

Zeitschrift:	Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale
Herausgeber:	Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte
Band:	117 (2023)
Artikel:	Die neu aufgebrochene Diskussion um den sogenannten Waltensburger Meister
Autor:	Rupp, Horst F.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1053223

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: 14.02.2026

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

Die neu aufgebrochene Diskussion um den sogenannten Waltensburger Meister

Horst F. Rupp

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und dann im 20. Jahrhundert haben Kunsthistoriker wie Johann Rudolf Rahn (1841–1912)¹ und Erwin Poeschel (1884–1965)² in verschiedenen Kirchen und Kapellen im Norden Graubündens beeindruckende Werke entdeckt, die zum Teil über Jahrhunderte aus religiösen Gründen unter einer Kalkschicht zum Verschwinden gebracht worden waren. Die bilderkritische klassische reformierte Theologie konnte mit diesen Kunstwerken nichts anfangen, sah sie im Gegenteil als ein Produkt einer Art von Götzenverehrung, die man aus streng theologischen Gründen zutiefst verachtete und ablehnte. Eine etwas liberalere Theologie des 20. Jahrhunderts legte dann – erfreulicherweise! – eine deutlich tolerantere Haltung an den Tag, sodass man auch heute in reformierten Kirchen an solchen Bildern keinen Anstoss mehr nimmt, sondern sie als Kunstwerke verstehen kann, die in ihrer Zeit ihre Berechtigung hatten und die wir Heutigen auch noch mit zumindest ästhetischem Gewinn betrachten können. Die Rede ist hier von der Fresken-Werkgruppe, die dem sogenannten Waltensburger Meister bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben wird, der vermutlich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Graubünden wirkte. An mehr als einem Dut-

¹ Johann Rudolf Rahn hat in unterschiedlichen Zeitschriften eine ganze Reihe von Aufsätzen zum Werk des Waltensburger Meisters publiziert. Vgl. Johann Rudolf Rahn, Fundnotiz, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1898, 102; ders., Trümmer einer Bilderfolge aus dem XIV. Jahrhundert im Schlossturm Maienfeld, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 1899, 125–132 (ebenfalls in: *Bündner Monatsblatt*, 1900, 73ff.); ders., Die Wandgemälde im Turm des Schlosses Maienfeld. Neue Funde, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1900–1902, 117–121; ders., Zwei weltliche Bilderfolgen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, in: *Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, Neue Folge II, Genf 1902.

² Erwin Poeschel nimmt auf die Werke des Waltensburger Meisters insbesondere in seinem umfangreichen, siebenbändigen Werk «*Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*» Bezug (Basel 1937–1948). Zu Schloss Maienfeld und seinen Fresken nimmt er in seinem «*Burgenbuch*» Stellung (Zürich und Leipzig 1930).

zend Orten in Chur und in seiner Umgebung finden sich die von ihm geschaffenen, fast ausnahmslos sakralen Bilder; nur an einem Ort, und zwar im Wohnturm in Schloss Maienfeld,³ konnte man profane Fresken von ihm entdecken, die ritterlich-höfische Motive zeigen.

Den Behelfs- bzw. Not-Namen Waltensburger Meister hatte Erwin Poeschel geprägt, in Ermangelung genaueren historischen Wissens um den Künstler, der sich hinter diesen Fresken verbirgt. In Konsens wohl auch mit anderen Kunsthistoriker*innen der Zeit erklärte er die Passion in der Kirche in Waltensburg, gelegen auf einem Bergplateau hoch über dem Vorderrhein bei Ilanz, zum reifsten Werk des mittelalterlichen Künstlers, weshalb er ihn auch nach diesem Ort benannte. Mit der (Wieder-)Entdeckung dieser Kunstwerke begann auch eine intensive wissenschaftliche Erforschung dieses Oeuvres, die über die schon genannten Rahn und Poeschel auch noch mit den Kunsthistoriker*innen Helga Reichel⁴ und insbesondere dann Alfons Raimann (geb. 1944) verbunden ist. Raimann publizierte 1983 in erster und 1985 in zweiter Auflage seine Dissertation mit dem Titel «Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin»⁵. In diesem beeindruckenden voluminösen opus magnum wird eine Sicht auf den Waltensburger Meister festgeschrieben, die dann für die folgenden Jahrzehnte bestimmend ist. Mit der Veröffentlichung dieses Werkes verstummte jedoch über mehrere Jahrzehnte die wissenschaftliche Diskussion um das Werk des Meisters weitgehend, und er fand – abgesehen von einigen akademischen Qualifikationsschriften (so etwa von Annegret Diethelm 1979,⁶ Ivan Hug 1999⁷ und Klaudia Grünenfelder-Haunschmidt 2004⁸) – fast ausschliesslich noch in Kunsthistorikern Erwähnung. Vermutlich hat die Akribie, mit der Raimann gearbeitet hatte, auch weitere Forschungsarbeit nicht

³ Vg. dazu Horst F. Rupp, Schloss Maienfeld und seine Fresken, Lindenberg i.A. 2020.

⁴ Helga Reichel, Der Meister von Waltensburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in der Schweiz, Marburg 1959 (zugleich Dissertation Universität Basel 1954). Die Lebensdaten von Helga Reichel konnten leider trotz intensiver Recherche nicht eruiert werden.

⁵ Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis 1983 bzw. ²1985.

⁶ Annegret Diethelm, Untersuchungen zum körperlichen Ausdruck beim Waltensburger Meister (Kopf/Gesicht – Körper – Hände), Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1979.

⁷ Ivan Hug, Kunsttechnologische Untersuchungen der Wandmalereien aus dem frühen 14. Jahrhundert im Schlossturm Brandis unter Miteinbeziehung der Bau- und Kunstgeschichte. Diplomarbeit an der Berner Fachschule HGKK, Studiengang Konservierung und Restaurierung, Fachrichtung Gemälde, Skulptur und Architekturoberfläche, Sargans 1999.

⁸ Klaudia Grünenfelder-Haunschmidt, Der Waltensburger Meister. Kunsthistorische Wechselbeziehungen zwischen Graubünden und angrenzenden Ländern während des 14. Jahrhunderts. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte, eingereicht an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 2004.

eben befördert, denn, so fragten sich wohl viele Forscher*innen: Was konnte man noch an weiterführenden Erkenntnissen erwarten nach so viel profunder Arbeit?!



Abb. 1: Reformierte Kirche Waltensburg/GR, Blick von Südwesten (alle Abbildungen Horst F. Rupp).

Erst mit dem von Horst F. Rupp (geb. 1949) im Oktober 2014 am Ort des wichtigsten Werkes in Waltensburg organisierten wissenschaftlichen Symposium,⁹ bei dem Wissenschaftler*innen aus unterschiedlichen Disziplinen referierten (so etwa aus der Kulturwissenschaft, der Allgemeinen Geschichte, der Theologie bzw. Kirchengeschichte, natürlich der Kunstgeschichte wie aber auch der

⁹ Das Symposium fand unter Beteiligung von mehr als einhundert Teilnehmer*innen vom 3. bis zum 5. Oktober 2014 in Waltensburg statt.

Restaurationswissenschaft), und den dann im Folgejahr publizierten Tagungsreferaten¹⁰ begann eine erneute intensive Diskussion des Werkes bzw. der Werkgruppe.¹¹ Und es wurde deutlich, dass es durchaus noch bislang unentdeckte und weiterführende Aspekte zum Waltensburger Meister zu thematisieren gibt. Zwei dieser innovativen, bis jetzt wenig bis gar nicht gesehenen und diskutierten Aspekte seien nachfolgend fokussiert.

Die Darstellung der Juden beim Waltensburger Meister¹²

Der Forschung ist lange Zeit überhaupt nicht aufgefallen, dass im Werk des Waltensburger Meisters eine ganz bestimmte Sicht der Juden vertreten wird. Zwar bemerkte man verschiedentlich, dass da Männer mit Spitzhüten zu sehen waren, was wohl darauf hindeutete, dass hier die Juden etwa im Kontext der Passion Jesu dargestellt werden sollten, allerdings machte man sich die hinter diesem Phänomen stehende Problematik nicht klar. Denn: Es geht bei der Darstellung der Juden auf den Fresken des Meisters sicherlich weniger um die historischen Juden zur Zeit Jesu Christi, die sich ja nicht mit Spitzhüten zu erkennen geben mussten, sondern sehr viel eher um eine Sicht der Juden zur Zeit des Waltensburger Meisters. Aber was heißt dies genau? Um diese Frage zu beantworten, muss hier etwas weiter ausgeholt werden.

¹⁰ Horst F. Rupp, Der Waltensburger Meister in seiner Zeit, Lindenberg i.A. und Chur 2015.

¹¹ Hier einige der seither erschienenen Titel zum Thema: Daniel Bolliger, Der Waltensburger Passionszyklus und die zeitgenössische Meditationsliteratur, in: Jahrbuch Historische Gesellschaft von Graubünden, 146 (2016), 7–56; Franz Lorenzi, Zur künstlerischen Herkunft des Waltensburger Meisters, in: Bündner Monatsblatt, 3 (2015), 256–271; Marc Antoni Nay/Daniel Bolliger, Die Kirche Waltensburg/Vuorz und ihre Wandmalereien (Schweizerische Kunstmäziner 99), Bern 2017. Aus der Feder des Autors: Horst F. Rupp, Artikel «Meister von Waltensburg», in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die bildenden Künstler aller Zeiten, hg. von Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff, Band 88, München/Berlin/New York 2015, 525–526; ders., Observaziuns davart il Meister da Vuorz. Exemplificadas specialmein en connex cul ciclus dalla passiun da Vuorz, in: Per mintga gi. Calender popular per las valladas renanas, 94 (2015), 134–147.

¹² Zur ausführlichen Darstellung der Materie vgl. Horst F. Rupp, Hohe Kunst und Judenhass – Ein neuer Blick auf alte Bilder. Der Passionszyklus des Waltensburger Meisters, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 7 (2014), 161–186; ders., Ein neuer Blick auf den Waltensburger Passionszyklus, in: Bündner Monatsblatt, 2 (2014), 175–197; ders., Ein Blick auf die Darstellung der Juden im Waltensburger Passionszyklus – ein bislang (zu) wenig beachtetes Thema, in: ders., Der Waltensburger Meister in seiner Zeit (wie Anm. 10), 83–104.

In der mittelalterlichen christlichen Mehrheitsgesellschaft lebte seit Jahrhunderten eine jüdische Minderheit, mehr oder weniger integriert in diese Mehrheitsgesellschaft.¹³ Es gab hier Zeiten des friedlichen Zusammenlebens, dazwischen jedoch immer auch Zeiten der Stigmatisierung, der Ausgrenzung und Verfolgung der jüdischen Minderheit.¹⁴ Die Kennzeichnung der Juden etwa mit Spitzhüten oder gelben Flecken auf ihrer Kleidung, wie sie durch das IV. Laterankonzil 1215 festgeschrieben wurde, bedeutete eine einschneidende Stigmatisierung und Ausgrenzung dieser ethnischen und religiösen Minderheit. Einen ersten Höhepunkt der Verfolgung bildete aber schon die Kreuzzugszeit ab 1095/96, als Papst Urban II. die Christen zur Befreiung des Heiligen Landes von den Ungläubigen aufrief. Den Kreuzzugshorden, die sich in der Folge davon auf den Weg machten, fiel irgendwann auf, dass ja Ungläubige, sprich Nicht-Christen, nicht nur im Heiligen Land, sondern mitten unter den Christen lebten, nämlich die Juden. Diese Erkenntnis bedeutete für die Angehörigen vieler jüdischer Gemeinden Verfolgung und Tod. Die für die Christen recht fremd anmutende Religion der Juden, ihre Rituale und religiösen Vorstellungen, liess in den Köpfen mancher Christen wilde Spekulationen wachsen. Man unterstellte den Juden abstruse und grausame Bräuche und Handlungen, die von Kindes- und Ritualmord bis hin zu Hostienfrevel reichten, bei dem die Juden die den Christen heilige eucharistische Hostie mit Messern malträtierten würden, was wohl den Christusmord symbolisieren sollte, den die Christen den Juden gleichsam als ihr Urverbrechen vorwarfen. Immer wieder rollten dann Pogromwellen durch das Land, die schlimmsten etwa 1298 (der sog. Rintfleisch-Pogrom, benannt nach dem Anführer in dieser Verfolgung), 1336 bis 1338 der sog. Armleder-Pogrom (ebenfalls nach einem Anführer der «Juden-schläger» benannt, der eine lederne Armmanschette trug). Beide Pogrome nahmen ihren Ausgang in Tauberfranken, breiteten sich dann jedoch über den ganzen süddeutschen Raum aus. Tausende von Juden bezahlten diese Pogrome mit ihrem Leben, wie wir auch aus den Memorbüchern der jüdischen Gemeinden wissen. Den Höhepunkt erreichte die Pogromwelle jedoch zur Zeit der Pest in Europa ab 1347/48, als sich die Bevölkerung konfrontiert sah mit einem Massensterben pandemischen Ausmaßes. Man suchte nach Erklärungen für die Pest, und da die Kenntnisse einer hochentwickelten Medizin (noch) nicht zur Verfügung standen,

¹³ Die jüdische Geschichte in Mitteleuropa, speziell im deutschen Sprach- und Kulturraum, ist forschungsmässig gut erschlossen. Exemplarisch sei hier auf die beiden Bände von Arno Herzig, Jüdische Geschichte in Deutschland, München 1997/Bonn 2007 bzw. Arno Herzig/Cay Rademacher, Die Geschichte der Juden in Deutschland, Hamburg 2007/Bonn 2008 verwiesen.

¹⁴ Speziell zu den Zeiten der Verfolgung vgl. Herzig, Jüdische Geschichte (wie Anm. 13), 31ff. bzw. Herzig/Rademacher, Jüdische Geschichte (wie Anm. 13). Ein wichtiger neuerer Titel in diesem Kontext ist Peter Schäfer, Kurze Geschichte des Antisemitismus, München 2020 bzw. Bonn 2021.

verfielen nicht wenige darauf, die «bössartigen» Juden dafür verantwortlich zu machen, die die Brunnen vergiftet hätten, um die Herrschaft im Lande zu übernehmen. In vielen Gemeinden drangen die «christlichen» Horden in die Judenteile ein und massakrierten die jüdischen Bewohner – ein blutiger Aderlass, von dem die jüdischen Gemeinden sich wohl nie mehr richtig erholen konnten.

Mit diesem religiös begründeten Anti-Judaismus, der dann in der Neuzeit bruchlos in den völkisch-rassistischen Antisemitismus übergehen konnte, liegt wohl eine der ältesten und zählebigsten Verschwörungsiedeologien vor, die die Geschichte der Menschheit kennt. Was immer auch an Schlimmem in der Welt passierte, schnell war die Erklärung zur Hand, dass nur die «bösen» Juden die Verursacher sein konnten. Die schlimme Zeit der Verfolgungen zwischen 1298 und ca. 1350 bezeichnet der Judaist Arno Herzig als die «(f)ünfzig Jahre des Schreckens in Aschkenas»¹⁵, dem mitteleuropäischen Siedlungsgebiet der Juden.

Diese fünfzig Jahre sind aber nun, soweit wir dies überhaupt wissen, ziemlich genau die Zeit des Lebens und Wirkens des Waltensburger Meisters. Und da die Bündner Täler und Pässe vielbenutzte Durchgangswege von Norden nach Süden und umgekehrt waren, werden wahrscheinlich auch alle Ideen, die die Menschen damals beschäftigten, hier bekannt gewesen sein und auch Anhänger*innen gefunden haben. Weiterhin ist bekannt, dass auch in den Bündner Bergen die Pest zur damaligen Zeit wütete. Chroniken berichten, dass etwa die Benediktiner-Mönche von Disentis in nicht geringer Zahl von der Seuche dahingerafft wurden.¹⁶ Und so werden auch der Waltensburger Meister bzw. seine Auftraggeber nach Erklärungen für das schreckliche Unheil gesucht haben, das die Menschen mit der Pest heimsuchte. Und was lag da für manche näher, als die Juden für diese Seuche verantwortlich zu machen? Man suchte und fand auch Antworten auf die Pest in der christlichen Religion. In einer geradezu kruden Verbindung der religiösen Vorstellungen versuchte man eine Erklärung für das Geschehen zu konstruieren.

Diese Vorstellungen finden sich meines Erachtens auch an der Nordwand der Waltensburger Kirche. Da ist zum einen die Darstellung der Passion Christi. Die Rolle, die die Juden hier, entgegen vielen Aussagen in den Evangelien, einnehmen, ist eindeutig: Nicht die Römer bringen Christus ans Kreuz, sondern es sind die Juden, die dies bewerkstelligen, in Person ihres Königs Herodes und seiner Häscher, wie dies, beginnend mit der Vorführung vor dem König, sich in Martirierung, Dornenkrönung und dem Gang zum Kreuz fortsetzt.

¹⁵ Herzig, Jüdische Geschichte 1997 bzw. 2007 (wie Anm. 13), 44.

¹⁶ Siehe etwa Iso Müller, Die Pest in Disentis, in: Bündner Monatsblatt, 5 (1935), 151–156.



Abb. 2: Reformierte Kirche Waltensburg/GR, Passionszyklus an der Nordwand (Ausschnitt), Dornenkrönung.



Abb. 3: Reformierte Kirche Waltensburg/GR, Passionszyklus an der Nordwand (Ausschnitt), Kreuztragung.

Hier führen die mit Spitzhut gekennzeichneten Juden Jesus wie ein Stück Vieh an einem Seil in Richtung Golgatha. Und der Meister verknüpft diese Schuldzuweisung am Tod des Erlösers mit der Pestthematik, indem er parallel zur Martirierung Jesu diejenige des Sebastian mit den Pfeilen, die auch als die «Pestpfeile» bekannt sind, anordnete. Nicht grundlos kann ein einschlägiges und populäres «Lexikon christlicher Kunst» formulieren: «Durch sein Pfeil-Martyrium wurde Sebastian zum wichtigsten und deshalb am häufigsten dargestellten Schutzheiligen gegen die Pest, gegen die von Gott zur Strafe gesandten Pestpfeile [...], besonders seit der Pestepidemie des 14. Jh.»¹⁷ Diese Parallelisierung der beiden Gemarterten durch den Waltensburger Meister wurde zwar schon immer bemerkt, jedoch hatte die Forschung bislang keine plausible Erklärung dafür anzubieten, sondern hat lange Zeit etwas rat- und ziemlich ergebnislos gerätselt, was es mit dieser Verknüpfung der Christus- und der Sebastiansmarter durch den Waltensburger Meister wohl auf sich habe? Mit der Verknüpfung von Schuldzuweisung an die Juden am Tod des Gottessohnes und der mit dem heiligen Sebastian aufgerufenen Pestthematik, die der Meister in aussagekräftiger Weise miteinander koppelt, indem er die Bildszenen nebeneinander stellt, verlinkt mit dem Knick in der vertikalen Trennlinie und der mit dem Kreuzzeichen versehenen Hand Gottes, die signalisiert, dass die Pest gleichsam eine Folge des Gottesmordes der Juden ist, wird die Aussage meines Erachtens recht eindeutig: Gott straft die Menschheit mit der Pest, da die bösartigen Juden den Erlöser ermordet haben. Neben den sonstigen gegen die Juden vorgebrachten Anschuldigungen ist wohl diejenige des Gottesmordes in einer derart religiös normierten Welt wie der mittelalterlichen der geradezu ultimative Vorwurf gegen eine gesellschaftliche Gruppe: Welch schlimmere Anklage konnte man in dieser Zeit gegen jemanden vorbringen als den Sohn Gottes ermordet zu haben?!

¹⁷ Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole. In Verbindung mit der Lexikonredaktion des Verlages Herder erarbeitet von Jutta Seibert, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1980 bzw. 1987 zum Stichwort «Sebastian», 286f.



Abb. 4: Reformierte Kirche Waltensburg/GR, Passionszyklus an der Nordwand (Ausschnitt), Christusmarter, mit parallel geschalteter Sebastiansmarter.

Und so zeigt sich die künstlerisch so hervorragende Umsetzung der Passion in Waltensburg als in dieser Hinsicht ganz fundamental von kruden Vorurteilen und Vorwürfen durchzogen – dieses Auseinanderklaffen von hoher Kunst einerseits und nicht zu leugnendem Judenhass andererseits macht es wohl heute für viele Betrachter*innen so schwer, diese Zusammenhänge wahrzunehmen und auch zu konstatieren. Denn: Wie konnte jemand, der solche, auch heute noch bewundernswürdige Kunstwerke schuf, gleichzeitig derartige, wie der gegenwärtige politische Mainstream urteilt, geradezu primitive Vorurteile kultivieren?! Leider aber ist dem bei nüchterner Betrachtung so, auch wenn der Waltensburger Meister damit in seiner Zeit natürlich nicht alleine stand, sondern schlicht die Vorurteile seiner Zeit reproduzierte. Aber diese Zusammenhänge einzuräumen tut der extraordinären Kunstfertigkeit des Meisters keinerlei Abbruch. Wir kennen ja derartige Phänomene auch in anderen Bereichen der Kunst, wenn wir z.B. nur an Richard Wagner denken, der unvergleichliche Musik geschaffen hat, dennoch aber auch «infiziert» war von einem menschenverachtenden Antisemitismus.

Dass mit der oben formulierten Hypothese schlussendlich auch ein bislang in der Forschung schmerzlich vermisster Datierungshinweis¹⁸ für die Entstehung der Waltensburger Fresken gegeben ist, sei hier nur am Rande erwähnt; denn wenn

¹⁸ So konnte noch Raimann, Gotische Wandmalereien (wie Anm. 5), 73, formulieren: «Als weiteres Erschweris kommt hinzu, dass für keine der Malereien ein wirklich sicherer Termin gewonnen werden kann, weder aus schriftlichen Quellen noch aus der Bauchronologie.»

die Pestthematik vom Meister in Waltensburg aufgegriffen wird, dann können wir auch davon ausgehen, dass die Waltensburger Fresken erst nach 1347/48 entstanden sind, da die Pest eben erst ab dann die Menschen im Europa des 14. Jahrhunderts derart intensiv beschäftigte.

Zur Differenz zwischen dem antiken, dem mittelalterlichen und dem heutigen Weltbild und die Konsequenzen für die Sicht auf das Werk des Waltensburger Meisters

Wir mitteleuropäischen Menschen des 21. Jahrhunderts sind sozusagen «Kinder der Aufklärung», die mit der in dieser geistes- und mentalitätsgeschichtlichen Epoche der Aufklärung entwickelten Rationalität die Welt wahrzunehmen und zu verstehen versuchen. Unsere Gesellschaften sind durch diese Epoche hindurchgegangen und haben verschiedene, teils auch sehr radikale Umwälzungen durchgemacht, die nicht selten auch mit schmerzhaften Lernprozessen verbunden waren. Ein wichtiger Baustein dieses epochalen Prozesses ist der Umgang mit historischen Texten und mit der Geschichte überhaupt. Wir haben erkannt, dass Texte und auch geschichtliche Ereignisse in einem bestimmten historischen Kontext mit einer ganz bestimmten Vorgeschichte entstanden sind, die man sehen und wahrnehmen muss, will man diese Texte und historischen Geschehnisse in unserem Sinne angemessen verstehen. In den Geisteswissenschaften wird diese Art des Umgangs mit Texten und Geschichte die historisch-kritische Methode genannt; ohne sie ist für uns Heutige Welt und Geschichte nicht mehr problemadäquat zu verstehen und zu interpretieren.

Wir müssen sehen, dass für den Waltensburger Meister und seine Zeit dies noch keineswegs so war. Er unterscheidet nicht klar und sieht keine historische Differenz zwischen der antiken Zeit und Welt eines Jesus Christus und seiner Zeit und Welt des 14. Jahrhunderts. Er vermischt in seinen Fresken fortlaufend beide Zeiten und Welten, praktiziert also einen gänzlich anderen Umgang mit der Geschichte als wir dies heute machen. Er steht damit natürlich nicht alleine in seiner Zeit, sondern dies war generell der Umgang seiner Welt mit der Geschichte.

An verschiedenen Aspekten seiner Bilder lässt sich dies recht klar demonstrieren. So weisen die von ihm an die Wände gemalten antiken Personen alle Attribute seiner eigenen mittelalterlichen Zeit auf, von der Haartracht, der Kleidermode, der Bewaffnung bis hin zur Kennzeichnung der Juden mit einem Spitzhut: Er transponiert bedenkenlos und gänzlich (historisch-)unkritisch seine Welt in die antike Zeit und Welt, vermischt also beides für unser Verständnis vollkommen undifferenziert. So hat er etwa auch bei der Kennzeichnung des Ortes der Passion in der Kirche in Waltensburg keinerlei Probleme damit, das antike Jerusalem zur Zeit Jesu mit einem Kirchengebäude – ersichtlich an dem Kreuz im Giebel und

dem hinter dem Gebäude platzierten (Kirch-)Turm – darzustellen. Hier tut sich für uns ein klarer Anachronismus auf, da dies schlicht und einfach historisch nicht exakt ist, denn zur Zeit des historischen Jesus konnte es natürlich noch keine Kirche geben – derartiges störte ihn jedoch, anders als dies bei uns Heutigen der Fall ist, einfach nicht. Solche (chrono-)logischen Überlegungen hatten aber für ihn und seine Zeit offenbar keinerlei Bedeutung, die Logik dieser mittelalterlichen Welt war eher theologisch und heilsgeschichtlich ausgerichtet.



Abb. 5: Reformierte Kirche Waltensburg/GR, Passionszyklus an der Nordwand (Ausschnitt), Jerusalem.

Sein Weltbild im engeren Sinne ist also keineswegs deckungsgleich mit dem unsrigen, von den rationalen Erkenntnissen der (Natur-)Wissenschaften geprägten Weltbild. Seine Leitwissenschaft, und dies heisst natürlich auch: die Leitwissenschaft der Zeit und Welt des 14. Jahrhunderts, war die Theologie, wie sie sich beispielsweise in den mittelalterlichen theologischen Systementwürfen etwa der Scholastik explizierte. Und diese Leitwissenschaft war eben nicht dominiert von den physischen, den nach unserem heutigen Verständnis exakten und empirisch arbeitenden (Natur-)Wissenschaften, sondern von einem heilsgeschichtlichen Verständnis von Welt und Geschichte, das die irdische, die physisch erfahrbare Welt ein ganzes Stück weit entwertete, für unwichtig erklärte und stattdessen den Fokus auf die jenseitige Welt legte. Dies bedeutete eben dann zum Beispiel auch, dass das Zentrum dieser Welt nicht etwa irgendwo in den Weiten des Kosmos

angesiedelt war, sondern dieses Zentrum war Jerusalem, der Ort und die Stadt, in dem sich das für diese Welt und alle Menschen zentrale Heilsgeschehen mit dem Kommen des Gottessohnes und seiner Passion zur Errettung von Mensch und Welt ereignet hatte – so wie dies etwa auf der um 1300 entstandenen sogenannten Ebstorfer Weltkarte dargestellt ist.¹⁹ Und mit diesem Jesus Christus, seinem Geschick und schliesslich seiner Passion sowie natürlich auch mit dem, was sich nachfolgend als Konsequenz aus seinem Wirken etwa bei den Heiligen ergeben hat – die ja neben den biblischen Stoffen den zweiten thematischen Schwerpunkt im Werk des Waltensburger Meisters bilden –, kommt überhaupt das zentrale Geschehen für die Geschichte und das Geschick der Menschheit zur Darstellung. Mit nichts weniger als mit dieser Heilsgeschichte beschäftigt sich das Werk des Waltensburger Meisters.

Sein Werk thematisiert also den Brennpunkt der menschlichen Existenz, so wie ihn alle wichtigen Instanzen seiner Zeit definiert haben, von der Wissenschaft der christlichen Theologie über die Institution Kirche bis hin auch zu den weltlichen Autoritäten, die ihre Herrschaft ja alle als «von Gottes Gnaden» eingesetzt verstanden haben. In der Positionierung zu diesen heilgeschichtlich wichtigen Geschehnissen entschied sich auch das Schicksal jedes einzelnen Menschen. Er musste sich schon in seiner irdischen Existenz entscheiden, welchen Weg er zu gehen beabsichtigte: den Weg hin zum ewigen Heil oder doch eher den Weg hin zur ewigen Verdammnis. Und vor diese wichtige Weichenstellung und Entscheidung möchte das Werk des Waltensburger Meisters auch jeden Christenmenschen stellen, der die Bilder betrachtete. Die *imitatio Christi*, für die dieses Werk werben wollte, hatte in diesem Entscheidungskonflikt, vor dem jeder Christenmensch stand, natürlich eine ganz klare Wegweisung parat: Jesus Christus wies den Weg hin zur ewigen Seligkeit und zum ewigen Leben, und es wird an jede*n einzelne*n appelliert, diesen Weg mit Christus zu beschreiten, das eigene Leben Christus-förmig zu gestalten – anders etwa als die Juden, die sich dem Kampf gegen Christus verschrieben hatten, seine Botschaft nicht annehmen wollten und alles taten, um die Menschheit ins Unheil zu führen. Sie verkörpern damit die Antipoden des Heils, sind die Wegbereiter und Protagonisten des Unheils: Sie verraten Christus, lassen ihn verhaften und foltern, sie sind schliesslich sogar die Christusmörder, indem sie ihn ans Kreuz bringen, sie sind diejenigen, die auch für die Pest verantwortlich sind, da sie als ethnische und religiöse Gruppe sich insgesamt für das Unheil entschieden haben – womit jeder einzelne jüdische Mensch folglich auch partizipiert an diesem Unheil und womit dann eben auch

¹⁹ Die sogenannte Ebstorfer Weltkarte ist die, nach allem was wir wissen, grösste «*mappa mundi*» (Weltkarte) aus mittelalterlicher Zeit. Sie stammt aus dem Benediktinerinnen-Kloster Ebstorf in der Lüneburger Heide. Das Original ist 1943 verbrannt. Es sind jedoch Reproduktionen vorhanden.

eine Art «Freibrief» zur Stigmatisierung, Verfolgung oder gar Tötung jüdischen Lebens ausgefertigt war.

Das Werk des Waltensburger Meisters entwirft damit gleichsam eine in finaler Zusitzung nur eschatologisch zu verstehende Konflikt- und Entscheidungssituation, vor die sich jeder Christenmensch gestellt sieht: hier ewiges Heil und ewiges Leben und da ewiges Unheil und ewige Verdammnis. Und natürlich lautet die appellative Botschaft des Werkes des Meisters: Entscheidet Euch richtig, wählt mit Christus das ewige Leben und das ewige Heil!

Nur wenn man sich dieses religiös-theologisch fundierte Weltbild des Waltensburger Meisters, das so offensichtlich in extremer Differenz zu unserem heutigen naturwissenschaftlich-empirisch ausgerichteten Weltbild steht, klar verdeutlicht, dann kann man auch die von ihm an die Wände der Kirchen und Kapellen gemalten Bilder angemessen verstehen und einordnen. Er lebte in einer von der damaligen Gestalt der christlichen Religion grundlegend geprägten Welt, die in letzten, über das Heil oder Unheil eines jeden menschlichen Lebens entscheidenden Kategorien dachte und urteilte.

Diese primär theologisch-philosophischen Dimensionen und Aspekte des Werkes des Waltensburger Meisters sind meines Erachtens in der bisherigen, schwergewichtig kunstgeschichtlich ausgerichteten Forschung zu wenig gesehen und beachtet worden. Man hat gleichsam – bei aller zu konstatierenden Brillanz der Erkenntnisse – meist dennoch nur eine Art Oberflächenschicht der Bilder wahrgenommen, jedoch den hinter diesen Darstellungen stehenden vernetzten religiösen Kosmos nur fragmentarisch analysiert und rekonstruiert. Damit blieb jedoch der zentrale inhaltliche Kern des Werkes des Meisters, seine eminent religiös-theologische Botschaft, weitgehend verborgen. Ich denke, die voranstehenden Ausführungen haben recht klar belegt, dass sich die genuine Botschaft derartiger Werke des Mittelalters wohl nur in einer gemeinsamen, inter- bzw. transdisziplinär ansetzenden Kraftanstrengung aller betroffenen Wissenschaften erschliessen lässt.

Epilog

Voranstehend haben wir zwei Themen- und Problemkomplexe der neueren Forschungen zum Waltensburger Meister knapp skizziert. Neben diesen beiden Feldern beschäftigt sich die neuere Forschung jedoch auch noch mit weiteren Bereichen, die bislang noch nicht sehr intensiv «beackert» wurden. Exemplarisch sei an dieser Stelle die Auseinandersetzung mit dem einzigen uns bekannten rein profanen Werk des Waltensburger Meisters hier angeführt: die Fresken in Schloss Maienfeld, die im höfisch-ritterlichen Kontext angesiedelt sind und eine ganz andere Aussagerichtung verkörpern als dies bei dem übrigen Werk des Meisters der Fall ist, was manche*n Autor*in dazu bringt, die Maienfelder Fresken überhaupt

dem Waltensburger Meister abzusprechen.²⁰ Verwiesen sei hier auf den im Jahre 2020 erschienenen Titel «Schloss Maienfeld und seine Fresken»²¹, der diesen Aspekt fokussiert, wobei für den Autor dieser Zeilen diese Fresken nach wie vor in das Oeuvre des Waltensburger Meisters gehören.

*Gewidmet ist dieser Text dem Freund und Kollegen
Gerhard Simon zum 6. Oktober 2023*

Die neu aufgebrochene Diskussion um den sogenannten Waltensburger Meister

Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden im nördlichen Teil Graubündens, vorwiegend in Sakralbauten, Fresken entdeckt, die sich bald als zusammenhängendes Werk eines Malers bzw. seiner Werkstatt erwiesen. Nach seinem reifsten Werk in der Kirche Waltensburg, einem Passionszyklus, benannte man den unbekannten Künstler mit dem Notnamen «Waltensburger Meister». Sein Werk wurde im 20. Jahrhundert durch Kunsthistoriker*innen wie Johann Rudolf Rahn, Erwin Poeschel, Helga Reichel und Alfons Raimann intensiv erforscht. Mit Raimanns in den achtziger Jahren publiziertem monumentalen und äußerst detailreichen Werk bricht jedoch diese intensive Forschung ab. Erst in den letzten Jahren wird der Faden der Forschung zum Werk des Waltensburger Meisters wieder aufgenommen, beginnend mit einem Symposium in Waltensburg im Jahr 2014. Seitdem wurde jedoch eine ganze Reihe von Forschungsarbeiten zum Werk publiziert mit durchaus neuen, so bislang (noch) nicht fokussierten Aspekten, wie etwa die Darstellung der Juden in den Fresken. Zu wenig wurde wohl bisher auch die eminent religiös-theologische Prägung dieses Werkes gesehen. Der vorliegende Beitrag thematisiert diese neuen Forschungsperspektiven zum Werk des Waltensburger Meisters.

Fresken des 14. Jahrhunderts – nördliches Graubünden – Waltensburger Meister – neue Forschungsperspektiven – Darstellung der Juden – religiös-theologische Prägung der Fresken.

La nouvelle discussion sur le maître de Waltensburg

A la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, des fresques ont été découvertes dans la partie nord des Grisons, principalement dans des édifices religieux, et il s'est rapidement avéré qu'il s'agissait de l'œuvre cohérente d'un peintre ou de son atelier. C'est d'après son œuvre la plus aboutie dans l'église de Waltensburg, un cycle de la Passion, que l'on désigna l'artiste inconnu par le nom de fortune de «maître de Waltensburg». Son œuvre a fait l'objet de recherches intensives au XX^e siècle par des historien(ne)s de l'art tels que Johann Rudolf Rahn, Erwin Poeschel, Helga Reichel et Alfons Raimann. Cette recherche intensive s'est toutefois interrompue avec la publication par Raimann, dans les années 80, d'une œuvre monumentale et extrêmement détaillée. Ce n'est que ces dernières années que le fil de la recherche sur l'œuvre du maître de Waltensburg a été renoué, à commencer par un symposium à Waltensburg en 2014. Depuis, toute une série de travaux de recherche ont été publiés sur l'œuvre, avec des aspects tout à fait nouveaux, qui n'avaient pas (encore) été mis en avant jusqu'à présent, comme la représentation des juifs dans les fresques. Le

²⁰ So etwa Florian Hitz in seinem im Symposionsband von Rupp publizierten Beitrag [Hitz, Zur Datierungs- und Zuschreibungskritik hochgotischer Wandmalerei in Churrätien, in Rupp, Der Waltensburger Meister in seiner Zeit (wie Anm. 10), 28–56]. Hitz postuliert hier die Maienfelder Fresken als Werk eines als Künstler nicht näher fassbaren Malers Berchtold.

²¹ Vgl. Rupp, Schloss Maienfeld (wie Anm. 3), 109–115.

caractère éminemment religieux et théologique de cette œuvre n'a pas non plus été suffisamment pris en compte jusqu'à présent. Le présent article aborde ces nouvelles perspectives de recherche sur l'œuvre du maître de Waltensburg.

Fresques du XIV^e siècle – Nord des Grisons – Maître de Waltensburg – Nouvelles perspectives de recherche – Représentation des juifs – Caractère religieux et théologique des fresques.

La ripresa della discussione sul cosiddetto Maestro di Waltensburg

Alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, nella parte settentrionale dei Grigioni vennero scoperti degli affreschi, soprattutto in edifici sacri, che presto si rivelarono essere l'opera coerente di un pittore o della sua scuola. L'ignoto artista ricevette il nome di ripiego di «Maestro di Waltensburg», per via della sua opera più matura nella chiesa di Waltensburg, un ciclo della Passione. Il suo lavoro venne intensamente studiato nel XX secolo da storici e storiche dell'arte come Johann Rudolf Rahn, Erwin Poeschel, Helga Reichel e Alfons Raimann. Tuttavia, il monumentale e dettagliatissimo lavoro di Raimann, pubblicato negli anni Ottanta, ha portato questa intensa ricerca ad interrompersi. Solo negli ultimi anni si è ripreso il filo degli studi sull'opera del maestro di Waltensburg, a partire da un simposio tenutosi a Waltensburg nel 2014, ma da allora è stata pubblicata una serie di lavori di ricerca sull'opera con aspetti del tutto nuovi che non erano stati (ancora) messi a fuoco, come la rappresentazione degli ebrei negli affreschi. Si è prestata troppa poca attenzione al carattere eminentemente religioso-teologico di quest'opera. Il presente articolo affronta queste nuove prospettive di ricerca sul lavoro del Maestro di Waltensburg.

Affreschi del XIV secolo – Grigioni settentrionale – Maestro di Waltensburg – Nuove prospettive di ricerca – Rappresentazione degli ebrei – Carattere religioso-teologico degli affreschi.

The Renewed Discussion about the So-Called Waltensburg Master

At the end of the 19th and beginning of the 20th century, frescoes were discovered in the northern part of Grisons, mainly in sacred buildings, which soon proved to be the interrelated work of one painter or his workshop. After his most mature work in the church of Waltensburg, a Passion cycle, the unknown artist was given the epithet «Waltensburg Master». His work was intensively researched in the 20th century by art historians such as Johann Rudolf Rahn, Erwin Poeschel, Helga Reichel, and Alfons Raimann. However, intensive research came to an end with Raimann's monumental and highly detailed work published in the 1980s. Only in recent years has the thread of research on the works of the Waltensburg master been picked up again, beginning with a symposium in Waltensburg in 2014. Moreover, since then a whole series of research papers on the work have been published with thoroughly new aspects that had not (yet) been focused on, such as the depiction of Jews in the frescoes. Too little attention has arguably been paid to the eminently religious-theological character of those works. The article at hand addresses these new research perspectives on the works of the Waltensburg Master.

Frescoes of the 14th century – Northern Grisons – Waltensburg Master – New research perspectives – Depiction of the Jews – Religious-theological character of the frescoes.

Horst F. Rupp, Prof. Dr., Institut für Evangelische Theologie und Religionspädagogik an der Universität Würzburg.

