

Der Jesusknabe als ‚schülerli‘ an der Hand seiner Mutter

Von Gertrud Weimar

*Für Alfons Weißer, den langjährigen
Reichenauer Münsterpfarrer*

An der Vorchor-Südwand des Reichenauer Münsters wurde zwischen dem südwestlichen Vierungspfeiler und dem Barockgitter vor gut 35 Jahren ein gerahmtes Wandbild aus dem frühen 14. Jahrhundert freigelegt. Im Unterschied zu den etwa gleichzeitigen Wandbildern weiter westlich, die späterhin mit z. T. veränderter Thematik übermalt wurden, oder zum monumentalen Christophorus an der Nordwand des Vorchores schräg gegenüber hat dieses Bild in der Kunstwissenschaft bislang nur wenig Aufmerksamkeit gefunden. Die Theologie scheint es noch gar nicht wahrgenommen zu haben. Der folgende Beitrag beabsichtigt, das Wandbild ins Gespräch zu bringen. Einführend sind Fragen um seine Situierung skizziert (I). Der Beschreibung des Gesamtbildes (II) folgt ein Abschnitt zur Ikonographie der Mutter-Kind-Gruppe rechts im Bild, die hier besonderes Interesse beansprucht (III) sowie der Versuch einer theologischen Deutung v. a. dieses Bildmotivs (IV). Überlegungen zur zeitlichen Einordnung des Wandbildes sowie zum damaligen Reichenauer Abt und zur Stifterin, die am rechten Bildrand kniet, schließen sich an (V).

I.

Im Vorchor des Reichenauer Münsters, der erst durch die Schließung der beiden östlichen karolingischen Stützenwechselarkaden des Mittelschiffs¹ entstanden ist, findet sich an der Südwand zwischen südwestlichem Vierungspfeiler und Barockgitter ein querrrechteckiges Wandbild mit gemaltem Rahmen

¹ Vgl. Emil Reisser, *Die frühe Baugeschichte des Münsters zu Reichenau*, Berlin 1960, votiert 85.87 bzw. Abb. 290 für Abt Immo (1006–1008) oder alternativ 96 bzw. Abb. 281 und 291 für Abt Diethelm von Krenkingen 1172.

um mehrere nimbierte Heilige (Abb. 1). Rechts außerhalb des Rahmens kniet klein – entsprechend dem im Mittelalter üblichen Bedeutungsmaßstab – eine weibliche Stiftergestalt. Der obere Bildrahmen verläuft nur wenig unter dem das ganze Schiff horizontal begleitenden Gesims bzw. unter der Schwelle der an dieser Stelle das Gesims durchbrechenden Tür, der untere kommt in der Höhe etwa mit der Oberkante des obersten der vier Kragsteine der Pfeilervorlage überein. Ein Grund für die Anbringung des Bildes relativ hoch – im Vergleich zu den teilweise zeitgleichen Fresken weiter westlich – ist nicht leicht auszumachen. Angesichts des fast bis zum Boden reichenden, etwas älteren Christophorus an der Nordwand schräg gegenüber möchte man die Ursache kaum in einem hier aus dem Chorus maior der Vierung in den Vorchor weitergeführten Chorgestühl vermuten (so Emil Reisser 3), zumal nicht für einen kleiner gewordenen Konvent (K. Beyerle [wie Anm. 2] 163). Eher ließe sich ein Grund hierfür in einer Schranke sehen, die den durch die Vermauerung der Arkaden gewonnenen Raum als Chorus minor für die ‚Illiterati‘ abgegrenzt hat². Doch bleiben Fragen.

Ein Großteil der unteren Bildhälfte ist durch einen gotischen Spitzbogen überzeichnet. Er wird auf einen ehemaligen Lettner zurückgehen, der neben der Abgrenzung des Chors zugleich Zugang zu den Türen der Seitenschiffdachböden (Emil Reisser 31.99) mit einer vermuteten Bodenhöhe von 5,45 m (99) gewähren sollte. Der Lettner war – so Emil Reisser (85) aufgrund der Bodenfunde – nur an die Mauer angelehnt, weswegen das Wandbild trotz starker Verluste im Ganzen erhalten geblieben ist. Weder die Annahme eines schon nach den Bränden von 1235 im 13. Jahrhundert errichteten Lettners (Emil Reisser 31 bzw. 99) noch auch die Annahme, Lettner und Zugangstreppe am nordwestlichen Vierungspfeiler für das 14. Jahrhundert zur Zeit von Abt Diethelms von Castell anzunehmen (Emil Reisser 12.101), läßt sich kaum mit dem Entstehungshorizont des Wandbildes selbst vereinbaren, das aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1320 anzusetzen sein wird³. Die heute noch sichtbare Befundlage spricht vielmehr für die Annahme, daß der Lettner erst in größerem

² Vgl. Albert Knoepfli, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*. Bd. 1. Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1961, 194.199 in Diskussion mit Emil Reisser [wie Anm. 1] 31.41.85–87. Jürgen Michler, *Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992*, 193 setzt die Erweiterung des Vorchors und seine Ausstattung mit den gotischen Wandmalereien (einschließlich des hier diskutierten Bildes) in die Regierungszeit Diethelms von Castell (1306–1343); ähnlich zuvor schon Konrad Beyerle, *Von der Gründung bis zum Ende des freiherrlichen Klosters (724–1427)*, in: Konrad Beyerle (Hrsg.), *Die Kultur der Abtei Reichenau*. 2 Bde., München 1925, Bd. 1, 55–212, hier 177.

³ S. u. V. – Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II. Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., Berlin, 1997, 560: um 1320. Jürgen Michler [wie Anm. 2] 32 f. „1320er/1330er Jahre“ bzw. 194: „Ende des ersten Jahrhundertviertels, 1320er Jahre“. Alfred Walz, *Die mittelalterlichen Wandgemälde der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz. Ikonographische und stilistische Untersuchungen* (Europäische Hochschulschriften 28/63) Frankfurt/M. u. a. 1989, 247 datiert es noch allgemeiner in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

zeitlichen Abstand von der Entstehung des Wandbildes errichtet worden ist und zwar unter Abt Friedrich von Wartenberg im 15. Jahrhundert⁴, bei welcher Gelegenheit dann auch das zu diesem Zeitpunkt noch sichtbare, möglicherweise aber auch schon vorher als inzwischen unzeitgemäß übertünchte Wandbild durch die Lettneranlage überbaut worden ist.

Entdeckt und freigelegt wurde das Wandbild erst bei der jüngsten Restaurierung 1964–1970, wie ein Dokumentationsfoto von Alfons Rettich 1969 mit seiner Notiz „Freigelegtes Wandbild“⁵ belegt. Folglich konnten es weder Franz Xaver Kraus⁶ noch Konrad Gröber⁷ oder Joseph Sauer⁸ erwähnen, die die sonstigen 1882 aufgedeckten Fresken unterschiedlicher Herkunft und Motive im Vorchor bzw. am nordöstlichen Vierungspfeiler anführen. Auch Hans Wentzel hätte es in seinem weiten Bogen vergleichbarer Darstellungen sicher nicht übergangen⁹. Noch Albert Knoepfli¹⁰ erwähnt es nicht. Im Zusammenhang mit einem Motiv in der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz, das dem rechten Teil des Reichenauer Wandbildes parallel geht, findet sich ein Hinweis hierauf bei Alfred Walz¹¹. Nur knapp skizzierend führen Jürgen Michler ([wie Anm. 2] 32 und 194) und Georg Dehio ([wie Anm. 3] 560) das Wandbild an; beide erwähnen auch das gleichzeitige einzelne Heiligenbild links daneben. Nur indirekt führt es Bernd Konrad in seiner Auflistung der älteren Wandmalereien im Reichenauer Münster an ([wie Anm. 4] 17 Anm. 25).

⁴ Vgl. Bernd Konrad, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Kunst-historische Einführung, in: Bernd Konrad/Gertrud und Peter Weimar, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters, Reichenauer Texte und Bilder 10, Stuttgart 2002, 7–41, hier 13.

⁵ Das Originalfoto aus den Unterlagen des Staatl. Vermögens- und Hochbauamts Konstanz zur Restaurierung 1964–1970 wurde freundlicherweise von A. Arnold zur Ansicht vorgelegt und durch N. P. K. Müller als Abzug zur Verfügung gestellt. – Leider liegt von diesen jüngsten Restaurierungsmaßnahmen kein Aufdeckungs- bzw. Restaurierungsbericht vor. Offen ist somit die Frage eventueller Retuschierungen. Auch zur Technik der Wandmalerei ist nichts vermerkt, daher wird in diesem Aufsatz der Begriff ‚Fresko‘ vermieden, obgleich er angesichts des Erhaltenen möglicherweise zutrifft. Vgl. z. B. Werner Wunderlich, Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus >Zur Kunkel<, Konstanz 1996, 18.

⁶ Franz Xaver Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. 1. Bd. Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freiburg 1887, 341.

⁷ Konrad Gröber, Reichenauer Kunst, Karlsruhe 1924, 29; Ders., Die Reichenau, Karlsruhe 1938, 30.

⁸ Joseph Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Konrad Beyerle [wie Anm. 2] Bd. 2, 902–939, hier bes. 933 f.

⁹ Hans Wentzel, Das Mutziger Kreuzigungsfenster und verwandte Glasmalereien der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts aus dem Elsaß, der Schweiz und Süddeutschland, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 14, 1953, 159–179. – Keine Erwähnung findet es zuvor auch bei Alfred Stange zur Bodenseemalerei, in: Die deutsche Malerei der Gotik I, Berlin 1934, 44–63, bes. 52f, oder Hans Wentzel, Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3, 1949, 53–62 und Abb. 1–29.

¹⁰ Albert Knoepfli, Die Anfänge der Gotik im Bodenseegebiet, in: Helmut Maurer (Hrsg.), Der Bodensee. Landschaft – Geschichte – Kultur, Sigmaringen 1982, 379–413, hier bes. 404.

¹¹ Alfred Walz [wie Anm. 3] 247 Anm. 424.

II.

Innerhalb eines farblich zweifach gestuften Rahmens (mit Außenmaßen von gut 140 x 180 cm), der die etwas unterlebensgroßen Figuren eng umschließt und wenig Freiraum läßt, stehen links zwei bärtige männliche Heilige auf einer breiteren Erdscholle (Abb. 2). Ihre Kleidung und Barfüßigkeit (der linke, auffällig nach außen gerichtete Fuß des rechten Heiligen schaut deutlich sichtbar unter dem Gewand hervor) sowie ihre Attribute, jeweils ein Buch, weisen sie als Apostel aus. Individuelle Kennzeichen, die eine Benennung ermöglichen würden, scheinen zu fehlen. Beide sind im Gespräch einander zugekehrt: der linke Apostel hat seine Linke in Redegestus erhoben, der rechte unterstreicht seine Worte mit erhobenem linkem Zeigefinger und weist auf die Bedeutung des in seinem fast demonstrativ vorgewiesenen (Evangelien-)Buch Enthaltene(n) (Abb. 3)¹².

Den in dialogischer Zugewandtheit zur geschlossenen Zweiergruppe verbundenen Aposteln folgt auf gleicher Höhe noch auf der breiten Erdscholle eine relativ isoliert stehende Heilige, die im linken Arm als Zeichen ihres siegreich bestandenen Martyriums einen stilisierten Palmzweig trägt und mit beiden Händen hält. Ihre Rechte faßt zusätzlich vor ihrem Körper den Faltenbausch ihres Mantels, der so zur Geschlossenheit der Figur beiträgt, zugleich aber an ihrer linken Seite einen schmalen Spalt freigibt. Auf ihrem kräftig gewellten offenen Haar, das sie als Jungfrau ausweist, liegt ein Blütenkranz. Ein weiteres indivi-

¹² „In der christlichen Welt des Mittelalters war das Objekt Buch nicht einfach ein Gebrauchsgegenstand, es hatte als solches Zeichenwert als Zeugnis des Heilsversprechens, hatte Symbolwert kaum minder als das Kreuz... Das Buch war die sinnliche Form der Glaubensquelle, es enthielt nicht nur den Text des Evangeliums, es *war* das Evangelium“ – so charakterisiert Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1984, 10 f die kaum zu überschätzende Bedeutung des Buches auch als Attribut.

¹³ Irrig benennen Jürgen Michler [wie Anm. 2] 32 und 194 bzw. wohl davon abhängig auch Georg Dehio [wie Anm. 3] 560 dagegen die Mutter-Kind-Gruppe im rechten Bildteil als hl. Dorothea mit dem Jesuskneben. – Zumindest anmerkungswürdig sei an dieser Stelle die geschwisterlich verwandte, einzeln stehende Heilige mit ähnlich offenem Haar und Blütenreif an der Pfeilervorlage wenig weiter östlich erwähnt (Abb. 8). Sie ist in gleichartiger Rahmung sicher von gleicher Hand zur selben Zeit gemalt, auch wenn starke Verluste insbesondere im unteren Teil Einzelheiten nurmehr vermuten lassen. Aufmerksam blickt sie den unten stehenden Betrachter an. Die auffällige halbrunde Linie um die große freie Stelle vor ihrer Brust zwischen ihrer den Palmzweig haltenden rechten Hand und dem querliegenden erhaltenen Teil ihres linken Unterarms könnte der Rest ihres Radattributs sein, das sie dann als Katharina ansprechen ließe (vgl. die ähnlich gestaltete zeitgleiche Katharina im Heiligkreuztaler Chorfenster [Wentzel, wie Anm. 9, Abb. 15]). – Für dieselbe Stelle an der nördlichen Pfeilervorlage jenseits der Bogenöffnung, wo Spuren auf ein nahezu vergangenes Bild hindeuten, möchte man eigentlich eine entsprechende, gegenläufig gestaltete Heilige, vielleicht eine Barbara, annehmen. Fotografisch vermittelte Bildreste bestätigen zwar dieselbe Malerhand, deuten aber eine verschleierte weibliche Gestalt an, deren Blick sich zudem entgegen der Erwartung nach links unten richtet. An Details sind ferner ihr Nimbus, eine kreuzförmige Agraffe vor der Brust und ein reicher Faltenbausch weiter unten erkennbar (Abb. 9). – Da bei der Aufdeckung bezüglich Restaurierung oder Retuschierung nichts dokumentiert ist, sind insbesondere bei den beiden mehr fragmentarisch erhaltenen Bildern neuzeitliche, verändernde Eingriffe nicht auszuschließen. – Bernd Konrad ([wie Anm. 4] 17f Anm. 25) vermutet in den Malerei-esten an beiden Wandvorlagen des Vierungsbogens allerdings eine Verkündigung. Das ist an sich eine treffende Idee – nur erlauben Details der doch recht gut erhaltenen rechten Figur kaum eine Deutung auf Gabriel und schon gar nicht auf eine Maria der Verkündigung.

duelles Kennzeichen ist nicht (mehr?) erkennbar. Durch ihre Körperwendung und Gehrichtung, für den Betrachter nach rechts, bildet sie ungeachtet der trennenden Spalte mit dem folgenden Mutter-Kind-Paar eine Dreiergruppe (Abb. 4). Ihre Zuneigung sowie ihr aufmerksamer Blick auf das Kind links neben ihr erweist sie diesem besonders verbunden. So möchte man an eine Dorothea denken, der infolge der Legende gern das Christuskind beigesellt ist¹³.

Den rechten Bildteil besetzt die Gruppe der Mutter mit dem Kind, der im Folgenden die besondere Aufmerksamkeit gilt. Die Mutter schreitet zügig nach rechts, mit Ellbogen und einem Zipfel ihres zeittypisch überlangen Gewands bereits die Bildrahmung geringfügig überschneidend, die die Schwelle aus der jenseitig-himmlichen zur diesseitig-irdischen Sphäre markiert. Ihre linke Schuhspitze schiebt sich nahe an die vordere Kante. Doch ihr Oberkörper beugt sich zurück, ihr Blick gilt dem Kind hinter ihr, das sie und die Heilige in der Bildmitte durch die gegenläufigen Körperbewegungen und ihre Blicke akzentuierend wie mit einem gotischen Bogen umgeben. In zeichenhaftem Ausdruck ihrer hohen Bedeutung nimmt sie auf einem nur noch schmalen Erdstreifen die gesamte Bildhöhe ein und überragt so die drei Heiligen auf der breiten Erdscholle links. Grund genug, sie als Maria anzusprechen. Ihre als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit offenen gewellten Haare sind weitgehend von einem Schleier bedeckt, auf dem eine Lilienkrone ruht, was ihre Würde besonders betont. Eine wohl symbolträchtige kreuzförmige Agraße schließlich hält ihren Mantel vor ihrer Brust.

Die Rückwärtswendung aufnehmend, greift ihr rechter Arm weit aus, um den Kleinen am linken Oberarm zu fassen und hinter sich herzuführen; offensichtlich sucht sie ihn zudem durch ihren – im Detail nicht mehr wahrnehmbaren – Blick zum Mitkommen zu überreden. Der wie die anderen Heiligen auf der Erdscholle plazierte barfüßige Knabe aber (Abb. 5), dessen Kreuznimbus ihn eindeutig als Jesus ausweist, sperrt sich vehement und schaut fragend, vielleicht sogar vorwurfsvoll – auch seine Gesichtszüge sind vergangen, doch die Wendung seines Kopfes ist eindeutig – zu seiner Mutter auf. Seine Rechte mit einer Schiefertafel – durch Tragegriff und Eckrest des Rahmens zweifelsfrei – schwenkt nach links aus und unterstreicht so noch das Zurückweichen des kindlichen Körpers (Abb. 6). Die gegenläufige Körperbiegung der beiden eröffnet zudem auffällig einen im Bildganzen ungewöhnlichen Zwischenraum.

Während die Mutter mit dem Kind die in der Mittelgestalt bereits anhebende Bewegung nach rechts hin aufnimmt und durch ihre Körpergröße und die Überschneidung des Bildrahmens intensiviert, erweist sich die dazu anscheinend bezuglose, durch den lebendigen Dialog in sich geschlossene Apostelgruppe des linken Bildfelds im Gesamt des Bildes als ruhender Gegenpart, der die Komposition trotz der die Darstellung bestimmenden Dynamik nach rechts hin im Lot hält. Auf der anderen Seite korrespondiert Maria in ihrer Bewegungsrichtung

über den Rahmen hinaus schon mit der im Rang niedrigeren kleinen Gestalt einer demütig knienden Stifterin in blauem Kleid und heller abgesetztem Mantel, insbesondere mit ihrem aufschauenden Blick und ihren flehend erhobenen Händen, die den Bildrahmen von außen überschneiden und so Kontakt suchen, wobei auf die vielfach übliche Sprechbanderole, die neben der vorgetragenen Bitte mitunter auch den Namen des Bittenden aufweist, hier verzichtet ist. Gleichmaßen berühren sich der in den Rahmen reichende Mantelzipfel der Knienden und die vorgeschobene Schuhspitze mit den darauf stoßenden Gewandfalten der entgegenkommenden Maria. Ihre Bewegungsrichtung nach ‚draußen‘ wird schließlich aufgefangen in der durch die über die offenen lockigen Haare hochgezogene Kapuze betont geschlossenen Rückenlinie der Beterin (Abb. 7).

III.

Von besonderem Interesse ist nun die trotz ihrer Einbindung in das Figurenensemble relativ isolierte Mutter-Kind-Gruppe im rechten Teil des Reichenauer Wandbilds, auf die sich die folgenden Überlegungen konzentrieren. Denn statt die ruhige Reihung gleichartiger, beieinander stehender und nur geringfügig ausschwingender Gestalten fortzuführen, setzt diese Komposition fast abrupt mit einem Kind ein und bietet durch die schroffen Körperbewegungen von Kind wie Mutter unvermutete Akzente. Die Überraschung reizt, zunächst diesem zwar nicht sonderlich bekannten, aber zahlreich belegten Bildmotiv und seiner Bedeutung nachzuspüren. Wertvolle Anregungen und vor allem reiches Darstellungsmaterial dazu ist Hans Wentzel zu verdanken, der über Jahrzehnte hinweg diesem Bildmotiv nachgegangen ist¹⁴ und es unter dem Notnamen „Maria mit dem Jesusknaben an der Hand“ in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Nach Hans Wentzel, an den sich das Folgende (ohne Einzelnachweis) vielfach anlehnt, folgt dieses auf die beiden wichtigsten Ausdrucksträger konzentrierte Motiv, das auf erzählerischen Zusammenhang und jede nur ablenkende Situationsangabe verzichtet, einem seit etwa 1200 im ganzen Mittelalter europaweit, insbesondere aber im deutschsprachigen Raum (II 58) zwischen den Niederlanden und Tschechien zahlreich belegten festgeprägten Darstellungstyp (III 224), besonders häufig aber in der Zeit um 1300 (IV 255). Es begegnet in unterschiedlichen Materialien und recht verschiedenen Größenabmessungen. Dabei bestimmen charakteristische Momente dieses nahezu formelhaft wiederkehrende Bildmotiv: Maria schreitet (eilig) für den Betrachter zumeist nach rechts voran, wendet sich aus ihrer Bewegungsrichtung zurück, um mit angewinkeltem Arm das Kind an Handgelenk oder Arm zu fassen und zum Mitgehen zu bewegen bzw. hinter sich herzuführen. Dabei kann der Knabe auch auffällig höher plaziert sein als die Mutter¹⁵.

Von früh an findet sich das in seiner Herkunft und Bedeutung noch nicht geklärte Motiv (I 211) in gleichartigen, aber stilistisch nicht zusammenhängenden oder voneinander ableitbaren Einzeldarstellungen bzw. zusammenhanglos zwischen anderen selbständigen Darstellungen unterschiedlicher Thematik und Bildformate, die wie Tafelbilder – als Andachtsbilder – aufgehängt erscheinen¹⁴. Das Motiv begegnet auf sakralen Geräten neben weiteren ebenfalls selbständigen Themen¹⁷, auf Siegeln¹⁸, als Plastik oder Relief und schließlich auch in zyklischen (Wandmalerei-)Darstellungen der Kindheitsgeschichte Jesu. Hier findet es sich – nicht als Textillustration, sondern als ein den Zeitraum der Kindheit aus-

¹⁴ Hans Wentzel (1913–1975) hat seine etwa 1930 ansetzenden Beobachtungen ab 1942 in einer Serie umfangreicher Aufsätze vorgelegt, deren nur vorläufiger Abschluß 1961, 269, Anm. 47 ihm wohl bewußt war: Maria mit dem Jesusknaben an der Hand. Ein seltenes deutsches Bildmotiv, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1942, 203–250 (I); Über einige Darstellungen des Jesusknaben in der mittelalterlichen Kunst, in: Heilige Kunst (= Jahrbuch des Kunstvereins der Diözese Rottenburg), Stuttgart 1955, 52–63 (II); Die Madonna mit dem Jesusknaben an der Hand aus Welver, in: Westfalen 34, 1956, 217–233 (III); Das Jesuskind an der Hand Mariae auf dem Siegel des Burkard von Winon 1277, in: Ellen J. Beer u. a. (Hrsg.), FS Hans Hahnloser [1959], Stuttgart 1961, 251–270 (1958 bereits abgeschlossen) (IV); Ad Infantiam Christi. Zu der Kindheit unseres Herren, in: Hans Fegers (Hrsg.), Das Werk des Künstlers. FS Hubert Schrade, Stuttgart 1960, 134–160 (V). – Als Kurzverweise werden in diesem Beitrag die vom Autor selbst eingeführten römischen Ziffern I–V mit Seitenzahl genutzt. – Elisabeth Landolt-Wegener, Zum Motiv der „Infantia Christi“, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21, 1961, 164–170 ergänzte das Thema v.a. durch literarische, aber auch weitere ikonographische Belege. – Hildegard Urner-Astholz widmete dem Motiv in der Johanneskirche auf Burg zu Stein am Rhein mehrere Publikationen: Der Jesusknabe mit der Schiefertafel in der Kirche Burg zu Stein am Rhein, in: Neue Zürcher Zeitung vom 8. Sept. 1954; Zwei seltene Darstellungen aus den apokryphen Evangelien. 1. Der Jesusknabe mit der Schiefertafel, in: Mosaiksteine. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bern und München 1978, 243–247; Ikonographische Besonderheiten in den Wandmalereien der Kirche auf Burg zu Stein am Rhein, in: Unsere Kunstdenkmäler 39, 1988, 64–77; Die Kirche auf Burg zu Stein am Rhein – ein Juwel mittelalterlicher Malerei. Eine Einordnung in die Kunstgeschichte, Frauenfeld 1999. – Den bislang bekannten Belegen für das Bildmotiv sind etwa noch anzufügen: Hermentingen, St. Gallus (um 1450), in: Bruno Kadauke, Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben, Reutlingen 1991, 157f und Abb. 70 und Ehenfeld, St. Michael (frühes 14. Jahrhundert), in: Gerald Dobler, Die gotischen Wandmalereien in der Oberpfalz, Regensburg 2002, 213f, 220f und Farbabb. 30.

¹⁵ Hans Wentzel führt als frühe Beispiele dieser Bildtradition an: Westportal in Amiens um 1220, Dominikanersiegel, Nürnberg vor 1295, Initiale Welver um 1300 oder ein heute in Basel befindliches Siegel von 1315. – Die Frage nach dem Sinn dieser auch durch die Reichenauer Wandmalerei belegten Variante ist noch offen. Die von Hans Wentzel (III 225) vermutete Vorbildfunktion einer (verlorenen) Statue für die Bildtradition, das Kind höher zu plazieren als die Mutter, greift als Erklärung des verselbständigten Motivs insbesondere in den Siegeln zu kurz. Könnte, da für alle Belege ein theologisch bestimmtes Umfeld maßgeblich ist, die erhöhte Stellung des Knaben nicht auch christologisch begründet sein, wobei man enge Raumverhältnisse etwa in Siegeln oder vorgegebenem Vierpaß gerne aufnahm, um so die wesensmäßige Andersheit und Hoheit des Kindes anzudeuten? (S. u. zu IV.)

¹⁶ Verwiesen sei hier nur auf das gerahmte Motiv von etwa 1320 in der Konstanzer Dominikanerkirche, das dem Zyklus der Martyrerszenen beigesellt ist; vgl. auch Hans Wentzel. V 134.

¹⁷ Der Wettinger Kelch aus Mehrerau (frühes 14. Jahrhundert) reiht das Motiv zwischen Szenen aus der Kindheitsgeschichte und eine Schutzmantelmadonna (V 138f), und am etwas jüngeren Ziborium in Zürich findet es sich ebenfalls „in einer Reihe mit anderen ‚andachtsbildmäßig‘ isolierten, fast vollplastischen Figürchen“ (V 139f).

¹⁸ Mitunter hat hier ein entsprechendes Patrozinium die Aufnahme der vorgefundenen Bildformel begünstigt, die offenbar geeignet war, diesen Titel bildsprachlich auszudrücken.

drückendes Motiv – vor oder auch nach der Flucht nach Ägypten¹⁹ bzw. um die Szene des Zwölfjährigen im Tempel²⁰, wobei sich der besondere Aussagegehalt des Motivs dann je nach dem Ort im Zyklus bestimmt. Einige Beispiele knüpfen auch an die in Legenden berichtete Schulszene an. Von hier dürfte das mehrfach beigegebene Tafelattribut bezogen sein. Doch wird es in der gesonderten Zweifigurengruppe dann eher das Alter des Knaben²¹, d. h. das Ende der Kindheit und den Beginn eines neuen Lebensabschnitts, anzeigen wollen als seinen ersten Schulgang mit etwa sieben Jahren²². Der Alltagserfahrung eines (ersten) Schulgangs allerdings dürfte das Sichsträuben des Knaben und das (ungehaltene) Zureden der Mutter abgelautet sein, wie es das Reichenauer Wandbild besonders eindrucksvoll darstellt. Die offenbar beliebte Bildformel – das sei hier wenigstens erwähnt – hat sodann auch in verschiedenen Heiligenviten Aufnahme gefunden; insbesondere begegnet sie, durch die Legende nahegelegt, für Dorothea mit dem Christuskind, das seinerseits dann gern ein (Blumen-)Körbchen trägt.

Die vielfältige Verwendung desselben festgeprägten Motivs über Jahrhunderte hin macht die Frage nach seiner Bedeutung nur umso drängender, insbesondere weil die isolierte, auf die beiden Ausdrucksträger verdichtete Gruppe zeitlich bereits vor ihrer zyklischen Verwendung belegt ist, also nicht die Abkürzung einer figurenreichen Szene darstellt (III 224 f, V 145). Man wird „bei derartigen Bildschöpfungen auch mit heute gar nicht mehr bewußten Hintergründen rechnen“ müssen, zumal literarische Quellen dazu zu schweigen scheinen (I 227). So vermutet Hans Wentzel hier einen neu entwickelten Madonnentyp (I 231) – neben dem geläufigen der Maria mit dem Kleinkind auf dem Arm also Maria mit

¹⁹ So um 1320 in der Remigiuskirche zu Nagold zwischen der Rückreise aus Ägypten und der Episode des Zwölfjährigen im Tempel.

²⁰ Vgl. die frühe, geradezu monumentale Darstellung im Chor der Gelnhausener Marienkirche um 1235 oder die des Hochaltars der Braunschweiger Brüdernkirche (Ende 14. Jahrhundert). Wenn Bruno Kadauke [wie Anm. 14] 157 dieselbe Szenenfolge an der Chorsüdwand in Hermentingen (um 1450) als „Der zwölfjährige Jesus im Tempel und seine Abholung nach dem Wiederfinden“ deutet, vernachlässigt er nicht nur die übliche Leserichtung der Bildfolge von links nach rechts (vorangeht die Darstellung im Tempel, die Taufe Jesu folgt), sondern übersieht auch, daß der Jesusknabe in der Tempelszene (rechts) anders gekleidet ist und größer, d. h. reifer dargestellt ist als im linken Bild mit dem (für kleinere Kinder typischen) nur knielangen Gewand.

²¹ Wie die Antike (Josef Wiesehöfer, Art. Kind, Kindheit, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmut Schneider, Bd. 6, Stuttgart-Weimar 1999, 464–466, bes. 465) sieht auch das Mittelalter die Kindheit (infantia) mit Zahnwechsel und Abschluß der Sprechentwicklung bei etwa sieben Jahren beendet, während sich das Knabenalter (pueritia) bis ungefähr zum 14. Lebensjahr erstreckt (Klaus Arnold, Kindheit im europaischen Mittelalter, in: Jochen Martin – August Nitschke [Hrsg.], Zur Sozialgeschichte der Kindheit, Freiburg-München 1986, 443–467, bes. 446; Ders., Art. Kind I. Westliches Europa, in: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5, München und Zürich 1991, 1142–1145, hier 1142 f.). – Entsprechend wird der Mystiker Heinrich Seuse den Jesusknaben, der ihm in einem Gesicht begegnete, zur ungefähren Altersangabe als *ein zwelfferiges schülerli* bezeichnet haben (Karl Bihlmeyer [Hrsg.], Heinrich Seuse, Deutsche Schriften. Stuttgart 1907 = Frankfurt/Main 1961, 31, 19). Ich danke Münsterpfarrer Alfons Weißer für diesen Hinweis auf den nahezu zeitgenössischen Beleg, dessen Diminutivform als für den Jesusknaben der Reichenauer Darstellung geeignet in den Titel dieses Beitrags übernommen wurde.

²² Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München/Wien 1994, 127.

dem größer gewordenen Knaben an der Hand, erwägt aber angesichts der verwickelten ikonographischen Gegebenheiten des so einfach und alltäglich erscheinenden Motivs, ob es „überhaupt in erster Linie der Maria gilt und nicht etwa primär auf den Jesusknaben zu beziehen wäre!“ (III 225), wobei er diesen Gedanken offenbar nicht weiterverfolgt hat.

Das 1340 unter dem Doppelpatrozinium „Nativitas domini nostri Jesu Christi et gloriosae matri eius“ (Die Geburt unseres Herrn Jesus Christus und [zu Ehren] seiner glorreichen Mutter) und „Circa Domini nostri infantiam et venerabilis eius genitricem“ (Zur Kindheit unseres Herrn und zu seiner verehrungswürdigen Gebälerin) gegründete mährische Benediktinerinnenkloster Pustimer führt unter dem bald gebräuchlichen Titel „Ad infantiam Christi“ oder deutsch „Czu der Kintheit unsirs Herren“ (V 147) die längst geläufige Bildformel auf seinem Siegel²³. Ebenso sah Ulrich von Lilienfeld 1351 das vorgefundene Motiv als geeignet an, um ‚puer‘ bzw. ‚Jesus crescebat puer‘ bildsprachlich treffend wiederzugeben²⁴. Unter dem von Hans Wentzel schließlich statt „Maria mit dem Jesusknaben an der Hand“ erwogenen Abstraktbegriff ‚Infantia Christi‘ zur Kennzeichnung der Bildformel (V 148) bleiben allerdings die recht unterschiedlichen Ausdrucksmomente in den einzelnen Darstellungen der Gruppe, der Mutter wie des Kindes, gänzlich unbeachtet. Doch sind gerade sie es, die dem seit den ersten Belegen bereits fest geprägten Bildtyp, dessen Herkunft noch im Dunkeln liegt (III 224), seine vielfältige Verwendung ermöglichen.

Ein Aufzeigen der Ausdrucksmomente im einzelnen anhand von Belegen ist angesichts der Fülle an dieser Stelle nicht möglich. Die bedeutsamen Verhaltensweisen beider Personen, die je auch – vielleicht durch christologisch-mariologische Überlegungen da und dort bewußt veranlaßt – zu Bildtraditionen führten, seien aber wenigstens knapp skizziert: beim *Jesusknaben* reichen sie vom vehementen Sichsperrn z. B. der Reichenauer Darstellung über ein ängstliches, zögerndes Mitgehen bis zum aktiven, entschlossenen Gang, ja in Hermentingen (um 1450) weist der Knabe ganz deutlich der ratlos blickenden Mutter den Weg;

²³ Viktor Kotrba, *Infantia Christi*, Ein Beitrag zur Ikonologie des Mittelalters, in: *Umeni* 6, Prag 1958, 244 ff; zitiert nach Gerhard Schmidt, *Der Krumauer Bildercodex*, in: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, Graz 2005, Bd. 1 *Malerei der Gotik in Mitteleuropa*, 259–303, hier 271, und Hans Wentzel IV Anm. 47, V 146 ff mit Anm. 55.

²⁴ Stiftsbibliothek Lilienfeld, *Concordantia caritatis* des Ulrich von Lilienfeld, cod. 151, fol. 257v im Baum der zwölf Lebensalter für ‚puer‘ = Knabe (nach I 237 mit Abb. 42); für ‚Jesus crescebat puer‘ = Jesus wuchs zum Knaben heran im Anschluß an Lk 1,80 und 2,40 nach V 159 f (ohne genaue Angabe). – Zum Kodex selbst vgl. zuletzt Martin Roland, *Die Lilienfelder Concordantiae caritatis* (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLI 151), *Codices illuminati II*. Stifts- und Klosterbibliotheken. Archive. Stiftsbibliothek Lilienfeld, Bd. 2, Graz 2002. – Das Motiv begegnet auch im Graduale von Sankt Katharinenthal (um 1312), Sign. LM 26 117 = Faksimile-Ausgabe, Luzern 1980, fol. 179v – vermutlich durch ‚Tu puer‘ im Text angeregt – als Marginalie neben der *Communio* des Festoffiziums für Johannes d. T., so Ellen J. Beer, *Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal*, in: *Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Graduale von St. Katharinenthal*, Luzern 1983, 103–224, hier 150. – Vgl. auch Anm. 41 und 56.

für die *Mutter* ist das unwirsche Packen und Hinterherziehen des Knaben, ihr vorwurfsvoller Blick ebenso bezeugt wie ihr hilfreicher Griff am Handgelenk²⁵ und ihr gütig lächelndes Zureden, aber auch ihr fragender Blick, ihr Ausdruck des Nichtverstehens oder ihre tiefernste Traurigkeit wie im Erfurter Marienfenster (um 1390). Auf derartige individuelle Ausdrucksnuancen im Zusammenhang eines vielfach eingesetzten Bildtyps zu achten, ist besonders angeraten in einer Zeit, da bildliche Darstellung „Mitteilung in Bildern“ ist (O. Pächt [wie Anm. 12] 155). So wird dieses Bildmotiv, das immer in theologischem Umfeld begegnet, nicht nur als Gesamtbild, sondern auch in der sicher nicht belanglosen Vielfalt gestischen und mimischen Ausdrucks unterschiedliche theologische Gedanken reflektieren, oder, anders gesagt, trotz und in aller Typik eine je anders akzentuierte Aussage übermitteln wollen. Es ist zudem zu vermuten, daß insbesondere bei selbständigen Darstellungen im Kirchenraum dann kaum nur die Frömmigkeit eines Auftraggebers, sondern ebenso theologische Berater die ikonographische Formulierung zielgerichtet beeinflusst haben. Angesichts der nicht bekannten Absicht der Bildinitiatoren soll nun ein Versuch gewagt werden, die eindrückliche bildsprachliche Gestaltung des Motivs im Reichenauer Wandbild zu ‚übersetzen‘, um so ihre (mutmaßliche) Bedeutung ein Stück weit aufzuschlüsseln zu können.

IV.

Während im frühen Mittelalter das hoheitliche Christusbild vorherrschte, rückt ab dem beginnenden 12. Jahrhundert in Theologie wie (mystisch geprägter) Frömmigkeit die menschliche Seite des Gottessohnes, vor allem seine Kindheit und Erniedrigung in der Passion, verstärkt ins Bewußtsein. Der Blick auf Jesus, der als Kind – in allem uns gleich geworden (Hebr 2,17) – wie jeder andere alle Phasen menschlicher Entwicklung durchlaufen hat, führt auch ikonographisch zu neuen Bildformulierungen, insbesondere für die in den Evangelien mit Schweigen übergangene Zeit²⁶ bis zur Episode des Zwölfjährigen im Tempel (Lk 2,41–51), in der das Motiv des ‚Jesusknaben an der Hand seiner Mutter‘ unter dem Aspekt des Lebenslaufs zeitlich und seiner Art nach anzusiedeln ist. So ver-

²⁵ Zur Bedeutung des im Mittelalter wie schon in der Antike gebräuchlichen Griffs am Handgelenk vgl. Walter Loeschke, *Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung*, in: Ursula Schlegel und Claus Zoega von Manteuffel [Hrsg.], FS für Peter Metz, Berlin 1965, 46–73; Donat de Chapeaurouge, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1984, 26 f; Lieselotte Kötzsche, *Hand II* (ikonographisch), in: *Reallexikon für Antike und Christentum* (RAC) 13, 1986, 402–482, bes. 403, 437 f.

²⁶ Für die Zeit der Kindheit Jesu berichtet Mt 2,13–23 nur die Flucht nach und die Heimkehr aus Ägypten, während Lk die gesamte Kindheits- und Jugendzeit, abgesehen vom Auftritt des Zwölfjährigen im Tempel (2,41–50), durch die beiden summarischen Notizen 2,40.52 überbrückt.

mag das Reichenauer Wandbild mit weiteren von Hans Wentzel verschiedentlich vorgelegten Belegen den etwa siebenjährigen Jesusknaben auch in einer Situation zu bezeugen, die ihn zu einem entschiedenen Nein gegenüber seiner ihn bestimmenden Mutter veranlaßt, die ihrerseits zunächst ratlos und ungehalten reagiert. Der Bildkontext allerdings läßt über diesen unmittelbaren Eindruck einer alltäglich erfahrbaren Szene hinaus eine tiefere Sinnperspektive erwarten, zumal das Motiv des so ungewohnt sich verweigernden Jesusknaben keineswegs isoliert dasteht, sondern sich einbindet in einen Zusammenhang weiterer Motivbeispiele, die vergleichbare Verhaltensweise zeigen.

Aus der Ikonographie der biblischen Kindheitsgeschichte ist hierbei vor allem an die ‚Darstellung im Tempel‘ (Lk 2,22–39) zu denken. Schon einem kursorischen Überblick bietet sich auch hier ein ähnlich weitgefächertes Spektrum von Verhaltensweisen des Jesuskindes, wie es das Motiv des ‚Jesusknaben an der Hand seiner Mutter‘ belegt. Es reicht vom bereits jetzt, da Simeon durch seine Passionsansage (Lk 2,34f) die Situation bestimmt²⁷, aktiv die Passion auf sich nehmenden²⁸ bis zum vehement von Simeon weg zu Maria zurückfliehenden Kind. In dieser Bildprägung ist vor allem der ängstliche, bisweilen gar todernte Blick zu Simeon beachtenswert, wofür Lk 2 oder mittelalterlich die *Meditationes Vitae Christi* des Johannes de Caulibus beispielsweise keinen Anhalt bieten²⁹. Als besonders signifikant für diese Bildprägung seien aus der Ostkirche das *Menologium* des Kaisers Basileios II., 979–984³⁰, aus der Westkirche als frühes – möglicherweise in Kenntnis derartiger byzantinischer Darstellungen konzipiertes – Beispiel Duccio di Buoninsegna in der Predella seiner *Maestà* für den Dom zu Siena 1308–1311 angeführt³¹. Um 1310 begegnet das Motiv im Queen Mary Psalter³², um 1320 im mittleren Chorfenster der Konstanzer Dominikanerkir-

²⁷ Diese wird vielfach intensiviert durch die ikonographische Ineinssetzung Simeons mit dem Mohel, der Darstellung (Lk 2,22–39) mit der Beschneidung (Lk 2,21), die als erstes Blutopfer erachtet wird, unübersehbar durch den Altar im Zentrum der Szene.

²⁸ Z. B. in Egbert-Codex, um 980. – Abb. 236 in Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1, Gütersloh 1981 oder in Günther Franz (Hrsg.), *Der Egbert-Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren*. Handschrift in der Stadtbibliothek Trier, Darmstadt 2005, 107.

²⁹ Nach MVC XI, 24 f (= M. Stallings-Taney [Hrsg.], *Johannes de Caulibus, Meditationes Vite Christi, olim S. Bonaventuro attributae, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*. Bd. 153 / CLIII, Turnhout 1997, 46) habe das Kind, wie es zu Beginn zu Simeon strebte, nach Liebkosung und Prophezeiung seine Arme zur Mutter hin ausgebreitet, als wollte es zu ihr zurück – ein natürlicher Vorgang ohne Andeutung von Furcht oder Erschrecken.

³⁰ Vatican, *Bibliotheca Apostolica*, Cod. Vat. Gr. 1613. – Abb. 226 in Gertrud Schiller [wie Anm. 28].

³¹ Vgl. Luisa Marcucci, Duccio di Buoninsegna, in: *Kindlers Malerei Lexikon* im dtv Bd. 3, München 1976, 275–281, hier 276, bzw. *Lexikon der Kunst*, Bd. II, Leipzig 2004, 228; ferner Luciano Bellosi, Duccio. *The Maestà*, London/New York 1999, Abb. S. 270.

³² London, Brit. Library. – George Warner, *Queen Mary's Psalter*, London 1912, Abb. S. 185. Dieser Hinweis wird Eberhard König verdankt [wie Anm. 37].

che³³, um 1330 in einem kölnischen Tafelbild³⁴, dann in einem 35 Szenen umfassenden Leben Jesu in der Berliner Gemäldegalerie³⁵ oder im Altar aus Osnabrück um 1370/80, heute im Kölner Wallraf-Richartz-Museum³⁶. Eine besonders nachgehende, beeindruckende Darstellung bieten die 1392 begonnenen *Très Belles Heures de Notre Dame* des Jean Duc de Berry in der Marien-Sext³⁷, die vielleicht Conrad von Soest zur Gestaltung des Motivs in seinem 1403 datierten Wildunger Altar angeregt hat³⁸.

Aus diesen Belegen verdient das Konstanzer Glasfenster wegen seiner räumlichen wie zeitlichen Nähe zum Reichenauer Wandbild genauere Beachtung. Es ist bemerkens- und bedenkenswert nicht allein wegen der hier zur Darstellung gebrachten Verweigerungshaltung des Jesusknaben, sondern auch aufgrund seiner von verwandten Glasbildern charakteristisch abweichenden Bildformulierung der ‚Darstellung Jesu im Tempel‘. Zum hier angstvoll zurückblickenden, bei Maria Schutz suchenden Kind bemerkt Rüdiger Becksmann völlig zurecht, das sei „eine erstaunlich empfindsame, auf eigener Beobachtung beruhende Interpretation der Szene“³⁹. Doch scheint damit der eigentliche Sinn des Motivs noch nicht erfaßt, da kaum zu vermuten ist, die Darstellung in diesem theologischen Umfeld erschöpfe sich in gelungener Wiedergabe des in einer bestimmten Entwicklungsphase typischen ‚Fremdelns‘. Diese Szene birgt vielmehr schon aufgrund des biblischen Textes Lk 2,34f darüber hinausweisende Bedeutungsschichten. Das bestätigt auch das ernste, ahnend-wissende Gesicht der Mutter mit dem in dieselbe Richtung wie der des Kindes gehenden Blick, hin zu Simeon. Überdies wird ihr befürchtender Blick gestisch aufgenommen durch ihre schützend-abwehrend um das zu ihr flüchtende Kind gelegte Hand. Auf der anderen Seite ist sich auch Simeon seiner Mutter wie Kind gleichermaßen belastenden Mission bewußt. Hinzu kommt als unübersehbares Zeichen der Altar-

³³ Heiligenberg. – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz, CVMA Deutschland II,1, Berlin 1979, Abb. 160 und Kat. S. 141.

³⁴ Köln, Wallraf-Richartz-Museum Inv. Nr. 5. – Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des WRM XI), Köln 1990, Abb. 74 und S. 101–103.

³⁵ Berlin, Gemäldegalerie Nr. 1224. – Vgl. Arthur Engelbert [wie Anm. 38] Abb. 125 bzw. S. 135–139 mit Überlegungen zum Motiv und weiteren Belegen.

³⁶ WRM Inv. Nr. 350–352. – Roland Krischel, Altar aus Osnabrück, um 1370–1380, in: Rainer Budde und Roland Krischel (Hrsg.), Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edward Munch, Köln 2001, hier 38f.

³⁷ Paris, Bibl. Nat., ms. nouv. aq. lat. 3093. – Eberhard König, Die *Très Belles Heures* von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit, Luzern 1998, 24f.

³⁸ Bad Wildungen, Ev. Stadtkirche. – Arthur Engelbert, Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400. Dortmund/Köln 1995, Abb. 27 und 121 sowie S. 135–139.

³⁹ [Wie Anm. 33] 141. – Das „so einfühlsam gestaltete Zurückstreben des Knaben zu seiner Mutter“ bezeugt im frühen 13. Jahrhundert auch das Brandenburger Evangelistar, fol.12v, nach Beate Braun-Nier, Das Brandenburger Evangelistar, Regensburg 2005, 27 und Anm. 45, die ihrerseits verweist auf Rainer Kahnsnitz, Der christologische Zyklus im Odberg-Psalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51, 1988, 33–125, mit dem frühen Beispiel im 999 datierten Odberg-Psalter, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms.20, fol.90r, hier 76–79 mit Abb. 10 und S. 121.

block, der das unausweichliche Schicksal des Opfertodes spüren läßt, dem das Kind durch seine Fliehbewegung gegenwärtig noch zu entgehen hofft. In diesem Gedanken kommt das Verhalten des Konstanzer dem des Reichenauer Jesusknaben so nahe, daß für beide Bildbereiche wohl ähnliche theologische Überlegungen prägend gewesen sein dürften. Während das Reichenauer Motiv im ganzen isoliert erscheint, ist das Konstanzer dagegen eingebunden in einen Zyklus der Kindheitsgeschichte und Passion Jesu, der nicht mehr typologisch, sondern ausschließlich neutestamentlich bestimmt ist (R. Becksmann [wie Anm. 33] 137). Dieser Sachverhalt bezeugt eine stärkere Beachtung biblisch-neutestamentlicher Texte und liegt damit ganz auf der Linie eines wohl im Zusammenhang mit den Reformbewegungen der Klöster im 12. Jahrhundert gewachsenen Interesses an der Hl. Schrift. Man bemühte sich um von Fehlern gereinigte Textausgaben und schrieb vielfach Bibellektüre im Refektorium vor, was der Bibel eine besondere Rolle im klösterlichen Leben zuwies (O. Pächt [wie Anm. 12] 35). Zudem haben sich gerade die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Bettelorden einer Nachfolge Jesu verschrieben, die stets neue Lesung gerade neutestamentlicher Texte voraussetzt. Derartig intensiviertes Textbedenken, das über die Predigt weite Kreise zieht, bewegt sich vermutlich nicht nur auf traditionellen Wegen, sondern vermag auch in den Texten bislang Unbeachtetes wahrzunehmen und neue Akzente zu setzen, zumal dann seit den 1220er Jahren Taschenausgaben der in winzigen Buchstaben geschriebenen Pariser Universitätsbibel (O. Pächt [wie Anm. 12] 146.193) jederzeit einen Zugang zum Text ermöglichten.

Diese nur eben angedeutete Tendenz der Zeit führt für die bildsprachlichen Gestaltungen – unter Ausblendung ebenfalls bildprägender dogmatischer Diskussionen oder frömmigkeitsgeschichtlicher Strömungen – zu der Frage, inwieweit in den Evangelien für den erwachsenen Jesus aus der Zeit seines öffentlichen Wirkens Momente zu fassen sind, die das ikonographisch gegebene verweigernde Verhalten des Kindes verständlich werden lassen. Einem Leser der Evangelien wird da die verschiedentlich begegnende Notiz auffallen, Jesus entziehe sich einer für ihn lebensbedrohlichen Situation. So entweicht er beispielsweise nach Galiläa, als er die Verhaftung des Johannes erfährt (Mt 4,12), ebenso zieht er sich zurück, als er gewahr wird, daß man ihn vernichten will (Mt 12,14f; vgl. Mk 3,6.7). Da man ihn zu steinigen beabsichtigt, verbirgt er sich (Joh 8,59), er entkommt der Hand der Häscher, als man ihn zu ergreifen sucht (Joh 10,39), oder entzieht sich der Öffentlichkeit angesichts der Entschlossenheit, ihn zu töten (Joh 11,53f). Die Spur dieses Sichentziehens beginnt aber nach Mt bereits in der frühen Kindheit. Da veranlaßt ein Traumgesicht den Josef, das Kind vor der Tötungsabsicht des Herodes durch die Flucht nach Ägypten zu retten (Mt 2,13–15) oder nach der Rückkehr im gegenüber Judäa sichereren Galiläa Wohnung zu nehmen (Mt 2,22). Um möglichem Tod zu entgehen, zieht nach Joh 7,1 dann auch Jesus selbst Galiläa Judäa vor. Dieses Ausweichen dürfte begründet sein in dem bei

Mk und v.a. Joh bedeutsam wiederkehrenden Motiv ‚seiner Stunde‘ (Joh 2,4), welche in tieferem Sinn den Zeitpunkt seines Leidens und Todes meint. Solange seine Stunde noch nicht gekommen ist, sind einerseits die, die ihm nach dem Leben trachten, gebunden (z. B. Joh 8,20), bzw. entzieht Jesus sich andererseits selbst drohender Gefahr für sein Leben. Ja, als die Stunde naht, scheint er zu schwanken, ob er nicht um Rettung aus dieser Stunde bitten soll (Joh 12,27); ähnlich berichtet Mk 14,35parr aus der Ölbergstunde die Bitte, die Stunde bzw. der Kelch (des Leidens) möge an ihm vorübergehen. Als aber die Stunde dann gekommen ist, nimmt er sie entschlossen auf sich: „Laßt uns gehen!“ (Mk 14,41f).

Solche fast leitmotivartig die Evangelien durchziehende Gedanken könnten durchaus anregend gewesen sein für das in verschiedenen Bildtraditionen begegnende auffällige Verweigerungsverhalten des Jesusknaben. Dabei reagiert die Fliehbewegung des Kleinkindes bei der Darstellung im Tempel auf die (vor)zeichenhaft schon nahegerückte, ja im Altar bereits gegenwärtige Passion⁴⁰ und meint damit wohl in tieferem Sinne, daß für ihn die Stunde seines Leidens noch nicht gekommen ist. In ähnlicher Weise wird aber auch jene Widerspenstigkeit des älter gewordenen Jesusknaben, wie sie etwa auch im Reichenauer Wandbild in Szene gesetzt ist, zu verstehen sein⁴¹. Daß hierbei „ins Stoffliche übersetzte Theologie“ vorliegt⁴², darf mit gutem Grund vermutet werden, wobei die Bildsprache derartiger Darstellungen gerade auch dem Ineinander von göttlicher und menschlicher Natur, das dieses Kind auszeichnet, gerecht zu werden sucht. Die menschliche Seite wird geradezu augenscheinlich in der noch im Wachstum befindlichen kleinen Gestalt des Knaben⁴³. „Ganz ohne Zweifel hat Jesus als Mensch unter Menschen Gebärden gezeigt“ (J.-C. Schmitt [wie Anm. 44] 134) und vermag so im vorliegenden Bild – wie alltäglich zu beobachten – in heftiger Bewegung seines kindlichen Körpers sein Widerstreben auszudrücken⁴⁴. Eben-

⁴⁰ Derartige ikonographisch ausgedrückte Gedanken resultieren aus der entfalteten zeitgenössischen Theologie, die zudem die Darstellung im Tempel gern mit der Beschneidung als erstem Blutopfer zusammensieht (vgl. Anm. 27), während beim neutestamentlichen Simeon „eine solche ins einzelne gehende Weissagung“ nicht vorausgesetzt werden kann (Karl Hermann Schelkle [wie Anm. 45] 79). Hier ist zunächst die Feindschaft im Blick, die Jesus „als Zeichen, dem man widersprechen wird“ (Lk 2,34) erfahren wird.

⁴¹ Zieht man versuchsweise auch für das Reichenauer Motiv mit Ellen J. Beer ([wie Anm. 24] 150) für das als Marginalie neben *Tu puer* im Festoffizium zur Geburt Johannes d. T. plazierte Mutter-Kind-Motiv im St. Katharinenthaler Graduale [wie Anm. 24] ergänzend den Vers 6 der Lesung in der Vigilmesse mit der Prophetenberufung (Jer 1,4–10) in Betracht, wo Jer einwendet: A, a, a, Domine Deus, ecce nescio loqui, quia puer ego sum (Ach, Herr und Gott, ich vermag nicht zu reden, ich bin ja noch ein Knabe), erschließt sich auch für das vorgeschlagene Verständnis des Reichenauer Jesusknaben eine interessante Sinndeutung, der nachzuspüren sich lohnte.

⁴² Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg ¹1924 = ND Münster 1964, 279

⁴³ So konnte er – als unbedeutend fast übersehen – auch nur als Dorotheenattribut im „Wandbild mit vier Heiligen“ (!) verstanden werden (Jürgen Michler [wie Anm. 2] 194 und Georg Dehio [wie Anm. 3] 560).

⁴⁴ Andererseits wird berichtet, das Jesuskind habe seine Freude durch seine Körperbewegung und das Klatschen in die Hände ausgedrückt (cordis laetitiam gestu gloriosi corporis et ipsarum plausu manuum demonstrabat), so Petrus Venerabilis, in: De miraculis, I, 15, PL 189, Sp.880 D, zitiert nach Jean-Claude Schmitt, Die Logik der Gesten im Europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992, 135 und Anm. 27.

so teilt er mit den Altersgenossen auch die Entwicklung des Geistes, und so zeigt denn das Tafelattribut auch an, daß „lernen zu müssen ... ein Zeichen seiner Menschlichkeit“ war (K. Schreiner [wie Anm. 22] 129). Die göttliche Hoheit des Knaben andererseits findet bildhaft Ausdruck durch den ihn schon seit der christlichen Frühzeit als Kyrios auszeichnenden Kreuznimbus und die gegenüber Maria deutlich erhöhte Stellung auf der ihm gleichsam als Podest dienenden Scholle, die, noch aus der linken Bildseite hergeführt, dann abrupt endet. Sein heftiges Ausschwingen nähert ihn zudem optisch dem bedeutungsvollen Platz in der Bildmitte und verdeutlicht seine Protagonistenrolle im Figurenensemble. Zum andern hat er gegenüber seiner Mutter in seiner ganzen Körperhaltung das Gesetz des Handelns inne, während sie nur reagiert. Sie muß sich zurückwenden aus ihrer beabsichtigten Richtung, um den unwilligen Knaben am Oberarm zu packen. Sie sucht ihn ein wenig forsch hinter sich herzuführen, da ihr im Widerstreit der Meinungen offenbar das Verständnis für sein Verhalten ebenso abgeht wie für seinen wohl tieferes Wissen anzeigenden ernst-fragenden Blick.

Diese Eigentümlichkeiten des Reichenauer Wandbildes entsprechen nun ganz der Sicht- und Ausdrucksweise des Evangeliums. Im biblischen Marienbild⁴⁵ ist das Verhältnis Marias zu ihrem Kind von Anfang an durch das Kind bestimmt, heißt es „das Kind und seine Mutter“ (Mt 2,11.13.14.20.21), nicht umgekehrt. „Beim Sohn ist die Autorität, nicht bei der Mutter“ (K. H. Schelkle 18). Der durch die gegenläufig ausschwingenden Körper des Knaben wie der Mutter weit ausgedehnte, im Bildganzen so ungewöhnliche Freiraum zwischen beiden ist augenscheinlich Ausdruck für die in den Evangelien angedeutete „notwendige Fremde zwischen Maria und ihrem Sohn“, der sie auch nie mit dem Wort Mutter, sondern immer mit dem Wort Frau anredet (Joh 2,4; K. H. Schelkle 17.72). Sie versteht nicht, was sie über ihr Kind sieht und hört (Lk 2,18f.33.50), sie versteht auch den Zwölfjährigen nicht (Lk 2,49). Seinem Selbstbewußtsein mußte sich auch die Mutter unterstellen. Nur selten ist ein Wort an ihren Sohn berichtet (Lk 2,48; Joh 2,3). Sie begleitet ihn horchend und schweigend. Auch wenn im Reichenauer Wandbild Mariens Mimik vergangen ist, ihre Haltung folgt jedoch den Evangelien, die von der Ungewißheit und dem Dunkel ihres Glaubens reden. Sie wußte nicht „von Anfang an, daß der Christus ein Christus der Passion sein wird“ (K. H. Schelkle 14 f). So scheint ihr Verständnis des Weges, den sie ihn führen will, und das des Kindes ein deutlich anderes. „Sie kann seine Sendung nicht verstehen“ (K. H. Schelkle 82), von dem es „angesichts der prophetisch-pneumatischen Maßlosigkeit seines Wesens“ (K. H. Schelkle 81) einmal heißt: Er ist von Sinnen (Mk 3,20 f). Allmählich, „stückweise“ (1 Kor 13,12) wird sich ihr,

⁴⁵ Karl Hermann Schelkle, *Die Mutter des Erlösers. Ihre biblische Gestalt*, Düsseldorf 1958. In dieser kleinen Schrift hat Karl Hermann Schelkle das neutestamentliche Marienbild so treffend dargestellt, daß der nachfolgende Abschnitt sich im ganzen daran anlehnt, insbesondere an die Seiten 14–19, 72–75 und 78–85, wobei auf einen Einzelnachweis verzichtet werden kann.

die zeitlebens bis zuletzt im Glauben⁴⁶ aushielt, das Geheimnis der Tiefe dieser Sohnschaft enthüllt haben.

So sind es gerade die scheinbar nebensächlichen Einzelzüge in der ohne erzählerisches Detail auf die beiden Hauptpersonen konzentrierten Reichenauer Ausprägung des Motivs ‚Der Jesusknabe an der Hand seiner Mutter‘, die tieferen Dimensionen Ausdruck verleihen⁴⁷ und ein betont christologisches Verständnis nahelegen. Dementsprechend veranschaulicht der Jesusknabe aufgrund seiner ungewohnt heftigen Körperbewegung dem Zentrum des Gesamtbildes nähergerückt, durch sein Sichsperren Maria zum Reagieren fordernd, durch die ihn bogenartig rahmende Zuneigung Marias wie der Heiligen herausgehoben, durch die Scholle, auf der er steht, erhöht, ausgezeichnet durch den Kreuznimbus seine göttliche Natur als „fleischgewordenes Wort“ (Joh 1,14) – eben auch als Kind⁴⁸. Könnte so bei dieser Bildformulierung, die das Unsichtbare sichtbar, das Unfaßliche faßbar zu machen sucht, vielleicht die Schiefertafel in einer tieferen Sinnschicht auch Zeichen sein dieses Wortes anstelle des andernorts dem Jesuskind attributiv gern beigegebenen Buches oder einer Buchrolle? Die genaue Beobachtung der ikonographischen Besonderheiten der Komposition legt schließlich nahe, ‚das Wort‘ als übergeordnetes Thema des Bildes zu vermuten. Es bindet das zunächst als separiert und bezuglos wahrgenommene Apostelpaar links als Zeugen und Künder des Wortes und die einzelstehende Heilige mit dem Palmzweig als Blutzeugin für ihren Christusglauben, den sie durch ihre aufmerksame Zuneigung und ihren Blick auf den Knaben visualisiert, zusammen mit dem Jesusknaben, dessen Erscheinung geprägt ist von einem alterstypisch selbstbewußt zum Ausdruck gebrachten Verhalten, der es dabei zugleich versteht, seinen Standpunkt expressiv zur Geltung zu bringen, nicht trotzig, sondern aus tieferem Wissen eher fragend-verwundert, aber bestimmt, wie die Kopfhaltung trotz vergangener Mimik nahelegt⁴⁹. Sein Blick ist zu Maria gerichtet, die

⁴⁶ Vgl. auch die dogmatische Konstitution des Vaticanum II >Lumen gentium< über die Kirche Art. 58: „So ging auch die selige Jungfrau den Pilgerweg des Glaubens“ (Ita etiam B. Virgo in peregrinatione fidei processit).

⁴⁷ Was auch ein Gedanke des Origenes nahelegt, wenn es heißt: Vides, quia haec... magis ad mysterii quam ad historiae pertinent veritatem (Du siehst, daß sich dies mehr auf die Wahrheit des Mysteriums als auf die Wahrheit der Geschichte bezieht), Origenes in Jos. hom 8,5, in: Annie Jaubert, Sources chrétiennes 71, Paris 1960, 230; hier einer Anregung von Géza Jászai [wie. Anm. 51] 224 folgend.

⁴⁸ In einem Weihnachtssermo formuliert schon Augustinus treffend: „In der Krippe lag der, ... der der Sprache nicht mächtig und doch ‚das Wort‘“ (Jacebat in praesepio ... et infans erat et Verbum); Serm. 184, In natali Domini 1, PL 38, 997.

⁴⁹ Vgl. den verwandten Kopf des Kindes der in der Nische schräg gegenüber an der Nordwand situierten Sandsteinmadonna (datiert „um 1300“ [so Wolfgang Erdmann, Die Reichenau im Bodensee. Geschichte und Kunst, Königstein 112004, 16 und 17 sowie jüngst Michael Brunner, Oberrheinische Hochgotik in Überlingen. Die Verkündigung im Überlinger Münster, in: Michael Brunner/Marion Harder-Merkelbach, 1100 Jahre Kunst- und Architektur in Überlingen (850–1950), Petersberg 2005, 75–82, hier 80f] bzw. 1310/20 [so meist]), das zudem ein gleichartiges Gewand trägt; es scheint fast, als ereigne sich zwischen beiden Bildprägungen ein indirektes Gespräch.

schon durch ihr Ja zur Menschwerdung ihres Sohnes und ihre Mutterschaft grundlegend eingebunden ist. Die trotz menschlich inniger Beziehung wesentliche ‚Fremde‘ zwischen Mutter und Sohn, wie sie zeichenhaft durch den Zwischenraum zwischen beiden zum Ausdruck gebracht wird, sucht Maria durch ihren Griff am Arm des Knaben zu überbrücken, sieht sich aber in ihrer mütterlichen Fürsorge und Verantwortung konfrontiert mit dem wesensmäßigen Anderssein des Kindes, mit seinem trotz seines Untertanenseins (Lk 2,51) ungewöhnlichen Selbstbewußtsein als Ausdruck seiner Göttlichkeit, wie es Lk 2,46–50 für den Zwölfjährigen berichtet. Diesen Moment nun brachte Simone Martini 1342 in einer kleinen Tafel⁵⁰ ungemein eindrücklich ins Bild, aber auch, um ein weiteres, späteres Beispiel zu erwähnen, eine Robert Campin für 1415/20 zugeschriebene, ebenfalls kleinformatige Tafel zum Ausdruck⁵¹. Auch hier wird beidemal die Distanz zu Maria sinnfällig durch den Abstand zwischen der Mutter und dem Sohn, bei Simone Martini noch besonders betont durch die Haltung des Knaben und seine ostentativ vor der Brust verschränkten Arme, bei Robert Campin (?) durch den bildbeherrschend vorne in der Bildmitte stehenden Jesusknaben in Rückenansicht zwischen den Schriftgelehrten, auf die sein Blick gerichtet ist, mit seiner nur auf einem Schriftband in seiner Linken zu lesenden Antwort (Lk 2,49) auf den Vorwurf (Lk 2,48) der klein im Hintergrund stehenden Eltern, der auf der entfalteten Schriftrolle der sehr ernst zu Boden blickenden Maria zu lesen ist, ohne daß zwischen beiden ein weitergehender Kontakt bestünde. So ist Maria, die im Nebeneinander mehrerer Figuren gewöhnlich den auszeichnenden Platz in der Mitte innehat, im Reichenauer Wandbild jenseits des bedeutungsvollen Leerraums ganz an den rechten Rand gerückt, im Begriff schon, den Rahmen des Bildfelds zu überschreiten, aber zugleich noch rückwärts gewandt zu ihrem Kind, in ganzer Aufmerksamkeit mit diesem beschäftigt. Ihm verdankt sie ja ihre in überragender Körpergröße und Lilienkrone zeichenhaft gegebene hohe Würde, die sie andererseits befähigt, ihrer damit gegebenen Fürsprechfunktion voll gerecht zu werden und über den Rahmen hinaus – auch für den Betrachter nachvollziehbar – nach ‚draußen‘ zu wirken, wo unbedeutend klein die von Maria noch unbeachtete Beterin kniet. Desungeachtet überschneiden die bittend erhobenen Hände und ebenso ein

⁵⁰ Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. Nr. 2787. – Farbabbildung bei Marco Pierini, Simone Martini, Mailand 2000, 204–207, hier 205. – Simone Martinis kleine Tafel der heiligen Familie verlegt den in der Episode Lk 2,48–50 im Tempel berichteten Disput in familiären Rahmen. Nahe dem rechten Bildrand steht der äußerst selbstbewußte, ernst blickende Knabe mit demonstrativ vor einem an seine Brust geklemmten Buch verschränkten Armen, die die Distanz zu Maria verstärken. Maria dagegen sitzt auf einem Kissen am Boden der linken Bildecke im neu von Simone Martini(?) entwickelten sienesischen Bildtyp der ‚Madonna dell‘ Umiltà‘ (Muttergottes der Demut), auf ihren Knien ein geöffnetes Buch mit ihrer vorwurfsvollen Frage (Lk 2,48); zwischen beiden sucht Josef in ausdrucksvoller Geste offenbar zu vermitteln.

⁵¹ Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. 2041 LM. – Géza Jászai, „Nesciebatis...?“ / „Wußtet ihr nicht...?“ (Lk 2,49). Ein Werk des Malers Robert Campin?, in: das münster 3/2003, 219–226.

Mantelzipfel der unbeirrt aufschauenden Knienden von außen bereits den Bildrahmen. So wird in dieser Tuchföhlung von beiden Seiten her eine Verbindung hergestellt. Die hoffnungsvoll Bittende erföhrt durch Marias Sich-auf-sie-zu-Bewegen auch ohne Blickkontakt bereits die erwartete fürsorgliche Zuwendung, zu der sie als Mutter des göttlichen Kindes ermächtigt ist.

Das fragende Abtasten der Reichenauer Wandmalerei und ihrer Einzelzüge erweist nun das Gesamtbild – trotz des Fehlens der vermutlich nicht unbedeutenden Farbakzente – als recht ungewöhnlische, im ganzen überlegte Komposition, die sich an einen mitdenkenden Betrachter richtet, beabsichtigt sie doch offensichtlich, auf verschiedenen Bedeutungsebenen komplexe christologisch-mariologische Gedanken bildsprachlich zu vermitteln (vgl. Krone [wie Anm. 67] 208). Dabei erweist sich das vorgefundene Motiv des ‚Jesusknaben an der Hand seiner Mutter Maria‘ durch das Nebeneinander der Personen gegenüber der sonst geläufigen Darstellung Mariens mit dem Jesuskind auf dem Arm oder Schoß als geeignet, um den Jesusknaben an den ihm gebührenden Platz näher der Mitte zu bringen, wo er als ‚Wort‘ Ziel der Zeugen des Wortes im linken Bildteil sowie der Blutzeugin ist, und Maria – ihm nachgeordnet, dennoch in überragender Größe – nahe dem Bildrand, wo sie durch ihre Rückwendung dem Christusknaben verbunden bleibt, durch ihre Gehrichtung aber bereits in den Rahmen ausgreifend der Erwartung der Beterin ‚draußen‘ zu entsprechen vermag.

V.

Die abschließenden Überlegungen gelten nun Fragen einer genaueren zeitlichen Einordnung des Reichenauer Wandbilds. Links oberhalb der Rahmung haben sich einige Buchstaben einer Inschrift erhalten, deren Wortlaut man gern erföhre angesichts der allgemein dürftigen Reichenauer Quellenlage⁵² und des Schweigens bzw. Fehlens von schriftlichen Zeugnissen zu Programm oder Stiftung des Bildes⁵³ im besonderen. Umso wichtiger sind darum für eine zeitliche

⁵² Schon Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 163) vermifste Urkunden- und Regestensammlungen. Und in jüngerer Zeit bemängelten v. a. Emil Reisser [wie Anm. 1] 4 und Alfons Zettler, *Die frühen Klosterbauten der Reichenau*, Sigmaringen 1988, 15, daß im Karlsruher Generallandesarchiv (GLAK) trotz der Verluste im Laufe der Zeit noch immer zahlreiche unbearbeitete Reichenauer Akten liegen, die vielleicht auch Hinweise zu den hier anstehenden offenen Fragen bergen.

⁵³ „Mittelalterliche Kunst ist in sämtlichen Bereichen Auftragskunst“ (Andreas Bräm, *Imitatio Sanctorum. Überlegungen zur Stifterdarstellung im Graduale von St. Katharinenthal*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 49, 1992, 103–113, hier 103). Vertraglich geregelt sorgt der Stifter für das nötige Geld, der nicht notwendig identische Auftraggeber bestimmt Thematik und ikonographische Gestaltung, die dem Künstler mehr oder weniger detailliert vorgegeben werden. – Vgl. auch Hans-Rudolf Meier u. a. (Hrsg.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*, Berlin 1995.

Einordnung aufgrund stilistischer Erwägungen allgemeiner Art bildimmanente Hinweise. Neben der hochgotischen Gestaltung v. a. der weiblichen Figuren in Bewegung, Kleidung und Haartracht verdient insbesondere auch der erhaltene, seltsam nach außen gerichtete nackte Fuß des rechten der beiden Apostel Beachtung. Angeregt durch das Mutziger Fenster beobachtete Hans Wentzel dieses Motiv an einer Reihe von Belegen im Raum Straßburg-Konstanz-Heiligkreuztal ([wie Anm. 9] 173) und kommt für die „Beispielkette“ dieses „Leitmotivs“ der merkwürdig additiv und unorganisch an das Gewand angeetzten Füße⁵⁴ zu einem zeitlichen Ansatz auf 1300-1325 (174). An Hans Wentzel anknüpfend führt Bruno Kadauke die Reihe für das südöstliche Baden-Württemberg fort⁵⁵. Darüber hinaus kann hingewiesen werden auf Beispiele bei Christus- und Apostelfiguren im St. Katharinenthaler Graduale⁵⁶ oder, dem Wandbild nächstliegend, auf den Johannes- und Paulusschrein (um 1300) bzw. den Markusschrein (nach 1303) in der Reichenauer Schatzkammer⁵⁷. Führt allein schon das Motiv der unter dem langen, häufiger gestauten Gewand sichtbar werdenden und wie angesetzt wirkenden nackten Füße in das frühe 14. Jahrhundert, so findet diese vermutete Entstehungszeit des hier in Frage stehenden Wandbildes wie der damit in Zusammenhang stehenden Darstellung der weiblichen Heiligen an der benachbarten Pfeilervorlage eine Bestätigung aufgrund der stilistischen Verwandtschaft der Palmzweige in der Hand der beiden Jungfrauen mit denen der beiden Martyrer Johannes und Paulus auf der einen Schmalseite des nach ihnen benannten Schreins⁵⁸. Nicht zuletzt spricht auch das Bildmotiv des ‚Jesusknaben an der Hand seiner Mutter‘ aufgrund seiner Häufung in der Zeit um 1300 bzw. bald danach (H. Wentzel IV, 255) für einen Entstehungshorizont gegen 1320⁵⁹.

Angesichts dessen wird man für das Reichenauer Wandbild wohl kaum schon in die Zeit des kunstsinnigen Konstanzer Bischofs Heinrich von Klingenberg ge-

⁵⁴ Hans Wentzel [Wie Anm. 9, 1953] 160. 165. 169. 170. 173. 178.

⁵⁵ Bruno Kadauke [wie Anm. 14] 18. 22. 26. 39. 45 für seine in der Zeit zwischen 1250/80 und dem 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts liegenden Belege.

⁵⁶ Das Graduale ist nach Ellen J. Beer ([wie Anm. 24] 203) unzweifelhaft dem Konstanzer Stilkreis zuzuordnen. Es wurde nach Vorgaben St. Katharinenthaler Schwestern und der sie betreuenden Konstanzer Dominikaner möglicherweise in Konstanz gefertigt (Krone [wie Anm. 67] 406–408, Kat. 306 a. d. e.).

⁵⁷ Die Datierung der Schreine hier nach der jüngsten Publikation mit hervorragenden Abb.: Werner Hilker-König und Carla Th. Mueller, Die Schatzkammer im Reichenauer Münster, Königstein 2003, 32–35 und 18–29. Andere, wie namentlich Hans Wentzel ([wie Anm. 9, 1953] 174), setzen den Johannes- und Paulusschrein um 1310–1320 an und damit näher an die mögliche Entstehungszeit des Wandbilds.

⁵⁸ Ähnlich stilisierte Palmzweige finden sich in der Zeit noch mancherorts. Verwiesen sei hier nur auf die Katharina des Heiligkreuztaler Ostfensters (1310/20, Hans Wentzel [wie Anm. 9, 1949] 59 und Abb. 15) oder das etwas jüngere Klara-Fenster (nach 1340) in Königsfelden.

⁵⁹ Moderne naturwissenschaftliche Untersuchungen der verwendeten Malmaterialien könnten vielleicht einen Werkstattzusammenhang erschließen und über Vergleichsmaterial bes. in der Datierungsfrage weiterführen.

hen können⁶⁰, der 1295(6)–1305(6) Gubernator der Reichenau war, zumal er, im Dienst für Reich und Bistum häufig abwesend, sich nur wenig um die Belange des auch baulich ruinösen Klosters kümmern konnte⁶¹. Näherliegend erscheint demgegenüber, nicht zuletzt auch aus stilistischen Gründen, eine Entstehung in der Zeit nach 1310/ gegen 1320 und damit in der Zeit des mit Heinrich von Klingenberg verwandtschaftlich verbundenen, „um innere wie äußere Reform bemühten“ Abtes Diethelm von Castell (1306–1343)⁶². Er brachte aus der Reformabtei Petershausen, der er seit 1292 und – neben der Reichenau – noch bis 1321 vorstand, wieder klösterlichen Geist auf die Reichenau. Diethelm versuchte, die zerstreut lebenden, ihren eigenen Interessen nachgehenden Mönche (O. Feger [wie Anm. 61] 284f.319) erneut benediktinischem Leben zuzuführen und hierzu durch Wiederaufbau der durch den Brand 1235 zerstörten Klosterräume (O. Feger [wie Anm. 61] 182) auch die äußeren Bedingungen zu schaffen (K. Beyerle [wie Anm. 2] 174f). Insbesondere für die Jahre 1312–1314 liegen „Belege für eine außerordentlich rege Tätigkeit Diethelms von Kastel im Dienste der Reichenau vor“ (K. Beyerle [wie Anm. 2] 175). „Sicherlich haben an der Baufreudigkeit des Abtes auch die Kirchen der Reichenau einigen Anteil gehabt. Ob er nicht die Mauern zu (!) Verlängerung des Chores im Innern des Münsters aufführen ließ, im Zusammenhang mit seiner Wiederbelebung des Klosterlebens? Die dort angebrachten frühgotischen Gemälde könnten wohl aus seiner Zeit stammen“ (K. Beyerle [wie Anm. 2] 177). Das gilt auch für das hier näherhin vorgestellte Wandbild. Im übrigen erscheint es gut möglich, daß dieser „selbständig denkende Diethelm“ (O. Feger [wie Anm. 61] 285) die Anbringung der Wandmalerei angesichts des ‚Kreuzaltars‘ (A. Zettler [wie Anm. 52] 40) nicht nur verantwortet, sondern Thematik wie Komposition aufgrund seiner theologischen Bildung wesentlich beeinflusst und mitgeprägt hat. Auch wenn von seinem Werdegang im einzelnen nichts bekannt ist⁶³, so darf man dennoch davon ausgehen, daß im re-

⁶⁰ Albert Knoepfli [wie Anm. 10] 381f; Alexander Cartellieri, Heinrich von Klingenberg als Gubernator der Reichenau, in: Konrad Beyerle (Hrsg.), Die Kultur der Abtei Reichenau, 2 Bde., München 1925, Bd. 1, 606–615, bes. 614; Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 171–173; Helvetia Sacra (HS) I/2. Das Bistum Konstanz, Basel/Frankfurt/M. 1993, 285–288; Ursula Begrich, Reichenau, in: HS III/1. Frühe Klöster. Die Benediktiner, Bern 1986, 1059–1100, hier 1083f.

⁶¹ Alexander Cartellieri [wie Anm. 60] passim; Otto Feger, Geschichte des Bodenseeraumes. Bd. 2. Weltweites Mittelalter, Lindau-Konstanz 1958, 283f. Anders Wolfgang Erdmann [wie Anm. 49], Bildunterschrift S. 17.

⁶² Alexander Cartellieri [wie Anm. 60] 612 f; Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 173–181, Otto Feger [wie Anm. 61] 284 f. 318–320; Ders., Geschichte des Bodenseeraumes. Bd. 3, Zwischen alten und neuen Ordnungen, Sigmaringen 1981, 63; Franz Quarthal, Die Benediktinerklöster in Baden-Württemberg (Germania Benedictina V), Augsburg 1975, 510; HS III/1 [wie Anm. 60] 1084f. – Zitat: Wolfgang Erdmann [wie Anm. 49] 13. – An Diethelm von Castell erinnert im Reichenauer Münster der erste Grabstein links in der Reihe der an der Südwand des Westquerhauses befindlichen sieben Abtsgrabsteine. Der Ort seines Grabes im Münster ist nicht mehr bekannt (Alfons Zettler [wie Anm. 52] 91. 92 mit Anm. 206, TA 20 S. 95).

⁶³ Konrad Beyerle nennt ihn – freilich ohne Angabe von Belegen – einen „Mann von ungewöhnlichen Geistesgaben und hoher Bildung“ ([wie Anm. 2] 174).

formorientierten Petershausen auf gute theologische Ausbildung besonderer Wert gelegt wurde. Ebenso ist anzunehmen, daß Diethelm bzw. der Petershausener Konvent in Austausch standen mit den theologischen Strömungen ihrer Zeit und auch Kenntnis hatten von aktuellen Trends ikonographischer Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie das Reichenauer Wandbild bezeugt – schon infolge der Nähe zur klosterreichen Bischofsstadt Konstanz, in der in dieser Zeit u. a. die monumentalen Glasfenster in der Dominikanerkirche konzipiert und ausgeführt wurden.

Bleibt noch die Frage nach der Stifterin, die sich hier angesichts des Kreuzaltars außerhalb des rechten Bildrahmens, diesen aber durch den Gewandzipfel und die flehend erhobenen Hände überschneidend bedeutungsklein gleichermaßen demütig kniend wie hoffnungsvoll aufblickend verewigen ließ und sich so dauerhaft im Bild gegenwärtig der Fürbitte Mariens und zugleich dem Gebet der Mönche anvertraute? Wenn auch die heutige Quellenlage kaum erlaubt, ihre Identität auszumachen, so lassen sich durchaus Mutmaßungen hinsichtlich des Personenkreises anstellen, in dem die als Stifterin erscheinende Frauengestalt zu vermuten ist: 1. Das lange, blaue Kleid mit dem heller abgesetzten Mantel und der kapuzenartigen Kopfbedeckung über den offenen Haaren weist sie der Oberschicht zu⁶⁴, ohne daß es aber angesichts des Fehlens besonderer Zeichen ihrer Würde möglich wäre, in ihr eine Auftraggeberin aus königlichen Kreisen zu sehen, wie dies etwa beim Markusschrein, an dessen Schmalseite Elisabeth (+ 1312) und ihr Mann König Albrecht I. (+ 1308) als bekrönte königliche Stifter in Erscheinung treten, der Fall ist⁶⁵. – 2. Naheliegend, aber derzeit nicht zu belegen, ist auch der Gedanke, in der knienden Frauengestalt die Frau des 1307 von König Albrecht I. eingesetzten Reichenauer Vogtes Ulrich von Klingenberg⁶⁶, eines Bruders des Bischofs und Gubernators Heinrich von Klingenberg, als Stifterin zu sehen. Ebenso gut könnte es sich hierbei aber auch um eine andere, nicht näher bekannte Frau aus Kreisen handeln, die dem Kloster in besonderer Weise gewogen sind. – 3. Angesichts der ungewöhnlichen, theologisch anspruchsvollen Ikonographie des Reichenauer Wandbilds bleibt durchaus zu erwägen, ob sie nicht in einem der Frauenkonvente entwickelt wurde, deren auch in theologischen Fragen hoher Bildungsstand erst von der jüngeren Forschung entsprechend wahrgenommen wurde, die dabei zugleich einige innovative,

⁶⁴ Elisabeth Vavra, Art. Kleidung I. Weltlicher Bereich, in: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5, München und Zürich 1991, 1198–1201, hier 1199.

⁶⁵ Walter Berschin und Theodor Klüppel, Der Evangelist Markus auf der Reichenau, Reichenauer Texte und Bilder 4, Sigmaringen 1994, 22 und 24 Abb. 5; Werner Hiller-König und Carla Th. Mueller [wie Anm. 57] 18, Abb. S. 20. – Vgl. auch Alexander Cartellieri [wie Anm. 60] 612; Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 172.

⁶⁶ Repertorium schweizergeschichtlicher Quellen im Generallandesarchiv Karlsruhe (RsQ). Abt. I Konstanz-Reichenau, Bd. 1 Urkunden mit Selektenbestand, Zürich 1982, 855 = GLA 5/845. – Vgl. auch Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 174 und Otto Feger [wie Anm. 61] 275.285.

hochtheologische Bildfindungen ausgemacht hat⁶⁷? Hatte etwa auch Abt Diethelm Kontakt zu Frauenklöstern wie vor ihm Albrecht von Ramstein in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, dem sie „aus den schlimmsten Verlegenheiten geholfen“ haben⁶⁸? Wollten diese nun auch ihrerseits durch Stiftungen die Beziehungen festigen, zumal Bischof Heinrich von Konstanz in seinem Testament 1299⁶⁹ u. a. einige Frauenklöster bedachte, was engere Beziehung und Wertschätzung vermuten läßt, darunter auch das mehrfach in Reichenauer Rechtsgeschäften genannte, durch Konstanzer Dominikaner vertretene St. Katharinenthal (z. B. K. Beyerle [wie Anm. 2] 166). Eine stiftende Nonne fände sich hier allerdings in ihrem Ordenshabit mit Weihel und Schleier⁷⁰, die Reichenauer Stifterin aber trägt weltliche Kleidung und hat ihre gut sichtbaren lockigen Haare nur lose überdeckt. Da nun gerade Frauenklöster den Kontakt zu ihren Familien über die Klausur hinaus weiterpfl egten⁷¹, ist nicht auszuschließen, daß ein derartiges Bildprogramm, wie es im Reichenauer Wandbild des Vorchors greifbar wird, durch eine interessierte, stiftungswillige Familienangehörige auf die Reichenau vermittelt und in Absprache mit dem aufgeschlossenen Abt Diethelm realisiert worden ist.

Ein verlockender Gedanke, aber eben nur Hypothese – nicht mehr! So muß neben anderen auch diese Frage offen bleiben. Wenn die Stifterin auf urkundlichem Weg vielleicht nicht zu ermitteln ist, könnte künftig aber doch der ungewöhnlichen theologischen Bildformulierung nachgespürt werden, indem man die Bildzeugnisse in den liturgischen Handschriften der Zeit v. a. des ‚Bodenseeraumes‘ umfassender beachtet und in die Diskussion einbezieht. Schon Hans Wentzel hatte seinerzeit angesichts der Beobachtung, daß die ältesten Belege für das Motiv der ‚Maria mit dem Jesuskind an der Hand‘ der Buchmalerei angehören, zu überlegen gegeben: „Manche ikonographischen Probleme werden sich überhaupt nur klären lassen aus einer umfangreichen Kenntnis eben dieser in den großen Staatsbibliotheken versteckten Bilderschätze abendländischer Malerei“ (IV, 265).*

⁶⁷ Ellen J. Beer [wie Anm. 24] 104f; Katrin Boskamp, *Der Codex Adelhausen 3*, Inv. Nr. 11725. Ein dominikanisches Graduale des Freiburger Klosters St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen, in: *Freiburger Diözesan-Archiv* 110, 1990, 79–123, bes. 81. 87f mit Anm. 33. 94; Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Katalog Bonn-Essen 2005, passim, bes. aber 62f. 161. 230. 324. 325. 407. 489.

⁶⁸ Konrad Beyerle [wie Anm. 2] 165; Otto Feger [wie Anm. 61] 256 (ohne Beleg).

⁶⁹ RsQ 828 = GLA 5/365 [wie Anm. 66]

⁷⁰ Hannelore Sachs – Ernst Badstüber – Helga Neumann, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg ⁸2004, 374.

⁷¹ Krone [wie Anm. 67] 114. 140. 330.

* Ich danke meinem Mann für die stets gesprächsbereite, hilfreiche Begleitung, die kritische Durchsicht des Manuskripts und nicht zuletzt für die Erstellung der Fotos.



Abb. 1 Das Wandbild an der Südseite des Vorchors im Reichenauer Münster



Abb. 3 Detail der Apostelgruppe



Abb. 2 Die beiden Apostel des linken Bildteils



Abb. 4 Die Dreiergruppe der rechten Bildhälfte

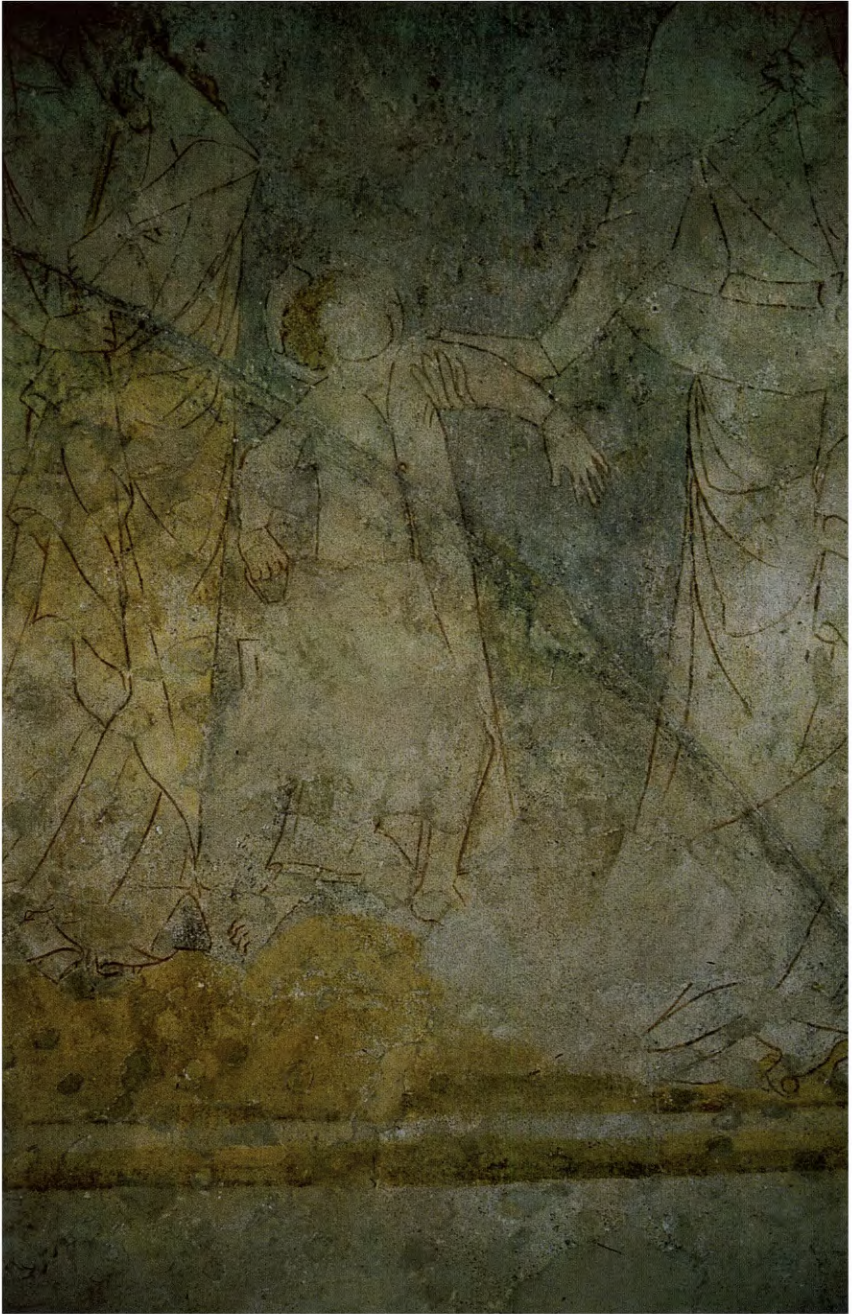


Abb. 5 Der Jesusknabe



Abb. 6 Ausschnitt aus Abb. 5



Abb. 7 Die Stifterin am rechten Bildrahmen



Abb. 8 Die Heilige an der Vorlage des sw Vierungspfeilers links des Wandbilds



Abb. 9 Die Heilige an der Vorlage des nw Vierungspfeilers