

LILLI FISCHEL, *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*. Karlsruhe (1952). Verlag G. Braun. 65 S. und 66 Abb., 1 Farbtafel.

Die Verfasserin, der man bereits eine ganze Anzahl von klärenden und die Diskussion fördernden Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei und Plastik verdankt, widmet in diesem mit einem reichen Bildmaterial ausgestatteten Buche jenem rätselvollen Unbekannten eine eingehende Untersuchung, in dem sie nicht nur die zentrale Gestalt der Straßburger Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts, sondern einen der größten Anreger jener Jahrzehnte überhaupt erkennt. Es ist schwer, dem an Beobachtungen, Gedanken und Thesen reichen Buch in der hier gebotenen Kürze gerecht zu werden, ja auch nur zu den wichtigsten berührten Problemen Stellung zu nehmen.

Entsprechend dem erhaltenen Hauptwerk, einem Passionszyklus, von dem sich heute vier Tafeln in der Karlsruher Galerie befinden, nennt L. Fischel den charaktervollen Anonymus in vorsichtiger Zurückhaltung zunächst mit dem Notnamen des „Meisters der Karlsruher Passion“, obwohl sie bereits vor zwanzig Jahren versucht hat, ihn mit dem in den Straßburger Quellen der Zeit am nachdrücklichsten genannten Hans Hirtz zu identifizieren. In der neuen und in einem gewissen Sinn auch abschließenden Arbeit geht es nun weniger darum, diese Namenshypothese mit neuen Argumenten weiter zu erhärten, als darum, das „Werk“ des Meisters, das sich über vier Jahrzehnte erstreckt haben müßte, aus der kleinen Zahl von Originalen, aus einer „reichen Überlieferung an Kopien“ und vor allem aus den Bereichen von Glasmalerei und Graphik wenigstens andeutungsweise in seinem einstigen Umfang zu rekonstruieren und seiner stilistischen Herkunft nach zu bestimmen.

Wie die Einführung in selbstkritischer Offenheit betont, ist der „kunsthistorische Versuch, dies fragmentarische Werk bis an die Ursprünge seiner Entstehung zu verfolgen, nicht ohne Wagnis möglich“. Er führt in die Niederlande des beginnenden Jahrhunderts und sieht auch die dortige Malerei unter neuen Aspekten. „Unberührt noch von dem Einfluß der großen niederländischen Meister und im Gefolge älterer Traditionen muß hier ein urkräftiger und volkstümlicher Stil bestanden haben, mit dem wir durch die Produktion unseres Meisters zum erstenmal in nachdrückliche Berührung kommen.“

Den Ausgangspunkt bildet eine scharf beobachtende Analyse der sieben Passions tafeln, mit dem Versuch, in Stil und Ikonographie das Eigene des Meisters gegen alle Bindungen der Tradition abzusetzen. Als Ort der Entstehung des Zyklus wird Straßburg, als Autor Hans Hirtz wahrscheinlich gemacht, dessen faßbare Lebensdaten resümiert werden. Aus dem Widerspruch des Wagemutigen und Fortschrittlichen in der Darstellungsweise einerseits und der Unausgeglichenheit der angewandten Mittel anderseits wird mit besonderer Berufung auf die Qualität der Tafeln eine relativ sehr frühe Entstehungszeit — nicht nach 1440 — gefolgert, die anzunehmen nicht leicht fällt. Die kostümgeschichtlichen Beobachtungen ließen (auch nach dem angeführten Gutachten von P. Martin, Straßburg) eine größere Zeitspanne für die Entstehung zu, und auch die Möglichkeit der Identifizierung mit Hans Hirtz würde durch eine etwas spätere Datierung nicht unmittelbar beeinträchtigt.

Den wenigen erhaltenen originalen Tafeln schließt sich das sehr bedeutende Wand-

bild mit den Darstellungen von Ölberg und Gefangennahme Christi in der einstigen Dominikanerkirche in Straßburg an, das durch eine Aquarellkopie und einen Nachstich offenbar recht getreu überliefert ist und in dem L. Fischel ein sehr bedeutendes untergegangenes Werk des Meisters erkannt hat.

Die Zuschreibung der Glasfensterzyklen von St. Wilhelm in Straßburg und St. Walburg (1461 datiert), mit denen das Werk des Karlsruher Meister im dritten Kapitel des Buches in einer neuen Richtung gewichtig erweitert wird, ist zum mindesten für die kompositionelle Erfindung und den Typenvorrat überzeugend. Für die Eigenhändigkeit der Ausführung könnte vor allem in den mit Recht als älter betrachteten Bildern von St. Wilhelm die zeichnerische Intensität sprechen, doch zeigt gerade das Vorhandensein zweier Zyklen, denen die gleichen Entwürfe zugrunde liegen, wie einmal geprägte Bildtypen unter gewissen Wandlungen des Geschmacks in einer Werkstatt-Tradition fortwirken können. Weniger glücklich erscheint die Einbeziehung der prachtvollen Adamscheibe aus Alt-St.-Peter. Mit ihr wird zum erstenmal ein Problem berührt, das im Mittelpunkt der folgenden ausführlichen Erörterungen steht: das Verhältnis des Meisters der Karlsruher Passion zu dem Meister ES.

In dem folgenden Kapitel wird der Nachweis versucht, daß einige der Hauptblätter des oberrheinischen Stechers nichts anderes sind als Kopien nach Bilderfindungen des Karlsruher Meisters, bzw. eben des Hans Hirtz: so die Kreuzigung (L. 32), die Heimsuchung (L. 17), die Verkündigung (L. 12), die Maria mit dem badenden Kind (L. 77), das Hauptblatt der Maria mit dem rosenspendenden Engel (L. 80), der Sündenfall (L. 1) usf. Diese Überlegungen setzen die Gedankengänge früherer Arbeiten fort, in denen die Verfasserin die Rolle des fruchtbaren Stechers als die eines hervorragenden Kopisten zu bestimmen sucht, dessen eigentliche kunstgeschichtliche Bedeutung darin liegt, daß er in seinen Blättern untergegangenes Bildgut schöpferischer Künstler seiner Zeit — diese als eine Spanne von mehreren Jahrzehnten verstanden — überliefert; selbst die reizende Zeichnung des Mädchens mit dem Ring (Berlin) soll ein Dokument der Beziehung zwischen den beiden in Straßburg tätigen Meistern sein.

Ließe sich zuverlässig beweisen, daß sich in den genannten Stichen tatsächlich „überall Hirtzische Kunst spiegelt“, so würde dessen Werk in der Tat nicht nur bedeutend erweitert, sondern auch qualitativ wesentlich bereichert. Nun wird man gewiß gerne zugestehen, daß der Meister ES tatsächlich eine Vermittlerrolle spielt, wie sie einem großen Teil des Bildrucks im 15. Jahrhundert eigen ist. Aber selbst wenn man annimmt, daß sein Bildvorrat weitgehend Lehngut ist, so ist gerade die Umprägung, die er den Originalkompositionen als seine „persönliche Redaktion“ gibt, ein aus- und angleichendes Moment, das alle Möglichkeiten einer Aussage außerordentlich einschränkt. Man möchte deshalb die methodischen Bedenken, die sich hier erheben und die die Verfasserin S. 39 selbst andeutet, mit Nachdruck unterstreichen. Es ist doch wohl — gewisse Motivverwandtschaften zugestanden — mit viel weiteren Anregungsmöglichkeiten zu rechnen, aus denen eine gewisse Stilverwandtschaft zeitlichen und örtlichen Charakters hervorgehen kann. Gerade das instruktive Beispiel der Maria mit dem blumenspendenden Engel bei ES und Aelbert Bouts (Abb. 48 und 65) gibt durch Ähnlichkeit und Verschie-

denheit zu der Überlegung Anlaß, mit wie mannigfaltigen Verbindungsmöglichkeiten man rechnen muß. Und selbst diese Frage scheint nicht unberechtigt, ob der Stecher, der seinem über 300 Blätter umfassenden Werk einen trotz aller Entwicklungsnuancen sehr einheitlichen Stil von hoher Formschönheit aufzuprägen verstand, wirklich so erfindungsarm gewesen sein soll, daß man keine der genannten Kompositionen ihm selbst zu-trauen dürfte. Muß er wirklich um jenes Maß „abnehmen“, um das der Karlsruher Meister „wachsen“ soll?

Das bedeutendste Werk, in dem sich der Meister ES zum Propagandisten Hirtzischer Erfindungen macht, wäre nach L. Fischels Annahme die Folge der „Ars moriendi“, der ein eigenes, weit ausgreifendes Kapitel des Buches gewidmet ist. Der alte Gelehrtenstreit um die Priorität zwischen Blockbuch und Kupferstich wäre demnach zugunsten eines Dritten entschieden. Die Kompositionen des Meisters der Karlsruher Passion stellten die gesuchte oder postulierte „Urfassung“ dar, die dank „der natürlichen Abhängigkeit, in der sich der Kupferstecher ES gegenüber dem Straßburger Maler befindet“, von jenem in den Stich umgesetzt und (in seiner primären oder sekundären Gestalt?) — den Rhein abwärts wandernd — als Vorlage für die erste Blockbuchausgabe nach Haarlem gelangt wäre.

Ausführliche Einzelvergleiche sollen diese Deutung des historischen Verhältnisses stützen; allein sie scheinen uns auch in ihrer Summe nicht zur Erhärtung einer Hypothese zu genügen, der allgemeinere Erkenntnisse und Erwägungen entgegenstehen. Denn es erscheint nicht möglich, die „Ars moriendi“ aus der Gemeinschaft jener Blockbücher zu lösen, die nach Inhalt und Form gerade als volkstümliche Lehr- und Erbauungsbücher typenbildend gewirkt haben und durch die Schlagkraft ihrer Bildsprache die Welt eroberten. Die Annahme ihrer Priorität ergibt auch die sinnvollere und überzeugendere zeitliche Folge. Im übrigen stellen nach unserer Überzeugung die zahlreichen Spruchbänder der Blockbuchausgaben als Worterläuterung zum Bild inhaltlich wie formal einen integrierenden Bestandteil der Kompositionen dar. Es ist viel leichter verständlich, daß der Meister ES sie bei der Reduktion auf sein kleines Format und bei seinen auf Verfeinerung und eine andeutende Modellierung gerichteten graphischen Absichten weggelassen hat, als daß sie erst nachträglich so sinnvoll ornamental in die flächenhaft ausgebreiteten Kompositionen eingefügt worden wären. Man fühlt es beim Vergleich, wie durch ihre Weglassung leere Stellen entstehen und einzelne Gesten ihren Sinn verlieren. Schon Schmarsow hat in der Diskussion der Prioritätsfrage auf dieses doch sehr gewichtige Argument hingewiesen (vgl. auch die bündige Stellungnahme bei Th. Musper, *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1944, S. 382 Anm. 39).

Das letzte Kapitel des Buches stellt schließlich die Frage nach dem Ursprung des Stils des Karlsruher Meisters, dessen Gestalt in der hier vertretenen Ausweitung seines Werkes noch schwerer deutbar ist als bisher. Die Verfasserin sieht keine Möglichkeit, ihn aus der Straßburger Malerei herzuleiten, und möchte deshalb annehmen, daß er aus niederländischer Schulung hervorgegangen ist. Jedoch nicht in der Nachfolge der van Eyck, sondern „in Rogers Nähe, im Süden der Niederlande und in Grenznähe zu jener altfranzösischen Kunst, die auch in Rogers Frühwerken spürbar bleibt“, möchte sie

seinen Ursprung am liebsten sehen. Ja, sie hält die niederländische Note in seiner Kunst für so stark, daß sie — trotz des deutschen Namens und im Gegensatz zu den Angaben der Chronisten über dessen Herkunft — zu der Annahme kommt, daß Straßburg in dem mutmaßlichen Hans Hirtz einen Künstler besessen habe, „der ähnlich wie Nicolaus Gerhaert in jungen Jahren aus den Niederlanden kam, um sein Werk, ein niederländisch bedingtes Werk, auf oberdeutschem Boden zu schaffen“. „Nur ein Niederländer konnte aus der Passion das machen, was sie hier ist . . .“.

Hier greift die Untersuchung zeitlich und räumlich ins Weite, um aus den verhältnismäßig wenigen Dokumenten erster und nur mit Vorsicht auswertbaren Zeugnissen zweiter Hand jene Vergleichsmomente zu gewinnen, die Argumente für eine entsprechende Konstruktion möglicher und denkbarer historischer Zusammenhänge bieten könnten. Aber die Verfasserin betont gelegentlich (S. 53) selbst, daß eine solche Deutung „kaum mehr als ein gewisses Erraten der zugrunde liegenden Verhältnisse sein kann“. Wenn man auch den eingeschlagenen Gedankengängen, die keine irgendwie mögliche Beziehung außer acht zu lassen scheinen, mit Bereitwilligkeit folgt: es ist am Ende doch wohl eine Rechnung mit zu viel Unbekannten. Darüber hinaus aber muß ich gestehen, daß mir die Kunst des Meisters der Karlsruher Passion nach Form, Farbe, Gesinnung und Temperament oberdeutschem Wesen durchaus nicht so fremd zu sein scheint, daß sie — die in der Zeit liegenden Berührungsmöglichkeiten mit den Niederlanden zugegeben — eine direkte *Herleitung* aus so fernen Quellgebieten zur Notwendigkeit machte.

Trotz aller angemeldeten Bedenken gegenüber einzelnen Schlußfolgerungen sei aber noch einmal betont, daß die Verfasserin in der Frage, was die Denkmäler der Graphik über verlorenes Bildgut der niederländischen Malerei auszusagen vermögen, zweifellos einen fruchtbaren Ansatzpunkt erkannt hat, der von einem gewissen Spezialistentum innerhalb der graphischen Forschung bisher noch zu wenig beachtet worden ist. Man sieht deshalb mit Erwartung ihren weiteren Studien auf diesem Gebiet entgegen.

Peter Halm

*Boullées Treatise on Architecture*, edited by Helen Rosenau, London 1953, Alec Tiranti Ltd. 131 Seiten, 57 Abb.

150 Jahre nach seiner Niederschrift ist Boullées „*Architecture. Essai sur l'art*“ zum ersten Male vollständig im Druck erschienen. Der jetzt von H. Rosenau besorgten Ausgabe liegt die letzte Fassung des Textes zugrunde, die die Pariser Bibliothèque Nationale mit Vorentwürfen und anderen Papieren B.s bewahrt. Beigegeben ist ein etwa 120 No. umfassender, durch Abbildungen ergänzter Katalog der Architekturentwürfe im Cabinet des Estampes, die fast alle nach 1780 entstanden sind und auf die sich der im Laufe der 90er Jahre geschriebene, aber anscheinend nicht vollendete „*Essai*“ bezieht.

Er spiegelt Überlieferungen der Architekturtheorie und allgemeine Gedanken der Zeit. Hg. verweist außer auf Locke und Montesquieu, die B. zitiert, auf Rousseau und Diderot, auf die *Encyclopédie*, besonders den Artikel „*goût*“, und auf Burke. Was B.s Bemühung um „*Prinzipien der Kunst*“ betrifft, so sieht sie bis in die Formulierung Übereinstimmungen mit Batteux, doch ohne überzeugende Belege zu geben. Hervorge-