatt 1935, S. 151–156.
 - DERS.: Die rätischen Pfarreien des Frühmittelalters, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 12 (1962), S. 449–497.
 - NEFF, Amy: The Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de passione Domini. Toward an Attribution, in: Miscellanea Franciscana 86 (1986), S. 105–108.
 - DIES.: The Pain of Compassio. Mary's Labor at the Foot of the Cross, in: The Art Bulletin 80 (1998), S. 254–273.
 - NÜSCHELER, Arnold: Die Gotteshäuser der Schweiz, Zürich 1864.
 - PETERSEN, William L.: Tatian's Diatesseron. Its Creation, Dissemination, Significance and History in Scholarship, Leiden et al. 1994 (Supplements to Vigiliae Christianae, 25).
 - PETROCCHI, Giorgio: Sulla composizione e data delle Meditationes vitae Christi, in: Convivium n. s. 4 (1952), S. 757–778.
 - PETZOLDT, R.: Art. Longinus von Cäsarea, der Centurio, in: LCI 7, Rom et al. 1974, S. 410–411.
 - PULICHENE, Nicole: To Touch the Divine. Picturing Christocentric Touch in Late Medieval Passion Devotion, in: hortulus 8 (2012), URL <http://hortulus-journal.com/journal/volume-8-number-1-2012/pulichene>.
 - ROBBE, Joost Roger: Der mittelniederländische Spieghel onser behoudenis en seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion, Diss. Universität Münster 2009, Münster et al. 2010.
 - RONAN, Helen: Meditations on a Chapel, in: The Burlington Magazine 122 (1980), S. 118–119, 121.
 - RUBIN, Miri: Mother of God. A History of the Virgin Mary, London et al. 2010.
 - RUH, Kurt: Art. Ludolf von Sachsen, in: VL 5 (1985), Sp. 967–977.

- DERS.: Art. *Meditationes vitae Christi*, in: VL 6 (1987), Sp. 282–290
- SARGENT, Michael G.: *Nicholas Love's Mirror of the Blessed Life of Jesus Christ. A Historical Introduction*, in: URL <http://jgrenehalgh.com> = nicht paginierter Auszug der Introduction aus: Love, Nicholas, *The Mirror of the blessed life of Jesus Christ. A reading text, a revised critical edition, based on Cambridge University Library Additional MSS 6578 and 6686 with introduction, notes and glossary*, hrsg. v. Michael G. Sargent, Exeter 2004 (Exeter medieval texts and studies).
- SCHMID, Ulrich: *Evangelienharmonien des Mittelalters. Forschungsgeschichtliche und systematische Aspekte*, in: *Evangelienharmonien des Mittelalters*, hrsg. v. Christoph Burger, August den Hollander u. Ulrich Schmid, Assen 2004 (Studies in theology and religion, 9), S. 1–17.
- SCHNEEMELCHER, Wilhelm: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 1. Bd.: *Evangelien*, Tübingen 1959.
- SCHWARZ, Michael Viktor: *Giottos Werke* = ders. u. Theis, Pia: *Giottos Werke*, 2. Bd., Wien et al. 2008.
- SHOEMAKER, Stephen J.: *Mary at the Cross, East and West. Maternal Compassion and Affective Piety in the Earliest Life of the Virgin and the High Middle Ages*, in: *The Journal of Theological Studies* NS 62 (2011), S. 570–606.
- SHORE, Paul J.: *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and its influence on the Spiritual exercises of Ignatius of Loyola*, in: *Studies in the Spirituality of Jesuits* 30 (1998), S. 1–32.
- TALBOT, C. H.: *The Liber confortatorius of Goscelin of Saint Bertin*, in: *Studia Anselmiana* 37 (1955), S. 1–117.
- TEETAERT, Amédée (da Zedelgem): *Aperçu historique sur la Dévotion au Chemin de la Croix*, in: *Collectanea Franciscana* 18–19 (1948–49), S. 45–142.
- DERS.: *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis: evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo: saggi introduttivi*, hrsg. v. Amilcare Barbero [Übersetzung v. Teetaert 1948–49], Ponzano 2004.
- THOMAS, Hans Michael: *Zur Rolle der Meditationes vitae Christi innerhalb der europäischen Bild-Entwicklung der Giotto-Zeit*, in: *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, Gent 1979, S. 319–330.
- DERS.: *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung. Die Gefährtenbewegung des hl. Franziskus*, Ubertino da Casale, der «Lebensbaum», Giottos Fresken der Arenakapelle in Padua, die *Meditationes vitae Christi*, Heilsspiegel und Armenbibel, Wiesbaden 1989.
- TISCHENDORF, Constantin von: *Evangelia Apocrypha. Adhibita plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque in editorum copia insignibus*, Leipzig 1853.
- VACCARI, Alberto: «Le Meditazioni della vita di Cristo» in volgare, in: *Scritti di erudizione e di filologia* 1 (1952), S. 341–378.
- VAN DER HEIJDEN, Maarten/ROEST, Bert: *Franciscan Authors, 13th–18th Century. A Catalogue* [online] in Progress. URL: <http://users.bart.nl/~roestb/franciscan/index.htm>.
- VIDAL, James J.: *The Infancy Narrative in Pseudo-Bonaventure's Meditationes Vitae Christi. A Study in Medieval Franciscan Christ-piety (c. 1300)*, Qualifikationsschrift Ph. D. Fordham University, New York 1984.
- WILSON, Adrian/WILSON, Joyce Lancaster: *A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*, Berkeley CA et al. 1984, URL: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6;brand=ucpress>.
- *Waltensburger Meister. Orte und Werke* [Faltblatt mit Übersichtskarte], hrsg. von der Kommission des Museum Meister da Vuorz, Waltersburg 2013.
- WICKHOFF, Franz: *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, hrsg. von Max Dvořák, Berlin 1912 (Die Schriften Franz Wickhoffs, 3).
- WIRTH, Jean: *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques, 1250–1350*, Genf 2008 (Matériaux pour l'histoire, 7).
- WÜNSCHE, Gregor: *Präsenz des Unerträglichen. Kulturelle Semantik des Schmerzes in den «Offenbarungen» Elisabeths von Oye*, Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., Freiburg 2008.

Bibliographie Waltensburger Meister

Eine Bibliographie der Veröffentlichungen mit Anspruch auf eine gewisse wissenschaftliche Relevanz bildet in der Forschung zum Waltensburger Meister das vielleicht grundlegendste Desiderat. Vorliegendes Verzeichnis bietet daher Titel mit direktem, explizitem Bezug zum Gegenstand, der in den angeführten Seiten- oder Spaltenangaben möglichst präzisiert wird. Die Publikation dieses Arbeitsinstruments geschieht in der Hoffnung, dass es der scientific community gute Dienste leisten kann und die Aufarbeitung weiterer Desiderate wie etwa der Forschungsgeschichte erleichtert.

- AFFENTRANGER-KIRCHRATH, Angelika: Der «Meister von Waltensburg», in: Clugin. Sommerliche Wiederbegegnung, in: Neue Zürcher Zeitung 11.8.1992, S. 17.
- Archiv für historische Kunstdenkmäler im Schweizerischen Landesmuseum, Nr. 23524–23565.
- BATZ, Hans: Die Kirchen und Kapellen des Kantons Graubünden, Band 3: Kreis Lugnez. Kreis Rueun/Ruis, Chur 2003, S. 165–169.
- BERGMANN, Uta: Die ehemalige Prämonstratenser Klosterkirche St. Maria und Michael Churwalden, Bern 1997 (Schweizerische Kunstführer GSK, 611), bes. S. 17, 20.
- BERTOGG, Hercli: Il meister da Vuorz, in: Per minga gi. Calender popular per las valladas renanas 32 (1953), S. 1–7.
- BETZ, Jutta: Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt zu Chur, m. Erl. v. Harald Eichhorn, Passau 2009, bes. S. 16–17.
- BITTMANN, Yvonne: Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter, Qualifikationsschrift M.A. Universität Heidelberg 2003, bes. S. 72–75.
- BÖHMER, Roland: Spätromanische Wandmalerei zwischen Hochrhein und Alpen. Neuaufnahmen v. Karl Fülcher, Bern et al. 2011, S. 61 mit Anm. 110 und S. 127 mit Anm. 383.
- BOSCANI LEONI, Simona: Essor et fonctions des images religieuses dans les Alpes. L'exemple de l'ancien diocèse de Coire (1150–1530 env.), Diss. EHESS Paris 2003, Bern 2008.
- DIES.: Peindre à l'extérieur. Efficacité et fonctions de la peinture murale dans un diocèse alpin. L'exemple du diocèse de Coire au Moyen Age, in: Montagnes médiévales, XXXIV^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public, Paris 2004, S. 375–394.
- DIES.: Pittura esterna e liturgia. Il caso dell'antica diocesi di Coira, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 56 (2005), S. 20–25.
- DIES.: Les images abîmées. Entre iconoclasme, pratiques religieuses et rituels «magiques», in: Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art 2 (2006).
- DIES.: Die Wandmalereien des Waltensburger Meisters in Waltensburg, in: Der Waltensburger Meister in seiner Zeit, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 57–66.
- DIES.: Bilder und Frömmigkeit im späten Mittelalter. Die Außenmalereien und ihre Funktionen [Deutsche Publikation der Promotionsschrift; angekündigt].
- BRAUNFELS-ESCHE, Sigrid: Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol. München 1976, S. 35 mit den Abb. 21 und 28–30.
- HU [Kürzel für: ?]: Das Waltensburger Fresko als Vorlage. Neue Liechtensteiner 20-Franken-Marke, in: [Druckort unbekannt].
- BUHOLZER, Columban: Christophorusbilder in Graubünden, in: Bündnerisches Monatsblatt September 1925, S. 265–274, hier S. 272–273.
- DERS.: Mittelalterliche Wandmalerei in Graubünden, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF 34 (1932), S. 296–306.
- BULLRICH, Kurt: Mittelalterliche Kirchen und Kapellen im Nordwesten Graubündens, Klosters 1988, Abb. 24.
- CAESAR, Claudia: Der «Wanderkünstler». Ein kunsthistorischer Mythos, Diss. Universität Kassel 2006, Münster i. W. 2012 (Grazer Edition, 8), bes. S. 332–334, 341, 396.
- CAFLISCH, Ulrich: Il meister da Vuorz, in: Per minga gi. Calender popular per las valladas renanas 53 (1974), S. 29–35.
- DERS.: St. Luzius und St. Florinus/St Lucius et St Florin/St. Luzius and St. Florinus, in: Ausgabe [einer 20-Franken-Briefmarke am] 6. September 1979, hrsg. v. Amt für Briefmarkengestaltung und dem Postmuseum des Fürstentums Liechtenstein, Redaktion Franz Büchel, Vaduz 1979, S. 7–26, 30–39, 44–53.
- DERS.: Kunstführer Evangelische Kirche Waltensburg/Vuorz, hrsg. v. Pfarramt Waltensburg/Vuorz und v. Verkehrsverein Waltensburg/Vuorz-Andiast, o. O. [1. Aufl. 1980, 2. Aufl. 1994].
- DERS.: Der Waltensburger Meister, in: Terra Grischuna 48 (1989), S. 16–18.

- CASTELMUR, Anton von: Eine rätische Kirchenstiftung vom Jahr 1084, in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 23 (1929), S. 297–308, hier S. 299.
- CASUTT, Marcus/RUTISHAUSER, Hans: Überblick über die Tätigkeiten der Denkmalpflege Graubünden im Jahre 2006, in: Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden 2006, S. 99–106.
- CAVENG, Martin: Il meister da Vuorz, in: Per mintga gi. Calendar popular per las valladas renanas 32 (1953), S. 29–34.
- DERS.: Il meister da Vuorz (recensium d'ina dissertaziun), in: Per mintga gi. Calendar popular per las valladas renanas 41 (1962), S. 85–87.
- DERS.: Il meister da Vuorz. In pictur dils temps miez entuorn 1330, in: Radioscola 10 (1965), unpaginiert [S. 2–10].
- CLAPARÈDE-CROLA, Melanie von: Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, Diss. Universität Basel 1969, München 1973, S. 9–11.
- CLOPATH, Johann: Il Meister da Vuorz el Grischun [bisher umfassendste fotografische Dokumentation der Werke], in: Per mintga gi. Calendar popular per las valladas renanas 94 (2015), Falteinlage zw. S. 144 und 145.
- CURTI, Notker/MÜLLER, Iso: St. Agatha bei Disentis, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 3 (1941), S. 41–53, hier S. 45.
- DALBERT, Peter: Der Waltensburger Meister, in: DERS.: Bündner Kirchengeschichte, hrsg. vom Kirchenrat der evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Graubünden [...], Bd. 1, Chur 1982, S. 85–88.
- DEUCHLER, Florens: Schweiz und Liechtenstein, Stuttgart 1966 (Reclams Kunstführer), S. 717–718.
- DERS.: Schweiz und Liechtenstein. Stuttgart 1968 (Reclams Kunstführer), S. 759–760.
- DERS.: Von Zillis nach Waltensburg, in: DERS./Marcel Roethlisberger/Hans Lüthy: Schweizer Malerei. Vom Mittelalter bis 1900, Genève 1975, S. 20–21.
- DERS.: Schweiz und Liechtenstein, Stuttgart 1979 (Reclams Kunstführer), S. 759–760.
- DERS.: L'economia artistica, Disentis 1987 (Ars Helvetica, 2), S. 22.
- DERS.: L'économie artistique, Disentis 1987 (Ars Helvetica, 2), S. 22.
- DERS.: Kunstbetrieb, Disentis 1987 (Ars Helvetica, 2), S. 22.
- DERS.: Il manaschi d'art, Disentis 1987 (Ars Helvetica, 2), S. 22.
- Dictionnaire des Eglises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse, Bd. 5D, Paris 1971, S. 164.
- DIETHELM, Annegret: Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister. Kopf/Gesicht – Körper – Hände, Qualifikationsschrift M.A. Universität Zürich 1979, Typoskript Zürich 1979.
- DIES.: Spuren – der Waltensburger Meister und seine Werkstatt: Hinweise auf mögliche Wege, das Werk einer mittelalterlichen Malerwerkstatt zu verstehen, in: Terra Grischuna 39 (1980), S. 361–364.
- DIES.: Zur Gestensprache des Waltensburger Meisters oder der Versuch zu einem Plädoyer für die christliche Körperlichkeit im Mittelalter, in: Unsere Kunstdenkmäler 30 (1988), S. 35–42.
- DIES.: Art. Meister von Waltensburg, in: SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz, online (sikart.ch) 27.9.2011.
- DIES.: Die Beredsamkeit stummer Bilder. Auf den Spuren eines mittelalterlichen Alphabets der menschlichen Gestalt, in: Der Waltensburger Meister in seiner Zeit, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 128–142.
- DOMENIG, Hans: Auf den Spuren des Waltensburger Meisters, in: Terra Grischuna 55 (1996), S. 71–74.
- EGGENBERGER, Christoph/EGGENBERGER, Dorothee: La peinture du Moyen Âge, Disentis 1988 (Ars Helvetica, 5), S. 26, 28, 31, 66–82, 188.
- DIES.: Malerei des Mittelalters, Disentis 1989 (Ars Helvetica, 5), S. 28, 32, 68–82, 188.
- DIES.: Pictura dal temp medieval, übers. Ines Gartmann, Disentis 1989 (Ars Helvetica, 5), S. 28, 31, 68–83, 188.
- DIES.: Pittura medievale, Disentis 1989 (Ars Helvetica, 5), S. 26, 31, 66–82, 188.
- ELLENBERGER, Denise: Kirche Pitasch GR, Bern 1988 (Schweizerische Kunstführer GSK, 432), S. 7–8, 14.
- EMMENEGGER, Oskar: The Church of Waltensburg and the Restauration of its Mural Paintings, in: ICOM (International Council of Museums), Committee for Conservation, Reports of the Meeting in Madrid, Oct 2nd–7th, o. O., 1972.
- DERS.: Die Kirche von Waltensburg und die Restaurierung ihrer Wandmalerei, masch. Typoskript AF, o. O., o. J. [9 Seiten, mit offenbar fehlenden Abbildungen und Plänen].
- DERS.: Die spätgotischen Wandaltäre in Graubünden, in: URL: www.restaurator.tv, 1.lk.
- DERS./COELLO, Anna: Die Wandmalerei des Waltensburger Meisters um 1340 in der evangelischen

- Pfarrkirche Waltensburg. Geschichtliches, Maltechnik, Einflüsse und Problematik der Restaurierung 1934, in: *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit*, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 165–179.
- ESCHER, Konrad: Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, vom XI. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1906, S. 40, 97.
 - FONTANA, Armon: Die Kirchen in Rhäzüns. Nossadunna – Sogn Paul – Sogn Gieri, Bern 2004 (Schweizerische Kunstführer GSK, 755), S. 17, 23–24, 27, 29, 34, 36–40.
 - GAMBONI, Dario: La geographia artistica [romanisch], übers. v. Dumeng Secchi, Disentis 1987 (Ars helvetica, 1), S. 98 [Plan der Wirkorte].
 - DERS.: Kunstgeographie, übers. v. Hanna Böck, Disentis 1987 (Ars helvetica, 1), S. 96 [Plan der Wirkorte].
 - DERS.: Le paysage artistique, Disentis 1987 (Ars helvetica, 1), S. 96 [Plan der Wirkorte].
 - DERS.: La geographia artistica [italienisch], übers. v. Franca Marone, Elfi Rüsch u. Vera Segre-Rutz, Disentis 1987, 2. Aufl. 1992 (Ars helvetica, 1), S. 98 [Plan der Wirkorte].
 - GANTNER, Joseph: Die gotische Kunst, Frauenfeld 1947 (Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, 2), S. 282–284, 348.
 - GANZ, David: Erzählen mit losen Enden – die Bilderräume des Meisters von Waltensburg, in: *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit*, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 143–164.
 - GANZ, Paul: Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz, Basel 1950 (Schweizer Kunst, 5), S. 62–64, 68, 98–99.
 - DERS.: Geschichte der Kunst in der Schweiz: von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, durchges. u. ergänzt v. Paul Leonhard Ganz, Basel 1960, S. 190–191, 332–333.
 - GRÜNENFELDER-HAUNSCHMIDT, Klaudia: Der Waltensburger Meister. Kunsthistorische Wechselbeziehungen zwischen Graubünden und den angrenzenden Ländern während des 14. Jahrhunderts, Qualifikationsschrift M.A. Universität Wien 2004. Typoskript Wien 2004.
 - GUTSCHER, Daniel: Die Wandmalereien in der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Zürcher Grossmünster. Ein verlorener Freskenzyklus der Manesse-Zeit, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 30 (1979), S. 164–179, hier S. 173.
 - HAHN-WOERNLE, Birgit: Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kulturellen Zeugnissen, Diss. Universität Zürich 1970, Basel 1972 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 53), S. 159.
 - HAMMER, Ivo: The Conservation in Situ of the Romanesque Wall Paintings of Lambach, in: *The Conservation of Wall Paintings. Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London, July 13–16, 1987, hrsg. v. Sharon Cather, [Los Angeles CA] 1991, S. 43–55, hier S. 53.
 - HELBLING, Barbara/HELBLING, Hanno: Der heilige Gallus in der Geschichte, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 12 (1962), S. 1–62, hier S. 55–56 [Desiderius].
 - HIRSCH, Susanne: Künstlerische Vielfalt beim Waltensburger Meister, in: *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit*, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 67–82.
 - HIRTZ, Florian: Die Prämonstratenser-Klöster Churwalden und St. Jakob im Prättigau. Wirtschaftliche Entwicklung und Kolonisationstätigkeit, Chur 1992 (Beiheft Nr. 2 zum Bündner Monatsblatt), Abb. 32 auf S. 38 mit Erklärung auf S. 44.
 - DERS.: Eine der stärksten Malerpersönlichkeiten aus der Zeit der Hochgotik, in: *Bündner Tagblatt* 27.9.2014, S. 12.
 - DERS.: Zur Datierungs- und Zuschreibungskritik hochgotischer Wandmalerei in Churrätien, in: *Der Waltensburger Meister in seiner Zeit*, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 28–56.
 - HOURIHANE, Colum: Pontius Pilate. Anti-Semitism and the Passion in Medieval Art, Princeton 2009, S. 138.
 - DIES.: She Who is Not Named. Pilate's Wife in Medieval Art, in: *Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, hrsg. Katrin Kogman-Appel u. Mati Meyer, Leiden 2009 (The medieval Mediterranean peoples, economies and cultures), S. 215–242, hier S. 230, 233.
 - INSOLERA, Italo: Saper vedere l'ambiente, Rom 2008.
 - JÄKLIN, Dietrich: Geschichte der Kirche St. Georg bei Rhäzüns und ihre Wandgemälde, Winterthur et al. 1880.
 - DERS.: Die Wandgemälde der Kirche St. Georg bei Rätüns, Chur o. J. [65 Abbildungen auf Einzelkarten].

- Kleinod Evangelische Kirche Lünen, in: Südostschweiz 30.9.2000, S. 31.
- KORING, Ulrich: Die alten Kirchen in Ilanz. St. Margareten und St. Martin, Ilanz 2008, S. 35–36.
- KRUMPÖCK, Ilse: Studien zur Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Voralberg, Diss. Universität Wien, Typoskript Wien 1992, S. 222, 238.
- Kirche und ehemaliges Frauenkloster St. Peter Mistail, hrsg. Emil Maurer, 1. Aufl. Bern 1979, 6. Aufl. Bern 2011 (Schweizerische Kunstführer GSK, 884), S. 24–25, 29.
- KNOEPFLI, Albert: Farbillusionistische Werkstoffe, in: Palette 34 (1970), S. 1–52, hier S. 23.
- KNOEPFLI, Albert: Wissen und Weisheit in der Denkmalpflege. Nach dem am 19. Mai 1979 in Zürich [bei der 99. Jahresversammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Kunstgeschichte] gehaltenen Lichtbildervortrag, in: Unsere Kunstdenkmäler 30 (1979), S. 266–288, hier S. 287 mit Abb. 56.
- DERS./EMMENEGGER, Oskar: Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: dies./Koller, M./Meyer, A.: Wandmalerei. Mosaik, Stuttgart 1990 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 2), S. 7–212, hier S. 122, 161–162, 187–188.
- KRAMM, Reinhard: «Originalität war gar nicht beabsichtigt», in: reformiert. Bündner Kirchenbote, Nr. 11/Okttober 2014, S. 4 oder in: http://www.reformiert.info/artikel_14100.html.
- KÜHN, Hermann: Protokoll zu den Probe-Entnahmen an Werken des Waltensburger Meisters und einigen anderen Wandmalereien, 9. und 10. September 1974, Typoskript bei der Denkmalpflege Graubünden.
- DERS.: Untersuchungsbericht [über die Farbenproben vom 9./10. September 1974], Typoskript bei der Denkmalpflege Graubünden.
- LIVERS, Linus: Experts dal Maister da Vuorz s'incuntran, in: <http://www.rtr.ch/home/novitads/archiv/2014/10/02/Experts-dal-Maister-da-Vuorz-s-incuntran.html>.
- DERS.: Sin ils fastizs dal Maister da Vuorz, in: rtr (6.10.2014), URL: <http://www.rtr.ch/home/novitads/archiv/2014/10/02/Experts-dal-Maister-da-Vuorz-s-incuntran.html>.
- DERS.: Simposi davart il Maister da Vuorz [interview cun Horst Rupp], in: <http://www.rtr.ch/home/uten sils/players/audio.566d1044-4418-4198-b4ba-03ff20cb1adb.html#/home/novitads/archiv/2014/10/02/Experts-dal-Maister-da-Vuorz-s-incuntran>.
- LORENZI, Franz: Zur künstlerischen Herkunft des Waltensburger Meisters, in: Bündner Monatsblatt 2015, S. 256–271.
- MATTI, Dieter: Die grosse Umkehrung, in: DERS.: Alte Bilder – neu gedeutet. Kirchliche Kunst im Passland, Band 3: Nordbünden/Surselva, Aufnahmen v. Michael Meier, Chur 2010, S. 35–38.
- Von einem genialen Meister ins Bild gesetzt, in: Terra Grischuna 66 (2007), S. 36–38.
- MICHLER, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 54–55, 203.
- MORRIS, Amy M.: Lucas Moser's St. Magdalene Altarpiece. Solving the Riddle of the Sphinx, Diss. Indiana University 2006, Ann Arbor (MI) o. J. (UMI Microform 3232564), S. 321.
- DIES.: The German Iconography of the Saint Mary Magdalene Altarpiece. Documenting its Context, in: Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque, hrsg. v. Michelle A. Erhardt und Amy M. Morris, Leiden 2012 (Studies in Religion and the Arts, 7), S. 75–104, hier S. 88–89.
- MÜLLER, Iso: Der Gotthard-Raum in der Frühzeit (7.–13. Jh.), in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 7 (1957), S. 433–479, hier S. 434–436 [zur Datierung beider Patrozinien; relevant für die Waltensburger Südwand].
- DERS.: Vom Rätolatein zum Rätoromanisch, in: Vox Romanica 18 (1958), S. 94–106, hier S. 104 [zur Datierung des Desiderius-Patroziniums; relevant für die Waltensburger Südwand].
- DERS.: Das liturgische Kalendar von Pfäfers im 12. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 55 (1961), S. 91–138, hier S. 98, 115 [zur Datierung des Leodegar-Patroziniums; relevant für die Südwand].
- NAY, Marc-Antoni: Art. Waltensburger Meister/Waltensburg, Maître de/Waltensburg, Maestro di, in: Historisches Lexikon der Schweiz/Dictionnaire historique de la Suisse/Dizionario storico della Svizzera online, Versionen vom 2.9.2013 (italienisch), 27.12.2014 (deutsch), 5.1.2015 (französisch).
- PAJAROLA, Jano Felice: Wasser bedroht das Hauptwerk des Waltensburger Meisters. Kultur – die Waltensburger Kirche muss saniert werden, Fotos Yannick Andrea, in: Terra Grischuna 67 (2008), S. 72–74.
- DERS.: Kleine Kirche mit zwei Meistermalern, in: Südostschweiz 24.11.2012, S. 6.
- DERS.: Der grosse Maler und seine Ressentiments, in: Südostschweiz 3.10.2014, S. 11.

- La passione di Vuorz, in: *Cooperazione* Nr. 14 vom 8.4.1982.
- PISKE, Christine: Die Ikonographie des Weltgerichts am Beispiel der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz, Qualifikationsschrift M.A. Universität Wien, Typoskript Wien 2011, S. 67–68, 95, 151.
- POESCHEL, Erwin: Fotografien der Kirche Waltensburg aus dem Jahr 1932, von ihm publiziert unter: Archiv für historische Kunstdenkmäler im Schweizerischen Landesmuseum, Nr. 23524–23565. Heute zugänglich durch: Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Graphische Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern, Nr. 23568–23604.
- DERS.: Ein Freskenfund im Bündner Oberland, in: *Neue Zürcher Zeitung* 25.11.1932, Nr. 2194.
- DERS.: Nachrichten Kanton Graubünden, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 36 (1934), S. 140–143, hier S. 141–142.
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band I: Die Kunst in Graubünden. Ein Überblick, Anhang: Wappen, Münzen, ältere Karten, Basel 1937 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 8), S. 72–80.
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band II: Herrschaft, Prättigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatal, Basel 1937 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 9,2), S. 32 [Maienfeld], S. 196–198 [Lüen].
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band III: Rätzünser Boden, Domleschg, Heizenberg, Oberhalbstein, Ober- und Unterengadin, Basel 1940 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 13), S. 46–56 [Rhäzüns St. Georg], S. 64–66 [Rhäzüns St. Paul], S. 116–117 [Paspels].
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band IV: Die Täler am Vorderrhein, Basel 1942 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 13), S. 321–337 [Waltensburg].
- DERS.: Die Gemälde, in: Grebel, Hans-Rudolf von/ Poeschel, Erwin: Die Wandmalerei in der Kirche von Obstalden, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 4 (1942), S. 17–20, hier S. 20 [Dekoration in Lüen und Waltensburg].
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band V: Die Täler am Vorderrhein, II. Teil: Schams, Rheinwald, Avers, Münstertal, Bergell, Basel 1943 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 13), S. 193–194 [Casti], S. 196–198 [Clugin].
- DERS.: Die frühgotischen Fresken in der Kapelle von Dusch, in: *Neue Zürcher Zeitung* 13.12.1944.
- DERS.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VII: Chur und der Kreis der fünf Dörfer, Basel 1948 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 13), S. 65–68 [Chur], S. 429 [Luziensteig, Dusch].
- DERS.: Zur Kunst- und Kulturgeschichte Graubündens. Ausgewählte Aufsätze, hrsg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte und der Kantonalen Denkmalpflege Graubünden, Zürich 1967, S. 83–86 [Dusch].
- RAHN, Johann Rudolf: Zwei mittelalterliche Gemäldezyklen im Canton Graubünden. Reisebericht aus der Schweiz, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 4 (1871), S. 105–126.
- DERS.: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876.
- DERS.: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Zweite Abtheilung, Gothische Monumente. VII, Canton Glarus; VIII, Canton Graubünden, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 4 (1880–1883), S. 275–283, hier S. 279.
- DERS.: Trümmer einer Bilderfolge aus dem XIV. Jahrhundert im Schlossthor von Maienfeld, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF* 1 (1899), S. 125–132.
- DERS.: Die Wandgemälde im Turme des Schlosses Maienfeld. Neue Funde, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF* 3 (1901), S. 117–125.
- RAHN, Johann Rudolf: Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, in: *Kunstdenkmäler der Schweiz. Mittheilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler NF* 2 (1902), S. 1–14.
- DERS.: Mittelalterliche Wandgemälde in den Bündner Tälern Schams und Domleschg, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF* 8 (1906), S. 198–209.
- [DERS.:] Bündner Kunst- und Wanderstudien. Aus Johann Rudolf Rahns Skizzenbüchern, Vorwort von Ursula Isler-Hungerbühler, Einführung von Karl Rahn, Bildlegenden von Lorenz Held, Chur 1986, S. 186–187.
- RAIMANN, Alfons: Beobachtungen zur Maltechnik des Meisters von Waltensburg, in: *Von Farbe und Farben. Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag*, Zürich 1980 (*Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich*, 4).
- DERS.: Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil

- Graubündens und im Engadin, mit Aufnahmen von Wolfgang Roelli, Diss. Universität Freiburg i. Uechtland 1980, Disentis 1983, S. 31–89, 205–209, 408–425.
- RAMPA, Ivano/RUTISHAUSER, Hans: Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt in Chur. Das hochgotische Kreuzigungsbild an der Ostausenwand des Altarhauses, in: Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden 2004, S. 119–130, hier S. 124.
 - Redaktion unterwegs, Waltensburger Kirchenfresken, in: Bündner Zeitung 22.7.1993, S. 3.
 - REICHEL, Helga: Der Meister von Waltensburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in der Schweiz, Diss. Universität Basel 1954, Marburg 1959.
 - RIBI, Adolf: Rez. zu Poeschel, Kunstdenkmäler Bd. IV, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 4 (1942), S. 254–256, hier S. 255.
 - RISCH, G[eorg?]: Das Kirchlein von Casti im Schams, in: Schweizerische Bauzeitung 89 (1971), S. 802.
 - RUPP, Horst F.: Ein neuer Blick auf den Waltensburger Passionszyklus, in: Bündner Monatsblatt 2014, S. 175–197.
 - DERS.: Hohe Kunst und Judenhass. Ein neuer Blick auf alte Bilder. Der Passionszyklus des Waltensburger Meisters, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 71 (2014), S. 161–186.
 - DERS.: Ein Blick auf die Darstellung der Juden im Waltensburger Passionszyklus. Ein bislang (zu) wenig beachtetes Thema, in: Der Waltensburger Meister in seiner Zeit, hrsg. v. dems., Lindenberg im Allgäu 2015, S. 83–104.
 - DERS.: Puncts centrals davart il discuors actual sur dil Meister da Vuorz, in: Bündner Monatsblatt 95 (2016), S. 158–166.
 - RUTISHAUSER, Hans: Ein neu entdecktes Wandbild des Waltensburger Meisters in Churwalden, in: Neue Zürcher Zeitung 23.7.1972, S. 45.
 - DERS.: Wandmalerei in der Klosterkirche Churwalden, in: Bündner Tagblatt Jg. 21, Nr. 21, 25.1.1973.
 - DERS.: Die Marienkrönung des Waltensburger Meisters in Churwalden, in: Unsere Kunstdenkmäler 24 (1973), S. 119–125.
 - DERS.: Die ehemalige Prämonstratenser Klosterkirche St. Maria und Michael in Churwalden/Graubünden, Diss. Universität Zürich, Typoskript Zürich 1976, S. 97–100.
 - DERS.: Die Churwaldner Klosterkirche, in: Terra Grischuna 36 (1977), S. 21–24.
 - DERS.: Die hoch- und spätgotischen Wandmaleien in der Begräbniskirche Sogn Paul/St. Paul in Rhäzüns, Graubünden, in: 1342. Zeugen des späten Mittelalters. Festschrift «650 Jahre Grafschaft Vaduz», hrsg. v. Hansjürg Frommelt, Triesen 1992, S. 310–318.
 - DERS.: Konservierung des hochgotischen Christophorus-Wandbildes an der evangelischen Kirche St. Martin in Zillis, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft von Graubünden 125 (1995), S. 139–145.
 - SCHLAPP, Hermann: Die Kathedrale von Chur. Festschrift zur Wiedereröffnung, 1. Aufl. [Chur] 2007, 2. Aufl. 2009, S. 35–36.
 - SCHNEIDER, Hugo: Nachrichten: St. Martin, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 15 (1954–1955), S. 174–191, hier S. 177–178.
 - SCHNEIDER, Robert K.: Belfort. Kunst der Landschaft Belfort. Kunsthistorischer Führer durch die Orte Lenz, Brienz, Surava, Alvaneu, Schmitten und Wiesen, Belfort-Wiesen 1983.
 - SEIFERT-UHERKOVIC, Ludmila: Die Kirche von Clugin, Bern 2012 (Schweizer Kunstführer GSK, 911).
 - Dies./DOSCH, Leza: Kunstführer durch Graubünden, Zürich 2008, S. 206–208.
 - SIMON, Gerhard: Die Kapelle St. Maria Magdalena in Dusch und die Kirche Sogn Gieri in Rhäzüns – zwei bedeutende Stationen auf dem Weg des Waltensburger Meisters, in: Der Waltensburger Meister in seiner Zeit, hrsg. v. Horst F. Rupp, Lindenberg im Allgäu 2015, S. 105–127.
 - SIMONETT, Christoph: Die vorreformatorischen Fresken der Schamserkirchen, in: Bündnerisches Monatsblatt März 1931, S. 87–91.
 - DERS.: Der Meister von Waltensburg, in: Unsere Kunstdenkmäler 14 (1963), S. 103–112.
 - DERS.: Kirche Waltensburg/Vuorz, Bern 1965 (Schweizerische Kunstführer GSK, 79).
 - SPÄNI, Marc: Thidrekr af Bern und der Elefant von Maiefeld. Zur Interpretationsgeschichte einer Bündner Wandmalerei des frühen 14. Jahrhunderts, in: Literatur und Wandmalerei. II: Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001, hrsg. v. Eckart Conrad Lutz, Tübingen 2005, S. 457–477.
 - STOCKMEYER, Ernst: Die Glocken des Baselbiets bis zum Jahre 1850 in ihrem heutigen Bestande, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11 (1950), S. 28–44, hier S. 33.

- TANNER-HERTER, Ursi: Giudieus an l'istorgia da Jesus, in: Per mintga gi. Calender popular per las valladas renanas 78 (1999), S. 132–139.
- DIES.: La crusch da Cristus sco istorgia da Pastgas, in: Per mintga gi. Calender popular per las valladas renanas 82 (2003), S. 118–125.
- DIES.: Iglis tres retgs sen maletgs an baselgias grischùns, in: Per mintga gi. Calender popular per las valladas renanas 84 (2005), S. 137–144.
- TOMASCHETT, Michael: Zur Ikonographie der Dreikönigsdarstellungen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wandmalerei der Kantone Graubünden und Tessin, Qualifikationsarbeit lic. Universität Zürich 1997, Typoskript Zürich 1997, S. 39, 41–42, 44, 49, 51, 58, 63, 67, 71, 73, 77, 79, 83, 87–88, 96–97, 100, 114, 122, 125, 127.
- UHLIG, Andreas: Der Passionszyklus von Waltensburg, in: Neue Zürcher Zeitung 17./18.4.1976, S. 56.
- Waltensburger Meister. Orte und Werke [Faltblatt mit Übersichtskarte], hrsg. von der Kommission des museum meister da Vuorz, Waltensburg 2013.
- WÜRGLER, Gerhard: Der Waltensburger Meister, in: Bündner Schulblatt 34 (1975), S. 205–226.
- DERS./HÄRTL, Paul: Der Waltensburger Meister, o. O. [Chur] 1992 [50 Diapositive mit Kommentar].
- WYSS, Alfred: Kirche St. Georg von Rhäzüns, Bern 1963 (Schweizerische Kunstführer GSK, 54).
- DERS.: Razén/Rhazüns: Sogn Gieri – Sogn Paul – Nossadunn, Basel 1977 (Schweizerische Kunstführer GSK, 227).
- Z[ELLER?], W[illy?]: Sicherung in Waltensburg, in: Neue Zürcher Zeitung 23.12.1971.
- ZELLER, Willy: Fragen um den «Waltensburger Meister», in: Neue Zürcher Zeitung 19.6.1974.
- DERS.: Kunst und Kultur in Graubünden, Bern 1993, S. 84.