



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 47, Februar 2023

www.winckelmann-akademie.de

Die 'Karlsruher Passion' – Erzählstruktur der Spätgotik

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Am 14. April 1902 begann in Amsterdam eine Auktion, in deren Katalog auch ein Werk von Hans Holbein d. Ä. angekündigt wurde. Die etwa DIN-A4 große Tafel aus Nussbaumholz wurde versteigert und verschwand danach für nahezu ein Jahrhundert in unbekanntem Privatbesitz.

1998 wurde bekannt, dass es sich bei diesem Werk tatsächlich um die 'Geißelung Christi' handelt, den lange als verschollen geglaubten dritten Teil des Altarretabels der 'Karlsruher Passion'. Pinselführung, Detailwiedergabe und Farbreiefs überzeugten die Gutachter der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe um den Konservator für Alte Meister, Dietmar Lüdke, davon, dass die Tafel authentisch ist und dem bis dahin sechsteiligen Zyklus zugeschrieben werden kann ^[1].



Abb. 1: 'Geißelung Christi' (Detail, Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Die Tafelreihe wird dem Straßburger Künstler Hans Hirtz (um 1400 - 1466) zugeschrieben, der ab Anfang der 1420er bis in die 1460er Jahre in Straßburg tätig war ^[2]. Der Zyklus wurde um 1450 geschaffen und gilt heute – neben den Arbeiten von Konrad Witz und Lukas Moser – als eines der bedeutendsten Werke spätmittelalterlicher Tafelmalerei Mitte des 15. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum.

Nachdem der französische Staat der Versteigerung dieses 'französischen nationalen Kulturgutes' zugestimmt und sowohl der Louvre, das Getty Museum, die Londoner National Gallery als auch die Museen in Straßburg und Colmar zugunsten Karlsruhes auf einen Ankauf verzichtet hatten, konnte die dortige Staatliche Kunsthalle das Werk für 11,5 Millionen DM erwerben ^[1].

Die Bezeichnung als `Karlsruher Passion´ ist ein Notname, der angesichts der nicht geklärten Provenienz sowie des nicht sicher identifizierten Erschaffers gewählt wurde und lediglich deren aktuellen Aufbewahrungsort benennt. Da die Tafeln stilistisch eher nach Straßburg verweisen und dort zu dieser Zeit ein Künstler namens Hans Hirtz bekannt und berühmt war, von dem allerdings keine Werke überliefert waren, geht man heute davon aus, dass die „Passion“ von diesem Maler für die Straßburger Stiftskirche St. Thomas angefertigt wurde [3]. Diese heute protestantische, fünfschiffige Kirche gilt als eine der ältesten Hallenkirchen in Südwestdeutschland. Ein Indiz für diese Lokalisierung ist u. a. die im Hintergrund der fünften Tafel `Die Kreuztragung´ dargestellte Kirche, die offensichtlich St. Thomas ähnelt. Somit kommt ein *Werk ohne Künstler* zu einem *Künstler ohne Werk* [4].

Wie der Bilderzyklus damals verwendet wurde, ist nicht gesichert, doch verweist die z. T. sehr kleinteilige, mitunter wie Wimmelbilder anmutende Ikonographie auf eine beabsichtigte Nahansicht der Werke durch den Betrachter. Somit könnten die Bilder ein Altartafel geschmückt haben, oder aber in Gruppen bzw. paarweise an Türen von Kirchenmobiliar oder in Wandnischen von Kapellen angebracht worden sein. [5]

Die `Karlsruher Passion´ gilt als das einzige Werk des oberrheinischen Künstler Hans Hirtz und als ein Hauptwerk der nordalpinen gotischen Tafelmalerie der Zeit. Die vorhandenen sieben Tafeln stellen wahrscheinlich jedoch nur ein Fragment des ursprünglichen Gesamtwerkes dar, welches im Zuge der Reformation aufgeteilt wurde und dessen Verbleib über drei Jahrhunderte ungewiss blieb.

Die moderne Geschichte der Wiederausführung in Karlsruhe begann 1858 mit dem Erwerb der `Dornenkrönung´ (Tafel 4) und setzte sich im 20. Jahrhundert mit dem Ankauf der `Kreuzannagelung´ (Tafel 7) 1920, der `Entkleidung´ (Tafel 6) 1928, der `Kreuztragung´ (Tafel 5) 1941, `Christus am Ölberg´ (Tafel 1) 1957 und der `Geißelung´ (Tafel 3) 1999 fort. Lediglich Tafel 2, die `Gefangennahme Christi´, die sich seit 1859 aus privatem Nachlass im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet, ist nicht in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe beheimatet. Im Jahre 2000 fand im Zuge des Ankaufs der `Geißelung´ eine erste gemeinsame Schau der sieben Tafeln in Karlsruhe statt, und aktuell werden sie im Rahmen der Ausstellung *Ganz.Schön.Heftig* von April 2022 bis April 2023 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln gezeigt.



Abb. 2: Ausstellung „Ganz.Schön.Heftig.“, Wallraf-Richartz-Museum (Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Alle Tafeln wurden in der für die spätgotische Tafelmalerei typischen Mischtechnik aus Tempera und Ölfarben gemalt und mit Firnis überzogen. Der Malgrund besteht aus jeweils zwei aneinander geleimten Nussbaumbrettern mit einer ursprünglichen Stärke von 2 cm ^[2] und weist durchweg eine Größe von 65-67 cm Höhe und 46-47 cm Breite auf. Die Werke werden heute in nicht originalen Holzrahmen präsentiert, deren innenliegender und vertiefter Teil in Gold gefasst und auf Gehrung gearbeitet ist, während der äußere, erhabene Teil in einem Rotbraun-Ton und auf Stoß gefasst ist. Lediglich die in Köln beheimatete 'Gefangennahme' ist in einem klaren Rot gerahmt. Zumindest einige dieser hochrechteckigen Tafeln scheinen im Laufe ihrer Geschichte zeitweise als Tabernakeltüren genutzt worden zu sein, worauf Rückstände von Schlüssellochern und Scharnieren hinweisen ^[2].

Tafel 1 - Gebet am Ölberg



Abb. 3: Tafel 1 'Christi Gebet am Ölberg' (66,6 x 46,5, cm; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Die Tafel `Christus am Ölberg´ wurde 1957 auf dem Kunstmarkt in München angekauft und befindet sich seitdem in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Das Werk wurde in der Vergangenheit als Tür eines Tabernakels benutzt und weist einen entsprechend hohen Grad an Abnutzungserscheinungen auf. [2]

Die Ikonographie zeigt den Garten Gethsemane im Dämmerlicht der heraufziehenden Nacht nach dem letzten Abendmahl, während am oberen Bildrand die Silhouette Jerusalems noch im Abendlicht erstrahlt. Im Vordergrund des Bildes sieht man Jesus und drei seiner Jünger, die hier die letzten Stunden verbracht haben.

Während Petrus mit dem Schwert und Jakobus d. Ä. rot-grün gewandet das Bild im Vordergrund begrenzen und im Sitzen schlafen, sieht man Johannes auf dem Bauch liegend im Mittelgrund der Tafel vor einem Zaun, der das Bild horizontal unterteilt. Im Zentrum des Bildes kniet Jesus vor dem Ölberg und betet flehentlich zu einem Engel, der ihm tröstend Kelch und Kreuz – die Zeichen der bevorstehenden Leiden – entgegenhält.

Zwischen dem Zaun, der den Vordergrund begrenzt, und der Stadt Jerusalem, somit dem Hintergrund, erkennt man eine dem Garten entgegenstrebende Schar von schwer bewaffneten Soldaten, deren Zug von rechts hinten nach links vorne einen Mittelgrund im Werk andeutet. Dieser Mittelgrund bleibt jedoch merkwürdig ungewiss; der übergroße Zaun teilt letztlich den Vorder- direkt vom Hintergrund.

Der Mittelgrund bleibt weitestgehend unbespielt und die gesamte Raumentwicklung somit inkohärent. Dies fällt auch bei Tafel 5 auf (Seite 13), wo der entfernte Hintergrund direkt auf den sehr nahen Vordergrund folgt. Hans Hirtz beherrscht somit Perspektiven und Plastizität, die er mit Licht- und Schatteneffekten sowie Farbvalours auf den Inkarnaten und den Gewändern erzeugt, schafft aber noch keinen kohärenten Tiefenraum.

Neben dem rot gekleideten Anführer der Soldaten erkennt man in gelbem Gewand und den Sack mit den 30 Silberlingen in der Hand haltend den Verräter Judas. Er wird die Häscher zu Christus führen und damit seinen Leidensweg begründen.

Jesus wiederum, der sein Schicksal ahnt, bittet den Engel mit geradezu ekstatisch nach oben ausgebreiteten Armen um Hilfe. `Lass diesen Kelch an mir vorübergehen´ scheint er dem Engel zuzurufen. Dieser jedoch reicht ihm den Kelch, Symbol des Schicksals und der Beschwerden [6], sowie das Kreuz, welches Jesus´ Ende bereits andeutet.

Die Dramatik der Szene ist unübersehbar: Jesus, hier als Pathosfigur dargestellt, schwitzt Blut und Wasser, scheint beinahe panisch ob des heraufziehenden Unheils; der Kelch scheint unausweichlich und vor ihm öffnet sich ein Spalt im Ölberg, der bereits das Tor zur Vorhölle symbolisiert. Gleichzeitig verschlafen die Jünger diesen Augenblick, in dem ihr Herr doch ihrer Hilfe bedurft hätte.

Unterdessen nähert sich der Verräter aus ihrer Mitte, der Jesus im nächsten Moment vor aller Augen küssen wird, um ihn damit von dem ähnlich aussehenden Jakobus d. Ä. zu unterscheiden und den Häschern zu offenbaren. Diese Szene wiederum könnte Motiv einer vermuteten zweiten Tafel gewesen sein.

Tafel 2 - Gefangennahme



Abb. 4: Tafel 2 'Gefangennahme Christi' (66,2 x 46,2 cm; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Dieses Werk aus dem Nachlass von Heinrich Schläger befindet sich seit 1859 im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und zeigt die Gefangennahme Christi, wobei der vorausgehende 'Kuss des Judas' nicht existiert oder ggf. verschollen ist. Die Tafel ist an allen Seiten beschnitten und weist diverse Pentimenti auf ^[2].

Im Zentrum des Bildes sieht man eine unüberschaubare Schar an Soldaten, die vollkommen undiszipliniert und wild lärmend von links nach rechts ziehen. Da dieses Getümmel an Leibern sowohl am rechten als auch am linken Bildrand angeschnitten ist, wirkt es wie die Ausschnittsszene eines Films, der sich über beide Bildränder hinweg fortzusetzen scheint.

Im mittleren Vordergrund ist Jesus zu sehen, der mit Seilen gefesselt und von der Soldateska niedergedrückt vorwärtsgeschoben wird. Das obere Viertel der Tafel kontrastiert zum figurenreichen Mittelteil durch die Stille eines sternenheligen und vom Mond sowie den

Fackeln der Häscher erleuchteten Nachthimmel. Die auf Tafel 1 untergehende Sonne ist hier bereits dem Mondlicht gewichen. Oben links erkennt man den Ölberg in das Bild eintreten, was direkt auf dessen Verlassen des Bildes auf Tafel 1 am rechten Bildrand verweist.

Aus der Gruppe der Soldaten stechen zwei Figuren besonders heraus, zum einen der verzweifelt gegen die Soldaten kämpfende Petrus oben rechts, der wie auf Tafel 1 blau gewandet ist und mit seinem Schwert dem Malchus, einem Diener der Hohepriester, ein Ohr abschlägt. Und zum anderen oben links der gelb gekleidete Judas mit rotem Haar und dem Sack mit den 30 Silberlingen in der Hand. Er wendet sich ab um zu fliehen und schaut dabei über seine Schulter zurück auf die Folgen seines Verrats. Später wird er sich aus Verzweiflung über sein Tun selbst erhängen, worauf bereits der kahle Galgenbaum hinweist ^[7].

Die Dramatik, mit der die in zeitgenössischen Uniformen, Waffen und Kopfbedeckungen dargestellten Soldaten geradezu als Menschenmasse energisch und gewaltsam nach vorne drängen, dabei lärmend und wild gestikulierend, wird noch verstärkt durch die duldsame und sich scheinbar in sein Schicksal ergebende Figur des Jesus. Das pathetische Flehen von Tafel 1 ist verschwunden, er lässt sich hilf- und wehrlos abführen. Während alle anderen Figuren in alle möglichen Richtungen schauen und ihre Emotionalität kaum unter Kontrolle halten können, von der `Masse Mensch´ mehr geschoben werden denn zielgerichtet marschieren, blickt Jesus beinahe ruhig in Richtung des Betrachters, in Frontalansicht und den Kontakt zum Publikum suchend. Lediglich die blutigen Schweißtropfen weisen noch auf die seelischen Qualen hin.

Auffallend erscheint die provozierende Pose des Soldaten unten rechts, der mit halbnackten Beinen, naturalistischer Muskulatur, betontem Gesäß und in auffälligen Rot-Braun-Kontrasten dargestellt ist. Er zeigt den sog. `schandbar kurzen Rock´, ein häufig benutztes Motiv bei der Darstellung von Soldaten. Auf Tafel 6 findet man eine ähnliche Darstellung (Seite 14). Solche kurzen Röcke wurden wegen ihrer Sündhaftigkeit und der dadurch verdorbenen Sitten ab der Mitte des 14. Jahrhunderts verboten – und gleichzeitig beliebtes Motiv zur Darstellung von Folterknechten in Passionsereignissen ^[8].

Die ungeheure Bewegtheit und Dramatik der Szenerie wird auch durch die Bildkomposition verstärkt. Nahezu die gesamte Tafel wird ausgefüllt von durcheinanderstrebenden Leibern, die in einer drängenden Horizontalbewegung ins Bild ein- und wieder austreten. Diese Horizontale wird kontrastiert von der gewaltigen Vertikalität, in der die Figuren übereinandergestapelt sind. Anstatt räumlicher Tiefe dominiert hier die vertikale Staffelung. Dieser überwältigende Eindruck von waagerechten und vertikalen Elementen lässt das Vorwärtstürmen der Menschenmasse bedrohlich erscheinen und diese geradezu aus dem Bild herausquellen – und somit den Betrachter Teil der Szenerie werden.

Die `Gefangennahme´ weist, ebenso wie Tafel 6, eine deutliche Überfrachtung auf und wirkt aufgrund der nahezu unübersichtlichen Fülle an sich überdeckenden Motiven und Handlungen überladen, bietet dem Betrachter andererseits jedoch eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten. Diese extreme Verdichtung erzeugt Dramatik und fesselt den Blick des Publikums. Dennoch erzeugt diese Überfrachtung der Details keine Unklarheit des Gesamtwerkes, da zum einen der klare Nachthimmel im Mondschein das Bild nach oben abgrenzt und der im Vergleich zu den Schergen in Bedeutungsperspektive deutlich größer gestaltete Christus, dem Betrachter zugewandt, eine klare Hierarchie im Bild erzeugt.

Tafel 3 - Geißelung



Abb. 5: Tafel 3 'Geißelung Christi' (65,5 x 46,5 cm; Foto R. Vlaten, 20.01.2023)

Für die Darstellung der 'Geißelung', die chronologisch nach einem nicht vorhandenen 'Verhör' durch den jüdischen Hohen Rat und dessen Vorsitzenden, den Hohepriester Kaiphas, sowie der ebenfalls nicht überlieferten 'Vorführung vor Pontius Pilatus' stattfindet und durch diese thematisch vorzubereiten wäre, wechselt Hans Hirtz vom Außenbereich in einen architektonisch durchaus anspruchsvoll gestalteten Innenraum.

Die Szenerie wird beherrscht durch die Folterung Christi, die von mehreren Peinigern gleichzeitig vorgenommen wird. Jesus ist nur mit einem Lendentuch bekleidet an eine grüne Säule mit mittelalterlichem Blattkapitell gefesselt und bildet zusammen mit dieser Säule eine langgezogene Vertikale im Bild, die die Tafel in zwei nahezu gleichgroße Hälften teilt. Auf der linken Seite sieht man drei Folterknechte bei der Arbeit, wobei die beiden oberen den Anfangs- und Endpunkt einer Schlagbewegung zeigen und damit dem Betrachter die

Vehemenz und Brutalität der Folterung eindringlich vor Augen führen.

Die Ausweglosigkeit, in der sich Jesus befindet, wird durch den unteren Schergen verdeutlicht, der durch das Anziehen der Beinfesseln jede Ausweichbewegung Christi unterbindet. Auf der rechten Seite sitzt einer der Folterknechte auf der Treppe und trinkt Wasser aus einem Krug. Man sieht ihm die körperliche Anstrengung der Peitschenhiebe an, er wirkt erschöpft und abgekämpft vom Schlagen, sein Kittel steht weit offen und seine Geißel liegt vor ihm auf dem Boden. Seine ärmliche und zerrissene Kleidung unterscheidet ihn von den anderen Peinigern. Offenbar wurde hier ein Bedürftiger von der Straße weg rekrutiert, um die Handlanger des Pilatus zu unterstützen. Foltern wird Alltagsarbeit, der dämonische Folterknecht zum Handwerker.

Oberhalb auf der Treppe sieht man einen weiteren Schergen, der von Pontius Pilatus Anweisungen zugeflüstert bekommt. Ob er ihn anweist, Jesus nicht aus Versehen tot zu schlagen, worauf seine noch unbefleckte Geißel hindeutet, oder ob er ihm den weiteren Ablauf der Prozedur mitteilt, bleibt ungewiss. Letzteres wiederum würde diese Tafel thematisch – ähnlich den Tafeln 1 und 2 – mit der nächsten verknüpfen. Jesus selbst ist zwar blutüberströmt und windet sich in seinen Fesseln, doch erscheint sein Gesichtsausdruck seltsam entrückt im Vergleich zu den sehr präsenten Knechten. Wie schon bei der 'Gefangennahme' ist das flehentliche Bitten beim 'Gebet am Ölberg' einem ruhigen Erdulden gewichen.

Die Szene spielt in einem Raum, der sich über Arkaden, die durch drei in Grisaille steinsichtig und körperlich dargestellte Figuren akzentuiert werden, in drei andere Räume erweitert: in einen ganz links, einen Bereich direkt hinter der Martersäule und in einen leicht erhöhten und über eine Treppe erreichbaren Vorraum, in dem Pilatus steht. Eine dreidimensionale Tiefenwirkung, die durch die angrenzenden Räume und die im hinteren Raum abgedunkelten Lichtverhältnisse verstärkt wird, ist zwar gegeben, erscheint im Vergleich mit Werken der Zeitgenossen Robert Campin im Mérode-Altar oder Rogier van der Weyden im Columba-Altar in der oberen Bildhälfte jedoch noch etwas unbeholfen. Doch darum geht es dem Meister der 'Karlsruher Passion' auch nicht; er fokussiert mehr auf die Dramatik der Handlung.

Anders als auf Tafel 2 nutzt Hans Hirtz bei diesem Motiv die Möglichkeiten der Raumentiefe und schafft Perspektiven, wobei ihm im Bodenbereich eine Zentralperspektive mit einem gemeinsamen Fluchtpunkt aller den Boden strukturierenden Fugen genau im Kopf Christi gelingt. Möglicherweise hatte der Karlsruher Meister bereits Kenntnis von der Theorie der Zentralperspektive Norditaliens aus den 1420er Jahren, obwohl er – wie alle nordalpinen Maler der Zeit außer Rogier van der Weyden – nie dort gewesen war.

Die Balken der Deckenkonstruktion laufen jedoch weniger eindeutig auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt hinaus. Während die Mehrzahl der Balken im grünen Blattkapitell zusammenlaufen, treffen sich zwei Deckenbalken mit den Bodenfugen im Gesicht Jesu, während wieder andere keinen gemeinsamen Fluchtpunkt finden. Um dies zu verdeutlichen, zeigt Abb. 5a die Fluchtlinien, die im Kopf Jesu zusammenlaufen, in **Gelb** und die Fluchtlinien der Deckenbalken, die im Kapitell zusammenkommen in **Grün**. Die Fluchtlinien in **Rot** sind ohne gemeinsamen Fluchtpunkt. Es wird offensichtlich, dass Hans Hirtz die Idee der Zentralperspektive bekannt war, er diese aber noch nicht stringent und mathematisch korrekt berechnen konnte, sondern eher intuitiv bzw. empirisch aus Erfahrung erzeugte.



Abb. 5a: Tafel 3 'Geißelung Christi', Fluchtlinien

Bei der Architektur spielt Hans Hirtz mit zeitgenössischen Motiven. So zeigt er neben den mittelalterlichen Blattkapitellen im hinteren und vorderen Raum gotische Maßwerkfenster. Dieser Transfer der biblischen Geschichte in die Gegenwart des Künstlers wird auch durch die auf allen Tafeln prominent dargestellte zeitgenössische Kleidung der Figuren herausgearbeitet.

Auch der starke Realismus, der insbesondere bei den Gewandungen und den Werkzeugen bzw. Waffen zu sehen ist, wird auf dieser Tafel durch die als veristisch zu bezeichnende Darstellung des trinkenden, alten Folterknechts sehr deutlich. Durch diesen Detailnaturalismus und den Transfer der Geschichte in die Gegenwart wird der Betrachter Teil der Erzählung und identifiziert sich noch stärker mit den Inhalten und Intensionen der Passion.

Tafel 4 - Dornenkrönung



Abb. 6: Tafel 4 'Dornenkrönung Christi' (67,0 x 47,0 cm; Foto R. Vlaten, 20.01.2023)

Auf dieser Tafel verlässt das Geschehen den Innenraum, doch taucht die Architektur von Tafel 3 hier wieder auf, diesmal in Außenansicht. Zudem stehen auch drei Figuren der 'Geißelung' hier erneut prominent im Mittelpunkt, leicht zu erkennen an ihrer Kleidung. Der blau gewandete Folterknecht mit der roten Mütze zwingt Jesus mit aller Kraft die Dornenkrone auf, der Peiniger mit dem grünen Kopftuch fasst ihm an den Hals, reißt ihm Barthaare aus und bespuckt ihn, während der grün gewandete Glatzkopf mit der Fliege auf dem Kopf und dem auffälligen Beinkleid vor Christus kniet und ihm ein symbolisches Spottzepter reicht.

Seine kniende Haltung und der gezogene Hut parodieren den Kniefall vor einem König. Auch der rote Mantel verweist auf das zynische Schauspiel einer 'Krönung' des 'Königs der Juden', während der weiße Kittel darunter ein Narrengewand darstellen könnte ^[9].

Pilatus sitzt, in feinsten Brokat gewandet, auf der Mauer vor dem Eingang des römischen Hauptquartiers und diskutiert mit einem jüdischen Schriftgelehrten, ggf. Nikodemus, das Urteil über Jesus. Gleichzeitig betrachten mehrere Gestalten vom Balkon des Hauptquartiers sowie von der Mauer im Hintergrund die Szene, eine davon eine Frau. Niemand von Ihnen schreitet jedoch zur Rettung des gemarterten Jesus ein.

Auch von den Jüngern ist niemand in Sicht um ihm zur Hilfe zu kommen. Und von den Folterknechten ist erst recht keine Menschlichkeit zu erwarten. Christus ist hier, ebenso wie in der vorhergehenden Szene, völlig allein und ohne jedweden Trost. Wiederum erträgt er das hämische Schauspiel mit stoischer Ruhe, ergeben in sein Schicksal, und schaut erneut frontal aus dem Bild in Richtung Betrachter.

Abermals beeindruckt die realistische Individualität der Figuren, die ihre Höhepunkte in dem erschöpften Folterer in der `Geißelung´ sowie dem Gesichtsausdruck des eher schlecht rasiert als bärtig wirkenden Petrus auf Tafel 2 findet. Durch diese Wiedererkennbarkeit der Figuren in zeitgenössischer Kleidung und mit Waffen der Zeit positioniert Hans Hirtz das Geschehen in seine Gegenwart und rückt das Narrativ der Passion direkt ins wirkliche Leben seines Publikums.

Ähnlich wie auf Tafel 2 ist Jesus hier wieder deutlich größer als die anderen Figuren im Bild dargestellt. Diese Bedeutungsperspektive, die auf Tafel 3 fehlt, wird auf Tafel 5 fortgesetzt.

Tafel 4 zeigt erneut, dass die Darstellung der Raumentiefe mit realistischen Perspektiven noch am Anfang steht, betrachtet man die komplett ungleichen Ausrichtungen des Balkons und der Mauerkante, auf der Pilatus sitzt. Das Gebäude ist im Obergeschoss eher frontal auf den Betrachter ausgerichtet, während es im Bodenbereich deutlich schräggehend dargestellt ist.

Tafel 5 - Kreuztragung

Die `Kreuztragung´ ist die erste von drei Tafeln, auf denen die Gottesmutter Maria prominent dargestellt wird. Der Vordergrund wird vom erneut übergroß ausgearbeiteten Jesus beherrscht, der, ein mächtiges Kreuz tragend, diesmal nicht in Richtung des Betrachters, sondern auf seine herbeigeeilte Mutter und Johannes den Täufer schaut. Dennoch erscheint sein Gesicht in Frontalansicht.

Die Figuren vor und hinter Jesus sind merkwürdig klein dargestellt, sowohl der vehement nach vorne strebende Scherge, der an Christus zerrt und bereits die Kreuznägel mit sich führt, als auch Simon von Cyrene, der Jesus beispringt und das Kreuz mitträgt.

Gleichzeitig wird Christus von einem Soldaten mit einem Holzstab auf die Hüfte gestoßen, woraufhin er zu Boden stürzen wird, insgesamt dreimal auf seinem Kreuzweg.

Die Mitte des Bildes wird erneut von einer unüberschaubaren Menge an Soldaten beherrscht, die energisch von links nach rechts durch das Bild drängen, dabei lärmend und trompetend die baldige Ankunft des Verurteilten an der Richtstätte verkündend.



Abb. 7: Tafel 5 'Kreuztragung Christi' (66,5 x 46,4 cm; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

In der Mitte, grün gewandet und eine Leiter tragend, erkennt man den Schergen mit pathognomischem Gesichtsausdruck und gelber Strohkappe von Tafel 3 wieder.

Das obere Viertel des Bildes wirkt durch die Vielzahl an Helmen und Stoßwaffen sehr martialisch und zeigt rechts oben – stellvertretend für das biblische Jerusalem – die Thomaskirche von Straßburg, für die Hans Hirtz den Zyklus schuf. Der in einigen Quellen beschriebene Hinweis, dass sich ein Kirchenfenster von St. Thomas im Helm des Kreuznagelträgers spiegelt, kann jedoch nicht nachvollzogen werden.

Die intensive Emotionalität erreicht diese Tafel durch die stille und dennoch innige Kommunikation zwischen Mutter und Sohn auf dem Weg nach Golgatha in Kontrast zur lärmenden Meute der Peiniger.

Ein Mittelgrund ist – ähnlich wie auf Tafel 1 – nicht zu erkennen, dieser verschwindet geradezu hinter der vertikalen Wand aus Soldaten.

Tafel 6 - Entkleidung Christi



Abb. 8: Tafel 6 'Entkleidung Christi' (66,0 x 47,0 cm; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Tafel 6 steigert die Dramatik der Handlung nach der Ankunft am Berg Golgatha weiter. Jesus erscheint nackt und bedrängt, die Verzweiflung nimmt immer mehr Besitz von ihm. Die Wunden der Geißelung sind wieder aufgebrochen, sein gesamter Körper ist blutüberströmt und im Vergleich zu den vorherigen Tafeln deutlich kleiner dargestellt. Er betrachtet seine weinende Mutter; ob hilfeschend oder trostspendend bleibt dem Betrachter überlassen.

Maria, gnädig die Blöße Christi verdeckend, erstarrt vor Schmerz und muss von Johannes gestützt werden. Das Rot des Täufers verstärkt als Kontrast das Blau Mariens, die dadurch einen starken Akzent gegenüber dem Grün des vorderen rechten Soldaten als auch dem Rot der Figuren am oberen Bildrand setzt. Dies wird noch gesteigert durch die Licht- und Schatteninszenierung, die Maria Plastizität und Volumen verleiht, sowie die Lichtspiegelungen auf den Rüstungen der Schergen.

Die eigentliche Handlung der Szene, die Entkleidung, wird durch den zu klein und in kurzem 'Schandrock' mit hämischem Grinsen dargestellten Soldaten im Vordergrund nebst seinem grün gekleideten Nebenmann sowie dem komplett in Eisen gehüllten Soldaten hinter Jesus in Szene gesetzt, die Christus das Gewand vom Leib reißen.

Unterstützt werden sie von dem bärtigen Turbanträger, der Jesus mit einem um den Hals gelegten Strick wie ein Tier fixiert und eine auffällige 'Judennase' aufweist: nicht die einzige judenfeindliche Stereotype in der 'Passion'. Auch der geflochtene Bart des Mannes über dem Turbanträger sowie der gelbe Judenhut auf Tafel 4 oben rechts sind Kennzeichen heidnischer Juden.

Die Soldaten und die berittenen Hohepriester bilden eine undurchdringliche, vertikal nach oben strebende Mauer aus Leibern, Waffen und Rüstungen ^[10]. Hans Hirtz füllt sogar den letzten noch freien Raum oben links mit einem auf einen Baum kletternden Voyeur, so dass ihm mitunter ein 'horror vacui' attestiert wurde ^[11], eine Angst vor leeren Stellen.

Tafel 7 - Annagelung Christi

Die letzte der bekannten Tafeln der 'Karlsruher Passion' lässt die Gewalt auf einem neuen Höhepunkt kulminieren. Jesus liegt auf dem Kreuz, welches die Darstellung in drei Teilbereiche diagonal aufteilt. Alle zentral im Bild komponierten Figuren sind mit der Annagelung Christi beschäftigt, offensichtlich eine anstrengende und schweißtreibende Arbeit.

Anscheinend hat der mit einem Bohrer unter dem Arm auf Jesus kniende und dümmlich den Betrachter anschauende Scherge die Löcher, in die Christus genagelt werden soll, zu weit auseinander liegend vorgebohrt. Jesus muss folglich an allen Extremitäten gestreckt werden, damit die Nägel in die Löcher passen.

Mit aller Kraft zieht ein Helfer mit einem Seil die Beine nach unten, während ein anderer einen Nagel in Christi Fuß treibt. Auch Jesu Arme müssen gedehnt werden, damit die Hände an der richtigen Stelle festgenagelt werden können.

Mit Armen und Beinen versuchen die Henkersknechte den überdehnten Jesus zu fixieren. Schlimmere Qualen sind kaum vorstellbar, und im Vordergrund rechts wartet ein weiterer Knecht bereits darauf, das Loch für die Aufstellung des Kreuzes zu graben.

Da auf dieser Tafel die Masse Mensch nicht den gesamten Bildraum ausfüllt, erkennt man hier deutlich die noch nicht kohärente Tiefenraumdarstellung der nordalpinen Spätgotik. Letztendlich besteht das gesamte Motiv aus Vordergrund, der eigenartig nach oben gekippt wirkt.

Der Bildaufbau ist vertikal, ohne Raumentiefe, so dass der Betrachter wie aus einer Vogelperspektive von oben auf die Szenerie im Vordergrund schaut, ohne dass hierbei ein Mittel- oder Hintergrund ersichtlich wird. Oberhalb des Vordergrundes erscheint unmittelbar der im Unendlichen liegende Himmel. Vorteil dieser Darstellungsweise ist allerdings die komplette Ansichtigkeit der Figuren und Handlungen im Vordergrund, ohne dass diese sich überdecken würden.



Abb. 9: Tafel 7 'Kreuzannagelung Christi' (67,0 x 47,0 cm; Foto R. Vlaten, 20.01.2023)

Dies geht allerdings zu Lasten einer realistischen Raumerfahrung und führt zu einer Verflachung des Bildraumes. Wichtiger ist dem Künstler jedoch die intensive Auseinandersetzung des Betrachters mit allen Details der Handlung im Vordergrund, was er auf diese Weise sehr eindringlich erreicht.

Selbst die Hohepriester wirken ob der Grausamkeiten verwundert und sprachlos. Während Maria und Johannes in Agonie verfallen, wirkt Jesus entrückt und dem Tode bereits näher als dem Leben. Doch auch in dieser ausgewogenen Situation gilt seine letzte Aufmerksamkeit seiner Mutter. Ihre Blicke treffen sich; Gnade, Trost und die Hoffnung auf Erlösung der Menschheit durch das Durchleiden des Opfertodes spiegeln sich in ihrem Ausdruck.

Doch genau zwischen ihnen symbolisiert der Jesus aufs Kreuz zwingende Scherge das Böse und fixiert herausfordernd das Publikum. Außer Jesus selbst ist er die einzige Figur im Zyklus, die den Betrachter direkt anschaut und dadurch zu einer emotionalen Auseinandersetzung mit dem Geschehen zwingt.

Bildübergreifende Erzählstrukturen

Beginnend ab ca. 1430 kann in der europäischen Malerei der Spätgotik eine Erneuerung der Form des 'Erzählens in Bildern' festgestellt werden. Hierbei hat sich insbesondere die Wirklichkeitsdarstellung der frühen Niederländer hervorgetan, wie es beispielsweise zuvor die Brüder Limburg in ihren „Très Riches Heures“ schon in den 1410er Jahren eindrucksvoll zeigen. Die Künstler benutzen vermehrt bildübergreifende Motive, um den Betrachter gezielt durch eine Bilderfolge zu leiten und ihn stärker an die Handlung zu fesseln. Hierzu wurden häufig Bilderzyklen verwendet, die einen kohärenten Handlungsstrang bilden, aber auch Triptychen, bei denen die optische Trennung zwischen den Tafeln aufgehoben wird und die Szenerie ungebrochen auf alle Tafeln übergreift und einen kohärenten Erzählraum schafft.

Kombiniert wird diese Repetition bestimmter Bildinhalte bei Hans Hirtz mit einem ausgesprochenen Detailrealismus, dem Transfer der Motive aus der biblischen Zeit in die Gegenwart, sowie einer expressiven Darstellung der Charaktere mit intensiver Emotionalität.

Ziel dieser Vorgehensweise ist die Projektion der Passion Christi in die gegenwärtige Lebenswirklichkeit der Rezipienten, wodurch deren Inhalte, Glaubensvorstellungen und die erwünschten Handlungsanweisungen für das Publikum eindringlicher und nachvollziehbarer werden und somit eine größtmögliche Wirkung im Betrachter auslösen.

Hans Hirtz bedient sich hierbei verschiedenster Mittel, wobei insbesondere der **Farbwahl** eine große Bedeutung zukommt. So wird Judas auf Tafel 1 und 2 als einzige Figur in Gelb gekleidet dargestellt. Dieses **Gelb** ist kein sattes Goldgelb, sondern ein eher schmutziges, blasses Gelb, welches als negativ besetzte Farbe gesellschaftliche Außenseiterpositionen symbolisierte und für die Kenntlichmachung von Andersgläubigen, Sarazenen, Henkern und Juden benutzt wurde.

Schon im 7. Jahrhundert gab es im islamischen Machtbereich Vorschriften, nach denen Christen blaue und Juden gelbe Kleidungsstücke oder entsprechende Abzeichen bzw. Hüte zu tragen hatten. Diese Tradition lässt sich bis in die Neuzeit nachverfolgen (gelber Judenstern in der NS-Zeit). Als Negativfarbe kennzeichnet sie Judas somit als einen Verachteten und entlarvt für alle Betrachter sichtbar dessen Falschheit und Verrat. Diese gleichartige Kennzeichnung von 'Judas' und 'Juden' verknüpft folglich die negative Konnotation der Farbbedeutung mit dem Judentum insgesamt. Vergleichbare Darstellungen des Judas finden sich auch im 'Wildunger Altar' von Konrad von Soest (ca. 1403) oder dem 'Herrenberger Altar' von Jerg Ratgeb (ca. 1520). Allerdings werden solche blass-kalten Gelbtöne mitunter auch zur Symbolisierung von positiv konnotierter Askese oder Gottesfurcht benutzt, so dass die Farbwahl nur in Zusammenhang mit der dargestellten Szene und einer gewissen Grundkenntnis des Betrachters von religiösen Inhalten den tieferen Sinn der Darstellung kenntlich macht ^[8].

Auch das ins Orange changierende **Rot**, mit dem das Haar und der Bart des Judas dargestellt sind, können als weitere Farbsymbole gedeutet werden, welche die Betrachter der Zeit mit negativen und 'bösen' Charaktereigenschaften verbanden. Soweit wie der zwei Generationen später wirkende Jerg Ratgeb, der den in giftigem Gelb dargestellten Judas des Herrenberger Altars auch noch mit entblößtem und erigiertem Glied zeigt, geht Hans Hirtz jedoch nicht.

Auf den letzten drei Tafeln 5-7 wird der Passionsweg Christi von Maria, Johannes und den Frauen, somit dem *Compassio*-Motiv, begleitet. Maria ist, ganz im Sinne eines jahrhundertealten Darstellungskanons, in einer langen und den gesamten Körper verhüllenden Gewandung mit Schleier gekleidet. Das Gewand fällt in weiten, runden Falten und zeigt auf Tafel 6 im Bodenbereich noch Anklänge an den vorangegangenen Internationalen Weichen Stil des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise bei der `Maria´ auf Meister Bertrams `Die klagenden Frauen am Kreuz´ von 1435, somit kurz vor der Schaffung der `Passion´. Damit enden aber auch schon die Ähnlichkeiten, ist die Maria bei Hirtz doch ansonsten schmucklos, nicht idealisiert, höfisch, elegant oder lieblich gestaltet, und die gesamte Figurenstaffage sehr realistisch und mit nachvollziehbarer Körperlichkeit ausgearbeitet. Zudem zeigt das Gewand schon leichte Ecken und Kanten, die realistischer wirken und sich vom weichen, kelchartigen Schwung des Weichen Stils entfernen. Hierin folgt er seinem wenig älteren Zeitgenossen Lukas Moser, der sich bereits in den 1430er Jahren mit dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn vom Weichen Stil gelöst hatte. Aufgrund der geographischen Nähe kann vermutet werden, dass Hans Hirtz dieses Werk kannte.

Trotz der bescheidenen Ausstattung des Mantels ohne jedwede Applikationen ist er dennoch der primäre, magnetische Blickfang auf diesen Tafeln, da er – neben der Farbgebung – mit üppigem Materialumfang gestaltet ist.

Gemäß überlieferter spätmittelalterlicher Maltraditionen ist Maria in der für sie typischen **Blau**-Weiß-Kombination dargestellt, die mit dem Rot des sie begleitenden Johannes kontrastreich kombiniert wird. Der blasse, fahle und blutleere Teint im Gesicht Mariens wird durch den hellweißen Schleier verstärkt, der ihr Haar komplett verdeckt. Auf den Tafeln mit Maria ist das Blau fast ausschließlich für diese Figur reserviert und unterstreicht dadurch ihre herausgehobene Bedeutung in der Ikonographie. Zudem betont die tiefdunkle, in machen Schattenbereichen des Mantels nahezu schwarz erscheinende Note dieses Blaus die seelischen Qualen der Mutter eines sterbenden Sohnes. Eine ähnliche Pointierung der Farbe Blau im Passionszyklus zeigt nur noch der verzweifelt um Jesus kämpfende Petrus auf Tafel 2. Insgesamt hat Hirtz die Farbe Blau zurückhaltend eingesetzt, wodurch sie dort, wo sie prominent auftritt, besonders auffällig wirkt und den Blick des Betrachters anzieht.

Nicht konsequent erscheint dagegen die unterschiedliche Darstellung der **Körpergröße** Christi im Zyklus. Auf den Tafeln 2, 4, 5 und 7 wird er deutlich größer als die anderen Personen dargestellt, so dass hier auf die mittelalterliche Bedeutungsperspektive verwiesen werden kann. Dagegen erscheint Jesus auf Tafel 3 und 6 deutlich kleiner und in etwa gleich groß wie die umgebenden Figuren. Interessanterweise sind dies die beiden Tafeln, auf denen Christus nahezu unbekleidet auftritt. Ob hier ein Zusammenhang besteht, kann vermutet bzw. diskutiert werden.

Auffällig ist zudem die Art, wie Hans Hirtz die am unteren Bildrand im Vordergrund positionierten Figuren darstellt. Kann er diese auf den Tafeln 1, 3, 4, und 7 noch durch eine sitzende, kniende oder liegende Position niedrig halten und ihnen realistische Proportionen geben, so erscheinen die im Vordergrund stehenden Figuren auf den Tafeln 2, 5 und 6 unrealistisch verkleinert. Inwieweit Hirtz dies bewusst einsetzt oder er keine andere Darstellungsweise gefunden hat, bleibt offen. Allerdings zeigt die stehende Figur auf Tafel 7 vorne rechts, dass er Figuren am vorderen Bildrand durchaus in realistischer Größe darstellt,

soweit sie dadurch keine dahinter gestaffelte Szenerie zu überlagern drohen. Somit scheint er mit dieser Verkleinerung – neben den Buckligen und Fratzenhaften – eher ‘Zwerge’ schaffen zu wollen, die als ein weiteres Stilmittel zur Darstellung des Dämonischen wirken.

Gerade in den Passionsdarstellungen des ausgehenden Spätmittelalters vermitteln die **Accessoires** der Personen nicht nur den zeitlichen und räumlichen Rahmen der Bildgeschichte – im vorliegenden Fall das Straßburg Mitte des 15. Jahrhunderts –, sondern weisen zudem auf das Wesen und die Gesinnung der Personen hin.

Wie bereits auf den Tafeln 2 und 5 stattet Hans Hirtz die Soldateska auch auf den Tafeln 6 und 7 mit den unterschiedlichsten Waffen- und **Helmtypen** der Zeit aus. So erkennt man einfache Eisenhüte und Hirnhauben ebenso wie die bereits moderneren und auf die Zeit des Künstlers verweisenden Eisenhüte mit Krempe, den Nacken schützende Schaller und die verschließbaren Armets. Auch die dargestellten **Waffen** wie Hellebarden und andere Stangenwaffen, einfache Spieße und Lanzen, verschiedenste Schwerter und Streitkolben individualisieren die Soldaten, die bei Hirtz nicht als einheitlich-kompakte Masse anonymer und gesichtsloser Soldaten erscheinen, sondern jeder eine ganz eigene und über die Tafelfolge hinweg wiedererkennbare Persönlichkeit aufweist.

Eine ähnlich vielfältige und den jeweiligen Träger charakterisierende bzw. dessen hierarchische Einordnung anzeigende Funktion lassen auch die anderen, ‘zivilen’ **Kopfbedeckungen** erkennen, die einen Abriss der Mode der Zeit widerspiegeln. So erkennt man Filz- und Strohhüte, Fellkappen, Turbane, fellbesetzte Kopfbedeckungen, Gugeln, Zinnenhüte und Chaperone. Anhand der Wertigkeit der verwendeten Materialien und der Wettertauglichkeit der Kopfbedeckungen kann der gesellschaftliche Stand des jeweiligen Trägers verortet werden. Zudem erlauben die vielfältigen Hüte dem Betrachter eine einprägsame Differenzierung der dargestellten Personen auf den einzelnen Tafeln.

So erkennt man den grün gewandeten Soldaten vorne links auf Tafel 2 nur anhand seines korbartigen Strohhelms als den leitertragenden Schergen auf Tafel 5 wieder. Auf Tafel 4 trägt der Voyeur am oberen rechten Bildrand einen Judenhut, den sog. Pileus Cornutus, der ebenso wie der mit augenscheinlich jüdischer Physiognomie dargestellte weiße Turbanträger auf Tafel 6 allein durch dieses Kleidungsstück einer negativ konnotierten Bevölkerungsgruppe zugeordnet wird. Nachdem Judenpogrome im Zuge der mittelalterlichen Pest nach 1348 einen Höhepunkt erreicht hatten, war es insbesondere den Straßburger Juden noch 100 Jahre später, somit zur Zeit von Hans Hirtz, nicht gestattet, sich in Straßburg niederzulassen.

Neben Waffen und Kopfbedeckungen erreicht Hirtz auch durch die **Kleidung** sowohl einen Gegenwartsbezug als auch eine Individualisierung und damit Wiedererkennbarkeit einzelner Personen, was wiederum der bildübergreifenden Erzählstruktur dient. Am prägnantesten trifft dies wohl auf den Folterknecht der Tafeln 3 und 4 zu, der mit seinem laubverzierten grünen Hemdkittel und den hierzu in Komplementärkontrast stehenden roten Hosen mit flammend-weißem Muster dem Betrachter geradezu ins Auge springt. Auffallend bei der Kleidung auf allen Tafeln ist zudem, dass selbst die Kittelhemden der Folterknechte, Häscher und Soldaten, obwohl von niederem Rang und somit in vergleichbaren Werken der Zeit meistens abgerissen und dreckig dargestellt, hier durchweg unversehrt und sauber, nahezu neuwertig erscheinen. Selbst der offene Kittel des erschöpften Folterknechts auf Tafel 3 erscheint blütenweiß, die

Blutspritzer des geißelten Christus findet man lediglich an dessen Lendenschurz.

Bleibt die Art der Kleidung der `unteren Schichten´ im Vergleich zu Pilatus auf Tafel 3 und 4 oder den Hohepriestern auf Tafel 6 und 7 zwar einfach in der modischen Anmutung, so wirken die verwendeten Stoffe dennoch gleichwertig in ihrer qualitativen Güte. Dies korrespondiert mit einer Mitte des 15. Jahrhunderts liberalisierten Kleiderordnung für die unteren Schichten der Gesellschaft, die seitdem nicht nur grobe Stoffe, sondern auch edlere Gewänder tragen durften, sofern sie es sich leisten konnten ^[8]. Diese Aufwertung der Kleidung der einfachen Menschen zeigt sich auch daran, dass diese jetzt – in Maßen – farbig sein dürfen und somit die Träger aus der bis ins späte Mittelalter selbstverständlichen `Nichtfarbigkeit´ der Bauern und Handwerker befreit. Gefärbte Kleidung als Privileg höherer Stände verlor nunmehr ihre den gesellschaftlichen Status anzeigende Funktion.

Ein weiteres Stilmittel zur Darstellung von Kontinuitäten und bildübergreifenden Klammern sind die **Landschaften** und **Architekturen** im Zyklus. Der Ölberg beispielsweise verlässt den Bildraum auf Tafel 1 am rechten Bildrand und tritt auf Tafel 2 am linken Bildrand wieder in die Szenerie ein. Ebenso verbindet das Quartier des Pilatus mit seiner Innenansichtigkeit auf Tafel 3 das Motiv auf Tafel 4, auf dem es in Außenansicht ins Bild tritt. Tafeln 5 bis 7 zeigen zwar keine wiedererkennbaren Landmarken, doch wird auf allen drei Bildern sowohl der Boden am unteren Bildrand mit gleicher Bepflanzung und Farbgebung als auch der Himmel in gleicher Größe und Farbe dargestellt. Der Betrachter nimmt somit von Tafel zu Tafel eine fortlaufende Bewegung der Figurengruppe ohne größere zeitliche Verzögerung oder Ortswechsel wahr. Es entsteht eine räumliche und zeitliche Kontinuität im Zyklus.

Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass den sieben Tafeln bis vor wenigen Jahrzehnten kein bildübergreifendes, ikonographisches Kompositionsschema zugestanden und jede Tafel als Einzelwerk betrachtet wurde ^[10]. Tatsächlich kombiniert Hans Hirtz in beeindruckender Weise die Erzählung in sich abgeschlossener Handlungen je Tafel mit einem kohärenten Handlungsstrang in aufeinanderfolgenden Bildern ^[12].

Darstellung der Figuren

Die die `Karlsruher Passion´ prägende und ihre emotionale Atmosphäre bewirkende Eigenschaft ist die Kontrastierung des lärmenden, bewegten Gedränges der vielköpfigen Schergen im Gegensatz zur duldsamen, in sich ruhenden und Trost spendenden Figur Christi und seiner wortlosen Zwiesprache mit der Gottesmutter bzw. dem Publikum.

Die brodelnde und gewalttätige Atmosphäre der überbordenden Menschenmenge erreicht Hirtz durch expressive Gesten und Gebärden in naturalistischer und wirklichkeitsnaher Darstellung, sowie mit z. T. karikierten oder exotischen Physiognomien. Zusammen mit den wilden und durcheinanderstrebenden Bewegungen werden diese somit zu negativ konnotierten Bedeutungsfiguren. Im Gegensatz dazu erscheinen die Gesichtszüge Jesu und Mariens sowie von Johannes des Täufers, somit der Hauptfiguren, konventionell und der Tradition verhaftet, während der Künstler bei den Staffagefiguren avantgardistischer vorgeht und expressivere Lösungen findet.

Als wiederkehrende Masse auf verschiedenen Tafeln bilden diese Staffagefiguren einen der

beiden dominierenden und bildübergreifenden Handlungsstränge im Zyklus. Diese Repetition von `Figuren niederen Ranges´ erzeugt – parallel zum Handlungsstrang der Christusfigur – eine narrative Kontinuität ^[10].

Während die `Wand aus Leibern´ die Rahmen der Tafeln zu sprengen scheint, wird die Figur des Christus immer passiver: angefangen vom flehentlich betenden und Blut schwitzenden Jesus auf Tafel 1 hin zum apathisch auf dem Kreuz liegenden und sein Schicksal annehmenden Gottessohn auf Tafel 7. Hans Hirtz offenbart Christus als *Imago Pietatis*, als `Schmerzensmann´, der auf den Tafeln 3, 6 und 7 mit Dornenkrone, blutüberströmt und mit schmerzverzerrtem Gesicht dargestellt wird. Zwar zeigt er nicht auf die ihm zugefügten Wunden, doch könnte dies bei einer ggf. fehlenden Tafel durchaus der Fall gewesen sein.

Bezeichnend ist auch, dass Jesus außer auf der ersten auf allen Tafeln in Frontalansicht – somit heiligengemäß `en face´ - dargestellt ist. Selbst wenn er wie bei der `Kreuztragung´ nicht den Betrachter, sondern seine Mutter anschaut, erscheint das Gesicht frontal, schafft so eine enge, gefühlsbetonte Bindung an das Publikum und erzeugt ein starkes emotionales Mitfühlen im Betrachter.

Dramaturgie der Handlung

Der Meister der `Karlsruher Passion´ schafft mit jeder Tafel Szenen in sich abgeschlossener Handlungsabläufe, wobei die Erzählinhalte als situative Momentaufnahmen in komprimierter Form zu sog. `Ereignisbildern´ zusammengefasst werden ^[12]. Bewegtheit und Emotionalität kennzeichnen diese Motive, sie wirken lebenswirklich und dadurch in die Gegenwart der Rezipienten transferiert. Damit folgen sie einem Grundthema der zeitgenössischen Malerei, dem neuen Realitätsbezug der Spätgotik. Gleichzeitig werden sie durch die tafelübergreifenden Verklammerungen von Szene zu Szene mit hoher Energie vorangetrieben – und mit ihnen der Betrachter.

Ein wichtiger Kunstgriff hierbei ist auch die wiederholte und sehr prominente Darstellung von niederen sozialen Gruppen, denen auch der Großteil der – zumeist leseunkundigen – Kirchenbesucher und somit des angesprochenen Publikums angehört, welches dadurch in den Bildinhalt einbezogen wird. Diese Form von `gelenkten Gefühlen´ ^[5] ist typisch für eine suggestive spätmittelalterliche Bild- und Symbolsprache, wurde jedoch noch Anfang des 20. Jahrhunderts als „wirre Häufung der Akzente und eine polternde, bäurische Erzählweise (Ernst Buchner)“ eher negativ beurteilt ^[2].

Hans Hirtz erhöht die Dramaturgie zudem mit der eindringlichen Choreographie der Figurengruppen. Je ausdrücklicher die Gesten- und Gebärdensprache und je aufgeregter die Körperhaltungen, desto mehr bilden die Figuren ein undurchdringliches Gewirr aus Pathosfiguren, welche ganz mit sich selbst beschäftigt zu sein scheinen, während sich die Ruhe ausstrahlenden Figuren Christi und Mariens dem Publikum zuwenden. Diese starke Dramatik geht einher mit einer Vernachlässigung der räumlichen Tiefe. Keine der dicht gedrängten Figuren zeigt eine ausgeprägte Dreidimensionalität, und nirgends lenkt eine spektakuläre Tiefenwirkung von der Geschichte ab.

Mit diesem dramaturgisch geschickten Aufbau, mit übergreifenden Elementen,

vorantreibendem Tempo und pathetischem Gestus erschafft Hans Hirtz einen Spannungsbogen aus `Ereignisbildern´, mittels derer er die biblische Schrift in eine Bildform transkribiert, welche die überlieferte Geschichte nicht nur nacherzählt, sondern neu auslegt und in die Gegenwart verlegt. Der entstandene Zyklus wirkt wie eine „additive Reihung in sich abgeschlossener Szenen“^[12], und die besondere Herausforderung an den Künstler ist es, das Publikum derart zu fesseln, dass es die gesamte Abfolge gebannt bis zur letzten Tafel verfolgt. Hierzu müssen die Darstellungsweise und Tafelabfolge nicht nur spannungsgeladen sein, sondern auch leicht nachvollziehbar für ein wenig gebildetes Publikum.

Die Entwicklung der neuen Erzählstrukturen im 15. Jahrhundert ist auch vor dem Hintergrund einer *Devotio Moderna*, einer modernen Frömmigkeit, zu verstehen, die von christlichen Reformbewegungen in den Niederlanden ausgehend in den deutschsprachigen Raum vordrang. Ziel dieser Bewegung war eine Neubewertung der kirchlichen Regeln und einer Priorisierung der direkten persönlichen Beziehung zwischen Christus und dem individuellen Gläubigen. Jetzt sollte das innige Betrachten der Leiden Christi im Mittelpunkt des religiösen Lebens eines jeden Einzelnen stehen, und nicht mehr das konventionelle Einhalten liturgischer Vorschriften oder tradierter Sakramente^[13].

Letztendlich erlebte Mitteleuropa hier 100 Jahre vor Luther bereits eine Art `Reformation´, die – ausgehend von den Niederlanden – sowohl im bürgerlich-städtischen als auch im klösterlichen Leben ihren Ursprung hatte. Das Individuum Mensch und dessen realistische Fähigkeit zu einem gottgefälligen Leben sollten jetzt im Fokus stehen, und nicht mehr die illusorischen Vorgaben einer visionären und ekstatischen Frömmigkeit, die im realen Leben nicht umsetzbar waren. Das tatsächlich Machbare des einfachen Gläubigen war das Ziel, nicht das intellektuelle Ideal einer abgehobenen Elite. Dieses `Machbare´ sollte dann aber auch im alltäglichen Leben nachdrücklich durchgesetzt werden. Hierfür mussten die Inhalte des Glaubens leicht verständlich, emotional eindringlich und in einfach nachvollziehbaren Handlungsanweisungen vermittelt werden^[14]. Und genau diesem Anspruch verschreibt sich auch der Meister der `Karlsruher Passion´.

Gerade der prägnante Kontrast zwischen den derben, gewalttägigen Schergen einerseits und den duldsamen und in sich gekehrten Jesus und Maria andererseits erzeugt diese intime Nähe zwischen dem Betrachter und Christus. Eine erste Blüte im deutschsprachigen Raum bildet hierbei der unbekannte Meister der `Worcester Kreuztragung´, die wohl eine Generation vor der `Karlsruher Passion´ um 1425 in Bayern entstanden ist und bis dahin in Mitteleuropa nicht gekannte Szenen expressiver Gewalt zeigt. Hier findet man bereits Motive wie Pathosfiguren mit ausdruckstarker Gestik und wilden Gebärden sowie die Erzählung des Leidensweges in mehreren Andachtsbildern mit einem duldsam leidenden Christus in einer wogenden Menge aus Folterknechten in realistischer Darstellung. Auch hier ist die emotionale Anteilnahme des Betrachters das Ziel des Künstlers^[15].

Bezüge zu Köln

Durch ihre Lage an der wichtigen Verkehrsader Rhein und dem damit verbundenen Stapelrecht, der Universität, einer reichen Kaufmannsschicht und nicht zuletzt den große Pilgerströme anziehenden Reliquien in einer Vielzahl an romanischen und gotischen Kirchen wurde die Stadt Köln bis in die Anfänge der Frühen Neuzeit zu einem zentralen Umschlagplatz nicht nur von Waren aller Art, sondern auch von Kunst, Kultur und Gelehrsamkeit.

Hans Hirtz wird in den Quellen wiederholt mit Kontakten zur Kölner Malerschule um den

älteren Stefan Lochner in Verbindung gebracht. Über Köln erfolgte auch der Transfer neuer Tendenzen in der Malerei der frühen Niederländer hinsichtlich der Wirklichkeitsdarstellung von Personen, Landschaften und Architekturen mit realistischen Perspektiven – wenn auch nicht in Florentinischer Zentralperspektive – hinein in den deutschsprachigen Raum. Ein Vergleich der Stilmittel der `Karlsruher Passion` mit Kölner Werken aus der Epoche erscheint insofern sinnvoll. Alle nachfolgenden Kunstwerke befinden sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

1. Meister der Passionsfolgen: `Leidensgeschichte Christi` (Köln, um 1430)

Dieses 1960 rekonstruierte Altarbild aus ehemals 24 Einzelmotiven entstand ca. eine Generation vor der `Karlsruher Passion` in Köln und zeigt bereits Stilmittel, derer sich auch Hans Hirtz später bediente. Die Dramaturgie des Straßburger Meisters ist bei diesem Zyklus bereits bei der `Gefangennahme` (1) oder der `Kreuztragung` (2) deutlich betont und sichtbar.



Abb. 10: Meister der Passionsfolgen `Leidensgeschichte Christi` (Köln, um 1430; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Zudem zeigt der Scherge auf den Tafeln 3 und 4 in Reihe 2 identische, somit wiedererkennbare und die Tafeln verklammernde Gesichtszüge (3, nächste Seite), allerdings wiederholt der Künstler merkwürdigerweise nicht die Bekleidung des Folterknechtes.

Der `Judaskuss` oben rechts (4) deutet bereits die unüberschaubare „Masse Mensch“ eines Hans Hirtz an, ohne dass dessen überbordende Eindringlichkeit und Bedrohlichkeit schon spürbar wäre. Auch die intensive Kontaktaufnahme und Zwiesprache von Jesus mit dem Publikum ist hier noch nicht umgesetzt, da keinerlei Frontalansicht erkennbar ist.

Die Details von Naturlandschaften mit Perspektiven vor einem blauen Himmel sowie die zeitgenössischen Gewänder und Waffen lassen die Wirklichkeitswiedergabe der

niederländischen Vorbilder erkennen, die Hans Hirtz dann in Perfektion weiterentwickelt. Unfertig erscheinen jedoch noch die perspektivisch merkwürdig anmutenden Architekturen, bei denen verzerrt dargestellte und ohne kohärente Einbindung in den umgebenden Raum isoliert dastehende Throne (5) oder wie Guckkästen anmutende Innenräume (6) noch weit entfernt sind von der norditalienischen Malkunst der Zeit. In diesem Zyklus zeigt sich somit die Präsenz niederländischer Einflüsse bei gleichzeitiger Unkenntnis der italienischen Entwicklungen, insbesondere der Florentiner Schule um Masaccio und dessen Nachfolge. Auch dies ist vergleichbar mit der 'Karlsruher Passion'.



Abb. 11+12: Meister der Passionsfolgen 'Leidensgeschichte Christi' (Details, Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

2. Meister von St. Laurenz: 'Passion Christi' (Köln, ca. 1428)



Abb. 13: Meister von St. Laurenz 'Passion Christi' (Köln, ca. 1428; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Dieses Werk entstand ebenfalls eine Generation vor Hans Hirtz und ist noch weit entfernt von der Dramatik und Lebenswirklichkeit der `Karlsruher Passion`. Der Künstler verwendet durchweg Goldgrund und die Perspektiven wirken nur angedeutet. Landschaftliche Motive werden spärlich eingesetzt und die Architekturen erinnern mitunter an mittelalterliche Guckkästen.

Die Figuren bleiben noch relativ flach und die emotionale Ausstrahlung zurückhaltend. Frontalansichtige Kontaktaufnahme mit dem Betrachter fehlt ebenso wie bildübergreifende Verklammerungen mittels wiederkehrender Begleitfiguren oder Landschaften bzw. Architekturen.

Dass der Meister von St. Laurenz diese Stilmittel aber grundsätzlich schon kennt, zeigt sich an Pilatus, der auf Tafel 2 prominent auf dem Thron sitzt und auf Tafel 4 eindeutig wiedererkennbar der `Dornenkrönung` beiwohnt (1). Der auf den Tafeln 3, 4 und 5 im Vordergrund auftretende Folterknecht ist zwar stets im negativ konnotierten Blass-Gelb dargestellt und trägt ein Kopftuch (2), doch wird dieses ebenso wie sein Kittel immer etwas anders dargestellt; eine eindeutige Wiedererkennbarkeit ist somit nicht gegeben.

3. Kölner Meister: `Andachtsbild mit 12 Szenen aus dem Leben Christi` (Köln, 1450er Jahre)



Abb. 14: Kölner Meister `Andachtsbild mit 12 Szenen aus dem Leben Christi` (Köln, 1450er Jahre; Foto R. Vlatten, 20.01.2023)

Dieser Andachtszyklus, der zeitgleich mit der `Karlsruher Passion` entstand, zeigt ebenfalls das neue `Erzählen in Bildern` und verknüpft die einzelnen Motive mit leicht wiedererkennbaren Figuren, wobei sich dieses Stilmittel hier jedoch auf die dominanten Personen beschränkt. Maria, Johannes, Pilatus und Jesus selbst sind an ihrer Kleidung leicht zu identifizieren und verbinden die einzelnen Handlungsepisoden. Auf die `niederen` Figuren der Schergen und Folterknechte trifft dies allerdings nicht zu. Hier erkennt man keine die Handlung verknüpfenden Wiederholungen.

Entsprechend den frühniederländischen Einflüssen versucht der Kölner Meister Wirklichkeitsbezüge herzustellen, indem er zugunsten eines Sternenhimmels auf Goldgrund verzichtet und Landschaftsmotive und Architekturen einfügt, die realistisch anmuten und einen perspektivischen Tiefenraum andeuten.

Im Gegensatz zu Hans Hirtz erkennt man hier jedoch keinen eindeutigen Transfer in die Gegenwart der Zeitgenossen des Künstlers, da Kleidungen bzw. Waffen oder sonstige Accessoires außer wenigen Ausnahmen nicht auf das 15. Jahrhundert verweisen. Des Weiteren zeigt keine der Figuren Frontalansicht; eine direkte Kontaktaufnahme mit dem Publikum erfolgt noch nicht.

4. Meister der Lyversberg-Passion: `Lyversberg-Passion` (Köln, 1464-1466)



Abb. 15+16: Meister der Lyversberg-Passion `Lyversberg-Passion` (Köln, 1464-1466; Fotos R. Vlatten, 20.1.2023)

Diese beiden Tafeln bildeten die Flügelnenteile des Hochaltars der Kölner Kartäuserkirche St. Barbara, dessen Mittelteil als verloren gilt. Die Tafeln der `Kreuztragung´ (1) und der `Dornenkrönung´ (2) weisen Frontalansichten Jesu´ auf, die denen bei Hans Hirtz ebenso entsprechen wie der Detailrealismus der Kleidungen und der Waffen.

In etwa zeitgleich bzw. etwas später als die `Karlsruher Passion´ entstanden, zeigt dieses Retabel einerseits schon realistischer ausgebildete und auf Einflüssen der niederländischen Malerei der Spätgotik basierende Perspektiven der dargestellten Landschaften, andererseits jedoch noch den sehr flächigen Goldgrund der mittelalterlichen Malerei. Dennoch gehen hier die Bildräume in ihrer Tiefenwirkung in Teilbereichen schon deutlich über die `Karlsruher Passion´ hinaus und zeigen einen kohärent bespielten Mittelgrund auf den Tafeln 2, 7 und 8.



Abb. 17+18: Meister der Lyversberg-Passion `Lyversberg-Passion´, Details (Köln, 1464-1466; Fotos R. Vlatten, 20.1.2023)

Entsprechende Mittelgründe bei der `Karlsruher Passion´ – dort auf den Tafeln `Gebet am Ölberg´ und `Kreuztragung´ – wirken weniger stimmig und somit in sich nicht kohärent.

Ebenfalls vergleichbar ist die Erzählung in sich abgeschlossener Einzelszenen sowie die Verklammerung der Motive durch sich wiederholende und leicht wiedererkennbare Figuren wie Judas auf dem `Letzten Abendmahl´ und dem `Judaskuss´ (3, Seite 26) sowie den mit schwarz-goldenem Brokat und Fellmütze bekleideten Hohepriester (4, Seite 26) auf der `Vorführung bei den Hohepriestern´, der `Dornenkrönung´ und der `Kreuztragung´.

Erneut beschränken sich diese repetierten Figuren, zu denen auch Maria und Johannes gehören, jedoch auf die Hauptpersonen der Handlung; Figuren `niederer Standes´ werden auch bei dieser Passion nicht wiederholt gezeigt. In dieser Hinsicht bleibt Hans Hirtz im Vergleich mit allen vorgenannten Vergleichen avantgardistisch und entwickelt somit das `Erzählen in Bildern´ weiter.

Fehlende Tafeln?

Ein Vergleich mit anderen Passions-Darstellungen zeigt, dass selbst bei Zyklen, die sich auf die Hauptszenen beschränken, zumindest die „Kreuzigung“ selbst wesentlicher Bestandteil sein sollte. Da die `Karlsruher Passion` jedoch auch eher nachrangige Szenen wie die `Gefangennahme` umfasst, sollten vergleichbare Motive wie der `Judaskuss`, die `Verhöre`, die `Beweinung`, die `Auferstehung` oder die `Grablegung` ebenfalls vorhanden gewesen sein. Somit ist zu vermuten, dass die Passion ursprünglich bis zu 12 Tafeln umfasst haben könnte [4].

Ein weiteres Indiz für fehlende Tafeln sind die symbolischen „Leidenswerkzeuge“, von denen Dornenkrone, Kreuz, Geißelsäule und die 30 Silberlinge gezeigt werden, die Lanze jedoch fehlt.

Geht man – hypothetisch – von 12 Tafeln aus, dann wären die Bildpaare Ölberg / Gefangennahme sowie Geißelung / Dornenkrönung, somit Tafeln 1 und 2 bzw. 3 und 4, um jeweils eine Tafel zu ergänzen. Um eine `Kreuzigung Christi` als zentrales Thema könnte sich ein weiterer Dreier-Zyklus gruppiert haben, sozusagen als Abschluss der Gesamthandlung.

Grundsätzlich würde die Gesamtkomposition nicht gegen eine solche Ergänzung sprechen, da beispielsweise der `Judaskuss` direkt vom `Ölberg` zur `Gefangennahme` überleitet und diese erklärt. Zum anderen ist ein `Verhör` die Voraussetzung für die nachfolgende `Geißelung` und `Dornenkrönung` [16].

Ein Gesamtzyklus aus 12 Tafeln könnte folgende Kombination aus vier Gruppen à je drei Tafeln aufweisen (Motive in grün sind vorhanden, Motive in Rot sind nicht vorhanden):

Christus am Ölberg / Der Judaskuss / Gefangennahme Christi

Das mittlere, nicht vorhandene Motiv könnte ebenfalls den Ölberg und die gleiche Figurenstaffage aufweisen wie die benachbarten Tafeln und somit bildübergreifend verklammert sein.

Das Verhör / Die Geißelung / Die Dornenkrönung

Das fehlende `Verhör` würde wie die `Geißelung` ebenfalls in einem Innenraum stattfinden und zudem selbige sinnvoll erklären und vorbereiten.

Kreuztragung / Entkleidung / Annagelung

Diese Motive sind vorhanden, entstammen alle dem „Kreuzweg“ und zeigen alle drei Maria im *Compassio*-Motiv.

Jesus am Kreuz / Beweinung Christi / Auferstehung

Diese drei Motive würden die Karlsruher Passion um die komplett fehlende `Kreuzigung` sowie die `Beweinung` und die `Auferstehung` ergänzen und somit den Gesamtzyklus abrunden.

Alternativ ist allerdings auch vorstellbar, dass lediglich eine Tafel fehlt, sinnvollerweise eine ‚Kreuzigung‘, und der Zyklus somit aus vier Zweiergruppen besteht.

Christus am Ölberg / Gefangennahme Christi

Geißelung / Dornenkrönung

Kreuztragung / Entkleidung

Annagelung / Jesus am Kreuz

Beide Versionen würden eine sinnvolle Präsentation des Zyklus in verschiedenen Hängungen an Kirchentüren, Kirchenschranktüren, Nischen, Altären, Kapellen oder anderen nahansichtigen Stellen in St. Thomas ermöglichen und wären somit denkbar. Zwar weist St. Thomas in Straßburg spätgotische Seitenkapellen auf, in denen eine nahansichtige Hängung denkbar wäre, doch entstanden diese erst im letzten Bauabschnitt der Kirche in den 1510er Jahren^[17] und somit lange nach der Schaffung des Passionszyklus.

Da die Passion nur als fortlaufende Geschichte von links nach rechts verlaufend ihren Inhalt sinnvoll wiedergeben kann, dürften alle denkbaren Varianten in einer fortschreitenden Reihung präsentiert worden sein. Es bleibt die Hoffnung, dass in Zukunft doch noch weitere Tafeln dieses eindrucksvollen Kunstwerks der oberrheinischen Spätgotik gefunden werden und das Gesamtwerk komplettiert werden kann.

Quellen:

[1] Ursula Wegener: *16.04.1902: Tafel 3 der „Karlsruher Passion“ verschwindet*. SWR2 Zeitwort, 16.04.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=oUW2Hg5KoV0>

[2] Dr. Anna Moraht-Fromm: *Notizen zur Malerei - Zur Karlsruher Passion*. Berlin, 10.01.2023. <https://annamorahtfromm.info/fundstuecke/zur-karlsruher-passion>

[3] Lilli Fischel: *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*. Karlsruhe (1952). Verlag G. Braun.

[4] Dr. Katja Kwastek: *Puzzlespiel der Kunstgeschichte – Die Gefangennahme Christi*. Museen.koeln, 1998. https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=1998_53

[5] Roland Krischel: *Ganz Schön Heftig*. Begleitheft zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2022.

[6] Dr. Uwe Hauser: *Karlsruher Passion. Christus am Ölberg*. @ekibatv - Evangelische Landeskirche in Baden, 07.01.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=9WW7wMBMIEY>

[7] Dr. Wolfgang Vogele: *Karlsruher Passion. Gefangennahme*. @ekibatv - Evangelische Landeskirche in Baden, 07.01.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-7KzpMs5rTs>

[8] Andrea-Martina Reichel: *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms*. Phil. Diss, Humboldt-Universität Berlin, 1998.

[9] Susanne Labsch: *Meister der Karlsruher Passion, Tafeln: Geißelung und Dornenkrönung*. Christuskirche Karlsruhe, 08.03.2015. https://www.christuskirche-karlsruhe.de/media/download/variant/163081/predigt_labsch.pdf

- [10] Thomas Frank: Entkleidung Christi. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 14.01.2023. <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Meister-der-Karlsruher-Passion/Entkleidung-Christi/DBF20296423EA31F8069A58A09DD57D9/>
- [11] Kölnische Rundschau: *Ganz schön Heftig. Kölner Wallraf-Richartz-Museum zeigt die „Karlsruher Passion“*. Köln, 07.04.2022. <https://www.rundschau-online.de/kultur/ganz-schoen-heftig-koelner-wallraf-museum-zeigt-die-karlsruher-passion-149850>
- [12] Wilfried Franzen: *Die Karlsruher Passion und das „Erzählen in Bildern“*. Lukas-Verlag, Berlin 2002.
- [13] August Franzen: *Kleine Kirchengeschichte*. Herder Verlag, Freiburg 2000.
- [14] Norbert Wolf: *Kunst-Epochen Band 5: Trecento und Altniederländische Malerei*. Reclam-Verlag, Ditzingen, 2002.
- [15] Robert Suckale: *Meister der Worcester-Kreuztragung*. Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 721-722 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd137111762.html#ndbcontent>
- [16] Uwe Gast: Rezension von: *Wilfried Franzen: Die Karlsruher Passion und das 'Erzählen in Bildern'. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Berlin: Lukas Verlag 2002, in: *sehepunkte 3* (2003), Nr. 1 [15.01.2003], URL: <http://www.sehepunkte.historicum.net/2003/01/3931836665.html>
- [17] Prof. Dr. Hans-Georg Lippert: *In Vielfalt geeint? Die Stadt Straßburg*. Vorlesung Baugeschichte SS 2016 Seite 3, Dresden, 2016.