

Ein spätgotisches Tafelbild mit der Darstellung der Heilstreppe (Intercessio) in der Benediktinerinnenabtei St. Walburg, Eichstätt

von Maria Magdalena Zunker OSB – Eichstätt

Das Bild

In der Chorkapelle der Benediktinerinnenabtei St. Walburg, Eichstätt, hängt ein Zyklus von achtzehn spätgotischen Tafelbildern, die vermutlich zu einem dreiteiligen Flügelaltar gehörten.¹ Sie sind um 1490, wohl in einer fränkischen Werkstatt, entstanden² und stellen mit Ausnahme des letzten Bildes Szenen der Kindheitsgeschichte und der Passion Christi dar.³

Die den Abschluß des Zyklus bildende Tafel läßt sich nicht direkt in den Erzählausammenhang der Bilderfolge einordnen. Auch erschließt sie sich, was die Deutung ihrer sehr tiefen und innigen Darstellung anbelangt, nicht sogleich dem heutigen Betrachter. Das etwa 75 cm hohe und 60 cm breite Bild zeigt die folgende Darstellung:

- 1) Es ist nicht auszuschließen, daß die Tafeln von dem ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche St. Walburg stammen, so auch vermutet in: Stange A., *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer III.*, hrsg. v. N. Lieb, München 1978, 135.
- 2) So die neueste Erkenntnis von Restaurator Rolf Gerhard Ernst, München, mündlich. Auch schon Mader F., *Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken I, Stadt Eichstätt*, München 1981 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe München 1924), 598, vermutet, daß die Bilder von einem ortsansässigen Künstler geschaffen worden sind.
- 3) Herb F. X. – Mader F. – Mutzl S. u. a., *Eichstätts Kunst*, München 1901, 62–64 mit Abbildungen eines Teils der Tafelbilder; Mader (wie Anm. 2), 597 f. In beiden letztgenannten Werken ist noch die Kapelle des Bischöflichen Palais in Eichstätt als Standort angegeben, wo sich die Tafelbilder leihweise in der Zeit von 1871 bis 1930 befanden; Stange A., *Deutsche Malerei der Gotik*, München/Berlin 1958, 121: Zuweisung zu einem „in einer Allgäuer Werkstatt geschulten Maler“; ders., *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer II*, hrsg. v. N. Lieb, München 1970, 233, Nr. 982: Hier Zuordnung zu einem „Meister der St. Walburger Tafeln“, der in einer Allgäuer Werkstatt geschult wurde“, „beeinflußt vom Meister des Riedener Altars und von Thomas Bockstorfer“, Datierung ins vierte Viertel des 15. Jhs.; ders. (wie Anm. 1), 135: Die Zuordnung zu einer „Allgäuer Werkstatt“ wird hier beibehalten.



Foto: George Meister

Der Blick des Betrachters wird sogleich eingenommen von der in der Mitte des Bildes stehenden, hoheitsvollen Gestalt des vom Tode auferstandenen Christus, der deutlich die Spuren seines Leidens trägt. Christus ist, wie auf den anderen Bildern des Retabels, mit schulterlangem Haar und Bart dargestellt, das dornenbekrönte Haupt umgeben von einem dreiteiligen Nimbus. Er ist nur mit einem Lententuch und einem roten Mantel bekleidet, der offensteht und, über den linken Arm gehängt, den Blick auf den Leib des Erlösers freigibt. Überdeutlich sind die fünf Wunden der Nagelmale an Händen und Füßen und des Lanzenstiches an der Seite zu sehen. Aus ihnen fließen Ströme von Blut. Auch die von der Dornenkrone gerissenen Wunden bluten.

Der Auferstandene weist mit der Rechten auf die Seitenwunde, die Linke hat er im Redegestus⁴ erhoben zu Gott Vater hin, zu dem er die Worte spricht, die auf dem sich neben ihm entrollenden Schriftband zu lesen sind.⁵

Gott Vater, mit grauem Haar und Bart und dreiteiligem Nimbus, in rotem Mantel und braunem Gewand, stößt rechts oben im Bild aus den Wolken heraus. Sie gleichen bortenartig sich wellenden Bändern, farblich abgestuft von weiß bis dunkelblau. Diese stilisierte Art der Wolkendarstellung findet sich in fast⁶ allen Bildern des Zyklus und ist kennzeichnend für denselben. Gott hat einen Bogen gespannt und ist bereit, drei gleichzeitig angelegte Pfeile auf seinen Sohn bzw. auf die Gruppe von Bittstellern, links im Bild, abzuschließen. Diese, im kleineren Format wiedergegeben, bergen sich gleichsam hinter dem Mantel des Erlösers vor den Geschossen Gottes. Im Vordergrund kniet ein sehr ernst blickender Mann. Sein weißer Chormantel, ein sog. Superpelliceum, über dem schwarzen Talar und das schwarze Birett⁷ weisen ihn als Geistlichen bzw. als Chorherrn aus. Hinter ihm sind ein Mann in roter Kleidung, vielleicht ein Arzt oder ein Richter⁸, sowie eine Frau mit Kopfschleier und hinter diesen beiden drei weitere Männer zu sehen. Es scheint sich bei diesen offensichtlich schutzsuchenden Betern um die Stifter des Altars zu handeln. Unter ihnen nimmt der im Vordergrund erscheinende Geistliche deutlich erkennbar eine führende Stellung ein.

Dieser Gruppe gegenüber ist, halb kniend, halb sich aufrichtend, die Muttergottes dargestellt. Sie trägt ein blaues Kleid und einen weißen, rotgefütterten Mantel. Ihr Haar fällt offen auf die Schultern herab. Ein Nimbus umgibt

4) Vorgestreckter Unterarm mit aufwärts gerichtetem Handteller und abgewinkelten Fingern ist der Lehr- und Redegestus: s. hierzu Holl O. (LCI 2, 1970), 215, s. v. Handgebärden. [Für die Kennzeichnung des Stichwortes der Lexikaartikel verwenden ich s. v. (= sub voce)]

5) Hierzu s. unten 238 ff.

6) Allein auf dem den Tod Mariens darstellenden Bild ist kein Himmel zu sehen.

7) S. zu Superpelliceum und Birett Braun J., Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907, 135–148 (Superpelliceum), 510–514 (Birett); Bock F., Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bonn 1866, 329–342 (Superpelliceum), 342–354 (Birett).

8) S. zur roten Tracht der Ärzte und Richter: Köhler B., Allgemeine Trachtenkunde III, Leipzig o. J., 98 f.; Kühnel H., Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992, 135 f.

ihr Haupt. Maria zeigt ihrem Sohn die Brust, die linke Hand hat auch sie im Redegestus erhoben. Sie spricht zu Christus.

Christus als Schmerzensmann

Der Purpurmantel und die Dornenkrone, der bis auf Mantel und Lenden-tuch entblößte Leib, die blutenden Wundmale an Händen und Füßen und vor allem die Seitenwunde weisen auf Christi Leiden und Tod hin. Christus hat durch seine Hingabe Sühne geleistet für die Menschen. Durch seinen Tod und seine Auferstehung hat er als ihr Erlöser Sünde und Tod überwunden. Der Betrachter wird durch den Anblick Christi, der „durch die Wunden gestorben ist, aber dennoch im Sie-Erleiden lebt“,⁹ aufgefordert mitzuleiden, aber auch sich trösten zu lassen durch die Gewißheit, durch ihn erlöst zu sein. Die auch noch aus seinem verklärten Leib fließenden Ströme von Blut sollen darauf hindeuten, das Christi Opfer auf Gogotha immer gegenwärtig wird, in jeder Feier der Eucharistie.

Wir haben hier das im Spätmittelalter sehr beliebte Andachtsbild des Schmerzensmannes vor uns, der Darstellung des eucharistischen Christus schlechthin in jener Zeit.¹⁰ Dieser Christusbildtypus ist sowohl der Form als auch der Aussage nach als „Sakramentale Allegorie des Opfertodes Christi“¹¹ verwandt mit dem Andachtsbild des sog. „Keltertreters“. Die Art und Weise, wie Christus hier dasteht, wirkt so, als ob er, dem Keltertreter gleich, Trauben treten würde.¹²

Die Heilstreppe

Die Darstellung des Erlösers im Typus des Schmerzensmannes steht in einer noch weiteren, das Bild des Schmerzensmannes einbindenden Bildaus-sage. Folgen wir den Blicken der auf diesem Bilde dargestellten Gestalten, läßt sich folgendes erkennen:

Die links im Bild zu sehenden Beter blicken nicht, was doch naheliegend wäre, zu Christus hin, sondern flehend und vertrauensvoll zugleich zu der ih-

9) Osten G. v. d., *Der Schmerzensmann*, Diss. Halle 1933, Berlin 1935 (Teildruck), 7.

10) S. zum „Schmerzensmann“: Panofsky E., „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typenge-schichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria Mediatrix“ (FS für Max J. Fried-länder, Leipzig 1927, 261–308); Osten (wie Anm. 9), 7–9; Mersmann W., (LCI 4, 1972), s. v. Schmerzensmann, 87–95; zum Schmerzensmann s. auch unten 240 f.

11) Osten (wie Anm. 9), 8.

12) Zum Keltertreter s. Thomas A., *Die Darstellung Christi in der Kelter* (FVK 20/21, 1936); mit unserem Bild vergleichbar ebd. Abb. 7 (Taf. 4): Wandgemälde in der Klosterkirche Kleinkomburg, 12. Jh., Abb. 14 (Taf. 8): Holzschnitt aus dem 15. Jh. in der Münchner Staatsbibliothek; ders. (LCI 2, 1970) 497–504, s. v. Kelter, mystische, dort 504 weitere Literatur.

nen gegenüber knienden Gottesmutter. Maria ihrerseits hat die Augen auf ihren göttlichen Sohn gerichtet und gibt die Bitten an ihn weiter, sozusagen an den, dem auch sie sich unterwirft, wir ihr Knien ausdrückt. Der Redegestus ihrer linken Hand unterstreicht diese Fürbitte. Die Handbewegung könnte hier aber auch als Entgegennahme der Bitten gedeutet werden. Um ihrer Fürbitte hingegen noch eindringlicher Nachdruck zu verleihen, zeigt sie ihrem Sohn die Brust,¹³ zum Zeichen ihrer innigsten Beziehung zu ihm als Mutter, die ihn gestillt hat (vgl. Lk 11,27–28). Christus soll sich um dieser ihrer Mutterschaft willen der Sünder erbarmen. Dementsprechend trägt Maria in ihrer hier hervorgehobenen Eigenschaft als Mutter in diesem Bilde genau die Gewänder, mit denen sie auch auf den vier die Menschwerdung Christi darstellenden Tafelbildern des Retabels, der Verkündigung, der Geburt, der Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, als Mutter bekleidet ist, nämlich das blaue Kleid und den in der freudevollen Farbkombination Weiß-Rot gegebenen Mantel. Ganz anders ist die Gewandung in den Passionsbildern, wo sie ein rotes Kleid und einen blauen Mantel trägt. Und wie in den ersten vier Bildern deutet auch hier das offene Haar auf ihre Jungfräulichkeit hin.

Christus nimmt die Fürbitte der jungfräulichen Mutter auf und gibt sie seinerseits weiter an Gott Vater. Dies wird bildlich dadurch ausgedrückt, daß er genau die Handgeste Mariens übernimmt. Er wiederum unterstreicht seine Fürsprache gegenüber dem Vater dadurch, daß er die Zeichen seines Leidens und Todes ihm darbietet, insbesondere die Seitenwunde, die auf sein durch die Lanze des Soldaten geöffnetes heiligstes Herz hinweist.¹⁴ Christus hat die Schuld der Menschen auf sich genommen und gesühnt. Daß dies auch jetzt für die hier gezeigten Beter wie auch für den Betrachter des Bildes gilt, wird hier bildlich dadurch verdeutlicht, daß Christus sich sowohl vor die hier gezeigten Menschen gestellt hat, als auch schutzverheißend vor dem Betrachter steht. Wie ein lebender Schild hat er sich zwischen die zum Schuß bereiten Pfeile Gott Vaters und die Beter gestellt. Auch der gläubige Betrachter kann sich hinter diesem Schild geborgen wissen.

Es ist hier eine doppelte, sich steigernde Fürbitte oder *Intercessio* dargestellt: Die Menschen wenden sich um Fürbitte flehend an Maria, diese kniet

13) Zur Brustweisung als Bittgebärde der Gottesmutter s. Lutz J. – Perdrizet P., *Speculum Humanae Salvationis*, Mülhausen/Leipzig 1907 u. 1909: kritische Ausgabe mit französischer Übersetzung (v. J. Miélot) sowie quellenkundlichen und ikonographischen Erläuterungen (Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafelteil), 297–302; Kretzenbacher L., *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter* (SBAW.PH 3, 1981). Die Brustweisung ist eine uralte, schon in antiken Quellen beschriebene Bittgebärde. S. etwa Homer, *Ilias* 22, v. 79–83, wo die Königin von Troia, Hekabe, ihren Sohn Hektor mit eben dieser Gebärde anfleht, doch in die schützenden Mauern Troias hineinzukommen und sich nicht seinem herannahenden Todfeind Achilleus zu stellen. Zu den antiken Zeugnissen für die Gebärde der Brustweisung s. Panofsky (wie Anm. 10), 302. Anm. 75; Kretzenbacher, ebd. 59–66.

14) Joh 19,34.

als Mutter vor ihrem göttlichen Sohn und bittet für jene. Christus wiederum steht fürbittend und zugleich als Sühnopfer sich darbietend vor dem Vater. Eine solche Darstellung der stufenweise erfolgenden Fürbitte um das Heil wurde daher treffend „Heilstreppe“ oder auch nur „Intercessio“ genannt.¹⁵

Diese doppelte Fürbitte von Maria und Christus, an Gott Vater gerichtet, wird schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts von dem Benediktinermönch Arnald von Bonneval¹⁶ († nach 1156), einem Freund des hl. Bernhard von Clairvaux, in seinem Werk „*Libellus de laudibus B. Mariae Virginis*“ mit folgenden Worten¹⁷ gerühmt: *Securum accessum jam habet homo ad Deum, ubi mediatores causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera, Maria Christo pectus et ubera. Nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia.*¹⁸

Bildlich ist diese Intercessio zuerst in Illustrationen zum sog. „*Speculum humanae salvationis*“, dem „Heilsspiegel“ belegt, wo die Fürbitte Mariens und Christi jeweils in voneinander getrennten Bildern dargestellt worden ist.

Der „Heilsspiegel“,¹⁹ ein wohl im 14. Jahrhundert entstandenes,²⁰ zunächst in lateinischer Sprache verfaßtes, später aber auch ins Deutsche und Französische übersetztes Lehr- und Andachtsbuch, schildert die neutestamentliche Heilsgeschichte und stellt hierbei den einzelnen Begebenheiten jeweils in der Regel drei alttestamentliche Typen oder sog. Präfigurationen gegenüber, wobei jedem geschilderten Ereignis eine bildliche Illustration beigegeben ist.

Im 39. Kapitel des „Heilsspiegels“ wird, mit ähnlichen Worten wie schon bei Arnald von Bonneval, die doppelte Fürsprache Mariens und Christi beschrieben und hieraus gefolgert, daß die Menschen wegen ihrer Sünden nicht verzweifeln müssen, da Maria, indem sie auf die Brust weist, bei Christus fürbittend für sie eintritt und dieser bei Gott Vater, indem er ihm seine Wunden, die Zeichen seines Sühneleidens, zeigt und ihn so gnädig stimmt:

15) S. hierzu Panofsky (wie Anm. 10), 283–295; Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, 238–240; Koeplin D. (LCI 2, 1970), s. v. Intercession, 346–352; Kretzenbacher (wie Anm. 13), 67–82; Schawe M. (*Marienlexikon* 5, 1993), 165, s. v. Pestbild.

16) Zu Arnald von Bonneval s. Stegmüller O. – Schulte R. (*Marienlexikon* 1, 1989) s. v. Arnald v. Bonneval, 243 f.

17) Migne, PL 189, 1726 c–d.

18) „Einen sicheren Zugang hat der Mensch nun zu Gott, wo er als Fürsprecher seiner Sache dessen Sohn hat vor dem Vater und vor dem Sohn die Mutter. Christus mit entblößter Seite zeigt dem Vater die Seite(nwunde) und die Wunden (an Händen und Füßen), Maria zeigt Christus ihre Brust. Und sie kann unmöglich zurückgewiesen werden, wo diese Zeugnisse der Milde und Zeichen der Liebe zusammenreffen und beredter beten als jede Zunge.“

19) Zum „Heilsspiegel“ s. Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13); Perdrizet P., *La Vierge de Miséricorde*, Paris 1908, 103–106; Loooveren L. H. D. v., (LCI 4, 1972), s. v. „*Speculum humanae salvationis*“, 182–185, dort weitere Literatur.

20) Zur Datierung s. Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 251.

*In praecedentibus audivimus quomodo Maria est nostra mediatrix,
 Et quomodo in omnibus angustiis est nostra defensatrix;
 Consequenter audiamus quomodo Christus ostendit Patri suo pro nobis sua vulnera,
 Et Maria ostendit Filio suo pectus et ubera.
 Sicut enim Christus descendit propter nos de coelo usque ad infernum,
 Ita reascendit in coelum, ut exoret pro nobis usque ad sempiternum;
 Et ideo, si peccavimus, desperare non debemus,
 Quia fidelem advocatum apud Deum nos habemus.²¹*

In den zugehörigen Illustrationen erscheint hierbei Gott Vater vor Christus auf einem Thron sitzend oder auch etwas nach oben versetzt in einer Mandorla thronend. Christus seinerseits wird von seiner Mutter für die Menschen gebeten. Sie zeigt dem sie segnenden Sohn die Brust, die ihn genährt hat.²² Durch die weite Verbreitung der illustrierten Handschriften des „Heilsspiegels“ fand das Thema der Intercessio auch Eingang in die monumentale Malerei, vor allem in die Tafelmalerei²³ und auch in die Plastik. Nun aber wurden die beiden im „Heilsspiegel“ ursprünglich getrennten Intercessionsbilder miteinander verbunden, wie dies auch auf dem hier vorgeführten Tafelbild der Fall ist.

Pest- bzw. Plagenbild

Welches Unheil aber symbolisieren die Pfeile, die die Menschen hier bedrohen und vor dem diese Schutz suchen bei Christus?

- 21) So der lateinische Text in der Edition von Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 80 v. 1–8.
 – Die Übersetzung lautet:
 „Im Vorausgehenden haben wir gehört, wie Maria unsere Fürsprecherin ist,
 Und wie sie in allen Bedrängnissen unsere Verteidigerin ist.
 Folglich wollen wir auch hören, wie Christus seinem Vater für uns seine Wunden zeigt,
 Und Maria ihrem Sohn die Brust zeigt.
 Wie Christus nämlich um unseretwillen vom Himmel bis in die Unterwelt herabgestiegen ist,
 So ist er auch wieder in den Himmel aufgestiegen, um für immer für uns zu bitten;
 Und daher brauchen wir nicht zu verzweifeln,
 Da wir einen zuverlässigen Anwalt bei Gott haben.“
- 22) S. hierzu die Abbildungen bei Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), Taf. 77 und 78 (Münchner Staatsbibliothek clm. 146 aus dem Kloster der Johanniter in Schlettstadt, Mitte 14. Jh.); Kretzenbacher (wie Anm. 13), 51–58 mit Fig. 1–4 (Codex Cremifanensis 243, um 1325/30, in der Abtei Kremsmünster). Vom Schema abweichend ist hier nur jedem der beiden Bilder eine Präfiguration beigegeben: zu Christus Antipater vor Cäsar und zu Maria Ester vor Assverus (Xerxes).
- 23) Viele der einst wohl zahlreichen Darstellungen dieses Themas sind verlorengegangen oder zerstört worden, da man sie in späteren Zeiten, etwa der Zeit der Reformation, nicht mehr verstand, ja, sie für anstößig und in ihrer Aussage für theologisch falsch hielt. S. hierzu Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 297 f.; Koeplin (wie Anm. 15), 347.

Die meisten Darstellungen der *Intercessio* in Verbindung mit dem die Menschen mit Geschossen bedrohenden Gott Vater sind im 14. und vor allem im 15. und 16. Jahrhundert entstanden. Es ist dies die Zeit der großen, das Abendland heimsuchenden, ganze Landstriche entvölkernden Pestepidemien. Viele dieser Bilder sind, vor allem wenn Beischriften darauf hinweisen oder Pesttote dargestellt sind, ebenso wenn Pestheilige, wie der hl. Sebastian oder der hl. Rochus, zusätzlich als Fürsprecher abgebildet sind, als Pestbilder zu deuten.²⁴ In diesen Bildern schießt der erzürnte, oft als grimmiger alter Mann gekennzeichnete Gott Vater vom Himmel her Pfeile auf die Menschen, die vor diesen Schutz bei Maria und Jesus suchen. Häufig sind es, wie auf unserem Bild, drei Pfeile; manchmal droht Gott auch mit gezückten Lanzen. Maria ist in diesen Bildern nicht selten im Schutzmanteltypus²⁵ wiedergegeben. Es gibt sogar Darstellungen, in denen Christus einen Schutzmantel trägt.²⁶ Unter dem Mantel Mariens bzw. Christi bergen sich Menschen jeden Alters und Standes. Es sind tatsächlich Pestpfeile,²⁷ die am Schutzmantel abprallen oder durch die Fürsprache Christi und Mariens schon in der Luft zerbrechen, bisweilen aber auch manche Menschen treffen.²⁸

Die Art und Weise, wie die Gruppe der Beter auf dem St. Walburger Bild zwar nicht unter, sondern hinter Christi Mantel vor den Pfeilen Schutz sucht, gemahnt ein wenig an den Typus des Schutzmantelchristus.

Auch unser Bild könnte als Pestbild gedeutet werden, in dem Sinne, daß die Beter durch die *Intercessio* von Maria und Christus Schutz vor der Pest erleben.²⁹ Dies mag mitgemeint sein, doch sagt das Bild meines Erachtens noch weit mehr aus: Die Dreizahl der Pfeile auf dem Bogen von Gott Vater läßt sich

-
- 24) So etwa ein Altarbild von Martin Schaffner in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), wo Gott Vater mit drei Lanzen droht und Engel Pfeile auf die Erde schießen. Christus kniet im Himmel als Fürsprecher auf dem Kreuz. Maria bittet inmitten der Menschen auf der Erde, ebenso die heiligen Sebastian und Rochus. S. hierzu Schiller (wie Anm. 15), 240, mit Taf. 801. Das Tafelbild ist auch abgebildet im LCI 8, 1976, 321.
- 25) S. Perdrizet (wie Anm. 19) bes. 137–149 (zu den Pestbildern); Seibert J. Schutzmantelschaft (LCI 4, 1972, 128–133) dort weitere Literatur; Kretzenbacher (wie Anm. 13), 13–41; Parello D. (Marienlexikon 6, 1994), 82–87, s. v. Schutzmantelmadonna.
- 26) So z. B. in einer bereits um 1400 entstandenen Wandmalerei der Kirche St. Prokulus bei Naturns im Vinschgau, wo sowohl Christus als auch Maria Menschen unter dem Schutzmantel vor den Pfeilen Gott Vaters schützen. S. hierzu Kretzenbacher (wie Anm. 13), 68 f. und Abb. 3 u. 4; abgebildet auch (Schmidt H., *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München 1982², Abb. 83.)
- 27) Zu der bis in die Antike (vgl. etwa die Verse 43–52 in ersten Gesang von Homers *Ilias*, wo geschildert wird, wie Apollon Pestpfeile auf das Heer der Achaier schießt) zurückgehenden Vorstellung, daß die Pest durch von Gott gesandte, unsichtbare Pfeile hervorgerufen wird, s. Perdrizet (wie Anm. 19), 107–124.
- 28) So etwa auch in dem in Anm. 24 genannten Altarbild von Schaffner, wo Maria Menschen unter ihrem Mantel Schutz gewährt, wo aber auch Pesttote dargestellt sind.
- 29) So von Mader (wie Anm. 2), 598, und bei Stange, *Kritisches Verzeichnis* (wie Anm. 3) 223.

zurückverfolgen auf alttestamentliche Schilderungen strafender Heimsuchungen Gottes und steht symbolisch für drei verschiedene Plagen, die Gott als Strafe schickt, zumeist Pest, Hunger und Krieg, so z. B. bei Jeremia:³⁰ *Und der Herr sprach zu mir: Bete nicht um das Wohlergehen dieses Volkes! Auch wenn sie fasten, höre ich nicht auf ihr Flehen; wenn sie Brandopfer und Speiseopfer darbringen, habe ich kein Gefallen an ihnen. Durch Schwert, Hunger und Pest mache ich ihnen ein Ende.*³¹

Sehr eindrucksvoll ist dies etwa in dem sog. „Landplagenbild“ des Meisters Thomas von Villach im Grazer Dom,³² einem um 1485 entstandenen Wandgemälde, vorgeführt, wo Gott Vater mit drei Lanzen die Menschheit bedroht. Diesen drei Lanzen entsprechen die folgenden in diesem Bild dargestellten drei Plagen: durch Heuschrecken hervorgerufene Hungersnot, Türkeneinfälle und Pest. In mittelalterlichen Quellen werden diese drei Strafen gerne in Beziehung gesetzt zu bestimmten „Hauptsünden“, so etwa im „Heilsspiegel“ zu Hochmut, Habsucht und Wollust.³³ Auch das Symbol des Pfeiles für eine Strafe hat alttestamentliche Vorbilder.³⁴

Die auf unserem Bild dargestellten Menschen suchen folglich sicher nicht nur vor der Pest, sondern auch vor vielfältigen anderen Nöten und Katastrophen Schutz. Darstellungen dieser Art, die keine direkten Hinweise auf die Pest enthalten, sind daher wohl treffender, so Schawe,³⁵ als Plagenbilder zu bezeichnen. Sie boten den von vielen Plagen heimgesuchten Menschen des Mittelalters Erklärungsmodelle für viel unverständliches Elend und Grauen und zugleich Trost.

Hoffnung und Zuversicht kündeten sie aber nicht nur für das irdische, sondern vor allem auch für das künftige, ewige Leben. Daher sind Darstellungen des Jüngsten Gerichts³⁶ und auch des besonderen Gerichts des einzelnen Men-

30) Jer 14, 11–12. Die deutschen Zitate aus dem Alten und dem Neuen Testament wurden der „Einheitsübersetzung“ entnommen.

31) S. hierzu Schawe M. (Marienlexikon 5, 1993), s. v. Pestbild, 164–167, dort 167 weitere Literatur.

32) S. hierzu Kretzenbacher (wie Anm. 13), 20–41 mit Abb. neben S. 32.

33) So im „Speculum humanae salvationis“, Kap. 37, 1–49; s. Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 76. Hier ist es Christus, der über Hochmut, Habsucht und Wollust der Menschen erzürnt, diese mit Lanzen bedroht. Maria besänftigt ihn unter Hinweis auf Heilige wie Franziskus oder Dominikus. Der Autor des Heilsspiegels greift hier auf eine Dominikus-Legende, die diese Begebenheit als Vision des hl. Dominikus schilderte, zurück: s. hierzu Lutz/Perdrizet, ebd. 246–248; Perdrizet (wie Anm. 19), 128–136; Kretzenbacher (wie Anm. 13), 39–41.

34) So z. B. bei Dtn 32,23 und Ez 5,16; siehe hierzu Schawe (wie Anm. 31). Zur Vorstellung Gottes als Rächer, s. Perdrizet (wie Anm. 19), 107–124; Hagemann E., Der göttliche Pfeilschütze. Zur Genealogie eines Pestbildtypus, St. Michael 1982, mit jedoch teilweise recht kühnen Vergleichen und Folgerungen.

35) Schawe (wie Anm. 31), 165.

36) S. hierzu Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 298, wo als Beispiel ein um 1525 entstandenes Altarbild von Jan Provost in Brügge, Akademiemuseum angeführt wird, ebd. abgebildet auf Taf. 137, und s. Koeplin (wie Anm. 15), 349 f.

schen nach seinem Tode belegt, so etwa in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften,³⁷ auf Epitaphien³⁸ oder in Illustrationen sogenannter Sterbebüchlein.³⁹

Heilstreppe zum ewigen Leben

Auch bei unserem Tafelbild ist ein solcher Jenseitsbezug nachweisbar. Das zwischen der Gruppe der Beter und Christus sich entrollende Schriftband trägt den folgenden, z. T. aus Kürzeln bestehenden Text:

„pate scte serua eos qs“.

Über Christi Haupt wird er so fortgesetzt:

„dedisti m. iohe VI“.

Er ist wohl, so Mader,⁴⁰ in der folgenden Weise zu lesen:

„Pater sancte, serva eos, quos dedisti mihi. Johannes VI.“

Auch vielen anderen Intercessiodarstellungen sind Beischriften beigegeben. In den ersten Intercessiodarstellungen der Heilsspiegelhandschriften wiederholen sie zumeist nur, gleichsam als eine Erläuterung der Bilder, Teile aus dem zugehörigen Text im 39. Kapitel.⁴¹ In den Darstellungen der monumentalen Malerei geben sie dann direkt den Wortlaut der Fürbitten Christi und Mariens wieder, oft auch die Drohung oder auch die versöhnte Antwort Gott Vaters sowie die Bitten oder Kommentare weiterer dargestellter Personen. Christi Bitte an den Vater bezieht sich dabei immer auf die Wundenweisung, die Mariens auf die Brustweisung.⁴²

37) Koeplin, ebd., Abb. 2 führt als Beispiel eine oberrheinische Miniatur an, die die Intercessio über einem Sterbenden zeigt, um den sich ein Teufel und ein Engel streiten.

38) So z. B. auf dem um 1508 entstandenen Epitaph für Ulrich Schwartz von Holbein d. Ä. in Augsburg, Staatsgalerie, wo der Schmerzensmann und Maria für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwartz und seine Familie bei Gott Vater fürbitend eintreten. Dieser steckt versöhnt sein schon gezogenes Schwert wieder in die Scheide. S. hierzu Schiller (wie Anm. 15), 239 f., mit Taf. 801; Kretzenbacher (wie Anm. 13), 73–75, mit Abb. 6.

39) S. hierzu Augustyn W., *Passio Christi est meditanda tibi* (Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, hrsg. v. W. Haug u. B. Wachinger, Tübingen 1993, 236 ff.).

40) Mader (wie Anm. 2), 598. Der Text ist sehr schwer zu lesen.

41) So z. B. in der von Lutz/Perdrizet abgebildeten Münchner Handschrift, clm. 146, wo über der Intercessio Christi steht: „Filius orat Patrem pro nobis“ und bei der Mariens: „Maria ostendit filio pectus et ubera“: S. Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), Taf. 77. Zu den Beischriften im Heilsspiegel s. auch Kretzenbacher (wie Anm. 13), 51–58, und Augustyn (wie Anm. 39), 235 ff.

42) Im Grazer „Landplagenbild“ (s. oben S. 8) etwa steht bei Christus:
„Sich an Vater die Wunden mein.
Gwer das gebet dy muter mein“
und bei Maria:
„O Herr got und Ainiger sun. Erparm dich über den sunder nun.“

In zweierlei Hinsicht unterscheidet sich die Beischrift des St. Walburger Bildes von denen anderer Intercessiodarstellungen: Es ist nur eine einzige Beischrift vorhanden, die allein die Fürbitte Christi wiedergibt, und diese bezieht sich hier nicht auf die Wundenweisung, sondern spricht, wie der Hinweis auf Johannes zeigt, offensichtlich eine Textstelle aus dem Johannesevangelium an.

Der Text auf dem Schriftband hat einen sehr ähnlichen Wortlaut wie der 11. Vers des sog. Hohepriesterlichen Gebets im 17. Kapitel des Johannesevangeliums in der lateinischen Übersetzung der Vulgata:

„**Pater sancte, serva eos in nomine tuo, quod dedisti mihi.**“

Es ist daher zu vermuten, daß der Maler ebendiesen Vers hier übernommen und so abgewandelt hat, daß er zur Bildaussage paßt: Christus bittet den Vater, er möge die Menschen, die er ihm anvertraut und für deren Rettung er ihre Schuld sühnend sein Leben hingegeben hat, vor Unheil und vor der gerechten Strafe bewahren.

Rätsel gibt aber die am Schriftbandende erscheinende Angabe „iohe VI“ auf. Liegt hier ein Versehen des Malers vor oder läßt sich gar eine spätere Übermalung vermuten? Beides wäre immerhin vorstellbar.

Und doch könnte der Hinweis auf Joh 6 durchaus einen Sinn haben: Der einzige dem Wortlaut des Schriftbandtextes ähnliche Text in Joh 6 wären die Verse 37–40: *Omne, quod dat mihi Pater, ad me veniet, et eum, qui venit ad me, non eiciam foras, quia descendi de caelo, non ut faciam voluntatem meam sed voluntatem eius, qui misit me. Haec est autem voluntas eius, qui misit me, ut omne quod dedit mihi, non perdam ex eo, sed resuscitem illud in novissimo die. Haec est enim voluntas Patris mei, ut omnis, qui videt Filium et credit in eum, habeat vitam aeternam; et resuscitabo ego eum in novissime die.*⁴³

Was den Wortlaut anbelangt, ist hier, wie ersichtlich, weitaus weniger Übereinstimmung zu finden als bei Joh 17,11. Sinngemäß können jedoch diese von Johannes überlieferten Worte Christi, wie auch noch weitere Teile des

Sich an die prusst dy saugtn dich. Vergib dem sunder durch mich.“: Kretzenbacher (wie Anm. 13), 24. Eher selten finden sich Beischriften in Intercessiodarstellungen von Tafelbildern, so z. B. auf dem Tafelbild des Ulrich Schwartz (s. Anm. 38), wo über Christus steht:

„Vatter. sich. an. mein. wunden. rot.

Hilf. den. menschen. aus. aller. rot

Durch. meinen. bittern. tod“

und über Maria:

„Her. thun. ein. dein. schwert. des. du. hast. erzogen.

Und. sich. an. die. brist. die. dein. sun. hat. gesogen.“ S. hierzu Lutz/Perdrizet (wie Anm. 13), 298 f., mit Abb. auf Taf. 138; Kretzenbacher (wie Anm. 13), 75.

43) „Alles, was der Vater mir gibt, wird zu mir kommen, und wer zu mir kommt, den werde ich nicht abweisen; denn ich bin nicht vom Himmel herabgekommen, um meinen Willen zu tun, sondern den Willen dessen, der mich gesandt hat. Es ist aber der Wille dessen, der mich gesandt hat, daß ich keinen von denen, die er mir gegeben hat, zugrunde gehen lasse, sondern daß ich sie auferwecke am Letzten Tag.“

6. Kapitels des Johannesevangeliums zu einer weiterführenden, vertieften Betrachtung des Bildes führen:

Die zitierten Verse entstammen der sog. Brotrede Jesu (Joh 6,26–51), die sich im Johannesevangelium an die Schilderung der Brotvermehrung (Joh 6,1–15) und des Wandels Jesu auf dem See anschließt. Jesus belehrt die Galiläer, die ihm von Tiberias, dem Ort der Brotvermehrung, nach Kafarnaum gefolgt sind, über das wahre Brot des Lebens, das er selber ist und um das sie sich bemühen sollen. Die oben zitierten Verse schließen sich an.

Im Hinblick auf das St. Walburger Bild verstanden, könnten die Verse eine Weiterführung des hier zunächst mehr im Sinne eines Plagenbildes gedeuteten Textes auf dem Spruchband darstellen, dergestalt, daß die Menschen hier die Fürsprache Mariens und Christi bei Gott erleben, nicht allein, um vor diesseitigem Unheil bewahrt zu werden, sondern vor allem auch in Sorge um ihr ewiges Heil.⁴⁴ Hierbei können sie voll Zuversicht auf die in den zitierten Versen gegebene Verheißung Christi vertrauen, daß er sie, die ihm vom Vater gegeben worden sind, am Letzten Tag auferwecken werde (Joh 6,39).

Es sei in diesem Zusammenhang auch angemerkt, daß der Text des Schriftbandes, gleich ob er sich nun auf Joh 17,11 oder auf Joh 6,37–40 bezieht, das in dieser Darstellung krass einseitige, ja, man möchte sagen, falsche Bild Gott Vaters als eines grimmigen Rachegottes korrigiert: „Die du mir gegeben hast“, heißt es hier deutlich genug. Gott Vater selbst, der sich hier so furchterregend gebärdet, hat die Menschen seinem Sohn anvertraut. Und man könnte erläuternd hierzu aus dem Epheserbrief zitieren: *Er hat uns aus Liebe im voraus dazu bestimmt, seine Söhne zu werden durch Jesus Christus und nach seinem gnädigen Willen zu ihm zu gelangen, zum Lob seiner herrlichen Gnade. Er hat sie uns geschenkt in seinem geliebten Sohn; durch sein Blut haben wir die Erlösung, die Vergebung der Sünden nach dem Reichtum seiner Gnade* (Eph 1,5–7).

Noch ein weiterer Deutungshinweis läßt sich im 6. Kapitel des Johannesevangeliums finden. In den sich an die Brotrede anschließenden Versen (Joh 6,53–58) spricht Jesus in eindringlichen Worten von der Eucharistie: *Amen, amen, das sage ich euch: Wenn ihr das Fleisch des Menschensohnes nicht eßt und sein Blut nicht trinkt, habt ihr das Leben nicht in euch. Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am Letzten Tag* (Joh 6,53 f.).

Bei der Interpretation des St. Walburger Bildes sind wir von der Darstellung Christi im Typus des Schmerzensmannes, des spätmittelalterlichen Bildes der Eucharistie schlechthin, ausgegangen.⁴⁵ Hier schließt sich nun der Kreis der Betrachtung: Auch noch aus den verklärten Wunden des Schmerzensmannes fließen, wie hier sehr realistisch und überdeutlich dargestellt, auch jetzt – gleichsam in der Zeit des Betrachtens – Ströme von Blut. Dies besagt aus der Sprache des Bildes übersetzt: Christus hat zwar durch sein Lei-

44) Zur Jenseitsangst des mittelalterlichen Menschen s. Kretzenbacher (wie Anm. 13), 7–9.

45) s. oben 232.

den, seinen Tod und seine Auferstehung ein für allemal Sünde und Tod überwunden, doch wird diese Erlösungstat auch heute, in jeder Feier der heiligen Messe, gegenwärtig gesetzt. In der Eucharistie gibt Christus hierbei im Genuß seines Leibes und Blutes „ein Unterpand der künftigen Herrlichkeit“.⁴⁶

In doppelter Hinsicht könnte also die Angabe „iohe 6“ verstanden werden, nämlich als Hinweis darauf, daß es Christus ist, der uns zum ewigen Leben erweckt, und daß er uns das Brot des ewigen Lebens schenkt. Die Angabe wäre somit durchaus sinnvoll. Es ist im übrigen nicht auszuschließen, daß der Maler sowohl Joh 17,11 als auch Joh 6 meinte und in dem Spruchbandvers gleichsam zusammenfaßte.

Manche gotische Passionszyklen⁴⁷ schließen mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts. Unser Bild enthält dementsprechend als Schlußbild eines Passionsbilderzyklus ebenfalls Hinweise auf dieses Thema. Die Menschen, die die Intercessio Mariens bei Christus und dann die Fürsprache Christi bei Gottvater erbitten, tun dies in Angst vor Diesseitsnöten, wie Krieg, Hunger, Pest, die sie als Strafen Gottes für ihre Sünden interpretierten und erklärten, aber insbesondere auch in Furcht vor einer ewigen Verdammnis. Trost finden sie im Vertrauen auf die mütterliche Fürsprache Mariens und vor allem im Blick auf Christus. Dieser weist für sie auf seine Wundmale hin und somit auf seinen Opfertod am Kreuz, durch den er die Sünden der Menschen getilgt hat: *Jesus ist der Hohepriester, der allein in der Lage ist, mit Gott durch die überirdische Sprache des eigenen Opfertodes zu sprechen.*⁴⁸

Schluß

Das Bild der Heilstreppe faßt als letztes der achtzehn, die Kindheit und Passion Christi darstellenden Tafelbilder sozusagen in einer nicht mehr erzählenden, sondern überzeitlichen Darstellung die Heilsbotschaft des Evangeliums zusammen. Die Beter wenden sich zunächst an Maria. Ihr Ja zum Heilsplan Gottes – das erste dieser 18 Tafelbilder stellt in der Verkündigung dies dar – ermöglichte die Menschwerdung Gottes. Als Mutter hat sie somit das Vorrecht, ihren göttlichen Sohn um seine Fürsprache beim Vater zu bitten. Dabei wird hier, im Gegensatz zu manchen anderen mittelalterlichen Intercessiodarstellungen, die der symmetrischen Kompositionsform der Deesis folgen

46) Katechismus der Katholischen Kirche, München 1993, 385 Nr. 1402.

47) So der um 1400 entstandene Leben-Jesu-Zyklus eines Kölner Meisters im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, abgebildet in: LCI 3, 1971, s. v. Leben Jesu, 78. Ebenso der nach 1430 datierte Bilderzyklus eines Passionsaltars des älteren Meisters der heiligen Sippe in Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Budde R., Köln und seine Maler: 1300–1500, Köln 1986, 55 f. mit Abb. 46; 221.

48) So Papst Johannes Paul II. in der Predigt an Allerheiligen 1996, anlässlich des 50. Jahrestages seiner Priesterweihe. Veröffentlicht in L'Osservatore Romano, 26. Jahrgang, Nr. 46, 15.11.96.

und Christus und Maria nebeneinander vor Gott Vater kniend darstellen,⁴⁹ in klarer Christozentrik die Rangordnung zur Erlangung des Heils deutlich gemacht: Maria, wie auch die betenden Menschen ihr gegenüber, kniet vor ihrem Sohn. Dieser hingegen steht beherrschend genau in der Mitte des Bildes, und allein seine Fürbitte ist in dem Spruchband wiedergegeben. Er ist der einzige und wahre Mittler zwischen Gott und den Menschen. Er hat Genugtuung geleistet für die Sünden der Menschen durch sein Leiden und seinen Tod am Kreuz.

49) So etwa in der Intercessiodarstellung des oben schon genannten Epitaph des Ulrich Schwartz (s. Anm. 38) und der des Konrad Witz in Basel, Kunstmuseum, um 1450: s. Schiller (wie Anm. 15), 239 u. 661 mit Abb. 798 und auch der von Filippino Lippi in München, Alte Pinakothek, um 1495: ebd., 239 u. 661 mit Abb. 800.