

Wilfried Franzen

Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«

Studien zur süddeutschen Tafelmalerei
des 15. Jahrhunderts



Lukas Verlag

Das Erzählen in Bildern

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-