

*«Ich schwor das auf gottes gebott,
das er verdienet hab den tod»*

**Interaktionen zwischen dem
Augsburger Passionsspiel und der
Bildenden Kunst zur Passionszeit im
Augsburg des Mittelalters und der
Frührenaissance**

Ralf Mende
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Wintersemester 2010/2011

INHALTSVERZEICHNIS

| | SEITE |
|--|----------------|
| 1. EINLEITUNG | 3 |
| 2. KUNST VOR 1500 ZUR PASSION AUS AUGSBURG, DEM NÄHEREN UMKREIS UND ULM | 5 |
| 2.1. ABENDMAHL UND FUßWASCHUNG | 5 |
| 2.2. GEBET AM ÖLBERG | 8 |
| 2.3. GEFANGENNAHME JESU / JUDASKUß / HEILUNG DES MALCHUS | 11 |
| 2.4. JESUS VOR PILATUS | 13 |
| 2.5. JESUS VOR HERODES | 15 |
| 2.6. GEIBELUNG | 16 |
| 2.7. DORNENKRÖNUNG | 18 |
| 2.8. JESUS AUF DEM WEG NACH GOLGATHA UND KREUZTRAGUNG | 20 |
| 2.9. JESUS UND VERONIKA | 22 |
| 2.10. KREUZANNAGELUNG UND KREUZIGUNG | 22 |
| 2.11. KLAGEN DER MARIEN AM KREUZ, BEWEINUNG UND SCHMERZENSMANN | 25 |
| 2.12. BEGRÄBNIS JESU | 27 |
| 2.13. AUFERSTEHUNG | 28 |
| 3. FAZIT | 30 |
| 4. LITERATURVERZEICHNIS | 31 |
| 5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 34 |
| 6. BILDANHANG | I - CXX |

1. EINLEITUNG

Augusta Vindelicum, eine der ältesten Städte auf deutschem Boden, spielt in der Funktion als Hauptstadt der römischen Provinz *Raetia secunda* bereits in der Antike eine wichtige Rolle im geistigen und wirtschaftlichen Leben der Zeit.¹ Die Verehrung einer späteren Bistumspatronin, der Hl. Afra, ist seit dem sechsten Jahrhundert belegt und zeigt die frühe Bedeutung der Stadt für die Ausbreitung und Konsolidierung des Christentums.² Mit dem 738 ersten, durch Quellen sicher belegten Bischof Wikterp setzt eine schrittweise Manifestierung als wichtiger Bischofssitz ein; wie in vielen anderen Städten im deutschsprachigen Raum entsteht im Mittelalter ein *Geistliches Spiel* oder *Passionsspiel*, das die Passion Christi versinnbildlicht und so das Leiden und Sterben Christi für den kirchlichen Laien als gewissermaßen lebensecht gespieltes Stück aufführt.³ Neben Textvorlagen anderer Passionsspiele, die bei der Genese des AuP eine große Rolle spielen, sind es vor allem auch Darstellungen aus dem Bereich der bildenden Kunst, die als bildliche Vorlagen wirken.⁴ Darstellungen zur Passion Christi sind neben Marienbildern und Illustrationen zu Christi Geburt das häufigste Sujet mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst, waren also im mittelalterlichen Bildgedächtnis fest verankert und dauerpräsent.⁵ Insbesondere im Hinblick auf eschatologische Heilserwartungen

¹ Diese Arbeit orientiert sich am Regelwerk der Alten Rechtschreibung; Buchtitel und wörtliche Zitate werden in der Orthographie und Interpunktion der jeweiligen Verfasser wiedergegeben. Sekundärliteratur wird bei der Erstnennung mit den vollständigen bibliographischen Angaben genannt, im Folgenden nur mit dem Autorennamen und dem Erscheinungsjahr des Titels. Frühneuhochdeutsche Zitate und wörtliche Belegstellen der Sekundärliteratur werden kursiv mit Versangaben bzw. mit Seitennachweis wiedergegeben. Bei Bildbeschreibungen sind die Angaben *links* und *rechts* stets aus der Sicht des Betrachters.

² Vgl. zur Geschichte der Stadt in der Spätantike und der Bedeutung des Bischofssitzes im Mittelalter BERND ROECK: *Geschichte Augsburgs*. München: C.H.Beck, 2005, S. 24 – 45. Zu der wachsenden Bedeutung von Wirtschaft und Kunst im Augsburg des ausgehenden 15. Jahrhunderts siehe WOLFGANG ZORN: *Augsburg. Geschichte einer europäischen Stadt: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Augsburg: Wißner, 2001, S. 203 – 226.

³ Sämtliche Zitate des Augsburger Passionsspiels werden nach folgender Ausgabe vorgenommen: AUGUST HARTMANN (HRSG.): *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt* (= Reprint der Ausgabe Leipzig: Breitkopf, 1880). Schaan: Sändig, 1982. Nach gängiger Gepflogenheit wird im weiteren Verlauf der Arbeit *Augsburger Passionsspiel* mit *AuP* abgekürzt. Bibelzitate richten sich nach folgender, 1984 revidierter Übersetzung: DIE BIBEL nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985. Zur Entwicklung der Stadt Augsburg im Mittelalter vgl. MARTIN KAUFHOLD: *Der Dom im mittelalterlichen Augsburg: Stationen einer spannungsreichen Geschichte*. In: MARTIN KAUFHOLD (HRSG.): *Der Augsburger Dom im Mittelalter*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, 9 – 26.

⁴ Vgl. hierzu: KLAUS WOLF: *Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 101 (2007), S. 35 – 45. Zum Passionsspiel des augsburgisch-tirolischen Typus siehe S. 40.

⁵ Zur Bedeutung der Passion als anschauliche, deskriptive Narration in der Kunst des Spätmittelalters ist grundlegend JAMES H. MARROW: *Inventing the Passion in the Late Middle Ages*. In: MARCIA KUPFER;

des auf das Jenseits fixierten Menschen des Mittelalters bildet die Passion Christi das Zentrum des christlichen Glaubens und wird demnach entsprechend häufig thematisiert und bildlich dargestellt. Vorliegende Arbeit untersucht konkret, welche visuellen Modelle bei der Entstehung des AuP Einfluß genommen haben könnten.⁶ Genauso wichtig ist allerdings auch die umgekehrte Richtung: Vom AuP gehen mit Sicherheit Impulse aus, die in der bildenden Kunst Widerhall finden. Hierbei kommen Kunstwerke aus unterschiedlichen Gattungen in Frage: Neben Fresken und Ölgemälden sind es vor allem auch Glasfenster, die dem mittelalterlichen Betrachter die Passion bildlich vor Augen geführt haben. Neben Bildwerken in Augsburg selbst, aus dem Dom Mariä Heimsuchung und aus St. Anna, kommen hierbei auch Werke in kleineren Kirchen im heutigen Landkreis Augsburg, St. Stephanus in Hainhofen und St. Michael in Wörleschwang, in Betracht, sowie exemplarisch für Städte, mit denen Augsburg im Mittelalter und der frühen Neuzeit nachweislich regen Austausch pflegte, Zeugnisse aus dem Ulmer Münster. Als notwendiges Kriterium für die Behandlung ist eine Entstehung direkt in oder im erweiterten Umkreis um Augsburg zu vermuten, so daß auch heute weit verstreut aufbewahrte künstlerische Zeugnisse wie Bilder von Hans Holbein d. Ä. Beachtung finden werden.⁷ Als *terminus ante quem* für die Entstehungszeit der ausgewählten bildnerischen Arbeiten ist 1500 anzusetzen, um sicher zu gewährleisten, daß der oder die Autoren des AuP die Bildnisse gekannt und in irgendeiner Form rezipiert haben können.⁸ Für eine genaue Kenntnis der Urheber des AuPs von den Werken der bildenden Kunst zumindest in Augsburg selbst spricht der Aufbewahrungsort in der Bibliothek von St. Ulrich und Afra, einem im 15. Jahrhundert aufblühenden Kloster, auch wenn es dort selbst kaum entstanden

JAMES H. MARROW (HRSG.): *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama.* University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2008, S. 23 – 52.

⁶ Anders als neuere Untersuchungen zur Bühnenwirklichkeiten und Aufführungspraxis sind diese Einflußnahmen allenfalls indirekt nachweisbar, vgl. KLAUS WOLF: Für eine neue Form der Kommentierung geistlicher Spiele. Die Frankfurter Spiele als Beispiel der Rekonstruktion von Aufführungswirklichkeit. In: HANS-JOACHIM ZIEGLER (HRSG.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der frühen Neuzeit.* Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 273 – 312.

⁷ Diese Arbeit kann selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, vielmehr soll anhand exemplarischer Beispiele aufgezeigt werden, wie die Darstellung einzelner Bildthemen der Passionsgeschichte auf eine andere künstlerische Gattung wirkt und beeinflusst.

⁸ Zu der möglichen Entstehungszeit und dem denkbaren Herkunftsort siehe HANSJÜRGEN LINKE: 'Augsburger Passionsspiel'. In: WOLFGANG STAMMLER; KARL LANGOSCH U.A. (HRSG.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon.* Berlin u.a.: de Gruyter ²1978. Bd. 1, Sp. 525 – 526, ROLF BERGMANN: *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters (= Veröffentlichungen der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften).* München: C.H.Beck, 1986, S. 260 – 262 und CHRISTOPH ROTH: *Augsburger Passionsspiel.* In: Günter Grünstreudel, Günter Hägele; Rudolf Frankenberger (Hrsg.): *Augsburger Stadtlexikon.* Augsburg: Perlach Verlag, ²1998, S. 256 – 257. Zur dreifachen möglichen Performanz des geistlichen Spiels siehe WOLF (2007). S. 26 – 42.

sein dürfte.⁹ Entscheidend ist festzuhalten, daß die künstlerischen Gattungen in regem Austausch miteinander stehen und sich gegen- und wechselseitig befruchten und beeinflussen. Welche der Künste Quelle, welche Zitat, Kopie oder Transformation ist, läßt sich nicht entscheiden; bedeutsam erscheinen lediglich der Transfer und die gegenseitige Befruchtung. Es bietet sich im weiteren Verlauf an, die Darstellungen aus der bildenden Kunst in der Reihenfolge der dargestellten Szenen im Passionsspiel zu behandeln und dabei der Bildtradition Rechnung zu tragen, daß in Simultandarstellungen mehrere Szenen zusammengefaßt werden und in dieser Arbeit daher auch gemeinsam behandelt werden. Es zeigt sich auch an anderen Beispielen des ausgehenden Mittelalters und des Beginns der Renaissance, daß der enge Austausch zwischen Literatur und bildender Kunst und die wechselseitige Bezugnahme aufeinander sehr produktiv sind.¹⁰ Für die Rezipienten beider Kunstformen, dem spätmittelalterlichen, städtischen Publikum, waren bildliche Darstellungen und das Passionsspiel gleichermaßen wichtig, da so die Glaubensinhalte und Heilsgewißheiten der lateinischsprachigen Bibel anschaulich transportiert werden konnten.¹¹

2. KUNST VOR 1500 ZUR PASSION AUS AUGSBURG, DEM NÄHEREN UMKREIS UND ULM

2.1. ABENDMAHL UND FUßWASCHUNG

Das letzte Abendmahl und die Fußwaschung werden im AuP in den Versen 289 – 394 und nach der Vorhersage des Verrats in den Versen 445 – 464 behandelt.¹²

⁹ HELMUT GIER: Kirchliche und private Bibliotheken in Augsburg. In: JOHANNES JANOTA; WERNER WILLIAMS-KRAPP (HRSG.): Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts (= Studia Augustana. Augsburger Forschungen zur europäischen Kulturgeschichte 7). Tübingen: Max Niemeyer, 1995, S. 93 – 94 und ROTH (1998), S. 256.

¹⁰ DIETMAR LÜDKE: Die >>Kreuzigungen<< Grünewalds im Spiegel mittelalterlicher Passionsliteratur. In: DIETMAR LÜDKE; JESSICA MACK-ANDRICK: Grünewald und seine Zeit [Große Landesausstellung Baden-Württemberg; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 - 2. März 2008]. Karlsruhe: Dt. Kunstverlag, 2007, S. 87: Kompositionen und Motivexemplifikationen der Leidensgeschichte und Kreuzigung in Grünewalds Passions- und Andachtsbildern legen eine enge inhaltliche Verbindung zu Passionshistorien, Predigten, Meditationen und sonstiger Andachts- und Erbauungsliteratur nahe. Zur thematischen Einteilung hier und im Folgenden BERGMANN (1986), S. 261 – 262.

¹¹ Zur Entstehung des deutschen Passionsspiel vgl. ROLF BERGMANN: Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. Und 14. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink, 1972, S. 250 – 259. Zum Publikum der Aufführungen in Frankfurt a. M. vgl. KLAUS WOLF: Kommentar zur "Frankfurter Dirigierrolle" und zum "Frankfurter Passionsspiel" (= Die Hessische Passionsspielgruppe, hrsg. von Johannes Janota. Erg.-Bd. 1). Tübingen: Niemeyer, 2002. Zumindest Ähnliches darf wohl auch für Augsburg zutreffen.

¹² Die biblischen Quellen der Apostel zum Abendmahl sind: Mt 26, 17 – 30, Mk 14, 12 – 26, Lk 22, 7 – 38 und Joh 13, 21 – 30, zur Fußwaschung Joh 13, 1 – 20.

Demgegenüber werden sie in der bildenden Kunst häufig in einem Bild als Simultandarstellung thematisiert. Die ältesten der behandelten Bilder des Abendmahls stammen aus der Bessererkapelle des Ulmer Münsters (siehe Abb. 1, S. I).¹³ Christus sitzt zentral in der Mittelachse des Bildes, zu seiner Rechten der schlafende Jünger Johannes. Der Verräter Judas sitzt durch den Tisch von Jesus getrennt in der rechten unteren Bildflächenecke (der schlechten linken Seite von Jesus aus gesehen); gekennzeichnet ist er durch die gelbe Kleidung, den fehlenden Heiligenschein, den schwarzen Nimbus und den scheinbar vor Gier aufgerissenen Mund. Die farbige Verglasung der Bessererkapelle aus der Erbauerzeit der Kapelle konkurriert in ihrer künstlerischen Bildauffassung mit der Tafelmalerei der Zeit.¹⁴ Während in der älteren Literatur teilweise der spätgotische Glasmaler Lucas Moser (* um 1390 Ulm? – nach 1434) als Künstler vermutet wird, kommt wohl eher Hans Acker in Frage.¹⁵ In der Augsburger St. Anna-Kirche wird nördlich des Chores 1420 – 1425 von dem Ehepaar Konrad und Afra Hirn eine Kapelle gestiftet; nachdem das Ehepaar kinderlos gestorben ist, wird 1429 die Kapelle den Goldschmieden als Zunftkapelle übergeben und wird daher seitdem Goldschmiedekapelle genannt (siehe Abb. 2 - 8, S. I – V).¹⁶ In den Jahren 1890 und 1957-60 werden Ausmalungen aus der Erbauungszeit der Kapelle 1420 – 1425 und im Westteil von 1485 freigelegt. In einem der westlichen Jochfelder der Südwand sind im Schildbogen das Abendmahl und die Fußwaschung als Simultandarstellung gezeigt.¹⁷ Im oberen

¹³ An der Südseite des Chores liegt die kleine Privatkapelle der Patrizierfamilie Besserer, die 1414 gestiftet, aber erst 1429 errichtet wurde. Die qualitätsvollen Glasfenster stammen wahrscheinlich aus der Werkstatt des Ulmer Malers und Glasmalers Hans Acker, vgl. REINHARD WORTMANN: Das Ulmer Münster (= DKV-Kunstführer 286). München: DKV, ⁸2010, S. 30 – 31 und WOLF STADLER (HRSG.): Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei Architektur Bildhauerkunst. Eggolsheim: Edition Dörfner im Nebel Verlag, 1987, Band 1, S. 43. Im Verlauf dieser Arbeit werden die Kunstwerke – soweit möglich – annähernd in chronologischer Reihenfolge besprochen, um Konstanten und Veränderungen innerhalb der Einzelikonographie aufzeigen zu können.

¹⁴ REINHARD WORTMANN: Das Ulmer Münster. Stuttgart: Müller und Schindler, 1972, S. 75. Zur Datierung der Fenster vgl. FRIEDRICH PIEL (HRSG.): Baden-Württemberg. Neubearbeitung besorgt durch die Vereinigung zur Herausgabe des Dehio-Handbuches. München: Deutscher Kunstverlag, 1964, S. 494.

¹⁵ Aufgrund hoher Zahlungen 1431 an Hans Acker wird dieser als Maler vermutet, vgl. HANS SEIFERT; ELISABETH VON WITZLEBEN: Das Ulmer Münster. Glasmalereien einer bedeutenden Kirche. Augsburg: Josef Hanneschläger, 1968, S. 70. Im Gegensatz dazu wird bei PIEL (1964), S. 494 Lucas Moser als Künstler angenommen. Zu Einzelbeschreibungen der Scheiben der Apsisverglasung siehe CLAUS REISINGER: Flandern in Ulm. Glasmalerei und Buchmalerei. Die Verglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1985, S. 251 – 257. Zu Lucas Moser siehe WOLF STADLER (1987), Band 8, S. 252 – 253.

¹⁶ Zu der Kirche St. Anna vgl. ANDREAS HAHN: Die St.-Anna-Kirche in Augsburg. In: JOSEF KIRMEIER U.A. (HRSG.): „... wider Laster und Sünde“. Augsburgs Weg in der Reformation. [Katalog zur Ausstellung in St. Anna, Augsburg. 26. April bis 10. August 1997]. Köln: DuMont, 1997, S. 70 – 82.

¹⁷ Vgl. BRUNO BUSHART UND GEORG PAULA: Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III. Schwaben. München: Deutscher Kunstverlag, ²2008., S. 69 – 70. Die Zuschreibung der

Jochfeld sitzt zentral Christus, die Linke mit segnender Geste, während die Rechte durch den schlafenden Johannes verdeckt ist. Auch hier ist Judas am weitestmöglich entfernten Ende des Tisches plaziert; er ist identifizierbar durch seine roten Haare, das eher derbe Gesicht, den fehlenden Heiligenschein und die heuchlerisch gefalteten Hände. Man meint, die Verse des Architriclinus aus dem AuP nach der Aufzählung der Jünger zu hören: *Judas, setzt dich auch hie her, das die zal erfüllet wer!* (V. 369 – 70).¹⁸ Christus scheint die Einsetzungsworte verlauten zu lassen, die einerseits seinen nahenden Tod verkünden und andererseits die Jünger in die Pflicht nahmen, zu seinem Andenken künftig das Mahl zu feiern.¹⁹ Die Hauptziele der Aufführungen von Passionsspielen werden deutlich: Die teilnehmenden Menschen werden im Glauben gefestigt durch das Nachvollziehen und Sich-Hineinversetzen in die Passion Jesu.²⁰ Die Simultandarstellung Abendmahl – Fußwaschung des in Augsburg tätigen Meisters von 1477 (siehe Abb. 9, S. VI) wirkt durch das rechteckige Format etwas gedrängt; Judas ist gut an seinem gelben Gewand und dem Beutel mit den Silberlingen erkennbar.²¹ Auch im Mittelteil der Predella des Dominikaneraltars von Hans Holbein d. Ä. ist das Abendmahl dargestellt (siehe Abb. 10 – 11, S. VI – VIII).²² Ein ikonographisch weitverbreiteter Aspekt des Abendmahlgeschehens wird hier bildmächtig thematisiert: Die Ankündigung des Verrats.²³ Im AuP wendet sich Christus direkt an Judas: *Wann ich waiß den gentzlich wol, der mich heinacht verratten sol. Judas, gang hin und thu das drat, das du im hertzen wardest zrat!* (V. 461 – 464). Judas mit verzerrtem Gesichtsausdruck, rötlichen Haaren und dunklerer

Fresken an Johann Georg Bergmüller ist schlicht falsch, vgl. CLAUDIA FUCHS, ANTON FUCHS: Kirchen in Augsburg. Geschichte und Gegenwart. Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augsburg, 2005, S. 62. Dieser Maler starb zwar in Augsburg, allerdings erst im Jahr 1762 und kommt daher für Ausmalungen der frühen Renaissance nicht in Frage, vgl. STADLER (1987), Band 2, S. 117.

¹⁸ Zu den roten Haaren als Identifikationsmerkmal des Judas siehe ROLF STEINBACH: Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters. Köln u.a.: Böhlau, 1970, S. 207 – 208 und ELSBETH WIEMANN (HRSG.): Hans Holbein d. Ä. Die graue Passion in ihrer Zeit. [Anlässlich der Ausstellung Hans Holbein d. Ä. – Die Graue Passion in ihrer Zeit, 27. November 2010 bis 20. März 2011, Staatsgalerie Stuttgart]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 83.

¹⁹ Vgl. HANNELORE SACHS; ERNST BADSTÜBNER; HELGA NEUMANN: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg: Schnell & Steiner, 8²⁰⁰⁴, S. 13 – 14.

²⁰ Siehe CHRISTOPH TREUTWEIN: Inhalt und Aufbau deutschsprachiger Passionsspiele des Mittelalters. In: MICHAEL HENKER U.A. (HRSG.): Hört, sehet, weint, liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90). München: Süddeutscher Verlag, 1990, S. 32.

²¹ Siehe WIEMANN (2010), S. 356 – 348.

²² Siehe BODO BRINKMANN; STEPHAN KEMPERDICK: Deutsche Gemälde im Städel 1500 – 1550 (= Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5). Mainz: Philipp von Zabern, 2005, S. 388 – 428.

²³ Siehe ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ (Hrsg.): Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI). 8 Bde. Freiburg im Breisgau: Herder, 1971, Band 1, S. 12 – 13.

Gesichtsfarbe als die anderen Jünger bekommt von Christus das Brot gereicht.²⁴ Judas taucht im rechten äußeren Bild auf der Predella im Hintergrund erneut auf (siehe Abb. 10, S. VI).²⁵ Die Fußwaschung in der St. Anna – Kapelle zeigt eine Petrusgestalt, die mit demütiger linker Hand sich nicht für würdig erachtet, von Christus die Füße gewaschen zu bekommen; im AuP heißt es wörtlich: *Ach nit, vil lieber herre mein! mir wäschen die füß soll nit sein noch ymmer geschehen zu kainer stund; das sey dir, lieber herre, kund!* (V. 447 – 450).²⁶ Auch die Gestik von Christus und Petrus bei der Darstellung des Meisters von 1477 und der Holbeins d. Ä. auf der Dominikaneraltar-Predella lassen an den Dialog im AuP denken (siehe Abb. 4 – 5, 7, 9, S. II – III, IV, VI; Abb. 12 – 13, S. VIII – IX).²⁷

2.2. GEBET AM ÖLBERG

Nach dem Abendmahl zieht Jesus mit den Jüngern zum Garten Gethsemane am Fuße des Ölbergs; im AuP wird diese Passage der Passion in den Versen 527 – 580 und 589 – 596 verbalisiert.²⁸ Die Szene am Ölberg wird in der bildenden Kunst häufig dargestellt; mit ein Grund dafür könnte sein, daß mit ihr die eigentliche Passion Jesu beginnt. Die Einsamkeit des betenden Christus in Mitten seiner schlafenden Jünger ist ein verzweifelt Ringen mit der Gewißheit des unmittelbar bevorstehenden eigenen Todes.²⁹ *Petrus, iohannes, iacob, die drey sollen mir heinnacht wonen bey in meiner grossen angst und not* (V. 529 – 30), heißt es im AuP. Im Landkreis Augsburg gibt es zwei frühe Darstellungen der Ölbergsszene: Zum einen gibt es im Turmuntergeschoß, der Sakristei, der Katholischen Pfarrkirche St. Stephanus in Hainhofen reiche gotische Wandmalereien um 1400 zur Passion (siehe Abb. 14 und

²⁴ Vgl. SABINE POESCHEL: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildlichen Kunst. Darmstadt: WBG, 2007, S. 168 – 169 und BRIGITTE RIESE: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Leipzig: E.A. Seemann, 2007, S. 8 – 9.

²⁵ Zur Geschichte der Darstellungen des Abendmahls in der Kunst siehe GERTRUD SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2: Die Passion Jesu Christi. Gütersloh: Gerd Mohn, 1968, S. 35 – 51.

²⁶ Zur Gestik des Petrus siehe HILDEGARD KRETSCHMER: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 151 – 153 sub verbo *Gebärden, Handgebärden*.

²⁷ Zum Glasfenster in der Bessererkapelle siehe REISINGER (1985), S. 254 – 255 mit Beobachtungen zur Raumgestaltung in den Fenstern zum Abendmahl und zur Fußwaschung.

²⁸ Die für diese Episode zugrundeliegenden Bibelstellen sind Mt 26, 36 – 46; Mk 14, 32 – 42 und Lk 22, 39 – 46.

²⁹ Vgl. CHRISTOPH WETZEL: Die Bibel in der bildenden Kunst (= RUB 18571). Stuttgart: Reclam, 2009, S. 242 – 243.

15, S. IX und X).³⁰ Während die frühchristliche Kunst Hinweise auf Angst und Schmerzen Christi zu vermeiden sucht, stellt die Kunst des ausgehenden Mittelalters die Todesangst Jesu und sein Leiden als Mensch zunehmend eindeutig dar.³¹ Christi Arme und sein Blick sind flehentlich erhoben in Richtung der segnenden, mit einem Nimbus versehenen Hand Gottes. Der in Lk 22, 43 erwähnte tröstende Engel ist in der Kunst dieser Zeit noch nicht präsent. Die schlafenden Jünger sind aufgrund äußerer Merkmale identifizierbar: rechts der jugendliche Johannes mit den etwas längeren Haaren, in der Mitte Petrus mit dem Haarkranz und links Jakobus d. Ä. Auch in der Katholischen Pfarrkirche St. Michael in Wörleschwang, Markt Zusmarshausen (siehe Abb. 16 - 18, S. XI - XIV), finden sich Bilder zur Passion, wenn auch nicht mehr in der Vollständigkeit wie in Hainhofen.³² Auch hier kniet Jesus in Orantenhaltung, blickt in Richtung eines andeutungsweise erhaltenen Kreuzes rechts oberhalb seines Nimbus und zwei der drei Jünger (Petrus wieder identifizierbar) schlafen vor einem die Stadt Jerusalem andeutenden Turm. Die Landschaft als Ausdrucksträger ist mit den stilisierten, der Szene den Namen gebenden Ölbäumen in den Darstellungen in Hainhofen und Wörleschwang im Hintergrund präsent.³³ Auch in dem Fenster der Ulmer Bessererkapelle finden sich die erwähnten Merkmale der Szenerie: Christus als Orant, unten rechts bartlos und langhaarig Johannes, in der Mitte mit Haarkranz Petrus und im Hintergrund Ölbaum, Mauern und Türme Jerusalems (siehe Abb. 19, S. XIV). Der Meister von 1477 hat keine Schwierigkeiten, Christus in seiner menschlichen Schwäche darzustellen (siehe Abb. 20, S. XI), wie es in der frühen Kunst üblich war.³⁴ Christus hält seine Arme flehentlich bittend, während im Hintergrund bereits die Schergen über einen

³⁰ Siehe BUSHART (2008), S. 427 – 428. Der 1276 erstmals urkundlich erwähnte Ort Hainhofen gehörte im Mittelalter den Augsburger Bischöfen, die ihn mit dem Patronatsrecht der Kirche an prominente Augsburger Patrizierfamilien wie Portner (seit 1348), Langenmantel (im 15. Jahrhundert) oder Fugger (seit 1582) als Lehen vergeben. Die Fresken werden wohl bereits bei der Umgestaltung des kleinen Raumes um 1500 mit Putz überzogen, geraten so in Vergessenheit und bleiben der Nachwelt erhalten. 1898 werden sie freigelegt und 1902 konserviert. Vgl. hierzu WILHELM NEU; FRANK OTTEN: Landkreis Augsburg (= Bayerische Kunstdenkmale XXX). München: Deutscher Kunstverlag, 1970, S. 151 – 155.

³¹ Siehe hierzu POESCHEL (2007), S. 269 – 170, RIESE (2007), S. 309 – 310 und ausführlich WALTER PÖTZL (HRSG.): Kunstgeschichte. Der Landkreis Augsburg. Band 6. Augsburg: Landratsamt Augsburg 1997, S. 48 – 51, hier S. 50: „Die offensichtlich authentisch erhaltene Gesamtkomposition überliefert uns als Charakteristikum auch der anderen Passionsbilder in Hainhofen die starke Expressivität der Darstellung, die in der Szene des Ölbergs in der deutlichen Aufwärtsbewegung des flehenden Heilands vom Motiv der nur halb knienden Haltung bis hin zu den Fingerspitzen zum Ausdruck kommt und durch den Kontrast zur Ruhe der eine geschlossene Gruppe bildenden Apostel gesteigert wird.“

³² Vgl. BUSHART (2008), S. 1129 – 30 und PÖTZL (1997), S. 53 - 56.

³³ Vgl. SCHILLER (1968), S. 60 – 61.

³⁴ Siehe LCI, Band 3 sub verbo Ölberg.

Flechtzaun setzen, um ihn gefangen zu nehmen.³⁵ Mit der Grauen Passion tritt ikonographisch durch Hans Holbein d. Ä. eine wichtige Neuerung hinzu (siehe Abb. 21 – 23, S. XV – XVII): Christi Blick richtet sich nicht mehr nach oben, sondern zu einem Kelch, der als Leidenskelch auf Jesu eigenes Opfer, aber auch auf künftige Meßopfer hinweist.³⁶ Die Personen im Vordergrund sind durchgehend in – der Passion den Beinamen gebenden – Grautönen gekleidet; der Effekt einer Art Halb-Grisaille entsteht. Ob von der Farbgebung der Gewänder in bildlichen Darstellungen generell Rückschlüsse auf die Gestaltung der Kostüme in Aufführungen von Passionsspielen gezogen werden können, ist bereits untersucht worden.³⁷ Hier in der Grauen Passion tauchen im Hintergrund – angeführt von dem bereits ausbezahlten Judas – die Häscher auf. Während diese bei Holbein aufgrund ihrer Rüstungen wohl römische Soldaten sind, werden sie vom Salvator im AuP V. 534 als *iuden* identifiziert. Die gleiche Konstellation wird von Holbein d. Ä. auf dem Epitaph der Schwestern Vetter und auf einer schwäbischen Grisaille-Kabinettscheibe (siehe Abb. 24 - 26, S. XVIII - XIX) gezeigt: Christus fleht in Richtung eines Kelches, daß dieser sprichwörtlich an ihm vorrübergehe.³⁸ Ende des 15. Jahrhunderts kommt ikonographisch im österreichischen Raum bei dem Augsburger Maler Jörg Breu (siehe Abb. 27 und 28, S. XIX) und vor allem in Augsburg selbst (siehe Abb. 29 und 30, S. XX) eine auch für das AuP relevante Änderung hinzu: Der in einem Evangelium erwähnte tröstende Engel des Herrn.³⁹ Die kleinen Predellatäfelchen des Weingartner Altars von Hans Holbein stehen zwar in keinem direkten inhaltlichen Bezug zu den großen Altartafeln Holbein, aber der Zuspruch des Angelus aus dem AuP klingt in dieser Darstellung mit: *Mich hat gesendet der vatter dein, Das du den kölch trinckst williglich und das creutz tragst gedultiglich, Das all welt durch dein marter groß des ewigen todes werde los.* (V. 574 – 578).⁴⁰ Im Gegensatz zu der

³⁵ Vgl. hierzu ERNST BUCHNER; KARL FEUCHTMAYR (HRSG.): Augsburgur Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg: Benno Filser, 1928, S. 50.

³⁶ Siehe SCHILLER (1968), S. 61, WIEMANN (2010), S. 253- 254 und BRUNO BUSHART: Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. [Ausstellung Augsburg-Rathaus, 21. August bis 7. November 1965]. Augsburg: Himmer, 1965, S. 66 – 70.

³⁷ Siehe hierzu KLAUS WOLF: Verfremdung oder Identifikation? Zur Problematik einer Rekonstruktion des Kostüms im geistlichen Spiel des Spätmittelalters. In: HORST BRUNNER; WERNER WILLIAMS-KRAPP (HRSG.): Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota. Tübingen: Niemeyer, 2003, S. 255 - 264.

³⁸ Zur Geschichte des heute in den Gemäldesammlungen befindlichen Epitaphs im Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg siehe WIEMANN (2010), S. 260 und (zu der Grisaillemalerei) S. 406.

³⁹ Zumindest ein Arbeitsaufenthalt Jörg Breus in Österreich ist nachweisbar. Zu Jörg Breu siehe STADLER (1987), Band 2, S. 314 – 315.

⁴⁰ Vgl. DENIS A. CHEVALLEY: Der Dom zu Augsburg (= Die Kunstdenkmäler von Bayern. Neue Folge 1). München: R. Oldenbourg, 1995, S. 203 – 207.

engelslosen Darstellung in der Grauen Passion zeigt Hans Holbein d. Ä. auf der Predella des Dominikaneraltars und auf der Außenseite des Kaishaimer Altars (siehe Abb. 31 36 – 37, S. XXI, XXIV – XXV) den Engel mit dem Kelch.⁴¹ Auch bei Holbeins Zeitgenossen Hans Burgkmair d. Ä. (siehe Abb. 32 – 35, S. XXI – XXIV) ist der Bote Gottes zu sehen; im Hintergrund auf dieser Darstellung ist der rothaarige, gelbgewandete Judas gut zu identifizieren.⁴²

2.3. GEFANGENNAHME JESU / JUDASKUß / HEILUNG DES MALCHUS

Bei dem sich anschließenden Verrat des Judas und der Gefangennahme Jesu werden in der Bibel nur beim Evangelisten Johannes namentlich erwähnt: Petrus und Malchus; ikonographisch ist diese Teilszene dagegen mehrfach dargestellt.⁴³ Der Verrat gehört zu den frühesten bildlich thematisierten Passionsszenen und ist das wichtigste und am häufigsten anschaulich gemachte Ereignis vor der Kreuzigung; der verräterische Judaskuß steht dabei vor der weniger nachdrücklich gezeigten Gefangennahme motivisch im Vordergrund.⁴⁴ Judas kündigt seinen Kuß im AuP seinen Begleitern an: *Den ich wird küssen an sein mund, den fahend zuo der selben stund!* (V. 605 – 606). Im AuP ist die Malchus-Episode (V. 661 – 682) auch in die Szene der Gefangennahme Jesu eingefügt (V. 597 – 618, 629 – 660 und 683 – 686). In der ausdrucksvollen Darstellung aller drei simultan gezeigten Teilszenen in Hainhofen (siehe Abb. 38 – 40, S. XXVI – XXVIII) steht Christus zentral im Vordergrund, während er von Judas mit wilder Mähne zum Kuß umarmt wird. Mit seiner Rechten, die ein römischer Soldat gefaßt hat, weist er heilend auf den am Boden liegenden Malchus, der mit geschlossenen Augen verletzt etwas im Hintergrund am Boden kauert. Am linken Bildfeldrand holt Petrus weit zum Schlag mit seinem Schwert aus. Zwei weitere Figuren, durch ihre Judenhüte eindeutig identifizierbar, holen zum Schlag auf Jesu Kopf aus, wobei der eine mit einer Keule bewaffnet ist. Auffallend ist bei dieser Darstellung neben der ikonographischen

⁴¹ Zum Kaishaimer Altar vgl. MARTIN SCHAWÉ: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 164 – 169.

⁴² Siehe hierzu GISELA GOLDBERG (BEARB.): Altdeutsche Gemälde (= Staatsgalerie Augsburg. Städtische Kunstsammlungen 1). Augsburg: Gesellschaft zur Erhaltung Alt-Augsburger Kulturdenkmale, 1967, S. 93 – 95 und SCHAWÉ, MARTIN: Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, [ohne Erscheinungsdatum], S. 80.

⁴³ Der Verrat des Judas durch den Judaskuß und die Gefangennahme Jesu werden in Mt 26, 47 – 56, Mk 14, 43 – 52 und Lk 22, 47 – 53 geschildert, bei Johannes wird die Szene inklusive der Malchus-Episode in 18, 1 – 11 beschrieben.

⁴⁴ Vgl. SCHILLER (1968), S. 62 – 66 und POESCHEL (2007), S. 170 – 171.

Differenzierung zwischen Römern und Juden die Tatsache, daß die schwere körperliche Gewalt gegen Christus nur von den Juden ausgeht. Auch im AuP geht nach anfänglichem Respekt vor Jesus (V. 611 – 644) die Gewalt von den jüdischen Schergen mit Namen Cayphe aus. Leider ist die entsprechende Darstellung in Wörleschwang durch spätere Umbaumaßnahmen bis auf eine Reihe von Aposteln, die das bildlich fehlende Hauptgeschehen seitlich beobachten, zerstört (siehe Abb. 41 – 43, S. XXIX – XXX). Bei der Glasmalerei Hans Ackers im Ulmer Münster (siehe Abb. 44, S. XXX) hat Malchus ein an eine Laterne erinnerndes Gefäß in der Hand, um vielleicht so zu untermauern, daß von ihm für Jesus keine unmittelbare Gefahr ausgeht und das Unterfangen von Petrus nutzlos ist: *Symon petre! stöck ein dein schwert, dann dein hilf ist mir unwert; Wann alle, die mit dem schwer tumb gan, mit dem schwert miessen sy vergan.* (V. 665 – 668). In Joh 18,10 wird deutlich erwähnt, daß Malchus das rechte Ohr abgetrennt wird – in Hainhofen und Ulm wird dies möglicherweise zugunsten einer zentralen Platzierung Christi in der Bildmitte nicht umgesetzt. Das Bildfeld in der Goldschmiedekapelle (siehe Abb. 45 – 50, S. XXXI - XXXIV) läßt sich wie eine genaue Umsetzung einzelner Aspekte im AuP lesen: Auf Abb. 47 sieht man mit geröteten Lippen und heuchlerischem Gesichtsausdruck Judas direkt zu Christus sprechen: *Got grieß dich, herr und maister mein! den kuß des frids nem von mir ein!* (V. 645 – 646), während Christus Judas direkt in die Augen blickend zu antworten scheint: *Freund, warumb bist du kommen her? Du hast gen mir ain falsch beger.* (V. 649 – 650). Auch in dieser Darstellung läßt sich die Gewaltbereitschaft des hinter Jesus stehenden Juden mit der Bereitschaft des (durch seine Rüstung kenntlich gemachten) römischen Soldaten kontrastiv in Beziehung setzen. Die Darstellung der in der St. Anna-Kirche zeigt als Simultandarstellung die zeitlich eigentlich aufeinanderfolgenden Szenen des Kusses, der eigentlichen Gefangennahme durch den römischen Soldaten, des Gewaltausbruches des Juden, des Zückens des Schwertes durch Petrus und des Replantierens des abgetrennten rechten Ohres des laternenträgenden Malchus durch Jesus: *land mich im wider setzen an Sein or, das im ward abgeschlagen, das er das wiß von mir zuo sagen!* (V. 674 – 676).⁴⁵ Bei der Grauen Passion des älteren Hans Holbein (siehe Abb. 51 und 52, S. XXXV - XXXVI) kauert Malchus am Boden und trägt einen Helm, der eigentlich beim Abschlagen des Ohres und dessen Wiederansetzen hätte hinderlich sein müssen. Trotzdem ist er durch die Laterne und den vor Schmerz und/oder vor

⁴⁵ Die Malchus-Episode wird vor allem in der Kunst nördlich der Alpen seit dem Spätmittelalter gerne dargestellt, vgl. LCI Band 4 sub verbo *Verrat des Judas*.

Erstaunen aufgerissenen Mund eindeutig identifizierbar.⁴⁶ In der bildlichen Darstellung wird Judas durch seine roten Haare und seine Physiognomie als Verräter und Jude gekennzeichnet; durch Gestik, Mimik und Physiognomie sind die Schergen um den abgeklärt in der Mitte der Darstellung stehenden Christus als Juden, mithin als Gottesfeinde quasi stigmatisiert, was im AuP zusätzlich durch die sprachliche Diktion und Artikulation unterstützt wird. Auch auf dem Dominikaneraltar (siehe Abb. 53, S. XXXVI) zeigt sich eine ähnliche Konstellation: unter dem Schriftband *Ave Rabi* spitzt Judas arglistig seine Lippen zum Kuß, während Christus von links angespien wird. Judenhut und orientalisch anmutende Kopfbedeckungen charakterisieren und differenzieren von dem Soldaten, der Christus festhält. Der im Bild festgehaltene Gegensatz besteht in dem ruhigen Antlitz des aufrecht stehenden Jesus und den wut- und haßverzerrten Gesichtern der Schergen; Ähnliches gilt für den Kaishaimer Altar Holbeins (siehe Abb. 56, S. XXXVIII) und Darstellungen, die nicht direkt aus Augsburg stammen (siehe Abb. 54 und 55, S. XXXVII). Die Figur des Malchus wirkt wie ein zusätzliches dramatisches Element im gegensätzlich dargestellten Personal Christus contra Schergen.⁴⁷ Besonders lebensecht setzt der um die Jahrhundertwende des 15. zum 16. Jh. in Augsburg tätige Meister L.F. (siehe Abb. 57 – 60, XXXVII – XL) das Geschehen in Szene.⁴⁸

2.4. JESUS VOR PILATUS

Im AuP nimmt die Begegnung zwischen Christus und Pilatus einen sehr breiten Raum ein: V. 1056 – 1137, 1174 – 1323, 1390 – 1431, 1478 – 1505 und die Verurteilung V. 1506 – 1539. Pilatus versucht, die Verantwortung für eine mögliche Verurteilung Christi an den Tetrarchen Herodes zu delegieren, doch dieser sandte Jesus zu ihm zurück.⁴⁹ Eine Verurteilung zum Tod am Kreuz konnte nur der römische Prokurator Pilatus aussprechen; die Juden im AuP versuchen daher bei Pilatus eine Aburteilung wegen Hochverrates zu erreichen, da Christus den jüdischen

⁴⁶ Siehe hierzu ausführlich KURT LÖCHER: Die graue Passion von Hans Holbein d. Ä. – Der Knecht Malchus bei Holbein und im Spiegel mittelalterlicher Passionsspiele. In: ELSBETH WIEMANN (HRSG.): Hans Holbein d. Ä. Die graue Passion in ihrer Zeit. [Anlässlich der Ausstellung Hans Holbein d. Ä. - Die Graue Passion in ihrer Zeit, 27. November 2010 bis 20. März 2011, Staatsgalerie Stuttgart]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 75 – 83.

⁴⁷ Vgl. POESCHEL (2007), S. 170.

⁴⁸ Vgl. hierzu GOLDBERG (1967), S. 98 – 100 und SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 86

⁴⁹ Siehe SCHILLER (1967), S. 73.

Königsthron anstrebe.⁵⁰ Aus dem Drängen der Juden auf ein Todesurteil am Kreuz entwickelte sich in späterer Zeit die traditionelle Schuldzuweisung an die Juden als „Gottesmörder“.⁵¹ Das Bildnis von Hans Acker (siehe Abb. 61, S. XLI) aus dem Ulmer Münster ist in der Struktur zwar erhalten, aber stark ergänzt. Die beiden Adlerwappen oberhalb der Rundbögen stehen als Herrschaftssymbole für das Römische Reich.⁵² Eine Federzeichnung des Meisters von 1477 (siehe Abb. 62, S. XLI) zeigt den unter einem Baldachin im Hintergrund sitzenden, etwas ratlos wirkenden Pilatus, der mit sich mit seiner Frau über das weitere Vorgehen abzustimmen scheint, während dazu seltsam kontrastierend im vorderen Bildteil die Bewacher Christi und dieser selbst in gespreizten und verdrehten Körperhaltungen jäh Bewegung und Dynamik in das Bild transportieren.⁵³ In der Grauen Passion Holbeins d. Ä. (siehe Abb. 63, S. XLII) werden das Getöse und die Beharrlichkeit der Juden im AuP bildmächtig in Szene gesetzt: Sie sind überaus beharrlich und dringen so lange in Pilatus, bis dieser Jesus verurteilt.⁵⁴ In der Regieanweisung vor V. 1464 heißt es daher: *Jetzt wäscht pylatus die hend sitzend, und stand seine diener mit dem beckin und zwähel vor ihm und spricht.*⁵⁵ Pilatus wäscht sich die Hände und spricht: *Von deß gerechten mentschen bluot, dem man so gröslich unrecht thuot, Will ich gentzlich unschuldig sein. ... Darum wäsch ich die hende mein zuo bwaren mich vor künfftig pein.* (V. 1464 – 1466 und 1470 – 1471). Christus als ruhende Zentralfigur spiegelt quasi in denkbar ausgeprägtem Kontrast rechts die würdevolle und in sich ruhende Figur des Pilatus und links den entfesselten blutrünstigen Mob der zukünftigen Peiniger; durch diese Gegensätzlichkeit in der Personendarstellung gewinnt das Bild zusätzlich an Bewegung und Spannung.⁵⁶ Auch auf dem Täfelchen der Predella des Weingartner Altars im Augsburger Dom (siehe Abb. 64 und 65, S. XLIII) sind es wie auch in zuvor beschriebenen Darstellungen die Juden, die von Pilatus eine Verurteilung Christi zum Tode verlangen.⁵⁷ Auch die Regieanweisung

⁵⁰ Siehe SACHS (2004), S. 89 – 90.

⁵¹ Vgl. hierzu POESCHEL (2007), S. 172 – 173.

⁵² Siehe REISINGER (1985), S. 255.

⁵³ Vgl. BUCHNER (1928), S. 46 – 48.

⁵⁴ Die Darstellung des Pilatusurteils, vor allem durch die Handwaschung veranschaulicht, ist das gesamte Mittelalter hindurch ein fester Bestandteil zahlreicher Passionszyklen, vgl. LCI, Band 3 sub verbo *Pilatus*.

⁵⁵ Während die Handwaschung nur in Mt 27, 24 belegt ist, werden die Geschehnisse vor Pilatus von allen Evangelien beschrieben: Mt 27, 1, 2 und 11 – 30, Mk 15, 1 – 19, Lk 23, 1 – 25 und Joh 18, 28 – 19, 16. Vgl. SCHILLER (1968), S. 71 – 76.

⁵⁶ Siehe auch WIEMANN (2010), S. 256 – 257.

⁵⁷ Während die helmbewehrten Soldaten reine Wachfunktion auszuüben scheinen, drohen die beiden Juden unmittelbar neben Jesus mit einem Knüppel bzw. dringen gestisch auf Pilatus ein, vgl. CHEVALLEY (1995), S. 207.

des AuP zum Todesurteil über die Schächer (V. 1502 – 1505) scheint hier ebenso direkt umgesetzt (*Pylatus setzt sich auf sein stuol und nempt den stab in die hand und spricht zuo seinen knechten*) wie das Brechen des Stabes über Jesus (nach V. 505 und V. 506 - 508): *Dar nach bricht Pylatus den stab ab und fellt das urtail yber ihesum: Ich richter hie Pylatus sprich, dar auf ich meinen stab ab brich, Min urtail nach ewrem synn*. Die Figur des Pilatus wird nicht nur in der Darstellung von Jörg Breu (siehe Abb. 68, S. XLV), sondern auch in drei weiteren Darstellungen Hans Holbeins d. Ä. (siehe Abb. 66, 67 und 69, S. XLIV und XLV) als ruhender Kontrapunkt zu den hastigen und überreizten Figuren um Christus gezeichnet, die auf die Verurteilung Christi zum Tod zu lauern scheinen. Die Ausgestaltung auf dem Epitaph der Schwestern Vetter zeigt eine Reduktion der Personenanzahl, die den Eindruck eines Gedrängtseins der Darstellung des Dominikaneraltars oder des Kaishaimer Altars verhindert.⁵⁸ Wichtige Bedeutungen bei der Figurenkomposition dürften neben den recht unterschiedlichen Maßen der einzelnen Holbein-Bildflächen auch die individuellen Wünsche der Auftraggeber gespielt haben.

2.5. JESUS VOR HERODES

In den Evangelien wird nur in Lk 23, 7 – 12 berichtet, daß Pilatus Jesus zu dem Tetrarchen Herodes Antipas schickt, der sich zum Passahfest in Jerusalem aufhielt, um die Verantwortung auf diese Weise abzuwälzen; im AuP wird die Szene in den Rahmen der weit umfangreicheren Pilatus-Episode eingefügt: V. 1138 – 1173. Ikonographisch taucht dieser kurze Abschnitt im Raum Augsburg nur in St. Stephanus in Hainhofen auf, was ihn zu einer Besonderheit macht.⁵⁹ Vor den rechts auf einem Thron sitzenden Herodes (siehe Abb. 70 – 72, S. XLV1 – XLVII) wird der gefesselte Jesus von zwei Juden geführt, im Hintergrund überwacht von einem römischen Soldaten. Herodes Antipas, als einer der Tetrarchen Herrscher über Galiläa und Peräa, ist unschwer an den vier Zacken seiner Krone erkennbar. Interessant ist die Gestik des rechten Juden, der mit vorwurfsvoller Geste auf den vermeintlichen blasphemischen Frevel Jesu hinzuweisen scheint. Herodes stützt selbstbewußt seinen rechten Arm zur Bekräftigung und Bestätigung auf, während er mit der linken die an ihn herangetragene Herausforderung anzunehmen scheint oder Christus dazu ermuntert, ihm ein Zeichen zu geben: *Laß mich nun ain zaichen sehen*,

⁵⁸ Siehe SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 83 und GOLDBERG (1967), S. 46 – 48.

⁵⁹ Vgl. BUSHART (2008), S. 427 – 428.

als ich mangs von dir hör iehen! (V. 1158 – 1159). Eine mögliche Deutung wäre auch eine Verspottung Jesu durch Herodes, da dieser ihm eine Antwort schuldig bleibt.⁶⁰

2.6. GEIßELUNG

Sehr viel zahlreicher sind ikonographische Belege für die Geißelung Christi, die zwar von allen Evangelisten außer von Lukas beschrieben wird; im AuP, eingebettet in das Pilatus-Geschehen, nimmt die Szene lediglich die Verse 1346 – 1363 ein.⁶¹ Mit der Geißelung beginnt in der Passion die physische Zerstörung des Delinquenten: Sie leitete den Vollzug der Kreuzigung ein und durfte wie diese nicht bei römischen Bürgern vollzogen werden.⁶² In Apg 22, 25 heißt es: *Als man ihn aber zum Geißeln festband, sprach Paulus zu dem Hauptmann, der dabeistand: Ist es erlaubt bei euch, einen Menschen, der römischer Bürger ist, ohne Urteil zu geißeln?* Die Geißelung war Demütigung und roheste Gewalt in einem und wird auf allen Darstellungen von Christus ohne Gegenwehr erduldet.⁶³ In St. Stephanus in Hainhofen (siehe Abb. 73 – 74, S. XLVIII – XLIX) hängt der bereits bis auf das Lendentuch entkleidete Christus schon vor Schmerz gekrümmt und blutüberströmt gefesselt an der Geißelsäule, während zwei Schergen mit Rutenbündeln (fascies) auf ihn eindreschen. Der linke wirkt aufgrund seiner Physiognomie ungehobelt aggressiv und erinnert mit seinen wirren rötlichen Haaren an den Judas im Hainhofener Zyklus (siehe Abb. 38, S. XXVI). Mit seiner linken Hand weist er höhnisch auf die Stelle, an der Jesus während der Kreuzigung die Seitenwunde empfangen wird.⁶⁴ Der rechte Peiniger ist mit Geißel aus Riemen mit Knoten oder Kugeln (flagellum) und Rutenbündel ausgestattet und als Jude identifizierbar. *„Die Schergen werden unter dem Einfluß der Passionsspiele zunehmend roher wiedergegeben, in der deutschen Kunst manchmal als gewalttätige Landsknechte.“*⁶⁵ Die Worte des Pylatus im AuP erscheinen als Bild gewordene Realität: *Bindt in dort zuo ianer seyle und thond das*

⁶⁰ Siehe SACHS (2004), S. 89.

⁶¹ Vgl. Mt 27, 26; Mk 15, 15; Joh 19, 1.

⁶² Siehe POESCHEL (2007), S. 173 – 174.

⁶³ Zur Geißelung im Einzelnen siehe JAMES H. MARROW: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk: Van Ghemmert, 1979, S. 134 – 141.

⁶⁴ Zur gewaltsamen Sprache im Passionsspiel vgl. JUTTA EMING: *Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel*. In: JUTTA EMING; CLAUDIA JARZEBOWSKI (HRSG.): *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 4). Göttingen: V&R unipress, 2008, S. 31 - 51.

⁶⁵ Zit. SCHILLER (1968), S. 79.

mit schneller eyle! Nmpt auch gayslen und guot ruotten und macht im auch sein haut bluotten! (V. 1350 – 1353). Die Geißelung ist auch auf den prachtvollen Kirchenfenstern in der Gertrudkapelle im Ostchor des Augsburger Doms dargestellt (siehe Abb. 75 – 77, S. XLIX – LI).⁶⁶ Ungewiß ist, ob sie bei einer Entstehungszeit um 1400 tatsächlich dem Meister der Münchener Frauenkirche zugeordnet werden können.⁶⁷ Aufgrund des Einwölbungszeitpunktes und aufgrund stilistischer Merkmale werden die Fenster auf einen Zeitraum nach 1413 datiert.⁶⁸ Die Szene umfaßt drei Bahnen zu drei Zeilen; in der mittleren Bahn steht Jesus unter dem wachsamem Blick Gott Vaters gefesselt und schon gekrümmt an der Geißelsäule, während seine Peiniger gleichzeitig an den Fesseln reißen und ihn mit Ruten auspeitschen.⁶⁹ Christus erträgt sein Schicksal würdevoll, große Anspannung ist allerdings den Falten über den Augenbrauen zu entnehmen. Auf weiteren Beispielen (siehe Abb. 78, S. LI) wird Christus an den Haaren gerissen oder ist nahezu Mittelpunkt einer Art Reigen von Quälenden (siehe Abb. 79 – 82, S. LII – LIV) in der Goldschmiedekapelle.⁷⁰ Der Betrachter meint, die Worte eines Schergen des Pilatus aus dem AuP im Ohr zu haben: *Schlagt in hinden, vornen, neben, das wir im seiner predig geben!* (V. 1362 – 1363). Die Gewaltexzesse werden von Christus in stillem Leid erduldet, während seine Gegner, darunter viele Juden, sich einer wahren Gewaltorgie hingeben. Hans Holbein hat diese Passionsszene auf mehreren seiner Zyklen dargestellt, in der Grauen Passion, dem Vettern-Epitaph, dem Dominikaneraltar und dem Kaishaimer Altar (siehe Abb. 83 – 85, 89, S. LV – LVI, LIX). In der Darstellung der Grauen Passion zeigt auf der rechten Seite ein Zeuge des Geschehens auf Christus; dieser ist trotz der enormen Gewalteinwirkung äußerlich unverletzt und weist keine Spuren der Mißhandlungen auf. *„Auf den spätma. Tafelbildern werden die Darst. unter dem Einfluß der Passionsspiele volkreicher und bewegter. Die Kriegsknechte und das Volk werden roher und gewalttätiger gezeigt.“*⁷¹ Auch die Christusfiguren des Dominikaneraltars und des Kaishaimer Altars weisen diese Besonderheit auf, während der Epitaph der

⁶⁶ Siehe BUSHART (2008), S. 56.

⁶⁷ Siehe WERNER SCHNELL: Der Dom zu Augsburg (= Peda-Kunstführer 516). Passau: Peda, ²2005, S. 22 – 23. Zum Umbau des Ostchors vor der Entstehung der Passionsfenster siehe MARC CAREL SCHURR: Die Erneuerung des Augsburger Domes im 14. Jahrhundert und die Parler. In: MARTIN KAUFHOLD (HRSG.): Der Augsburger Dom im Mittelalter. Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, S. 49 - 59.

⁶⁸ Vgl. CHEVALLEY (1995), S. 182 - 189.

⁶⁹ Die Peiniger scheinen durch ihre Kopfbedeckungen als unterschiedliche Personengruppen identifizierbar: Links mit den Helmen Soldaten und ganz rechts mit dem Hut ein Jude.

⁷⁰ Zu den unterschiedlichen Formen der Darstellung siehe LCI, Band 2 sub verbo *Geißelung Christi*.

⁷¹ Zit. SACHS (2004), S. 149.

Schwestern Vetter einen blutüberströmten Christus vorführt.⁷² Eine weitere ikonographische Besonderheit ist festzustellen: Der Christus des Epitaphs ist mit dem Gesicht zur Geißelsäule gebunden und scheint erschöpft den Kopf an diese zu lehnen, während bei den anderen Holbein-Darstellungen Jesus mit dem Rücken zur Säule an diese gefesselt erscheint.⁷³ Ein anderer Scherge des Pilatus scheint seine Worte an Christus zu richten: *Ihesu, sichstu hie die sawl stan? Daran muostu dich binden lan Und dir die hawt lan erstreichen, das es erbarm arm und reichen.* (V. 1356 – 1359). Damit ist diese Szene der Ausarbeitung der Begebenheit in St. Anna (siehe Abb. 79 – 82, S. LII – LIV) nachempfunden.⁷⁴ Sehr expressiv haben Jörg Breu und Hans Burgkmair d. Ä. diese Komposition übernommen.⁷⁵

2. 7. DORNENKRÖNUNG

Auch die Dornenkrönung fehlt beim Evangelisten Lukas; im AuP nimmt sie die Verse 1364 – 1389 ein.⁷⁶ Die Dornenkrönung in Hainhofen (siehe Abb. 90 – 92, S. LX – LXII) zeigt mit den speiegelgleich gekreuzten Stangen eine eher symmetrische Komposition mit Christus im Purpurmantel in der Mitte.⁷⁷ Sein Blick ist auf den Boden gerichtet und er scheint in stillem Gebet zu verharren; der linke der beiden Peiniger ist deutlich an seinem Judenhut zu erkennen, obwohl die Verhöhnung und Dornenkrönung in der Bibel von römischen Soldaten ausging.⁷⁸ Bei der Darstellung im Augsburger Dom Mariä Heimsuchung (siehe Abb. 93 – 97, S. LXIII – LXVIII) fällt der hervorragende Erhaltungszustand und die Plastizität der Darstellung auf.⁷⁹ Christus in der Mittelbahn ist mit Purpurmantel und Zepter ausgestattet und wird von Gott Vater, der voraussehend das Kreuz im Arm trägt, von oben gesegnet. Die Schergen in den beiden äußeren Bahnen drücken mit den Stangen die Dornen nieder und fluchen oder schmähen Christus; im AuP V. 1368 – 1371: *Im leg wir an ain künigelich gwand, geben im ain zepter in sein hand, Wie man dann ainen küng sol thon; im setz wir aufs haubt ain dörnin kron.* Das Fenster in der Bessererkapelle,

⁷² Siehe WIEMANN (2010), S. 255.

⁷³ Vgl. hierzu SCHILLER (1968), S. 79.

⁷⁴ Vgl. hierzu GOLDBERG (1967), S. 46 – 48.

⁷⁵ Vgl. SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 80 und YVONNE SCHÜLKE: artguide Augsburg. Kunst-, Kultur- und Stadtführer. Augsburg: Staden-Verlag, 2008, S. 67.

⁷⁶ Die Dornenkrönung bei den anderen Evangelisten findet sich in Mt 27, 27 – 30; Mk 15, 16 – 19 und Joh 19, 2 – 3.

⁷⁷ Vgl. PÖTZL (1997), S. 50.

⁷⁸ Siehe SACHS (2004), S. 102 – 103. Die Darstellung eines spottenden Juden ist in dieser Szene eventuell dem antisemitischen Klischee entsprungen.

⁷⁹ Zu Restaurierungen und Ergänzungen nach dem Zweiten Weltkrieg siehe CHEVALLEY (1995), S. 189.

das die Dornenkrönung zeigt, verzichtet wahrscheinlich wegen der geringen Größe auf die Darstellung des Zepters und die Stangen sind schwer erkennbar; die Köpfe der Figuren sind teilweise spätere Rekonstruktionen.⁸⁰ Die Komposition der Dornenkrönung in der Goldschmiedekapelle der St. Anna-Kirche (siehe Abb. 99 – 102, S. LXIX – LXXI) zeugt wieder von adäquater bühnengerechter Gestaltungskraft: Der leidende Christus senkt seinen Blick still zu Boden, während ihm bereits Blut vom Kopf rinnt.⁸¹ Zwei etwas hinter ihm stehende Peiniger pressen mit den Stangen gewaltsam die Krone auf seinen Kopf, während zwei weitere neben ihm spottend auf die Knie fallen oder sich schmeichlerisch vor ihm verbeugen. Gestik und Physiognomie lassen bei einigen von ihnen klischeehaften Judendarstellungen vermuten. Die erneute Verspottung durch die Schergen im AuP in den Versen 1382 – 1389 scheint hier ins Bild gesetzt zu sein. Der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Augsburg tätige Meister von 1477 (siehe Abb. 103, S. LXXII) nimmt die Doppelung von schmerzhafter Krönung und Verspottung auf; Christi Kopf wird von den Stangen auf die Seite gedrückt und er wird, einen Pflanzenwedel haltend, durch einen knienden Schergen verhöhnt.⁸² Der Maler des Predellatäfelchens im Augsburger Dom scheint die Darstellung Hans Holbein d. Ä. (siehe Abb. 104 – 106, S. LXXII – LXXIII) geradezu kopiert zu haben, wenn auch unter Weglassung der Pilatusfigur und weiterer kompositorischer Einbußen in Mimik und Dramatik.⁸³ Der kniende Scherge im AuP sagt zu Jesus V. 1380 – 1381: *Nem da das zepter in die hand! Dar bey so wirst ain kunig bekannt.* GOLDBERG weist auch bei dieser Szene auf die Ausgestaltung in der St. Anna-Kirche als Voraussetzung hin.⁸⁴ Die Parodierung einer Huldigung an den König der Juden nimmt kompositorisch in der Grauen Passion (siehe Abb. 107, S. LXXIV) nahezu die Dimension eines Reigens um Christus an: Die Stangen, mit denen die Krone hinabgedrückt wird, beginnen eine kreisende Bewegung, die sich in den Personen, die sich um den Thron drehen, fortsetzt.⁸⁵ Die Beleidigungen, Boshaftigkeiten und Entehrungen der Schergen nehmen in den Darstellungen eines Ulmer Meisters, Jörg Breus und Hans Schäufeleins (siehe Abb. 108, 110 – 111 und 116, S. LXXV, LXXVI und LXXIX) zunehmend groteske und karikaturhafte Züge an; es ist gut denkbar, daß bei der

⁸⁰ Siehe REISINGER (1985), S. 255 – 256.

⁸¹ Siehe auch FRIEDRICH BLENDINGER; WOLFGANG ZORN (HRSG.): Augsburg. Geschichte in Bilddokumenten. München: C.H.Beck, 1976, S. 49.

⁸² Siehe WIEMANN (2010), S. 346 UND Buchner (1928), S. 44.

⁸³ Diese Beobachtung fehlt bisher in der Literatur.

⁸⁴ Siehe GOLDBERG (1967), S. 47.

⁸⁵ Vgl. WIEMANN (2010), S. 255 – 256.

Aufführung des AuP die Verspottung Christi einen ähnlichen Raum einnahm.⁸⁶ In der frühchristlichen Kunst wird die Bekrönung noch als Siegeskrone aufgefaßt, bei der Mißhandlung als reine Folter kommt zunehmend der Leidensgedanke hinzu und wird durch die Spottkrönung ergänzt.⁸⁷ Als eine wichtige Gemeinsamkeit der Dornenkrönung-Darstellungen Hans Holbeins auf dem Dominikaneraltar, der Basilika San Paolo fuori le mura und dem Kaishaimer Altar (siehe Abb. 109, 112 - 115, S. LXXV, LXXVII - LXXIX) läßt sich festhalten, daß Christus im Leid eine würdevolle Haltung bewahrt und sich nicht vom Schmerz überwältigen läßt oder apathisch in sich zusammensinkt.⁸⁸

2.8. JESUS AUF DEM WEG NACH GOLGATHA UND KREUZTRAGUNG

Christi Gang nach Golgatha und die Kreuztragung werden von den Evangelisten unterschiedlich ausführlich dokumentiert; im AuP umfaßt die Kreuztragung nach BERGMANN die Verse 1576 – 1579 und 1590 – 1601.⁸⁹ In der Szene in St. Stephanus in Hainhofen (siehe Abb. 117 – 118, S. LXXX – LXXXI) kann man hinter Christus dessen eher unfreiwilligen Helfer Simon von Cyrene identifizieren.⁹⁰ Auch im AuP wird er von einem Schergen zwangsrekrutiert (V. 1580 – 1581): *Symon, hilf dem das creutz tragen! wann er will daronder verzagen*. Simon ist vielmehr zufällig am Ort des Geschehens (V. 1583 – 1584): *Muoß ich das thon, so zwingt ir mich; dann nit daromb her komen bin ich*. Der kräftige Bauer Simon von Cyrene hilft Christus auch auf der Darstellung im Rundfenster der Gertrudkapelle des Augsburger Doms.⁹¹ Dessen Figur im purpurnen Gewand (siehe Abb. 119 – 121, S. LXXXII – LXXXIII) nimmt erneut die mittlere Bahn ein, wobei über ihm wieder Gott Vater schwebt und ihm bei der Kreuztragung hilft. In der linken Bahn erkennt man die nachfolgenden Marien. Auch die Darstellung Hans Ackers im Ulmer Münster (siehe Abb. 122, S. LXXXIV) folgt diesem Muster: Der kreuztragende Christus wird von Soldaten flankiert, erhält Unterstützung von Simon; Maria folgt ihm nach und die Szene wird von Schaulustigen beobachtet, die von den Pfeffermühlen-Türmchen herabblicken.⁹²

⁸⁶ Zu den grotesken Zügen der Peiniger siehe LCI, Band 1 sub verbo *Dornenkrönung*.

⁸⁷ Vgl. SCHILLER (1968), S. 82 – 83 und POESCHEL (2007), S. 174 – 175.

⁸⁸ Zu der Darstellung der Basilika San Paolo fuori le mura siehe SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 84 – 85 und GOLDBERG (1967), S. 104 – 108.

⁸⁹ Die Weg nach Golgatha wird geschildert in Mt 27, 31f.; Mk 15, 20 – 21; Lk 23, 26ff. und Joh 19, 16ff.

⁹⁰ Er gilt als symbolische Figur für die Heidenvölker, siehe LCI, Band 2, sub verbo *Kreuztragung Jesu*.

⁹¹ Zur Figur des Simon von Cyrene siehe POESCHEL (2007), S. 176 – 177.

⁹² Vgl. REISINGER (1985), S. 256.

Beim Meister der Ulrichslegende verblüfft auf den ersten Blick der mit Goldblumen geschmückte Hintergrund (siehe Abb. 123, S. LXXXIV), der sich aber als verzierte Schmuckfläche des geschlossenen Altars an Nicht-Feiertagen erklärt. Das Personal ist auf ein Minimum reduziert, der gekrümmte Christus, Maria, Johannes und ein mesquiner Scherge: Christus trägt das Leid der Welt.⁹³ Auch das kleine Predella-Täfelchen (siehe Abb. 124, S. LXXXIV) im Augsburger Dom zeigt den helfenden Simon; Christus geht auf dieser Darstellung verhältnismäßig aufrecht und nicht so sehr vom Schmerz gezeichnet wie auf anderen Ausführungen. Bei Thoman Burgkmair (siehe Abb. 125, S. LXXXV) ist die Szene dagegen sehr personenreich geschildert: Ein Vielzahl unterschiedlicher Schergen und die Marien tummeln sich um die im Vordergrund hervorgehobenen Christus und Veronika; im Hintergrund laufen als Simultanerzählungen Christus vor Pilatus und die Entkleidung Christi.⁹⁴ Auch die Graue Passion (siehe Abb. 125, S. LXXXVI) erzählt die Episode als parallele Schilderung in einer Bildeinheit: Pilatus sieht dem kreuztragenden Christus hinterher und bespricht sich mit dem Schergen, der Jesus später ans Kreuz nageln wird, die gewalttätigen und unbarmherzigen Rohheiten der Soldaten sowie die Hilfestellung des zwangsverpflichteten Simon von Cyrene, nachdem Christus zusammengebrochen ist.⁹⁵ Mindestens einer der beiden Schergen mit den weit aufgerissenen Mündern neben Jesus scheint zu schreien: *Nem das creutz auf die achsel dein! wan es mag nit anderst gesein, Du muoßst sterben on verziehen; dem tod magstu empfliehen.* (V. 1576 – 1579). Bei den übrigen Ausarbeitungen dieser Szene durch Holbein ist auf dem Vetter-Epitaph (siehe Abb. 127, S. LXXXVII) die Anzahl der dargestellten Personen sehr ausgedünnt, während auf dem Dominikaneraltar (siehe Abb. 128, S. LXXXVII) am rechten Bildrand sogar die beiden mit Jesus zu kreuzigenden Schächer zu sehen sind und auf dem Kaishaimer Altar (siehe Abb. 131, S. LXXXIX) nicht einmal Kinder davor zurückschrecken, Christus schmähend mit Steinen zu bewerfen. Die Darstellungen von Jörg Breu oder dessen Werkstatt (siehe Abb. 129 – 130, S. LXXXVII – LXXXVIII) zeigen in der hastigen und

⁹³ Vgl. BUCHNER (1928), S. 24 – 27. Die Begegnung Christi mit Maria auf dem Kreuzweg ist für die mittelalterliche Kunst wichtig, vgl. SACHS (2004), S. 233. Die Empörung und Verzweiflung Mariens über die Quälerei ihres Sohnes gehört zu den sieben Schmerzen Mariens, vgl. POESCHEL (2007), S. 177.

⁹⁴ „Das Niederfallen Christi wird dann im ausgehenden Mittelalter in die figurenreiche Darstellung der Kreuztragung übernommen. Juden und Soldaten, die Christus verhöhnen und quälen, sind nicht nur als Personen der biblischen Erzählung wiedergegeben, vielmehr wird mit ihnen demonstriert, daß Christus durch die Ungläubigen immer – auch in der Gegenwart – Leid zugefügt wird.“ zit. nach SCHILLER (1968), S. 92. Zu personenreichen Kreuzigungsszenen vgl. ELISABETH ROTH: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1958.

⁹⁵ Siehe WIEMANN (2010), S. 257.

schrillen Bewegtheit ihrer Figuren eine groteske Übersteigerung des Geschehens.⁹⁶ Die unter dem Namen Hans Schäufelein und Meister von Engerda bekannte Ausführung der Szene (siehe Abb. 132, S. XC) ist der Werkstatt des älteren Holbein zuzurechnen, der die Arbeit allerdings nicht selbst ausführt. Personal, Komposition, Mimik und Gestik gehen jedoch auf Entwürfe des Meisters zurück.⁹⁷

2.9. JESUS UND VERONIKA

Die in den Versen 1602 – 1611 geschilderte Szene zwischen Jesus und Veronika ist bei den Evangelisten nicht erwähnt, sie soll sich lediglich bei den Frauen befinden, die nach Lk 23, 27 – 31 Christus auf dem Kreuzweg trifft und anspricht.⁹⁸ Die Szene entstammt demnach einer mittelalterlichen Legende und der Name Veronika wird in unzutreffender Etymologie als *vera ikon* gedeutet.⁹⁹ Das kleine Bildfeld Holbeins auf dem Epitaph der Schwestern Vetter (siehe Abb. 133, S. XCI) zeigt Veronika das Schweiß Tuch präsentierend, nachdem Christus es an sein Antlitz gedrückt hat und zu ihr gesprochen hat (V. 1610 – 1611): *Se hin! Das will ich dir schencken. darbey soltu mein gedenken.* Auf der Tafel von Thoman Burgkmair (siehe Abb. 125, S. LXXXV) wird genau dieser Moment festgehalten; Jesus gibt das Tuch dankbar der Veronika zurück, die ihrerseits ergriffen das Tuch mit dem Gesichtsabdruck Jesu empfängt.¹⁰⁰ Auf einer Kreuztragungstafel von Jörg Breu (siehe Abb. 129, S. LXXXVIII) kann man Veronika in der Rückansicht erkennen, die im Begriff ist, auf Christus zuzugehen und ihm das Tuch zu reichen.

2.10. KREUZANNAGELUNG UND KREUZIGUNG

Die Kreuzannagelung ist ikonographisch keine sehr häufig auftretende Szene.¹⁰¹ Wenn sie auftaucht, dann stets als letzte Darstellung vor der eigentlichen Kreuzigung.¹⁰² Die Ausarbeitung in Hainhofen ist daher nicht nur in dieser Hinsicht

⁹⁶ Siehe BUCHNER (1928), S. 312.

⁹⁷ Vgl. WIEMANN (2010), S. 376 – 380.

⁹⁸ Siehe SACHS (2004), S. 365; die Begegnung mit Veronika ist die sechste Station auf dem Kreuzweg, wie er mit der stärksten Wirkung auf die Weiterentwicklung von Christian Cruys gen. Adrichomius im *Theatrum terrae sanctae* 1590 eingeteilt wurde, vgl. LCI, Band 2, sub verbo *Kreuzweg*.

⁹⁹ Siehe SCHILLER (1967), S. 89 – 90.

¹⁰⁰ Vgl. SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 82.

¹⁰¹ Siehe MARROW (1979), S. 164 – 167.

¹⁰² Siehe hierzu SCHILLER (1967), S. 96 und LCI, Band 2 sub verbo *Kreuzannagelung*. Bildliche Darstellungen werden in der westlichen Kunst ab dem 11. Jahrhundert von byzantinischen

bemerkenswert (siehe Abb. 134, S. XCI): Neben den Trauernden Maria und Johannes links von Christus sind es vor allem die anderen Personen, die beachtenswert sind: Jesus wird von einem Juden ans Kreuz geschlagen und ein weiterer Jude trägt die Lanze, mit der später Longinus ihm die Seitenwunde zufügen wird. Der römische Soldat kann aufgrund seiner Bewaffnung nicht Longinus sein, da es sich um eine Stangenwaffe vom Typ Berdysch oder Bardiche handelt. Der Maler dieser Passionsszene in Hainhofen hat somit den römischen Henkersknecht als auch Longinus als Juden dargestellt und zeigt erneut eine antijüdische Bildsprache. Dazu ergänzen sich die Worte des Rabbi aus dem AuP, V. 1630 – 1632: *Ir gesellen, nun besecht eben, - ich will euch guotten sold geben – Und schlagend im die negel wol!* und 1636 – 1639: *Und spannend im die saytten hoch, bis das ir erraicht das loch, Das im erkrachen wol die arme und land in euch nit erbarme!* Die Kreuzigung Christi ist das zentrale ikonographische Zeugnis des Christentums und damit von herausragender Bedeutung.¹⁰³ In der Krypta des Augsburger Doms finden sich Spuren einer vollständigen Ausmalung mit Christus-, Marien- und Heiligendarstellungen. Erhalten geblieben ist eine Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes (siehe Abb. 135 – 137, S. XCII – XCIV), die teilweise eine ältere Bildschicht überlagert.¹⁰⁴ In St. Stephanus in Hainhofen findet sich (siehe Abb. 138 – 140, S. XCV – XCVI) eine Dreiergruppe bestehend aus dem verstorbenen Christus mit Seitenwunde und als Viernageltypus, Maria und Johannes. Johannes zeigt einen deutlichen Trauer- und Verzweiflungsgestus; Maria zeigt, daß sie durch ihren Gesichtsausdruck und ihre Gestik von der *compassio* mit ihrem Sohn völlig ergriffen ist.¹⁰⁵ *Compassio* ist die wörtliche lateinische Übersetzung von ἡ συμπάθεια, für das ‚Mit-Empfinden‘; aus συμπαθέω, für ‚mitleiden‘, ‚mitempfinden‘, ‚Mitleid haben‘, ‚in

Psalter-Illustrationen übernommen und gelangen ab dem 13. Jahrhundert als Bildtypus über die Alpen, vgl. Sachs (2004), S. 228.

¹⁰³ Im Neuen Testament wird von den Evangelisten die Kreuzigung in Mt 27, 33 – 36, Mk 15, 22 – 41, Lk 23, 33 – 49 und Joh 18 – 37 thematisiert. Natürlich räumt auch das AuP diesem zentralen Ereignis der Passion umfassenden Raum ein; nach BERGMANN in V. 1630 – 1671, 1680 – 1687 und 1692 – 1695; die Anbringung der Inschrift am Kreuz in V. 1672 – 1679, 1688 – 1691 und 1696 – 1709 und die Kreuzesworte in V. 1716 – 1733, 1748 – 1760 und 1779 – 1788.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: SCHNELL (2005), S. 7 – 9 und BUSHART (2008), S. 59 und CHEVALLEY (1995), S. 157 – 158.

¹⁰⁵ Durch die Präsentation dieses zentralen Heilsgeschehens sollte bei Zuschauer eigene *compassio* erreicht werden, um so erlösungsfähig zu werden, vgl. JOERG O. FICHTE: Die Darstellung von Jesus Christus im Passionsgeschehen der englischen Fronleichnamsszyklen und der spätmittelalterlichen deutschen Passionsspiele. In: WALTER HAUG; BURGHART WACHINGER (HRSG.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. (= Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. Und 16. Jahrhundert 12). Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 277 – 296.

Wechselwirkung mit jemandem stehen'.¹⁰⁶ Die Kreuzigungsdarstellung in der Ulmer Bessererkapelle (siehe Abb. 141, S. XCVI) bildet durch die leichte Schrägstellung des Kreuzes und die Rückenansicht des Johannes eine sehr geschlossene Komposition, die den Betrachter auszuschließen scheint.¹⁰⁷ Daß die Predella-Täfelchen im Augsburger Dom nicht die gleiche hohe Qualität wie der Weingartner Altar Holbeins haben, wird spätestens an der Kreuzigungstafel deutlich (siehe Abb. 142, S. XCVII). Maria und Johannes wirken in Gesichtsausdruck und Gestik eher überfordert als verzweifelt. Von anderer Könnerschaft sind die beiden Kreuzigungen des Meisters von 1477 (siehe Abb. 143 – 146 und 150, S. XCVII – XCIX und CII). Die Simultandarstellung erzählt von der Kreuztragung, hinten rechts Christus im Elend, der eigentlichen Kreuzigung und der *compassio* Mariens.¹⁰⁸ Die Arbeiten gewinnen durch die Verrenkungen der Gekreuzigten, die übersteigerten Reaktionen der Angehörigen Jesu und der dramatisch gedrängten Komposition zusätzlich an Prägnanz. Da dieser Meister in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überwiegend in Augsburg tätig war, kann davon ausgegangen werden, daß diese Darstellungen dem Autor des AuP bekannt gewesen sein müßten. Sie sind Beispiele für die seit dem 13. Jahrhundert in Nordeuropa zunehmend verbreiteten, vielfigurigen szenischen Kreuzigungsbilder.¹⁰⁹ Die Worte des Salvators im AuP klingen nach, V. 1785 – 1786: *Es ist verzeret und volbracht. Als mein vatter es hat erdacht.* Das Kreuzigungsfresko in der Goldschmiedekapelle (siehe Abb. 147 – 149, S. C – CI) befindet sich in schlechtem Erhaltungszustand. Erkennbar ist, daß der neben Maria befindliche Longinus gerade in einem dramatischen Moment mit der Lanze die Seite Christi öffnet. Der lang wehende, weithin sichtbare Lendenschurz Christi auf diesem Fresko erinnert an die Ölgemälde von Jörg Breu und Hans Burgkmair d. Ä. und auch den Holzschnitt Jörg Breus (siehe Abb. 154 – 158, S. CIV – CVI). Er läßt zudem an Altarbilder Rogier van der Weydens denken, auf denen Maria entseelt am Fuß des

¹⁰⁶ Vgl. hierzu KURT GALLING (HRSG.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 2. elektronische Ausgabe der dritten Auflage. Berlin 2004, sub verbo *Mitleid*: „Der Intention nach will Mitleid eine Form der Sympathie sein. Jedoch der absolut individuell gebundene Charakter des Leidens isoliert das leidende Lebewesen so völlig von seinesgleichen, daß jeder Versuch, dieses Leiden zu teilen, rasch seine Grenzen findet. Wir können fremdes Leiden in seiner ganzen, auch tragischen Tiefe verstehen, wir können sogar dermaßen von ihm erfaßt werden, daß wir unsererseits leiden; aber auch dann ist es unser Leiden, das wir tragen, nicht das des andern.“

¹⁰⁷ Vgl. REISINGER (1985), S. 256.

¹⁰⁸ Vgl. GOLDBERG (1967), S. 63 – 64 und SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 87, eine ausführliche Beschreibung bei BUCHNER (1928), S. 37 – 38.

¹⁰⁹ Vgl. dazu SCHILLER (1967), S. 164 – 170.

Kreuzes zusammengebrochen ist.¹¹⁰ Auf die letzten Worte des Salvators im AuP *Vatter, nun in die hende dein empfilch ich dir den gaiste mein* (V. 1787 – 1788) scheint ein Windstoß den Lendenschurz zu packen und aufzuwirbeln. Da die anzunehmende geschnitzte Kreuzigungsgruppe des Altars der Grauen Passion verloren ist, sei als Beispiel für eine plastische Ausarbeitung die Kreuzigungsgruppe der Werkstatt des Michel Erhart (siehe Abb. 151, S. CIII) angeführt. Zu Füßen Christi als Dreinageltypus stehen Longinus und der Gute Hauptmann; die Lokalität ist eindeutig bestimmbar durch die auf dem Boden liegenden Skelettfragmente. Die Bedeutung Christi wird durch die Längung seines Körpers im Vergleich zu den etwas gestaucht wirkenden Schächer hervorgehoben.¹¹¹ In den beiden Fassungen der Szene von Hans Holbein d. Ä. (siehe Abb. 152 -153, S. CIII – CIV) zeigt nur der Kaishaimer Altar die *compassio* Mariens. Der bereits verstorbene Christus wirkt auf dieser Darstellung im Tod geläutert und verklärt.

2.11. KLAGEN DER MARIEN AM KREUZ, BEWEINUNG UND SCHMERZENSMANN

Die Marienklage und die Klage der Marien am Kreuz zeigt das AuP in den Versen 1761 – 1778 und 1875 – 1892. In St. Stephanus in Hainhofen (siehe Abb. 160 – 162, S. CVIII – CIX) ist eine Kreuzabnahme und Beweinung durch die drei Marien zu sehen. Die linke Figur ist durch ihr Salbgefäß als Maria Magdalena zu identifizieren, in der Mitte die Mutter Maria und die rechte Frauenfigur ist Maria Kleophas. Im AuP spricht Maria mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß (V. 1933 - 1938): *O we, du herten liebes kind! Deine augen erblichen sind. O we, du rosenfarbner mund, wie blaih bistu an dieser stund! O we, du herten lieber sun! Muoßt ich mich dein verwegen nun?* Bemerkenswert ist auch auf dieser Darstellung, daß es ein Jude ist, der im Hintergrund einen Nagel aus dem Kreuz zieht, um diesen bei Gelegenheit erneut zu verwenden. Es könnte sich bei dieser Figur um Joseph von Arimathia handeln. Im Augsburger Dom hat sich am südlichen Westchorpfeiler eine qualitätvolle Darstellung der Marien erhalten, die eine ältere Malschicht mit den Umrißzeichnungen eines Schmerzensmanns überlagern (siehe Abb. 163 – 164,

¹¹⁰ Siehe OTTO G. VON SIMSON: *Compassio and co-redemptio in Rogier van der Weyden's Descent from the Cross*. In: *Art Bulletin* 35 (1953), S. 9 – 16. Der zunehmende Realismus in der Darstellungsweise der Kreuzigungsszene ist seit dem 15. Jahrhundert kennzeichnend für die Kunst Deutschlands und der Niederlande, vgl. SACHS (2004), S. 231.

¹¹¹ Siehe ausführlich WIEMANN (2010), S. 212 – 215.

S. CIX).¹¹² Da alle drei Frauen ein Salbgefäß tragen, ist nur rechts Maria Magdalena durch ihre offenen Haare identifizierbar. Diese mahnt im AuP an eine rechtzeitige Beerdigung des Leichnams Christi, V. 1955 – 1958: *Maria sich: die nacht gat her. thuo das durch aller frawen er, Ee das es zuo finster wird, bevelhen laß in nun der erd!* Bei einer Entstehungszeit um 1420 ist mit Sicherheit davon auszugehen, daß die Autoren des AuP diesen Teil eines vermutlich größer angelegten Bilderzyklus im Augsburger Dom gekannt haben. Auf dem Predella-Täfelchen im Augsburger Dom beweinen am Fuße des Kreuzes den langgestreckt liegenden toten Christus etwas abseits Johannes und die vier Marien: Mutter Maria, die die Hand ihres Sohnes hält, Maria Magdalena als einzige unverschleiert, Maria Kleophas und Maria Salome. Von anderer Qualität ist die Komposition Hans Holbeins d. Ä. im Rahmen der Grauen Passion (siehe Abb. 167, S. CXI). Der tote Christus wird nach der biblischen Überlieferung (Mt 27, 57 – 60; Mk 15, 42 – 47; Lk 23, 50 – 54; Joh 19, 38 - 42) von Joseph von Arimathia mit Hilfe von Nikodemus vom Kreuz genommen. Diese berühren gemäß der Bildtradition den toten Christus nicht direkt, sondern nur mit einem Leichentuch; einzig Maria ist es gestattet, unmittelbaren Hautkontakt mit ihrem Sohn zu haben. Maria Magdalena ist mit dem Salbgefäß ebenso erkennbar wie Johannes, der die vom Schmerz übermannte Maria zu stützen sucht.¹¹³ Eine nicht narrative Passionsdarstellung sondern ein ausgesprochenes Andachtsbild ist der Schmerzensmann oder die *Imago Pietatis*.¹¹⁴ Die gekrümmte und in sich gesunkene halbfigürliche Darstellung in der Krypta des Augsburger Doms zeigt Teile der *Arma Christi*: die Handfesseln, das Rutenbündel und die Dornenkrone.¹¹⁵ Der ganzfigurige Schmerzensmann Hans Holbeins weist auf seine Seitenwunde, zeigt ostentativ seine Wundmale an Händen, Kopf und Füßen, hat aber kein von Schmerz verzerrtes Gesicht, sondern blickt eher trauernd auf den sündenbeladenen Betrachter, der es

¹¹² Zu verschiedenen Aspekten der Darstellung des leidenden und sterbenden Christus siehe RIDDERBOS, BERNHARD: The Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements. In: ALASDAIR A. MACDONALD (HRSG.): The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture (= Mediaevalia Groningana XXI). Groningen: Egbert Forsten, 1998, S. 143 – 181.

¹¹³ Vgl. WIEMANN (2010), S. 258.

¹¹⁴ Grundlegend zu diesem Thema ERWIN PANOFSKY: "Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig: Seemann, 1927, S. 261 – 308; mit neueren Überlegungen und Ergänzungen HANS BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Gebr. Mann, ²1995, S. 69 - 104.

¹¹⁵ Vgl. CHEVALLEY (1995), S. 158; zu den *Arma Christi* siehe SACHS (2004), S. 243 – 144 und grundlegend ROBERT SUCKALE: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: ROBERT SUCKALE: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. Hrsg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 15 – 58.

zuließ, daß Christus sich für ihn opferte. Die Inschrift zu Jesu Füßen ergänzt diesen Aspekt des Schmerzensmanns. Die Dualität in dieser Darstellung, einerseits der Tod Christi in seiner menschlichen Verkörperung, andererseits die lebendige Existenz als Gott und Erlöser, bringt die besondere Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in bemerkenswerter Weise zum Ausdruck.¹¹⁶

2.12. BEGRÄBNIS JESU

Auf die *lamentatio Christi* folgt die *depositio*. Als sehr eindrucksvolles, Bühnenwirksames Moment ist das Begräbnis Jesu im AuP recht ausführlich Gegenstand der Dramatisierung: Die Verse 1893 – 2008 und die Bestellung der Grabwache in den Versen 2009 – 2132.¹¹⁷ In der Bessererkapelle sind außer Christus selbst nur der ihn in das Grab legende Joseph von Arimathia eindeutig identifizierbar (siehe Abb. 169, S. CXIII).¹¹⁸ Auf der Predella-Tafel im Dom legen Joseph und Nikodemus den Leib in ein Tuch gehüllt in einen prächtigen Sarkophag. Links daneben stehen zwei Marien und Johannes, der Nimbus der dritten Maria ist angedeutet. Letztlich überzeugend ist diese Darstellung nicht, zumal Christus die Augen halb geöffnet hat, wie wenn er dadurch auf seine kommende Auferstehung hinweisen wollte (siehe Abb. 170 – 171, S. CXIII – CXIV). „Die *Trostlosigkeit dieses Augenblicks der Endlichkeit verstärkt im Christentum den Glauben an die Auferstehung.*“¹¹⁹ Die in der byzantinischen Kunst übliche Darstellung eines Felsengrabes geht im Westen zugunsten einer Sarkophag- oder Grabbestattung unter.¹²⁰ Während der Meister von 1477 (siehe Abb. 172, S. CXIV) eine Simultandarstellung aus Grablegung und Auferstehung wählt, inszeniert Thoman Burgkmair, (siehe Abb. 173 – 174, S. CXV) die Kreuzabnahme, die Grablege und die

¹¹⁶ Zum Typus des Schmerzensmann vgl. SCHILLER (1967), S. 210 – 225, SACHS (2004), S. 312 – 314. Zur Holbeinschen Darstellung siehe WIEMANN (2010), S. 270 – 273 und BUCHNER (1928), 192 – 193. Zur Wichtigkeit der Darstellung des Schmerzensmanns für die Passionsfrömmigkeit des späten Mittelalters vgl. THOMAS FINKENSTAEDT: Passion als Thema in südbayerischen Kirchen. In: MICHAEL HENKER U.A. (HRSG.): *Hört, sehet, weint, liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum* (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90). München: Süddeutscher Verlag, 1990, S. 137 – 144.

¹¹⁷ Im Neuen Testament wird die Grablegung Christi in Mt 27, 60; Mk 15, 46 und Joh 3, 1 und 19, 38 berichtet.

¹¹⁸ Vgl. WORTMANN (2010), S. 30 und WORTMANN (1972), S. 75 – 78.

¹¹⁹ Zit. nach POESCHEL (2007), S. 186.

¹²⁰ Vgl. SACHS (2004), S. 160 – 161.

Jünger vor dem leeren Grab in einer Darstellung.¹²¹ In der Grauen Passion (siehe Abb. 175, S. CXVI) führen alle an der Kreuzabnahme beteiligten Personen die notwendigen rituellen Handlungen am Leichnam aus. Maria, die die Hand Jesu küßt, wird von Johannes gestützt.¹²² Joseph von Arimathia spricht im AuP zu Maria (V. 1971 – 1976): *Laß dich, edle fraw, erbitten! du hast iammers gnug erlitten; Gib mir yetz her dein lieben sin und laß von deinem clagen nun! Laß mich in legen in das grab, dieweil ich die vergunst noch hab!* Bei der Grablegung des Kaishaimer Altars (siehe Abb. 176, S. CXVII) wird die Überlegung geäußert, daß die zentrale, nahezu sakramentale Präsentation des Leibes Christi eine Zugehörigkeit der Tafel zum Sakramentsaltar der Zisterzienserkirche in Kaishaim denkbar macht.¹²³

2.13. AUFERSTEHUNG

Die Auferstehung Christi ist im AuP in den Versen 2133 – 2150 das Thema.¹²⁴ In Hainhofen (siehe Abb. 177, S. CXVII) steigt Christus triumphierend mit der Kreuzesfahne in der Hand aus dem Sarkophag, während seine Bewacher – zwei Juden in römischer Uniform und ein römischer Soldat mit Bardiche – zu seinen Füßen schlafen.¹²⁵ Im 15. Jahrhundert wird an diesem Darstellungsschema der Auferstehung festgehalten.¹²⁶ Auch das Glasfenster im Ulmer Münster (siehe Abb. 178, S. CXVII) zeigt einen triumphierenden Christus, hier auf dem unversehrten Sarkophagdeckel, der das Wunder der Auferstehung manifestiert.¹²⁷ Die Darstellung des Meisters von Schloß Lichtenstein (siehe Abb. 179, S. CXVIII) ist nicht von herausragender Qualität, zeigt allerdings ein Bildnis eines Malers, der im zweiten

¹²¹ Die Grablegung Burgkmairs gibt eine verlorene Komposition Rogier van der Weydens wieder, die allerdings in zahlreichen Kopien erhalten ist, vgl. SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 82. Zum Meister von 1477 siehe BUCHNER (1928), S. 40 – 43.

¹²² Vgl. WIWMANN (2010), S. 258.

¹²³ Siehe SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 84

¹²⁴ Im Neuen Testament führen die Evangelisten die *Resurrectio Domini* wie folgt aus: Mt 27, 62 – 28, 6; Mk 16, 1 – 8; Lk 24, 1 – 12; Joh 20, 1 – 8.

¹²⁵ Siehe GERTRUD SCHILLER: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Band 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gerd Mohn, 1971, S. 29 – 31.

¹²⁶ Siehe ALFRED ROHDE: *Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden Mittelalter*. Berlin: Furche, 1926, S. 7 – 8.

¹²⁷ Vgl. SACHS (2004), S. 49 – 50. Die Sprünge bzw. Risse im Sargdeckel sind nicht ikonographisch sondern materialtechnisch erklärbar: Das entsprechende Bleiglasfenster-Segment ist gebrochen und nicht ersetzt, sondern repariert worden. „*Erhaltung: Intakt sind Christus, Teile des Sarkophags und große Teile der Landschaft; Assistenzfiguren und Engelgruppe falsch.*“, zit. nach REISINGER (1985), S. 257. Der geschlossene Sarkophagdeckel entsprach dabei einer mittelalterlichen theologischen Tradition, vgl. LCI, Band 1, sub verbo *Auferstehung Christi*, I. E.

Drittel des 15. Jahrhunderts in Österreich und vor allem Schwaben tätig war.¹²⁸ Die Federzeichnung des Meisters von 1477 (siehe Abb. 180, S. CXVIII) zeigt eine ringförmige Anordnung der zur Bewachung abgestellten Soldaten, die durch einen ansteigenden geflochtenen Zaun verstärkt wird. In der Mitte steht der auferstandene Christus, der mit hoheitlicher Segenshand in Richtung des seine Auferstehung verkündenden Engels weist.¹²⁹ Der Engel im AuP hat ihn kurz zuvor ermahnt (V. 2133 – 2136): *Stand auf, herr ihesu! es ist zeit; wann die welt als iämmerlich leit; Und zerstör der tewfel gewalt, der gewesen ist so manigfalt.* Im Augsburger Dom zeigt das Predella-Bildchen (siehe Abb. 181, S. CXVIII) drei theatralisch schlafende Soldaten, die um den Sarkophag liegen, während im Hintergrund die drei Marien und die Türme Jerusalems auszumachen sind. Die Besonderheit dieser Darstellung liegt allerdings in der triumphierend aus dem Sarkophag aufsteigenden Heilandsfigur: Jesus durchdringt den Stein des Sargdeckels als sei dieser jenseits aller Materie und entzieht sich damit in metaphysisch entrückte Kernbereiche des Glaubens.¹³⁰ Auch der Christus der Grauen Passion (siehe Abb. 182, S. CXIX) hat den geschlossenen Sargdeckel durchdrungen und steht bis auf die Stigmata unversehrt und verklärt vor dem Sarkophag. Hans Holbein d. Ä. ließ es sich nicht nehmen, seinen persönlichen Beitrag zu diesem zentralen heilgeschichtlichen Ereignis im Christentum zu „besiegeln“, indem er beide grünlich erscheinende Siegel des Sarges mit „HH“ monogrammierte.¹³¹ Das Personal der Darstellung auf dem Dominikaneraltar (siehe Abb. 183, S. CXX) ist im Vergleich zur Grauen Passion um den die drei Marien unterweisenden Engel und um ungläubige oder fluchende jüdische Würdenträger erweitert.¹³² Der zeitlich kurz danach entstandene Kaishaimer Altar (siehe Abb. 184, S. CXX) kann aufgrund der kleinteiligen Bildfläche die Komposition und den Figurenaufbau nur ansatzweise aufführen; für die Rezipienten von Bild und gespielterm Geschehen wird tröstend gleichwohl folgende Heilsgewißheit manifest (V. 2145 – 2150): *Ich hab geschlaffen nach der mentschait; doch wachet an mir die gothait, Die an mir nie wart gespart noch von mir ye geschaiden wart. Nun will ich hie nit lenger sein, sonder gan zuo der helle pein.*

¹²⁸ Siehe SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 87.

¹²⁹ Vgl. KRETSCHMER (2008), S. 151.

¹³⁰ Vgl. SACHS (2004), S. 49 – 50 und POESCHEL (2007), S. 189. Das kreisrunde Gebilde unter dem rechten Fuß Christi mag im ersten Moment an eine Weltkugel o.Ä. denken lassen, ist allerdings einfach mit dem Tragering aus Metall zu erklären, mit dessen Hilfe an Seilen der Sargdeckel gehoben werden kann, vgl. dazu Abb. 170, S. CXIII.

¹³¹ Die Beschreibung WIEMANN'S (2010), S. 259 ist sehr überzeugend, auch wenn die Etymologie „Veronika“ – „Vera Ikon“ wohl nicht zutreffend ist, vgl. SCHILLER (1967), S. 89 – 90.

¹³² Siehe BRINKMANN (2005), S. 388 – 407.

3. FAZIT

Passionsspiele und Inszenierungen des Leidens und Sterben Jesu im Bereich der bildenden Kunst dienen der Festigung von Glaubensinhalten bei einem städtischen Publikum im Augsburg des Spätmittelalters und der aufkommenden Renaissance. Sie sind mit der Illustration der zentralen Botschaft des Christentums für die Erlösungserwartung des Gläubigen von immenser Bedeutung und unterstützen die Vorbereitung des Gottesfürchtigen auf das Jenseits. Das 15. Jahrhundert ist von einer besonderen Frömmigkeit der Menschen geprägt, die im Bestreben nach Erlösung die Religion und Gläubigkeit in den Mittelpunkt des geistigen Lebens stellen. Passionsspiele und Passionsdarstellungen sind beide als Illustrationen zur lateinischen Bibel zu sehen und haben so für den Glauben exegetischen Charakter, zumal die Alphabetisierung in dieser Zeit nur bei der Geistlichkeit zu finden ist. Das Leiden und Sterben des Gottessohnes in gespielterm Wort und Bild zu realisieren, löst bei Rezipienten der Zeit eine unmittelbare Betroffenheit aus. So können religiöse Erfahrungen direkt in das Bildgedächtnis transportiert werden. Die Problematik eines Nachweises von direkten Übernahmen, Zitaten, Beeinflussungen, Inspirationen, Paraphrasen, Kopien und Nachschöpfungen sind die unbekannteren Autoren des AuP, zu dem sich keine auto-poetologischen Zeugnisse erhalten haben, die auf eine Genese oder Vorlagen hinweisen. Es können allerdings im Einzelnen Verbindungen und wechselseitige Zusammenhänge dargelegt werden, die zeigen, daß beide Kunstgattungen nicht losgelöst von der anderen zu existieren vermögen oder zu verstehen sind: Das Augsburger Passionsspiel als die Geburt des Geistlichen Spiels aus dem Geist der bildenden Kunst.

4. LITERATURVERZEICHNIS

4.1. PRIMÄRLITERATUR

DIE BIBEL nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985.

HARTMANN, AUGUST (HRSG.): Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt (= Reprint der Ausgabe Leipzig: Breitkopf, 1880). Schaam: Sändig, 1982.

4.2. ALLGEMEINE HILFSMITTEL

BAUFELD, CHRISTA: Kleines frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Tübingen: Niemeyer, 1996.

BUSHART, BRUNO; PAULA, GEORG: Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III. Schwaben. München: Deutscher Kunstverlag, ²2008.

JAHN, JOHANNES; LIEB, STEFANIE: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart: Kröner, 2008.

KIRSCHBAUM, ENGELBERT SJ (Hrsg.): Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI). 8 Bde. Freiburg im Breisgau: Herder, 1971.

KRETSCHMER, HILDEGARD: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam, 2008.

PIEL, FRIEDRICH (HRSG.): Baden-Württemberg. Neubearbeitung besorgt durch die Vereinigung zur Herausgabe des Dehio-Handbuches. München: Deutscher Kunstverlag, 1964.

POESCHEL, SABINE: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildlichen Kunst. Darmstadt: WBG, ²2007.

RIESE, BRIGITTE: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Leipzig: E.A. Seemann, 2007.

SACHS, HANNELORE; BADSTÜBNER, ERNST; NEUMANN, HELGA: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg: Schnell & Steiner, ⁸2004.

STADLER, WOLF (HRSG.): Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei Architektur Bildhauerkunst. Eggolsheim: Edition Dörfler im Nebel Verlag, 1987.

WETZEL, CHRISTOPH: Die Bibel in der bildenden Kunst (= RUB 18571). Stuttgart: Reclam, 2009.

4.3. ELEKTRONISCHE QUELLEN

GALLING, KURT (HRSG.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 2. elektronische Ausgabe der dritten Auflage. Berlin 2004.

KINDLERS LITERATUR LEXIKON Online unter: [http://web14.cedion.de.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/nxt/gateway.dll/kll/p/k0534350.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=\[rank,500%3A\[domain%3A\[and%3A\[field,body%3Aaugsburger%20Passionsspiel\]\]\]\[sum%3A\[field,lemmatitle%3Aaugsburger%20Passionsspiel\]\]\[field,body%3Aaugsburger%20Passionsspiel\]\]\\$x=server\\$vid=default\\$3.0](http://web14.cedion.de.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/nxt/gateway.dll/kll/p/k0534350.xml?f=templates$fn=index.htm$q=[rank,500%3A[domain%3A[and%3A[field,body%3Aaugsburger%20Passionsspiel]]][sum%3A[field,lemmatitle%3Aaugsburger%20Passionsspiel]][field,body%3Aaugsburger%20Passionsspiel]]$x=server$vid=default$3.0)

LEXIKON DES MITTELALTERS: Online unter: <http://apps.brepolis.net.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/lexiema/test/Default2.aspx>

THEOLOGISCHE REALENZYKLOPÄDIE: Online unter: http://refworks.reference-global.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/Xaver/start.xav?col=Coll_EBR-TRE

<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/>

<http://library.artstor.org/library/>

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search>

<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=2900>

<http://www.wga.hu/index1.html>

4.4. SEKUNDÄRLITERATUR

BELTING, HANS: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Gebr. Mann, ²1995.

BERGMANN, ROLF: Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. Und 14. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink, 1972.

BERGMANN, ROLF: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters (= Veröffentlichungen der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften). München: C.H.Beck, 1986.

BLENDINGER, FRIEDRICH; ZORN, WOLFGANG (HRSG.): Augsburg. Geschichte in Bilddokumenten. München: C.H.Beck, 1976.

- BRINKMANN, BODO; KEMPERDICK, STEPHAN:** Deutsche Gemälde im Städel 1300 – 1500 (= Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 4). Mainz: Philipp von Zabern, 2002.
- BRINKMANN, BODO; KEMPERDICK, STEPHAN:** Deutsche Gemälde im Städel 1500 – 1550 (= Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5). Mainz: Philipp von Zabern, 2005.
- BUCHNER, ERNST; FEUCHTMAYR KARL (HRSG.):** Augsburgur Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg: Benno Filser, 1928.
- BUSHART, BRUNO:** Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. [Ausstellung Augsburg-Rathaus, 21. August bis 7. November 1965]. Augsburg: Himmer, 1965.
- CHEVALLEY, DENIS A.:** Der Dom zu Augsburg (= Die Kunstdenkmäler von Bayern. Neue Folge 1). München: R. Oldenbourg, 1995.
- EMING, JUTTA:** Sprache und Gewalt im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: JUTTA EMING; CLAUDIA JARZEBOWSKI (HRSG.): Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 4). Göttingen: V&R unipress, 2008, S. 31 – 51.
- FICHTE, JOERG O.:** Die Darstellung von Jesus Christus im Passionsgeschehen der englischen Fronleichnamsszyklen und der spätmittelalterlichen deutschen Passionsspiele. In: WALTER HAUG; BURGHART WACHINGER (HRSG.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. (= Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 12). Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 277 – 296.
- FINKENSTAEDT, THOMAS:** Passion als Thema in südbayerischen Kirchen. In: MICHAEL HENKER U.A. (HRSG.): Hört, sehet, weint, liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90). München: Süddeutscher Verlag, 1990, S. 137 – 144.
- FUCHS, CLAUDIA, FUCHS, ANTON:** Kirchen in Augsburg. Geschichte und Gegenwart. Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augsburg, 2005.
- GIER, HELMUT:** Kirchliche und private Bibliotheken in Augsburg. In: JOHANNES JANOTA; WERNER WILLIAMS-KRAPP (HRSG.): Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts (= Studia Augustana. Augsburgur Forschungen zur europäischen Kulturgeschichte 7). Tübingen: Max Niemeyer, 1995, S. 82 – 99.
- GOLDBERG, GISELA (BEARB.):** Altdeutsche Gemälde (= Staatsgalerie Augsburg. Städtische Kunstsammlungen 1). Augsburg: Gesellschaft zur Erhaltung Alt-Augsburger Kulturdenkmale, 1967.
- GRÜNSTEUDEL, GÜNTHER U.A. (HRSG.)** Augsburgur Stadtlexikon. Augsburg: Perlach-Verlag, ²1998.
- HAHN, ANDREAS:** Die St.-Anna-Kirche in Augsburg. In: JOSEF KIRMEIER U.A. (HRSG.): „... wider Laster und Sünde“. Augsburgs Weg in der Reformation. [Katalog zur Ausstellung in St. Anna, Augsburg. 26. April bis 10. August 1997]. Köln: DuMont, 1997, S. 70 – 82.
- HAUG, WALTER; WACHINGER, BURGHART (HRSG.):** Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. (= Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 12). Tübingen: Niemeyer, 1993.
- HENKER, MICHAEL U.A. (HRSG.):** Hört, sehet, weint, liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90). München: Süddeutscher Verlag, 1990.
- KAUFHOLD, MARTIN:** Der Dom im mittelalterlichen Augsburg: Stationen einer spannungsreichen Geschichte. In: MARTIN KAUFHOLD (HRSG.): Der Augsburgur Dom im Mittelalter. Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, 9 – 26.
- KRAUSE, KATHARINA (HRSG.):** Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden. Band 4: Spätgotik und Renaissance. Darmstadt: WBG, 2007.
- KUPFER, MARCIA; MARROW, JAMES H. (HRSG.):** The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2008.
- LINKE, HANSJÜRGEN:** 'Augsburger Passionsspiel'. In: WOLFGANG STAMMLER; KARL LANGOSCH U.A. (HRSG.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Berlin u.a.: de Gruyter ²1978. Bd. 1, Sp. 525 – 527.
- LÖCHER, KURT:** Die graue Passion von Hans Holbein d. Ä. – Der Knecht Malchus bei Holbein und im Spiegel mittelalterlicher Passionsspiele. In: ELSEBETH WIEMANN (HRSG.): Hans Holbein d. Ä. Die graue Passion in ihrer Zeit. [Anlässlich der Ausstellung Hans Holbein d. Ä. - Die Graue Passion in ihrer Zeit, 27. November 2010 bis 20. März 2011, Staatsgalerie Stuttgart]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, S. 75 – 83.
- LÜDKE, DIETMAR:** Die >>Kreuzigungen<< Grünewalds im Spiegel mittelalterlicher Passionsliteratur. In: DIETMAR LÜDKE; JESSICA MACK-ANDRICK: Grünewald und seine Zeit [Große Landesausstellung Baden-Württemberg; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 - 2. März 2008]. Karlsruhe: Dt. Kunstverlag, 2007, S. 87 – 95.
- MARROW, JAMES H.:** Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. Kortrijk: Van Ghemert, 1979.

- MARROW, JAMES H.:** Inventing the Passion in the Late Middle Ages. In: MARCIA KUPFER; JAMES H. MARROW (HRSG.): The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2008, S. 23 – 52.
- NEU, WILHELM; OTTEN, FRANK:** Landkreis Augsburg (= Bayerische Kunstdenkmale XXX). München: Deutscher Kunstverlag, 1970.
- PANOFSKY, ERWIN:** "Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig: Seemann, 1927, S. 261 – 308.
- PÖTZL, WALTER (HRSG.):** Kunstgeschichte. Der Landkreis Augsburg. Band 6. Augsburg: Landratsamt Augsburg 1997.
- REISINGER, CLAUS:** Flandern in Ulm. Glasmalerei und Buchmalerei. Die Verglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1985.
- RIDDERBOS, BERNHARD:** The Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements. In: ALASDAIR A. MACDONALD (HRSG.): The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture (= Mediaevalia Groningana XXI). Groningen: Egbert Forsten, 1998, S. 143 – 181.
- ROECK, BERND:** Geschichte Augsburgs. München: C.H.Beck, 2005.
- ROHDE, ALFRED:** Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden Mittelalter. Berlin: Furche, 1926.
- ROTH, CHRISTOPH:** Augsburger Passionsspiel. In: Günter Grünstreudel, Günter Hägele; Rudolf Frankenberger (Hrsg.): Augsburger Stadtlexikon. Augsburg: Perlach Verlag, ²1998, S. 256 – 257.
- ROTH, ELISABETH:** Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1958.
- SCHAWE, MARTIN:** Rom in Augsburg. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, [ohne Erscheinungsdatum].
- SCHAWE, MARTIN:** Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, [ohne Erscheinungsdatum].
- SCHAWE, MARTIN:** Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- SCHILLER, GERTRUD:** Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2: Die Passion Jesu Christi. Gütersloh: Gerd Mohn, 1968.
- SCHILLER, GERTRUD:** Ikonographie der christlichen Kunst. Band 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gerd Mohn, 1971.
- SCHNELL, WERNER:** Der Dom zu Augsburg (= Peda-Kunstführer 516). Passau: Peda, ²2005.
- SCHÜLKE, YVONNE:** artguide Augsburg. Kunst-, Kultur- und Stadtführer. Augsburg: Staden-Verlag, 2008.
- SCHURR, MARC CAREL:** Die Erneuerung des Augsburger Domes im 14. Jahrhundert und die Parler. In: MARTIN KAUFHOLD (HRSG.): Der Augsburger Dom im Mittelalter. Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, S. 49 – 59.
- SEIFERT, HANS; WITZLEBEN, ELISABETH VON:** Das Ulmer Münster. Glasmalereien einer bedeutenden Kirche. Augsburg: Josef Hannessschläger, 1968.
- SIMSON, OTTO G. VON:** Compassio and co-redemptio in Rogier van der Weyden's Descent from the Cross. In: Art Bulletin 35 (1953), S. 9 – 16.
- STEINBACH, ROLF:** Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters. Köln u.a.: Böhlau, 1970.
- SUCKALE, ROBERT:** Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: ROBERT SUCKALE: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. Hrsg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 15 – 58.
- TREUTWEIN, CHRISTOPH:** Inhalt und Aufbau deutschsprachiger Passionsspiele des Mittelalters. In: MICHAEL HENKER U.A. (HRSG.): Hört, sehet, weint, liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 20/90). München: Süddeutscher Verlag, 1990, S. 29 – 32.
- WIEMANN, ELSBETH (HRSG.):** Hans Holbein d. Ä. Die graue Passion in ihrer Zeit. [Anlässlich der Ausstellung Hans Holbein d. Ä. - Die Graue Passion in ihrer Zeit, 27. November 2010 bis 20. März 2011, Staatsgalerie Stuttgart]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- WOLF, KLAUS:** Kommentar zur "Frankfurter Dirigierrolle" und zum "Frankfurter Passionsspiel" (= Die Hessische Passionsspielgruppe, hrsg. von Johannes Janota. Erg.-Bd. 1). Tübingen: Niemeyer, 2002.
- WOLF, KLAUS:** Verfremdung oder Identifikation? Zur Problematik einer Rekonstruktion des Kostüms im geistlichen Spiel des Spätmittelalters. In: HORST BRUNNER; WERNER WILLIAMS-KRAPP (HRSG.): Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota. Tübingen: Niemeyer, 2003, S. 255 – 264.

WOLF, KLAUS: Für eine neue Form der Kommentierung geistlicher Spiele. Die Frankfurter Spiele als Beispiel der Rekonstruktion von Aufführungswirklichkeit. In: HANS-JOACHIM ZIEGLER (HRSG.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 273 – 312.

WOLF, KLAUS: Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichte. In: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 101 (2007), S. 35 – 45.

WORTMANN, REINHARD: *Das Ulmer Münster*. Stuttgart: Müller und Schindler, 1972.

WORTMANN, REINHARD: *Das Ulmer Münster (= DKV-Kunstführer 286)*. München: DKV, ⁸2010.

ZORN, WOLFGANG: *Augsburg. Geschichte einer europäischen Stadt: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Augsburg: Wißner, ⁴2001.

5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Hans Acker, *Abendmahl*, 39 x 66 cm, um 1430, Glasmalerei, Silbergelbauftrag im blau-grünen Gewölbe, Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 57.

Abb. 2: Unbekannter Meister, *Szenen der Passion Jesu*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 3: Unbekannter Meister, *Fußwaschung und Abendmahl*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 4: Unbekannter Meister, *Fußwaschung*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 5: Unbekannter Meister, *Fußwaschung, Detail: Kopf Christi*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 6: Unbekannter Meister, *Abendmahl (Detail)*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 7: Unbekannter Meister, *Abendmahl, Detail: Jünger Jesu*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 8: Unbekannter Meister, *Abendmahl, Detail: Jünger Jesu*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 9: Meister von 1477, *Letztes Abendmahl*, 57 x 57 cm, um 1490, Tempera auf Leinwand (auf Holz gezogen), Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 347.

Abb. 10: Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (Predella)*, 267,1 x 64,5cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 391.

Abb. 10a: Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (einmal geöffneter Zustand bei geschlossenen Innen- und geöffneten Außenflügeln)*, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. [Vertikale Wiedergabe zur optimalen Größendarstellung]. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 54.

Abb. 11: Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (Predella), Detail: Abendmahl*, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 391.

Abb. 12: Hans Acker, *Fußwaschung*, 38 x 67cm, um 1430, Glasmalerei, Silbergelbauftrag im blau-grünen Gewölbe, Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 56.

Abb. 13: Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (Predella), Detail: Fußwaschung*, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 391.

Abb. 14: Unbekannter Meister: *Christus am Ölberg*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 15: Unbekannter Meister: *Christus am Ölberg, Detail*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 16: Unbekannter Meister: *Christus am Ölberg*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 17: Unbekannter Meister: *Christus am Ölberg, Detail: Christus im Gebet*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 18: Unbekannter Meister: *Christus am Ölberg, Detail: Schlafende Jünger*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.

Abb. 19: Hans Acker, *Christus am Ölberg*, 38,5 x 67cm, um 1430, Glasmalerei (teilweise erneuert), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 58.

Abb. 20: Meister von 1477, *Christus am Ölberg*, 2.Hälfte 15. Jahrhundert, Braune Feder, Ø 295mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Quelle: BUCHNER (1928), S. 50.

Abb. 21: Hans Holbein d. Ä., *Christus am Ölberg, (Graue Passion)*, 88,9 x 86,8 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 241.

Abb. 22: Hans Holbein d. Ä., *Christus am Ölberg, (Graue Passion), Detail: Schlafender Jünger*, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 122.

- Abb. 23:** Hans Holbein d. Ä., *Christus am Ölberg, (Graue Passion), Detail: Schlafender Petrus*, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 162.
- Abb. 24:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter*, 179,7 x 271,8 cm, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 25:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Christus am Ölberg*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 26:** Schwäbisch um 1500, *Christus am Ölberg*, Ø 18,5 cm, Monolith, Grisaillemalerei in Schwarzlot auf Blankglas, München: Bayerisches Nationalmuseum. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 407.
- Abb. 27:** Jörg Breu, *Christus am Ölberg*, 154 x 95 cm, 1501, Öl auf Holz, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: BUCHNER (1928), S. 301.
- Abb. 28:** Jörg Breu, *Christus am Ölberg, Detail*, 1501, Öl auf Holz, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: BUCHNER (1928), S. 319.
- Abb. 29:** Unbekannter Meister, *Christus am Ölberg*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 30:** Unbekannter Meister, *Christus am Ölberg, Detail: Christus mit Engel*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 31:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (Predella), Detail: Christus am Ölberg*, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 391.
- Abb. 32:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Pietro*, links: 227,3 x 130,2 cm, Mitte: 258,1 x 115,4 cm, rechts: 228,6 x 131,6 cm, 1501, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 61.
- Abb. 33:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Pietro, Detail: Christus am Ölberg*, 1501, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 61.
- Abb. 34:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Pietro, Christus am Ölberg, Detail: Schlafender Jünger*, 1501, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Rom in Augsburg), S. 48.
- Abb. 35:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Pietro, Christus am Ölberg, Detail: Judas führt die Soldaten zu Christus*, 1501, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Rom in Augsburg), S. 49.
- Abb. 36:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand)*, 142 x 85 bzw. 179 x 82 cm, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 37:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Christus am Ölberg*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 38:** Unbekannter Meister: *Gefangennahme Jesu und Judaskuß*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 39:** Unbekannter Meister: *Gefangennahme Jesu und Judaskuß, Detail: Soldaten*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 40:** Unbekannter Meister: *Gefangennahme Jesu und Judaskuß, Detail: Christus und Judas*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 41:** Unbekannter Meister: *Apostel aus der Gefangennahme Jesu*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 42:** Unbekannter Meister: *Apostel aus der Gefangennahme Jesu, Detail*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 43:** Unbekannter Meister: *Apostel aus der Gefangennahme Jesu, Detail*, um 1420, Fresko, Wörleschwang, St. Michael. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 44:** Hans Acker, *Gefangennahme Jesu, Judaskuß und Verletzung des Malchus*, 38,5 x 67 cm, um 1430, Glasmalerei (teilweise erneuert), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 59.
- Abb. 45:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Judaskuß und Heilung des Malchus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 46:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Detail: Christus, Judas und Soldat*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 47:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Detail: Judaskuß*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 48:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Detail: Soldaten und Jünger Simon Petrus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 49:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Detail: Jünger Simon Petrus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 50:** Unbekannter Meister, *Gefangennahme Jesu, Detail: Heilung des Malchus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

- Abb. 51:** Hans Holbein d. Ä., *Gefangennahme Christi, (Graue Passion)*, 89 x 87,7 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 242.
- Abb. 52:** Hans Holbein d. Ä., *Gefangennahme Christi, (Graue Passion), Detail: Judaskuß*, 89 x 87,7 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 242.
- Abb. 53:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (linker Außenflügel, Innenseite, oben), Gefangennahme und Judaskuß*, 166,3 x 150,1 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 392.
- Abb. 54:** Ulmisch um 1500, *Gefangennahme Christi*, 76 x 48,4 cm, Mischtechnik auf Fichtenholz. Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 413.
- Abb. 55:** Jörg Breu, *Gefangennahme Christi*, 154 x 95 cm, 1501, Öl auf Nadelholz, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: <http://www.stiftmelk.at/> am 2.4.2011 um 23.40h.
- Abb. 56:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Gefangennahme Jesu, Judaskuß, Heilung des Malchus*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 57:** Meister L.F., *Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano*, links: 227,9 x 133,7 cm, Mitte: 258,4 x 113,7 cm, rechts: 230,4 x 132,8 cm, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 62.
- Abb. 58:** Meister L.F., *Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano, Detail: Gefangennahme, Judaskuß und Heilung des Malchus*, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 62.
- Abb. 59:** Meister L.F., *Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano, Detail: Judaskuß*, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 60:** Meister L.F., *Basiliken San Lorenzo und San Sebastiano, Detail: Heilung des Malchus*, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 61:** Hans Acker, *Christus vor Pilatus*, 38 x 67 cm, um 1430, Glasmalerei (teilweise erneuert), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 60.
- Abb. 62:** Meister von 1477, *Christus vor Pilatus*, 41,5 x 28,5 cm, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Braune Feder, früher Sammlung Becker. Quelle: BUCHNER (1928), S. 48.
- Abb. 63:** Hans Holbein d. Ä., *Christus vor Pilatus und Handwaschung des Pilatus, (Graue Passion)*, 89,4 x 87,4 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 247.
- Abb. 64:** Unbekannter Meister, *Christus vor Pilatus*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 65:** Unbekannter Meister, *Christus vor Pilatus, Detail*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 66:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Christus vor Pilatus*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 67:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (linker Innenflügel, Außenseite unten), Christus vor Pilatus*, 167 x 150,6 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Mai, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 392.
- Abb. 68:** Jörg Breu, *Christus vor Pilatus*, 154 x 95 cm, 1501, Öl auf Nadelholz, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: <http://www.stiftmelk.at/> am 2.4.2011 um 23.46h.
- Abb. 69:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Christus vor Pilatus*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 70:** Unbekannter Meister: *Christus vor Herodes*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 71:** Unbekannter Meister: *Christus vor Herodes, Detail: Christus und ein Jude*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 72:** Unbekannter Meister: *Christus vor Herodes, Detail: Herodes*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 73:** Unbekannter Meister: *Geißelung Christi*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 74:** Unbekannter Meister: *Geißelung Christi, Detail*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 75:** Unbekannter Meister: *Geißelung Christi*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 76:** Unbekannter Meister: *Geißelung Christi, Detail*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 77:** Unbekannter Meister: *Geißelung Christi, Detail: Leidender Christus*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.

- Abb. 78:** Meister der Ulrichslegende, *Geißelung Christi*, 123 x 67,5 cm, 1453, Öl auf Eiche, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Quelle: http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm vom 4.4.2011, 7.30h.
- Abb. 79:** Unbekannter Meister, *Geißelung Christi*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 80:** Unbekannter Meister, *Geißelung Christi, Detail: Peiniger Christi*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 81:** Unbekannter Meister, *Geißelung Christi, Detail: Christus an der Geißelsäule*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 82:** Unbekannter Meister, *Geißelung Christi, Detail: Leidender Christus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 83:** Hans Holbein d. Ä., *Geißelung Christi, (Graue Passion)*, 89,4 x 87,6 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 244.
- Abb. 84:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Geißelung Christi*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 85:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (rechter Innenflügel, Außenseite, oben), Geißelung Christi*, 166,3 x 150,3 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 393.
- Abb. 86:** Jörg Breu, *Geißelung Christi*, 80,5 x 127 cm, 1500, Öl auf Fichte, Herzogenburg / Niederösterreich. Quelle: BUCHNER (1928), S. 287.
- Abb. 87:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Giovanni in Laterano*, links: 192,8 x 14,5 cm, Mitte: 218,3 x 114,7 cm, rechts: 189,4 x 129,3 cm, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 62.
- Abb. 88:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika San Giovanni in Laterano, Detail: Geißelung Christi – Geißelsäule*, 1502, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Rom in Augsburg), S. 65.
- Abb. 89:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Geißelung Christi*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 90:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 91:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Christus*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 92:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Peiniger Christi mit Judenhut*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 93:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 94:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Christus*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 95:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Schächer über Christus*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 96:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Schächer links von Christus*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 97:** Unbekannter Meister: *Dornenkrönung, Detail: Schächer rechts von Christus*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 98:** Hans Acker, *Dornenkrönung*, 38 x 67cm, um 1430, Glasmalerei (teilweise erneuert), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 99:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 100:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung, Detail: Schächer*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 101:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung, Detail: Gepeinigter*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 102:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung, Detail: Peiniger*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 103:** Meister von 1477, *Dornenkrönung*, um 1490, Tempera auf Leinwand, auf Holz gezogen, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 347.
- Abb. 104:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 105:** Unbekannter Meister, *Dornenkrönung, Detail: Christus mit Peiniger*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 106:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Dornenkrönung*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.

- Abb. 107:** Hans Holbein d. Ä., *Dornenkrönung, (Graue Passion)*, 89 x 87 cm, 1494 - 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 245.
- Abb. 108:** Ulmisch um 1500, *Dornenkrönung*, 76 x 48,9 cm, Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 413.
- Abb. 109:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (rechter Außenflügel, Innenseite, oben), Dornenkrönung*, 166,5 x 150,7 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 393.
- Abb. 110:** Jörg Breu, *Dornenkrönung*, 86,6 x 27 cm, 1501, Öl auf Fichte, Herzogenburg / Niederösterreich. Quelle: BUCHNER (1928), S. 288.
- Abb. 111:** Jörg Breu, *Dornenkrönung*, 154 x 95 cm, 1501, Öl auf Fichte, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: <http://www.stiftmelk.at/> am 2.4.2011 um 23.55h.
- Abb. 112:** Hans Holbein d. Ä., *Basilika San Paolo fuori le mura*, links: 187,8 x 90,7 cm, Mitte: 217,2 x 125,5 cm, rechts: 189,8 x 92 cm, um 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 26.
- Abb. 113:** Hans Holbein d. Ä., *Basilika San Paolo fuori le mura, Detail: Dornenkrönung*, um 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 26.
- Abb. 114:** Hans Holbein d. Ä., *Basilika San Paolo fuori le mura, Detail: Dornenkrönung, Christus mit Peinigern*, um 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Rom in Augsburg), S. 77.
- Abb. 115:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Dornenkrönung*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 116:** Hans Schäufelein und Meister von Engerda (?), *Dornenkrönung*, 138,3 x 133,5 cm, um 1509, Mischtechnik auf Nadelholz mit Leinwandkaschierung, Gateshead, Tyne & Wear Archives & Museums, Shipley Art Gallery. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 377.
- Abb. 117:** Unbekannter Meister: *Kreuztragung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 118:** Unbekannter Meister: *Kreuztragung, Detail: Christus, Helfer und Peiniger*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 119:** Unbekannter Meister: *Kreuztragung*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 120:** Unbekannter Meister: *Kreuztragung, Detail: Kopf Christi*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 121:** Unbekannter Meister: *Kreuztragung, Detail: Christus und Gott Vater*, nach 1413, Glasmalerei, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Ostchor, Gertrudkapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 122:** Hans Acker, *Kreuztragung*, 38,5 x 67cm, um 1430, Glasmalerei, Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 62.
- Abb. 123:** Meister der Ulrichslegende, *Kreuztragung*, 124 x 71 cm, um 1450, Öl auf Holz, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Quelle: BUCHNER (1928), 24.
- Abb. 124:** Unbekannter Meister, *Kreuztragung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 125:** Thoman Burgkmair, *Kreuztragung*, 190,9 x 112,7 cm, um 1490, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 53.
- Abb. 126:** Hans Holbein d. Ä., *Kreuztragung, (Graue Passion)*, 89,4 x 87,4 cm, 1494 - 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 248.
- Abb. 127:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Kreuztragung*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 128:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (linker Innenflügel, Außenseite, unten), Kreuztragung*, 166,5 x 150,3 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 392.
- Abb. 129:** Jörg Breu, *Kreuztragung*, 255 x 129 cm, 1501, Öl auf Fichte, Herzogenburg / Niederösterreich. Quelle: BUCHNER (1928), S. 289.
- Abb. 130:** Jörg Breu (Werkstatt), *Kreuztragung*, 154 x 95 cm, 1502, Öl auf Fichte, Stift Melk / Oberösterreich. Quelle: <http://www.stiftmelk.at/> am 2.4.2011 um 23.23h.
- Abb. 131:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Kreuztragung*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 132:** Hans Schäufelein und Meister von Engerda (?), *Kreuztragung*, 139,5 x 134 cm, um 1509, Mischtechnik auf Nadelholz mit Leinwandkaschierung, Privatsammlung. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 379.
- Abb. 133:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Jesus und Veronika*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.

- Abb. 134:** Unbekannter Meister: *Kreuzannagelung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 135:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung*, Mitte 14. Jh., Fresko, Krypta, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 136:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung, Detail*, Mitte 14. Jh., Fresko, Krypta, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 137:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung, Detail: Maria*, Mitte 14. Jh., Fresko, Krypta, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 138:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 139:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung, Detail: Maria*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 140:** Unbekannter Meister: *Kreuzigung, Detail: Christus*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 141:** Hans Acker, *Kreuzigung*, 38 x 65,5 cm, um 1430, Glasmalerei (bis auf unwesentliche Teile original erhalten), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 63.
- Abb. 142:** Unbekannter Meister, *Kreuzigung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 143:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi*, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 144:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi, Detail: Würdenträger unter dem Kreuz*, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 145:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi, Detail: Namensgebende Jahreszahl über den Knochen Adams*, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 146:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi, Detail: Klagende Marien und Johannes stützen sich gegenseitig*, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 147:** Unbekannter Meister, *Kreuzigung*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 148:** Unbekannter Meister, *Kreuzigung, Detail: Trauernde Marien und Longinus*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 149:** Unbekannter Meister, *Kreuzigung, Detail: Christus bekommt die Seitenwunde zugefügt*, um 1485, Fresko, Augsburg, St. Anna, Goldschmiedekapelle. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 150:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi, Mittelteil eines Passionsaltars*, 220 x 118 cm, um 1485, Öl auf Nadelholz, Kunsthandel. Quelle: BUCHNER (1928).
- Abb. 151:** Michel Erhart (Werkstatt), *Kreuzigungsgruppe*, 189 x 97 x 19,5 cm, um 1485/90, Holz, polychrom gefaßt, teilweise vergoldet, Rottweil, Dominikanermuseum, Sammlung Dursch. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 213.
- Abb. 152:** Hans Holbein d. Ä., *Epitaph der Schwestern Vetter, Detail: Kreuzigung*, 1499, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 261.
- Abb. 153:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Kreuzigung*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.
- Abb. 154:** Jörg Breu, *Aggsbacher Altar: Kreuzigung*, 92 x 128 cm, 1501, Öl auf Holz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Quelle: YORCK PROJECT (2002).
- Abb. 155:** Jörg Breu, *Kreuzigung*, 1502, Holzschnitt, Missale Constantiense der Ratdoltschen Offizin. Quelle: BUCHNER (1928), S. 245.
- Abb. 156:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika Santa Croce in Gerusalemme*, links: 204,5 x 115 cm; Mitte: 238,3 x 110,2 cm, rechts: 204,5 x 116,3 cm, 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 63.
- Abb. 157:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika Santa Croce in Gerusalemme, Detail: Kreuzigung*, 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 63.
- Abb. 158:** Hans Burgkmair d. Ä., *Basilika Santa Croce in Gerusalemme, Detail: Landsknechte und Würdenträger unter dem Kreuz*, 1504, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Rom in Augsburg), S. 93.
- Abb. 159:** Unbekannter Meister, *Schmerzensmann*, um 1350, Fresko, Krypta, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 160:** Unbekannter Meister: *Kreuzabnahme und Beweinung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 161:** Unbekannter Meister: *Kreuzabnahme und Beweinung, Detail: Christus auf dem Schoß Mariens*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.

- Abb. 162:** Unbekannter Meister: *Kreuzabnahme und Beweinung, Detail: Trauernde Maria (Magdalena?)*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 163:** Unbekannter Meister, *Drei Frauen am Grabe, darunter (ältere Malschicht) Schmerzensmann*, um 1430, Fresko, Südseite des östlichen Westchorpfeilers, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 164:** Unbekannter Meister, *Drei Frauen am Grabe, Detail ältere Malschicht: Schmerzensmann*, um 1430, Fresko, Südseite des östlichen Westchorpfeilers, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 165:** Unbekannter Meister, *Beweinung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 166:** Unbekannter Meister, *Beweinung, Detail: Trauernde Marien*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 167:** Hans Holbein d. Ä., *Kreuzabnahme und Beweinung, (Graue Passion)*, 89,3 x 87,5 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 250.
- Abb. 168:** Hans Holbein d. Ä., *Christus als Schmerzensmann*, 115 x 55 cm, um 1504, Inschrift am Sockel der gemalten Nischenrahmung: MISERICORDIA D(OMI)NI PLENE EST TER(R)A, Öl auf Fichte, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 271.
- Abb. 169:** Hans Acker, *Grablegung*, 38 x 66,5 cm, um 1430, Glasmalerei (Figurengruppe weitgehend original), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 64.
- Abb. 170:** Unbekannter Meister, *Grablegung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 171:** Unbekannter Meister, *Grablegung, Detail: Toter Christus*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 172:** Meister von 1477, *Kreuzigung Christi, linker Flügel eines Passionsaltars*, 222 x 66 cm, um 1485, Öl auf Nadelholz, Kunsthandel. Quelle: BUCHNER (1928).
- Abb. 173:** Thoman Burgkmair, *Grablegung Christi*, 191,1 x 114,2 cm, um 1490, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 53.
- Abb. 174:** Thoman Burgkmair, *Grablegung Christi, Detail: Maria betrauert Christus*, 191,1 x 114,2 cm, um 1490, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 175:** Hans Holbein d. Ä., *Grablegung Christi, (Graue Passion)*, 89, 5 x 87,5 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 251.
- Abb. 176:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Grablegung Christi*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: SCHAWÉ, (Staatsgalerie Augsburg), S. 57.
- Abb. 177:** Unbekannter Meister: *Auferstehung*, um 1400, Fresko, Hainhofen, St. Stephanus. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 178:** Hans Acker, *Auferstehung*, 39 x 66,5 cm, um 1430, Glasmalerei, (überwiegend original erhalten), Ulm, Münster, Bessererkapelle. Quelle: REISINGER (1985), S. 65.
- Abb. 179:** Meister von Schloß Lichtenstein, *Auferstehung*, um 1450, Öl auf Nadelholz, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg. Quelle: SCHAWÉ (Staatsgalerie Augsburg), S. 47.
- Abb. 180:** Meister von 1477, *Auferstehung*, 41 x 28,2 cm, 1485, Braune Feder, früher Sammlung Becker. Quelle: BUCHNER (1928), S. 49.
- Abb. 181:** Unbekannter Meister, *Auferstehung*, 22 x 32 cm, spätes 15. Jh., Öl auf Holz, Predella im Langhaus, Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung. Quelle: Eigene Aufnahme.
- Abb. 182:** Hans Holbein d. Ä., *Auferstehung, (Graue Passion)*, 89 x 87,4 cm, 1494 – 1500, Ölhaltige Mischtechnik auf Fichte, Stuttgart, Staatsgalerie. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 252.
- Abb. 183:** Hans Holbein d. Ä., *Dominikaneraltar (rechter Außenflügel, Innenseite unten), Auferstehung*, 166,3 x 150,5 cm, 1500/01, Öl auf Fichte, Frankfurt am Mai, Städelsches Kunstinstitut. Quelle: BRINKMANN (2005), S. 392.
- Abb. 184:** Hans Holbein d. Ä., *Kaishaimer Altar (Geschlossener Zustand), Detail: Auferstehung*, 1502, Öl auf Tannenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Quelle: WIEMANN, (2010), S. 56.