

Regina Toepfer (Frankfurt)

# Das Leiden Christi in Farbe

## Zur Funktion der Bühnenanweisungen im ,Donaueschinger Passionsspiel‘

Der Inszenierung der Passion Christi sind im späten Mittelalter kaum mediale Grenzen gesetzt: In Predigt, Messe und Kirchenlied, in theologischen Schriften, Passionstraktaten und Gebetbüchern sowie in Kirchenfenstern, Retabeln und Andachtsbildern begegnen die Gläubigen dem sterbenden Jesus. Sein Leiden ist in Schwarz-Weiß, in naturbelassenem Material oder in Farbe dargestellt, sein Kreuzestod wird mittels Körper, Stimme und Musik, Ton, Holz und Stein, Glas, Papier und Pergament, Handschrift, Holzschnitt und Druck in Erinnerung gehalten und vergegenwärtigt.<sup>1</sup> Die szenische Repräsentation ist eine der zahlreichen Formen, in denen die Passionsfrömmigkeit Ausdruck findet. Das Leben Jesu, von der Berufung der Jünger in Galiläa bis hin zur Gefangennahme, Kreuzigung und Auferstehung in Jerusalem, wird auf die Bühne gebracht, um das Publikum zur inneren Anteilnahme zu animieren. Wie die neuere kulturwissenschaftliche Forschung gezeigt hat, sind die Geistlichen Spiele hinsichtlich ihres Zeichenstatus hochkomplex.<sup>2</sup> Ihre Aufführungen changieren zwischen Theater und Ritual, städtischer Repräsentation und religiöser Selbstvergewisserung, öffentlichem Spektakel und frommer Meditation.<sup>3</sup> Das Passionsspiel ist einerseits ein sakramentales Massenmedium, das allen andächtigen Partizipanten religiöses Heil verspricht,<sup>4</sup> andererseits eröffnet es mit den grausamen Folterungen Jesu, die im Vergleich zum biblischen Prätext deutlich gesteigert sind, auch gegenläufige Rezeptionsmöglichkeiten.<sup>5</sup> Das Mitgefühl mit dem leidenden Christus kann umschlagen in einen Hass gegenüber seinen Peinigern, so dass die gewalttätigen Exzesse

---

1 Vgl. Haug, *Passion Christi*, 1993.

2 Vgl. Kasten, *Transformationen*, 2007; Müller, *Mimesis*, 1998; Neumann, *Neubewertung*, 2004, S. 35.

3 Vgl. Müller, *Kulturwissenschaft*, 2000; ders., *Realpräsenz*, 2004.

4 Vgl. Fischer-Lichte, *Theater*, 2007, bes. S. 10; Nowé, *Kult*, 1985, bes. S. 307f.; Schmid, *Raum*, 1975; Schulze, *Schmerz*, 2003; dies., *Emotionalität*, 2004.

5 Auch Freude an einem archaischen Sündenbockritual ist nicht auszuschließen, worauf Warning (*Hermeneutische Fallen*, 1997, S. 36f.; *Funktion und Struktur*, 1974, S. 162–243) aufmerksam gemacht hat. Seiner Ansicht nach bietet sich die Erlösung am Kreuz als Deckmantel und Ventil für die Aggression gegen das Lamm Gottes an, dessen Opferung die christliche Gemeinde ganz konkret in Gestalt der jüdischen Folterknechte vollziehe.

auf der Bühne zu gewaltsamen Ausschreitungen in der Stadt führen können.<sup>6</sup> Wie die zeitgenössischen Rezipienten eine Inszenierung aufnahmen, lässt sich trotz der insgesamt bemerkenswert guten Quellenlage zum Geistlichen Spiel kaum rekonstruieren.<sup>7</sup> Ebenso fehlen Informationen, auf welche Weise ein Spiel in einer Aufführung umgesetzt wurde; nur sehr eingeschränkt lassen sich aus den schriftlich überlieferten Spieltexten Rückschlüsse ziehen.<sup>8</sup>

Das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ scheint in dieser Hinsicht eine Ausnahme zu bilden, da es sich durch den Umfang und die Detailgenauigkeit seiner Bühnenanweisungen unter den Geistlichen Spielen auszeichnet. Dies sollen exemplarisch die Erläuterungen zu dem Verhalten der Folterknechte bei der Dornenkrönung Christi zeigen, die den im Dialog abgefassten Haupttext auf folgende Weise ergänzen:

*nu bindent sy den saluator vff, / vnd machet malchus die kronn / vnd ziechent in die andern vff / ein sessel vnd legend im ein / rotten mantel an vnd kümpt / machus vnd setzt im die kronen / in mass vff das im daz blüt durch / das anlüt niderloufft / vnd den nement sy die stangen vnd legent / die kronen vnd spricht malchus / zû mosse (V. 2909a–k).<sup>9</sup>*

Die beteiligten Akteure, der Salvator, Malchus und die anderen, werden genannt und ihre einzelnen Handlungen, losbinden, machen, hinsetzen, anlegen usw., genau beschrieben. Selbst die notwendigen Requisiten, Krone, Sessel und Stange, bis hin zu farblichen Einzelheiten, dem roten Mantel, sind dem Nebentext zu entnehmen. Nachdem diese Vorbereitungen zu der neuen Station des Leidensweges Jesu abgeschlossen sind, fordert Malchus Mosse in direkter Rede auf, sich an die Stange zu hängen, um die Dornenkrone auf diese Weise gewaltsam auf das Haupt Christi zu drücken.<sup>10</sup> Die nächste Regieanweisung schildert, dass Mosse dieser Aufforderung nachkommt und welche weiteren Handlungsabläufe sich ereignen: *nu henckt sich mosse an die stangen / vnd knüwt iesse für den saluator / mit einem ror vnd spüwt gegenn / im vnd spricht [...]* (V. 2915a–d). Von der Körperhaltung und den Gebärden der Darsteller und bis hin zu ihrer Raumgruppierung und den eingesetzten Folterinstrumenten wird die Szene so detailliert beschrieben, dass man sich das Geschehen gut auf einer Bühne vorstellen kann.

6 Vgl. Eming, *Gewalt*, 2005; Kasten, *Ritual*, 2002. – Die Furcht vor einer solchen Entwicklung zeigt sich u.a. in der skeptischen Haltung des Rats der Stadt Frankfurt, der 1470 die Bitte der Spielbruderschaft, ein Passionsspiel aufführen zu dürfen, ablehnt (vgl. Neumann, *Zeugnis*, 1987, Nr. 1503, S. 313f.). – Die historischen Aufführungsbedingungen in der Reichsstadt werden ausgezeichnet erschlossen durch die Dissertationen von Freise (*Geistliche Spiele*, 2002) und Wolf (*Kommentar*, 2002).

7 Als Textsammlung unverzichtbar: Neumann, *Zeugnis*, 1987.

8 Grundlegend dazu vgl. Trauden, *Archetyp*, 1993.

9 Da der Herausgeber offensichtliche Schreibfehler in seiner Edition beibehält, kommt es zur Alternanz zwischen dem Namen ‚Malchus‘ und ‚Machus‘.

10 Vgl. V. 2910–2915: *mosse griffe die stangen an / henck dich mit dinem lib dar an / da mit im in daz houpt die tornen / gangen da hinden vnd da vornen / wir wend inn zû einem küng machen / das sin die iuden müssen lachen.*

Die Dornenkrönung Christi wird im ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ dabei ähnlich dargestellt, wie sie in der zeitgenössischen Ikonographie häufig zu finden ist. Als Beispiel sei hier auf eine Tafel des Frankfurter Dominikaneraltars verwiesen, den Hans Holbein der Ältere 1501, ungefähr zu derselben Zeit angefertigt hat, in der die Niederschrift des ‚Donaueschinger Spiels‘ entstanden ist (vgl. Abb. 111, s. Tafelteil).<sup>11</sup> Der mit einem roten Mantel umkleidete und mit einem Dornenkranz gekrönte Christus thront in der Mitte des Bildes und wird von seinen im Halbkreis angeordneten Peinigern umgeben. In ihren Händen halten sie Stangen, mit denen sie die Dornen auf das Haupt Jesu pressen, wozu die Folterknechte, wie die ausgestreckten Arme oder die unter die Achsel geklemmten Stangen zeigen, ihre gesamte Körperkraft gebrauchen. Im Vordergrund der rechten Bildseite wiederum kniet ein, noch halb in der Bewegung befindlicher Mann, der Jesus einen Stab reicht. Bild und Text, die die Passion Christi zur Schau stellen, stimmen somit in der Motivik, Anordnung und Ausgestaltung überein.<sup>12</sup>

Die Ausführlichkeit der Regieanweisungen des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ wurde bisher in der Literatur meist als eine Chance gewertet, die Bedingungen einer Aufführung möglichst genau rekonstruieren zu können.<sup>13</sup> Anknüpfend an die neueste Forschung zur Medialität des Geistlichen Spiels lässt sich jedoch auch eine andere Position einnehmen und überlegen, ob die detaillierten Beschreibungen nicht gerade dazu dienen sollen, eine reale Inszenierung zu ersetzen.<sup>14</sup> Das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ könnte demnach für die schriftliche Lektüre gedacht sein. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die doppelte Funktion von Regieanweisungen und ihre grundlegende Bestimmung für eine schriftgestützte Rezeption; entweder sollen sie bei einer Inszenierung in eine „Kommunikation der Körper“ umgesetzt und auf diese Weise eli-

---

11 Nach der Untersuchung der Wasserzeichen wird die Handschrift mittlerweile auf den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert. Vgl. Heinzer, *Donaueschinger Passionsspiel*, 21994. Zum Dominikaneraltar vgl. Krause, *Hans Holbein der Ältere*, 2002, S. 170–180; Kemperdick, *Flügel*, 2005.

12 Die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis beider Medien wurde in der Forschung unterschiedlich beantwortet. Bereits Woltmann (*Holbein*, 21874, S. 53) vertrat die Ansicht, dass der Dominikaneraltar „ein in bildliche Darstellung übersetztes Passionsspiel“ gewesen sei. Während er von der historischen Priorität des Passionsspiels ausging, was vor dem Hintergrund der langen lokalen Spieltradition für die Frankfurter Gegebenheiten zweifellos zutrifft, hat Touber für das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ die Orientierung an der ikonographischen Tradition herausgearbeitet. Vgl. Touber, *Donaueschinger Passionsspiel*, 1978; ders., *Einleitung*, 1985, S. 34–40; ders., *Passionsspiel*, 2004. Grundsätzlich setzt sich mit dieser Problematik Thali (*Text und Bild*, 2004, S. 172–176) auseinander.

13 Vgl. z.B. Neumann, *Donaueschinger Passionsspiel*, 1980; Schulze, *Schmerz*, 2003, S. 223f.

14 Vgl. Toepfer, *Implizite Performativität*, 2009. Zur historischen Medialität vgl. auch Dauven-van Knippenberg, *Schauspiel*, 1998; Henkel, *Mediale Wirkungsstrategien*, 2003; Herberichs, *Lektüren*, 2007, S. 172; Meyer, *Überlieferungsfunktion*, 2001.

miniert werden oder bei der Lektüre helfen, das Bühnengeschehen zu imaginieren.<sup>15</sup> Weder mit dem Verweis auf die historische Quellenlage noch auf die Überlieferungssituation ist die These, dass es sich bei dem ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ um einen Lesetext handeln könnte, vorzeitig zu entkräften. Vielmehr ist es angesichts der ungeheuren Fülle an Zeugnissen zum Geistlichen Spiel des Spätmittelalters um so bemerkenswerter, dass es für eine Aufführung des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ keine zeitgenössischen Belege gibt. Auch ist der Überlieferungsgeschichtliche Befund nicht so eindeutig, dass die Handschrift zweifelsfrei als Regiebuch zu identifizieren ist.<sup>16</sup> Welche gewichtigen Indizien dafür sprechen, dass es sich bei dem ‚Donaueschinger Spiel‘ nicht um eine bis in alle Einzelheiten geplante Inszenierung handelt, soll im Folgenden anhand einer Analyse der Dornenkrönungsszene vorgestellt werden, bevor daraus Schlussfolgerungen für das Thema des Sammelbandes abgeleitet werden. Die Funktion der farblichen Bühnenanweisungen, etwa des roten Mantels Christi, zu bestimmen, ist das Ziel dieser Untersuchung.

Die zu betrachtende Szene wird durch die Worte eines der Folterknechte eingeleitet, *mosse antwurt vff daz vnd spricht zû sinen gesellen* (V. 2905a), der für das Ende der Geißelung sorgt, *hörent vff sin ist genüg* (V. 2906), und die Dornenkrone holen lässt: *die törin kron die wirt sin füg / [...] / malchus wolluff vnd für der dich* (V. 2907–2909). Die erste Auffälligkeit der Bühnenanweisung ist ihre Sprachwahl, die nahe legt, dass Haupt- und Nebentext für dieselbe Rezeptionsform und die gleichen Adressaten bestimmt sind. Anders als beispielsweise im ‚Frankfurter Passionsspiel‘ werden die Regieanweisungen im ‚Donaueschinger Spiel‘ nicht sprachlich klar von der Bühnenrede abgesetzt und in Latein formuliert, sondern es wird durchgängig die Volkssprache verwendet. Die zweite Besonderheit betrifft die Beschreibung der Kommunikationssituation, die deutlich über das erforderliche Mindestmaß hinausgeht. Während sich andere Spiele meist mit der Namensnennung und einer – häufig elliptischen – *Inquit*-Formel begnügen,<sup>17</sup> werden bei dem angeführten Beispiel sowohl das Ende der vorherigen Rede, *vff daz*, als auch die Empfänger der Botschaft, *sine gesellen*, eigens erwähnt. Insbesondere die Synonyme, *antwurt vnd spricht*, die im gesamten Spieltext vorkommen, sich am biblischen Sprachduktus orientieren und den Bühnenanweisungen eine besondere Erhabenheit verleihen, wären in einem Regiebuch überflüssig, wenn nicht gar störend.

Die Beweisführung lässt sich an dem eingangs zitierten Textausschnitt fortsetzen, der direkt im Anschluss an die soeben behandelte Aufforderung, Malchus solle die Dornenkrone holen, folgt. Die Bühnenanweisung ist an dieser Stelle so ausführlich formuliert,

15 Wolf, *Inszenierte Wirklichkeit*, 1996, S. 390. Zu dieser Textsorte allgemein vgl. auch Weimar, *Regieanweisung*, 2003.

16 Vgl. Toepfer, *Implizite Performativität*, 2009, S. 110.

17 Vgl. z.B. die Regieanweisungen aus dem Vorspiel des ‚Frankfurter Passionsspiels‘: *David respondit* (V. 32), *Augustinus dicit* (V. 78), *Salomon* (V. 93) usw.

dass der Nebentext fast den doppelten Umfang des Haupttextes einnimmt und die Partie somit eher epischen als dramatischen Charakter erhält. Erneut wird die zeitliche Abfolge geschildert, wobei die Konjunktion ‚und‘ im Sinne der zeitlichen Nachordnung ‚dann‘ gebraucht wird: *nu bindent sy den saluator vff / [...] und ziechent in die andern vff / ein sessel und legend im ein / rotten mantel an und kumpt / machus vnd setzt [...] (V. 2909a–f, Hervorhebung R.T.).* Neben den temporalen Verhältnissen wird sogar ein kausaler Bezug hergestellt, indem das blutige Leiden Jesu mit seiner Dornenkrönung verbunden wird und aus der Art der Umsetzung resultiert: *Malchus setzt im die kronen / in mass vff das im daz blüt durch / das antlüt niderloufft [...] (V. 2909f–h, Hervorhebung R.T.).* Auf diese Weise wird eine eigenständige Narration erzeugt, die die Bedingungen ihres Erzählens reflektiert. Viele weitere stilistische, poetologische und exegetische Besonderheiten des Nebentextes ließen sich anführen.<sup>18</sup> Diese Aspekte, die teils ausschließlich bei der Lektüre zur Geltung kommen, widersprechen der Annahme, dass die Bühnenanweisungen des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ zu einer realen Inszenierung hinführen wollen. Statt sich auf bühnenfunktionale Vorgaben zu beschränken, konstruieren, strukturieren und interpretieren sie den narrativen Text. Qualität und Quantität der Regieanweisungen legen daher nahe, dass das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ schon bei der Lektüre seine volle Wirkung entfalten soll und als Leseskript konzipiert ist.

Diese Lösung von einer realen Aufführung und die Bindung an die textuelle Überlieferung müssen jedoch nicht automatisch zu einer völlig anderen Rezeptionsweise führen. Vielmehr tragen die umfangreichen Bühnenanweisungen entscheidend dazu bei, das Bild einer Aufführung vor dem inneren Auge des Lesers zu evozieren.<sup>19</sup> Welches imaginative Potential der Nebentext besitzt, lässt sich ebenfalls an dem behandelten Beispiel der Dornenkrönung Christi zeigen. Für das mittelalterliche Spiel charakteristisch ist die Simultanhandlung, bei der alle Darsteller stets auf der Bühne anwesend bleiben und mehrere Figuren parallel agieren können. Eine solche Gleichzeitigkeit ist auch in dem Medium des Bildes zu erreichen, wohingegen Ereignisse in einem Text nur in chronologischer Folge darstellbar sind. Die Bühnenanweisungen des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ versuchen, dieses Problem medialer Differenz narrativ zu lösen. Zeitgleich müssen die übrigen Peiniger den Salvator in die rechte Position bringen und der Knecht Malchus die Krone besorgen. Um den Eindruck einer parallelen Vorgehensweise zu erzeugen, wird die Handlung in einzelne Sequenzen zerteilt, die dann stets

18 Vgl. Toepfer, Implizite Performativität, 2009, S. 113–119.

19 Vgl. auch Neumann, Neubewertung, 2004, S. 35. Hierin liegt eine Möglichkeit, den Gegensatz zwischen Aufführungs- und Lesetext, den Williams-Krapp (Überlieferung, 1980; Zur Gattung ‚Spiel‘, 1985) für grundlegend hielt und damit eine anhaltende Forschungsdebatte in Gang setzte, zu überwinden. Zur komplexen Überlieferungssituation, die eine eindeutige Zuordnung oft verhindert vgl. Bergmann, Aufführungstext, 1985; Linke, Versuch, 1988, bes. S. 528, 543.

im Wechsel angeführt werden. Der Blick des Rezipienten wird mehrfach von der Gruppe der Folterknechte auf Malchus und von diesem zurück auf die anderen gelenkt:

*nu bindent sy den saluator vff / vnd machet malchus [...] / vnd ziechent in die andern vff / [...] vnd kümpt / malchus [...] vnd den / nement sy die stangen [...] vnd spricht malchus [...].*  
(V. 2909a–j)

Eine weitere Textstrategie, die dazu dient, ein Schauspiel vor dem inneren Auge hervorzurufen, sind Wiederholungen zwischen Haupt- und Nebentext. Viele Bühnenanweisungen enthalten Informationen, die der Figurenrede eindeutig zu entnehmen sind. Beispielsweise fordert Malchus, nachdem bereits beschrieben worden ist, *den / nement sy die stangen* (2909 k–i), einen seiner Gesellen noch zusätzlich dazu auf: *mosse griffe die stangen an / henck dich mit dinem lib dar an* (V. 2910f.). Auch die Ausführung dieses Auftrags wird im Nebentext noch eigens erwähnt: *nu henckt sich mosse an die stangen* (V. 2915a). Durch diese Doppelungen entsteht ein ‚epischer Überschuss‘, der einen selbsterklärenden Sachverhalt beinhaltet und für die dramatische Umsetzung nicht erforderlich wäre. Bei der Lektüre wird auf diese Weise jedoch ein Effekt erzielt, der dem einer Aufführung gleichkommt: Haupt- und Nebentext im Buch fungieren als Äquivalent zur sprachlichen und körperlichen Gewalt auf der Bühne;<sup>20</sup> der Rezipient wird mehrfach mit derselben Qual konfrontiert und das Leiden Christi so multipliziert. Diesen Beobachtungen zufolge dienen die ausführlichen Bühnenanweisungen gerade dazu, die fehlende Anschauung zu kompensieren und beim Lesen eine ähnliche Wirkung wie beim Zuschauen hervorzurufen. Die eingangs aufgezeigten Parallelen zwischen Passionsspiel und Passionsbild begünstigen diesen Prozess: Indem die Bühnenschreibungen an bekannte Bilder anknüpfen, aktivieren sie das Imaginationsvermögen der Rezipienten. In diesem Zusammenhang erhalten auch die farblichen Bühnenanweisungen des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ ihre besondere Funktion und Bedeutung, wie der rote Mantel in dem Textbeispiel zeigen soll.

Der Mantel Christi gehört neben der Krone, den Stangen und dem Stab zu den wesentlichen Accessoires der Dornenkrönungsszene. Dabei ist er – im Unterschied zu den naturnahen Gegenständen aus Holz – die einzige Requisite, die überhaupt eine besondere Farbgebung aufweisen kann. Die schon in der Bibel genannte Farbe ‚Purpurrot‘ weist dabei einen doppelten Bezug zum Handlungsgeschehen des Spiels auf:<sup>21</sup> Der rote Mantel spiegelt einerseits die Farbe des Blutes, das Jesus beim gewaltsamen Auflegen der Dornenkrone über das Gesicht läuft; er macht so das Skandalon der Qual großflä-

20 Auf die besondere Bedeutung von Sprache bei den Folterdarstellungen im Geistlichen Spiel machen Eming (Gewalt, 2005, S. 15–17) und Müller (Gedächtnis, 1997, S. 79f.) aufmerksam.

21 Vgl. Joh 19,2: „Die Soldaten flochten einen Kranz aus Dornen; den setzten sie ihm auf und legten ihm einen purpurroten Mantel um.“ Vgl. auch Mk 15,17; Mt 27,28. – Nur im Lukasevangelium fehlt die Farbangabe des Prunkgewandes, mit dem Herodes und seine Soldaten ihren Spott mit Jesus treiben (vgl. Lk 23,11).

chig sichtbar und weist zugleich auf den bevorstehenden Tod Christi hin. Der rote Mantel erhält seine Legitimation andererseits durch den Spott der Gegner Jesu, die ihr Opfer als König der Juden verhöhnen. Die vermeintliche Anmaßung Jesu stellt sich aus nachösterlicher Perspektive freilich als wahres Bekenntnis dar, so dass sich in dem königlichen Symbol feindliche Verachtung und christliche Verehrung überlagern. Das Rot des Mantels besitzt damit eine doppelte Signalfunktion: es veranschaulicht blutiges Leiden und Königtum. Dieser zeichenhaften Bedeutung des roten Mantels versucht auch Hans Holbein der Ältere gerecht zu werden, indem er ihn auf seinem Altarbild besonders in Szene setzt (vgl. Abb. 111). Der rote Mantel zieht nicht nur durch die zentrale Position Jesu die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, sondern auch durch die Art seiner Anordnung. Weil der Mantel den Unterleib, die Beine und die Füße Jesu umhüllt, dominiert sein roter Faltenwurf die untere Bildhälfte.

Wenn die Bühnenanweisung des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ das Umlegen eines roten Mantels beschreibt, knüpft sie an ein bekanntes biblisches und ikonographisches Motiv an. Die Bezüge zwischen Spieltext und bildender Kunst werden verstärkt, indem nicht nur in Gestik, Raumanordnung und Requisiten, sondern sogar in einem farblichen Detail Übereinstimmungen bestehen. Bei einer schriftlichen Lektüre geht nun von diesem Farbmotiv ein wichtiger Impuls aus, wie neuere Forschungserkenntnisse über das Verhältnis von Farbe und Kognition bestätigen. Die Beschreibung leitet den Rezipienten dazu an, sich den Mantel Christi in einer bestimmten Weise, nämlich rot, vorzustellen. Da die menschliche Wahrnehmung unwillkürlich bemüht ist, Farbempfindungen und konkrete Oberfläche aufeinander zu beziehen und bereits bei der bloßen Vorstellung von Farbe teilweise die gleichen Gehirnregionen aktiv sind wie beim Vorliegen äußerer Reize,<sup>22</sup> wird ein konkretes Bild des Passionsspiels hervorgerufen. Ausgehend von der visuellen Vorstellung des roten Mantels gewinnt die gesamte Szene der Dornenkrönung vor dem inneren Auge des Lesers an Leuchtkraft und Lebendigkeit. Die farblichen Bühnenanweisungen unterstützen und verstärken folglich die imaginative Dimension des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘.

Farbliche Akzente werden in den Bühnenanweisungen insgesamt nur sparsam gesetzt, wobei sich jedoch eine auffällige Veränderung in der Häufigkeit beobachten lässt. Bei den Ereignissen des ersten Spieltags, der Berufung der Jünger, den Heilungen Jesu und den Auseinandersetzungen mit seinen jüdischen Antagonisten, fehlen farbige Beschreibungen gänzlich. Dies ändert sich erst am zweiten Spieltag, der sich auch in anderer Hinsicht merklich unterscheidet: Die Geschehnisse werden nicht mehr zeitlich gerafft, sondern die Darstellungsdauer nähert sich, zumindest was die Szenenfolge von der Gefangennahme Christi bis hin zu seiner Kreuzigung betrifft,<sup>23</sup> der dargestellten Zeit

---

22 Vgl. Schawelka, *Farbe*, 2007, S. 16, 84.

23 Der Zeitsprung zwischen dem Tod und der Auferstehung, die sich erst drei Tage später ereignet, bleibt damit außer Betracht.

an. Die liturgischen Anklänge, wie zum Beispiel die dem Osterritus entlehnten kirchlichen Gesänge, nehmen zu,<sup>24</sup> und die Gläubigen werden verstärkt zur inneren Anteilnahme, zum Gebet und zur *Compassio* aufgerufen.<sup>25</sup> Insgesamt lässt sich im ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ eine Akzentverschiebung von einer eher theatralen zu einer mehr rituellen Ausrichtung beobachten.<sup>26</sup> Parallel zu dieser Entwicklung finden sich am zweiten Spieltag, beginnend mit Abendmahl und Fußwaschung, auch farbliche Beschreibungen einzelner Requisiten. Möglicherweise lässt sich der späte Einsatz von Farbe mit der allgemeinen Tendenz des ‚Donaueschinger Spiels‘, die Rezipienten bei der eigentlichen Passionshandlung stärker einzubeziehen und sie zur frommen Andacht anzuleiten, erklären. Da auch farbige Bühnenanweisungen dazu einen Beitrag leisten können, ist es aus rezeptionsstrategischer Perspektive günstig, dass sie dem Text des zweiten Spieltages eingeschrieben werden; sie sollen das Vorstellungsvermögen des Lesers bei der eigentlichen Leidensgeschichte aktivieren, ihm das Passionsgeschehen vor Augen stellen und so für seine meditative Beteiligung sorgen.

Dass die Farbgebung einen religiösen Zweck erfüllt, wird deutlich, wenn man sämtliche Bühnenanweisungen berücksichtigt. Fast nie werden Farben verwendet, um für eine naturnahe Anschaulichkeit zu sorgen. Wenn der Salvator ein *wisch grünes grass* (V. 1808h) benötigt, um die Füße seiner Jünger zu trocknen, ist dies ein singulärer Fall. Alle anderen farblichen Beschreibungen, zwölf an der Zahl, transportieren stets theologische Botschaften. Ihr entscheidender Bezugspunkt ist nicht der jeweilige Gegenstand, sondern die mit ihm agierende Spielfigur, deren Wesen, Handeln und Erleiden mit Hilfe farbiger Requisiten als göttlich, menschlich oder teuflisch gekennzeichnet werden. Die Farbsymbolik des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ orientiert sich dabei eng an der christlichen Ikonographie, indem den Requisiten Christi die Farben Weiß, Rot und Gold zugeordnet werden, wohingegen seine Gegner schwarze und gelbe Accessoires mit sich führen.

Ein *wiss tûch* (V. 1808e) benutzt der Salvator bei der Fußwaschung, ein *wiß claid* (V. 2739a) bekommt er von Herodes übergeben, woraufhin dessen Schergen ihm *dis wiß cleid* (V. 2747b–c), das in der Rede des Herodes mit dem Kittel eines Narren in Verbindung gebracht worden ist, anziehen.<sup>27</sup> *mit einem wisse tûchly* (V. 3182b) nähert

24 Zur Identifikation der in den Text integrierten Gesänge vgl. Touber, Anmerkungen, 1985, S. 270f., 283, 287, 304, 307f., 310–313.

25 Weder die Gesänge noch die Gebetsaufforderungen an das Publikum widerlegen die hier vertretene Auffassung, dass ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ sei in der Schriftlichkeit verankert. Vielmehr sind solche Merkmale unverzichtbar, um einen Text bei der Lektüre überhaupt als Geistliches Spiel identifizieren zu können, was eine Voraussetzung für eine andächtige Rezeption darstellt. Vgl. auch Toepfer, Implizite Performativität, 2009, S. 124–130.

26 Zu der Problematik einer systematischen Differenzierung zwischen Theater und Kult vgl. v. a. Müller, Kulturwissenschaft, 2000; ders., Realpräsenz, 2004.

27 Vgl. V. 2744–2747: *doch legent im dissen kittel an / der gehört eim sollichen göügelman / dar in man im die nât bestricht / ich hann in zû einem naren gewicht.*

sich schließlich Veronika ihrem Erlöser, weshalb er sein Gesicht in ihr *wiss tüch* (V. 3188a–b) drücken und ihr so ein bleibendes Erinnerungszeichen hinterlassen kann. Weiß ist bei den Requisiten des Salvators zweifellos die dominierende Farbe, Rot hingegen wird außer bei dem bereits besprochenen *rotten mantel* (V. 2909e) nur noch in zwei weiteren Zusammenhängen erwähnt: Nach der Kreuzigung Jesu treten die personifizierte Christenheit, Christiana, und ihre jüdische Gegenspielerin Judea auf, um das heilsgeschichtliche Ereignis zu kommentieren. Der Bühnenanweisung zufolge hält Christiana *ein rot klein venly mit einem / guldinen crütz* (V. 3577f–g) in der Hand. Ihre Zugehörigkeit zu Christus und die daraus resultierende königliche Überlegenheit kommen in der Farbwahl schon zum Ausdruck, bevor sie die Rede überhaupt eröffnet hat. Eine Kombination aller drei Farben Christi erfolgt schließlich bei seiner glorreichen Auferstehung, die in der Bühnenanweisung genau beschrieben ist: Nachdem der Salvator das Grab aufgestoßen hat, steht er aufrecht, mit einem Fuß heraussteigend, als ihm ein Engel *ein guldin kron / vnd ein wiß venly mit eim roten / crütz* (V. 3893i–k) bringt.

Dass sich das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ bei seiner Farbgebung eng an die bildende Kunst anlehnt, soll noch einmal demonstriert werden, indem die entsprechende Tafel aus dem Frankfurter Dominikaneraltar zum Vergleich herangezogen wird (vgl. Abb. 112, s. Tafelteil). Auch hier trägt der im Zentrum des Bildes, aufrecht vor seinem Grab stehende Christus eine goldene Krone und hält eine weiße Fahne mit rotem Kreuz in der Hand.<sup>28</sup> Gerade die Bekanntheit solcher Darstellungen, die das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ mit seinen farblichen Akzenten umso eindrücklicher in Erinnerung ruft,<sup>29</sup> dürfte die Anschaulichkeit der Passions- und Auferstehungsbeschreibungen verstärken und die Eingängigkeit einer Lektüre erhöhen.

Schwarz ist in den Bühnenanweisungen hingegen die Farbe, die die Requisiten des Judas und der personifizierten Gestalt des Judentums kennzeichnet. So werden der Verrat und der Tod des Judas mit einem schwarzen Vogel in Szene gesetzt, um auf diese Weise das Böse zu symbolisieren, das von dem einstigen Jünger Besitz ergriffen hat. Nachdem er dem Salvator fälschlich seine Treue versichert hat, soll Judas – laut Bühnenanweisung – *ein swartzen vogel by / den füssen in daz mull nehmen das es / flocke* (V. 1864a–c).<sup>30</sup> Erst als Judas sich seine schwere Schuld eingestanden, sie zutiefst be-

28 Der rote Mantel, mit dem Holbein den Auferstandenen ausstattet, erwähnt das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ dagegen nicht mehr.

29 Schawelka (Farbe, 2007, S. 19) weist explizit darauf hin, dass die Farbe bei der Objekterkenntnis und Memorierbarkeit hilfreich ist.

30 Auch die imperativisch formulierten Regieanweisungen oder die Beschreibung der aufwändigen Bühnenkonstruktion, mit der Judas in die Hölle befördert werden soll, widersprechen der Deutung, das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ sei als Lesetext konzipiert, nicht. Stattdessen leisten diese Textsignale einen wesentlichen Beitrag zur Gattungskonstitution und ermöglichen es den Lesern, ein Spiel als solches zu erkennen und es von anderen dialogischen oder liturgischen Schriften zu unterscheiden. Genauer dazu vgl. Toepfer, Implizite Performativität, 2009, S. 119–124.

reut und sich aus Verzweiflung selbst erhängt hat, verlässt ihn der Vogel wieder. Die Bühnenanweisung sieht vor, dass der Beelzebub zu Judas eilt, ihm die Brust aufritzt und den *schwarzen vogel* (V. 2505a) freisetzt, bevor er den Verräter und Selbstmörder mit sich in die Hölle führt. Eine vielleicht mit dem Symbol des Judas vergleichbare Abbildung befindet sich auf der Requisite Judeas, die wie ihr christliches Pendant eine Fahne in der Hand hält, deren Farben ihre Einstellung zu Christus anzeigen: *ein venly [...] ist gel mit eim / schwartzenn abgot* (V. 3597c–e). Während die schwarze Farbe Judea mit Judas und dem Bösen schlechthin verbindet, wird über die gelbe Farbe ein Bezug zu zeitgenössischen Juden hergestellt, die verpflichtet sind, Kleidungsstücke oder Abzeichen in gelber Farbe zu tragen.<sup>31</sup> Die Farbsymbolik visualisiert die Schlechtigkeit und den Unglauben Judeas als Repräsentantin der Juden, denen anschließend auch verbal Ausdruck verliehen wird. Judea fordert die um den Tod des Erlösers heftig klagende Christina mit heftigen Worten zum Schweigen auf, schmäht den Gekreuzigten und verteidigt seinen Tod als angemessene Strafe für seine Vergehen.<sup>32</sup>

Die farbigen Requisiten, seien sie weiß, rot und golden oder gelb und schwarz, zeigen, dass die Bühnenanweisungen aus dem traditionellen Motivschatz und der verbreiteten Farbgebung der christlichen Ikonographie schöpfen. Auf diese Weise übermitteln die Farbbeschreibungen des ‚Donaueschinger Passionsspiels‘ religiöse und moralische Wertungen, leiten zugleich aber auch im Anschluss an bekanntes Bildmaterial zur Imagination an.

Als Fazit dieser Untersuchung ist Folgendes festzuhalten: Versteht man das ‚Donaueschinger Passionsspiel‘ als einen Lesetext, der zu einer imaginären Aufführung anleiten will, dann übernehmen die Beschreibungen farbiger Requisiten bei dieser Konzeption eine unterstützende Funktion. Weder wollen sie zu einer neuen Inszenierung hinführen, noch sollen sie eine vergangene Aufführung dokumentieren, aber ebenso wenig lassen sie sich mit ihrer schriftlichen Überlieferung gleichsetzen. Statt dessen muss den Farbbeschreibungen aufgrund ihrer optischen Dimension ein besonderes imaginatives Potential bescheinigt werden, demgegenüber ihre materielle Realisierung sekundär ist. Das Leiden Christi in Farbe darzustellen, ist somit eine performative Strategie des Textes. Die farblichen Bühnenanweisungen sollen die Leser dazu anregen, zunächst einzelne Details, dann konkrete Bilder und schließlich das ganze Passionsspiel zu imaginieren. Wie das Geistliche Spiel insgesamt zwischen Textualität und Performativität oszilliert, ist daher auch der Farbe ein eigener medialer Status zuzuschreiben.

---

31 Vgl. Müller, *Kleidung*, 2008; Schmitz, *Kleidung*, 1991. Zusätzlich zu ihrer Fahne ist Judea auch durch ihre Kleidung entsprechend gekennzeichnet, vgl. V. 3597a–c: *in dem / kumpt iudea ein andry kungin / iudisch kleidet*.

32 Vgl. V. 3608–3613: *er was ein grosser vbeltätter / vnd vnsers gloubens ein verrätter / wider wertig vnser gesatz / mit mengem vppigen ödem geschwatz / dar vmb hanget er in disser not / vnd hat ouch geliten ein schnöden tot*.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart 1980.
- Das Donaueschinger Passionsspiel, hg. v. Anthonius Hendrikus Touber. Stuttgart 1985.
- Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck, hg. v. Johannes Janota. Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel. Mit Paralleltextrn der ‚Frankfurter Dirigierrolle‘, des ‚Alsfelder Passionsspiels‘, des ‚Heidelberger Passionsspiels‘, des ‚Frankfurter Osterspielfragments‘ und des ‚Fritzlarer Passionsspielfragments‘. Tübingen 1996.

### Sekundärliteratur

- Bergmann, Rolf: Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas. In: Braet (Hgg.), *Theatre*, 1985, S. 314–351.
- Braet, Herman; Nowé, Johan; Tournay, Gilbert (Hgg.): *The Theatre in the Middle Ages*. Leuven 1985 (*Mediaevalia Lovaniensia* 1: 13).
- Dauven-van Knippenberg, Carla: Ein Schauspiel für das innere Auge? Notiz zur Benutzerfunktion des Wienhäuser Osterspielfragments. In: Christa Tuczay; Ulrike Hirhager; Karin Lichtblau (Hgg.): *Ir sult sprechen willekomen*. Festschrift für Helmut Birkhan. Bern u. a. 1998, S. 778–787.
- Eming, Jutta: Gewalt im Geistlichen Spiel: Das Donaueschinger und das Frankfurter Passionsspiel. In: *The German Quarterly* 78 (2005), S. 1–22.
- Fischer-Lichte, Erika: Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters. In: Kasten, *Transformationen*, 2007, S. 3–17.
- Freise, Dorothea: *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt – Friedberg – Alsfeld. Göttingen 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178).
- Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hgg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Tübingen 1993 (*Fortuna vitrea* 12).
- Heinzer, Felix: Donaueschinger Passionsspiel. In: ders. (Hg.): „Unberechenbare Zinsen“. *Bewahrtes Kulturerbe*. Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. Stuttgart<sup>2</sup>1994, S. 122f., Nr. 34.
- Henkel, Nikolaus: Mediale Wirkungsstrategien des mittelalterlichen ‚Dramas‘. Ein Beitrag zur Konstruktion historischer Intermedialität. In: Karl-Heinz Spieß (Hg.): *Medien der Kommunikation im Mittelalter*. Stuttgart 2003, S. 237–263.
- Herberichs, Cornelia: Lektüren des Performativen. Zur Medialität geistlicher Spiele des Mittelalters. In: Kasten, *Transformationen*, 2007, S. 169–185.
- Kasten, Ingrid: Ritual und Emotionalität. Zum Geistlichen Spiel des Mittelalters. In: Matthias Meyer; Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): *Literarische Leben*. *Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens. Tübingen 2002, S. 335–360.

- Kasten, Ingrid; Fischer-Lichte, Erika (Hgg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Berlin; New York 2007 (Trends in Medieval Philology 11).
- Kemperdick, Stephan: Flügel und Predella des Frankfurter Dominikaneraltars. In: Bodo Brinkmann; Stephan Kemperdick; Herbert Beck (Hgg.): Deutsche Gemälde im Städel. 1500–1550. Mainz 2005 (Kataloge der Gemälde im Städtelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5), S. 388–428.
- Krause, Katharina: Hans Holbein der Ältere. München; Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien 101).
- Linke, Hansjürgen: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele. In: Volker Honeemann; Nigel F. Palmer (Hgg.): Deutsche Handschriften 1110–1400. Tübingen 1988, S. 527–588.
- Meyer, Elisabeth: Zur Überlieferungsfunktion des Heidelberger Passionsspiels: Von einer Spielvorlage zur erbaulichen Lektüre? In: Leuvense Bijdragen 90 (2001), S. 145–159.
- Müller, Anne: Kleidung, Tracht, Habit. In: Enzyklopädie des Mittelalters 1 (2008), S. 258–260.
- Müller, Jan-Dirk: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel. In: Claudia Öhlschläger; Birgit Wiens (Hgg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997 (Geschlechterdifferenz und Literatur 7), S. 75–92.
- Müller, Jan-Dirk: Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters. In: Andreas Kablitz; Gerhard Neumann (Hgg.): Mimesis und Simulation. Freiburg 1998, S. 541–571.
- Müller, Jan-Dirk: Kulturwissenschaft historisch. Zum Verhältnis von Ritual und Theater im späten Mittelalter. In: Gerhard Neumann; Sigrid Weigel (Hgg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München 2000, S. 53–77.
- Müller, Jan-Dirk: Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel. In: Ziegeler, Ritual, 2004, S. 113–133.
- Neumann, Bernd: Das Donaueschinger Passionsspiel. In: <sup>2</sup>VL 2 (1980), Sp. 200–203.
- Neumann, Bernd: Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet. 2 Bde. München; Zürich 1987 (MTU 84/85).
- Neumann, Bernd; Trauden, Dieter: Überlegungen zu einer Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels. In: Ziegeler, Ritual, 2004, S. 31–48.
- Nowé, Johan: Kult oder Drama? Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters. In: Braet, Theatre, 1985, S. 269–313.
- Schawelka, Karl: Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen. Weimar 2007. Vgl. auch [http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2008/1297/pdf/Schawelka\\_Farbe.pdf](http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2008/1297/pdf/Schawelka_Farbe.pdf) (Stand 30.08.2009).
- Schmid, Rainer H.: Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels. Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums. München 1975.
- Schmitz, Rudolf: Kleidung. Judentum. In: Lexikon des Mittelalters 5 (1991), Sp. 1203f.
- Schulze, Ursula: Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ‚Bordesholmer Marienklage‘ und verwandten Szenen. In: Ziegeler, Ritual, 2004, S. 177–193.
- Schulze, Ursula: Schmerz und Heiligkeit. Zur Performanz von Passio und Compassio in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter, Donaueschinger Spiel). In: Horst Brunner; Werner Williams-Krapp (Hgg.): Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota. Tübingen 2003, S. 211–232.

- Thali, Johanna: Text und Bild – Spiel und Politik. Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Malerei am Beispiel Luzerns. In: Christel Meier; Heinz Meyer; Claudia Spanily (Hgg.): Das Theater des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Münster 2004 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 4), S. 171–203.
- Toepfer, Regina: Implizite Performativität. Zum medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels. In: PBB 131 (2009), S. 106–132.
- Touber, Anthonius Hendrikus u.a.: Das Donaueschinger Passionsspiel und die bildende Kunst. In: DVjs 52 (1978), S. 26–42.
- Touber, Anthonius Hendrikus: Anmerkungen. In: Donaueschinger Passionsspiel, S. 261–314.
- Touber, Anthonius Hendrikus: Einleitung. In: Donaueschinger Passionsspiel, S. 5–40.
- Touber, Anthonius Hendrikus: Passionsspiel und Ikonographie. In: Ziegeler, Ritual, 2004, S. 261–272.
- Trauden, Dieter: Archetyp oder Aufführung? Überlegungen zur Edition mittelalterlicher Dramen. In: ABÄG 37 (1993), S. 131–145.
- Warning, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels. München 1974 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 35).
- Warning, Rainer: Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel. In: Wolfgang Harms; Jan-Dirk Müller (Hgg.): Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock. Stuttgart; Leipzig 1997, S. 29–41.
- Weimar, Klaus: Regieanweisung. In: RLW 3 (2003), S. 251–253.
- Williams-Krapp, Werner: Überlieferung und Gattung. Zur Gattung ‚Spiel‘ im Mittelalter. Mit einer Edition von „Sündenfall und Erlösung“ aus der Berliner Handschrift mgq 496. Tübingen 1980.
- Williams-Krapp, Werner: Zur Gattung ‚Spiel‘ aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht. In: Georg Stötzel (Hg.): Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Teil 2. Berlin; New York 1985, S. 136–143.
- Wolf, Gerhard: Inszenierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung. Bedingungen und Funktionen der ‚performance‘ in Spiel- und Chroniktexten des Spätmittelalters. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ im Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart; Weimar 1996, S. 381–405.
- Wolf, Klaus: Kommentar zur ‚Frankfurter Dirigierrolle‘ und zum ‚Frankfurter Passionsspiel‘. Tübingen 2002 (Die Hessische Passionsspielgruppe Ergänzungsbd. 1).
- Woltmann, Alfred: Holbein und seine Zeit. Bd. 1: Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. Leipzig<sup>2</sup>1874.
- Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Tübingen 2004.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 111: Holbein, Hans d.Ä.: Dominikaneraltar (1501). Rechter Flügel, Innenseite, Dornenkrönung. Frankfurt, Städel. Vgl. ARTHOTHEK

Abb. 112: Holbein, Hans d.Ä.: Dominikaneraltar (1501). Rechter Flügel, Innenseite, Auferstehung. Frankfurt, Städel. Vgl. ARTHOTHEK



Abb. 111 Holbein, Hans d.Ä.:  
Dominikaneraltar (1501).  
Rechter Flügel, Innenseite,  
Dornenkrönung. Frankfurt, Städel.  
Vgl. ARTHOTHEK.



Abb. 112 Holbein, Hans d.Ä.:  
Dominikaneraltar (1501).  
Rechter Flügel, Innenseite,  
Auferstehung. Frankfurt, Städel.  
Vgl. ARTHOTHEK.