

schen Kult unbefleckten« Versammlungshauses sonderbares Faktum gewonnen. Es könnte aber die Unbefangenheit erklären, mit der die Cranach-Werkstatt in ihrer reformatorischen Bildproduktion die Elemente und Kompositionsformeln vorreformatorischer Zeit weitergeführt hat, und darin die Einwirkung

jenes Reformators Luther erkennen lassen, dem Bilder Adiphora waren und der die Weihe der Schloßkirche vornehmen konnte, ohne über den vorgesehenen und noch fehlenden Bilderschmuck auch nur ein Wort zu verlieren.

Johannes Erichsen

Die Karlsruher Passion Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4. April – 30. Juni 1996. Katalog: Karlsruhe und Ostfildern-Ruit (Hatje) 1996, 272 S., 25 farbige und 233 Schwarzweißabb.

Aus Anlaß ihres 150jährigen Bestehens stellte die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe eines ihrer wertvollsten Besitztümer ins Zentrum einer Ausstellung, die nach dem Aufbewahrungsort benannte Karlsruher Passion (*Abb. 1, 2, 4*). In Zeiten des Sparzwangs und im Sinne eines zurückhaltenden Umgangs mit Kunstwerken im verschleißenden Leihverkehr war dies eine vernünftige Entscheidung; ebenso im Blick auf die Vermittlung jener, breiten Bevölkerungsschichten wohl vielfach unbekanntem Kunst der Vor-Dürerzeit.

Doch war die Ausstellung m. E. zu 'herkömmlich' konzipiert. Man zeigte viele Originale, darunter schwer zugängliche illustrierte Bücher und frühe Druckgraphik. Die Schrifttafeln daneben waren aber ein wenig textreich und trocken geraten, es gab nur wenig typographische Auflockerung, und erläuternde Fotografien fanden sich nur in dem Abschnitt über die Restaurierung der Karlsruher Tafeln. In Abteilungen mit komplizierteren Inhalten – Zeichnungen, oberrheinischen Gebetbüchern – hätte man sich wie so oft einen Hauch didaktischer Überlegungen mehr gewünscht. Die heute wenig eingängigen Äußerungen spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit lassen sich so schwerlich vermitteln.

Lückenhaft muß im Zeichen eines noch vertretbaren konservatorischen Umgangs mit Originalen wohl jede Ausstellung mittelalterlicher Kunst bleiben. Es ist aber zu wenig, darauf zu hoffen, daß der Laie diese Lücken nicht bemerke und der Fachmann sie verstehend verschmerze. In Karlsruhe fehlten einige entscheidende

Stücke (Colmarer Kreuzigung, Passionsszenen des Staufener Altars etc.), welche die nur spärlich überkommene oberrheinische Malerei doch etwas facettenreicher hätten darstellen können. Ist es abwegig, zum besseren Verständnis der kunsthistorischen Zusammenhänge auch Fotografien zu zeigen? Die verschollene Geißelung, die siebte bekannte Tafel der Karlsruher Passion, war bloß in einem unauffälligen kleinen Foto neben den Originalen zu sehen.

Der Katalog ist ein opulentes, gut gestaltetes Buch; nur läßt die schöne Stringenz des Layouts manche Abbildung sehr klein ausfallen (vgl. S. 143-144). Eine Jubiläumspublikation erweckt Hoffnungen für die Forschung, doch offenbart schon eine knappe Übersicht, daß selbst die Chance, den Stand des Wissens über dies zentrale Werk der oberrheinischen Malerei des 15. Jh.s einmal in übersichtlicher Form zusammenzufassen, nicht genutzt wurde: auf eine kurze Einführung von Dietmar Lüdke (S. 9-17) folgt der Hauptteil, in dem derselbe Autor die Karlsruher Passion (S. 27-115) und Stefan Roller ein verlorenes Wandbild der Straßburger Dominikanerkirche (S. 117-148) vorstellen. Zwei Aufsätze behandeln die Rezeptionsgeschichte, der erste, allgemeiner gehalten, von Roller (S. 149-172), der zweite, auf Zeichnungen des »Meisters der Gewandstudien« bezogen, von Michael Roth (S. 173-186). Den Schluß bilden der restauratorische Bericht von Jens Baudisch (S. 187-194) sowie



Abb. 1 Meister der Karlsruher Passion (Hans Hirtz?): Dornenkrönung. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle (Museum)

der 101 Nummern umfassende Katalog der ausgestellten Objekte.

Hier offenbart sich ein »strukturelles« Problem, das vermutlich auch der Ausstellung geschadet hat und das gleichwohl leicht zu beheben gewesen wäre: Die geringe Zahl von Mitarbeitern der Staatlichen Kunsthalle, die zugleich noch die aufwendige Präsentation zu gestalten hatten, war schlicht nicht in der Lage, die Fülle der Fakten luzide zu ordnen. Es wurde nur ein auswärtiger Autor (Roth) herangezogen. Sollte dieses Unterfangen in wissenschaftlicher Hinsicht jedoch über die wegweisende Monographie Lilli Fischels (*Der Meister der Karlsruher Passion*, Karlsruhe 1952) hinausführen, so wäre eine Kooperation mit weiteren Fachleuten, womöglich über die engeren Fachgrenzen hinaus, sicher nützlich gewesen.

Zu Beginn resümiert Lüdke sehr knapp den Kenntnisstand über die im Zentrum stehende Passionsfolge (S. 9ff.), jene auf Nußbaumholz gemalten Szenen, von denen die Karlsruher Kunsthalle in einer 100jährigen Sammlungskonsequenz fünf aus verschiedenem Privatbesitz erwerben konnte: Christus am Ölberg (Inv. Nr. 2436, Kat. Nr. 1), Dornenkrönung (Abb. 1; Inv. Nr. 1136, Kat. Nr. 3), Kreuztragung (vgl. Abb. 2; Inv. Nr. 2180, Kat. Nr. 4), Entkleidung (Inv. Nr. 1497, Kat. Nr. 5), Kreuzannagelung (Abb. 4; Inv. Nr. 1375, Kat. Nr. 6). Die zugehörige Gefangennahme im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. WRM 585, Kat. Nr. 2) wurde erstmals seit langem wieder mit ihnen vereint. Ein 7. Bild, die Geißelung, ging 1902 aus der Slg. Raedt van Oldenbarneveldt durch eine Amsterdamer Auktion und befindet sich in unbekanntem Besitz (Abb. 34). Die Zusammengehörigkeit dieser Bilder zu einem Zyklus wurde nie bezweifelt, so sehr entsprechen sie sich in stilistischer Hinsicht und im Format (ca. 66 x 47 cm). Die von Lilli Fischel mit aller Vorsicht und guten Gründen vorgenommene Zuschreibung an den Straßburger Maler Hans Hirtz wird nur referiert, nicht diskutiert. Sie interessierte ebensowenig wie eine genauere stilkritische Einordnung. Vielleicht war man der Meinung, nicht genügend Neues zum Stand des Wissens und der Hypothesen, den Roller in einem präzisen, fast zu knappen Forschungsüberblick zusammenfaßt (S. 16-17), hinzufügen zu können. Konsequenter wird weiterhin nur vom Meister der Karlsruher Passion gesprochen. Nicht, daß es unbedingt darauf ankäme, einen weiteren Meister, womöglich ein »Genie«, namentlich dingfest zu machen. Der Verzicht schmerzt aus tiefergehenden Gründen: die konkreten Herstellungsbedingungen der Karlsruher Passion im Straßburg des 15. Jh.s sind kaum Thema der Ausstellung und des Kataloges, so daß grundlegende Fragen der historischen Verankerung nicht wirklich gestellt werden. Gerade weil wir wenig darüber wissen, wäre es notwendig gewesen, die Quellen problembewußt

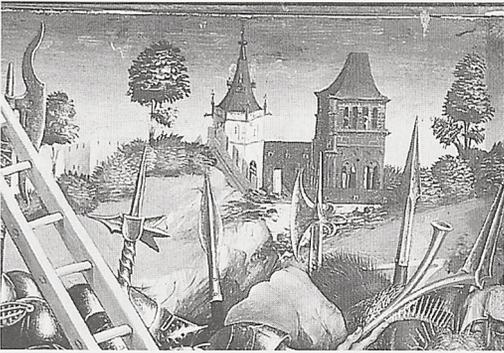


Abb. 2 Meister der Karlsruher Passion (Hans Hirtz?): Kreuztragung, Detail mit der Straßburger Thomaskirche. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle (BStGS München)

zu interpretieren, und dies auch im Sinne der Leser, die vieles mühsam aus dem fortlaufenden, mosaikartigen Text herausuchen müssen. Dies beginnt bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhanges der Karlsruher Passion, die bis heute nicht geglückt ist. Lüdke zählt verschiedene Möglichkeiten auf, einen Passionszyklus anzuordnen (S. 11-15), im groben zwei Alternativen: eine große, viel-szenige Schautafel, wie sie aus dem Kölner und niederdeutschen Raum überliefert sind (so schon Fischel), oder ein Wandelretabel mit gemaltem oder geschnitztem Mittelteil.

Sicher ist, daß Szenen fehlen, wahrscheinlich sogar eine ganze Reihe, da die kleinteilige Abfolge Kreuztragung, Entkleidung, Annagelung eher bei bilderreichen Zyklen anzutreffen ist. Als weitere Themen eines solchen denkbar wären der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, Christus vor Pilatus, dessen Hand-waschung, Christus vor Hannas und Kaiphas. Die Kreuzigung selbst war sicherlich vorhanden, fraglich ist, ob sie den übrigen Darstellungen gleichgestellt war. Von zeitlich folgenden Szenen hat sich nichts erhalten, was immerhin auffällt.

Die Komposition der einzelnen Tafeln läßt wenig Rückschlüsse auf die ursprüngliche Anordnung des Zyklus zu. Christus ist nach seinem angsterfüllten Auf-bäumen am Ölberg stets Mittelpunkt des Bildes, läßt die Leiden demütig über sich ergehen. Dennoch schließen sich je zwei bzw. drei der erhaltenen Darstellungen relativ gut zusammen. Erstens Ölberg und Gefangennahme; die Einsamkeit Christi inmitten seiner schlafenden Jünger wird eindrucksvoll vom Tumult der übermächtigen Soldateska abgelöst. Zweitens Geißel-

lung und Dornenkrönung, bei denen das Personal auffällig gleichbleibt. Drittens die drei figurenreichen Bilder bis zur Annagelung. Dabei wären Kreuztragung und Entkleidung unmittelbar aneinander anzuschließen, insofern die Angehörigen Christi im ersten Bild eine Repousoirgruppe am rechten Rand der Tafel bilden, um sich dann in fast kontinuierlicher Erzählung zu »wenden« und als Einleitungsgruppe des zweiten Bild zu dienen. Die Annagelung, die den Aufbau der vorhergehenden Tafel wiederholt, wäre gut auch an den Anfang eines tieferen Registers zu setzen.

Die technische Analyse anlässlich der Restaurierung der Karlsruher Tafeln hat einige wichtige Hinweise gebracht (dazu Baudisch S. 187-194). Wie üblich waren die Bilder zum Zeitpunkt der Grundierung bereits gerahmt, wurden dann aber aus unbekanntem Gründen wieder aus diesem Zusammenhang gelöst, fertiggestellt und in neue Rahmen eingetutet. Alle Tafeln sind Einzelstücke: Keine ließ sich als Vorder- oder Rückseite einer anderen identifizieren; auch waren sie nicht übereinander angeordnet. Besonders merkwürdig ist, daß die relativ kleinen Bilder ringsum eingetutet waren, was bei großen Altarflügeln sonst kaum auftritt, zumal solche starken Rahmungen Gewicht und Kosten deutlich erhöhen. Auch bei den erwähnten Kölner Tafeln war dies nicht der Fall. Die bildtrennenden Leisten waren normalerweise aufgemalt, allenfalls aufgedübelt — bei der Karlsruher Passion lassen sich davon keine Spuren finden.

Die Rückseiten sind bis auf die der Ölbergsszene parkettiert. Diese ist noch 1,8 cm dick, wurde also wohl nicht in der früher so häufig praktizierten Weise zersägt, um aus einer Tafel zwei Bilder zu gewinnen. Es finden sich aber auch keine Spuren rückseitiger Bemalung oder eines Reliefs. Nicht auszuschließen ist, daß einst eine Bemalung vorhanden war, die wegen starker Beschädigung abgearbeitet wurde, als das Bild in der kleinen Dorfkirche von Waldersbach zweitverwendet wurde. Doch ist diese Frage in keiner Richtung zu entscheiden.

Gehen wir davon aus, daß die äußerst sorgfältig ausgeführten, bis heute recht gut erhaltenen Tafeln zu einem größeren Ganzen zusammengesetzt waren, so bleiben bei dem Format der Einzeltafeln und angesichts der vom Oberrhein bekannten Retabelformen nicht allzu-viele plausible Lösungen übrig. Falls es sich um eine Bildtafel der kölnischen Art mit gleichwertiger Kreuzigung handelte, können eigentlich nur 12 Szenen in drei Registern angeordnet gewesen sein (ca. 2,10 x 2,00 m). Alles andere ergäbe entweder seltsame Formate oder eine Übergröße. Schon 9 Szenen, das Minimum, fügen sich zu einem eigenartig schmalhohen Format (ca. 2,10 x 1,50 m). Aber gab es am Oberrhein überhaupt den kölnischen Beispielen verwandte Schautafeln der Passion? Bekannt geworden ist meines Wissens noch keine. Auch konzentrieren sich die stets deutlich kleineren Kölner Darstellungen auf das unbedingt Notwendige der Handlung. Die Szenen enthalten weniger Figuren



Abb. 3 Straßburg, St. Thomas, Blick in den Chor, vor 1920 (Meßbild-Anstalt Berlin)

und narrative Details, was zur Polarisierung der Guten und Bösen beiträgt.

Die Rekonstruktion als Wandelaltar birgt ebenso Probleme. Eine grundsätzliche methodische Frage wäre schon, ob man beliebig Beispiele aus anderen Regionen heranziehen kann, um Rekonstruktionen in der Art des Hannoveraner Altars des Meisters Bertram (ca. 1390-1400, Abb. 5) oder des »Halderner« Altars des Meisters von Schöppingen (1450-60, Abb. 6) zu erwägen. Nur für ersteren Typ, also klappbare, aber gleichwertig gereichte Darstellungen gibt es ein deutlich kleineres Beispiel im Baseler Kunstmuseum. Soll man sich im Falle der Karlsruher Passion wirklich ein solches, überbreites Retabel von 16 Szenen (ca. 1,40 x 4,00 m) vorstellen?

Schließlich bliebe eine Rekonstruktion aller erhaltenen Szenen als linker Flügel eines monumentalen Retabels von über 6 m Breite und 2,10 m Höhe. Dabei ergäbe nur eine Anzahl von ursprünglich neun Szenen eine einigermaßen plausible Form. In der Mitte wäre etwa eine plastische Kreuzigung oder ein gemalter, volkreicher Kalvarienberg zu denken. Der rechte Flügel hätte Szenen von der Grablegung bis zum Pfingstgeschehen umfaßt. Ein so monumentales Werk mit schweren Flügeln könnte allenfalls als Hoch- oder Kreuzaltar der Straßburger Thomaskirche in Frage kommen. Keine dieser Lösungen befriedigt.

Umso bedauerlicher ist es, daß der Herkunft nicht sorgfältig nachgegangen wurde. Das Auftauchen der Ölbergtafel im protestantischen Waldersbach, dessen aufklärerisch ge-

sinnter Pfarrer das Bild aus dem evangelisch gewordenen Straßburger Thomasstift, seiner Studienstätte, mitgebracht haben dürfte, macht dessen Kirche, die ja auch auf der Kreuztragung erscheint (Abb. 2), als Bestimmungsort sehr wahrscheinlich. Läßt sich darüber nicht mehr herausfinden? Wie sah ihr Chorraum (Abb. 3) vor der Errichtung des Piggalleschen Monumentes für den Marschall von Sachsen aus? Könnte man sich nicht eine reihende Hängung der Tafeln im Chor der Kirche oder in einem der anderen Räume des Stiftes vorstellen? Gab es nicht bemalte Lettner- oder Emporenbrüstungen? Gegen letztere Lokalisierung spräche höchstens die Nahsichtigkeit der Darstellungen.

Andere Ergebnisse der technischen Untersuchung stehen zu sehr am Rande: daß der Bildträger, Nußbaumholz, in Deutschland selten verwendet wurde, daß die Bleiweiß-Öl-Imprimatur über der Vorzeichnung (Baudisch S. 188) für Deutschland im mittleren 15. Jh. selten nachzuweisen ist. Besonders wichtig für unser Wissen über das künstlerische Vorgehen des »Meisters der Karlsruher Passion« sind die in der Infrarot-Reflektographie gut sichtbaren Unterzeichnungen. Gewiß erfüllen solche Pinselfzeichnungen im Werkprozeß einen bestimmten Zweck, und es ist nicht gesagt, daß sie vom »Meister« selbst stammen müssen. Problematisch bleibt eine stilkritische Zuschreibung anderer Produkte einer Werkstatt wie Stiftzeichnungen auf Papier oder gar Druckgraphik. Doch die Ergebnisse zeigen, wie wichtig es gewesen wäre, Beobachtungen zur Unterzeichnung gesondert und eingehend zu analysieren, vertiefen sie doch unsere Vorstellung von den Praktiken – und der Originalität – ihres Malers. Ein lebendiger, oft suchender Strich weist darauf hin, daß die Unterzeichnung hier zugleich Entwurf war. Eine Vielzahl von Pentimenti zeigt, daß bis zuletzt verändert wurde, so ist die Repoussoir-Figur des Hackenträgers auf der Kreuzannagelung sogar insgesamt ohne Vorzeichnung eingefügt worden.

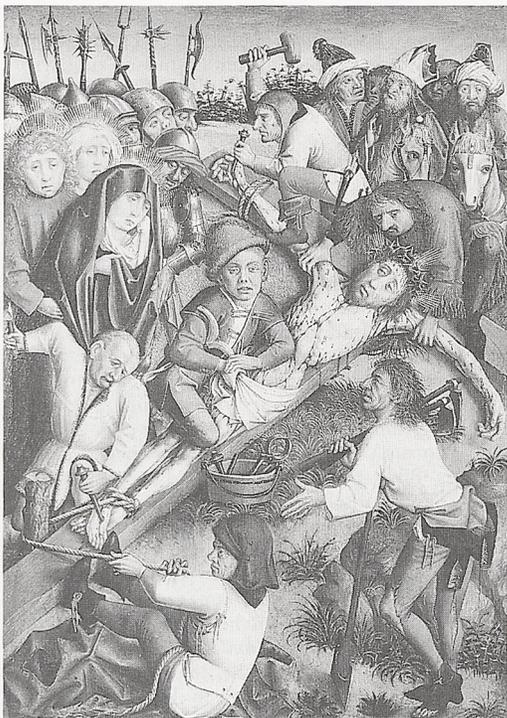


Abb. 4 Meister der Karlsruher Passion (Hans Hirtz?): Kreuzannagelung. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle (Museum)

Schon Fischel schrieb diesem Meister im deutsch-französischen Krieg 1870 zerstörte Wandmalereien der Straßburger Dominikanerkirche zu. Ölberg-Szene und Gefangennahme sind in einer kolorierten Kopie des noch nicht elfjährigen Bartholomäus Dietterlin von 1621 (München, Staatl. Graph. Slg., Inv. Nr. 40578; Kat. Nr. 7, Tafel 7) und einer danach in Kupfer gestochenen, repräsentativen Version seines Vaters Hilarius (Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. I 756, Kat. Nr. 8, Abb. 93) überliefert. Auf S. 117-141 begründet Roller noch einmal die schon zuvor überzeugende Zuschreibung. Die Ähnlichkeit der Auffassung und der Motivik, trotz der zu Recht notierten größeren Räumlichkeit, rücken die Wandbilder auch zeitlich in die Nähe der Karlsruher Passion.



Abb. 5 Kupferstich-Passion von 1446: Kreuzannagelung (M. Lehrs, Geschichte und krit. Katalog, Wien 1908, Taf. 15)

Die Datierung wäre wiederum besser gesondert diskutiert worden, zumal sie sich hauptsächlich auf Realienkunde stützt. S. 52 erwähnt Lüdke erstmals die Form der Schaller in der Gefangennahme der Karlsruher Passion, also eines fortentwickelten Eisenhutes mit spitzem Nackenschutz und Sehschlitz, z. T. auch mit Visier und einem Bart zum Schutz des Halses, als ein um 1450 zu datierendes Rüstungselement, doch wird auf S. 67 und 97 verwiesen. An ersterer Stelle erfährt man nichts Neues, und auch S. 97 wird knapp der offenbar nicht zu bezweifelnde Tatbestand referiert, die Schaller mit hochgeklapptem Visier könne in dieser Form frühestens um 1450 datiert werden. Gewiß, der Autor nennt viele weitere Details. Hätte aber nicht der Jubiläumskatalog die Chance eröffnet, die so gewinnversprechende Frage der Datierung und des spezifischen Einsatzes der Realien von Grund auf zu behandeln und dafür einen Fachmann heranzuziehen? So bleibt vieles unerklärt, von der hermetischen Fachsprache der Rüstungskundler bis zur Datierung – zumal nicht plausibel gemacht wird, warum es wichtig sein könnte, ob die Tafeln in den 40er Jahren (wie seit Fischel angenommen wurde) oder »um 1450« entstanden sind. Auch fehlt weiteren Folgerungen die sichere Basis. Erzwingt die durch Rüstungsdetails begründete Da-

terung der Karlsruher Passion auch beim Straßburger Wandbild eine spätere Einordnung? Hier fehlen, wie auch Roller S. 123 betont, die ganz modernen Rüstungselemente. Gezaddelte Kleider und Hundsgugeln gehören deutlich in die erste Hälfte des 15. Jh.s, wenn sie nicht überhaupt historisierend eingesetzt werden — als einer längst vergangenen Zeit, nämlich dem Ende des 14. Jh.s, entstammende Details. Ohne detaillierte Untersuchung solcher Fragen sollte einer fast gänzlich verdeckten Schaller (?) in der Szene der Gefangennahme Beweiskraft zukommen?

Die Karlsruher Passion, dies 'geheime Hauptwerk' spätgotischer Malerei, so faszinierend in seiner detailfreudigen Dramatik, hat schon auf Lilli Fischel einen gewissen »Sisyphos-Effekt« gehabt: weil der Kern des überlieferten Materials so klein ist, umgeben aber von einer Vielzahl motivisch und stilistisch mehr oder minder verwandter Werke vor allem in den Medien der Zeichnung und des Kupferstichs, wurden in mühevoller — und ergiebiger — Kleinarbeit Details und Beobachtungen gehäuft. Es schien so viel Tradition zusammenzulaufen, so viel Wirkung auszugehen, daß selbst der Kundige bei der Durcharbeitung kapituliert. Dieser Gefahr erliegt nun auch der Karlsruher Katalog. Seine zentralen Anliegen sind zum einen das Aufzeigen der Bildtraditionen sowie der engen Übereinstimmungen zwischen den gemalten Szenen und zeitgenössischen Passionstraktaten; zum andern die Wirkungsgeschichte der Passionszenen. Hierfür wird reiches Material zusammengestellt, bekanntes und neues, doch steht zu befürchten, daß die meisten Leser sich kaum durch die Fülle werden hindurcharbeiten können, zumal zu wenig Schlüsse gezogen werden und die historische Anbindung fehlt.

Lüdke behandelt Tafel um Tafel auf immerhin 86 Seiten. Die Szene der Dornenkrönung sei exemplarisch ausgewählt (Abb. 1; S. 66-74). Nach Beschreibung und Nennung der zugrundeliegenden Bibeltexte kommen ausführlich Passionstraktate zu Wort. Zunächst die zwischen 1348 und 1368 entstandene *Vita Christi* des 1378 in Straßburg verstorbenen Kartäusers Ludolf von Sachsen (vgl. schon Michael Wolfson: Originalität und Tradition — Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion, in: *Zeitschrift des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft* 1-2, 45/1991, S. 67-87, bes. S. 72-73). Darüber hinaus werden längere Passagen aus dem Passionstraktat *Christi Leiden in einer Vision geschaut* eines unbekanntem Autors zitiert, der auch in einem elsässischen Exemplar überliefert ist und der in der Tat alle auf dem Bild wiedergegebenen Details liefert, freilich in einer noch grausameren, detailbesessenen Art und Weise jeden Schritt des Leidens vergegenwärtigt.

Im Anschluß wandern wir über die Details der Tafel. Es vermischen sich verschiedenste Aspekte, weil neben der Beschreibung stets Kleidungsdetails und andere Realien mit den Handlungen der Personen sowie deren Bild- und Texttradition verweben werden. So verblassen

wertvolle Einzelbeobachtungen. Hätte es nicht nahegelegen, einmal konsequent die Bezüge zu Ludolf zu analysieren und gegenüber anderen Einflüssen zu gewichten? Beispielsweise wird der mit Pilatus argumentierende Rechtsgelehrte unter dem Balkon zur Linken überzeugend als Nikodemus identifiziert, der Christus noch einmal verteidigt. Hier wäre es wichtig gewesen, die Bedeutung des apokryphen Nikodemus-Evangeliums für die Karlsruher Passion, evtl. auch für andere Werke der Zeit, herauszuarbeiten. Stattdessen schwenkt der Text sofort auf die Rezeptionsgeschichte der Karlsruher Passion ein, die sich gewiß mit dieser Figur verknüpfen läßt — doch hat auch Roller der Thematik einen Aufsatz gewidmet.

In anderen Zusammenhängen werden noch weit mehr Schriftquellen herangezogen, z. B. der wohl oberrheinische Passionstraktat *Do der minnenklich got* (wohl Straßburg, um 1410, Kat. Nr. 49). Reiches Material steht also zur Verfügung. Doch es entsteht nur ein unscharfes Bild spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit. Die historische Zuspitzung, das soziologische Fundament fehlen. So bleibt für ein wichtiges Zentrum wie Straßburg weiterhin zu differenzieren, was schon früher, z. B. in größerem Rahmen von Robert Suckale (Süddt. szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium* 1988, Stuttgart 1990, S. 15-34), angedeutet wurde: die verschiedenen Andachtsformen in Text und Bild, im Verlaufe der Zeit, unter Berücksichtigung verschiedener Bevölkerungsgruppen und Institutionen.

Schließlich hätte für den Bereich der Bildtraditionen eine Zusammenstellung konkreter Beispiele genügt. Eine konzise, mit Ausschnitten arbeitende Zusammenstellung der wichtigsten aus italienischen oder franko-flämischen Bildern übernommenen Motive hätte es ermöglicht, die von jeher angedeuteten »Einflüsse« auf den Meister der Karlsruher Passion anschaulich zu machen. Wie lohnend dies gewesen wäre, beweisen die vielen Einzelbeispiele, die man nun aus dem gesamten Text zusammenlesen muß.

Roller betont in den einleitenden Sätzen seines zweiten Aufsatzes (S. 149ff.) zu Recht die Notwendigkeit, sich wieder einmal dem komplexen Thema der Wirkung der Karlsruher Passion zu widmen. Fischels Buch habe zwar wichtige Anregungen gegeben, den Bogen aber zugleich überspannt, so daß die nachfolgende Forschung ihre Überlegungen fast gänzlich ignorierte. Roller beginnt mit dem Nächstliegenden, einem (bei Fischel nicht erwähnten) Andachtsbild im Darmstädter Hessischen Landesmuseum (Inv. Nr. GK 53, nicht in Karlsruhe gezeigt), das eine genaue Kopie der Kreuzannagelung der Karlsruher Passion dar-

stellt und beweist, welchen Eindruck die Straßburger Bilder auf die Zeitgenossen machten. Eine unbekannte Zisterziensernonne wird hier gleichsam als Stellvertreterin des Betrachters mit ihrem umfangreichen Schriftband an zentraler Stelle ins Bild hineingenommen. Die allzu heftigen, den Betrachter direkt ansprechenden Elemente wurden freilich getilgt, durch traditionellere Schemata ersetzt: das frontale Antlitz Christi, besonders aber der aus dem Bild gerichtete Blick des zentral angeordneten Henkersknechts, der Christi Lententuch bindet.

Die komplexe Wechselwirkung zwischen der Malerei des Meisters der Karlsruher Passion und der Straßburger Glasmalerei wird nur gestreift. Roller verweist auf verschiedene Rezeptionen der Nikodemus-Gestalt der Dornenkrönung im Umkreis Peter Hemmels von Andlau bzw. des Straßburger Werkstattverbundes um diesen Meister. In der Tradition Fischels werden die Glasmalereien von Walburg (1461) und die eng verwandten Scheiben der Straßburger Wilhelmerkirche angeführt. Zu Recht wird einerseits in der »Bildauffassung« der Einfluß des Meisters der Karlsruher Passion bemerkt, zum andern die (in den fernsichtigen Glasmalereien notwendige) Reduktion auf zentrale Figurengruppen herausgehoben. Die Beschränkungen sind angesichts der Komplexität des Themas verständlich, doch dürfte in Zukunft von einem Austausch der in letzter Zeit regen Forschung manches zu erhoffen sein. Derzeit scheinen sich die Kunstgattungen noch gegenseitig 'abzustoßen': die letztjährige Ulmer Ausstellung *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei* (Ulmer Museum, 5.2.-27.3.1995) widmete sich hauptsächlich ihrem Thema, in Karlsruhe wurde jetzt Glasmalerei kaum berücksichtigt. Mitschuldig ist wahrscheinlich die in Teilen ziemlich verwirrende und mit zu schlechten Abbildungen begründete Diskussion, die in den 50er und 60er Jahren hauptsächlich von Lilli Fischel, Paul Frankl und Hans Wentzel geführt wurde (Frankl: *Peter*

Hemmel, Glasmaler von Andlau, Berlin 1956; hierzu Wentzel, in: *Kunstchronik* 11/1958, S. 100-110; Entgegnung Frankls *ebd.* 14/1961, S. 281-286; schließlich ders.: Nachträge zu den Glasmalereien von Peter Hemmel, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* XVI/1962, S. 201-222, und *Die Glasmalereien der Wilhelmerkirche in Straßburg. Rekonstruktion, Datierung, Attribution*, Baden-Baden 1960; Wentzel: Das Ratsfenster von 1480 im Chor des Ulmer Münsters und sein Meister Peter Hemmel von Andlau, in: *Ulm und Oberschwaben* N.F. I, 32/1951, S. 9-46). Die fehlende Materialbasis liefert auch der neue Band des Corpus vitrearum für Elsaß-Lothringen nicht (Michel Hérold, Françoise Gatouillat: *Les vitraux de Lorraine et d'Alsace*, (CVMA France V), Paris 1994; zu St. Wilhelm vgl. Fr. Gatouillat: Saint-Guillaume de Strasbourg, une vitrierie recomposée, in: *Actes du XXVIIe Congrès internat. d'Histoire de l'Art*, Straßburg 1992, S.103-116.).

In großen Zügen zeigt Roller Wirkungen des Meisters der Karlsruher Passion auf Kaspar Isenmann, den Meister der Gewandstudien, über Martin Schongauer bis hin zu Hans Schüpflein und Albrecht Dürer. Er stellt wichtige Fragen, z. B. inwiefern Schüpflein die Werke des Meisters der Karlsruher Passion direkt kannte oder ob er auf Zeichnungen bzw. andere Zwischenstufen zurückgriff. Stammten diese aus Dürers Besitz, der nach Schongauers Tod bekanntermaßen Straßburg besucht, Graphik gesehen und erhalten hatte?

Überzeugend wird das oberrheinische, insbesondere mit dem Meister der Karlsruher Passion in Verbindung zu bringende Motivmaterial der Frankfurter Tafel mit drei Szenen der Vorbereitung der Kreuzigung Christi (Städel, Inv. Nr. HM 43) herausgearbeitet (S. 165), und so eine Straßburger Tafel des späten 15. Jh.s »wiederentdeckt«. Ja es fragt sich, ob man Schongauers (und das heißt im Konkreten jener von Roller mit klugen Einsichten herangezogenen Baseler Zeichnung des Christus in der Rast, Abb. 140) als einer »Zwischenstufe« überhaupt bedarf. Läßt sich das Bild nicht vielmehr direkt in die Tradition auch eines Isenmann einreihen? Dann wäre allerdings die bisher übliche Datierung um 1490-1500 etwas zu spät angesetzt.

Es ist zu bedauern, daß der Katalog nur im Falle des »Meisters der Gewandstudien« einen Schwerpunkt setzt. Schon Roller behandelt detailliert das Verhältnis vieler Zeichnungen dieses bedeutsamen Werkstatt-Bestandes zur

Karlsruher Passion, gefolgt von Roth (S. 173-185, vgl. ders.: *Die Zeichnungen des 'Meisters der Coburger Rundblätter'*, Phil. Diss. Berlin 1988, Mikrofiche 1992; Die Zeichnungen des sog. 'Meisters der Gewandstudien' und ihre Beziehung zur Straßburger Glas- und Tafelmalerie des späten 15. Jh.s, in: *Dt. Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, (Dt. Glasmalerei des Mittelalters 2), Berlin 1992; »...haben nie veracht oder sich nie geschemt, yr vorältern kunst vor sich zu nemen und daruß zu lernen...«. Vorlage und Komposition in der Straßburger Malerei, in: *Ausst. Kat. Ulm 1995*, S. 27-41). Die Zusammenhänge müssen sehr eng gesehen werden, das beweist die seit langem bekannte, freilich verschollene Zeichnung der Gefangennahme Christi (Abb. 164). Sie setzt in leicht abgewandelter Form das Gemälde in Köln um, zeigt aber Details, die nur auf dessen Unterzeichnung vorkommen (vgl. Kat. Nr. 2). Der Zeichnung des Meisters der Gewandstudien, datiert um ca. 1470, lag also eine Variante der Karlsruher Komposition vor, evtl. eine Skizze. Die sich hier stellenden Fragen streift Roller in Anm. 44: Sind solche Übernahmen durch eine Tradition im Atelier zu erklären, war der Meister der Gewandstudien also Schüler oder Werkstattnachfolger des Meisters der Karlsruher Passion? Ist aber der Meister der Karlsruher Passion mit dem 1421-63 erwähnten Hans Hirtz zu identifizieren, so handelte es sich bei dessen Haus- und Werkstattnachfolger um den 1473 erwähnten Heinrich Lützelmann aus Ulm. Er wohnte in unmittelbarer Nähe der Glasmaler-Gruppe um Peter Hemmel. Für diese Identifikation hatte sich schon Hans Haug in seinem Straßburger Katalog von 1938 (*Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes*, Kat. Nr. 20) ausgesprochen. Hartmut Scholz (Hans Wild und Hans Kamensetzer — Hypotheken der Ulmer und Straßburger Kunstgeschichte des Spätmittelalters, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 36/1994, S. 93-140, hier S. 137) hingegen

zweifelte an dieser Lösung, da im Werk des Gewandstudienmeisters stilistisch nichts für eine Herkunft aus Ulm spreche. Hier wäre in Zukunft anzusetzen, fragt Roller doch zu Recht, ob solche Stilkritik im Falle der komplexen Straßburger Verhältnisse im späten 15. Jh.s noch anwendbar sei. Er konstatiert die ungewöhnlich offene Zusammenarbeit der dortigen Künstler, gerade auch in Bezug auf Gattungsüberschreitungen.

Zu wenig klar werden im Katalog Rolle und Bedeutung der druckgraphischen Medien für die Wirkung der Karlsruher Passion. So wird jene datierte Kupferstichfolge, nach der man den »Meister von 1446« benennt (Kat. Nr. 67, Abb. 205a/b), S. 160 fraglos als später verbessertes Vorbild der Karlsruher Passion hingestellt. Das dürfte wegen mancher im Gemälde genauer beobachteter Details einen wahren Kern haben (vgl. in der Kreuzannagelung die logischere Art des Ziehens am Seil). Doch geht die Passion von 1446, wie schon Fischel gesehen hat, wohl selbst auf ein eng verwandtes, dem Meister der Karlsruher Passion zuzuordnendes Werk zurück, ist also ihre im Katalogtext konstatierte Originalität stark einzuschränken. Die Kreuzannagelung (Abb. 5; Lehrs 5; Abb. 205b) stimmt eben mit dem Karlsruher Bild (Abb. 4) nicht nur vom ikonographischen Typ her überein, sondern weist viele Einzelheiten auf, die in Raumdarstellung und realistischer Stimmungslage der Bildsprache der Karlsruher Passion sehr nahekommen: da ist die Art, einen Aufblick auf eine von Felsriffen durchzogene Bodenfläche zu geben und die »dahinter« auftauchenden Gewapneten und sonstigen Jaden zu überschneiden. Die, entgegen gängiger Behauptung, gar nicht so grotesk verzerrten Schergen tragen vielmehr »individuelle« Züge — man vergleiche z. B. den nagelnden Mann mit dem Ohring rechts oben oder sein Pendant links unten mit der Lederkappe, welcher sehr an den Nagelnden der Karlsruher Passion erinnert. Die Komposition schließlich bekommt einen Sinn, wenn man erkennt, daß der Stich seine Vorlage seitenverkehrt wiedergibt. Dann haben die Personen »hinter« dem Hügel dieselbe Bildfunktion wie die Reiter in der Karlsruher Annagelung; dann lenkt der ins Horn Stoßende in der Bildmitte wie sein Karlsruher Pendant (der auf den Spaten gestützte Mann) den Blick über den Stock und das rückwärts gebogene Horn auf Christus zurück.

Solche und ähnliche Beobachtungen deuten auf eine Verbreitung von Gemälden mittels der Druckgraphik. Hinsichtlich der hier nur anzudeutenden Rolle der Passion von 1446 und der anderer früher Kupferstiche, z. B. der zweifelsohne eng mit der Karlsruher Passion verwandten Gefangennahme des »Meisters der Spiel-

karten«, geht die Karlsruher Ausstellung leider nicht auf die von Lilli Fischel und der jüngeren Forschung (vor allem zum Meister E.S.) gegebenen Anregungen ein. Die kritische Sichtung des Erreichten bleibt eine Zukunftsaufgabe. Auf dem Gebiet der oberrheinischen Male-

rei und Graphik des 15. Jh.s sind noch viele Fragen offen. Der vorliegende Katalog liefert Material und Anregungen in Fülle — mag dies Ansporn sein, sie auch in Zukunft forschend zu durchdringen.

Markus Hörsch

Ein wiedergewonnenes Hauptwerk mittelalterlicher Holzskulptur in Italien

Durch eine beispielhaft zu nennende Konservierung ist vor einigen Jahren die Wiedergewinnung einer hochbedeutenden mittelalterlichen Holzskulptur gelungen, die aus unerklärlichen Gründen bis in unsere Zeit von der Forschung fast gänzlich ignoriert worden war. Es handelt sich um die Monumentalfigur eines Kruzifixes vom Typus »Volto Santo« in der Kathedrale von Sansepolcro, die wie das viel berühmtere Beispiel im Dom von Lucca seit Jahrhunderten verehrt wird.

Die fünf Jahre währende Konservierung, die 1989 abgeschlossen war und 1994 in einer aufwendig gedruckten, umfangreichen Buchpublikation (zusammen mit anderen materialreichen historischen wie kunstgeschichtlichen Essays) dokumentiert erschien (*Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di Anna Maria Maetzke, o. O., Silvana Editoriale 1994, 158 Seiten, 162 teils farbige Abbildungen), zählt einmal mehr zu den Verdiensten der Restauratorin Barbara Schleicher. Deren Erfahrung, Behutsamkeit und uneitler Objektivität verdanken wir unter anderem, daß die drei aus dem Dom von Arezzo stammenden romanischen Holzkruzifixe wieder »lesbar« geworden sind, und daß die Giovanni Pisano zugeschriebenen kleinen Kruzifixe aus Holz in ihrem künstlerischen Rang neu erkannt und im Werk des Bildhauers mit überzeugenden Argumenten verankert werden konnten.

Die gewaltige Figur in Sansepolcro (Höhe 271 cm, Armspannweite 290 cm; *Abb. 1-4*) wurde

mit dem Kopf aus einem einzigen, rückseitig gehöhlten Nußstamm gearbeitet. Angefügt sind lediglich die Arme, wobei man anlässlich einer »Restaurierung« in frühester Zeit den linken Arm vollständig erneuert hat. Die eigentliche Sensation der jüngsten Konservierung besteht in der Freilegung der fast vollständig erhaltenen romanischen Fassung des Bildwerks sowie in dem Befund, daß weitere Reste von Polychromie eine noch wesentlich ältere Fassung bezeugen. Die romanische Bemalung — technisch außerordentlich sorgfältig gearbeitet — besticht durch die Kostbarkeit der in Silber und punziertem Blattgold gefertigten Teile der Gewandapplikationen (Gürtel, Säume an den Ärmeln wie am unteren Teil der Tunika sowie Textilschmuck am Halsausschnitt in Form eines Majuskel-M), auf die überwiegend in kontrastierendem Schwarz vegetabile oder geometrische Muster und in verschiedenen Farben gemalte Tiere in Rankenwerk (*Abb. 3, 4*) gesetzt sind. Die Grundfarbe des Inkarnats bildet ein helles Rosa. Im Gesicht erscheint die Fassung durch unterschiedliche Tönung und Schattierung ungewöhnlich differenziert.

Der Zufall der Überlieferung bringt es mit sich, daß aus demselben Ort Sansepolcro die bedeutende, heute in Berlin befindliche Madonna des Presbyters Martinus erhalten geblieben ist, deren farbiger Fassung durch die inschriftliche Datierung des Bildwerks 1199 in der Diskussion um die polychromierte Holzskulptur des Mittelalters stets eine Schlüssel-