Zur Gestensprache des Waltensburger Meisters oder der Versuch zu einem Plädoyer für die christliche Körperlichkeit im Mittelalter

Autor(en): **Diethelm, Annegret**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **39 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **20.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-393737

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

ANNEGRET DIETHELM

Zur Gestensprache des Waltensburger Meisters

oder Der Versuch zu einem Plädoyer für die christliche Körperlichkeit im Mittelalter

Es fällt auf, dass der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Graubünden tätige Waltensburger Meister in seinen Wandmalereien ein eigentliches Alphabet von Zeichen des körperlichen Ausdrucks verwendet. Dieser Aufsatz ist der Versuch, die Aufgabe dieser Körpersprache im grösseren Zusammenhang des mittelalterlichen christlichen Verständnisses von Körperlichkeit zu verstehen. Auf dem Weg von der Sphäre der Welt zur Sphäre der Gottheit steht sie an entscheidender Stelle.

Do er also blůtende da stůnd und sich selber an sach, daz waz der jemerlichst anblik, daz er in dik gelichte in etlicher wise der geschŏwde, als do man den geminten Christus freischlich geislete. (Heinrich Seuse[1])

Mit meinem Beitrag zur Gestensprache des Waltensburger Meisters möchte ich versuchen, den Kreis der Vorurteile der unbedingten Körperfeindlichkeit des Christentums zu durchbrechen und zeigen, dass gerade der Körper, gleichsam tiefstes Versinken in oft überdeutliche Körperlichkeit, dem religiös denkenden und fühlenden Menschen des christlichen Mittelalters zentraler Lebensgrund sein konnte, ja in gewissem Sinn sein musste. Es ist der Versuch, im begrenzten Rahmen dieses Artikels wenigstens einen kleinen Einblick in die Komplexität mittelalterlich-christlichen Verständnisses von Körperlichkeit zu geben, einer Körperlichkeit, die auf der einen Seite dem menschlichen Begreifen durchaus einfühlbar ist, die sich jedoch auf der andern Seite jeglicher Fassbarkeit entzieht und gerade dank dieser schillernden Doppelgesichtigkeit zu faszinieren vermag. Der menschliche Körper steht an der Nahtstelle zwischen Welt und Gottheit, in ihm berühren und verzahnen sich die beiden Sphären in ganz bestimmter Weise.

Die Wandmalereien des als historische Person nicht fassbaren «Meisters von Waltensburg», dem 16 Werke, die alle in der Zeit zwischen 1330 und 1350 in Graubünden entstanden sind, mit hoher Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden[2], bieten sich in ihrer Beschränkung auf die menschliche Figur und wenige, formelhafte Requisiten an, mittels sorgfältiger Betrachtung der körperlichen Zeichen den vorbildlich vorgezeichneten Weg durch die Körperlichkeit und Kreatürlichkeit hindurch zur Körper- und Bildlosigkeit, zum Ziel aller mystischen Sehnsucht, der Vereinigung mit der grund-losen Gottheit[3] nachzugehen. Dass die Sprache auf diesem Weg an der Schwelle zum Unsagbaren hilflos versagen muss, ist unüberwindbares Hindernis und Herausforderung zugleich.

1 Waltensburg, evangelische Kirche. Scherge aus der Dornenkrönung.

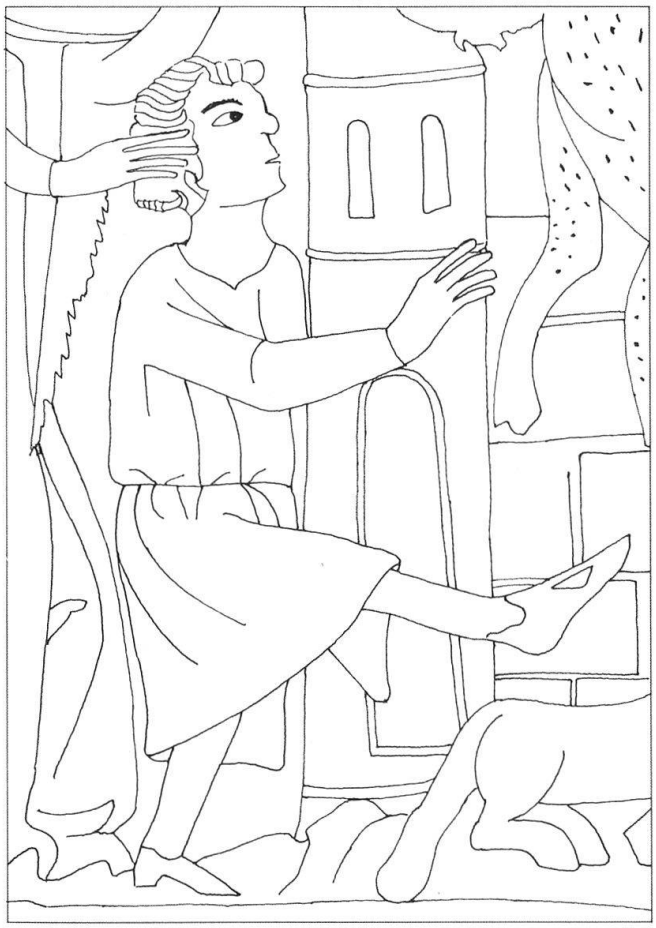
2 Waltensburg, evangelische Kirche. Johannes aus der Kreuztragung.

Die Ebene der Bilder

Die Kunstgeschichte hat den unschätzbaren Vorteil, dass der Gegenstand ihrer Betrachtung auf den ersten Blick der Welt der sichtbaren, fassbaren Dinge angehört. Am Anfang des oben angedeuteten Weges steht das handfeste Erfassen des Materials, das in unserem Fall in einem möglichst vollständigen Inventar der Zeichen des körperlichen Ausdrucks besteht, die der Waltensburger Meister einsetzt, um seinen Bildern, welche fast ausschliesslich Ereignisse der Bibel und verschiedener Heiligenleben wiedergeben, die beabsichtigte Wirkung zu verleihen[4]. Da es unmöglich ist, die reiche Ausbeute dieser Bestandesaufnahme, welche die körperlichen Formen nach den Gesichtspunkten «Kopf/Gesicht», «Körper» und «Hände» ordnet, an dieser Stelle auszubreiten, muss der Hinweis auf einige wenige, typische Beispiele genügen.

Abb. 1, 2

Bei den Formen von Kopf und Gesicht ist zu unterscheiden zwischen Formen, die als Ausdruck einer bestimmten inneren Verfassung oder Absicht nur vorübergehend erscheinen (Mimik) und Formen, die dem Kopf/Gesicht eigen sind und nur in einigen Fällen von den mimischen Bewegungen für kurze Zeit verändert werden, um dann wieder in die Grundformen zurückzufallen (Physiognomik). Zusätzlich kommen Formen vor, die weder zur Mimik noch zur Physiognomik gezählt werden können, aber dennoch etwas über den Charakter der dargestellten Person aussagen, wie zum Beispiel die



3 Rhäzüns, Kirche St. Georg. Der Zauberer Athanasios.

4 Waltensburg, evangelische Kirche. Ausschnitt aus der Apostel- und Heiligenreihe.

verschiedenen Ansichten des Kopfes und der Heiligenschein. Die meisten Köpfe werden in Dreiviertelansicht abgebildet, was an sich kein bedeutungstragendes Merkmal ist. Die frontale Ansicht jedoch wird nur bei guten, meistens heiligen Figuren verwendet; sie zeichnet sie als etwas Besonderes aus und verleiht ihnen einen repräsentativen Charakter. Das Profil ist eindeutiges Zeichen des Bösen.

Der Waltensburger Meister konstruiert seine Köpfe nach dem byzantinischen «Drei-Kreise-Schema»[5], in dem die wichtigsten Bereiche des Kopfes von drei konzentrischen Kreisen, deren Mittelpunkt in der Nasenwurzel liegt, und deren Radien 1, 2 und 3 Nasenlängen betragen, begrenzt werden. Abweichungen von diesem Schema sind immer bedeutungshaltig und kennzeichnen den Bösen.

Die Haltung des Kopfes ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel des Waltensburger Meisters. In der Regel sind die aufrechte Haltung und das Neigen nach vorn Ausdruck positiv bewerteter Eigenschaften, während der nach hinten geneigte eher ein negatives Merkmal bedeutet.

Neben diesen Gestaltungsmöglichkeiten, welche die abgebildete Figur auf den ersten Blick zu charakterisieren erlauben, ist den Klein- und Kleinstformen grösste Aufmerksamkeit zu schenken. So bezeichnet der doppelte, obere Lidstrich den Guten, während der Böse nur einen einfachen Strich besitzt. Die Stellung der Pupille sagt Wichtiges über den Charakter und den momentanen Gemütszustand aus. Geschlossene Augen sind Zeichen des Schlafes, der

Trauer oder des Todes. Weit aufgerissene Augen können als zum physiognomischen Zeichen erstarrte mimische Bewegung Ausdruck des Bösen sein. Mit der Blickrichtung wird die Art des Verhältnisses der Personen zueinander definiert, oder es wird ein bestimmtes Gefühl vermittelt. Mit der Stellung der Augenbraue kann Trauer oder Wut ausgedrückt werden. Ein offener Mund kann in seltenen Fällen Zeichen des Sprechens sein; immer ist er jedoch dem Bösen eigen. Falten auf der Stirn sind meistens ein Zeichen der Würde und des Alters, können aber auch Wut meinen oder selten einmal den Bösen kennzeichnen. Manchmal dient eine besondere Haartracht – über ihre eigentliche Aufgabe, den Träger als Typ zu charakterisieren – als Merkmal eines momentanen Zustandes der Gestalt.

Damit die innere Verfassung, Absicht oder Tätigkeit einer Figur (der Mimik entsprechend) und ihr Charakter (der Physiognomik entsprechend) am ganzen Körper zum Ausdruck kommt, wird dieser in
Abb. 3, 4 verschiedenen Haltungen dargestellt. In der Regel ist das Verhalten des ganzen Körpers zurückhaltend. Ausladende Bewegungen können Zeichen des Bösen, der Wut und der Trauer sein. Die Stärke der Neigung des Oberkörpers unterstreicht die Intensität einer Tätigkeit oder eines Gefühls. Gewisse Haltungen sind mit einer bestimmten Bedeutung eng verbunden. Sitzt ein König auf einem Stuhl und hat das eine Bein über das andere geschlagen, so tut er dies in seiner Funktion als Richter: «... es soll der Richter auf seinem Richterstuhl sitzen als ein griesgrimmiger Löwe, den rechten Fuss über den linken geschlagen.»[6]

Abb. 5 Die verschiedenen Stellungen der Hände und Finger offenbaren die innere Verfassung einer Figur (Gebärden) oder sie dienen als vom Willen dirigierte Zeichen der Kommunikation (Gesten). Abgesehen von den funktionellen Haltungen der Hände, die eine Tätigkeit ausführen, lassen sich neun verschiedene Hauptformen der Stellung von Hand und Finger unterscheiden, die alle im Dienst der Bild-Mitteilung stehen. Das Spektrum der Bedeutungen einer bestimmten Handhaltung kann verschieden breit sein; oft kann die genaue Bedeutung nur aus dem Gesamtzusammenhang des körperlichen Ausdrucks erschlossen werden. Sehr häufig ist die Geste des ausgestreckten Zeigefingers. Mit ihr wird auf etwas hingewiesen; sie kann aber auch Sprechgeste, Ausdruck der Macht und des Befehlens sein. Oft ist in ihr die Absicht des Malers spürbar, auf ein ihm wichtiges Geschehen besonders hinzuweisen. Werden Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, so kann das die gleiche Bedeutung wie die oben beschriebene Geste haben, doch meistens hat sie einen tieferen Sinn, wird als Segensgestus oder als Zeichen der Anwesenheit Gottes gedeutet. Offene Hände sprechen, weisen auf etwas hin, segnen und können Ausdruck von Trauer und Tod sein, je nach der Gegend des Körpers, in der sie sich bewegen. Aneinandergelegte Hände sind Zeichen des Gebets; gefaltete Hände werden immer als Ausdruck des Schmerzes und der Trauer gebraucht. Schlaff nach unten hangende Hände deuten auf Kraftlosigkeit, Ergebenheit, Schlaf, Trauer und Tod hin.

5 Waltensburg, evangelische Kirche. Ausschnitt aus dem Abendmahl.

Dieser kurze Überblick soll wenigstens erahnen lassen, dass sich der Waltensburger Meister eines im Lauf der Zeiten festgelegten, eigentlichen Alphabets der körperlichen Formen[7] bedient, dessen Möglichkeiten sich natürlich erst in der Kombination der Zeichen voll entfaltet, wobei hinzuzufügen ist, dass dieses System trotz einer gewissen Regelhaftigkeit offen und verwandlungsfähig ist.

Das Bild der Kreuzigung Christi in der Kirche zu Waltensburg

Betrachten wir mit dem auf körperliche Zeichen hin gebildeten Blick die berühmte Kreuzigungsszene in der Kirche zu Waltensburg! Johannes ist mit seinem ganzen Körper auf Maria ausgerichtet, die in ihrer unermesslichen Trauer zu Boden zu sinken droht. Die Kniee vermögen sie nicht mehr zu tragen, die Arme fallen kraftlos hinunter, der Kopf ist schmerzvoll geneigt und scheint sich an die Schulter des Jüngers zu lehnen, der Blick ist ohne jede Bestimmtheit nach unten gerichtet. Die beiden Figuren sind in der Intensität ihres durch körperliche Zeichen klar vermittelten Schmerzes zu einem eindrücklichen, in sich geschlossenen und ausserhalb des szenischen Ablaufs der Passionsgeschichte stehenden Andachtsbild verschmolzen. Gleichsam als zweites Andachtsbild bietet sich der mit weit geöffneten Armen gekreuzigte Christus den Schauenden an. Die entspannten Hände, der Richtung Maria geneigte Kopf mit den geschlossenen Augen, der ausgemergelte Körper teilen seinen Tod mit. Der kleine Scherge mit dem Essigschwamm wird zur blossen Nebenfigur, während die Geste des ausgestreckten Zeige- und Mittelfingers bei Longinus und Centurio auf das ganz Besondere dieser Szene hinweist. Longinus weist auf sein durch das Blut Christi wieder sehend gewordenes Auge hin und Centurio schwört, dass der Gekreuzigte wirklich Gottes Sohn ist: «Als aber der Hauptmann und die, welche

Abb. 6

6 Waltensburg, evangelische Kirche. Kreuzigung.

mit ihm Jesus bewachten, das Erdbeben sahen und was da geschah, fürchteten sie sich sehr und sagten: Dies war in Wahrheit Gottes Sohn.»[8]

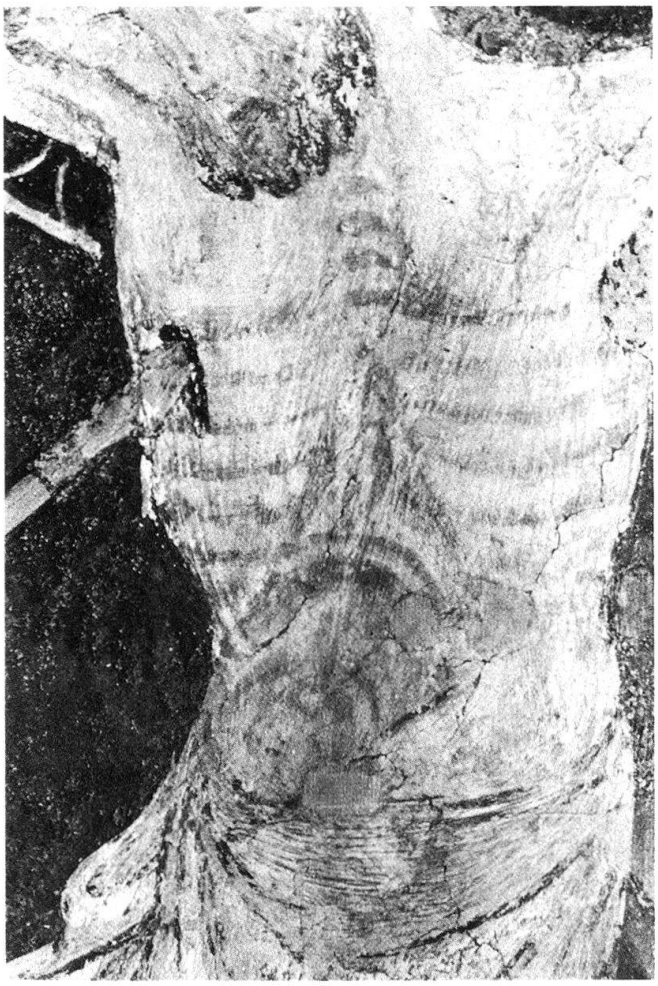
Der gekreuzigte Christus als Brennpunkt aller christlichen Körperlichkeit

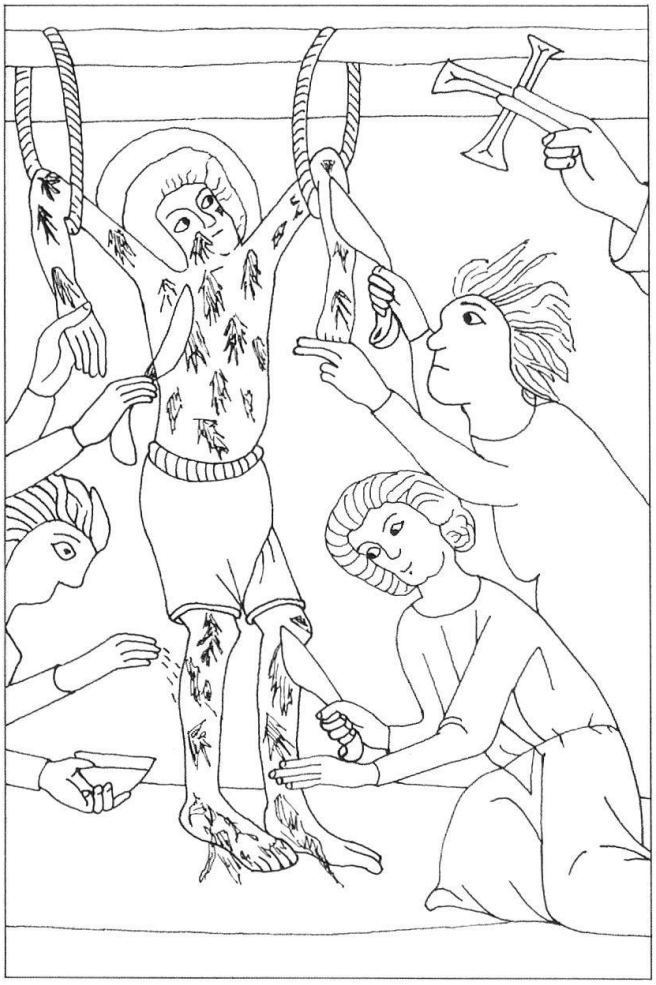
Abb. 7

Fast unscheinbarer Mittelpunkt des Kreuzigungsbildes ist die Seitenwunde Christi, die ihm eben von Longinus zugefügt worden ist. An diesem entscheidenden Punkt unserer Betrachtungen angelangt, ist ein, wenn auch notgedrungen knapper, Exkurs notwendig, ohne den der alles verändernde Kern des christlichen Verständnisses von Körperlichkeit nicht erkannt werden kann.

Die Theorie von der Doppelnatur Christi meint die Zugehörigkeit der zentralen Gestalt des Christentums sowohl zur Sphäre der Welt als auch zur Sphäre der Gottheit. Christus als das fleischgewordene Wort Gottes ist beides: Mensch und Gottheit. Tiefstes Menschsein im christlichen Zusammenhang ist tiefste Erniedrigung im Leiden, das im Bild des gekreuzigten Christus höchste Einprägsamkeit erreicht. Und genau an diesem Punkt findet die Umkehr statt. Dem Tod folgt die Auferstehung. Der Tod des menschlichen Christus bedeutet zugleich die Wiedergeburt des göttlichen Christus.

In der Identifikation mit dem menschlich-leidenden Christus steckt für die nachfolgenden Gläubigen die Hoffnung, mit dem göttli-





7 Waltensburg, evangelische Kirche. Körper Christi aus der Kreuzigung.

8 Rhäzüns, Kirche St. Georg. Georg wird aufgehängt und geschunden.

chen Christus nach erlittenem Tod zu auferstehen, um dann in der Unendlichkeit der Gottheit aufzugehen. Um diesen entscheidenden Vorgang überhaupt zu ermöglichen, ist eine grundsätzliche Bildung des Menschen auf Christus hin nötig. Die erste Stufe umfasst die körperliche Gleich-Bildung des Christen mit seinem Vorbild, die gleichsam als konkreter Einstieg zu den folgenden Stufen gedacht ist. Die erschütternde Körperlichkeit des nackten, am Kreuz leidenden Christus ist dem Christentum erstrebenswertes und heilversprechendes Ziel. Das christliche Verständnis von Körperlichkeit meint ausschliesslich christusbezogene Körperlichkeit, wobei diese in Intensität und Penetranz keine Grenzen kennt. Je tiefer der Mensch in diese einsinkt, desto grösser sind seine Chancen zur Erlösung.

Zurück zu den Bildern!

Eine wichtige Form der Bildung auf Christus hin erfolgt über die an den Kirchenwänden gemalten, heiligen Geschichten. Der Waltensburger Meister erfüllt seinen didaktischen Auftrag vor allem dadurch, indem er die Körpersprache seiner Figuren behutsam einsetzt. Der gegen die Regel verstossende körperliche Ausdruck der Bösen evoziert Gefühle der Ablehnung. Die grosse Anziehungskraft der gleich Andachtsbildern aus dem Fluss des Geschehens herausgehobenen heiligen Figuren bietet sich in der Intensität ihrer auf Chri-

stus bezogenen Körperlichkeit als Führer zur Identifikation mit dem höchsten Bild körperlichen Leidens in Gestalt des gekreuzigten Christus an, der im Christentum unumgehbares Tor zur Seligkeit ist.

Ein Nachsatz

Abb. 8 Körperlichkeit, oft eine bis ins Ekelerregende gesteigerte Körperlichkeit, hat im christlichen System eine entscheidende Aufgabe zu erfüllen. Als ausschliesslich auf Christus bezogene Körperlichkeit – und nur als solche – steht sie an der unüberspringbaren Schwelle zwischen Welt und Gottheit. Körperlichkeit, die sich als Ausdruck reiner, ungebundener Lebensfreude gebärdet, wird im christlichen Gefüge jedoch der Zugang zu höheren Sphären verwehrt.

Résumé Il est surprenant de constater que le Maître de Waltensburg, actif dans les Grisons pendant la première moitié du 14^{e} siècle, utilise pour ses peintures murales un alphabet personnel de signes traduisant l'expression des corps. Cet article tente d'approfondir ce langage corporel, dans le contexte général de la conception chrétienne médiévale du corps. Sur la voie menant de la sphère terrestre à la sphère divine, il occupe une place décisive.

Riassunto Non vi è dubbio che il Maestro di Waltensburg, attivo nei Grigioni durante la prima metà del XIV secolo, impieghi nei suoi affreschi un vero e proprio vocabolario di gestualità. La presente trattazione si propone, in un contesto più ampio, di far interprete questo linguaggio del corpo della consapevolezza cristiano-medievale della fisicità umana. Essa occupa una posizione chiave nel cammino che dalla sfera terrena conduce alla sfera divina.

Anmerkungen

[1] BIHLMEYER, KARL. Heinrich Seuse, Deutsche Schriften. Stuttgart 1907, S. 43, Zeile 22–25.

[2] Zur Zeit können dem Waltensburger Meister folgende Werke zugeschrieben werden, wobei einige nur als Fragmente erhalten sind: Maienfeld, Schloss Brandis; Waltensburg, evangelische Kirche; Chur, Kathedrale; Paspels, Kapelle Dusch; Churwalden, ehemalige Klosterkirche; Davos Platz, evangelische Kirche; Ilanz, Kirche St. Martin; Lohn, evangelische Kirche; Lüen, evangelische Kirche; Pitasch, evangelische Kirche; Schlans, katholische Kirche; Zillis, evangelische Kirche; Casti, evangelische Kirche; Clugin, evangelische Kirche; Rhäzüns, Kirche St. Georg; Rhäzüns, Kirche St. Paul. – Hingewiesen sei auf den aktuellsten Text zum Waltensburger Meister in: RAIMANN, ALFONS. Gotische Wandmalereien in Graubünden, Disentis 1983, hier weitere Literatur zum Thema.

[3] Hinter dieser Vorstellung steht das Bild vom mystischen Kreislauf: Das Herausfallen der Geschöpfe aus der Einheit mit der Gottheit in die Vielheit der Welt ist zugleich eine stufenweise Wiedereinkehr in die ursprüngliche Einheit mit dem Urgrund.

[4] Dieser Aufsatz ist aus meiner Lizentiatsarbeit hervorgegangen: Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister. Universität Zürich 1979.

[5] Vergleiche dazu: PANOFSKY, ERWIN. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975. S. 68–124.

[6] Zitiert nach: HAHNLOSER, HANS RUDOLF. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz 1972, S. 61.

[7] Eine allgemeine Untersuchung bietet: GARNIER, FRANÇOIS. Le Langage de l'Image au Moyen Age. Signification et Symbolique. Paris 1982.

[8] Matthäus 27, 54.

Abbildungsnachweis 1, 2, 4, 5, 7: Autorin. – 6: Alfons Raimann, Frauenfeld. – 3, 8: Umzeichnungen von Renato Simona, Locarno.

Adresse der Autorin Annegret Diethelm, lic. phil. I, Kunsthistorikerin, alte Dorfstrasse 21, 8910 Affoltern a. A.