

Wilfried Franzen

**Die Karlsruher Passion und
das »Erzählen in Bildern«**

Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Karlsruher Passion, Gefangennahme (Ausschnitt),
Wallraf-Richartz-Museum Köln

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Franzen, Wilfried:

Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern« : Studien zur süddeutschen
Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts / Wilfried Franzen. – Berlin : Lukas-Verl., 2002

Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2000

ISBN 3-931836-66-5

D 83

© by Lukas Verlag

Erstausgabe, 1. Auflage 2002

Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte

Kollwitzstr. 57

D-10405 Berlin

<http://www.lukasverlag.com>

Umschlag und Reprographie: Verlag

Satz: Livia Cárdenas, Berlin

Druck und Bindung: LegoPrint, Lavis (Italien)

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-931836-66-5

Inhalt

Einführung: Eine »Galerie gerahmter unabhängiger Bilder?«	9
Sieben Tafeln einer Bildfolge	9
Das Erzählen in Bildern	10
Der Forschungsstand zur Bilderzählung in der Karlsruher Passion	12
Zur Problematik einer kunsthistorischen Erzählforschung	14
Zur Vorgehensweise	19
Der »Meister der Karlsruher Passion« und die Bilderzählung am Oberrhein	22
<i>Die Karlsruher Passion – Bild und Bildfolge</i>	22
Die Erzählung im Bild	22
Gebet am Ölberg	22
Gefangennahme	25
Geißelung	29
Dornenkrönung	32
Kreuztragung	33
Entkleidung	43
Kreuzannagelung	46
Die Erzählung im Zyklus	49
Die Gestalt Christi	49
Die Compassio-Gruppe: Von der Kreuztragung bis zur Kreuzannagelung	51
Der Gethsemanegarten: Das Bildpaar Gebet am Ölberg – Gefangennahme	52
Die Ereignisse im Prätorium: Das Bildpaar Geißelung – Dornenkrönung	53
Eine »Querverbindung«: Der Kreuzweg beginnt mit der Gefangennahme	55
Die Bildfolge Kreuztragung – Entkleidung – Kreuzannagelung	57
Eine Erzählung in zwei »Abschnitten«	59
Zur Frage der Rekonstruktion	61
Eine vierteilige Bilderfolge?	63
Die technischen Befunde	67
Eine reihende Hängung, ein Schaubild oder ein Flügelretabel?	69
Zur Disposition der Tafeln	72
Anmerkungen zum Bestimmungsort	77
<i>Das Straßburger Fresko</i>	78
Die Erzählung des Wandgemäldes	78
Zum Standort und Kontext des Freskos	86

<i>Der künstlerische Kontext am Oberrhein</i>	91
Tradition und Fortschritt:	
Szenische Bilder im Vor- und Umfeld der Karlsruher Passion	91
Ein Vergleich mit dem Staufener Altar	91
Die Gefangennahme des Meisters der Spielkarten	95
Exkurs: Die Karlsruher Passion und der frühe Kupferstich	98
Einfluß und Wirkung: Narrative Zyklen in der Nachfolge von Hans Hirtz	102
Das Altarretabel des Caspar Isenmann aus St. Martin in Colmar	103
Der Colmarer Dominikaneraltar	107
Schongauers Kupferstichpassion	112
Die Bildfolgen des »Meisters der Gewandstudien«	121
»Erneuerer« des Erzählens in der süddeutschen Tafelmalerei um 1420–50	131
<i>Der Meister der Worcester-Kreuztragung</i>	131
Zum Erzählstil des Meisters der Worcester-Kreuztragung	131
Die Verspottungszeichnung aus dem British Museum	132
Die Worcester-Kreuztragung	134
Die Kreuztragung-Rodrigues	137
Zur Verbreitung der Bildideen des Meisters der Worcester-Kreuztragung	144
Ein »Nachfolger« in Westfalen – Die Kreuztragung des Langenhorster Altars von Johann Koerbecke	145
Die Kreuztragung des Wurzacher Altars	150
Hans Hirtz und der Meister der Worcester-Kreuztragung	153
Exkurs: Eine »oberrheinische« Dornenkrönungszeichnung und der Hiltpoltsteiner Altar	155
<i>Die Neuentdeckung zyklischer Ausdrucksformen</i>	159
Zyklische Darstellungsformen in der (süd-)deutschen Tafelmalerei nach 1400	159
Eine »lehrhafte« Gegenüberstellung: Die Flügelaltäre des Obersteiner Passionsaltars	159
Der Zyklus als kompositorische Einheit: Tafelbildfolgen nach 1420	165
Bildzyklen um 1440/50	166
Das »Erzählen in Bildern«: Die Werktagsseite des Znaimer Altars	167
Disposition und Erzählung: Der Breslauer Barbara-Altar	170
Bild und Bildfolge in der Tegernseer Tabula Magna	174
Die »Kontinuität des Personals« und das »Erzählen in Bildern«	182
<i>Zyklische Erzählungen im 14. Jahrhundert</i>	182
Bild und Bildfolge im Trecento	182
Die Fresken Giotto's in der Scrovegni-Kapelle in Padua	182
Der narrative Zyklus der Maestà Duccios	190
Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano	194
Die Fresken Pietro Lorenzettis in Assisi	197

Nordalpine Passionsfolgen des 14. Jahrhunderts	198
Der Klosterneuburger Passionsaltar	199
Das Parament von Narbonne	201
<i>Zur Frage nach den literarischen Quellen</i>	205
Die Darstellung der »Personen minderen Rangs« in der spätmittelalterlichen Passionsliteratur	205
Anonyme Peiniger	205
Die Malchus-Figur bei Ludolph von Sachsen	206
Die »Diener der Bischöfe« im Passionstraktat des Heinrich von St. Gallen	209
Die Inszenierung des Personals in den Passionsspielen	211
Die Rufus-Gestalt im Mittelrheinischen Passionsspiel	212
Die Synagogus-Gestalt im Frankfurter Passionsspiel	214
»Yesse und seine Gesellen« im Donaueschinger Passionsspiel	217
<i>Die »Kontinuität des Personals« in den deutschen Passionsfolgen des 15. Jahrhunderts</i>	220
Tafelbildzyklen in Deutschland bis um 1450	220
Die Gestalt des »Roten Anführers«	220
Die »Kontinuität des Personals« in den Tafelbildzyklen bis um 1450	222
Ein Sonderfall: Der Altar aus dem Stift Schlägl	224
Die Passionsfolge des Marienfelder Altars Johann Koerbeckes	226
Ausblick: Narrative Zyklen in der Schongauer-Nachfolge	235
Bemerkungen zur Statistik: Die Wiederholung der Peiniger in den Passionszyklen nach 1480	236
Die Peiniger Christi in der Grauen Passion Hans Holbeins d.Ä.	239
Eine Erzählung im Hintergrund: Der Passionszyklus des Schlüsselfelder Johannesaltars	250
Schlußbetrachtung	263
Anhang	
Literatur	267
Abbildungsverzeichnis	278
Bildnachweis	282

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im April 2000 am Fachbereich Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin als Dissertation eingereicht. Allen Personen und Institutionen, die meine Forschungen ermöglicht und unterstützt haben sei an dieser Stelle gedankt.

Besonderen Dank schulde ich meiner Frau Anja Franziska Denker, Oliver Wieser und Johann Denker für die zahlreichen Denkanstöße und die Durchsicht des Manuskripts, meinem Doktorvater Robert Suckale für die kritische Begleitung meines Forschungsvorhabens sowie Frank Böttcher vom Lukas Verlag, der sich der Publikation der Dissertation angenommen hat.

Berlin im September 2001

Wilfried Franzen

Ein yeglichs werck zeuget seinen meister. Wann ein hübsche taffel uff
einem altar stot unnd einer kumpt dafür, so sicht er bald wer der
meister ist der sie gemacht hatt, er spricht der Hirtz hatt es gemacht,
ich nenn den der ist mir ietz im kopff.

*Johann Geiler von Kaysersberg**

Einführung:

Eine »Galerie« unabhängiger, gerahmter Bilder?

Sieben Tafeln einer Bildfolge

Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe verwahrt in ihrer altdeutschen Abteilung sechs der insgesamt sieben überlieferten Tafeln der Karlsruher Passion, einer Bildfolge, die um 1450 sehr wahrscheinlich vom Straßburger Maler Hans Hirtz geschaffen wurde und heute zu den bedeutenderen Werken der spätmittelalterlichen Tafelmalerei Deutschlands gerechnet wird. Die nur mäßig großen Tafeln von im Durchschnitt ca. 46,5 × 67 cm sind der gängigen Museumspraxis folgend mit einem separaten Rahmen versehen und in einer Reihe, in gebührendem Abstand zueinander, aufgehängt. Sie präsentieren sich als eine Folge zwar zusammengehöriger, aber doch einzelner Kunstwerke. Über den ursprünglichen Zusammenhang ist heute nichts bekannt. Wir können von einer Bestimmung für die Straßburger Thomaskirche ausgehen; der ehemalige Umfang der Bildfolge, ihre Rekonstruktion und die ursprüngliche Funktion sind jedoch ungeklärt. Das Werk wurde im Laufe der Jahrhunderte auseinandergerissen und verstreut. Glückliche Umstände ermöglichten es der Karlsruher Kunsthalle, über einen Zeitraum von beinahe 150 Jahren nach und nach die Tafeln *Dornenkrönung*, *Kreuzannagelung*, *Entkleidung*, *Kreuztragung* und *Gebet am Ölberg* sowie jüngst die *Geißelung* aus unterschiedlicher Provenienz zusammenzutragen. Die siebte Tafel, die *Gefangennahme*, gelangte in das Wallraf-Richartz-Museum Köln. Alle sieben Tafeln wurden erstmals 2000 wieder gemeinsam gezeigt – im Rahmen einer Sonderpräsentation anlässlich der Erwerbung der Geißelungstafel.¹

Trotz ihres nur fragmentarischen Charakters offenbart sich die Bildfolge, wie die vorliegende Untersuchung darlegen soll, als eine der herausragenden Leistungen nordalpiner »Erzählkunst« des 15. Jahrhunderts. Ihr Schöpfer hat eine eigenwillige, suggestive Bildsprache entwickelt, die auf vielfältige Weise versucht, den Prozeß der Wahrnehmung zu steuern. Der Betrachter soll in das Geschehen einbezogen werden,

* Johann Geiler von Kaysersberg: Evangelia mit usslegung ..., *Straßburg 1517, f° XVII v.*

1 Siehe den AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 201ff., mit den näheren Angaben zur Provenienz der einzelnen Tafeln. Zur 1999 erworbenen *Geißelung* siehe die bevorstehenden Veröffentlichungen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

soll an ihm teilhaben können. Dabei ist die jeweilige innerbildliche Erzählung nur ein Faktor, der diese Bildsprache bestimmt: Eng mit ihr verwoben ist die Organisation der Bildfolge. In einem in der vorausgehenden nordalpinen Tafelmalerei kaum gekannten Ausmaß werden die Möglichkeiten des Zyklus für die Bilderzählung genutzt.

Das »Erzählen in Bildern«

Die Übersetzung von Geschichten in eine visuelle Form erfolgt in den verschiedensten Bildmedien bis ins ausgehende Mittelalter überwiegend in Gestalt von Zyklen. Das zentrale Thema der christlichen Heilslehre, die Passion Christi, ist uns speziell in der deutschen Tafelmalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in zahlreichen Bildzyklen überliefert. Die bevorzugte Erscheinungsform dieser Zyklen – sowohl in der Tafel- als auch in der Wandmalerei – ist die Aneinanderreihung »punktuell verdichteter« Ereignisbilder: In einzelnen, durch Rahmen getrennten Bildfeldern wird jeweils eine bestimmte, szenisch komplette Handlung oder Episode wiedergegeben.² Die darzustellende Geschichte wird dem Betrachter in der Regel als Summe »auf einmal« dargeboten, so zum Beispiel auf einer Retabelseite oder an einer Kirchenschiffwand. Der sukzessive Ablauf läßt sich als Folge der einzelnen Handlungsmomente nachvollziehen. Die Zyklen weisen so zunächst den Charakter einer additiven Reihung in sich abgeschlossener Szenen auf – nach der berühmten Klassifizierung von Wickhoff handelt es sich hier um den »distinguierenden Darstellungsmodus«.³ Die Erzählung kann jedoch auf unterschiedliche Art und Weise und in einem unterschiedlichen Maß organisiert werden. Durch eine gezielte Szenenauswahl können zum Beispiel Anfang, Höhepunkt und Schluß gestaltet sowie Schwerpunkte gesetzt werden, Überleitungen und Verknüpfungen können die Folge gliedern und Zusammenhänge deutlich machen. In der nordalpinen Kunst nach 1400 – in Italien ein Jahrhundert zuvor – erreicht diese Form des »Erzählens in Bildern«⁴ eine neue Qualität. »Von der Kunst des Malers wurde zunehmend gefordert«, so Suckale, »auf der einen Seite die Szenen als in sich geschlossene Bilder zu konzipieren, auf der anderen aber als erfindungsreicher Dramaturg Bild mit Bild zu einem Zyklus zu verknüpfen, mit einer besonders gestalteten Einleitung, mit Pausen und Zwischenhöhepunkten, der Betonung des zentralen Themas und einem eigenen Schluß, der möglichst den Betrachter auf das Hauptbild im Zentrum zurückverweisen sollte, alles Prinzipien, die letztlich von der damals aufblühenden Rhetorik hergeleitet sind.«⁵ Will man sich dem Verständnis (spät-)mittelalterlicher Kunstwerke nähern, dürfen folglich die einzelnen Szenen einer Bilderfolge nicht nur isoliert, sondern müssen auch bildübergreifend betrachtet werden.

2 Im Unterschied zu der Reihung von »Sequenzen« – wie z.B. in der Glasmalerei des 13. Jahrhunderts oder im modernen Comic-Strip; hierzu KEMP 1987, S. 37f., sowie JÄGER 1998, S. 15 und passim.

3 WICKHOFF 1912, S. 14.

4 Zu diesem Begriff s.u. Anm. 32.

5 SUCKALE 1998/1, S. 179.

Eine derartige Forderung mag aus heutiger Sicht selbstverständlich klingen, jedoch hat das »Ideal« eines einzelnen, gerahmten Kunstwerkes lange Zeit eine andere Wahrnehmungsweise geprägt. Als deren Ausdruck und zugleich Förderer lassen sich in mancher Hinsicht die Zerstreung vieler Werke, die Aufhängepraxis in Museen und Galerien oder auch die Praxis der fotografischen Publikation einzelner, »exemplarischer« Bilder einer Folge verstehen. Die kunsthistorische Forschung hat sich dementsprechend häufig auf eine Einzelbildbetrachtung konzentriert und damit bildübergreifende Darstellungsformen nur selten erkannt.⁶ Ein prominentes »Opfer« dieser Sichtweise ist der Freskenzyklus der Arenakapelle in Padua, einer »Ausnahmeleistung« bildübergreifenden Erzählens: »Giotto's frescoes at Padua have often been criticized for substituting for narrative sequence a ›gallery‹ of independent framed pictures«.⁷

Erst in jüngerer Zeit sind die Ausdrucksmöglichkeiten im Zyklus zunehmend in den Blickpunkt gerückt, einhergehend mit einer generellen Zunahme des Interesses an Erzählvorgängen in den visuellen Medien. Speziell in den letzten Jahren wurden Studien aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen publiziert, die sich mit Bildfolgen verschiedener Bildmedien befassen.⁸ Entsprechende Untersuchungen zu den spätmittelalterlichen nordalpinen Tafelbildzyklen sind jedoch weiterhin die Ausnahme. So stellt die kaum beachtete, 1970 publizierte Dissertation von Wolfgang Pilz, die sich mit der Objektform des Triptychons in Hinblick auf Szenenanordnung und übergeordneter Komposition befaßt, den bis heute ausführlichsten Beitrag dar.⁹ Von den wenigen jüngeren Abhandlungen, die auch Fragen der bildübergreifenden Darstellung einbeziehen, sind insbesondere die Beiträge Robert Suckales hervorzuheben, der u.a. auf die Veränderungen im Umgang mit den Bildfolgen in der süddeutschen Tafelmalerei des 2. Viertels des 15. Jahrhunderts hinweist und diese in den Kontext einer »Erneuerung des Erzählerischen« nach 1400 nördlich der Alpen stellt.¹⁰ Insgesamt sind jedoch die Formen des zyklischen Erzählens in der Tafelmalerei des Spätmittelalters weitgehend unerforscht, so daß allgemeingültigere Aussagen oder die Bewertung und Einstufung einzelner Werke nur mit Vorsicht vorgenommen werden können.

6 Auch die Systematisierungsversuche von Carl Robert und Franz Wickhoff Ende des 19. Jahrhunderts betreffen nur die äußere Erscheinungsform von Zyklen; hierzu z.B. CLAUSBERG 1981.

7 BELTING 1985, S.153f. Die Charakterisierung der Arenafresken als »Ausnahmeleistung« stammt von KEMP 1996, S. 9.

8 Hier sei an dieser Stelle exemplarisch auf die Studien von KEMP 1987 zur Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, von LAVIN 1990 und ANTONIC 1994 zu italienischen Freskenzyklen des Trecento, von KRÜGER 1996 zur Apokalypse Dürers, von PARDEY 1996 zur Bilderzählung bei Holbein d.J. und von JÄGER 1998 zu einigen narrativen Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts verwiesen.

9 PILZ 1970. Pilz versucht in dieser auf formale Aspekte eingegrenzten Studie eine Klassifizierung der unterschiedlichen Lesefolgen in den Triptychen der altdeutschen Tafelmalerei. Eine Auseinandersetzung mit dieser Untersuchung erfolgte jüngst in der Dissertation von NEUNER 1995 zur »Kompositionsform« des Triptychons in der altniederländischen Tafelmalerei.

10 SUCKALE 1990; vergleiche auch die oben zitierten Ausführungen von SUCKALE 1998/1, S. 178ff., sowie ders. 1995 zur Johannestafel Rogiers van der Weyden.

Der Forschungsstand zur Bilderzählung in der Karlsruher Passion

Im Rahmen seines Vortrags zu den »süddeutschen szenischen Tafelbildern« skizziert Suckale anhand der Tafeln *Gefangennahme* und *Kreuztragung* einige Eigenheiten der Erzählsprache des Meisters der Karlsruher Passion und weist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der mehrfachen Darstellung der »Personen minderen Ranges« für die Erzählung hin.¹¹ In den Untersuchungen zur Karlsruher Passion finden ansonsten die Formen der bildübergreifenden Organisation, wie die Aspekte der Bilderzählung insgesamt, jedoch nur wenig Beachtung. Die Forschung ist bis heute im wesentlichen durch andere Fragestellungen bestimmt.¹² Schon früh wird aber auch auf »erzählerische« Qualitäten der Tafeln hingewiesen, werden die Fähigkeiten ihres Schöpfers gerühmt, das Passionsgeschehen in »eindringlicher« Weise zu vermitteln. Dieses Urteil wird dabei vorwiegend an den Kategorien »Expressivität« und »Wirklichkeitsnähe« festgemacht. »Alles soll eben möglichst der Wirklichkeit entsprechen, alles möglichst naturalistisch durcheinandergehen, wie es das pulsierende Leben mit sich bringt«, schreibt bereits Boßert zu der von ihm im Depot der Karlsruher Kunsthalle entdeckten *Dornenkrönung*, die er als Jugendwerk des Hausbuchmeisters einstuft.¹³ In Ablehnung dieser Zuschreibung gelangt Buchner zu einer deutlich negativeren Bewertung. Er sieht hier eine »massig ballende Kompositionsweise« und eine »wirre Häufung der Akzente« eines Künstlers mit einer »bäurisch unbekümmerten, drauf los polternden Erzählungsweise,« die sich »entschieden von der Art und Kunst des Hausbuchmeisters« absetze.¹⁴ Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Karlsruher Passion erfolgt seit Beginn der 1930er Jahre durch Otto Fischer und vor allem Lilli Fischel, die den Meister unabhängig voneinander erstmals nach Straßburg lokalisieren und seine künstlerische Bedeutung herausstellen.¹⁵ In seiner Charakterisierung des Werkes betont Fischer dabei wiederum den »ausgesprochenen Realismus« und das »Streben nach ausdrucksvoller und bewegter Erzählung.«¹⁶ Die Bilder seien »überfüllt mit Figur und drängendem Leben, das fast den Rahmen sprengt. Die Heftigkeit der Aktion ist im Einzelnen bis zum Maßlosen übertrieben.«¹⁷ Ebenso preist Lilli Fischel das Talent des »Meisters der Karlsruher Passion« als Schöpfer szenischer Darstellungen: »Martern werden mit genauer Intelligenz berichtet, fanatisierende Volkshaufen können nicht wissender dargestellt werden; die beiläufigen Einfälle der kostümlichen Erfindung sind unerschöpflich, der physiognomische Reichtum so groß, daß sogar Christus fast auf jeder Tafel als ein anderer erscheint. Alles kommt aus einer nicht zu dämmenden künstlerischen Phantasie, aus der mächtigen, fast unerhörten Erlebnisstärke dieses Mannes, von

11 SUCKALE 1990, S. 24ff.

12 Zur Forschungsgeschichte siehe Roller im AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 16f. Ein ausführliches Verzeichnis der älteren Literatur gibt Lauts im KAT. KARLSRUHE 1966, S. 189.

13 BOSSERT 1911, S. 144f.

14 BUCHNER 1928, S. 314.

15 FISCHER 1933 und ders. 1934; FISCHEL 1934 und dies. 1952.

16 FISCHER 1933, S. 345f.

17 FISCHER 1933, S. 346.

dem wir noch ausschließlich Passionsdarstellungen besitzen. Der Meister war Erzähler von Natur, Darsteller ablaufenden Geschehens.«¹⁸

Eher unreflektiert werden hier verschiedene Ausdrucksformen des Bildes unter dem Begriff der »Erzählung« zusammengefaßt. Die »Erzählvorgänge« werden jedoch nicht näher untersucht. Dementsprechend wird auch auf die bildübergreifenden Merkmale der Karlsruher Passion nur am Rande eingegangen. Dies beschränkt sich vorrangig auf die Benennung der auffälligen Wiederholung der »Personen minderen Rangs«. Sowohl Otto Fischer als auch Lilli Fischel erkennen drei der Geißelknechte in der Szene der *Dornenkrönung* wieder und sehen dies als zusätzlichen Beleg für die Zugehörigkeit der 1902 verschollenen Geißelungstafel zur Bildfolge.¹⁹ Insgesamt gelangt Fischel aber zu dem kategorischen Urteil: »Die Komposition der Tafeln nimmt keinen gegenseitigen Bezug.«²⁰

Erstmals deutet Friederike Blasius in ihrer 1986 veröffentlichten Dissertation zur Karlsruher Passion die mehrfache Darstellung der Schergen als ein erzählerisches Mittel, durch das ein »narrativ kontinuierlicher Verlauf entwickelt« werde.²¹ Darüber hinaus macht sie wie Fischel darauf aufmerksam, daß die Christusgestalt immer wieder geringfügig abgewandelt werde: Christus werde von Bild zu Bild zunehmend als passives Opfer gezeigt.²² Eine nähere Analyse der Bilderzählung erfolgt jedoch nicht. In ihrer Bewertung der einzelnen Darstellungen schließt sich Blasius im Grunde dem oben zitierten Urteil Buchners an. *Gefangennahme*, *Kreuztragung* und *Entkleidung* folgten »keinem ikonographischen Kompositionsschema,« sondern seien »von dem Wunsch diktiert, eine große Zahl von Einzelheiten, Figuren und Details in die Tafeln aufzunehmen, um die dramatische Erregung der Szenen zu steigern.«²³ Der Versuch, dem Gläubigen die Ereignisse des Passionsgeschehens nahe zu bringen, werde dabei von einer in der Darstellung der Feinde Christi implizierten »sozialen Polemik« überlagert.²⁴

Eine kritische Bewertung erfährt diese Interpretation in dem Aufsatz von Michael Wolfson, der die religiöse Bestimmung der Bildfolge in das Zentrum seiner Untersuchung stellt und die ikonographischen Zusammenhänge mit der Andachtsliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts darlegt, die für zahlreiche Motive in den Bildern die Vorlagen geliefert habe.²⁵ Wolfson zeigt damit einen wichtigen Ansatz zum Verständnis der Darstellungen auf, die Form der künstlerischen Umsetzung der textlichen Vorlagen wird dabei jedoch meines Erachtens zu sehr vernachlässigt.

18 FISCHEL 1934, S. 58; vgl. auch die Charakterisierung von STANGE IV, S. 77f.

19 Siehe FISCHER 1933, S. 341; FISCHEL 1934, S. 42.

20 So formuliert in ihrer abschließenden monographischen Abhandlung zum »Meister der Karlsruher Passion« (FISCHEL 1952, S. 11).

21 BLASIUS 1986, S. 44.

22 BLASIUS 1986, S. 34.

23 BLASIUS 1986, S. 44.

24 BLASIUS 1986, S. 44 und 47ff.

25 WOLFSON 1991. Der Aufsatz folgt dabei den »Vorarbeiten« von Frederick Pickering und insbesondere James Marrow zur Passionsikonographie (siehe z.B. PICKERING 1953 und MARROW 1979).

»Der Meister der Karlsruher Passion ist ein großartiger und eindringlicher Erzähler«, heißt es in der bisher umfassendsten Untersuchung der Karlsruher Passion, dem Katalog der Sonderausstellung, die die Kunsthalle Karlsruhe anlässlich ihres 150-jährigen Bestehens diesem Werk widmete.²⁶ Doch stehen auch hier andere Fragestellungen im Blickpunkt. Ausführlich werden im Beitrag Dietmar Lüdke die einzelnen Tafeln jeweils für sich besprochen. Hierbei geht es, u.a. auf den Ansätzen Wolfsons aufbauend, vorrangig um die Herausstellung etwaiger Textquellen respektive -parallelen sowie um die Einbettung in die jeweilige Bildtradition.²⁷ Wir erhalten eine Fülle von Informationen – dieser reichen Materialsammlung verdankt auch die vorliegende Untersuchung manche Anregung. Zwar erfolgen auch einige wichtige Beobachtungen zur Bildsprache²⁸, auf welche Weise aber die Erzählung im Einzelbild organisiert wird, ist nicht systematisch erfaßt und analysiert worden. Über die bildübergreifende Erzählweise erfahren wir kaum etwas. Es werden nur einzelne Motiv- und Figurenwiederholungen benannt.²⁹ Der Zyklus wird lediglich im Zuge einer Erörterung des ehemaligen Umfangs und den Möglichkeiten einer Rekonstruktion der Bildfolge behandelt, ohne daß dabei jedoch auf gestalterische Fragen eingegangen wird.³⁰

Bezug nehmend auf diese Rekonstruktionsversuche erfolgt schließlich in der ausführlichen Rezension des Karlsruher Kataloges durch Markus Hörsch eine knappe Anmerkung zur bildübergreifenden Komposition: Aufgrund einzelner Indizien sei ein paarweiser Zusammenschluß der Tafeln *Ölberg* und *Gefangennahme*, *Geißelung* und *Dornenkrönung* sowie *Kreuztragung* und *Entkleidung* denkbar.³¹ Weitere Ausführungen zu dieser Thematik erfolgen jedoch nicht.

Zur Problematik einer kunsthistorischen Erzählforschung

Die vorliegende Untersuchung soll ein besonderes Licht auf die »kommunikativen« Aspekte der Bildfolge werfen. Es ist zu fragen, in welchem Umfang und auf welche Weise der Künstler versucht, den Betrachtungsvorgang zu steuern, wie er mit den spezifischen Möglichkeiten der Bildsprache Inhalte veranschaulicht und Aussagen produziert, das Verständnis der dargestellten Handlungen erleichtert und so das Geschehen für den Betrachter nachvollziehbar und damit miterlebbar gestaltet. Gegenstand der Untersuchung ist sowohl das »Erzählen im Bild« wie auch das »Erzählen in Bildern«.³² Beides gehört unmittelbar zusammen. Wie zu zeigen sein

26 AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, federführend bearbeitet von Dietmar Lüdke und Stefan Roller. Das Zitat stammt von Roller (ebenda S. 123). Vgl. auch den AUSST. KAT. KARLSRUHE 1992/2, S. 158ff.

27 Lüdke im AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 27ff.

28 Insbes. bei der Beschreibung der *Gefangennahme* (AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 41f.)

29 Lüdke im AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 67f., 76 und passim. Roller (ebenda S. 120) macht zudem auf Wiederholungen im zweiten bekannten Werk des »Meisters der Karlsruher Passion« aufmerksam, dem Wandbild der Dominikanerkirche in Straßburg.

30 Lüdke im AUSST. KAT. KARLSRUHE 1996, S. 11ff. Lüdke greift hier seine Ausführungen im AUSST. KAT. KARLSRUHE 1992/2, S. 159f., auf.

31 HÖRSCH 1997, S. 55.

32 Ich verwende bewußt dieses Begriffspaar, obgleich Wolfgang Kemp, dem ich es entlehne, mit dem Terminus des »Erzählens in Bildern« etwas anderes meint. Das Begriffspaar dient ihm einer vereinfach-

wird, entstehen mit der narrativen Erweiterung des Einzelbildes neue Instrumente der Bildverknüpfung und damit neue Formen zyklischer Erzählung.

Doch was heißt überhaupt »Bilderzählung«? Die Erforschung von Bilderzählungen besitzt zwar eine längere Tradition, hat jedoch erst in jüngerer Zeit eine größere Bedeutung für unsere Disziplin erlangt.³³ Der kunsthistorischen Narrativik ist es dabei bis heute nicht gelungen, ein überzeugendes und konsensfähiges Konzept zu liefern. Das Dilemma liegt im wesentlichen bereits in der fehlenden Einigung darüber, wie der Begriff »Bilderzählung« zu definieren und zu verwenden ist. Ihm ist durch den traditionellen Gebrauch in der Kunstwissenschaft eine relative Unschärfe und Mehrdeutigkeit zu eigen.

Vielfach wird der Terminus »Bilderzählung« als Gattungsbegriff synonym für szenische Darstellungen – »Historienbilder« oder »Ereignisbilder« – gebraucht, ebenso wie der Plural als generelle Bezeichnung für erzählende Zyklen dient. In diesen Zusammenhang gehört auch die wertende Charakterisierung jener Bilder als »erzählend«, die eine Anreicherung der topischen Szene mit diversen Neben-szenen oder eine Ausschmückung mit anekdotenhaften Szenen oder Motiven zeigen.³⁴ Dieser Sprachgebrauch birgt die Gefahr, daß bei der Wesensbestimmung einer Bilderzählung das Verhältnis des Darstellungsgegenstandes, der Geschichte, zur Form der Vermittlung durch das visuelle Medium nicht hinreichend geklärt wird.

Bei der Beschreibung und Analyse von »Bilderzählungen« mischen sich häufig die Kategorien. Hier werden unterschiedlichste Ausdrucksformen des Bildes unter den Oberbegriff der »Bilderzählung« zusammengefaßt, wie dies an den Kommentaren zur Karlsruher Passion nachvollziehbar ist. So wird das Bemühen eines Künstlers um eine wirklichkeitsnahe Darstellungsweise – sowohl in der Anschaulichkeit der Handlungen, als auch mit einer »naturalistischen« Wiedergabe von Details – als »Erzählen« aufgefaßt, ebenso wie zum Beispiel die Wiedergabe drastischer Handlungen oder eine Übersteigerung des Ausdrucks.³⁵ Mit dem Begriff »erzählerisch« werden schließlich ebenso jene Werke gekennzeichnet, die über Gestik und Mimik Inhalte oder Handlungsvorgänge visualisieren. All dies gehört zur visuellen Vermittlung einer Geschichte, es gehört – wie im Falle der Karlsruher Passion – unverzichtbar zur Bildsprache. Doch ist diese Terminologie in ihrem unreflektierten, nicht genügend differenzierten Gebrauch wenig geeignet, um Veränderungen im »Erzählen« erfassen und kennzeichnen zu können.

ten Gegenüberstellung der Kunst vor und nach 1300, das »Erzählen in Bildern« beschreibt das Zerlegen von Handlungen in Aktionen in der Glasmalerei um 1200 im Unterschied zur »punktuellen Verdichtung« in den Freskenzyklen des Trecento. Siehe KEMP 1987, insbes. S. 37 und S. 267.

33 Zur älteren Erzählforschung siehe z.B. CLAUSBERG 1981 und ders. 1984. Eine kommentierte Literaturliste zum Themenbereich »Bild und Text« liefert KEMP 1989, S. 116ff.

34 Vergleiche BÜTTNER 1990, insbes. S. 71ff.

35 Auf die begriffliche Vermengung von »Erzählung« und »Realismus« bei der Untersuchung des »Erzählers« Jan van Eyck in BELTING/EICHBERGER 1983 weist LABUDA 1988, S. 111ff., hin; vergleiche hierzu auch LABUDA 1993 sowie jüngst KÖNIG 1999/2, S. 141f.

Ein Versuch zur Präzisierung dieser Terminologie erfolgt durch Suckale, der bei der Bilderzählung das eigentliche »Erzählen« von einem »Schildern« unterscheidet.³⁶ Während das »Erzählen« der Wiedergabe des Handlungsablaufs diene, »strenger auf die Darstellung des Handelns und Sich-Verhaltens der Personen« ausgerichtet sei³⁷, sei unter einem »Schildern« die der Bildenden Kunst eigentümlichere Darstellung der »Handlungsumstände« zu verstehen, d.h. der Örtlichkeit und der Gestaltung der Personen. Suckale lehnt sich hier an die im 18. Jahrhundert geprägte metaphorische Bedeutung des Begriffs »Schildern« im Sinne einer »Beschreibung« an.³⁸ Die Verwendung dieses Begriffs ist nicht unproblematisch, da er speziell nach 1900 erheblichen Bedeutungsschwankungen unterworfen war, die zu einem heute uneinheitlichen und mißverständlichen Gebrauch geführt haben.³⁹ Dennoch erweist sich diese Differenzierung der verschiedenen bildsprachlichen Darstellungsmöglichkeiten als ein wesentliches Hilfsmittel für die Analyse von Bilderzählungen.

Die terminologischen und methodischen Defizite in der Erzählforschung versucht das Fach Kunstgeschichte in jüngerer Zeit durch Anleihen aus den Literaturwissenschaften zu kompensieren. Wiederholt dient Eberhard Lämmerts »Bauformen des Erzählens« als Quelle. So wird insbesondere auf die auch für die Bildanalyse praktikablen Termini »erzählte Zeit« und »Erzählzeit« zurückgegriffen.⁴⁰ In Anlehnung an Lämmert definiert zum Beispiel Wolfgang Kemp die (Bild-)Erzählung wie folgt: »Zur Erzählung fügt sich das in zeitförmigen Zustand versetzte Material erst, wenn Zeit zur Erzählzeit transformiert wird, wenn ein werkeigenes Zeitsystem entsteht, das »den gesamten Stoff als etwas *Neugestaltetes* aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten« läßt.«⁴¹ Korrekter wäre es, statt von »Erzählzeit« von »Rezeptionszeit« zu sprechen, da nicht die Dauer der »Erzählung«, sondern die des Rezeptionsvorgangs meßbar ist.

Eine besondere Bedeutung haben für die jüngere kunsthistorischen Narrativik Ansätze der strukturalistischen Erzählforschung erlangt, die die Literaturwissenschaften vor allem in den 1960er und 1970er Jahren prägte.⁴² Der im semiotischen Sinne weit gefaßte Begriff der »Erzählung«, der die verschiedensten sprachlichen und nichtsprachlichen Kommunikationsformen einschließt⁴³, kommt hierfür der Kunst-

36 SUCKALE 1990, S. 29 und SUCKALE 1995, S. 44 und Anm. 57.

37 SUCKALE 1995, S. 44.

38 Zur Begriffsgeschichte siehe ASMUTH 1978, S. 312ff. Aus dem niederländischen *schildern* in der Bedeutung von »malen« entwickelte sich bereits im 17. Jahrhundert die Bedeutung »malerisch« oder »lebhaft beschreiben«. Siehe insbesondere die Verwendung durch Lessing in der Kontroverse um die »Schilderungssucht« in der Poesie.

39 ASMUTH 1978, S. 325ff., verweist u.a. auf den Gebrauch des Terminus »Erlebnisschilderung«.

40 LÄMMERT 1955, S. 23. Auf die Unterscheidung von »erzählter Zeit« und »Erzählzeit« greift z.B. auch LABUDA 1993, S. 14, zurück.

41 KEMP 1987, S. 270; er zitiert hier LÄMMERT 1955, S. 24.

42 Die Anwendbarkeit der älteren strukturalistischen Erzählforschung für die Kunstgeschichte überprüft KARPf 1994, S. 23ff.

43 BARTHES 1966, S. 1.

wissenschaft wie auch anderen Kommunikationswissenschaften entgegen.⁴⁴ Die strukturalistische Erzählforschung bietet der Kunstgeschichte ohne Zweifel neue Denkansätze und hat wesentlich dazu beigetragen, daß der Blick für Erzählvorgänge, speziell in Bildzyklen, geschärft wurde und die vielfach unterschätzten Möglichkeiten visueller Medien bei der Wiedergabe von Geschichten in den Blickpunkt der Forschungen gerückt sind. Der Nutzen dieser Untersuchungsmethoden für die Analyse von Bilderzählungen wird meines Erachtens jedoch durch die prinzipiellen Defizite der strukturalistischen Erzähltheorie beeinträchtigt.

Mit der Anlehnung an die strukturalistische Erzählforschung ist die Übernahme des Prinzips der Unterscheidung von »Geschichte« und »Diskurs« zur Differenzierung der verschiedenen »Ebenen« einer Erzählung verbunden.⁴⁵ Kennzeichnend ist dabei eine ahistorische und medienübergreifende Betrachtungsweise; es wird von allgemeingültigen Prinzipien der Strukturbildung ausgegangen, die sich – auf der Ebene der »Geschichte« – in allen »Erzählungen« finden lassen und – in der diskursiven Vermittlung – auf jeweils »unverwechselbare Weise«⁴⁶ umgesetzt werden. Im Zentrum der Forschungen steht die Ermittlung dieser Handlungsstrukturen, so u.a. die syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen, die unabhängig vom Medium und dem Kontext des Werkes zu beschreiben seien. Ausgehend von linguistischen Untersuchungsmethoden wurde ein Instrumentarium entwickelt, um diese Strukturen systematisch erfassen zu können.⁴⁷

Die Problematik der »strukturalistischen« Erzähltheorie wurde in den Literaturwissenschaften wiederholt diskutiert. So beanstandet Wolfgang Haubrichs eine »Vernachlässigung der Ebene der ›narration‹ (...) gegenüber der der ›histoire‹« und die damit zusammenhängende »Unfähigkeit (...), die ästhetischen Werte der elaborierten Ausdrucksform einzubeziehen.«⁴⁸ Auf die grundlegenden Mängel des zentralen *histoire-discours*-Modells macht Klaus Hempfer aufmerksam.⁴⁹ Speziell die transhistorische und transmediale Gültigkeit steht hier in der Kritik. Zwar gäbe es generelle Handlungsschemata, die die »Geschichte« unabhängig von der diskursiven Vermittlung strukturieren, aber in diese Handlungsschemata gingen Bedingungen

44 Durch die Verwendung des semiotischen Begriffs »Bildtext« soll die (relative) Unabhängigkeit von einer Textautorität betont werden, um damit auf eine »Gleichwertigkeit« der Bilderzählung zur Worterzählung (dem »Sprachtex«) zu verweisen; siehe KEMP 1987, S. 162, und THÜRLEMANN 1989, S. 90f.

45 Dieses Begriffspaar wird von STIERLE 1973 um die für das Verständnis wichtige Ebene des »Geschehens« erweitert. Die Differenzierung von »Geschichte« und »Diskurs« geht auf Prinzipien des russischen Formalismus zurück, den »Text« der Erzählung vom »Handlungssubstrat« zu trennen; siehe Nünning im RDL I, S. 514f. Vgl. auch Anm. 49.

46 KARPf 1994, S. 79.

47 Trotz verwandter Termini und Modelle ist eine große Paradigmenvielfalt festzustellen. Siehe z.B. die unterschiedlichen Ansätze von Todorov, Greimas und Barthes, dargestellt in KARPf 1994, S. 23ff.

48 HAUBRICHS 1976, S. 19.

49 HEMPFER 1982, S. 133ff., verweist in seinem Aufsatz auf den »ungeklärten theoretischen Status« dieser »heuristisch wichtigen Differenzierung«, da hier »verschiedene, nicht miteinander vereinbare Konzeptionen bestehen, die in der Praxis zu erheblichen Mißverständnissen und Vermischungen geführt haben.«

des jeweiligen Wirklichkeitsverständnisses ein. Des weiteren lasse sich der Diskurs nicht als »Oberflächenstruktur« der »Geschichte« begreifen, die deren Handlungsstrukturen erfahrbar mache, vielmehr sei er durch die konkrete Form der Vermittlung auch selber strukturbildend.⁵⁰ Die Zielsetzung einer medienunabhängigen Anwendbarkeit des strukturalistischen Ansatzes für die Analyse von »Erzählungen« wäre demnach einzuschränken.⁵¹

Die kunsthistorische Narrativik hat in den letzten Jahren auf unterschiedliche Weise versucht, sich der strukturalistischen Erzählforschung zu nähern und durch die Verbindung mit »klassischen« kunsthistorischen Methoden für ihre Zwecke fruchtbar zu machen.⁵² Die Untersuchungen stützen sich dabei auf die literaturwissenschaftlichen Beschreibungskategorien zur Ermittlung der Handlungsstrukturen, um davon ausgehend die spezifische Ausdrucksform des jeweiligen Werkes analysieren zu können.

Die Bedenken, die sich gegen diesen Ansatz richten, lassen sich wie folgt zusammenfassen. Zunächst ist zu konstatieren, daß das Instrumentarium der Narrativik nur einen Teil der komplexen Bildsprache erfassen kann. Das Bild besitzt, medial bedingt, spezifische Ausdrucksmöglichkeiten, um eine Geschichte wiederzugeben, Inhalte zu veranschaulichen und Sinnzusammenhänge zu verdeutlichen – Möglichkeiten, für die sich im Erzähltext nur begrenzt Äquivalenzen bestimmen lassen. Gerade jene Darstellungsformen, die sich mit dem Begriff des »Schilderns« kennzeichnen lassen und die »Bilderzählung« ganz wesentlich bestimmen können, finden in den Analysen der kunsthistorischen Narrativik nicht genügend Berücksichtigung. Die bisher vorgelegten Untersuchungen zielen vielfach auf die Handlungsstrukturen der »Geschichtsebene«; die Form der diskursiven Vermittlung gerät dabei zu sehr an den Rand. Dies birgt die Gefahr, die Bilderzählung auf vereinfachte Strukturen zu reduzieren.⁵³ Bezeichnenderweise wurde der strukturalistische Ansatz vor allem an den »narrativen« Fensterzyklen des 13. Jahrhunderts erprobt. Die umfangreichen Zyklen sind mit dem vorhandenen kunsthistorischen Instrumentarium offenbar nicht zu analysieren. Gerade hier scheint die Übertragung strukturalistischer Modelle besonders gut zu funktionieren. Die Fenster erzählen, so Karpf, »sehr nahe an der Handlungsstruktur«;⁵⁴ Die einzelnen Bildfelder zeigen relativ einfach gestaltete »Handlungssequenzen«, einfache »Bausteine«, die erst zusammengefügt eine Geschichte ergeben.⁵⁵ Die Fragen nach dem jeweiligen Medium, ob nun

50 HEMPFER 1982, S. 134f.

51 Die hier nur angedeutete Diskussion innerhalb der Literaturwissenschaften zur Problematik einer »Erzählforschung« ist m.E. von der kunsthistorischen Narrativik bisher nicht genügend reflektiert worden.

52 Vgl. u.a. KEMP 1987, KARPf 1994 oder JÄGER 1998. Jäger greift auf die »anwendungsorientierte Auslegung der Methode« (JÄGER 1998, S. 151) von Stierle zurück. Ebenso nutzt KRÜGER 1995 bei der Analyse der zyklischen Erzählung der Apokalypse Dürers die Ansätze der strukturalistisch geprägten Narrativik.

53 Dies zeigt sich z.B. an den m.E. zu schematischen Untersuchungsergebnissen von JÄGER 1998; so wird insbesondere die komplexe zyklische Erzählung von Rethels Totentanzzyklus nur partiell erfaßt.

54 KARPf 1994, S. 79.

55 KEMP 1987, S. 37f.

Glasmalerei, Graphik oder Tafelbild, und der speziellen Funktion des Werkes werden zu spät eingeschaltet, bedenkt man, daß beides nicht nur die »Oberflächenstruktur«, sondern ebenso den Inhalt und die Erzählstruktur entscheidend mitbestimmen kann. Für eine Erfassung der verschiedenen bildnerischen Möglichkeiten zur Reorganisation der Geschichte in der Bilderzählung greift dieser Ansatz zu kurz. Die Bilderzählung und ihre Funktion bleibt so u.U. unverstanden; ebenso wird eine Bewertung des »Erzählstils« des jeweiligen Künstlers erschwert.

In diesem Kontext ist auch die postulierte Textferne der Bilderzählungen zu relativieren. Die den Bildern zugrundeliegenden »Wort erzählungen« – in unserem Fall die Passionsberichte der Evangelien sowie deren Umformungen und Erweiterungen in der hoch- und spätmittelalterlichen Passionsliteratur – geben nicht nur das prinzipielle Thema sondern auch wesentliche Handlungsstrukturen vor. Die visuelle Ausgestaltung ist natürlich nicht als bloße Illustration mißzuverstehen. »Das Bild bildet den Text nicht ab,« so formuliert es Max Imdahl, »es transformiert ihn vielmehr in bildliche und nur bildmögliche Konstellationen.«⁵⁶ Ebenso kann das Bild aber auch mit seinen spezifischen Möglichkeiten die Textvorlage interpretieren, neugestalten und eigene Bedeutungen hinzufügen. Der Grad der Eigenständigkeit, die jeweilige Textnähe oder -ferne, ist in jedem Werk neu zu bestimmen, d.h. sie ist nicht zu verallgemeinern.⁵⁷

Zur Vorgehensweise

Mit der vorliegenden Studie ist die Absicht verbunden, einerseits die Eigenart der Bilderzählung in der Karlsruher Passion darzulegen und damit auch den »Erzähler« Hans Hirtz⁵⁸ adäquat würdigen zu können sowie andererseits die Bedeutung der zyklischen Darstellungsformen für die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts und die Veränderungen im bildübergreifenden Erzählen herauszustellen. Ich möchte mich diesem Ziel hierbei in drei Abschnitten nähern:

Die Analyse der Karlsruher Passion bildet den Ausgangs- und Schwerpunkt des ersten Teils. Zunächst wird erörtert, auf welche Weise in den einzelnen Darstellungen die jeweiligen Ereignisse wiedergegeben werden, d.h. es wird gefragt, welcher Handlungsmoment ausgewählt wird, wie der Handlungsablauf im Bild wiedergegeben wird, welche Rolle Komposition und bildnerische Mittel besitzen oder auch

56 IMDAHL 1989, S. 49, zu Poussins »Mannalese«.

57 Die relative Textferne ist dabei aber nicht als »Autonomie« kennzuzeichnen. Der von THÜRLEMANN 1989, S. 90f. verwendete Begriff der »Autonomie« ist m.E. unglücklich gewählt. Zum Verhältnis von Bild und Text siehe auch BOEHM 1978.

58 Die erstmals von FISCHER 1934, S. 59f., vorgenommene Identifikation des »Meisters der Karlsruher Passion« mit Hans Hirtz, der ab 1421 in den Straßburger Quellen genannt wird und noch rund 50 Jahre nach seinem Tod 1462/63 gerühmt wird, soll im Rahmen dieser Untersuchung nicht diskutiert werden. Dieser Identifikation wird ob ihres hypothetischen Charakters insbesondere in der jüngeren Forschung wieder größere Zurückhaltung entgegengebracht. Die vorliegenden Indizien besitzen meines Erachtens jedoch genügend Überzeugungskraft, um Hirtz als mutmaßlichen Schöpfer der Bildfolge anzusehen. Zu Hans Hirtz siehe ROTT 1936, Bd. I, S. 189ff.

wie geschildert wird. Anschließend erfolgt eine Ermittlung des Aufbaus und der Organisation der Erzählfolge. Soweit es die Unvollständigkeit des Zyklus zuläßt, werden hier die Szenenauswahl, die inhaltlichen Schwerpunkte durch Verdichtung und Auslassung, die Gestaltung der Sukzession, der Einsatz von Steigerungen, Rhythmisierungen sowie übergeordneten Strukturierungen untersucht. Eng verbunden mit der Untersuchung der zyklischen Erzählung ist die Frage nach der ursprünglichen Anordnung der Tafeln und der ursprünglichen Funktion des Werkes. Es soll daher geprüft werden, ob die gewonnenen Erkenntnisse zur Erzählstruktur zu einer Klärung der Rekonstruktion der Bildfolge beitragen können. Das zweite uns bekannte Werk von Hans Hirtz, das durch eine Kopie überlieferte Fresko in der Straßburger Dominikanerkirche, bietet dann die Chance, die bei der Karlsruher Passion gemachten Beobachtungen zu überprüfen und zu fragen, inwieweit sich die andere Bildfunktion des Wandbildes auf den Erzählstil auswirkt. Am Ende des ersten Abschnitts steht die Einbettung des Hirtzschen Werks in den oberrheinischen Kontext: einerseits soll ein Vergleich mit Werken der vorausgehenden und zeitgenössischen Malerei das »Neue« der Erzählweise verdeutlichen; andererseits wird die Rezeption des Erzählstils beziehungsweise von Erzählmotiven durch die nachfolgende Künstlergeneration dargelegt.

Die Erzählweise in der Karlsruher Passion wird erst verständlich, setzt man sie in den allgemeinen Kontext der »Erneuerung des Erzählerischen« nach 1400, insbesondere in Süddeutschland. Der zweite Abschnitt befaßt sich daher zunächst mit einem der bedeutendsten Künstler Süddeutschlands des 2. Jahrhundertviertels und wesentlichen Neuerer der Erzählsprache, dem Meister der Worcester-Kreuztragung. Mit einem ebenso eigenwilligen, aber im Einsatz der Erzähltechniken durchaus vergleichbaren Stil wie Hans Hirtz versucht er den Betrachter einzubeziehen. Dies soll anhand eigenhändiger Werke sowie von Werken aus der Nachfolge dargelegt werden. Zur erzählerischen Erneuerung in Süddeutschland gehört auch ein verstärktes Interesse an den Möglichkeiten zyklischen Erzählens. Wir können hier insbesondere in den Jahrzehnten vor 1450 eine Veränderung im Umgang mit der Bildfolge konstatieren. Diese Veränderung soll anhand einiger herausragender Bildfolgen dokumentiert werden.

Ein besonders auffälliges Erzählmotiv der Karlsruher Passion ist die Wiederholung der »Personen minderen Rangs«, insbesondere der Schergen. Diese »Kontinuität des Personals« wirft Fragen nach bildlichen Traditionen ebenso auf, wie nach möglichen textlichen Vorlagen oder Parallelen. Ich möchte mich daher im dritten Abschnitt schwerpunktmäßig diesem Themenkomplex widmen – aufgrund des Forschungsdefizits in diesem Bereich ist es allerdings nötig, den Abschnitt allgemeiner zu halten.⁵⁹ Hierbei sollen in erster Linie Entwicklungen und Veränderungen

59 Für diesen Abschnitt war eine grundlegende Vorarbeit notwendig: Rund 400 Bildzyklen wurden allein zur Tafelmalerei Deutschlands befragt, um auf einer relativ verlässlichen Basis die Darstellungsweise einzelner Werke bewerten zu können – bei aller Vorsicht, die einer Statistik zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei angesichts des großen Denkmälerverlustes entgegenzubringen ist.

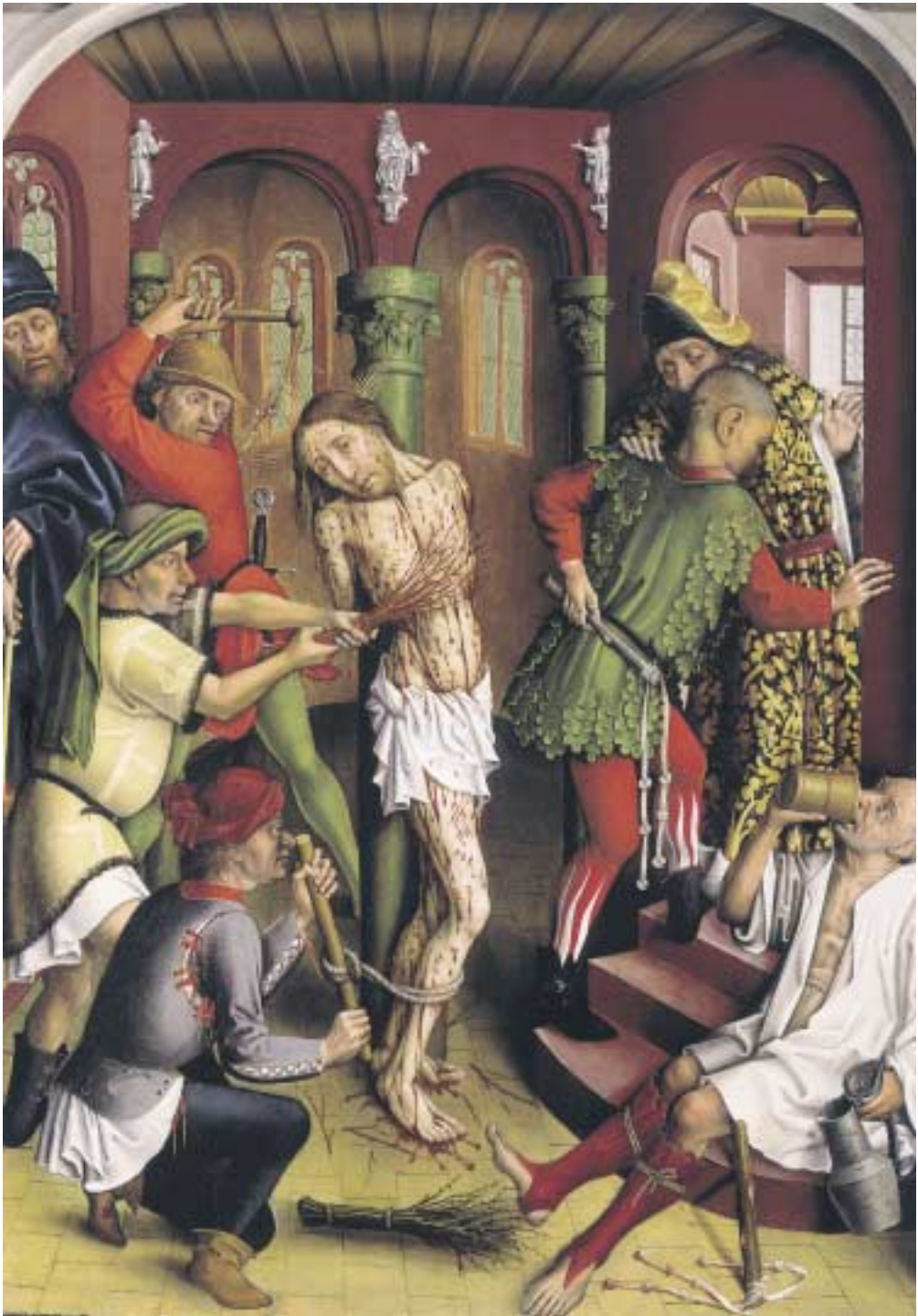
aufgezeigt werden. Im Ergebnis erhalten wir einen Beitrag zur Ikonographie der Schergen und anderer Personen minderen Rangs. Wir werden jedoch feststellen, daß die Wiederholungen häufig dort anzutreffen sind, wo auch verstärkt »erzählt« wird. Die »Kontinuität des Personals« und andere Motivwiederholungen finden wir erstmals in italienischen Bildzyklen des Trecento, auch dort stehen sie im Zusammenhang mit einer »Erneuerung« der Bilderzählung. Wir werden uns daher den Schlüsselwerken dieser Zeit zuzuwenden haben, ebenso wie den wenigen vergleichbaren nordalpinen Beispielen des 14. Jahrhunderts. Der Frage, inwieweit sich die eine oder andere Motivwiederholung auf literarische Vorlagen zurückführen läßt oder zum »passionsgeschichtlichen Gemeingut« gehört, soll nachfolgend anhand der wichtigsten spätmittelalterlichen Passionsliteratur und einigen deutschsprachigen Passionsspielen nachgegangen werden. Gerüstet mit den hier gewonnenen Erkenntnissen möchte ich mich mit der Darstellung des Personals in Deutschland nach 1400 befassen. Mit einem Ausblick zu den Bildzyklen des ausgehenden 15. Jahrhunderts schließt der dritte Abschnitt.



1 Karlsruher Passion, *Gebet am Ölberg*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



2 Karlsruher Passion, *Gefangennahme*, Wallraf-Richartz-Museum Köln



3 Karlsruher Passion, *Geißelung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



4 Karlsruher Passion, *Dornenkrönung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



5 Karlsruher Passion, Kreuztragung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



6 Karlsruher Passion, *Entkleidung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



7 Karlsruher Passion, Kreuzannagelung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe