

**Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas.
Die Ikonographie der Darstellungen in der italienischen Kunst von den
Anfängen im 4. Jahrhundert bis ins Cinquecento**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Andrea Blochmann
aus Frankfurt am Main

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Februar 2000

1. Gutachter: Herr Prof. Dr. Wolfram Prinz
2. Gutachter: Herr PD Dr. habil. Ronald Kecks

2000
(Einreichungsjahr)
2001
(Erscheinungsjahr)

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	5
Einleitung	6
Teil 1: Die Quellen	11
I. Das Geschehen.....	12
Die kanonischen Evangelien.....	12
Die apokryphen Evangelien.....	14
II. Das Schweigen Jesu während des Verhöres.....	17
III. Die Handwaschung.....	19
IV. Der Urteilsspruch.....	22
V. Pontius Pilatus.....	25
Die Apokryphen.....	26
Die antike Geschichtsschreibung.....	28
Die Schriften der Kirchenväter.....	29
Die Legenden.....	33
VI. Herodes Antipas.....	35
VII. Die Frau des Pilatus.....	36
VIII. Die Inszenierung des Geschehens im religiösen Theater.....	38
Die Passionsspiele.....	38
Die Lauden.....	44
Teil 2: Christus vor Pilatus und vor Herodes: Die ikonographische Entwicklung der Darstellungen des biblischen Geschehens	46
I. Christus vor Pontius Pilatus.....	48
1. Die bildliche Wiedergabe der einzelnen Stationen des Prozesses Jesu vor Pilatus.....	48
Die Ausformung des ersten Bildtypus.....	49
Die Handwaschung.....	54
Das Verhör.....	58
Die Vorführung Jesu vor Pilatus.....	59

Die Verknüpfung des Geschehens mit weiteren Passionsszenen	61
Die Warnung des Statthalters durch seine Frau.....	62
Barabbas.....	65
Apokryphe Episoden.....	66
2. Die Darstellung der handelnden Personen.....	68
Jesus.....	68
Pontius Pilatus.....	72
Der Diener des Statthalters	80
Der Assessor	84
Die römischen Soldaten	85
Die Hohenpriester, Ältesten und Schriftgelehrten.....	87
Das jüdische Volk.....	89
3. Die architektonische Beschreibung und Ausstattung des Ortes.....	92
Das Prätorium	93
Der Sitz des Richters.....	98
Das Tribunal.....	100
Der Richtertisch	101
II. Christus vor Herodes Antipas	103
Teil 3: Die Bilddarstellungen in chronologischer Folge	109
I. Die Werke frühchristlicher Kunst.....	110
Der Sarkophag (ehem. Lat. 171) in Rom	110
Die Lipsanothek in Brescia	113
Der Passionssarkophag in Arles.....	115
Die Holztür von S. Sabina in Rom.....	118
Das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna	120
Die Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig.....	123
II. Buchmalerei byzantinischer Provenienz: Der Codex Rossanensis.....	128
III. Wandmalerei des 11. Jahrhunderts	136
Das Fresko in S. Urbano alla Caffarella in Rom.....	136
Das Fresko in S. Angelo in Formis bei Capua.....	137
IV. Bildwerke des 12. und 13. Jahrhunderts	140
Das Mosaik im Dom von Monreale	140
Das Mosaik in S. Marco zu Venedig	142
Die Bronzetür von Benevent.....	146
V. Die Werke des Trecento.....	150
Duccio di Buoninsegna: Die Maestà im Museo dell'Opera del Duomo zu Siena.....	150
Pietro Lorenzetti: Die Predellentafel in der Pinacoteca Vaticana zu Rom...	157
Niccolò di Pietro Gerini: Die Predellentafel im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig.....	158

VI. Meisterwerke des Quattrocento	161
Lorenzo Ghiberti: Das Relief der Nordtür des Baptisteriums in Florenz	161
Donatello: Das Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz	163
VII. Das Cinquecento	172
Pontormo: Das Fresko im Kreuzgang der Certosa San Lorenzo al Monte bei Florenz.....	172
Tintoretto: Das Gemälde in der Scuola di San Rocco zu Venedig	174
Schlußbetrachtung	179
Literaturverzeichnis	183
Quellen.....	183
Sekundärliteratur.....	187
Bildteil	203
Abbildungsnachweis	203

Vorwort

Die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit entstand im Rahmen eines Seminars über das "Leben Mariens und Jesu in Text und Bild", welches am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe - Universität in Frankfurt am Main über mehrere Jahre veranstaltet worden ist. Dieses Projektseminar hatte sich zum Ziel gesetzt, den Einfluß sowohl der kanonischen Evangelien und apokryphen Texte als auch der theologisch-exegetischen Schriften der Kirchenväter, der mystischen Legenden sowie der geistlichen Schauspiele auf Bildinhalt und künstlerische Umsetzung der verschiedensten biblischen Szenen zu untersuchen. Aus diesem unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Wolfram Prinz durchgeführten Seminar ist meine 1990 entstandene Magisterarbeit hervorgegangen, welches sich mit folgendem Thema auseinandersetzte: "Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas. Eine ikonographische Studie der Darstellungen in der italienischen Kunst von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert." Diese Abschlußarbeit bildet nun die Grundlage für die folgende Studie.

In besonderem Maße möchte ich meinem verehrten akademischen Lehrer und Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Wolfram Prinz für die fachliche Unterstützung bei verschiedenen Fragestellungen danken, der mir mit vielfältigen Anregungen stets hilfreich zur Seite stand. Durch seine Fürsprache wurde mir überdies ein großzügig bemessenes Wiedereinstiegsstipendium des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst für den Zeitraum eines Jahres gewährt, welches mir ermöglichte, diese Arbeit neben der Erziehung meines Kindes fertigzustellen.

Auch möchte ich an dieser Stelle Frau Dr. Iris Marzik danken, die mir bei ikonographischen und künstlerischen Fragen stets wertvolle Hinweise sowie neue Anregungen gab und mich bei der Auswahl der Darstellungen mit ihrem Rat unterstützte. Herrn PD Dr. habil. Ronald Kecks möchte ich sehr für die Übernahme des Zweitgutachtens danken. Ebenso schulde ich meinen Dank Herrn Prof. Dr. Dr. Armin Buchrucker, der mich bei verschiedensten, die Theologie betreffenden Fragen beraten hat. Für die Durchsicht der Arbeit bedanke ich mich herzlichst bei Frau Dr. Schoole Mostafawy. Meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben, meinen Freunden und in ganz besonderem Maße meiner Familie möchte ich von ganzem Herzen meinen innigsten Dank aussprechen, ohne deren unermüdliche Unterstützung und Ermutigung diese Arbeit nicht hätte beendet werden können.

Einleitung

Das Thema "Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas" umfaßt den Prozeß Jesu vor dem römischen Statthalter, der, eingeleitet durch die Anklagen der Hohenpriester, Ältesten und Schriftgelehrten, mit der Abführung des Verurteilten durch römische Soldaten endet. Neben den vier kanonischen Evangelien schildern auch die im apokryphen Nikodemusevangelium enthaltenen Acta Pilati diese Begebenheiten sehr ausführlich. Nur Lukas berichtet von der Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas, welche in den Prozeß Jesu vor dem römischen Gericht eingefügt ist: Da Jesus aus Galiläa stammt und aus diesem Grunde unter der Herrschaft des Tetrarchen steht, sendet ihn Pilatus zu ihm. Dieser schickt den Angeklagten jedoch wieder zurück zum Statthalter, der schließlich das Urteil über ihn sprechen wird.

Die vergleichende Betrachtung des in den Evangelienberichten geschilderten Verlaufes der Verhandlung Jesu läßt sich in einzelne Stationen unterteilen, die alle Eingang in die Kunst Italiens fanden: Die Vorführung Jesu sowie dessen Anklage vor Pilatus durch die Mitglieder des Hohen Rates, das erste Verhör durch den römischen Statthalter, die Vorführung Jesu vor Herodes Antipas, eine zweite Vorführung - oder sogar ein zweites Verhör - des Angeklagten vor Pilatus und schließlich die Handwaschung des Statthalters, die, da es die Entscheidung des Richters besiegelt, für das Urteil steht, welches in den kanonischen Evangelien nicht erwähnt wird.

Andere Ereignisse, die im zeitlichen Rahmen des Prozesses stattfanden, mit diesem inhaltlich aber nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen, wie vor allem die nur von Johannes 19, 5 geschilderte Zurschaustellung Christi (Ecce homo), werden dagegen in dieser Arbeit außer acht gelassen, da insbesondere diese Szene durch ihre inhaltliche Abgeschlossenheit und Bedeutung als eigenständiges Thema in der Kunst eine gesonderte ausführliche Betrachtung verlangt.

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Anliegen, die ikonographische Entwicklung des Themas in der Bildtradition der italienischen Kunst darzulegen, die mit den frühesten Darstellungen auf römischen Sarkophagen im 4. Jahrhundert beginnend, bis ins Cinquecento fortgeführt wird. In Anlehnung an die Evangelienberichte erschien es hierbei notwendig, das Prozeßgeschehen in Einzelszenen thematisch zu unterteilen, denn die einzelnen Stationen des biblischen Geschehens fanden alle mehr oder weniger, einzeln oder in unmittelbarem Zusammenhang mit anderen Szenen des Prozesses Eingang in den Bilderkreis Italiens. Hierbei entwickelten sie sich teils zu eigenständigen Bildtypen, wie vor allem die Handwaschung des Pilatus, welche seit frühchristlicher Zeit die Bildform

der Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter vorherrschend prägte. Daneben entwickelte sich auch bereits in frühchristlicher Zeit das Verhör zu einem Bildtypus, der jedoch weitaus seltener zur Darstellung gelangte.

Obwohl die Verhandlung Jesu vor Pilatus als eine der frühesten Passionsszenen bereits im 4. Jahrhundert Eingang in die Kunst Italiens findet und im Verlauf der Zeit in Form unterschiedlicher Bildtypen, wenn auch nicht so häufig wie andere Ereignisse des Lebens Jesu zur Darstellung gelangte, ist von der Forschung bislang nicht der Versuch unternommen worden, dieses Geschehen sowie die Vorführung vor Herodes, in einer unabhängigen Untersuchung vorzustellen. Dies mag um so mehr überraschen, da die Verhandlung Jesu zu dessen Verurteilung durch den römischen Richter führte, welche schließlich die Kreuzigung und somit die Erfüllung des Heilsgeschehens bedingte.

Die bisher einzigen Abhandlungen, die die Geschehnisse vor dem römischen Statthalter oder dem Tetrarchen in der Kunst behandeln, finden sich einerseits in allgemeinen Handbüchern zur christlichen Ikonographie, welche aufgrund ihres recht weit gefaßten thematischen Rahmens nur eine verhältnismäßig knapp bemessene Übersicht über das in meiner Arbeit behandelte Thema vorstellen können. Daher müssen dort viele Fragestellungen außer acht gelassen werden, während grundlegende Aspekte nur ansatzweise angesprochen werden können. Es werden dort lediglich die zu bestimmten Zeiten auftretenden Bildtypen mit Verweis auf wenige Bildbeispiele in Form eines vergleichsweise äußerst kurzen Überblickes aufgezählt.

Andererseits sprechen einzelne Autoren im Zusammenhang mit bestimmten Kunstwerken die Ikonographie des Themas, jedoch in sehr knapper Form, an, wobei zeitlich naheliegende Denkmäler zum Vergleich herangezogen werden. Vergleichsweise häufig wird in der Literatur die frühchristliche Zeit behandelt, indem im Zusammenhang mit einem Kunstwerk ein kurzer Abriß über die Entwicklung einzelner Bildelemente gegeben wird. So hat beispielsweise Joseph Wilpert im 1932 erschienen zweiten Band seines Werkes "I Sarcofagi cristiani antichi" die verschiedensten Details der Pilatus-Szenen auf den Sarkophagen erklärt und vor dem Hintergrund römischen Gerichtswesens gedeutet.¹ Alexander Coburn Soper vergleicht in einem Exkurs seines 1938 erschienenen Aufsatzes "The Italo-Gallic School of Early Christian Art" die Ikonographie der Pilatus-Szene auf der Lipsanothek zu Brescia mit jener auf anderen frühchristlichen Denkmälern.² Auch Gisela Jeremias behandelt in ihrer Untersuchung über die Holztür von S. Sabina in Rom

¹ Joseph Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 5 Bde., Rom 1928 - 1929 und 1932 - 1936, 2. Bd., Rom 1932, S. 317ff.

² Alexander Coburn Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*, S. 185ff., in: *The Art Bulletin*, 20, 1938, S. 145 - 192.

aus dem Jahre 1980 die wichtigsten Merkmale der dort dargestellten Handwaschung des Pilatus im Vergleich mit anderen frühchristlichen Denkmälern.³ In diesem Zusammenhang sei noch auf Elisabetta Lucchesi Palli hingewiesen, die in ihrem 1942 erschienenen Werk über "Die Passions -und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig" die Herkunft verschiedenster Bildelemente auf den den Prozeß Jesu wiedergebenden Reliefs einer der Ciboriumssäulen in S. Marco erklärt.⁴

Darüber hinaus widmet Joseph Wilpert in seiner vierbändigen Untersuchung über "Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert" ein Kapitel der künstlerischen Entwicklung der Pilatus-Szene, in welchem er die ikonographisch bedeutendsten Denkmäler aufführt.⁵

Hinweise auf die Ikonographie des Themas finden sich ferner in den verschiedenen Werk- und Künstlermonographien im Rahmen der Untersuchung des entsprechenden Werkes, die jedoch eng auf das entsprechende Kunstwerk bezogen bleiben.

Bei den genannten Beiträgen zur Ikonographie der Darstellungen der Geschehnisse vor Pilatus und vor Herodes handelt es sich um äußerst kurze Abhandlungen, die das Thema bei weitem nicht in seiner ganzen Komplexität erfassen und nur Ansätze liefern können. Lediglich der 1933 / 1934 erschienene Aufsatz "Das Urteil des Pilatus" von Rudolf Berliner stellt in einer umfassenden Betrachtung einen Aspekt der Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter heraus, die sich jedoch nur dem Urteilsspruch widmet. Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes steht die Diskussion zahlreicher, vornehmlich theologischer Quellen, auf deren Grundlage Rudolf Berliner einige seit dem 16. Jahrhundert entstandene bildliche Umsetzungen eines angeblich gefundenen Urteilsspruches anspricht. Als relevant für meine Arbeit haben sich lediglich einige Hinweise auf einzelne schriftliche Quellen erwiesen, welche im Rahmen des Kapitels über den Urteilsspruch angesprochen werden. Illustrationen des Pilatus-Urteiles, die Rudolf Berliner aufführt, erwiesen sich dagegen für die Themenstellung der Arbeit als unbedeutend, da diese einen weitaus späteren Zeitraum als den hier behandelten betrafen.

Im Gegensatz zu einer bisher fehlenden eingehenden Auseinandersetzung mit diesem Thema von Seiten der kunsthistorischen Forschung belegen die recht zahlreichen Abhandlungen anderer Disziplinen das große Interesse, welches der Verhandlung Jesu vor Pilatus einschließlich der Vorführung vor Herodes von Seiten der Theologie oder vor allem der Rechtsgeschichte beigemessen wird.

³ Gisela Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Tübingen 1980, S. 58f. und Anm. 210 auf S. 136.

⁴ Elisabetta Lucchesi Palli, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig, Prag 1942, S. 75ff.

⁵ Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg 1916, 2. Bd., S. 866ff.

Die vorliegende Arbeit verfolgt nun das Anliegen, diesen bisher noch fehlenden Beitrag zur Forschung zu leisten, indem die Ikonographie des Themas Christus vor Pilatus und vor Herodes in einer vergleichenden Betrachtung mit der schriftlichen Überlieferung sowie vor diesem Hintergrund ausgewählte, die künstlerische Entwicklung repräsentierende Kunstwerke eingehend untersucht werden soll.

Da die Ausformulierung des Themas in der Kunst auf die Auffassung des Auftraggebers beziehungsweise die Konzeption der theologischen Berater zurückgeht, ist es notwendig, der Arbeit einen umfassenden Überblick über die zugrundeliegenden Quellen voranzustellen. Hierbei kommen neben der Schilderung des biblischen Geschehens in den vier kanonischen Evangelien, dem ausführlichen Bericht der apokryphen Acta Pilati weitere außerkanonische Texte zur Sprache, unter denen die Briefe vorrangig das Wesen und Handeln des römischen Statthalters, seiner Frau und des Tetrarchen dokumentieren. Da die Berichte spätantiker Schriftsteller Pilatus in seinem Wesen charakterisieren, die theologisch-exegetischen Schriften der Kirchenväter sowie die Legenden des Mittelalters den Schwerpunkt auf einzelne Fragestellungen des Ereignisses legen, werden die Quellen unter bestimmten Aspekten untersucht, die auch im Hinblick auf die bildliche Wiedergabe des Themas von Bedeutung sind. Somit erfahren neben dem Hergang der Ereignisse das Schweigen Jesu, die Handwaschung, sowie der Urteilsspruch eine gesonderte Betrachtung, woran sich die Darstellung des Pilatus vor dem Hintergrund der Sichtweise der Hohenpriester, seiner Frau und des Tetrarchen in den schriftlichen Quellen anschließt. Hierauf folgt ein Überblick über die Inszenierung des Themas im religiösen Theater, welches neben der schriftlichen Überlieferung die bildlichen Darstellungen beeinflusst haben mag.

Der anschließende Teil untersucht die ikonographische Entwicklung des Themas vor dem Hintergrund der vorgestellten Quellen sowie zeitgeschichtlicher Strömungen, denn erst der Vergleich zwischen schriftlicher Überlieferung oder auch unter Umständen szenischen Aufführungen mit der künstlerischen Umsetzung des Themas wirft ein Licht auf die bildnerische Konzeption und daher auf die Intension der Programmgestalter.

Die Geschehnisse um Christus vor Pilatus und vor Herodes stehen für den in den Evangelien geschilderten Zeitraum, welcher die Ereignisse behandelt, die mit der Verhandlung Jesu nach dessen Auslieferung an das römische Gericht einhergehen. Da jedoch die Geschehnisse vor Pilatus für sich zur Ausformung verschiedener Bildtypen geführt haben, die von Lukas im Rahmen des Prozesses geschilderte Herodes-Szene erst verhältnismäßig spät auf der Rückseite der 1308 - 1311 von Duccio di Buoninsegna geschaffenen Maestà und daraufhin nur äußerst selten wiedergegeben wird, sollen die Verhandlung vor Pilatus und die Vorführung vor Herodes in zwei Kapiteln getrennt

voneinander behandelt werden. Zuerst folgt ein Überblick über die verschiedenen Bildtypen, welcher mit der ersten Formulierung des Themas in frühchristlicher Zeit und deren Beeinflussung durch die Ikonographie römisch-antiker Denkmäler eingeleitet wird. Der Bildtypus der Handwaschung, der sich aus dieser ersten Auffassung heraus entwickelt sowie die übrigen Stationen der Verhandlung, die von der Vorführung Jesu über die Verhöre bis hin zu Jesu Abführung im Anschluß an die Verurteilung reichen, werden daraufhin eingehend untersucht, um deren Entstehen im einzelnen zu erklären. Desweiteren wird die sich im Verlaufe der künstlerischen Entwicklung wandelnde Darstellungsform der am Geschehen beteiligten Personen Gegenstand einer sehr ausführlichen Betrachtung sein, um die Auffassung Jesu Christi, des römischen Statthalters sowie seines Dieners oder Assessors, der Mitglieder des Hohen Rates und auch des jüdischen Volkes vor dem Hintergrund der verschiedensten Einflüsse zu klären. Hieran schließt sich eine eingehende Untersuchung des Ortes der Verhandlung vor dem römischen Statthalter an, welche einerseits die Überlieferung des Prätoriums in den verschiedensten Quellen im Hinblick auf die bildliche Wiedergabe aufzeigt, andererseits die Einflüsse herausarbeitet, die reale zeitgenössische Gerichtslokale auf die Konzeption des biblischen Verhandlungsortes in den verschiedenen Kunstwerken ausgeübt haben. Vor dem Hintergrund der architektonischen Beschreibung des Ortes ist vor allem dessen Ausstattung von Belang, denn sowohl der Sitz des Richters, das ihn erhöhende Tribunal als auch der Richtertisch und andere unterschiedliche Gegenstände charakterisieren den Statthalter und somit die Art des Gerichtsverfahrens.

Hieran schließt der Überblick über die ikonographische Entwicklung der Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas, die aufgrund der äußerst geringen Anzahl an vorhandenen Denkmälern ein verhältnismäßig kurzes Kapitel bildet.

Der letzte Teil der Arbeit stellt im engen Zusammenhang mit der ikonographischen Entwicklung des Themas eine Reihe repräsentativer Kunstwerke in chronologischer Folge vor, welche mit der ersten künstlerischen Umsetzung des Themas ihren Anfang nimmt. Für die Auswahl dieser Bildbeispiele waren sowohl das erstmalige Auftreten eines Bildtypus, eines bedeutenden Motives als auch die künstlerische Bedeutung der Denkmäler ausschlaggebend. Eine eingehende Beschreibung und detaillierte ikonographische Studie jedes vorgestellten Bildwerkes soll die im zweiten Hauptteil der Arbeit vorgestellten Erkenntnisse exemplarisch vorführen und vertiefen, wobei der Bezug zu zeitlich angrenzenden Denkmälern oder solchen mit verwandten Motiven gewahrt bleibt.

Teil 1:

Die Quellen

I. Das Geschehen

Die kanonischen Evangelien

Alle vier kanonischen Evangelien schildern den Prozeß Jesu Christi vor dem römischen Statthalter Pontius Pilatus.⁶

In den frühen Morgenstunden wird Jesus gebunden vor den römischen Richter geführt. Nachdem Jesus die Frage des Pilatus, ob er der König der Juden sei, bejaht hatte, schwieg er sowohl auf die Anklagen der Hohenpriester und Ältesten als auch auf die Fragen des Statthalters, der sich darüber sehr wunderte. Da es üblich war, zum Fest einen Gefangenen freizulassen und Pilatus wußte, daß die Hohenpriester Jesus ihm aus Neid überantwortet hatten, stellt er das Volk vor die Wahl, Jesus oder Barabbas, einen berüchtigten Verbrecher, freizugeben. Das von den Hohenpriestern aufgebraute Volk fordert die Freilassung des Barabbas und die Kreuzigung Jesu, selbst dann noch, nachdem Pilatus gefragt hatte, was der Angeklagte denn Böses getan hätte.⁷

Laut Matthäus ließ ihm seine Frau zwischendurch ausrichten, er solle Jesus verschonen, da sie in der vergangenen Nacht im Traum wegen diesem viel gelitten habe.⁸ Nur Matthäus berichtet auch von der Handwaschung des Statthalters.⁹ Als der römische Richter feststellte, für den Angeklagten nichts ausrichten zu können und die Menge immer aufgebracht wurde, nahm er Wasser und wusch sich mit folgenden Worten die Hände: "Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu!" Darauf antwortete das Volk: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"¹⁰

Pilatus ließ Barabbas frei und Jesus überantwortete er, daß er gekreuzigt werde.¹¹ Über diesen Bericht hinausgehend zählt Lukas die einzelnen Anklagepunkte auf: Jesus hetze das Volk auf, indem er in ganz Judäa lehre, verbiete ihm, dem Kaiser Steuern zu zahlen und nenne sich selbst Christus, einen König.¹² Ferner beteuert Pilatus vor den Hohenpriestern und vor dem Volk drei Mal, keine Schuld an dem Angeklagten zu

⁶ Matthäus 27, 2; 27, 11 - 26; Markus 15, 1 - 15; Lukas 23, 1 - 5; 23, 13 - 25; Johannes 18, 28 - 40; 19, 6 - 16.

⁷ Matthäus 27, 1 - 2; 27, 11 - 18; 27, 20 - 23; Markus 15, 1 - 14.

⁸ Matthäus 27, 19.

⁹ Matthäus 27, 24.

¹⁰ Matthäus 27, 25. Zitiert, wie die weiteren Bibelstellen in dieser Arbeit, nach der Jerusalemer Bibel, hrsg. von Diego Arenhoevel, Alfons Deissler und Anton Vögtle, Freiburg im Breisgau / Basel / Wien 1968 (5).

¹¹ Matthäus 27, 26; Markus 15, 15.

¹² Lukas 23, 2 und 23, 5.

finden.¹³ Da Jesus seiner Ansicht nach nicht den Tod verdiene, möchte er ihn nur schlagen und dann freilassen.¹⁴

Am ausführlichsten schildert der Evangelist Johannes das Geschehen vor dem römischen Richter: Pilatus tritt hinaus zu Jesus und den Mitgliedern des Hohen Rates, da diese, um nicht unrein zu werden und das Passahmahl essen zu können, das Prätorium nicht betreten durften.¹⁵ Im Verlauf der folgenden Verhandlung geht Pilatus zweimal zu Jesus in das Prätorium hinein, um ihn zu verhören, worüber der Evangelist Johannes ausführlich berichtet. Zuerst befragt er ihn, ob er der König der Juden sei, woraufhin Jesus sein Reich als nicht von dieser Welt erklärt.¹⁶ Als Pilatus von den Juden erfährt, daß Jesus sich als Gottes Sohn bezeichnet, fürchtet er sich und verhört Jesus ein zweites Mal. Diesmal schweigt der Angeklagte, weist jedoch am Ende seiner Befragung lediglich daraufhin, daß die Macht des Statthalters über ihn diesem von oben gegeben sei.¹⁷

Mehrmals beteuert Pilatus auch in diesem Evangelienbericht die Unschuld des Angeklagten.¹⁸ Auch in der eingeschobenen Episode der Geißelung und Verspottung berichtet Johannes, Pilatus habe den mit Dornen gekrönten und in ein Purpurgewand gekleideten Angeklagten hinaus vor das Volk geführt, erklärt, keine Schuld an diesem zu finden, und dies mit den folgenden Worten bekräftigt: "Seht, welch ein Mensch!"¹⁹ Nach dem zweiten Verhör sei es sogar sein Anliegen, Jesus freizulassen.²⁰ Schließlich gibt er jedoch dem Drängen der Juden nach, da sie ihm mahnend vorhalten, kein Freund des Kaisers zu sein, wenn er den Angeklagten nicht verurteile.²¹ Er führt Jesus hinaus, setzt sich auf den Richterstuhl, "dem Platz, der Steinpflaster, auf hebräisch Gabbata, heißt",²² und wendet sich mit den Worten: "Seht, da, euren König" an die Juden.²³ Nach diesem letzten Versuch und der Entgegnung der Juden, keinen anderen König als den Kaiser zu haben, überantwortet er ihnen Jesus, daß er gekreuzigt werde.²⁴

Von Jesu Verhör durch den Tetrarchen Herodes Antipas berichtet nur das Evangelium des Lukas.²⁵ Als Pilatus erfährt, daß Jesus unter der Obrigkeit des Herodes steht, sendet er

¹³ Lukas 23, 4; 23, 14; 23, 22.

¹⁴ Lukas 23, 22.

¹⁵ Johannes 18, 28.

¹⁶ Johannes 18, 33 - 38.

¹⁷ Johannes 19, 9 - 11.

¹⁸ Johannes 18, 38; 19, 6.

¹⁹ Johannes 19, 4 - 5.

²⁰ Johannes 19, 12.

²¹ Ebenda.

²² Johannes 19, 13.

²³ Johannes 19, 14.

²⁴ Johannes 19, 14 - 16.

²⁵ Lukas 23, 6 - 12.

ihn zu ihm, der sich zu dieser Zeit in Jerusalem aufhält. Der Tetrarch freut sich zunächst, Jesus zu sehen, von dem er schon viel gehört hat und hofft, von ihm ein Zeichen zu sehen. Da der Angeklagte auf seine Fragen wie auch auf die schwerwiegenden Anklagen der Hohenpriester und Schriftgelehrten schweigt, verspottet er ihn mit seinen Soldaten. In ein weißes Gewand gekleidet,²⁶ sendet Herodes Jesus zu Pilatus zurück. Lukas berichtet abschließend, daß seit diesem Tage der Tetrarch und der römische Statthalter - vorher Feinde - nun Freunde wurden.

Außerhalb der Passionsberichte befindet sich im Evangelium des Markus eine Textstelle, die sich auf Jesu Verurteilung zu Tode bezieht: Die Hohenpriester und Schriftgelehrten würden ihn zum Tode verurteilen und den Heiden überantworten, die ihn verspotten, anspeien, geißeln und töten werden.²⁷

Die apokryphen Evangelien

Die frühestens im 4. Jahrhundert verfaßten und im ersten Teil des Nikodemusevangeliums überlieferten apokryphen Acta oder Gesta Pilati berichten von Jesu Prozeß, Tod, Auferstehung und Höllenfahrt.²⁸ Sie folgen im Aufbau weitgehend dem Bericht des Johannes, lehnen sich jedoch gleichzeitig auch an den kanonischen Evangelienbericht des Matthäus an, indem sie sowohl von der Warnung des Statthalters durch seine Frau als auch von der Handwaschung am Ende der Verhandlung erzählen.

Die Acta Pilati gestalten das Geschehen vor dem römischen Richter sehr ausführlich und fügen dem aus der Bibel bekannten Geschehen noch Episoden hinzu: Nachdem die Hohenpriester und Schriftgelehrten ihre Anklage vor Pilatus vorgetragen und sich ein langer Wortwechsel zwischen diesen Parteien entwickelt hatte, bittet Pilatus einen Läufer, Jesus in rücksichtsvoller Weise vorzuführen. Als dieser ihn jedoch erkannte, breitete er

²⁶ Lukas 23, 11. Es handelt sich um ein weißes Gewand: Josef Ernst, *Das Evangelium nach Lukas*, Regensburg 1977, S. 626; Walter Grundmann, *Das Evangelium nach Lukas*, hrsg. von Erich Fascher, Berlin o. J., S. 425. Siehe diese Perikope in der Vulgata: "Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo et inlusit indutum veste alba et remisit ad Pilatum." (Zitiert nach der *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus Bonifatio Fischer, Iohanne Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, 2 Bde., Stuttgart 1975 (2), 1. Bd., Sp. 1653.)

²⁷ Markus 10, 33 - 34.

²⁸ Zur Datierung siehe *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, hrsg. von Konrat Ziegler, 1. Reihe, 24 Bde., (47 Halbbde.), 2. Reihe, 10 Bde., (19 Halbbde.), 15 Supplementbde., Stuttgart 1894-1980, 1. Reihe, 40. Halbbd., Sp. 1323. Acta Pilati I - IX, in: Edgar Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 333 - 340 (Pilatusakten).

aus Ehrfurcht vor ihm ein Tuch auf dem Boden aus und ließ ihn darauf das Prätorium wie ein König betreten.²⁹

Bei Christi Betreten des Rhythausen wenig später hätten sich auch die mit den kaiserlichen Brustbildern versehenen Standarten aus Ehrfurcht vor dem Herrn verneigt. Da Pilatus darüber erstaunt war, bestanden die Juden nun darauf, diesen Vorgang mit besonders kräftigen Standartenträgern zu wiederholen, da sie glaubten, die Bilder seien gesenkt worden. Jedoch verneigen sie sich erneut von selbst, woraufhin Pilatus in Furcht geriet.³⁰ Nach erneutem Vortragen der Anklagen durch die Juden, der langen Schilderung des Verhörs und den wiederholten Beteuerungen Pilati, keine Schuld an dem Angeklagten finden zu können, treten die verschiedensten Zeugen vor den Richterstuhl, darunter ein Mann namens Nikodemus, um die gegen Jesus vorgebrachten Anklagen für nichtig zu erklären. Außerdem berichten sie ausführlich von den einzelnen Wunderheilungen, um den Richter von der Unschuld des Angeklagten zu überzeugen.³¹

Schließlich läßt Pilatus auf Wunsch der jüdischen Volksmenge den Mörder Barabbas frei, wäscht sich die Hände, läßt den Vorhang vor den Richterstuhl ziehen und verkündet unter Ausschluß der Öffentlichkeit das Urteil:

"Dein Volk hat dich der Anmaßung des Königsnamens überführt. Daher habe ich entschieden, daß du entsprechend der Satzung der frommen Kaiser zuerst gegeißelt und danach am Kreuze aufgehängt werdest in dem Garten, wo du gefaßt wurdest. Und Dysmas und Gestas, die beiden Missetäter, sollen mit dir gekreuzigt werden."³²

In dem Mitte des 2. Jahrhunderts entstandenen apokryphen Petrus-evangelium wird Jesus auf den Befehl des Herodes hin verurteilt,³³ wodurch die Unschuld des Pilatus am Tode Jesu bezeugt wird.³⁴ Der Bericht, der mit der Händewaschung des Statthalters beginnt und Verurteilung, Tod und Auferstehung Jesu beschreibt, kommt in einem kurzen Abschnitt auf den Befehl des Herodes zu sprechen, Jesus abzuführen und an ihm laut seinen

²⁹ Acta Pilati, I, 1 - 2, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 334f. (Pilatusakten).

³⁰ Acta Pilati I, 5; II, 1, ebenda, S. 335f. (Pilatusakten).

³¹ Acta Pilati V-VIII, ebenda, S. 338f. (Pilatusakten).

³² Acta Pilati IX, 4, ebenda, S. 340. (Pilatusakten).

³³ Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 119. Zum Text des Petrus-evangeliums siehe S. 121 - 124.

³⁴ Siehe hierzu auch Weddig Fricke, Standrechtlich gekreuzigt. Person und Prozeß des Jesus aus Galiläa, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 194.

Befehlen zu verfahren. Zuvor stand Pilatus auf, da er bemerkte, daß weder die Juden noch Herodes sich die Hände waschen wollten.³⁵

Das gesamte Geschehen des Prozesses Jesu umfaßt folgende Momente: Vorführung Jesu, dessen Anklage durch die Hohenpriester, das Verhör selbst, die Barabbas-Episode, Warnung des Statthalters durch seine Frau, die Handwaschung und außerdem noch die Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas.

³⁵ Petrus-evangelium 1-2, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 121.

II. Das Schweigen Jesu während des Verhöres

Schon die Bibel berichtet, daß Jesus während des Verhöres vor dem römischen Statthalter schwieg: Auf die Frage des Pilatus, ob er auf die Anklagen der Juden nichts zu entgegnen habe, antwortete Jesus nicht.³⁶ Bei Johannes erhält der römische Richter auf die Frage nach der Herkunft Jesu keine Antwort.³⁷

Diese Haltung fand auch im Zusammenhang mit seinem Schweigen vor den Hohenpriestern Eingang in die exegetischen Untersuchungen. Sowohl Johannes Chrysostomos (344 / 354 - 407) als auch Aurelius Augustinus (354 - 430) beziehen sich hierbei auf Jesaja 53, 7:³⁸

"Er wurde mißhandelt, doch er beugte sich. Er öffnet nicht seinen Mund. Wie ein Lamm, das man zur Schlachtbank führt; wie ein Schaf vor dem Scherer verstummt, öffnet er nicht seinen Mund."

Augustinus führt aus, daß das Gleichnis vom Lamm gegeben worden ist, damit Jesus in seinem Schweigen für unschuldig gehalten werden könne. Als der Herr gerichtet wurde, hätte er wie ein Lamm seinen Mund nicht geöffnet, geschwiegen wie ein Sanftmütiger, der für fremde Sünden geopfert wurde und nicht wie ein von seinen Sünden überführter Schuldbewußter.³⁹ Jesus schwieg wie ein Lamm, das bedeute, wie ein Argloser und Unschuldiger: "Somit, wo er nicht antwortete, schwieg er wie ein Schaf, wo er antwortete, lehrte er wie ein Hirt."⁴⁰

Cyryllus von Jerusalem (um 313 - 387) zufolge habe das Schweigen Jesu während der Gerichtsverhandlung das Mitleid des Pilatus erregt.⁴¹

Die vor 1264 verfaßte *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine nennt drei Gründe für Jesu Schweigen während der Passion.⁴² Herodes, Pilatus und die Juden seien seiner

³⁶ Matthäus 27, 13 - 14; Markus 15, 4 - 5.

³⁷ Johannes 19, 9.

³⁸ Johannes Chrysostomos, Homilia LXXXIV, in: Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca*, 161 Bde., Paris 1857 - 1866, 59. Bd., Sp. 456. Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 4, in: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes*, übersetzt und eingeleitet von Thomas Specht, III. Bd., (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, VI. Bd.), Kempten / München 1914, S. 325f.

³⁹ Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 4, ebenda, S. 326.

⁴⁰ Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 5, ebenda, S. 326.

⁴¹ Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 16, in: *Des heiligen Cyrillus Bischofs von Jerusalem Katechesen*, aus dem Griechischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Philipp Haeuser, (= Bibliothek der Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von O. Bardenhewer, K. Weyman u.a.), München / Kempten 1922, S. 216.

Antworten nicht würdig, auch würden sie seine Worte falsch auslegen. Schließlich stellt der Autor einen typologischen Bezug zum Schwatzen Evas her, das zum Sündenfall geführt habe und nun nur durch Jesu Schweigen in der Passion gesühnt werden könne.⁴³ Ferner erhielt Pilatus auf seine Fragen und besonders auf die nach der Wahrheit keine Antwort, da er erstens Jesus nicht nach der Wahrheit richtete, obwohl er beabsichtigte, der Gerechtigkeit in seinem Urteil zu folgen. Zweitens habe er vergessen, auf die Antwort zu warten, als er während des Verhöres plötzlich das Richthaus verließ, um den Juden - gemäß des Brauches - die Freilassung eines Gefangenen in Aussicht zu stellen. Drittens habe Pilatus Jesus schnell retten und somit nicht lange auf eine Antwort warten wollen.⁴⁴

⁴² Zur Entstehungszeit der *Legenda aurea* siehe Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 9 Bde., Freiburg 1957 - 1964 (2), 5. Bd., Sp. 850.

⁴³ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg o. J., S. 262.

⁴⁴ Ebenda, S. 260.

III. Die Handwaschung

Bevor der römische Statthalter Barabbas freiläßt und Jesus erst geißeln und anschließend zur Kreuzigung übergibt, wäscht er sich die Hände, wie es der Evangelist Matthäus überliefert:

"Als aber Pilatus sah, daß er nichts erreichte, sondern daß der Tumult nur noch größer wurde, nahm er Wasser, wusch vor dem Volk die Hände und sagte: Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu! Und das ganze Volk antwortete und sprach: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"⁴⁵

Indem der römische Statthalter Pontius Pilatus sich nach der Verurteilung vor der versammelten Menge mit den Worten: "Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu" die Hände wäscht, folgt er damit keiner römischen Sitte, sondern einem alten jüdischen Brauch, der näher im 5. Buch Mose beschrieben wird:⁴⁶ Nach Auffinden eines Erschlagenen sollten die Ältesten der am nächsten liegenden Stadt ihre Hände über einer jungen getöteten Kuh waschen und sprechen: "Unsere Hände haben dieses Blut nicht vergossen und unsere Augen haben nichts gesehen."⁴⁷ Auch in Psalm 73,13 wird von der Handwaschung als Zeichen der Unschuldsbezeugung gesprochen:

"Daß ich rein bewahrte mein Herz, war es also vergebens? Vergebens, daß ich meine Hände gewaschen in Unschuld?"⁴⁸

In vielen Religionen handelte es sich bei der Handwaschung ursprünglich um einen Reinigungsvorgang, der vor der Ausübung kultischer Handlungen vorgenommen wurde.⁴⁹ Die rituelle Handwaschung war im Alten Testament und im Judentum anfangs nur den Priestern vor der Darbringung eines Opfers vorgeschrieben.⁵⁰ Das Buch der Jubiläen schreibt ferner Hand- und Fußwaschung vor jedem Opfer vor.⁵¹ Psalm 26, 6 läßt sogar die

⁴⁵ Matthäus 27, 24 - 26.

⁴⁶ 5 Mose 21, 6 - 7.

⁴⁷ Doris Werner, Pylatus, Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S. 6.

⁴⁸ Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hrsg. von Theodor Klauser, Ernst Dassmann u.a., bisher 17 Bde., Stuttgart 1950 - 1996, 13. Bd., Stichwort: Handwaschung, Sp. 580.

⁴⁹ Ebenda, Sp. 575.

⁵⁰ Ebenda, Sp. 579. Vgl. 2 Mose 30, 19ff.; 40, 31.

⁵¹ Reallexikon für Antike und Christentum, a.a.O., 13. Bd., Sp. 579.

Bedeutung der Handwaschung nicht nur für die rituelle, sondern sogar für die ethische Reinheit erkennen:⁵² "Ich wasche meine Hände in Unschuld und ich schreite um deinen Altar." Daß die Handwaschung Zeichen der Reinigung von sittlicher Schuld bedeuten kann, ist dann erst bei Hesiod zu lesen: "Wer einen Fluß durchqueren will, soll beten und durch Handwaschung kundtun, daß er sich von Schuld reinigen will."⁵³ Laut Philon soll sie sogar Zeichen der reinen Gesinnung der Priester sein.⁵⁴

In der östlichen Kirche wurde die rituelle Handwaschung als Symbol der seelischen Reinheit im 4. Jahrhundert fester Bestandteil der Eucharistiefeier. Dem Bischof wurde zu Beginn des Gottesdienstes vom Diakon bzw. Subdiakon Wasser zur Handwaschung gereicht.⁵⁵ In der lateinischen Kirche wurde die Handwaschung ebenso zu einem festen Bestandteil der Eucharistiefeier. Im Verlaufe des Mittelalters wurde die liturgische Handwaschung üblich vor dem Anlegen der Gewänder, der Entgegennahme der Opfergabe zum Abschluß des Offertoriums, aber auch vor Beginn des Kanons oder unmittelbar vor der Wandlung.⁵⁶ Als Gefäße fanden bei liturgischen Handwaschungen sowohl eine Kanne oder ein Krug als auch eine flache Schale Verwendung, die auch mit einem langen Stiel als Handhabe versehen sein konnte.⁵⁷ Neben der Bedeutung dieser "Vasa non sacra" in der christlichen Liturgie ist dieses Gefäßpaar auch für Handwaschungen im häuslichen Bereich nachweisbar.⁵⁸

Daß Pilatus in einigen bildlichen Darstellungen von einem Diener aus einem Gefäß Wasser über die Hände gegossen wird, das in einem weiteren aufgefangen wird, könnte auf solche Vorbilder zurückzuführen sein. Denn weder Matthäus noch das apokryphe Nikodemus- oder Petrus-evangelium erwähnen den Diener oder beschreiben das Gefäß - aus der Liturgie oder dem häuslichen Bereich stammende Details, die als Vorlage für die zahlreichen bildlichen Darstellungen seit dem 4. Jahrhundert gedient haben mögen, wie noch an späterer Stelle gezeigt werden soll.⁵⁹

Neben der Bezeugung der Unschuld des römischen Statthalters erfuhr die Handwaschung bei den Kirchenvätern eine weitere Auslegung: In seiner XIII. Katechese an die Täuflinge kommt Cyrillus von Jerusalem im Zusammenhang mit der Taufe auf die Bedeutung des

⁵² Ebenda.

⁵³ Reallexikon für Antike und Christentum, a.a.O., 13. Bd., Sp. 578.

⁵⁴ Ebenda, Sp. 579.

⁵⁵ Ebenda, Sp. 584.

⁵⁶ Karl Groß, Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum, Stuttgart 1985, S. 139.

⁵⁷ Joseph Braun, Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung, Nachdruck der Ausgabe München 1932, Hildesheim / New York 1973, S. 541 ff.

⁵⁸ Ebenda. Hans Ulrich Nuber, Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1968, erschienen im 53. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1972, Berlin 1973, S. 128.

⁵⁹ Siehe unten Teil 2, Kap. I, 2 (*Der Diener des Statthalters*).

Wassers zu sprechen.⁶⁰ Blut und Wasser bilden einerseits den Anfang der Wunder Mose,⁶¹ andererseits das Ende der Wunder Jesu, indem er Blut aus seiner Seite fließen läßt. Diesem Kirchenschriftsteller zufolge stehe das aus der Seitenwunde austretende Wasser für jenes der Handwaschung, mit der Pilatus sich schließlich von der Schuld am Kreuzestode Jesu freiwusch, das Blut beziehe sich auf die bei der Verurteilung anwesende Menschenmenge der Juden, die laut Matthäus 27, 25 lauthals erklärte: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder." Cyrillus erläutert, daß das Blut für die Juden, das Wasser für die Christen sei. Über jene, Jesu Feinde, kam aus dem Blute der Fluch, während der Gläubige jetzt durch das Wasser das Heil erlange. Nichts sei ohne Bedeutung.⁶²

⁶⁰ Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 21, a.a.O.

⁶¹ 2 Mose 7, 19 - 20.

⁶² Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 21, a.a.O.

IV. Der Urteilsspruch

In der Frühzeit der Kirche tritt vereinzelt die Ansicht auf, Pilatus habe gar kein Urteil gegen Jesus gesprochen.⁶³ Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß in den Evangelien nirgends der Wortlaut des Urteils mitgeteilt wird, selbst nicht einmal davon gesprochen wird, daß der römische Richter dieses gefällt hat: Er übergibt Jesus nach der Verhandlung.⁶⁴ Lediglich Lukas berichtet, Pilatus entschied, "ihrer Forderung solle stattgegeben werden."⁶⁵

Bei den Kirchenvätern findet sich kein Versuch, den Urteilsspruch zu rekonstruieren. Einzig die apokryphen Acta Pilati lassen den römischen Statthalter das Urteil sprechen.⁶⁶ Im 12. Jahrhundert findet sich dann in dem dem Hl. Anselm zugeschriebenen Dialog "beatae Mariae et Anselmi de passione domini" die folgende Ausformulierung des Urteils: "Jesus von Nazareth, ich spreche dir das Leben ab und spreche dir den Kreuzestod zu."⁶⁷ Erst seit dem 14. Jahrhundert scheint sich dann die Theologie mit dem Problem der Rekonstruktion des möglichen Wortlautes des Urteilsspruches auseinandergesetzt zu haben.⁶⁸ Die in den Acta Pilati ausgesprochene Formulierung des Urteils wurde von den verschiedensten Autoren ausgeschmückt und weitergeführt.⁶⁹ In der Folgezeit stieg das Interesse am Urteil und an dessen möglicher ursprünglicher Formulierung an; dies kommt durch die verschiedensten Versionen zum Ausdruck.⁷⁰ Alfonso Salmeron schließlich hält das Wissen um den Wortlaut des Urteils für den Gläubigen nicht für notwendig.⁷¹ Jacques-Paul Migne berichtet in einem Anfang des 16. Jahrhunderts erschienenen Werk vom Fund einer vom Lateinischen übertragenen

⁶³ Rudolf Berliner, Das Urteil des Pilatus, S. 128, in: Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 30, 1933 / 1934, S. 128-147.

⁶⁴ Matthäus 27, 26; Markus 15, 15; Lukas 23, 25; Johannes 19, 16.

⁶⁵ Lukas 23, 24.

⁶⁶ Acta Pilati, IX, 4, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 340 (Pilatusakten).

⁶⁷ S. Anselmi ex beccensi abbate cantuariensis archiepiscopi opera omnia, dialogus de passione domini, in: Jacques-Paul Migne, Patrologiae cursus completus, Patrologia Latina, 217 Bd., Paris 1878 - 1890, 159. Bd., Sp. 281: "Ad nimiam igitur plebis instantiam Pilatus hanc mortis sententiam protulit adversus filium meum, dicens: Jesum Nazarenum abjudico vitae, et adjudico morti ignominiosae crucis."

⁶⁸ Rudolf Berliner, a.a.O., S. 130.

⁶⁹ Ebenda, S. 130f., führt hier die Vita Jesu Christi des Ludolph von Sachsen (gestorben 1377), eine Karfreitagspredigt des hl. Vincenz Ferrer (1374 - 1419) und die Predigten des um 1470 gestorbenen Dominikaners Gabriel Barletta an.

⁷⁰ Ebenda, S. 133ff. Rudolf Berliner stellt hier nun den Minoriten Daniel Agricola ("Passio domini nostri Jesu Christi", seit 1511 mehrfach in Basel aufgelegt), den Bischof von Fossombrone Paulus von Middelburg, ("Paulina de recta paschae celebratione etc.", 1513 herausgegeben), Salignac (1522: Mitteilung zweier Urteile des Pilatus), Martin Luther (Eine Predigt von 1529) und den Kartäuser Johann Landsberg (etwa 1490 bis 1539) vor.

⁷¹ Ebenda, S. 135.

französischen Version des Pilatusurteiles in Vienne im Jahre 1511.⁷² In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand das Urteil des Pilatus dann Eingang in die Gebets- und Erbauungsliteratur.⁷³ 1580 wurde dann angeblich - wie die französische Ausgabe von 1581 des Guillaume Julien überliefert und sich dabei auf einen italienischen Erstdruck bezieht - in Aquila die hebräische Niederschrift des Urteilsspruches des Pilatus in einem kleinen Sarkophag gefunden. Von diesem hebräischen Original ist nichts bekannt, es existierte vermutlich gar nicht. Der Inhalt dieses Urteilsspruches wurde nur in Übersetzungen bekanntgegeben, der Text in der Folgezeit durch Abschriften verbreitet, wodurch Abweichungen in den Formulierungen entstanden.⁷⁴ Der Neapler Jurist Dr. Cam. Borello überliefert den aus Aquila stammenden Text, der ihm zwecks Erstellung eines Gutachtens vom Bischof Paolo Giovio d. J. von Nocera dei Pagani zukam:

"(...) Io Pontio Pilato, qui Presidente per l'Imperio Romano, dentro al Palazzo del l'Archiresidentia, Giudico, condanno, e sententio alla Morte Giesu, chiamato dalle Turbe Christo Nazareno, di Patria Galileo, Huomo sedicioso della legge Mosaica, contrario al Magno Imperadore Tiberio Cesare, determino, e pronuntio per questa, che la Morte sua sia nella Croce, però con chiodi all'usanza di Rè, perchè qui congregatosi molti huomini, ricchi, e poveri, non hà cessato commover tumulto per tutta la Giudea, facendosi Figliuolo d'Iddio, Rè d'Israele, con menacciar la Rovina de Gierusalemme, e del sacro Tempio, con degenerare il Tributo à Cesare doversi, havendo ancora havuto ardire entrare con Palme, e Trionfo, et con parte della turba come Rè dentro la Città Gierusalemme, e nel Sacro Tempio (...).⁷⁵

Das Gutachten, in dem Borello nachweist, daß es sich hierbei wohl kaum um das wahrhaftige Urteil des Pilatus handeln kann, wurde in Abschriften und Auszügen verbreitet und um 1588 der breiten Öffentlichkeit zugänglich.⁷⁶ Dem Urteilstext wird schließlich das Protokoll der Stimmabgabe von Kaiphas und neunzehn Synedriumsmitgliedern hinzugefügt, das jedoch erstmals in der Bekanntgabe des Fundes von Aquila durch deutsche Drucke 1581 nachweisbar ist.⁷⁷ Im 17. Jahrhundert beschäftigt sich die Passionsliteratur mit dem Urteil, indem die verschiedenen Formeln übernommen

⁷² Ebenda, S. 132.

⁷³ Ebenda, S. 135.

⁷⁴ Ebenda, S. 136-138.

⁷⁵ Zitiert nach Rudolf Berliner, a.a.O., S. 138f.

⁷⁶ Ebenda, S. 140.

⁷⁷ Ebenda, S. 142.

werden.⁷⁸ 1674 erfuhr der Fund von Aquila noch einmal eine wissenschaftliche Beurteilung durch Gregorio Motillo aus Capua. In seiner *Notizia di Ponzio Pilato* hält er das Urteil des Pilatus aus Aquila für authentisch.⁷⁹

⁷⁸ Ebenda, S. 146.

⁷⁹ Ebenda, S. 145.

V. Pontius Pilatus

Pontius Pilatus bekleidete von 26 bis 36 n. Chr. das Amt des Prokurators der römischen Provinz Judäa.⁸⁰ Nach dem Tode Herodes des Großen im Jahre 4 wurde das Reich unter seinen Söhnen aufgeteilt: Galiläa und Peräa wurden von Herodes Antipas als Tetrarch regiert, Judäa, Samaria und Idumäa gingen an Archelaos.⁸¹ Nach dessen Absetzung und Verbannung 6 n. Chr. durch Kaiser Augustus wurde dieses Land römische Provinz, welche von nun an durch Prokuratoren bzw. Präfekten mit Sitz in Cäsarea verwaltet wurde.⁸² Kraft dieses Amtes stand dem römischen Statthalter Pilatus unter anderem auch die höchste Gerichtsbarkeit in der von ihm verwalteten Provinz zu.⁸³

Wie weiter oben ersichtlich, zeigen die vier kanonischen Evangelien die deutliche Tendenz, den römischen Statthalter von der Schuld am Kreuzestod Jesu zu entlasten. Die Verantwortung für diesen schreiben die Autoren dieser Berichte den Mitgliedern des Hohen Rates zu. Pilatus wird als schwacher Mann charakterisiert, der, sobald er mit dem Geschrei des aufgebrachtten Volkes konfrontiert ist, Jesus gegen seine Überzeugung nicht freiläßt. Die beiden im Matthäusevangelium enthaltenen Episoden der Warnung des Prokurators durch dessen Frau und jene der Handwaschung dienen zusätzlich dazu, den römischen Richter in einem günstigen Licht zu zeigen. Lukas läßt Pilatus Jesus sogar dreimal für unschuldig erklären. Da er keinen Anlaß für ein Todesurteil gefunden hat, schlägt er die Freilassung Jesu nach der Geißelung vor. Bei Johannes sei Pilatus sogar der göttliche Charakter des Gefangenen vor ihm, wenn auch nur vage, bewußt.⁸⁴ Daß sich die Evangelien ferner sehr zurückhaltend zeigen, wenn es um die Verkündung des Todesurteiles geht, unterstreicht noch zusätzlich den in den Berichten herauszulesenden Tenor. Indem kein Urteilsspruch wiedergegeben wird, verfolgen die Passionsberichte ein apologetisches Interesse.⁸⁵

⁸⁰ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 40. Halbbd., Stichwort: Pilatus, Sp. 1822. Zum Amt des Prokurators, siehe das Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, bisher 7 Bde., Freiburg im Breisgau / Basel / Rom / Wien 1993 - 1998 (3), 5. Bd., Stichwort: Judäa, Sp. 1023.

⁸¹ Lexikon für Theologie und Kirche, ebenda, Stichwort: Herodeshaus, Sp. 15.

⁸² Ebenda. Siehe auch Sp. 1023.

⁸³ Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., 1957 - 1964, 8. Bd., Stichwort: Prokurator, Sp. 789. Siehe ferner das Bibel-Lexikon, hrsg. von Herbert Haag, Zürich / Köln 1968 (2), Stichwort: Statthalter, Sp. 1636.

⁸⁴ Paul Winter, *On the Trial of Jesus*, überarbeitet und herausgegeben von T. A. Burkill und Geza Vermes, (= *Studia Judaica. Forschungen zur Wissenschaft des Judentums*, hrsg. von E. L. Ehrlich, 1. Bd.), Berlin / New York 1974 (2), S. 79, bezieht sich hierbei auf Johannes 19, 8.

⁸⁵ Ebenda.

Im Apostolischen Glaubensbekenntnis dann wird der Name des Statthalters auf neutrale Weise genannt, denn es heißt, Jesus habe unter - und nicht durch - Pontius Pilatus gelitten.⁸⁶

In starkem Gegensatz zu dem in den Evangelien überlieferten Pilatusbild steht eine Textstelle im Bericht des Lukas, die vermutlich nach seiner Abfassung keine redaktionelle Umarbeitung wenig später erfuhr, wie es bei den Berichten über die Gerichtsverhandlung der Fall war.⁸⁷ Pilatus wird hier nicht gutmütig, sondern als ein besonders grausamer Mensch gezeigt, der "deren Blut (der Galiläer) mit dem ihrer Opfer vermischt hatte".⁸⁸

Die Apokryphen

Während Pilatus in der Bibel lediglich in seiner Funktion als Richter gezeigt wird, ergänzen die seit der Spätantike entstandenen apokryphen Schriften über die Person des Statthalters die aus den kanonischen Evangelien bekannten Ereignisse durch zunehmend legendäre Züge. Aus der Anfangszeit scheinen verschiedene Briefe von und an Pilatus zu stammen, von denen nur einer direkt auf den Prozeß Jesu vor dem römischen Statthalter Bezug nimmt. Das Schreiben des Pilatus an Claudius,⁸⁹ das nicht nach dem 2. Jahrhundert entstanden sein kann,⁹⁰ befindet sich unter anderem im Anhang einer lateinischen Fassung des Nikodemusevangeliums.⁹¹ Hierin erzählt der römische Statthalter, die Hohenpriester hätten Jesus, einen Wunderheiler, aus Neid festgenommen und ihn ihm übergeben. Sie hätten Lügen erfunden und ihn als einen Magier bezeichnet, der gegen ihr Gesetz handele. Er habe den Anklagen der Hohenpriester Glauben geschenkt und daher Jesus zur Kreuzigung ausgeliefert.⁹² Die Schuld des Pilatus besteht hier in seiner Leichtgläubigkeit den Hohenpriestern gegenüber im Gegensatz zu den Evangelien, die lediglich seine Schwäche herausstellen. In seinem Brief an Tiberius bedauert Pilatus den Tod Jesu, dessen Kreuzigung er vergeblich zu verhindern versucht habe.⁹³ In seiner Antwort hierauf drückt Tiberius seine Empörung über Jesu Verurteilung aus, da sie seines Erachtens

⁸⁶ Ebenda, S. 83f. Siehe hierzu auch Reinhart Staats, Pontius Pilatus im Bekenntnis der frühen Kirche, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche, 84, 1987, S. 493 - 513.

⁸⁷ Paul Winter, a.a.O., S. 75.

⁸⁸ Lukas 13, 1.

⁸⁹ Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, übersetzt und erläutert von Wilhelm Michaelis, Bremen 1956, S. 447: Bei dem Adressaten kann es sich nur um Tiberius handeln, da das Todesjahr Jesu in dessen Amtszeit fiel.

⁹⁰ Doris Werner, a.a.O., S. 14.

⁹¹ Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, a.a.O., S. 447.

⁹² Ebenda, S. 450.

⁹³ Doris Werner, a.a.O., S.14

ungerecht war.⁹⁴ Im Brief des Pilatus an Herodes, der frühestens aus dem 5. Jahrhundert stammt, berichtet der Statthalter dem Tetrarchen von seiner Begegnung mit dem Auferstandenen in Galiläa, der besonders seine Frau Prokla und den römischen Centurio Longinus zum Glauben aufgerufen habe.⁹⁵ Pilatus würde für seine Schuld an Jesu Kreuzestod Buße tun, indem er faste. Als Christus ihnen später erneut erscheint, prophezeit er, daß der Name Pilatus immer in Erinnerung bleiben werde, da sich unter seiner Präfektur Tod und Auferstehung ereignet hätten.⁹⁶ Herodes schließlich ermahnt den Statthalter in seinem Schreiben zu einem christlichen Leben.⁹⁷

Ferner sei das vor dem 5. / 6. Jahrhundert in koptischer Sprache verfaßte Evangelium des Gamaliel erwähnt.⁹⁸ Der römische Statthalter wird hier überaus positiv dargestellt, da von dessen Glauben an die Auferstehung Jesu berichtet wird.⁹⁹

Aufgrund der Paradosis,¹⁰⁰ welche die Auslieferung und Hinrichtung des Pilatus beschreibt, läßt sich sogar die Verehrung des Statthalters als Heiliger in der koptischen Kirche erklären.¹⁰¹ In dieser Schrift wird beschrieben, wie Pilatus, nachdem er dem Kaiser Bericht erstattet hatte, wegen seines gesetzeswidrigen Vorgehens von Soldaten nach Rom gebracht und vor den Kaiser geführt wird, der ihn fragt: "Wie konntest du dir derartiges herausnehmen, du verruchter Mensch, da du doch so gewaltige Wunder bei jenem Manne wahrnahmst? Durch dein ruchloses Vorgehen hast du die ganze Welt zugrunde gerichtet."¹⁰² Pilatus antwortete hierauf: "Allmächtiger Kaiser, ich bin unschuldig daran: der Anstifter und Schuldige ist die Masse der Juden. (...) Herodes, Archelaos, Philippos, Annas, Kaiphas und die ganze Masse der Juden."¹⁰³ Weiter unten wird davon berichtet, daß der Kaiser einen Beschluß gegen die Juden protokollieren ließ: "Gruß an Licianus, den Kommandanten im Orient! In der jetzigen Zeit verübten die in Jerusalem und den benachbarten Städten wohnenden Juden eine widergesetzliche Freveltat, indem sie Pilatus zwangen, den als Gott anerkannten Jesus zu kreuzigen."¹⁰⁴ Es folgt ein weiteres Verhör des Pilatus durch den Kaiser, nach welchem dieser den Befehl gibt, Pilatus zu

⁹⁴ Ebenda, S. 14f. Der Brief des Tiberius an Pilatus stammt aus dem 5. Jahrhundert.

⁹⁵ Ebenda, S. 15

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 377.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 356: Die Paradosis schließt an die Anaphora (Berichterstattung) an. Anaphora und Paradosis wurden als Anfang zu den Pilatusakten bezeichnet.

¹⁰¹ Ebenda, S. 358.

¹⁰² Paradosis 2, ebenda, S. 357.

¹⁰³ Paradosis 3, ebenda.

¹⁰⁴ Paradosis 6, ebenda.

enthaupten.¹⁰⁵ Auf dem Weg zur Richtstätte betete Pilatus: "O Herr, vernichte mich nicht mit den bosheitsvollen Hebräern, weil ich unter dem Zwang des gesetzlosen Judenvolkes Hand an dich legte, da sie einen Aufruhr gegen mich anzettelten. Du weißt ja, daß ich in Unkenntnis handelte. Verdamme mich also nicht ob dieser Sünde, sondern verzeihe mir, Herr, und deiner Dienerin Prokla, die in dieser Stunde meines Todes neben mir steht, die du auch prophezeien liebest, daß du ans Kreuz geschlagen werden müßtest. Verurteile wegen meiner Sünde nicht auch sie, sondern sei uns gnädig und reihe uns in die Zahl deiner Gerechten ein."¹⁰⁶ Nachdem Pilatus das Gebet beendet hatte, war eine Stimme vom Himmel zu vernehmen: "Selig preisen werden dich alle Generationen und Stämme der Völker, weil unter deiner Statthalterschaft all das in Erfüllung ging, was die Propheten von mir geweissagt hatten. Und du selbst wirst als mein Zeuge bei meinem zweiten Kommen erscheinen, wenn ich die zwölf Stämme Israels und die, welche meinen Namen nicht bekannt haben, richten werde."¹⁰⁷ Engel nahmen nach der Hinrichtung des Pilatus dessen Haupt auf. Nachdem sie dies gesehen hatte, starb Prokla. Es wird lediglich gesagt, daß sie zusammen mit ihrem Mann begraben wurde.¹⁰⁸

Das Martyrium Pilati läßt den römischen Statthalter als Märtyrer erscheinen, dessen Verehrung in der koptischen Kirche durch die dem Bischof Kyriakos von Bahnasa zugeschriebene Homilie bezeugt ist.¹⁰⁹ Pilatus sei, gekreuzigt durch die Juden, noch lebend zu Kaiser Tiberius gekommen, der ihn ein zweites Mal kreuzigen ließ. Vor seinem Tode habe er sich dann bekehrt und sei als christlicher Märtyrer gestorben.¹¹⁰

Die antike Geschichtsschreibung

Die spätantiken Schriftsteller schildern nicht die Ereignisse während des Prozesses Jesu vor Pilatus. Der Statthalter wird lediglich in seinem Wesen charakterisiert, wobei von ihm ein eher negatives Bild überwiegt.

Philo von Alexandria (ca. 15 v. Chr. - 50) charakterisiert ihn in seiner "Legatio ad Gaium" als einen hartnäckigen, sturen, boshaften und zugleich feigen Mann mit grausamer Gemütsart.¹¹¹ Er habe vergoldete Kaiserbildnisse im Palast des Herodes aufstellen lassen und somit die Juden eher provozieren als Tiberius ehren wollen. Als sie andeuteten, sich

¹⁰⁵ Paradosis 8, ebenda, S. 358.

¹⁰⁶ Paradosis 9, ebenda.

¹⁰⁷ Paradosis 10, ebenda.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Doris Werner, a.a.O., S. 17.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Philo von Alexandria, Legatio ad Gaium, Kap. 38, in: Philonis Alexandrini, Legatio ad Gaium, hrsg. von E. Mary Smallwood, Leiden 1970, S. 128.

an Tiberius wegen der Mißachtung ihrer Traditionen zu wenden, befürchtete er, der Kaiser würde nun auch von seiner durch Gewalt und Willkür geprägten Verwaltung der Provinz erfahren. Jedoch wollte er die Schilder nicht entfernen, andererseits war ihm die Haltung des Tiberius hierzu bewußt.¹¹²

Auch der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus (ca. 37 - 100) spricht diesen Vorfall in der "Geschichte des jüdischen Krieges" an und beurteilt den Statthalter in ähnlicher Weise.¹¹³ Das sogenannte "Testimonium Flavianum", das in den "Jüdischen Altertümern" enthalten und in späterer Zeit von christlichen Zensoren verfälscht worden ist,¹¹⁴ entlastet Pilatus von der alleinigen Schuld am Kreuzestode Christi. Jesus, der als weiser Mensch, Vollbringer unglaublicher Taten und Lehrer der Wahrheit charakterisiert wird, sei vom römischen Prokurator auf Betreiben der Hohenpriester verurteilt worden.

In seinen "Annalen" beurteilt der römische Geschichtsschreiber Tacitus (ca. 55 - nach 115) den Prokurator - im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Schriftstellern - auf neutrale Weise. In einem Satz nur erwähnt er kurz, daß unter der Herrschaft des Tiberius der Statthalter Pontius Pilatus Christus hinrichten ließ.¹¹⁵

Die Schriften der Kirchenväter

Eine weitaus größere Aufmerksamkeit als in den antiken nichtchristlichen Schriften wird Pilatus in den Auslegungen der Kirchenväter zuteil. Da er es war, der Jesus zum Tode am Kreuz verurteilte, wird seiner Person eine gewisse Bedeutung beigemessen. Aus diesem Grunde findet sein Name im 2. Jahrhundert mit dem Apostolischen Glaubensbekenntnis auch Eingang in die Liturgie.¹¹⁶

Die beiden Verfasser apologetischer Schriften, Justinus und Tertullian, erwähnen den Statthalter im Zusammenhang mit einem Bericht über Jesus und dessen Tod. Während Justinus (2. Jahrhundert) zweimal auf angeblich unter Pilatus verfaßte Prozeßakten

¹¹² Ebenda.

¹¹³ Flavius Josephus, Geschichte des jüdischen Krieges, 2. Buch, Kap. 9, 1ff., übersetzt von Heinrich Clementz, Köln o.J., S. 214ff.

¹¹⁴ Ders., Jüdische Altertümer, 18. Buch, Kap. 3, 3, übersetzt von Heinrich Clementz, 2 Bde., Köln 1959, S. 515f. Laut Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 325, sei dieses nur als Bekenntnis eines Christen verständliche Zeugnis des Flavius Josephus von christlicher Hand umgestaltet worden.

¹¹⁵ P. Cornelius Tacitus, Annalen, XV. Buch, Kap. 44, in: P. Cornelius Tacitus, Annalen, hrsg. v. Erich Heller, Zürich / München 1982, S. 748f.

¹¹⁶ Reinhart Staats, a.a.O., S. 493ff.

hinweist,¹¹⁷ läßt sich von Tertullian (ca. 160 - ca. 220) erfahren, daß der Statthalter Kaiser Tiberius über Jesu Tod berichtete.¹¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt sei der römische Richter sogar schon in seinem Innersten ein Christ gewesen.¹¹⁹ An anderer Stelle erörtert Tertullian die Frage der Schuld am Kreuzestode Jesu, die in den Schriften der späteren Kirchenväter das wichtigste Thema im Zusammenhang mit dem Prozeß und der Person des Richters darstellt: Die Lehrer und Vornehmen der Juden lieferten Jesus dem römischen Statthalter aus, da sie durch dessen Lehre widerlegt wurden und sich viele Menschen nun Jesus zuwenden würden. Sie zwangen Pilatus schließlich durch ihr Drängen, ihnen den Angeklagten zur Kreuzigung zu übergeben.¹²⁰ In seiner Schrift "Gegen die Juden" meint der Apologet ferner, die Juden hätten Jesus getötet.¹²¹ Wie schon die Evangelisten zeichnet Tertullian das Bild eines schwachen, nachgiebigen Richters, der sich genötigt sieht, gegen seine Überzeugung zu handeln.

Bei Cyrill von Jerusalem erhält Pilatus - neben dem guten Schächer - die Bedeutung eines Zeugen für die "Sündelosigkeit" Jesu. Er wäscht sich die Hände mit den Worten: "Ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten." Zuvor hatte er während der Verurteilung erklärt, daß er keine Schuld an Jesus finde.¹²² Auch hätten Pilatus und Herodes gewußt, daß Jesus keine Sünde hätte.¹²³

In der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts wird Pilatus nicht mehr in einem vorwiegend positivem Licht gesehen: Eusebius von Cäsarea (vor 264 / 265 - 337 / 341) weist darauf hin, daß Pilatus für seine Tat von göttlicher Seite bestraft wurde. Unter der Regierung des Gaius habe er aufgrund großen Unheils, das ihn heimsuchte, selbst seinem Leben ein Ende bereitet.¹²⁴

Auch Johannes Chrysostomos zeichnet das Bild eines Statthalters schwachen Charakters, der zudem noch als feige und unmännlich beschrieben wird, da er dem Drängen des Volkes nicht standhalten konnte, das Jesu Kreuzigung forderte, wie es seiner

¹¹⁷ Justinus I, 35; I, 48, in: Die beiden Apologien Justins des Märtyrers, (=Bibliothek der Kirchenväter, Frühchristliche Apologeten und Märtyrerakten, I. Bd.), Kempten / München 1913, S. 48 und S. 61.

¹¹⁸ Tertullian, Apologetikum, Kap. 5 und Kap. 21, in: Tertullians apologetische, dogmatische und montanistische Schriften, übersetzt von Heinrich Kellner, hrsg. von Gerhard Esser, (=Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften, II. Bd.), Kempten / München 1915, S. 53f. und S. 96ff.

¹¹⁹ Tertullian, Apologetikum, Kap. 21, ebenda, S.103.

¹²⁰ Ebenda, S. 101.

¹²¹ Tertullian, Gegen die Juden, Kap. 8, in: Tertullians private und katechetische Schriften, neu übersetzt von Heinrich Kellner, (= Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften ins deutsche übersetzt, I. Bd.), Kempten / München 1912, S. 323.

¹²² Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 3, a.a.O., S. 204f.

¹²³ Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 38, a.a.O., S. 232.

¹²⁴ Eusebius von Cäsarea, Kirchengeschichte, II, 7, in: Eusebius von Cäsarea, Kirchengeschichte, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Kraft, Darmstadt 1967, S. 125.

Überzeugung entsprochen hätte.¹²⁵ An anderer Stelle spricht er Pilatus fast frei von jeglicher Schuld, da die Juden Christus kreuzigten, obwohl Pilatus äußerte, daß dieser unschuldig sei. Nachdem der Statthalter sich die Hände wusch, ging er schließlich weg, ohne selbst die Stimme erhoben, d.h., ohne ein Urteil gesprochen zu haben.¹²⁶ Als Motiv der Juden für ihre Beschuldigungen Jesu gegenüber nennt der Autor Neid. Sie seien nicht nur selbst böse, sondern zögen sich auch dadurch noch Schuld zu, indem sie das Volk aufwiegelten.¹²⁷

Laut Augustinus sündigten die Juden mehr als Pilatus, da sie Jesus aus Mißgunst und Gehässigkeit dem römischen Richter übergeben hätten. Im Gegensatz zu den bisherigen Autoren weist Augustinus nun auch Pilatus ausdrücklich Schuld am Kreuzestode Jesu zu, die in dessen Furcht vor dem Kaiser bestünde. Diese habe ihn zu der Tötung eines Unschuldigen getrieben, da die Juden ihn ermahnt hätten, kein Freund des Kaisers zu sein, ließe er Jesus frei.¹²⁸ Jedoch betrachtet Augustinus die Schuld des römischen Richters geringer als die der Juden, da diese Anstifter und Ausführende der Kreuzigung waren. In diesem Zusammenhang beschreibt er Pilatus als "unschuldiger", da er Jesus zu befreien suchte.¹²⁹ Ferner beurteilt Augustinus Mißgunst und Gehässigkeit, die die Juden dazu trieben, Jesus der römischen Gerichtsbarkeit auszuliefern, als wesentlich verwerflicher als Furcht. Es sei eine viel größere Sünde, aus Gehässigkeit als aus Furcht zu töten.¹³⁰

In ähnlicher Weise beurteilt Leo der Große (bis 461) die Schuld des römischen Richters im Vergleich zu jener der Ankläger des Herrn. Dem Römer wird angelastet, gegen sein Gewissen und trotz der Warnung durch seine Frau einen seiner Überzeugung nach Unschuldigen dem Tode ausgeliefert zu haben. Diese Untat könne auch nicht durch eine Handwaschung gesühnt werden.¹³¹ In höherem Maße verantwortlich für Jesu Tod seien jedoch die Juden, da sie Pilatus erschreckten, indem sie auf den Kaiser hinwiesen. Durch

¹²⁵ Johannes Chrysostomos, 86. Homilie, Kap. 2, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos Erzbischof von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus, übersetzt von Joh. Chrysostomos Baur, IV. Bd., (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos ausgewählte Schriften, IV. Bd.), Kempten / München 1916, S. 186ff.

¹²⁶ Johannes Chrysostomos, De Eleemosyna Sermo, in: Jacques-Paul Migne, Patrologia Graeca, a.a.O., 51. Bd., Sp. 263f: "Et quia admodum instantes videbat, ipse quidem calculum non tulit, sed abscesset: (...)".

¹²⁷ Johannes Chrysostomos, 86. Homilie, Kap. 2, a.a.O., S. 187.

¹²⁸ Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 5, a.a.O., S. 326f.

¹²⁹ Augustinus, Ennaratio in psalmum LXIII, in: Jacques-Paul Migne, Patrologia Latina, a.a.O., 36. Bd., Sp. 762f: Pilatus ist "unschuldiger": "Quod fecit Pilatus, in eo ipso quod fecit, aliquantum particeps fuit; sed in comparatione illorum multo ipse innocentior."

¹³⁰ Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 5, a.a.O., S. 326f.

¹³¹ Leo der Große, Sermo LIX, Kap. 2, in: Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Großen sämtliche Sermonen, übersetzt von Theodor Steeger, II. Teil, (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenlehrers Leo des Großen sämtlichen Predigten, II. Bd.), München 1927, S. 118f.

gehässige Schmähreden hätten sie ihn zur Ausführung ihres Verbrechens veranlaßt.¹³² Auf das tobende, mit Geschrei die Kreuzigung Jesu fordernde Volk bezieht Leo der Große, wie zuvor schon Augustinus¹³³, den Psalmen 57,5: "Waren doch, wie der Prophet bezeugte, ihre Zähne Waffen und Pfeile und ihre Zunge ein scharfes Schwert."¹³⁴ Die Juden hätten gegen Jesus die "todbringenden Geschosse ihrer Reden und die vergifteten Pfeile ihrer Worte" geschleudert.¹³⁵ Die ganze Verantwortung läge, trotz der Mitschuld des Pilatus und seiner Soldaten, bei den Juden. Darüber hinaus sei ihnen noch anzulasten, daß der römische Richter durch seinen Urteilsspruch wie auch dessen Soldaten durch die Ausführung des Befehles nicht unschuldig bleiben konnten.¹³⁶

Die Christen der ersten Jahrhunderte hatten ein verhältnismäßig positives Pilatusbild entwickelt, das bis ins 4. Jahrhundert hinein die entsprechenden Schriften prägt. Sowohl in den Berichten der kanonischen Evangelien, der Apokryphen, Briefe, als auch in den Erörterungen der Kirchenväter bis hin zu Augustinus wird der Statthalter wankelmütig, schwachen Charakters, Jesus aber wohlwollend gegenüber gezeigt. Bestrebt, den seiner Ansicht nach unschuldigen Angeklagten freizulassen, gibt er jedoch letztendlich den Drohungen und dem Drängen der Hohenpriester und des von diesen aufgewiegelten Volkes nach.

Die Ursache einer solchen Sichtweise des Pontius Pilatus, des Richters Jesu Christi, wird nur verständlich, betrachtet man die Situation des frühen Christentums, das - aus dem Judentum entstanden und sich von diesem nun theologisch abgrenzend - sich unter römischer Herrschaft befand und fortbestehen sowie sich ausbreiten wollte. Dies wäre dadurch erheblich erschwert gewesen, daß Jesus, der Stifter der christlichen Religionsgemeinschaft, vom offiziellen Vertreter der römischen Staatsmacht wegen Aufruhr zum Tode verurteilt worden war. Indem jedoch behauptet wurde, die zuständige Amtsperson habe Jesus für unschuldig befunden und bei der Verurteilung dem Drängen der Hohenpriester nachgegeben, konnte das Verhältnis zwischen der im Aufbau begriffenen jungen Religionsgemeinschaft und den Vertretern der römischen Herrschaft entspannt werden.¹³⁷ Interessanterweise fällt die Darstellung des Pilatus als Zeuge von Jesu Unschuld um so vorteilhafter aus, je mehr die Christen Verfolgungen von Seiten des römischen Staates ausgesetzt waren.¹³⁸ Das Christentum galt in den Augen Roms als

¹³² Ebenda.

¹³³ Augustinus, Ennaratio in psalmum LXIII, a.a.O., Sp. 762f.

¹³⁴ Leo der Große, Sermo LIX, Kap. 3, a.a.O., S. 119f.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Weddig Fricke, a.a.O., S.196.

¹³⁸ Paul Winter, a.a.O., S. 85.

Quelle politischer Unruhe in den Gebieten jüdischer Bevölkerung innerhalb des Imperiums.¹³⁹ Aus diesem Grunde sei es für die junge Religionsgemeinschaft notwendig gewesen, Rom davon zu überzeugen, daß von ihrer Seite keine Bedrohung für die herrschende Ordnung und Religion ausgehe.¹⁴⁰ Indem der römische Statthalter Jesus gegenüber wohlwollend gezeigt wird und dessen Unschuld beteuert, solle an die gegenwärtigen römischen Machthaber appelliert werden, ebenso mit den Christen umzugehen.¹⁴¹

Die in den christlichen Schriften der ersten drei Jahrhunderte zu beobachtende Entwicklung eines eher positiven Pilatusbildes findet im 4. Jahrhundert ein plötzliches Ende. Allmählich setzt sich die Tendenz durch, dem römischen Richter zumindest einen Teil der Schuld am Tode Jesu zuzuweisen, wie es beispielsweise bei Augustinus zum Ausdruck kommt. Die Kirchengeschichte des Eusebius von Cäsarea spricht sogar von der göttlichen Gerechtigkeit, die den Statthalter traf.¹⁴² Offensichtlich bestand zu dieser Zeit nicht mehr die Notwendigkeit, den Statthalter als Zeugen von Jesu Unschuld darzustellen.¹⁴³ Nachdem die Christenverfolgung unter Diokletian durch das Toleranzedikt des Galerius 311 beendet wurde, verfügte - nach der Bekehrung Konstantins - die Mailänder Übereinkunft im Jahre 313 Religionsfreiheit und eine Gleichstellung des Christentums mit anderen Kulturen ("religio licita").¹⁴⁴

Die Legenden

Die mittelalterlichen Legenden tragen dem Erbauungs- und Unterhaltungsbedürfnis dieser Zeit Rechnung, indem sie die biblischen Personen mit einem individuellen Schicksal sehen und somit deren Leben, und nicht nur die in der Heiligen Schrift erzählten Ereignisse veranschaulichen.¹⁴⁵ Im 12. Jahrhundert zeigen die Legenden ein überaus negatives Pilatusbild. Die in mehreren voneinander abweichenden Versionen erhaltene Pilatuslegende sieht in dem römischen Statthalter einen der Hauptverräter des

¹³⁹ Ebenda, S. 86.

¹⁴⁰ Weddig Fricke, a.a.O., S. 194ff.

¹⁴¹ Paul Winter, a.a.O., S. 85.

¹⁴² Eusebius von Cäsarea, Kirchengeschichte, II, 7, a.a.O., S. 125.

¹⁴³ Paul Winter, a.a.O., S. 89.

¹⁴⁴ Ebenda. Paul Winter hierzu: "The Edict of Milan made it no longer necessary for the Church to have in Pilate an authorized official who testified that "he found no guilt in this man", (...).The process had begun before the Gospels. It ended after the battle at the Milvian Bridge." Zum Toleranzedikt des Galerius sowie der Mailänder Übereinkunft, siehe das Wörterbuch des Christentums, hrsg. von Volker Dreshen, Hermann Häring u. a., Gütersloh / Zürich 1988, S. 209 und S. 670. Zur "religio licita": Reallexikon für Antike und Christentum, a.a.O., 2. Bd., Sp. 1199.

¹⁴⁵ Doris Werner, a.a.O., S. 23.

Christentums.¹⁴⁶ Eine dieser Fassungen der Pilatuslegende ist in der sehr weit verbreiteten *Legenda aurea* überliefert.¹⁴⁷ Dieser apokryphen Geschichte zufolge sei Pilatus, Sohn des Königs Tyrus und der Pyla, Tochter des Müllers Atus, mit drei Jahren an den Hof seines Vaters gekommen, an dem er zusammen mit seinem Halbbruder aufwuchs. Da dieser ihm in vielen Dingen übertraf, erschlug Pilatus ihn aus Neid und Haß. Wenig später nach Rom gesandt, tötete er dort seinen Gesellen aus Neid, da dieser ihn an Sitten und Fleiß übertraf. Im folgenden wird erzählt, daß Pilatus durch Gewalt und Härte das wilde und unbeugsame Volk der Insel Pontus bezwingt und sich schließlich die Feindschaft des Herodes Antipas zuzieht, da er ihn überlistet. Der römische Statthalter wird böse, hart, hinterlistig, jedoch auch ängstlich charakterisiert: Er fürchtet die Ungnade des Kaisers Tiberius, weil er Jesus, von dessen Unschuld er überzeugt ist, den Juden zur Kreuzigung übergeben hat. Als Tiberius erfährt, daß Pilatus mit den Juden Jesus wider das Recht und aus Haß zum Tode am Kreuz verdammt hat, läßt er ihn gefangennehmen und nach Rom führen. Dort findet er schließlich durch eigene Hand den Tod, nachdem ihm sein eigenes Todesurteil verkündet wurde.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Zu den anderen Prosafassungen der Pilatuslegende, wie auch insbesondere zur metrischen Version, siehe Doris Werner, a.a.O., S. 18ff. und S. 25ff.

¹⁴⁸ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, a.a.O., S. 267 - 271.

VI. Herodes Antipas

Das Verhör Jesu vor dem Tetrarchen Herodes Antipas, das lediglich von Lukas ausgeführt wird, findet im apokryphen Petrusevangelium eine kurze Erwähnung. Herodes befiehlt hier, Jesus abzuführen und mit dem Angeklagten gemäß seinen Anordnungen zu verfahren.¹⁴⁹

Der frühestens ins 5. Jahrhundert zu datierende Brief des Herodes an Pilatus läßt den Tetrarchen reuevoll über die Ermordung Johannes des Täufers erscheinen. Ferner hält er den römischen Statthalter dazu an, von nun an ein christliches Leben zu führen. In seiner schweren Krankheit wie auch im Leid seiner Familie sieht er ein Gottesurteil.¹⁵⁰

Flavius Josephus charakterisiert ihn als wenig tatkräftig und sowohl den Lehren Jesu als auch den Belangen des Volkes gegenüber gleichgültig. Einzig um Unruhen und Aufruhr zu vermeiden, ließ er beispielsweise Johannes den Täufer gefangennehmen.¹⁵¹

Auch die exegetischen Untersuchungen schenken dieser Episode kaum Beachtung. Herodes wird im Zusammenhang mit der Beurteilung des Pilatus durch die Kirchenväter erwähnt. So erzählt Augustinus beispielsweise, daß, nachdem Pilatus Jesus zu Herodes geschickt hatte, dieser auch vor dem Tetrarchen schwieg.¹⁵²

Die Legenda aurea dann beschreibt Herodes als arglistig, listig und als Feind des Pilatus. Er versöhnte sich erst mit dem römischen Statthalter, als dieser ihm Jesus übersandte.¹⁵³

¹⁴⁹ Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 119 und S. 121-124.

¹⁵⁰ Doris Werner, a.a.O., S. 15.

¹⁵¹ Flavius Josephus, Jüdische Altertümer, 18. Buch, Kap. 5, 2, a.a.O., 2. Bd., S. 525.

¹⁵² Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 4, a.a.O., S. 326.

¹⁵³ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, a.a.O., S. 268f. Ebenso berichtet Lukas 23, 12.

VII. Die Frau des Pilatus

Da sowohl Matthäus,¹⁵⁴ als auch die Acta Pilati berichten,¹⁵⁵ die Frau des Statthalters, welche als Claudia Prokula oder Prokula in den Legenden überliefert wird,¹⁵⁶ Pilatus während des Verhörs durch einen Boten abraten ließ, Christus zu verurteilen, wird sie von den Kirchenvätern überaus günstig beurteilt. Johannes Chrysostomos weist ihr in der 86. Homilie seines Matthäuskommentares eine bedeutende Rolle zu, da es Gott gefügt habe, daß sie, und nicht ihr Mann, den Traum hatte.¹⁵⁷ Der Traum wird von einigen Exegeten als "Signum divinae providentiae" betrachtet.¹⁵⁸ Augustinus stellt sogar einen typologischen Bezug zwischen Prokula und Eva her: Bei der Entstehung der Erde führte das Weib den Mann zum Tode hin, in der Leidensgeschichte Christi spricht das Weib für das Heil.¹⁵⁹

Die Frau des Pilatus wird schließlich in späterer Zeit in der griechischen und der äthiopischen Kirche als Heilige verehrt.¹⁶⁰

Neben der vorherrschenden Auslegung, daß Gott ihr den Traum gesandt habe, erfuhr diese Perikope jedoch auch eine dämonische Deutung: Als Satan merkt, daß ihm der Tod Jesu gefährlich zu werden droht, versucht er, diesen zu verhindern.¹⁶¹ So soll schon bei Ps. Ignatius ad Philippensis IV im 4. Jahrhundert durch die Frau des Pilatus die Kreuzigung verhindert werden, da der Satan durch diese Gefahr für sich selbst sieht.¹⁶² Diese dämonische Deutung finde sich dann bei Bernhard von Clairvaux wieder, indem Matthäus 27, 19 und 27 42 miteinander verbunden werden.¹⁶³ Auch Nicolaus von Lyra und Martin Luther schließen sich an.¹⁶⁴ Über Ps. Beda und Hrabanus Maurus scheint diese Auslegung in die Dichtung des Mittelalters eingegangen zu sein: Im Heliand (9. Jahrhundert) soll ebenfalls die Frau des Statthalters als Werkzeug des Satans das

¹⁵⁴ Matthäus 27, 19.

¹⁵⁵ Acta Pilati, II, 1, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 336 (Pilatusakten).

¹⁵⁶ Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., 8. Bd., Sp. 276.

¹⁵⁷ Johannes Chrysostomos, 86. Homilie, Kap. 1, a.a.O., S. 186.

¹⁵⁸ Erich Fascher, Das Weib des Pilatus. Eine Studie zu Mt. 27, 19, Sp. 202, in: Theologische Literaturzeitung, 4, 1947, Sp. 201 - 204. E. Fascher nennt hier Origines, Hilarius, Hieronymus und Ambrosius, ohne jedoch die entsprechenden Quellen anzugeben.

¹⁵⁹ Ebenda, Sp. 202. E. Fascher verweist auf Augustinus, Sermo 121 de Tempore, in: Jacques-Paul Migne, Patrologia Latina, a.a.O., 39. Bd., Sp. 2038: "In nativitate mundi uxor ducit virum ad mortem, in passione Christi uxor provocat ad salutem."

¹⁶⁰ Walter Grundmann, Das Evangelium nach Matthäus, hrsg. von Erich Fascher, Berlin 1972, S. 554, Anm. 24.

¹⁶¹ Albrecht Oepke, Noch einmal das Weib des Pilatus. Fragment einer Dämonologie, Sp. 743, in: Theologische Literaturzeitung 12, 1948, Sp. 743 - 746.

¹⁶² Erich Fascher, a.a.O., Sp. 202.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

Erlösungswerk Jesu verhindern,¹⁶⁵ wie vor allem auch im spätmittelalterlichen Passionsspiel von Alsfeld.¹⁶⁶

In den Acta Pilati sehen sich die Juden durch den Traum der Prokla in ihrer Anklage, Jesus sei ein Magier, bestätigt, da er selbst ihrer Meinung zufolge der Frau des Statthalters den Traum geschickt habe.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Ebenda, Sp. 201.

¹⁶⁶ Albrecht Oepke, a.a.O., Sp. 743.

¹⁶⁷ Acta Pilati, II,1, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 336 (Pilatusakten).

VIII. Die Inszenierung des Geschehens im religiösen Theater

Die Passionsspiele

Die Anfänge der Passionsspiele sind in lateinischen Kirchenraumspielen zu sehen, die von Klerikern aufgeführt wurden und noch untrennbar mit dem Ritus der heiligen Messe verbunden waren.¹⁶⁸ Wie das eigentliche Spiel waren ebenfalls Kostüme sowie die Gebärdensprache des vortragenden Geistlichen eng an die Liturgie gebunden. So trug z. B. Christus ein feierlich priesterliches Meßgewand. War dem auf Erden wandelnden Jesus talarähnliche Kleidung eigen, so waren nur dem Auferstandenen Ornat und Tiara vorbehalten.¹⁶⁹

Zurückzuführen sind die Anfänge der Spiele bis ins 9. Jahrhundert, als folgende drei Riten den Offizien des Karfreitags- und Ostergottesdienstes angeschlossen waren: "Adoratio", "Depositio" und "Elevatio Crucis".¹⁷⁰ Bald schon schloß sich die "Visitatio sepulchri" an, deren Gespräch der drei Frauen am Grabe den Ursprung des abendländischen religiösen Theaters bildete. Nachdem im 10. Jahrhundert die Tropen Eingang in das religiöse Kirchenraumspiel gefunden hatten, indem zwei einander gegenüberstehende Chöre den Ostertropus sangen,¹⁷¹ wird im 11. Jahrhundert der Handlung die Begebenheit beigefügt, als die drei Marien zu den Aposteln aufbrechen, um ihnen ihre Erlebnisse am Grabe zu berichten. Diese zwei Schauplätze werden durch zwei "loca" dargestellt, wodurch es nun erstmals notwendig wird, eine Art Prozession in die Handlung miteinzubeziehen.¹⁷² Zu Beginn des 13. Jahrhunderts, erweitert um die den Triumph über den Tod verkündende Sequenz "Victimae paschali",¹⁷³ werden diese Spiele schließlich mit der Höllenfahrt abgeschlossen.¹⁷⁴ Im Laufe der Zeit schließen sich an das eigentliche Osterspiel weitere Szenen, wie die Emmausszene, Grabwächter- und Apostelspiel und das Passionsspiel.¹⁷⁵ Bereitetes dies vorerst auf die Geschehnisse zu Ostern vor, gewann das Passionsspiel durch die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit eine immer größere Bedeutung, so daß es sich vom Osterspiel loslöste und zu einem

¹⁶⁸ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 1. Bd.: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966 (2), S. 226.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 240.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 226.

¹⁷¹ Ebenda, S. 228f.

¹⁷² Ebenda, S. 230.

¹⁷³ Ebenda.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 233.

¹⁷⁵ Dietz-Rüdiger Moser, *Die Bühnenformen der Passionsspiele. Eine Skizze*, S. 95, in: "Hört, sehet, weint und liebt": Passionsspiele im alpenländischen Raum, hrsg. von Michael Henker, München 1990, S. 95 - 111.

eigenständigen Spiel entwickelte.¹⁷⁶ Mit der Ausweitung der Spiele wurde es im Laufe der Zeit notwendig, den Ort der Aufführung vom Kirchenraum nach draußen auf den Kirch- oder Marktplatz zu verlegen.¹⁷⁷ Die groß angelegten Passionsspiele, deren Blüte sich von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erstreckte, wurden nicht nur während der Karwoche, sondern auch zu anderen Anlässen - wie beispielsweise die Feier politischer Ereignisse - aufgeführt. Die Texte der Regiebücher, denen als Quelle hauptsächlich die Bibel wie auch die *Meditationes vitae Christi* dienten, wurden zwischen den verschiedenen Orten ausgetauscht und den entsprechenden Bedürfnissen nach verändert.¹⁷⁸ Entsprechend der verschiedensten Orte der Handlung vollzieht sich das Spiel nacheinander an den nebeneinander aufgebauten "loca".¹⁷⁹ Im Vergleich zum Kirchenraumspiel wurden die meisten Rollen - mit Ausnahme der Jesu - nicht mehr vom Klerus, sondern von den Bürgern übernommen. Auch ist seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts Latein nicht mehr die Sprache, in der die Spieltexte verfaßt sind, sondern die einzelnen Volkssprachen.¹⁸⁰

Das in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datierende lateinische Passionsspiel von Montecassino ist das erste überlieferte seiner Art.¹⁸¹ Der nicht vollständig erhaltene Text, der hauptsächlich dem Matthäusevangelium folgt, lehnt sich an einigen Stellen sowohl an apokryphe Quellen als auch an den Evangelisten Lukas an.¹⁸² Ursprünglich sollte das Manuskript durch Illustrationen einiger Szenen bereichert werden, wie neben dem Text freigelassene Räume sowie auch erhaltene Bildunterschriften zeigen. Diese sind jedoch leider nicht ausgeführt worden.¹⁸³

Im Rahmen der Gerichtsverhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter nimmt die Episode mit der Frau des Pilatus einen verhältnismäßig großen Raum ein.¹⁸⁴ Während Jesus gebunden an der Säule steht, solle sie - laut Regieanweisung - schlafen. Ihre Visionen werden hier nicht als von Gott gesandt betrachtet.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Heinz Kindermann, a.a.O., S. 238.

¹⁷⁸ Vincenzo de Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Turin 1952 (2), S. 336.

¹⁷⁹ Heinz Kindermann, a.a.O., S. 238.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 239.

¹⁸¹ D. M. Inguanez, *Un dramma della passione del secolo XII*, (= *Miscellanea Cassinese*, a cura dei monaci di Montecassino), Badia di Montecassino 1939-XVII (2), S. 16f.

¹⁸² Ebenda, S. 21.

¹⁸³ Ebenda, S. 13f.

¹⁸⁴ Siehe Text, ebenda, S. 25 - 42.

"[D]um hec superscripta fuerit scilicet dum Iesus stat ligatus ad columnam uxor Pilati dormiat. et diabolus appareat ei dum dormit in sompnis. Uxor Pilati dicat ad ancillam: (...)"¹⁸⁵

Daraufhin trägt sie ihrer Magd auf, ihren Mann zu ermahnen, Jesus, den Unschuldigen, nicht zu verletzen. Sie habe in dieser Nacht nicht geruht und Visionen gehabt:

"[T]olle moras et festinas, meo yiro dic inclinas ne ledat innocuum. Ne molestet illum iustum et mira[c]ulis venustum, prophetam magnificum. Pro quo multum fatigata et diversis sum turbata sompnii laboribus. Hac in nocte non quievi sicut condam consuevi mota visionibus."¹⁸⁶

Pilatus läßt Prokula durch deren Magd versichern, er werde dafür Sorge tragen, daß Jesus nicht sterbe. Wenn Prokula dies vernimmt, solle sie - vorher noch sichtlich erschreckt durch die Träume - nun ihre Hände zum Himmel heben und sagen: " Der Name des Herrn sei gelobt, weil der Statthalter nicht befleckt werden wird mit ungerechtem Blut."¹⁸⁷ Im Spiel von Montecassino habe Prokula eine alte rituelle Gebärde des Schmerzes ausgeführt, indem sie klagend und flehend die Hände zum Himmel hebt.¹⁸⁸ Dieser Klagegestus findet sich später als Bestandteil einer langen Klageszene der Maria Magdalena im Osterspiel von Tours und wird oft in mystischen Schriften, Marienklagen und volkssprachlichen Passionsspielen erwähnt.¹⁸⁹

In vielen Orten Italiens wurde die Passion Jesu Christi aufgeführt. Jedoch liegen hiervon verhältnismäßig wenig Aufzeichnungen vor. So fand zum Beispiel in Siena im Jahre 1200 ein Spiel statt, von dem aber weder Text noch Art der Inszenierung überliefert sind.¹⁹⁰ In Padua wurden 1244 auf einer Wiese Passion und Auferstehung aufgeführt, von denen leider ebenfalls kein Text mehr erhalten ist.¹⁹¹

¹⁸⁵ Ebenda, S. 34.

¹⁸⁶ Ebenda, Zeile 172 - 183.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 36, Zeile 223ff: "Ad hec [uxor] Pilati levet manus suas ad celum et dicat: [N]omen domini laudetur quia non inficietur pres[es iust]o sangu[ine]."

¹⁸⁸ Anke Roeder, Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele, München 1974, S. 124, Anm. 79

¹⁸⁹ Ebenda, S. 124f. und Anm. 79.

¹⁹⁰ Karl Young, The Drama of the Medieval Church, 2 Bde., Tübingen 1951 (2), 1. Bd., S. 698.

¹⁹¹ E. K. Chambers, The Medieval Stage, 2 Bde., Oxford 1903, 2. Bd., S. 79.

Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt das sich in der Bibliothek der Kathedrale von Sulmona befindende Textfragment "Officium quarti milites".¹⁹² Von dem Spiel, das ursprünglich sehr lang gewesen sein muß, ist nur der Part einer untergeordneten Rolle - des vierten Soldaten - mit einigen Stichworten erhalten.¹⁹³ Die Handlung, welche die Ereignisse von der Gefangennahme bis hin zur Auferstehung Jesu umfaßte, zeigte neben den Vorfürungen Christi vor Pilatus auch jene vor Herodes.¹⁹⁴ Hierbei weicht der Autor nicht von dem Bericht der Evangelien ab.

Seit Ende des 14. Jahrhunderts, vielleicht sogar schon im 13. Jahrhundert, ließ die 1264 gegründete Confraternità del Gonfalone in Rom am Karfreitag ein Geistliches Schauspiel aufführen, das die Passion und Auferstehung Christi erzählte.¹⁹⁵ Die anfänglich in einer Kirche in Szene gesetzten Spiele wurden später aufgrund der zunehmenden Zuschauerzahl ins Kolosseum verlegt.¹⁹⁶ Die Passion und Auferstehung der Gonfalone in Rom, die mit der Zeit immer prächtiger inszeniert wurden, sind sowohl durch Aufzeichnungen des Archivs der Bruderschaft als auch durch diverse Kopien des Textes, der damals in ganz Italien verbreitet war, überliefert.¹⁹⁷ So geben die Inventarlisten vom Ende des 15. Jahrhunderts Aufschluß über die Kostüme der Schauspieler wie auch über die verschiedensten Gerätschaften.¹⁹⁸ Die mit einem schwarzen Vorhang bedeckte Bühne umfaßte verschiedene "edifizi", welche die Orte des Geschehens darstellten, zum Beispiel Kalvarienberg, Tempel, Ölberg etc.¹⁹⁹ Über der Bühne befand sich eine Galerie in der Form einer Wolke, in der Engel, Chöre und Musikanten Platz fanden.²⁰⁰ Das Tribunal des Pilatus zeigte vorne vier runde, hinten vier halbquadratische Säulen, während sich das vergleichsweise kleiner ausfallende Tribunal des Herodes auf vier runde Säulchen stützte.²⁰¹ Die Vorführung Jesu vor den römischen Statthalter innerhalb dieses Passions- und Auferstehungsspieles folgt im wesentlichen dem Handlungsverlauf des Johannesevangeliums, in welchen die Episoden der Vorführung des Herrn vor Herodes

¹⁹² Vincenzo de Bartholomaeis, a.a.O., S. 137.

¹⁹³ Karl Young, a.a.O., S. 537.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Ferdinand Gregorovius, Das römische Passionsspiel im Mittelalter und in der Renaissance, S. 136f., in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart, hrsg. von Friedrich Bienemann, 2, 1890, S. 134 - 141.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 137.

¹⁹⁷ The Staging of Religious Drama in Europe in the Middle Ages: Texts and Documents in English Translation, hrsg. von Peter Meredith und John E. Tailby, (= Early Drama, Art and Music. Monograph Series, 4), Kalamazoo, Michigan 1983, S. 29; Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, 3 Bde., Florenz MCMXLIII-XXI, 2. Bd., S. 118ff.

¹⁹⁸ Marco Vattasso, Per la storia del dramma sacro in Italia, Rom 1903, S.93ff.

¹⁹⁹ Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, a.a.O., 2. Bd., S. 118.

²⁰⁰ Ferdinand Gregorovius, a.a.O., S. 138.

²⁰¹ Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, a.a.O., 2. Bd., S. 119.

und jene der Handwaschung eingeflochten sind. Da die Schilderung des Prozeßgeschehens an die einzigartige Szenenfolge auf der Rückseite der Maestà (1308 - 1311; *Abb. 25 - 29*) erinnert,²⁰² stellt sich die Frage, ob der Programmautor Kenntnis eines Passionsspiels wie jenem der Confraternità del Gonfalone hatte, zumal dieser Text damals in ganz Italien verbreitet war.²⁰³ Abweichend vom biblischen Bericht wird ein Gespräch zwischen einem Pharisäer und Barabbas geschildert, während welchem der Verbrecher von seiner Freilassung erfährt. Daraufhin bedankt er sich bei Pilatus.²⁰⁴

Ein weiteres bedeutendes Passionsspiel, das an dieser Stelle erwähnt werden soll, ist jenes aus Chieti. Ein in Sulmona gefundenes Manuskript, das von einer Ordensschwester aus Chieti 1576 kopiert worden ist, besteht aus einer Sammlung älterer dramatischer Kompositionen. Eine davon ist eine lange Passion, andere sind Darstellungen der Leidensgeschichte Jesu in Form von Episoden. Letztere bildeten ursprünglich einen anderen großen Passionstext, oder aber waren Teil der schon erhaltenen großen Passion, vor der sie aufgeführt wurden.²⁰⁵ Unter diesen Episoden befindet sich auch ein Fragment einer Passion, welches die Begebenheit Christi vor Herodes beschreibt. Erzählt nach Lukas 23, 6 - 9, orientiert sich der Autor an dem "Dialogus" des Hl. Anselm, auf den das Eingreifen der Mutter wie auch die mitleidvolle Haltung des Tetrarchen dem Angeklagten gegenüber zurückgeht.²⁰⁶ Das Fragment schließt mit den Worten: "La Donna sta fore de sé. Annatela a trovarla alla Passione."²⁰⁷

Die lange Passion schildert, abweichend von den Evangelienberichten, wie der Hauptmann Jesus die von ihm im Auftrag des Pilatus verfaßte Anklageschrift vorliest. Diese gibt diejenigen Anklagen wieder, welche in den Evangelien die Priester im Synedrium vortrugen und die dann von der lärmenden Menge wiederholt werden.²⁰⁸

Erst im 15. Jahrhundert und vornehmlich in Florenz bildeten sich die *Sacre Rappresentazioni* aus den bisherigen Formen des geistlichen Theaters heraus. In diese flossen sowohl balladesk-erzählende Momente der *Lauden* als auch manche volkstümlich-

²⁰² Siehe unten Teil 3, Kap. V (*Duccio di Buoninsegna: Die Maestà im Museo dell'Opera del Duomo zu Siena*).

²⁰³ Ebenda, S. 118ff.

²⁰⁴ Siehe den Text "La passione e resurrezione del colosso", in: *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a.a.O., 2. Bd., S. 154-196.

²⁰⁵ Zum Manuskript von Chieti, den einzelnen dramatischen Kompositionen, siehe Vincenzo de Bartholomaeis, a.a.O., S. 336.

²⁰⁶ Ebenda, S. 339. Vincenzo de Bartholomaeis nennt in diesem Zusammenhang den Dialogus (Cap. VI) des Hl. Anselm.

²⁰⁷ Vincenzo de Bartholomaeis, a.a.O., S. 339.

²⁰⁸ Ebenda, S. 342.

komische Motive und Gestalten aus karnevalesken Spielen ein.²⁰⁹ Durch die gebärdenreichen, mit Musik und Tanzeinlagen versehenen *Sacre Rappresentazioni*, die sich durch prachtvolle Kostüme und Dekorationen bildender Künstler auszeichneten, stieg Florenz zur berühmtesten Theaterstadt Italiens auf: Florenz führte auch auswärts Gastspiele auf.²¹⁰ Die Bühne der auf Plätzen aufgeführten *Sacre Rappresentazioni* bestand aus auf dem Prozessionsweg aufgestellten Bühnengerüsten, auf denen die einzelnen Szenen entweder als "lebende Bilder" gestellt oder wortlos, durch Gebärden dargestellt wurden. Diese Form der "flächigen Simultanbühne" diente wesentlich häufiger der Inszenierung als die Bühnenwagen ("edifizj").²¹¹ Der Ausstattung des Aufführungsortes wird eine besondere Bedeutung beigemessen, so daß die Gestaltung des Bühnenbildes von Bildenden Künstlern übernommen wird.²¹²

Von Pierozzo Castellano de' Castellani (1461- ca. 1519) ist der Text einer *Sacra Rappresentazione* verfaßt, der den Titel "La Rappresentazione della cena e passione trägt".²¹³ Auch dieser in Dialogen ausgeführte Text lehnt sich in der Schilderung der Begebenheiten vor Pilatus wie auch vor Herodes eng an den Evangelienbericht an. Im Gegensatz zur Bibel wie auch zu anderen Quellen wird der Urteilsspruch in seinem Wortlaut ausgeführt:

"Pilato condanna Cristo:

Innocente resto io a tale offesa di questo uom giusto ch'a morte condanno: sia in sulla croce la sua carne estesa, poi che costor tanto gridato l'hanno. Dapoi che far non posso più difesa, di me fia la vergogna, e vostro il danno. Per mia innicenzia or le mani mi lavo, e vostra conscienza in tutto agravo.

Data la sentenza, San Giovanni truova Maria vergine e dice: [...]."²¹⁴

²⁰⁹ Heinz Kindermann, a.a.O., S. 330f.

²¹⁰ Ebenda, S. 336.

²¹¹ Ebenda, S. 334.

²¹² Ebenda, S. 338.

²¹³ *Sacre Rappresentazioni del Quattrocento*, hrsg. von Luigi Banfi, (= *Classici italiani*, collezione fondata da Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini), Turin 1963, S. 32.

²¹⁴ Ebenda, S. 354.

Die Lauden

In den Lauden fand das geistliche Drama eine weitere Ausdrucksform. Sie wurden in Italien seit 1260 von den Geißler- und Bußbruderschaften gepflegt und hauptsächlich im Kirchenraum noch bis ins 15. Jahrhundert hinein aufgeführt und gesungen.²¹⁵ Vorgetragen wurden diese dialogisierten Lauden sowohl von einem Chor als auch von Solisten, möglicherweise sogar von den entsprechenden Gebärden und Bewegungen begleitet.²¹⁶ Die Lauden sind in verschiedenen Handschriften überliefert, in denen sie nach der Reihenfolge der Jahresfeste angeordnet waren.²¹⁷ Die Karfreitagslauden umfaßten Klagegesänge Marias und ihrer Schwestern; Dialogische Passionsberichte von Maria, Maria Magdalena, Maria Jacobi und Johannes werden umrahmt von chorischen Gesängen der gesamten Gemeinde.²¹⁸

Aus Perugia, dem Ausgangsort solcher Geißlerfahrten,²¹⁹ sind uns die "Laudes Evangeliorum" der Quaresima (Fastenzeit) in einer Laudenhandschrift überliefert, deren Quellen - wie die aller Lauden - die Bibel und die Meditationes vitae Christi waren.²²⁰ Neben der Schilderung der üblichen Begebenheiten - wie die Vorführung Jesu vor Pilatus durch die Mitglieder des Hohen Rates, Jesu Verhör vor Herodes Antipas, die Handwaschung und die Barabbasepisode - wird hier erzählt, daß Maria vor dem römischen Statthalter tritt und zu ihm spricht:

"Perché el mio figliuolo haie judecato che deggia esser crocefisso, chiamote mercé, Pilato, fa' crocifigger me con esso."²²¹

"Le Marie dicono tutte:

Parlane, dolce Signore, non ne lassar così sconfitte! Tanto abonda en noie dolore che qui morim trasfite, ché te non podemo aitare a sì gran croce portare.

²¹⁵ Heinz Kindermann, a.a.O., S. 327.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Ebenda, S. 328.

²¹⁸ Ebenda, S. 327f.

²¹⁹ Ebenda, S. 327.

²²⁰ Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, a.a.O., 1. Bd., S. 31 - 33.

²²¹ Ebenda, S. 230, Zeile 534 - 537.

Maria:

Oimè, trista abandonata! Chi averà de me pietade? Gente dura e despietata, perché el mio Figliuol menate? Maie da luie niun fo ofeso. Così el menate preso!

Maria:

Figliuol, non te posso aitare! Sì te tengon crudelmente. Non me val mercé gridare che pietà t'agian niente! Ché te menan sì legato come ladron ch'aggia furato.

Maria verso il popolo:

Oimè, Giuda, or que faceste che fatto n'hai sì gran mercato? A Maria co' nol diceste ch'averia el prezzo mendicato? Siame fatta schiava altruie per non veder io morir luie!"²²²

Anhand der ausgewählten, hier vorgestellten, wie auch anhand der zahlreichen Beispiele von gespielten Darstellungen des Passionsgeschehens, die im Rahmen dieser Arbeit keine Erwähnung finden konnten, ließ sich feststellen, daß die Verfasser der entsprechenden Texte sich eng an die Berichte sowohl der Bibel als auch der *Meditationes vitae Christi* lehnten. Abweichungen hiervon, die sich in vereinzelt, der Handlung hinzugefügten Begebenheiten äußern, treten verhältnismäßig häufig auf. Diese sind entweder auf theologische Schriften, wie jene des Hl. Anselm²²³ als auch womöglich in einigen Fällen auf die Erfindung des Autors des Spieltextes zurückzuführen.

²²² Ebenda, S. 231, Zeile 540 - 563.

²²³ Siehe oben die Ausführungen im Zusammenhang mit dem Passionstext aus Chieti.

Teil 2:**Christus vor Pilatus und vor Herodes:****Die ikonographische Entwicklung der Darstellungen des biblischen
Geschehens**

Die Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter Pontius Pilatus, in deren Verlauf sich, nach dem Bericht des Evangelisten Lukas, die Vorführung vor den Tetrarchen Herodes Antipas ereignete, wird in den vier kanonischen Evangelien als ein im wesentlichen übereinstimmender Ablauf mehrerer Begebenheiten erzählt. Es finden sich jedoch Abweichungen in diesen Überlieferungen, indem entweder weitere Ereignisse hinzugefügt oder unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden.

Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch deutlich werden wird, diente den bildlichen Darstellungen nicht immer nur ein Evangelientext als Vorlage. So läßt sich denn erst aus der gemeinsamen Betrachtung dieser Schriften der Verlauf der Handlung anhand einzelner Szenen herauslesen, welche alle mehr oder weniger, allein oder in unmittelbarem Zusammenhang mit anderen Stationen des Prozesses Eingang in die Kunst Italiens fanden und sich teils zu eigenständigen Bildtypen entwickelten, teils als fester Bestandteil in die bildliche Wiedergabe des Prozeßgeschehens eingegangen sind: Die Vorführung Jesu vor Pilatus, welche anfangs durch römische Soldaten, später durch die meist ihre Anklagen vortragenden Hohenpriester erfolgt; dem Verhör Jesu, in dessen Rahmen sich, Matthäus zufolge, die Warnung des Pilatus durch seine Frau ereignet, schließt nur Johannes eine weitere Befragung des Angeklagten an; dahingegen berichtet nur Lukas von einer Vorführung Christi vor Herodes Antipas, der ihn jedoch wieder zum Statthalter zurückschickt. Den Abschluß der Verhandlung stellt schließlich die Handwaschung des Pilatus vor dem jüdischen Volk dar. Da, wie bereits im vorhergehenden Kapitel dieser Arbeit ausführlich dargelegt, in den Texten des Neuen Testaments weder ein Urteilsspruch noch ein Hinweis auf einen solchen überliefert ist, wird dieser in der bildlichen Umsetzung der Handwaschung vergegenwärtigt, mit welchem die Bedeutung dieser Handlung untrennbar verbunden ist.

I. Christus vor Pontius Pilatus

Der folgende ikonographische Überblick über die Entwicklung des Themas Christus vor Pilatus soll die Entstehung und Ausformung der einzelnen Bildtypen auf der Grundlage schriftlicher Überlieferungen beschreiben. In diesem Zusammenhang ist, neben den kanonischen Evangelien, unter anderem das apokryphe Nikodemusevangelium von Bedeutung. Im Einklang mit der neutestamentlichen Vorlage schildert der Autor den Hergang der Gerichtsverhandlung, den er durch zusätzlich auftretende Personen sowie weitere Begebenheiten ausschmückt. Diese fanden, wenn auch äußerst selten, Eingang in die Kunst Italiens, wie an anderer Stelle noch gezeigt werden wird.

Darüber hinaus soll die Entwicklung der Bildtypen vor dem Hintergrund zeitgeschichtlicher Geschehnisse erklärt werden, insofern diese einen möglichen Einfluß auf die bildliche Umsetzung des Themas erkennen lassen.

1. Die bildliche Wiedergabe der einzelnen Stationen des Prozesses Jesu vor Pilatus

Um die Geschehnisse vor dem römischen Statthalter ins Bild umzusetzen, werden zwei Szenen gewählt, die entweder einzeln oder nebeneinander in zwei aufeinander zu beziehenden Bildfeldern zur Darstellung gelangen: die in der Kunst vorherrschende Handwaschung des Pilatus und das weitaus seltener wiedergegebene Verhör Jesu durch den römischen Statthalter. Diese beiden Szenen, welche die Vorführung Jesu vor Pilatus und daher die Verhandlung thematisieren, erfahren im Verlaufe der Zeit die Ausbildung verschiedener Bildtypen, indem sie mit verschiedenen Momenten des gesamten Geschehens in einer Darstellung verbunden werden: Vorführung Jesu, Anklage durch die Hohenpriester sowie die Warnung des Statthalters durch seine Frau. Äußerst selten und nur im Zusammenhang mit dem Verhör kommen überraschenderweise zwei nur von den apokryphen Acta Pilati geschilderte Episoden zur Darstellung. Während der ebenso an den verschiedensten Bildelementen nachzuvollziehende Wandel des Themas an späterer Stelle ausführlich untersucht werden wird, soll zunächst die Entwicklung der einzelnen Bildtypen vorgestellt werden.

Da die Handwaschung des Pilatus im Rahmen der Geschehnisse um Christus vor Pilatus die erste in der Kunst dargestellte Szene ist, die im weiteren Verlauf der

ikonographischen Entwicklung des Themas vorherrschend bleibt, wird der Entstehung der Handwaschung in der frühchristlichen Kunst sowie deren ikonographischer Entwicklung im Verlaufe der Jahrhunderte in der folgenden Untersuchung besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Anschluß hieran wird das ebenfalls bereits in die Sarkophagkunst eingeführte Verhör Jesu durch Pilatus vorgestellt, welches jedoch erst seit dem 6. Jahrhundert als eigenständige Darstellung und in der Folgezeit selten ohne den Zusammenhang zur Handwaschung wiedergegeben wird. Hieran schließt sich die Betrachtung weiterer Ereignisse, die im Zusammenhang mit Handwaschung und Verhör die Entwicklung dieser Bildtypen prägen.

Die Ausformung des ersten Bildtypus

Die Verhandlung Jesu vor Pilatus, welche für die Katakombenmalerei noch keine Bedeutung besaß, findet erstmals im frühen 4. Jahrhundert mit der Darstellung auf römischen Passionssarkophagen im Rahmen weiterer biblischer Themen Eingang in die frühchristliche Kunst Italiens. Die meist einzonig gestalteten, durch Säulen in fünf oder auch sieben Nischen gegliederten Reliefs sind kompositorisch auf ein zentrales Mittelfeld bezogen, das in der Darstellung des Triumphkreuzes wie auch der Majestas Domini die Überwindung des Todes und das ewige Leben vergegenwärtigt.²²⁴ Mit Bezug auf dieses Mittelfeld werden oftmals links Szenen aus dem Martyrium der Apostel und rechts Stationen aus der Passion Jesu dargestellt. Andere Sarkophage widmen sich entweder der Leidensgeschichte der Apostel oder der Passion Christi.²²⁵ Diese Form der sepulkralen Kunst brachte innerhalb eines verhältnismäßig kurzen Zeitraumes zwischen dem 4. und dem 5. Jahrhundert eine Vielzahl an Denkmälern hervor, welche die Pilatus-Szene als rechten Abschluß der mit Reliefs verzierten Schauseite des Sarkophages aufweisen. Als vermutlich frühestes Beispiel hierfür kann der um die Mitte des 4. Jahrhunderts entstandene, in der älteren Literatur als Lat. Nr. 171 bezeichnete, sich heute im Museo Pio Cristiano befindende Sarkophag betrachtet werden (*Abb. 2*), der die Pilatus-Szene zusammen mit weiteren Stationen der Leidensgeschichte Jesu darstellt.²²⁶ Zu dieser Zeit hatte sich offenbar ein Bildtypus entwickelt, der sowohl auf den römischen als auch den

²²⁴ Hans von Campenhausen, Die Passionssarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises, (= Sonderdruck aus dem "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. V / 1929), Marburg 1929, S. 4. Zur Klassifizierung der Passionssarkophage siehe auch Tabelle I hinten.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Gisela Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. Unter Verwendung neuer Aufnahmen von Franz Xaver Bartl, (= Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, siebentes Heft), Tübingen 1980, S. 136, vermutet in Anm. 210, daß die Pilatus-Szene mit diesem Sarkophag entstanden ist.

gallischen Vertretern dieser Gattung zu finden ist.²²⁷ Der meist im Profil wiedergegebene, rechts im Bilde sitzende Statthalter, der sich in Begleitung eines Rechtsberaters, des Assessors, befindet, zeigt sich dem Betrachter in nachdenklicher, auch zweifelnder Weise, als sollten seine Vorbehalte dem Urteil Jesu gegenüber vergegenwärtigt werden. Links ist ein Diener vor Pilatus getreten, der mit der linken Hand eine flache Schale und mit der rechten eine Kanne oder einen Krug für die Handwaschung bereithält, die der Statthalter gleich vornehmen wird. Wie schon Hans von Campenhausen richtig beobachtet hat, zeigen diese Reliefs noch nicht die eigentliche Handwaschung des Pilatus, sondern einen früheren Moment.²²⁸ Auf den noch erhaltenen Denkmälern dieser Gattung wird somit als früheste Pilatus-Szene die Handwaschung andeutungsweise im Bilde umgesetzt.

Die bedeutungsvollste Gemeinsamkeit der Sarkophagreliefs ist der dargestellte Moment innerhalb des Prozeßgeschehens, welcher vor der Handwaschung liegt: Der Statthalter scheint nur körperlich anwesend zu sein, was durch seinen nachdenklichen Blick sowie seine dem Geschehen abgewandte Haltung zum Ausdruck kommt. Interessanterweise ist dagegen der Assessor als aufmerksam Beteiligter gezeigt, als nehme er Pilatus die Entscheidungsgewalt ab. Sehr deutlich zeigt dies beispielsweise der sogenannte Brüder-Sarkophag aus dem zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts,²²⁹ auf dem der Assessor vor einem kleinen Tisch, dem Geschehen zugewandt, sitzt, während sich der gänzlich unbeteiligt wirkende römische Richter von der Szene abwendet und aus dem Bild hinausblickt. Offenbar war es das Anliegen des Künstlers beziehungsweise des Auftraggebers, die Rolle des Rechtsberaters dem Betrachter vor Augen zu führen: Er wird als die die Entscheidungsgewalt innehabende Person dargestellt, wodurch Pilatus in bezug auf seine Schuld an der Verurteilung Jesu entlastet zu werden scheint. Indem er unbeteiligt erscheint, wird die Verantwortung seinem Rechtsberater zugewiesen.

²²⁷ Zum Vergleich der einzelnen Sarkophage untereinander siehe unter anderem folgende Untersuchungen: Hans von Campenhausen, a.a.O.; Joseph Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 5 Bde., Rom 1928-1929 und 1932-1936, vor allem 2. Bd., Rom 1932; Marion Lawrence, *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, in: *The Art Bulletin*, 14, 1932, S. 103 - 185; Annarosa Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968; *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Deichmann, bearb. von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg, 1. Bd.: Rom und Ostia, Textband, Wiesbaden 1967.

Hinsichtlich einer Datierung der Sarkophage siehe vor allem Annarosa Saggiorato, a.a.O. sowie *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, a.a.O., 1. Bd. Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 3, setzt die Entstehung der Vielzahl der Passionssarkophage im allgemeinen zwischen die Jahre 300 und 500. Diesen ungefähren Zeitraum, den er als die Blüte der gesamten Sarkophagkunst Italiens und Galliens bezeichnet, grenzt er zwischen 325 und 425 ein.

²²⁸ Hans von Campenhausen, ebenda, S. 5. Auch Gisela Jeremias, a.a.O., S. 58, weist hierauf hin.

²²⁹ *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, a.a.O., S.45 sowie Abbildung Tafel 15. Dieser Sarkophag befindet sich heute im Musio Pio Cristiano in Rom.

Joseph Wilpert sah jedoch in der Einführung des Assessors in die Pilatus-Szene die Absicht ausgedrückt, die Schuld des Pilatus herauszustellen, da der Richter durch seinen Rechtsberater über die Unschuld Jesu hätte informiert sein müssen.²³⁰ Hiergegen sprechen jedoch eindeutig die Haltungen dieser beiden Figuren im Zusammenhang mit der Szene. Daher lassen die frühchristlichen Passions Sarkophage vielmehr das Anliegen erkennen, den römischen Statthalter von der Schuld am Tode Jesu zu entlasten, indem sie seinen Rechtsberater an dessen Stelle in die Szene einführen. Die Pilatus-Szene der frühchristlichen Sarkophage spiegelt somit die in den Berichten der kanonischen Evangelien, der apokryphen Texte sowie den Erörterungen der Kirchenväter dieser Zeit herauszulesende Tendenz, Pontius Pilatus als wankelmütigen Mann schwachen Charakters darzustellen, der Jesus eher wohlwollend eingestellt ist,²³¹ zumal die Handlung der Handwaschung, welche das Urteil besiegelt, nicht direkt im Bilde wiedergegeben wird.

Ferner geben die Passions Sarkophage noch nicht den Statthalter zusammen mit Jesus in einem Bilde wieder. Indem jedoch die vorangehende Nische die Vorführung Christi durch einen oder zwei römische Soldaten zeigt, müssen diese beiden nebeneinanderliegenden, durch eine Säule getrennten Bildfelder als eine Szene gelesen werden (*Abb. 2*):²³² Jesus wird vor Pilatus geführt, dem er, wie es der oben erwähnte Sarkophag zeigt, mit der erhobenen Rechten antwortet. In diesem Zusammenhang stellt ein Passions Sarkophag in Arles (um 400; *Abb. 6*) eine Ausnahme dar, da er beide Momente des Geschehens, die Vorführung Jesu sowie die Verhandlung vor dem römischen Statthalter, auf engstem Raume in einer Nische vereint. Daß diese beide Szenen hier nicht wie sonst auf zwei Nischen verteilt dargestellt werden, hat, Hans von Campenhausen zufolge, ausschließlich kompositorische Gründe, da hierdurch der auf drei Bildfelder ausgedehnten Darstellung der *Majestas Domini* Rechnung getragen werden konnte.²³³

Auch der sogenannte Brüder-Sarkophag verzichtet bei der breiter angelegten Wiedergabe der Geschehnisse um Pilatus auf die Person Jesu, wobei selbst die Vorführung des Angeklagten durch römische Soldaten nicht dargestellt wird. Jedoch wird Jesus durch dessen alttestamentarischen Typus Isaak, welcher in Begleitung Abrahams neben der Pilatus-Szene kniet, präfiguriert.²³⁴ Die figurenreicher gestaltete Pilatus-Szene wird hier

²³⁰ Joseph Wilpert, a.a.O., 2. Bd., S. 318.

²³¹ Siehe oben Teil 1, Kap. V: Pontius Pilatus.

²³² Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 6.

²³³ Ebenda, S. 20.

²³⁴ Joseph Wilpert, a.a.O., 2. Bd., S. 317.

als oberer Abschluß einer zweizonigen Komposition gezeigt,²³⁵ bei der die einzelnen dargestellten Szenen nicht in Nischen, sondern friesartig nebeneinanderstehen. Neben dem Statthalter, der dem Geschehen unbeteiligt beiwohnt und zudem den Blick aus dem Bilde richtet, sitzt dessen Rechtsberater in vornübergebeugter, nachdenklicher Pose vor einem kleinen Tisch, auf dem ursprünglich die Clepsydra, die Wasseruhr, stand.²³⁶ Drei im Hintergrund stehende Soldaten scheinen zu dem Diener des Pilatus zu blicken, der, eine Schale sowie einen kleinen Krug haltend, auf den Befehl zur Handwaschung zu warten scheint. Vor dem Tisch und somit vor dem römischen Richter kniet mit aufgesetztem rechten Fuß Isaak, auf dessen Kopf die linke Hand Abrahams ruht. Schon Joseph Wilpert hat darauf hingewiesen, daß Christus, der in dieser Pilatus-Szene nicht wiedergegeben ist, durch den ihn präfigurierenden Isaak vergegenwärtigt wird.²³⁷

Es stellt sich nun die Frage, ob und inwiefern bei der Ausformung dieses frühesten Bildtypus der Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter, neben den kanonischen Evangelien als Textgrundlage, antike Denkmäler als Vorlage gedient haben könnten. Da es sich, ungeachtet der theologischen Bedeutung der Pilatus-Szene, um eine Gerichtsdarstellung handelt, liegt es nahe, inhaltlich verwandte, römisch-antike Denkmäler heranzuziehen, um zu klären, inwiefern die Entstehung des Bildtypus der Pilatus-Szene durch nichtchristliche Vorbilder geprägt worden ist. Schon André Grabar hat die ikonographische Abhängigkeit der biblischen Gerichtsdarstellungen von der römischen Kunst erwähnt. Hierbei weist er auf die ikonographischen Gemeinsamkeiten der auf römischen Beamten Sarkophagen häufig wiedergegebenen Urteilsszenen mit Darstellungen hin, auf denen Jesus, christliche Märtyrer oder beispielsweise auch David einem Richter vorgeführt werden.²³⁸ Es handele sich hierbei um einheitliche ikonographische Formulierungen, wie es die Fresken einer römischen Villa unter der Farnesina mit mythologischen Urteilsdarstellungen belegten.²³⁹

Die Komposition der Pilatus-Szene, welche mit der Wiedergabe der Vorführung Jesu durch einen oder mehrere römische Soldaten der angrenzenden Nische als ein Bild zu lesen ist, steht in der Tradition antiker Audienzszene.²⁴⁰ Hans Gabelmann, der die Entwicklung dieses Bildtypus bis zum sogenannten Tribunaltypus aufzeigt, stellt eine

²³⁵ Zu diesem Sarkophag siehe Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., Textband, S. 43ff.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ André Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton/New Jersey 1968, S. 49.

²³⁹ Ebenda: Diese Fresken sind jetzt im Museo Nazionale Romano in Rom zu sehen.

²⁴⁰ Im Zusammenhang mit biblischen Audienzszene führt Hanns Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalsszenen*, Darmstadt 1984, S. 213ff. verschiedene Elfenbeinarbeiten an, die vor allem auch die Handwaschung des Pilatus darstellen.

Fülle an bis in die Spätantike hineinreichende Denkmäler vor, die einem gemeinsamen Schema folgen und als Audienzen im weitesten Sinne zu verstehen sind: Vor eine sitzende Respektsperson ist mindestens eine von Leibwächtern, Dienern oder Beamten begleitete Figur getreten, um ein Anliegen vorzubringen oder zu vertreten. Die zahlreichen Formen einer Audienz beziehen sich daher auch auf Beamte in Ausführung ihrer Ämter, worunter sowohl die Ausübung der Gerichtsbarkeit als auch Barbarenunterwerfungen vor römischen Feldherren fallen.²⁴¹ Der fast immer in Form eines Klappstuhles, der *Sella curulis* oder *Sella castrensis*, wiedergegebene Sitz des Würdenträgers steht meist auf einem Podium, dessen Höhe von einer flachen Estrade bis zu einem hohen Tribunal oder *Suggestus* auf den verschiedenen erhaltenen Denkmälern variieren kann.²⁴²

Abgesehen davon, daß sich aufgrund der thematischen Verwandtschaft zwischen der Verhandlung Jesu vor Pilatus als biblische Gerichtsszene und den von römischen Kaisern oder Beamten ausgeführten Handlungen im Hinblick auf die Komposition zwangsläufig Gemeinsamkeiten ergeben, lassen sich Abhängigkeiten der Pilatus-Szene von römisch-antiken Audienzscenen vor allem an einzelnen Motiven nachweisen.²⁴³ Im Vergleich mit Reliefs, die Beamte in Ausübung ihres Amtes auf Sarkophagen oder Grabreliefs zeigen, wird deutlich, daß sowohl Kleidung als auch der Sitz des Richters Pilatus, wie auf den Passionssarkophagen wiedergegeben, der römischen Beamtenikonographie entlehnt worden sind: Über der Tunika trägt Pilatus die auf der rechten Schulter gefibelte Chlamys, wobei es sich, wie schon Richard Delbrueck herausgestellt hat, um das seit der Spätantike übliche Dienstkostüm der Beamten handelt.²⁴⁴ Ferner zeigen die Passionssarkophage den Sitz des Pilatus als *Sella curulis*, oder vielmehr deren einfachere Form der *Sella castrensis*, die meist unmittelbar auf dem Boden steht, auf einigen Denkmälern jedoch auch auf einem Podium, wie beispielsweise auf dem Sarkophag zu Arles (*Abb. 6*). Selten steht der Sitz des Pilatus auf einem hohen Tribunal oder *Suggestus*, wie es ein Sarkophag zeigt (drittes Viertel des 4. Jahrhunderts; *Abb. 3*), der sich ehemals im Museo Cristiano Lateranese (Inv. Nr. 174) befunden hat.²⁴⁵ Schon Hanns Gabelmann, der seine Untersuchung mit einem Ausblick auf biblische Audienz- und Tribunalsszenen ausklingen läßt, weist ebenfalls auf die *Sella curulis* wie auch auf die Beamtentracht als typisch römische Elemente spätantiker christlicher Kunst hin, erwähnt diese jedoch nicht

²⁴¹ Ebenda, v. a. S. 33 und S. 105ff.

²⁴² Ebenda, S. 158.

²⁴³ Ebenda, S. 211: Hanns Gabelmann weist daraufhin, daß eine Abhängigkeit christlicher Audienzscenen von paganen römischen Vorbildern nicht nur am Aufbau der einzelnen Szenen, sondern vor allem auch an der Ikonographie der Figuren festgestellt werden könne.

²⁴⁴ Richard Delbrueck, *Der spätantike Kaiserornat*, S. 5, in: *Die Antike*, 8, 1932, S. 1 - 21.

²⁴⁵ *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, a.a.O., S. 274ff.

im Zusammenhang mit deren Darstellung im Rahmen der Pilatus-Szene auf den Passionssarkophagen.²⁴⁶

Hieran wird deutlich, daß der Bildtypus der Pilatus-Szenen auf den Passionssarkophagen auf der Grundlage römisch-antiker Denkmäler entstanden ist, die im weitesten Sinne als Audienzszene zu betrachten sind. Darüber hinaus ist bei der bildlichen Umsetzung des biblischen Themas auf einzelne Motive der obengenannten Werke zurückgegriffen worden, die einerseits auf die Vorbilder hinweisen, andererseits im Rahmen der Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Der Statthalter Pontius Pilatus wird durch die Tracht als römischer Beamter gezeigt, welche ihn, bis auf wenige Ausnahmen auf den folgenden erhaltenen Denkmälern, als Richter Jesu ausweist und somit bestimmend für dessen Charakterisierung im Bilde wird. Außerdem wird Pilatus die Sella curulis zugeordnet, welche nicht nur der Amtstuhl höherer, die Rechtsprechung ausführender Beamter war,²⁴⁷ sondern sogleich als deren Amtsinsignie betrachtet wurde.²⁴⁸

Die Handwaschung

Im Gegensatz zu dem auf den Passionssarkophagen vorherrschenden Bildtypus, der das eigentliche Waschen der Hände des Statthalters in der Regel noch nicht zeigt,²⁴⁹ wird die Handwaschung erstmals auf einem Werk der Kleinkunst faßbar, dessen Entstehungszeit in die des oben näher untersuchten Denkmälerkreises fällt:

Auf dem Deckel der sogenannten Lipsanothek im Museo dell'Età Cristiana zu Brescia (spätes 4. Jahrhundert; *Abb. 5*) wird erstmals die eigentliche Handwaschung des römischen Statthalters in einen Bildtypus gefaßt. Christus wird von rechts in Begleitung zweier Soldaten vor Pilatus geführt, der dem Betrachter zugewandt, auf einem durch ein niedriges Podium erhöhten Sessel thronet. Jedoch wendet er sich mit seinem Oberkörper

²⁴⁶ Ebenda. Siehe vor allem S. 216 und S. 218.

²⁴⁷ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, hrsg. von Konrat Ziegler, 1. Reihe, 24 Bde. (47 Halbbde.), 2. Reihe, 10 Bde. (19 Halbbde.), 15 Supplementbde., Stuttgart 1894 - 1980, 2. Reihe, 2. Bd., Stuttgart 1923, Sp. 1310 - 1313.

²⁴⁸ Siehe hierzu vor allem Thomas Schäfer, *Imperii Insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*, (= Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 29. Ergänzungsheft), Mainz 1989, S. 18f.

²⁴⁹ Von den erhaltenen Denkmälern zeigt vermutlich nur der oben erwähnte Sarkophag in S. Pietro in Vaticano die Handwaschung des Pilatus (*Abb. 3*): Auf dem Relief des Säulen-Sarkophages ruht die rechte Hand des frontal auf einem hohen Podium sitzenden Statthalters in einer Schale, über welche der im Hintergrund stehende Diener Wasser aus einer Kanne gießt. Siehe hierzu Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., S.274 - 276. Dort wird ferner darauf hingewiesen, daß die rechte Hand des Pilatus ergänzt worden ist (ebenda, S. 275).

von Christus ab und seinem Diener zu. Er ist im Begriff, aus einer Kanne Wasser über die rechte Hand des Statthalters zu gießen, das in einer ebenfalls von ihm gehaltenen flachen, mit einem langen Griff versehenen Schale aufgefangen wird. Wie weiter unten noch eingehender untersucht wird, begegnet eine solche Figur eines Dieners auf zahlreichen römisch-antiken Denkmälern mit Opferdarstellungen, wie Hans Ulrich Nuber gezeigt hat (Vgl. *Abb. 1*).²⁵⁰ Darüber hinaus findet sich auf einer aus dem 4. Jahrhundert stammenden Silberplatte aus Cesena die Wiedergabe einer in Verbindung mit einer Mahlzeit gezeigten Handwaschungsszene, deren Darstellungstypus jenem der Lipsanothek bis in die Details hinein ähnelt (*Abb. 4, Abb. 4a*).²⁵¹ Somit liegt die Vermutung nahe, daß für die bildliche Umsetzung der Handwaschung auf der Lipsanothek zu Brescia (*Abb. 5*) und unter Umständen sogar für die erste Formulierung dieses Themas überhaupt auf Vorbilder aus der römischen Antike sowie der Spätantike zurückgegriffen worden ist, bei denen dieser Waschritus entweder im Rahmen von Opferhandlungen oder Mahlzeiten erscheint.²⁵²

Sowohl die Komposition der auf den Sarkophagreliefs wiedergegebenen Pilatus-Szene als auch jene der Handwaschung, wie sie die Lipsanothek von Brescia zeigt, fanden eine Nachfolge. Wie schon Gisela Jeremias beobachtet hat,²⁵³ lehnt sich die Anordnung des dem Geschehen abgewandten Statthalters, seines Dieners sowie des Assessors auf dem Relief der Holztür von S. Sabina (um 431 - 433; *Abb. 8a*) an die auf zahlreichen Passionssarkophagen wiedergegebene Dreifigurengruppe an. Die im Vergleich zu den Sarkophagreliefs spiegelverkehrte Anordnung der Szene erklärt sich dadurch, daß der Handwaschung nicht die Vorführung Jesu vorausgeht, sondern daß sich auf der rechten Bildhälfte des Reliefs die Abführung Christi sowie die Kreuztragung anschließen.

Im Gegensatz hierzu zeigt das Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Anfang des 6. Jahrhunderts; *Abb. 9*) die gleiche Komposition der Figuren des Pilatus und des Dieners, wenn auch in spiegelverkehrter Anordnung, wie sie die Lipsanothek (*Abb. 5*) erkennen läßt.²⁵⁴ Darüber hinaus ähneln sich diese beiden Denkmäler in einigen Details, wie beispielsweise dem Sitzmotiv des Pilatus, der Breite des Richterstuhles sowie der Anordnung der hinter dem Statthalter stehenden, mit der Chlamys bekleideten Männer, die wahrscheinlich seiner Leibwache angehören.

²⁵⁰ Hans Ulrich Nuber, *Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit*, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1968, erschienen im 53. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1972, Berlin 1973, S. 96 - 125; S. 126.

²⁵¹ Zur Silberplatte von Cesena und deren Datierung siehe ebenda, S. 118 und S.128.

²⁵² Hans Ulrich Nuber, ebenda, S. 126, stellt aufgrund der die Handwaschung des Pilatus wiedergebenden Bilder fest, daß in christlicher Zeit sowohl der Waschvorgang als auch die Geräte (Kanne, Schale, Mantele) gleich geblieben sind. Siehe unten Kap. 2 (*Der Diener des Statthalters*).

²⁵³ Gisela Jeremias, a.a.O., S. 58.

²⁵⁴ So auch Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 2 Bde., Wiesbaden 1969 und 1974, 2. Bd., 1. Teil, S. 177.

Äußerst selten wird Pilatus bei der Handwaschung stehend wiedergegeben, wie es eine der vier Ciboriumssäulen in S. Marco von Venedig zeigt (6. Jahrhundert; *Abb. 11*). Dieses Kunstwerk zeichnet sich, wie auch später zu Beginn des 13. Jahrhunderts das Relief der ehemaligen Bronzetür des Domes zu Benevent (*Abb. 24*) durch eine weitere Besonderheit aus: Christus ist bei der Handwaschung nicht anwesend.²⁵⁵ Auch Duccio di Buoninsegna läßt ein Jahrhundert später Pilatus auf einer Tafel der Rückseite der Maestà (1308 - 1311; *Abb. 29*) bei der Handwaschung stehen. Jedoch wird Jesus im Bilde wiedergegeben, der bereits von zwei Soldaten zur Vollstreckung des Urteiles abgeführt wird.

In den Darstellungen, die die Handwaschung mit der Abführung Jesu und der Kreuztragung oder auch der Geißelung verbinden, steht der Angeklagte nicht vor dem Statthalter. Durch die enge Verknüpfung zweier Szenen wird Jesus nur einmal, entweder auf dem Weg nach Golgotha oder an der Geißelsäule wiedergegeben, wodurch das Ende des Prozesses vergegenwärtigt wird. Der Statthalter läßt sich von einem Diener Wasser über seine Hände gießen, während er, sich bereits abwendend, zu dem bereits Verurteilten blickt, wie es beispielsweise das Fresko der Kirche S. Urbano alla Caffarella (1011; *Abb. 15*) in Rom zeigt.

Seltener wird in der italienischen Kunst ein Statthalter wiedergegeben, der in tiefer Konzentration die Handwaschung durchführt, wie es besonders eindrucksvoll Lorenzo Ghiberti auf dem 1424 vollendeten Bronzerelief des Nordportales des Baptisteriums zu Florenz zeigt (*Abb. 33*).

Die sowohl von Matthäus als auch von den apokryphen Acta Pilati geschilderte Handwaschung des Pilatus, welche sich in der Kunst Italiens im späten 4. Jahrhundert in Anlehnung an römisch-antike Vorbilder herausgebildet hat, bleibt, bis auf wenige Ausnahmen, für die Wiedergabe der Verhandlung Jesu vor Pilatus die vorherrschende Ausdrucksform, die im Verlaufe der Zeit durch weitere Momente des Prozesses ergänzt wird. Auch wird die Handwaschung öfters in einer Darstellung mit Stationen der Leidensgeschichte Jesu verbunden, die sich der Verhandlung anschließen.

Die große Bedeutung, die dieser Szene als Ausdruck der Ereignisse vor dem römischen Statthalter beigemessen wurde, läßt sich einerseits durch die Symbolik der Handwaschung am Ende des Prozeßgeschehens erklären. Indem sich Pilatus vor der versammelten Menge mit den Worten "Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu!" die Hände wäscht, verleiht er der Bedeutung seiner Worte zusätzlich Nachdruck, da er sich vor den versammelten Juden durch diesen alten jüdischen Brauch verständlich macht

²⁵⁵ Auch Elisabetta Lucchesi Palli, *Die Passions- und Endscenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig*, Prag 1942, hat auf diese ikonographischen Gemeinsamkeiten hingewiesen.

und seine Unschuld bezeugt.²⁵⁶ Da die Handwaschung mit der Entscheidung des Richters in engstem Zusammenhang steht, Christus zur Kreuzigung zu übergeben,²⁵⁷ wird in der Kunst, auch außerhalb Italiens, durch das Bild des sich die Hände waschenden Statthalters immer auch das Urteil vergegenwärtigt, das von den vier kanonischen Evangelien nicht ausdrücklich erwähnt wird.²⁵⁸ Die Handwaschung, die in der Sarkophagplastik die gesamte Passion vergegenwärtigt, verweist, indem sie für das Urteil steht, auf die zu dieser Zeit noch nicht dargestellte Kreuzigung.²⁵⁹

Andererseits wird die Bedeutung der Handwaschung für die Wiedergabe der Ereignisse vor dem römischen Statthalter durch deren Bezug zur Frage nach der Schuld am Kreuzestode Jesu deutlich, wie es in den theologisch-exegetischen Schriften der Kirchenväter zum Ausdruck kommt. Ebenso wie in den exegetischen Schriften wird der sich die Hände waschende römische Statthalter in der Kunst als wankelmütiger Mann mit schwachem Charakter gezeigt: Die Auffassung, Pilatus habe dem Drängen des Volkes nicht standgehalten und einen Unschuldigen entgegen der eigenen Überzeugung verurteilt, wie es beispielsweise Johannes Chrysostomos, Augustinus oder auch Leo der Große zum Ausdruck bringen,²⁶⁰ spiegelt sich in den Denkmälern in der Charakterisierung des Pilatus als einen unentschlossenen, zweifelnden Richter, der nachdenklich sowie innerlich abwesend bei der Ausführung der Handwaschung im Bilde wiedergegeben wird. Wurde diese Haltung des Statthalters von seiten der Exegese in bezug auf den Tod Jesu als weniger schwerwiegend als das Drängen der Ankläger betrachtet, so mag aus den Szenen der Handwaschung mit dem unentschlossenen und abwesenden oder sogar leidenden dem Betrachter vorgeführten römischen Richter die Auffassung sprechen, ihn zu entlasten.

Die Handwaschung, die seit den Anfängen die vorherrschende Darstellungsform bleibt, um die Ereignisse vor dem römischen Statthalter wiederzugeben, bedingt im Verlaufe der Zeit die Ausbildung verschiedener Bildtypen. Eine der auffälligsten Wandlungen, die diese Szene durchläuft, läßt sich in deren Verknüpfung mit anderen Momenten des

²⁵⁶ Doris Werner, Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittelateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S.6.

²⁵⁷ Auch Frithjof Schwartz, Der Narr mit dem Schwert. Überlegungen zur Ikonographie einer Passionstafel des Obersteiner Meisters, S. 25, in: Mainzer Zeitschrift, Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, 83, 1988, S. 23 - 45, weist daraufhin, daß die Handwaschung das Ende der Verhandlung und somit das Urteil symbolisiert.

²⁵⁸ Hierauf hat schon Rudolf Berliner in folgendem Aufsatz hingewiesen: Das Urteil des Pilatus, S. 128, in: Die christliche Kunst, Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 30, 1933 / 1934, S. 128 - 147.

²⁵⁹ Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 17.

²⁶⁰ Näheres hierzu siehe oben Teil 1, Kap. V (*Die Schriften der Kirchenväter*).

Prozeßgeschehens feststellen, welche meist in einer Darstellung wiedergegeben werden: Die Vorführung Jesu, die Anklage durch die Hohenpriester und die Warnung des Statthalters durch seine Frau. Auch wird die Handwaschung oftmals mit anderen Szenen der Leidensgeschichte Jesu in einer Darstellung vereint, die sich dem Prozeß unmittelbar anschließen.

Das Verhör

Neben dem vorherrschenden Typus der Handwaschung entwickelt sich, wiederum bereits in der frühchristlichen Kunst, das Verhör Jesu. Es wird immer durch den sitzenden Statthalter verbildlicht, der, die rechte Hand im Redegestus erhoben, den vor ihm stehenden Christus fragt, ob er der König der Juden sei.²⁶¹

Wie bereits auf dem Passions Sarkophag in Arles (*Abb. 6*), findet sich in den Verhörsszenen oftmals ein Hinweis auf die das Urteil besiegelnde Handwaschung, indem der Diener des Pilatus schon die entsprechenden Gefäße bereithält. Anders verhält es sich mit den dem byzantinischen Bilderkreis zugehörigen Fresken der Kappadokischen Höhlenkirchen, denen ein Bildtypus gemeinsam ist, der Verhör und Handwaschung zusammen mit der warnenden Frau des Statthalters in einer Darstellung vereint, wie es beispielsweise sowohl der Zyklus von Hemsbey Klisse in Qeledjar als auch jener der Kirche von Tchaouch In aus dem 10. Jahrhundert zeigen.²⁶² Pilatus sitzt auf einem Tribunal vor dem Prätorium, während ihm ein Diener Wasser über beide Hände gießt. Seinen Blick wendet der Statthalter Jesus zu, der, eben erst vorgeführt, nun mit der erhobenen Rechten das Wort an ihn richtet, als bejahte er dessen Frage, ob er der König der Juden sei.²⁶³

Die meisten Bildwerke verbinden jedoch diese beiden Szenen, indem sie Verhör und Handwaschung sowie manchmal auch noch weitere Stationen der Verhandlung vor Pilatus auf voneinander getrennten Bildfeldern wiedergeben. So zeigen beispielsweise die Reliefs der ehemaligen Bronzetür des Domes von Benevent Verhör und Handwaschung (*Abb. 23, Abb. 24*), wodurch neben dem Ablauf der Verhandlung auch der Urteilsspruch vergegenwärtigt wird.

²⁶¹ Matthäus 27, 11; Markus 15, 2; Lukas 23, 3; Johannes 18, 33.

²⁶² Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XI^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960 (2), S. 621 und Fig. 627.

²⁶³ Siehe hierzu auch Guillaume de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 3 Bde., Paris 1925, 1. Bd., 1. Teil, S. 222f; 1. Bd., 2. Teil, S. 538.

Seltener wird in der Kunst neben dem Verhör eine zweite Befragung Jesu durch Pilatus wiedergegeben, wie es eine der vier Ziboriumssäulen in S. Marco zu Venedig belegt. (*Abb. 10, Abb. 10 a - c, Abb. 11*). Auch Duccio di Buoninsegna schildert im Rahmen seiner ausführlichen Erzählung des Prozeßgeschehens auf der Rückseite der Maestà zwei Verhöre und folgt hierbei dem Evangelium des Johannes. Diesem Text zufolge, wird Jesus ein zweites Mal befragt, indem der Statthalter diese einleitenden Worte an ihn richtet: "Woher bist du?"²⁶⁴

Ohne Bezug zur Handwaschung wird das Verhör auf dem Mosaik im Dom von Monreale (1183 - 1192; *Abb. 21*) sowie ebenfalls von Pietro Lorenzetti auf dessen Predellentafel (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts; *Abb. 30*) wiedergegeben. Diese beiden Kunstwerke stellen eine Ausnahme dar, da sonst immer auch die Handwaschung auf einem der Verhörszene sich anschließenden Bildfeld gezeigt wird.

Eng verbunden mit dem Verhör zeigt sich das Schweigen Jesu auf die Fragen des Statthalters, welches sich aber erst im 14. Jahrhundert zu einem beliebten Thema entwickelt hat, wie es beispielsweise die Rückseite der Maestà des Duccio di Buoninsegna veranschaulicht (*Abb. 26, Abb. 28*). Daß sich hierfür der Einfluß schriftlicher Quellen geltend machen läßt, wird an späterer Stelle noch näher untersucht werden.²⁶⁵

Die Vorführung Jesu vor Pilatus

Jesus wird vermutlich erstmals in der Mitte des 4. Jahrhunderts auf dem Relief des Sarkophages im Museo Pio Cristiano (*Abb. 2*) von einem Soldaten vorgeführt. Diese Begebenheit schildern die Passionssarkophage auf dem der Pilatus-Szene vorangehenden Bildfeld. Eine Ausnahme stellt der Passionssarkophag in Arles dar (*Abb. 6*), welcher sowohl Pilatus im Beisein seines Dieners als auch Jesus und den ihn vorführenden Soldaten auf engstem Raume zeigt. Dies mag jedoch auf formale Gründe zurückzuführen sein.²⁶⁶

Da sich in der Bibel kein Hinweis auf römische Soldaten findet, die Jesus vor Pilatus führen, geht die Wiedergabe dieser Begleiter Jesu vermutlich auf thematisch verwandte Denkmäler römisch-antiker Kunst zurück. Einzig das apokryphe Nikodemusevangelium spricht von einem sogenannten Läufer, den Pilatus beauftragt, Jesus in rücksichtsvoller

²⁶⁴Johannes 19, 9. Auch Lukas (23, 11ff.) schildert eine zweite Vorführung, während welcher Jesus jedoch nicht mehr verhört wird.

²⁶⁵Siehe unten Kap. 2 (*Jesus*).

²⁶⁶Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 20. Siehe unten Teil 3, Kap. I (*Der Passionssarkophag in Arles*).

Weise vorzuführen, nachdem er zuvor die Anklagen der Hohenpriester und Schriftgelehrten angehört hat.²⁶⁷ Diejenigen Bildwerke, die einen oder mehrere Soldaten im Zusammenhang mit der Vorführung Jesu vor Pilatus darstellen, mögen sich nur insofern an diesem Bericht orientieren, als es sich bei ihnen um dem Gefolge des Statthalters zugehörige Personen handelt. Durch die Vorführung Jesu und die unmittelbar bevorstehende Entscheidung des Richters zeigen diese Denkmäler Anfang und Ende der Verhandlung vor dem römischen Statthalter, wie es besonders eindrucksvoll die Lipsanothek zu Brescia am Ende des 4. Jahrhunderts im Bilde umsetzt (*Abb. 5*), die Christus erstmals in einer Darstellung vor Pilatus treten läßt. Von zwei römischen Soldaten wird er in das Prätorium vor Pilatus geführt, der sich bereits abwendend, im Begriff ist, sich die Hände zu waschen, um sich von seiner Schuld an Jesu Blut reinzuwaschen.

Mit dem Beginn des 6. Jahrhunderts tritt ein grundlegender Wandel in der Darstellung der Vorführung Jesu vor Pilatus ein.²⁶⁸ Wie es das Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna zeigt (*Abb. 9*), wird Jesus nun nicht mehr von einem oder zwei römischen Soldaten, sondern - in Übereinstimmung mit den Evangelienberichten - von den Mitgliedern des Hohen Rates vorgeführt, nachdem sie beschlossen haben, Jesus zum Tode zu verurteilen. Fast immer tragen sie ihre Anklagen Pilatus vor, wodurch, den Evangelien zufolge, die Gerichtsverhandlung vor dem römischen Statthalter eingeleitet wird. Wenige Kunstwerke geben dagegen einen späteren Zeitpunkt wieder. So zeigt beispielsweise das Mosaik im Dom von Monreale zwei Mitglieder des Hohen Rates, welche, sich miteinander beratend, sogleich das Volk gegen Jesus aufhetzen werden (*Abb. 21*).²⁶⁹

Die Vorführung Jesu vor Pilatus durch die Hohenpriester, die manchmal von Mitgliedern des jüdischen Volkes begleitet werden, bleibt seit dem 6. Jahrhundert ein fester Bestandteil derjenigen Darstellungen des Themas, welche den Beginn der Verhandlung im Bilde wiedergeben. Eine Ausnahme stellt lediglich das Bronzerelief der ehemaligen Bronzetür des Domes von Benevent (*Abb. 23*) dar, da Jesus nicht von Hohenpriestern und deren Gefolge begleitet wird, sondern, umgeben von Stöcken sowie eine Laterne tragenden Männern, auf die Fragen seines Richters antwortet.

²⁶⁷ Acta Pilati I, 1-2, in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 333 - 340 (Pilatusakten).

²⁶⁸ Auch Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 79, hat auf diesen Wandel im 6. Jahrhundert hingewiesen, welcher sich auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna zeigt.

²⁶⁹ Matthäus 27, 20; Markus 15, 11.

Äußerst selten wird nur die Anklage Jesu durch die Hohenpriester im Bilde wiedergegeben, ohne die folgenden Ereignisse, Verhör oder Handwaschung, zu zeigen, wie beispielsweise im Codex Rossanensis (drittes Viertel des 6. Jahrhundert; *Abb. 12, Abb. 13*). Auf dem ersten der beiden Blätter zum Prozeß vor dem römischen Statthalter tragen zwei Mitglieder des Hohen Rates ihre Beschuldigungen vor, während Pilatus, verwundert über das Schweigen Jesu, nachdenklich zum Angeklagten blickt. Duccio di Buoninsegna, der auf der Rückseite des für den Sieneser Dom geschaffenen Hochaltarbildes den Verlauf der Ereignisse sehr ausführlich schildert, widmet der Anklage Jesu die erste der Tafeln (*Abb. 25*), die den Prozeß vor Pilatus darstellen. Jesus steht in Begleitung mehrerer Soldaten vor dem Prätorium neben seinem Richter, der aufmerksam den heftig vorgetragenen Anklagen folgt.

Die Verknüpfung des Geschehens mit weiteren Passionsszenen

Seit der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts setzt sich nun auch das Anliegen durch, das Ende der Verhandlung deutlicher hervorzuheben und darüber hinaus auf Jesu Schicksal hinzuweisen. Wie es das Relief der Holztür von S. Sabina in Rom erkennen läßt (*Abb. 8*), entsteht zu dieser Zeit ein neuer Bildtypus, der mit der Handwaschung die Abführung Jesu sowie die Kreuztragung in einer Darstellung vereint, wodurch, wie schon Frithjof Schwartz dargelegt hat, das Urteil betont wird.²⁷⁰ Der am linken Bildrande sitzende Statthalter blickt hier, der Kreuztragungs-Gruppe abgewandt, aus dem Bilde heraus, während er in Begleitung seines Assessors die Handwaschung durchführt, bei welcher ihm sein Diener assistiert. Im Gegensatz hierzu werden diese Szenen auf einem 420 - 430 entstandenen Elfenbeintäfelchen im British Museum in London durch den Blick des sich die Hände waschenden Statthalters miteinander verbunden, der auf den das Kreuz tragenden Christus gerichtet ist (*Abb. 7*).²⁷¹ Dieser Bildtypus, der Gertrud Schiller zufolge bis zum 12. Jahrhundert in der von der römischen Tradition bestimmten Wandmalerei vorkommt, findet sich beispielsweise ebenfalls auf den Wandmalereien von S. Angelo in Formis bei Capua (1072 - 1087; *Abb. 20*).²⁷² Diesen Denkmälern ist gemeinsam, daß weder eine Vorführung noch Anklagen seitens der Hohenpriester im Bilde wiedergegeben werden. Christus steht nicht mehr vor seinem Richter, sondern befindet sich schon auf

²⁷⁰ Frithjof Schwartz, a.a.O., S. 25.

²⁷¹ Datierung laut Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952 (2), S. 60.

²⁷² Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4 Bde., Gütersloh 1966 - 1980, 2. Bd., S. 75.

dem Weg nach Golgatha, wodurch der Abschluß der Verhandlung stärker betont sowie das Schicksal des Verurteilten unmittelbar vor Augen geführt wird.

Ebenso verhält es sich mit einem Bildtypus, der im frühen 11. Jahrhundert die Handwaschung mit der Geißelung in einer Darstellung vereint, einer weiteren Episode aus der Leidensgeschichte Jesu, die sich dem Prozeß unmittelbar anschließt. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf das Fresko der Kirche S. Urbano alla Caffarella in Rom hingewiesen (*Abb. 15*), auf welchem Pilatus über seine linke Schulter hinweg zu Jesus blickt, der bereits gebunden an der Geißelsäule steht. Da Jesus nicht vor dem Statthalter, sondern nur in der rechten, die Geißelung schildernden Bildhälfte wiedergegeben ist, wird auf den Befehl des Pilatus, Jesus geißeln zu lassen, hingewiesen,²⁷³ und somit die Entscheidung des Richters verdeutlicht. Im Unterschied hierzu läßt das in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts vom Maestro della Passione di Cristo geschaffene, sich im Dom zu Modena befindende Relief Christus zweimal auftreten (*Abb. 18*):²⁷⁴ Er steht vor Pilatus, während ein ihn mit Blicken musternder Soldat seine Handgelenke umfaßt. Der auf seinem Stuhl dem Betrachter zugewandt sitzende Statthalter weist mit der Rechten auf eine zweite Jesus-Figur, welche gebunden an der Säule steht, als erteile er den Befehl, den Verurteilten abzuführen und zu geißeln, wie es in der rechten Bildhälfte gezeigt wird. Mehr als eine Szene mit dem Thema Jesus vor Pilatus verbindet das Mosaik von S. Marco in Venedig (spätes 12. Jahrhundert; *Abb. 22*). Die Verhandlung vor dem römischen Statthalter, welche hier nur durch den die Kreuzigung Christi fordernden Hohenpriester und Pilatus angedeutet wird, faßt das Mosaik mit den Szenen des Ecce homo, der Dornenkrönung, Verspottung sowie der Kreuztragung durch Simon von Kyrene auf engstem Raume zusammen.

Die Warnung des Statthalters durch seine Frau

Einige Kunstwerke geben im Rahmen der Handwaschung oder auch des Verhöres Jesu die nur von Matthäus geschilderte Botschaft der Frau des Pilatus wieder, die ebenso von den apokryphen Acta Pilati erzählt wird:

²⁷³ Johannes 19, 1.

²⁷⁴ Zur Datierung siehe Geza de Francovich, Benedetto Antelami, Architetto e scultore e l'arte del suo tempo, 2 Bde., Mailand / Florenz 1952, 1. Bd., S. 47ff.

"Während er aber auf dem Richterstuhl saß, sandte seine Frau zu ihm und ließ sagen: Habe du nichts zu tun mit diesem Gerechten; denn ich habe heute im Traum seinetwegen viel gelitten."²⁷⁵

Diese Begebenheit wird erstmals zu Beginn des 6. Jahrhunderts auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (*Abb. 9*) erzählt, welches die Frau des Pilatus jedoch noch nicht darstellt. Um auf ihre Botschaft hinzuweisen, tritt ein Mann hinter den Statthalter, welcher diesem die Worte seiner Frau ins Ohr zu flüstern scheint.²⁷⁶

Als das früheste erhaltene Kunstwerk, welches die namentlich unter Prokula bekannte Frau des Pilatus selbst im Bilde wiedergibt,²⁷⁷ kann die Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig betrachtet werden (*Abb. 10c*). Während der hinter einem Tisch sitzende Statthalter einen Läufer beauftragt, Jesus vorzuführen, erscheint die Frau, wie auch auf dem Fresko in S. Angelo in Formis bei Capua (*Abb. 20*), am Fenster eines im Hintergrund wiedergegebenen Gebäudes. Dieser, Elisabetta Lucchesi Palli zufolge mittelalterliche, vor allem in Italien auftretende Darstellungstypus,²⁷⁸ den A. M. Schneider auf ein schon in der Antike nachweisbares Motiv einer aus dem Fenster blickenden Frau zurückführt,²⁷⁹ fand mit den Freskenzyklen der Kappadokischen Höhlenkirchen auch Eingang in die Kunst des Ostens.²⁸⁰ Sowohl die Fresken von Hemsbey-Klisse in Qeledjlar als auch jene der Kirche von Tchaouch In aus dem 10. Jahrhundert lassen Prokula im Fenster eines Gebäudes erscheinen, vor welchem Pilatus zu Gericht sitzt.²⁸¹

Während die meisten Darstellungen entweder den Boten oder die Frau zeigen, vereint das Mosaik im Dom zu Monreale diese beiden Figuren (*Abb. 21*), wie es die Schilderung des

²⁷⁵ Matthäus 27, 19. Auch die *Acta Pilati*, II, 1, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 336 (Pilatusakten) berichten von dieser Begebenheit.

²⁷⁶ Schon Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1916, 2. Bd. S. 867, hat darauf hingewiesen, daß es sich bei dem hinter der Rückenlehne im Profil gezeigten Kopfes, unmittelbar neben jenem des Pilatus, um diesen Boten handelt.

²⁷⁷ Zum Namen "Prokula" siehe oben Teil 1, Kap. VII: Die Frau des Pilatus.

²⁷⁸ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., Prag 1942, S. 141. Sie datiert die Ziboriumssäulen in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts (S. 146).

²⁷⁹ A. M. Schneider auf S. 278 seiner Besprechung von E. Lucchesi Palli, *Die Passions- und Endscenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 42, 1943 / 1949, S. 276 - 279. In diesem Zusammenhang führt der Autor in Anm. 3 eine Vase im Museo Nazionale in Neapel an, die im folgenden Aufsatz publiziert ist: R. Herbig, *Fensterstudien an antiken Wohnbauten in Italien*, *Abb. 8* auf S. 267, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 44, 1929, S. 260 - 321.

²⁸⁰ Schon Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, S. 342, Anm. 279, hat auf diese beiden Denkmäler hingewiesen. Indem Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 76, ebenfalls die Bedeutung der Kappadokischen Höhlenfresken herausstellt, betont sie, daß die warnende Frau des Statthalters in der byzantinischen Kunst sonst nicht dargestellt wird.

²⁸¹ Gabriel Millet, a.a.O., S. 621 und Fig. 627. Zu den Kappadokischen Höhlenfresken siehe vor allem auch Guillaume de Jerphanion, a.a.O., 1. Bd., 1. Teil, S. 222f; 1. Bd., 2. Teil, S. 538..

Evangelisten Matthäus nahelegt, indem er davon spricht, daß die Frau des Statthalters "zu ihm sandte" und ihm ihre Worte "sagen ließ". In Monreale wird diese Begebenheit ausführlich geschildert, erteilt doch Prokula, vor dem Eingang eines Gebäudes stehend, mit weit ausholender Geste einem Mann den Befehl, Pilatus ihre Worte zu übermitteln. Gleichzeitig befindet sich dieser Bote schon auf dem Weg zur Gerichtsstätte.

Dagegen lassen nur wenige Denkmäler die Frau selbst Pilatus ihre Botschaft am Orte, an dem das Gericht tagt, mitteilen. Während sie in dem Freskenzyklus von S. Urbano alla Caffarella neben ihm getreten ist (*Abb. 15, Abb. 16*), kniet sie auf dem von Donatello geschaffenen Bronzerelief der Nordkanzel von S. Lorenzo in Florenz sogar zu Füßen ihres Mannes, welcher ihren Worten seine ungeteilte Aufmerksamkeit widmet (sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts; *Abb. 35b*). Deutlich legt der Künstler den Schwerpunkt auf diesen Moment der Handlung, was für die künstlerische Entwicklung des Themas einzigartig bleibt.

Daß der Traum der Prokula, beziehungsweise ihre Botschaft an Pilatus neben der vorherrschenden positiven Auslegung von Seiten der Kirchenväter in der mittelalterlichen Literatur auch eine dämonische Auslegung erfahren hat,²⁸² kommt in der Kunst Italiens nicht zum Tragen. Als vermutlich einziges Bildwerk, welches diese Deutung offenbar widerspiegelt, kann ein Relief der 1015 vollendeten Bronzetür am Westportal des Domes zu Hildesheim genannt werden (*Abb. 17*).²⁸³ Während der Statthalter Jesus verhört,²⁸⁴ hat sich hinter ihn der Teufel in Gestalt eines affen- oder drachenähnlichen Tieres auf den Thron geschwungen, um ihm etwas ins Ohr zu flüstern. Wurde bisher in der Literatur dieses Tier als ein Sinnbild für die Versuchung des Pilatus beziehungsweise für dessen Urteil über Jesus gesehen,²⁸⁵ so scheint hier vielmehr die Auffassung verbildlicht worden zu sein, daß die Frau des Pilatus als Werkzeug des Satans den Tod Jesu und somit das

²⁸² Siehe oben Teil 1, Kap. VII: Die Frau des Pilatus.

²⁸³ Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, München 1983, S. 135. Die Tür ist laut der auf der mittleren Querleiste zu lesenden Inschrift von Bischof Bernward von Hildesheim (993-1022) in Auftrag gegeben worden (ebenda, S. 28).

²⁸⁴ Ursula Mende, ebenda, weist auf S. 136 daraufhin, daß es ungeklärt sei, ob es sich bei dem gekrönten Herrscher um Pilatus oder um Herodes handelt. Womöglich seien hier beide Szenen zusammengefaßt worden. Der Ansicht Mendes muß in diesem Zusammenhang jedoch entgegengehalten werden, daß die Teufelsfigur nur im Rahmen der Vorführung Jesu vor den Statthalter einen Sinn ergibt.

²⁸⁵ Siehe hierzu unter anderem Franz Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*, (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 81. Heft), Straßburg 1907, S.60; Francis J. Tschan, *Saint Bernward of Hildesheim*, 3 Bde., (= Publications in Medieval Studies, the University of Notre Dame, hrsg. von Philip S. Moore und Joseph N. Garvin, XII), 2. Bd.: *His Works of Art*, Notre Dame, Indiana 1951, S. 210; Gertrud Schiller, a.a.O., 2. Bd., S. 72.

Erlösungswerk verhindern wollte, wie es vor allem sowohl im "Heliand" oder auch im spätmittelalterlichen Passionsspiel von Alsfeld überliefert wird.²⁸⁶

Barabbas

Nur der Codex Rossanensis schließt auf zwei folgenden Seiten der Anklage Jesu die Vorführung des Barabbas an (*Abb. 13*). Pilatus, der würdevoll dem Betrachter zugewandt, über der Szene thront, hat soeben das Volk vor die Wahl zwischen Jesus und Barabbas gestellt. Heftig gestikulierend, fordert es daraufhin die Kreuzigung des demütig vor seinem Richter stehenden Christus.

Die Vorführung des Barabbas, die nicht in den Bilderkreis Italiens aufgenommen wurde, findet sich überraschenderweise in einer koptischen Handschrift, die in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt wird.²⁸⁷ Dieses 1180 in der Stadt von Damietta im Nildelta entstandene Manuskript "Copte 13", dessen Zyklus neutestamentlicher Szenen sich nicht mit anderen Koptischen Miniaturen vergleichen läßt,²⁸⁸ führt die Barabbas-Episode zusammen mit der Handwaschung des Pilatus in einem Bilde vor (*Abb. 19*): Die Darstellung, die vor allem durch die mit dem biblischen Thema vermengten islamischen Motive besticht,²⁸⁹ stellt, genau dem Matthäusevangelium folgend, den Augenblick dar, nachdem Pilatus das Volk vor die Wahl gestellt hat, Jesus oder Barabbas zum Anlaß des bevorstehenden Festes freizugeben.²⁹⁰ Die dicht beieinander stehende Menge fordert nun heftig gestikulierend die Freilassung des Barabbas und die Kreuzigung Jesu. Die Blicke der beiden in der Mitte des Bildes wiedergegebenen, und somit Richter und Volksmenge voneinander trennenden Gefangenen sind zum Statthalter gerichtet, als erwarteten sie

²⁸⁶ Zur Frau des Pilatus im "Heliand", siehe Erich Fascher, Das Weib des Pilatus. Eine Studie zu Mt. 27, 19, Sp. 201, in: Theologische Literaturzeitung, 4, 1947, Sp. 201 - 204. Auf die Deutung dieser Episode im spätmittelalterlichen Alsfelder Passionsspiel wird in folgendem Aufsatz näher eingegangen: Albrecht Oepke, Noch einmal das Weib des Pilatus. Fragment einer Dämonologie, Sp. 743, in: Theologische Literaturzeitung, 12, 1948, Sp. 743 - 746.

²⁸⁷ Laut Arthur Haseloff, Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano, Berlin / Leipzig 1898, S.115 handelt es sich bei dieser Miniatur um die einzige ihm bekannte Darstellung der Barabbas-Szene.

²⁸⁸ Hugo Buchthal, "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, S. 132, in: Ars Islamica, 7, 1940, S. 125 - 133.

²⁸⁹ Ebenda, S. 133. Hugo Buchthal nennt in diesem Zusammenhang die Darstellung des Pilatus. Ferner sind einige Figuren mit arabischen Beischriften versehen. Aufgrund der Nähe des Entstehungsortes der Handschrift zur syrischen Grenze und damit zu den Zentren der Kultur Syriens erklärten sich, Hugo Buchthal zufolge, die vielfältigen islamischen Motive, die der zeitgenössischen Kunst der islamischen Herrscher des Landes entlehnt worden sind.

²⁹⁰ Matthäus 27, 21 - 24.

dessen Entscheidung. Da dieser jedoch aufgrund des heftigen Gebarens der Juden einsah, nichts ausrichten zu können, läßt er sich, auf seinem Richterstuhl sitzend, von einem Diener zum Zeichen seiner Unschuld Wasser aus einem Krug über beide Hände gießen. Alle vier Evangelien berichten, daß Pilatus einem Brauch folgend, zum Anlaß des bevorstehenden Festes, das Volk vor die Wahl stellt, einen Gefangenen, Jesus oder Barabbas, freizugeben. Nachdem das Volk von den Hohenpriestern gegen Jesus aufgebracht wurde, fordert es dessen Kreuzigung und die Freilassung des Verbrechers.²⁹¹ Daß diese Szene trotzdem keinen Eingang in die italienische Kunst fand, läßt sich dadurch erklären, daß sie, wie auch die Handwaschung, für das Urteil des Pilatus über Jesus steht. Da sich die Handwaschung in der Kunst von Anfang an zu der vorherrschenden Ausdrucksform der Ereignisse vor dem römischen Statthalter entwickelt hat, blieb offenbar kein Raum mehr für die Darstellung der Entscheidung des Volkes, Jesus kreuzigen zu lassen, eine Entscheidung, der Pilatus schließlich gefolgt ist.

Apokryphe Episoden

Im 6. Jahrhundert werden mit der Ziboriumssäule von S. Marco (*Abb. 10b - c*) auch erstmals zwei Episoden eingeführt, die sonst, bis auf vielleicht eine Ausnahme, nämlich das Madrider Nikodemusevangelium, nicht dargestellt werden.²⁹² Nachdem der Statthalter einen Läufer, den Cursor, beauftragte, Christus vor ihn zu führen, breitete dieser sein Gewand vor ihm aus. Als Jesus nun auf diese Weise das Richthaus betritt, verneigen sich vor ihm die kaiserlichen Standarten.²⁹³

Gelangten in den übrigen erhaltenen Denkmälern Schilderungen aus den apokryphen Schriften nicht zur Darstellung, so läßt sich doch deren Einfluß an wenigen Kunstwerken erkennen. So zeigen beispielsweise die Lipsanothek zu Brescia (*Abb. 5*) wie auch die Elfenbeintafel des um 970 in Oberitalien entstandenen sogenannten Magdeburger Paliottos (*Abb. 14*) einen Vorhang,²⁹⁴ den der Statthalter, der Schilderung des apokryphen

²⁹¹ Matthäus 27, 15 - 17; 27, 20 - 23; Markus 15, 6 - 15; Lukas 23, 18 - 21; 23, 25; Johannes 18, 39f.

²⁹² Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 141, nennt als Bildwerk, welches diese beiden Episoden der apokryphen Acta Pilati ebenfalls darstellt, das Nikodemusevangelium aus Madrid, das in Oberitalien entstanden ist. Es stammt aus der ersten Hälfte oder der Mitte des 13. Jahrhunderts (S.81). Nur diese beiden Kunstwerke zeigten diese beiden Szenen.

²⁹³ Acta Pilati I, 2-5, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 335 (Pilatusakten).

²⁹⁴ Zum sog. Magdeburger Paliotto siehe: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hrsg. im Auftrag des Arbeitsausschusses der Ausstellung "Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr" von Kurt Böhner, Victor H. Elbern u. a., 3 Bde.,

Nikodemusevangeliums zufolge, vor den Richterstuhl ziehen ließ, um das Urteil unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu verkünden.²⁹⁵ Wurde der Eingang zum Prätorium auf dem frühchristlichen Elfenbeinkästchen durch den am rechten Bildrand zusammengerafften Vorhang angedeutet (*Abb. 5*), so zierte er auf der ottonischen Elfenbeintafel die durch zwei Säulen begrenzte, breite Öffnung des Richthauses, vor welchem der römische Statthalter gerade die Handwaschung durchführt (*Abb. 14*).

Düsseldorf 1962 - 1964, Tafelband von Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962, S. 92. Die Elfenbeintafel befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München.

²⁹⁵ Acta Pilati IX,4, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 340 (Pilatusakten).

2. Die Darstellung der handelnden Personen

Die vorangehenden Ausführungen lassen deutlich erkennen, daß in der Kunst vorrangig das Ende des Prozesses hervorgehoben und dadurch das Urteil des Pilatus über Jesus vergegenwärtigt wird. Wie die eingehende Untersuchung der schriftlichen Quellen im ersten Teil dieser Arbeit verdeutlicht, wurde diesem Aspekt des Prozesses Jesu von kirchlicher Seite aus die größte Bedeutung beigemessen. Die Auffassung des Themas erschließt sich jedoch nicht nur in der Wahl des Bildsujets, sondern vor allem auch in der Charakterisierung der am Geschehen beteiligten Personen.

Im folgenden soll nun deren Form der Darstellung eingehend behandelt werden, die im Verlaufe der Jahrhunderte die unterschiedlichsten Wandlungen durchlaufen ist. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, die theologischen Schriften für die Deutung heranzuziehen, um ein umfassendes Bild der am Geschehen beteiligten Personen und ihrer Bedeutung in der entsprechenden Zeit zu erhalten.

Jesus

In den frühchristlichen Darstellungen wird Jesus immer als bartloser Mann mit jugendlichem Aussehen wiedergegeben. Das Bild des jugendlich schönen Christus, welches vor allem die Vorstellung der Gnostiker geprägt hat, erfuhr im frühen Christentum durch die Märtyrer- und Apostelakten eine weite Verbreitung und fand auch im Zusammenhang mit Psalm 44, 3 Eingang in die patristische Literatur.²⁹⁶

Der ebenfalls von den Kirchenvätern schriftlich überlieferte Typus des bärtigen Christus reiferen Alters, dessen Vorbild wohl zumindest zum Teil im hellenistischen Philosophentypus zu sehen ist,²⁹⁷ begegnet erst im 5. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Prozeß Jesu auf dem Relief der Holztür von S. Sabina in Rom (*Abb. 8*), welches wohl erstmals auch dieses Aussehen des Erlösers im Rahmen von Darstellungen aus dem Leben Jesu belegt.²⁹⁸ Hierbei handelt es sich um den seit dieser Zeit für Passionszyklen

²⁹⁶ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, begründet von Klaus Wessel und Marcell Restle, hrsg. von Marcell Restle, bisher 5 Bde., Stuttgart 1966 - 1995, 1. Bd., Stuttgart 1966, Stichwort: Christusbild, Sp. 972; Hans Aurenhammer, Lexikon der christlichen Ikonographie, bisher 1 Bd., Wien 1959 - 1967, Stichwort: Christus, S. 458.

²⁹⁷ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 1. Bd., Stichwort: Christusbild, Sp. 980.

²⁹⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 1968, Sonderausgabe 1994, 1. Bd., Stichwort: Christus, Christusbild, Sp. 365.

typischen Christustypus, der oftmals jenem des bartlosen Wundertäters innerhalb einer Bildabfolge gegenübergestellt wird.²⁹⁹

Bis ins hohe Mittelalter hinein trägt der vor seinem Richter stehende Christus immer über einer Tunika das Pallium. Dieser oblonge, um den Körper herumgeführte und über die linke Schulter geworfene Mantel, den sowohl die Apostel als auch Jesus bereits zu Beginn des 2. Jahrhunderts in Darstellungen der Katakombenmalerei tragen, war das Gewand der Wissenschaft und der Philosophie.³⁰⁰ Aus dieser Tracht Christi spricht die Auffassung eines philosophischen Lehrers, welche durch die im 3. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung des Christentums als der einzig gültigen Philosophie geprägt worden ist.³⁰¹ Schon Tertullian hat in seiner 193 n. Chr. verfaßten, die Vorzüge dieses Mantels vor denen der Toga lobenden Schrift "De pallio" betont, daß das Pallium nun einer besseren Philosophie diene.³⁰²

Das über der Tunika getragene Pallium, oder ein ihm nachempfundener Mantel, bleibt in den Darstellungen des Themas in der italienischen Kunst immer die Tracht Jesu. Eine Ausnahme hierzu stellen einige wenige Szenen dar, in denen die Handlung, der biblischen Schilderung entsprechend, das Umlegen eines anderen Gewandes verlangt. Duccio di Buoninsegna, dessen Freude am Erzählen auf den Tafeln der Rückseite der Maestà auch in wohl durchdachten Details zum Ausdruck kommt, hebt die beiden Verhöre Jesu vor allem durch die Kleidung Jesu voneinander ab: Während er in der Szene der ersten Gegenüberstellung (*Abb. 26*), wie auf den anderen Tafeln zur Passion, noch in einen blauen, goldumsäumten Mantel gehüllt ist, ist er in der Darstellung des zweiten Verhöres (*Abb. 28*) in das weiße Gewand gekleidet, welches Herodes Antipas ihm zuvor zum Spotte anlegen ließ (*Abb. 27*). Schließlich zeigt die Tafel der Handwaschung den inzwischen zum Kreuzestode Verurteilten in einer roten Tunika (*Abb. 29*), durch welche auf das von Johannes erwähnte Purpurgewand angespielt wird, das die römischen Soldaten Jesus zuvor während der Dornenkrönung und Verspottung angelegt haben.³⁰³

Obwohl die Farben für die Gewänder Jesu im 6. Jahrhundert noch nicht festgelegt waren, unterstreichen auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna sowie auf den beiden Blättern des Codex Rossanensis das Purpur wie auch das Gold die Hoheit Christi als

²⁹⁹ Friedrich Wilhelm Deichmann, a.a.O., 1969 und 1974, 2. Bd., 1. Teil, S. 160.

³⁰⁰ Joseph Wilpert, Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten., Vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt, Köln 1898, S. 9f.

³⁰¹ Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O., 1. Bd., Sp. 358.

³⁰² Tertullian, Über das Pallium oder den Philosophenmantel, Kap. 6, in: Tertullians private und katechetische Schriften, neu übersetzt von Heinrich Kellner, (= Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften ins Deutsche übersetzt, 1. Bd.), Kempten / München 1912, S. 12; Zur Datierung siehe S. 8.

³⁰³ Johannes 19, 2.

König, was in späterer Zeit durch die vorherrschenden Farben Blau und Rot zum Ausdruck gebracht wird.³⁰⁴

Die in frühchristlicher Zeit geprägte Auffassung des durch die Auferstehung über den Tod triumphierenden Christus, welche die Vorstellung der Passion noch bis ins 12. Jahrhundert hinein bestimmt,³⁰⁵ spiegelt sich desweiteren in der Haltung des Angeklagten vor seinem Richter wieder: Aufrecht sein Schicksal annehmend, steht er, erhobenen Hauptes, vor dem Statthalter.

Jesu Auftreten vor Pilatus erfährt erst im späten Mittelalter eine deutliche Wandlung, die sich durch einen allmählich zeigenden vermenschlichten Ausdruck erkennen läßt. So zeigen sich in Jesu Antlitz erstmals individualisierende Züge, welche in den Szenen der Gegenüberstellung mit Pilatus einen leidenden und oftmals Mitleid erregenden Ausdruck vermitteln. Diese Vorstellung Christi als den in seinem Leiden vorgeführten Gottessohn, welche in der nordalpinen Kunst in weitaus ausdrucksstärkerer Weise thematisiert worden ist, wird in den bildlichen Darstellungen des Themas in Italien durch die mit Demut erfüllte Haltung Jesu begleitet, der, in sein Leiden ergeben, das Haupt still vor dem Mann senkt, der das Urteil über ihn sprechen wird. Die Ursache für den Wandel in Jesu Auftreten ist in der seit dem 12. Jahrhundert aufkommenden Passionsmystik zu suchen, die, von Bernhard von Clairvaux begründet,³⁰⁶ insbesondere das Leiden Jesu in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Auf dieser Grundlage entwickelte ein Jahrhundert später die franziskanische Mystik, vor allem unter dem Einfluß des Hl. Bonaventura, eine Passionsfrömmigkeit, welche die Nachfolge Christi als Weg betrachtet, auf dem der Gläubige zu einer Vereinigung mit Christus in Gott gelange. In diesem Sinne halten die im 13. / 14. Jahrhundert von einem nicht bekannten franziskanischen Autor verfaßten *Meditationes vitae Christi* den gläubigen Leser dazu an,³⁰⁷ durch die tiefe Versenkung in die einzelnen Stationen des Lebens Jesu sowie in dessen qualvoll nachempfundenen

³⁰⁴ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 1. Bd., Stichwort: Christusbild, Sp. 982. Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O., 2. Bd., Stichwort: Farbensymbolik, Sp. 11f. weist daraufhin, daß sowohl im byzantinischen Raum als auch im Abendland die Purpursymbolik auf die Farben Blau und Rot übertragen wurde.

³⁰⁵ Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966-1980, 2. Bd.: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, S. 13ff. und S. 19.

³⁰⁶ Die Geschichte des Christentums, Religion, Politik, Kultur, dt. Ausgabe hrsg. v. Norbert Brox, Odilo Engels u. a., 12 Bde., Freiburg im Breisgau 1991 - 1998, 5. Bd.: Machtfülle des Papsttums (1054 - 1274), S. 468.

³⁰⁷ Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 9 Bde., Freiburg 1957 - 1964 (2), 7. Bd., Sp. 234: Fälschlich sind die *Meditationes vitae Christi* sowohl Bonaventura als auch Johannes de Caulibus oder Johannes de Laudibus zugeschrieben worden.

Leiden über die *Compassio* den Weg zur Nachfolge Christi zu beschreiten.³⁰⁸ Diese neue Sichtweise der Beziehung des Gläubigen zu Christus wird auch in der Wiedergabe Jesu vor Pilatus spürbar, indem er nicht mehr majestätisch mit erhobenem Haupt, sondern als leidender, seinem Schicksal ergebener Mensch gezeigt wird.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Fesseln deuten, mit denen Jesu Handgelenke seit dem frühen 14. Jahrhundert zusammengebunden sind. Indem er nun mit gekreuzt zusammengehaltenen Handgelenken vorgeführt wird, wie es erstmals Duccios Hochaltarbild zeigt (*Abb. 25 - 29*), wird der angeklagte Gottessohn als gewöhnlicher, der weltlichen Gerichtsbarkeit unterworfenen Mensch dem Betrachter präsentiert.

Die Tendenz, Jesu Leiden während der Passion dem Betrachter schmerzlich vor Augen zu führen, wird ferner von dem dramatisch gesteigerten Ausdruck der stillen Demut des vor seinem Richter stehenden Gottessohnes begleitet, der, wie es Tintoretto in der *Scuola di San Rocco* besonders eindrucksvoll vorzuführen weiß (*Abb. 37; Abb. 37a*), in tiefer Ergebenheit sein Leiden zum Heile der Menschheit annimmt.

Eng verbunden mit dieser Auffassung Jesu scheint dessen Verhalten während der Verhöre zu sein. Bis ins 13. Jahrhundert hinein antwortet Christus auf den das Verhör wiedergebenden Kunstwerken seinem Richter, indem er die Rechte zum Reden erhoben hält. Offenbar bejaht er in den Darstellungen die Frage des Statthalters, ob er der König der Juden sei.

Einige Denkmäler, wie vor allem das Relief der ehemaligen Bronzetür des Domes von Benevent (*Abb. 23*), zeigen darüber hinaus Jesus und Pilatus in ein Gespräch vertieft, welches mit heftigen Gesten der Arme begleitet wird. Die nur in dieser Darstellung wiedergegebene und ansonsten zu den wichtigsten Attributen Christi zählende Schriftrolle in Jesu rechter Hand,³⁰⁹ welche, indem sie für die Heilslehre und das Wort, den Logos steht,³¹⁰ Christus in seiner Eigenschaft als Lehrer hervorhebt, läßt den Betrachter an Jesu Ausführungen über sein Königtum denken, wie es nur der Evangelist Johannes schildert:

"Jesus antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. (...) Du sagst es: Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und dazu in die Welt

³⁰⁸ Zur Passionsmystik siehe insbesondere die Ausführungen von Hans Aurenhammer, a.a.O., S. 510; Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, 3 Bde., München 1993, 2. Bd.: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, S. 434ff.

³⁰⁹ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a.a.O., 1. Bd., Stichwort: Christus, Christusbild, Sp. 389.

³¹⁰ Ebenda, 3. Bd., S. 217.

gekommen, um für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. Jeder, der aus der Wahrheit ist, hört auf meine Stimme."³¹¹

Das Schweigen Jesu während des Verhöres gewinnt in der italienischen Kunst erstmals zu Beginn des 14. Jahrhunderts an Bedeutung, wie es die beiden Verhörszenen des Duccio di Buoninsegna auf der Rückseite der Maestà zeigen (*Abb. 26, Abb. 28*) und bleibt seit dieser Zeit ein wichtiges Anliegen der Künstler bzw. der Auftraggeber.

Sowohl von den Evangelisten Matthäus und Markus als auch von der Exegese wird das Schweigen Jesu während des Verhöres herausgestellt, wie die Untersuchungen der Quellen im ersten Teil dieser Arbeit bereits gezeigt haben. Daß es seit dem beginnenden 14. Jahrhundert auch in die Kunst Eingang findet, mag jedoch auf die vor 1264 verfaßte *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine zurückzuführen sein.³¹² Einerseits könne durch diese Haltung Jesu das Schwatzen Evas, das zum Sündenfall geführt habe, gesühnt werden. Andererseits hebt die *Legenda aurea* hervor, daß sowohl Pilatus und Herodes als auch die Juden der Antworten Jesu unwürdig seien.³¹³ Diese Auffassungen über das Schweigen haben offenbar dazu beigetragen, daß in den bildlichen Darstellungen seit dem frühen 14. Jahrhundert Christus nicht mehr das Wort an Pilatus richtet. Die Beliebtheit dieses Motivs in den bildlichen Schilderungen des Verhörs Jesu entspricht darüber hinaus dem neuen Christusbild, denn das Schweigen des Angeklagten unterstreicht zusätzlich noch dessen Ergebenheit in seinen Leidensweg.

Pontius Pilatus

Der römische Statthalter Pontius Pilatus wird bis ins 6. Jahrhundert fast ausnahmslos mit jugendlichem Aussehen wiedergegeben. Nur das Relief der Holztür von S. Sabina in Rom zeigt ihn als einen bärtigen Mann mittleren Alters (*Abb. 8, Abb. 8a*), ein Typus, der, wie es die Blätter des *Codex Rossanensis* veranschaulichen (*Abb. 12, Abb. 13*), sich seit dem späteren 6. Jahrhundert durchsetzt und für die Charakterisierung des Statthalters von nun an bestimmend bleibt.

Pilatus trägt, wie schon auf den frühchristlichen Sarkophagen, bis ins 11. Jahrhundert hinein, über der Tunika die Chlamys, einen über der rechten Schulter

³¹¹ Johannes 18, 36f.

³¹² Zur Entstehungszeit der *Legenda aurea* siehe unter anderem das Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., 5. Bd., Sp. 850. Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg o. J., S. 262. Siehe auch oben Teil 1, Kap. II: Das Schweigen Jesu während des Verhöres.

³¹³ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, ebenda.

zusammengehaltenen, längeren Mantel. Bei dieser Tracht handelt es sich um das seit der Spätantike übliche Dienstkostüm der Beamten, zu denen ferner noch die Campagi als Schuhwerk gehörten.³¹⁴

Auf dem Relief des Passionssarkophages in Arles (*Abb. 6*), der an anderer Stelle noch näher betrachtet wird, trägt der Statthalter über der kurzen Tunika zusätzlich noch einen Panzer (*loricum*),³¹⁵ die, zusammen mit dem *Paludamentum*, der kürzeren *Chlamys*, die Tracht hoher Offiziere war.³¹⁶ Pilatus wird somit als römischer Feldherr wiedergegeben, wie es durch den Vergleich mit antiken sogenannten Feldherrnsarkophagen deutlich wird.³¹⁷ Auf einigen Kunstwerken weisen die Gewänder des Pilatus Verzierungen auf, die der Künstler den von Beamten getragenen Rangabzeichen nachempfunden haben mag. So zeigt beispielsweise die Tunika des Statthalters auf der sogenannten Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*) in der Höhe der Schulter einen runden Einsatz, das *Segmentum*.³¹⁸ Darüber hinaus läßt sein Unterkleid auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (*Abb. 9*) als zusätzlichen Schmuck drei umlaufende Streifen am unteren Ärmel erkennen, bei denen es sich um die *Instita*, oder auch *Limbus*, handeln muß,³¹⁹ die, so Friedrich Wilhelm Deichmann, als Rangabzeichen zu verstehen sind.³²⁰ Auf späteren Denkmälern fallen die Verzierungen der Gewänder weitaus kostbarer aus: Während auf dem Fresko der Kirche S. Angelo in Formis das Unterkleid des Pilatus mit Edelsteinen bestickt ist (*Abb. 20*), sind die Tuniken in anderen Darstellungen, wie beispielsweise dem Mosaik im Dom von Monreale (*Abb. 21*), mit einem kostbaren Besatzstück über der Brust geschmückt. Seltener ist dagegen die *Chlamys* des Pilatus mit dem *Tablion* verziert,³²¹ wie es die beiden Blätter der Handschrift in Rossano erkennen lassen (*Abb. 12, Abb. 13*): Der über der rechten Schulter zusammengehaltenen Mantel ist hier mit einem großen

³¹⁴ Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts, hrsg. von Richard Delbrueck und Hans Lietzmann, 2. Bd.), Berlin / Leipzig 1929, S. 36ff. Zu den beiden Gewandformen siehe auch Richard Delbrueck, a.a.O., 1932, S. 4f. sowie Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 1ff und S. 12.

³¹⁵ Zum *loricum* siehe den Artikel "Herrschaftszeichen" von Marcell Restle, Sp. 961f., in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt, hrsg. v. Ernst Dassmann u. a., bisher 17 Bde., Stuttgart 1950 - 1996, 14. Bd., Stuttgart 1988, Sp. 937 - 966.

³¹⁶ Richard Delbrueck, a.a.O., 1929, S. 41.

³¹⁷ Zu den Feldherrnsarkophagen siehe Hanns Gabelmann, a.a.O., S. 182 - 187.

³¹⁸ Zum *Segmentum* siehe Marcell Restle, "Herrschaftszeichen", Sp. 940, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, a.a.O., 14. Bd.

³¹⁹ Zu *Instita* bzw. *Limbus* siehe Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 26.

³²⁰ Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 3 Bde., Wiesbaden 1969 - 1976, 1. Bd.: *Ravenna, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, S. 316.

³²¹ Dem Artikel "Insignien", Sp. 427, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, a.a.O., 3. Bd., Stuttgart 1978, Sp. 369 - 498, zufolge, ist das *Tablion* als Verzierung der *Chlamys* seit dem ausgehenden 4. Jahrhundert bildlich überliefert.

viereckigen, blauen Besatz wiedergegeben.³²² Da sich das kaiserliche Dienstkostüm seit kostantinischer Zeit von jenem aller Staatsbeamten durch das Diadem sowie die kostbare Ausführung und vor allem auch die farbliche Gestaltung von Tunika und Chlamys unterscheidet, das Tablion nur auf dem Mantel des Kaisers in Gold ausgeführt war,³²³ läßt sich schließen, daß der Statthalter hier als römischer Beamter ausgewiesen wird. Pilatus wird mit den Insignien zeitgenössischer Beamter versehen, um den Betrachter seine Position, seine Machtstellung, die ihm vom römischen Staat übertragen worden ist,³²⁴ vor Augen zu führen.

Im 12. Jahrhundert wird die Chlamys als Mantel des Pilatus von der vorne offenen Lacerna abgelöst, die vor der Brust zusammengehalten wird.³²⁵

Im Gegensatz zu diesen beiden Formen einer Tracht trägt Pilatus sowohl auf Ghibertis Relief am Nordportal des Florentiner Baptisteriums (*Abb. 33*) als auch auf jenem von Donatello an der Nordkanzel in S. Lorenzo (*Abb. 35b*) eine römische Rüstung.

In einigen Darstellungen finden sich Hinweise auf die Machtstellung des Pilatus als Vertreter Roms, der im Namen des Kaisers Recht spricht.³²⁶ Wiederholt wurde in der Literatur darauf hingewiesen, daß die Kaiserbilder als Amtsinsignien eines Gerichtstribunals, welche sowohl auf den Blättern des Codex Rossanensis (*Abb. 12, Abb. 13*) als auch dem Relief der Ziboriumssäule in S. Marco zu Venedig von zwei Männern an Standarten gezeigt werden (*Abb. 10c*), den Beteiligten die Anwesenheit der kaiserlichen Autorität vergegenwärtigten.³²⁷

Vor diesem Hintergrund erscheint es nun notwendig, die Pilatus zugeordneten kaiserlichen Insignien als Hinweise auf den römischen Kaiser zu verstehen. So trägt auf dem Sarkophag in Rom (*Abb. 2*) der Statthalter im Haar eine vorne über der Stirn mit

³²² Petra Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990, S. 67, spricht hier von einem blauen Tablion auf der gelben Chlamys.

³²³ Richard Delbrueck, a.a.O., 1932, S. 3ff.

³²⁴ Siehe hierzu oben Teil I, Kap. V: Pontius Pilatus.

³²⁵ Zur Lacerna siehe Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, unveränderter reprografischer Nachdruck der Originalausgabe Freiburg im Breisgau 1907, Darmstadt 1964*, S. 348.

³²⁶ Zum Richter Pilatus siehe Friedrich Doerr, *Der Prozeß Jesu in rechtsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Beitrag zur Kenntnis des jüd.-röm. Provinzialstrafrechts*, Berlin / Stuttgart / Leipzig 1920, S. 46; *Lexikon für Theologie und Kirche*, a.a.O., 8. Bd., Stichwort: Prokurator, Sp. 789.

³²⁷ Joseph Wilpert, a.a.O., 1928-1929 und 1932-1936, 2. Bd., Text, 1932, S. 317, weist daraufhin, daß die Kaiser durch die "sacrae imagines" bzw. "sacri vultus" bei Gericht in den Fällen anwesend waren, die in ihrem Namen verhandelt wurden. William C. Loerke, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, S. 177, in: *The Art Bulletin*, 43, 1961, S. 171 - 195, führt diesen Zusammenhang in seiner Untersuchung der beiden Pilatus-Szenen aus. Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 75. Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71 sowie S. 158, Anm. 586.

einem Stein verzierte Binde,³²⁸ bei welcher es sich wahrscheinlich um die alte hellenistische Königsbinde handelt, die seit der Zeit Konstantins des Großen zum Ornat des Kaisers gehörte.³²⁹ Auch das Mosaik in S. Marco zu Venedig (spätes 12. Jahrhundert; *Abb. 22*) zeigt den Statthalter mit Diadem, welches jedoch, ebenso wie das Zepter, das er in der linken Hand hält, mit Perlen besetzt ist. Während die Gewänder des Pilatus auf diesem Mosaik überaus kostbar ausgeführt sind, so weist die braun-purpurfarbene Chlamys in S. Apollinare Nuovo (*Abb. 9*) dagegen eindeutig auf den Kaiser hin, denn dieser Mantel gehörte seit konstantinischer Zeit ausschließlich zu dessen Dienst- oder militärischen Friedenskostüm.³³⁰

Auch soll durch die Kostbarkeit der Gewänder, insofern sie durch die farbliche Gestaltung nicht eine eindeutig bestimmbare Position des Trägers ausweisen, zweifelsfrei der Rang des Pilatus unterstrichen werden, der von 26 bis 36 n. Chr. das Amt des Prokurators der römischen Provinz Judäa bekleidete.³³¹

Daß er mit ausschließlich dem Kaiser vorbehaltenen Attributen wiedergegeben wird, kann mit Sicherheit dahingehend gedeutet werden, daß durch diesen Bezug dem Betrachter Rom als Autorität vor Augen geführt wird, welches im Prozeß gegen Jesus Recht gesprochen hat.

Dem Matthäus- und Johannes-, sowie auch dem apokryphen Nikodemusevangelium folgend, sitzt Pilatus in den meisten Darstellungen auf einem Richterstuhl, der oftmals erhöht auf einem Podest steht.³³² Johannes Chrysostomos hat in diesem Zusammenhang das Sitzen des über Jesus richtenden Pilatus dem Stehen Christi, des Richters über die Lebenden und die Toten, gegenübergestellt.³³³

³²⁸ Um ein Diadem handelt es sich auch nach: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., S. 48.

³²⁹ Siehe den Artikel "Insignien", in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 3. Bd., Sp. 373ff.

³³⁰ Richard Delbrueck, a.a.O., 1932, S. 4f.

³³¹ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 40. Halbbd., Stichwort: Pilatus, Sp. 1822.

³³² Zu den einzelnen Formen des Richterstuhles, siehe unten Kap. 3 (*Der Sitz des Richters; Das Tribunal*)

³³³ Auf diesen Bezug weist Gabriel Millet, a.a.O., S. 609, hin. Johannes Chrysostomos, In sancta et magna parasceve, et in sanctam passionem domini, in: Jacques-Paul Migne, Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca, 161 Bde., Paris 1857 - 1866, 62. Bd., Sp. 721: "Pilatus sedebat judicans, et qui judicaturus est vivos et mortuos, sol justitiae stabat, et de se judicari patiebatur pro salute mundi."

Auf einigen Denkmälern ist Pilatus mit gekreuzten Beinen wiedergegeben, wodurch seine richterliche Funktion unterstrichen wird.³³⁴ Dieses Sitzmotiv begegnet häufig in der mittelalterlichen Kunst vor allem bei Darstellungen von Fürsten, anderen Würdenträgern und insbesondere bei Richtern.³³⁵ Auch der römische Statthalter ist auf diese Weise wiedergegeben worden.³³⁶ Während es nördlich der Alpen oft zu finden ist, kommt es in Italien seltener und in der byzantinischen Kunst gar nicht vor.³³⁷ Da die Rechtsbücher dieser Zeit dem Richter diese Haltung vorschreiben, ist anzunehmen, daß die seit dem 13. Jahrhundert auf diese Weise dargestellten Personen in ihrer richtenden Funktion gezeigt werden sollten.³³⁸ So ordnet beispielsweise das Recht der Stadt Soest an, er solle "hoheitsvoll wie ein grimmiger Löwe ein Bein über das andere schlagen".³³⁹ Bereits in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts wird der Statthalter auf dem Relief der Holztür von S. Sabina gezeigt, wie er ein Bein über das andere schlägt, während er auf dem Richterstuhl sitzt (*Abb. 8, Abb. 8a*). Da dieses Sitzmotiv schon so früh nachweisbar ist, liegt die Vermutung nahe, daß bereits zu dieser Zeit die gekreuzt gehaltenen Beine für einen Richter kennzeichnend waren, lange bevor diese in den Rechtsbüchern schriftlich niedergelegt worden sind; zumal dieser mittelalterliche Topos, wie Dietmar Popp herausgestellt hat, bereits in der Antike auf Münzen sowie Reliefs nachweisbar ist, welche einen erhöht in dieser Pose sitzenden Herrscher in Darstellungen kaiserlicher Zeremonien, wie beispielsweise dem Congiarium, zeigen.³⁴⁰ Dies trifft wahrscheinlich auch auf die beiden Blätter des Codex Rossanensis aus dem dritten Viertel des 6. Jahrhundert zu, auf denen Pilatus die Beine gekreuzt zu halten scheint, wobei diese zum Teil hinter dem Richtertisch verborgen bleiben (*Abb. 12, Abb. 13*). Ebenso kennzeichnet

³³⁴ Frau Dr. Iris Marzik hat mich auf diesen Zusammenhang im Rahmen des Seminars über das Leben Mariens und Jesu hingewiesen, das unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Wolfram Prinz am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität veranstaltet worden ist.

³³⁵ Edgar Hertlein, Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel, S. 27, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S. 1 - 50, bezieht sich hierbei auf die Ausführungen von J. J. Tikkanen, die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive, Helsingfors 1912, S. 151 - 186.

³³⁶ Ebenda. Edgar Hertlein nennt auf S. 46, Anm. 107 als Beispiel ein Relief vom ehemaligen Lettner der Kathedrale von Bourges, welches sich heute im Louvre befindet.

³³⁷ Leopold Schmidt, Der Richter über dem Riesentor von St. Stephan, S.86, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, hrsg. von Rudolf Geyer, 8, 1949 / 1950, S.80 - 93. Als frühestes Beispiel dieser Sitzhaltung nennt Leopold Schmidt Herodes in der Darstellung des Kindermordes auf der Bronzetür des Bonanus am Dom zu Pisa.

³³⁸ P. C. Claussen, Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs, S. 25, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39, 1977, S.11 - 27, weist darauf hin, daß aufgrund der Vorschriften mittelalterlicher Rechtsbücher der Richter seit dem 13. Jahrhundert offenbar zu einem "entspannten" Sitzen mit übergeschlagenen Beinen gezwungen war.

³³⁹ Leopold Schmidt, a.a.O., S. 87.

³⁴⁰ Dietmar Popp, Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts, (= Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 67), München 1996, S. 207.

Duccio di Buoninsegna den römischen Statthalter auf den Tafeln des ersten (*Abb. 26*) sowie zweiten Verhöres (*Abb. 28*) der *Maestà* als Richter, indem er dessen Beine oder Füße gekreuzt darstellt.³⁴¹

Eine negative Deutung dieser dem Richter zugeordneten Beinhaltung ist in der *Bible moralisée* zu finden, deren früheste erhaltene Handschriften zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Dort stünden die übereinander geschlagenen Beine für profanen Übermut, welcher häufig weltliche Richter charakterisiere.³⁴²

Selten wird Pilatus bei der Handwaschung stehend dargestellt, wie auf der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig (*Abb. 11*).³⁴³ Dieses Motiv des zur Handwaschung aufgestandenen Statthalters, das immer auch die Endgültigkeit des Urteils hervorhebt, zeigt sich ausschließlich auf Denkmälern, die das Verhör Jesu auf einem getrennten Bildfeld mit dem sitzenden Richter wiedergeben. Auf dem Relief der zu Beginn des 13. Jahrhunderts geschaffenen ehemaligen Bronzetür des Domes von Benevent (*Abb. 24*) sowie, ein Jahrhundert später, auf der Rückseite der *Maestà* des Duccio di Buoninsegna ist Pilatus nach dem Verhör Jesu von seinem Sitz aufgestanden (*Abb. 29*), um sich die Hände zu waschen. Gabriel Millet zufolge, geht dieses Motiv auf die *Acta Pilati* zurück,³⁴⁴ welche davon berichten, daß Pilatus vom Richterstuhl aufstand und weggehen wollte.³⁴⁵

Duccio di Buoninsegna, der den Statthalter während der Verhöre sitzend (*Abb. 26, Abb. 28*) und bei der Handwaschung stehend (*Abb. 29*) auf der Rückseite des Hochaltarbildes wiedergibt, läßt ihn außerdem, genau nach dem Bericht des Johannes, aus dem Prätorium heraustreten, um die Jesus vorführenden Mitglieder des Hohen Rates anzuhören (*Abb. 25*).

Dem jeweiligen Moment der Verhandlung entsprechend, schildert die italienische Kunst die Haltung des Pilatus auf unterschiedliche Weise, welche immer auch die innere Regung des Richters Jesu zum Ausdruck bringt. So zeigen die Verhörszenen, wie beispielsweise das Mosaik im Dom von Monreale (*Abb. 21*), einen Statthalter, der mit

³⁴¹ Die gekreuzten Füße stellen laut Edgar Hertlein, a.a.O., S.28, eine Diminutivform des hier besprochenen Sitzmotives dar.

³⁴² Reiner Hausherr, Eine Warnung vor dem Studium von zivilem und kanonischen Recht in der *Bible moralisée*, S.390, in: *Frühmittelalterliche Studien*, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, hrsg von Karl Hauck, 9. Bd., Berlin / New York 1975, S.390 - 404.

³⁴³ Hierauf hat auch schon Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 141, hingewiesen. Ferner meint die Autorin, daß sich Beispiele für einen sich stehend die Hände waschenden Statthalter nicht vor dem 11. Jahrhundert finden lassen.

³⁴⁴ Gabriel Millet, a.a.O., S. 582 und S. 609.

³⁴⁵ *Acta Pilati*, IX, 3, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 339.

erhobener Richter entschlossen das Wort an den Angeklagten richtet, als suche er nach der Wahrheit, um ein gerechtes Urteil fällen zu können. Weniger entschlossen erscheint der Richter Jesu dagegen in den bildlichen Wiedergaben der Handwaschung, die das Urteil vergegenwärtigen. Während er auf den frühchristlichen Sarkophagreliefs, die einen Moment vor dieser Geste der Unschuldsbezeugung wiedergeben, sich von dem Geschehen nachdenklich abwendet und auf diese Weise seine Zweifel offenbart (*Abb. 2, Abb. 6*), ist sein Blick auch auf der Darstellung der Holztür von S. Sabina in Rom teilnahmslos aus dem Bilde gerichtet (*Abb. 8, Abb. 8a*), als distanzieren er sich innerlich von dem von ihm gefällten Urteil.

Immer aber scheinen durch Gesichtsausdruck wie auch durch die Haltung des Pilatus sowohl die Unentschlossenheit als auch die Zweifel dem Betrachter vorgeführt zu werden, um zu zeigen, daß der Richter gegen seine eigene innere Überzeugung und nur aufgrund äußerer Umstände, nämlich der ihn heftig bedrängenden Juden, zu einem Urteil gezwungen wurde.

Hierin spiegelt sich eine Auffassung über Pilatus wider, welche, ausgehend von den Evangelienberichten,³⁴⁶ bereits in den theologisch-exegetischen Schriften einiger Kirchenväter zum Ausdruck kommt, denn sowohl Johannes Chrysostomos als auch Augustinus sowie Leo der Große stellen deutlich heraus, daß der Statthalter dem Drängen des Volkes nachgegeben und Jesus, einen Unschuldigen, gegen seine Überzeugung verurteilt hat.³⁴⁷ Aus der immer im Zusammenhang mit der Handwaschung gezeigten Unentschlossenheit des Pilatus spricht die Tendenz, den Statthalter zu entlasten, denn schon die Exegese erachtet seinen schwachen Charakter sowie seine Nachgiebigkeit als weniger verwerflich als das Drängen der Ankläger Jesu.³⁴⁸

Nicht selten wird der Ausdruck eines inneren Konfliktes, welche den Richter Jesu charakterisieren, noch gesteigert, indem er, wie beispielsweise auf dem Mosaik in S. Marco zu Venedig, traurig und betrübt zu einem Hohenpriester blickt und dadurch seine

³⁴⁶ Siehe hierzu oben Teil 1, Kap. I (*Die kanonischen Evangelien*). Nach dem Bericht des Lukas beteuert Pilatus vor den Hohenpriestern und dem Volk sogar dreimal, an dem Angeklagten keine Schuld finden zu können (Lk, 23, 4; 23, 14; 23, 22).

³⁴⁷ Johannes Chrysostomos, 86. Homilie, Kap. 2, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos Erzbischof von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus, übersetzt v. Joh. Chrysostomos Baur, IV. Bd., (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos ausgewählte Schriften, IV. Bd.), Kempten / München 1916, S. 186ff.; Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 5, in: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes, übersetzt und eingeleitet von Thomas Specht, III. Bd., (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, VI. Bd.), Kempten / München 1914, S. 324ff.; Leo der Große, Sermo LIX, Kap. 2, in: Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Großen sämtliche Sermonen, übersetzt von Theodor Steeger, II. Teil, (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenlehrers Leo des Großen sämtliche Predigten, II. Bd.), München 1927, S. 118f.

³⁴⁸ Siehe oben Teil 1, Kap. V (*Die Schriften der Kirchenväter*).

Machtlosigkeit erahnen läßt (*Abb. 22*). Das Fresko in S. Angelo in Formis zeigt auf dramatische Weise die Bedrängnis, in der sich Pilatus bei seiner richterlichen Entscheidung befindet, sitzt er doch eingeeengt hinter einem Tisch, der ihm kaum Bewegungsfreiheit läßt.³⁴⁹

Erstmals zeigt die Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*), wie Pilatus beide Hände zur Schale streckt, wie es sich ebenfalls auf dem Mosaik in S. Apollinare zu Ravenna beobachten läßt (*Abb. 9*). Auch auf der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig verfährt der Statthalter nicht anders, zeigt jedoch dem Betrachter seine beiden Handflächen, als weise er auf die Griffschale, in welche der Diener gerade aus einem Krug Wasser hineingießt, und als zeige er seine Hände rein von der Schuld am Blute Christi (*Abb. 11*). Andere Darstellungen wiederum geben wieder, wie der Diener in die zusammengehaltenen Handflächen des Statthalters Wasser hineingießt, so zum Beispiel auf dem von Lorenzo Ghiberti geschaffenen Bronzerelief des Nordportales am Baptisterium zu Florenz, welches die Handwaschung in einer ruhigen Ernsthaftigkeit vorführt (*Abb. 33*). Besonders eindrucksvoll schildert dies Duccio di Buoninsegna auf seiner *Maestà*: Der stehende römische Richter streckt in leicht gebeugter Haltung beide Arme aus und fängt das Wasser in seinen beiden Handflächen auf (*Abb. 29*). Dagegen zeigen sowohl das Fresko in S. Urbano alla Caffarella (*Abb. 15*) als auch in S. Angelo in Formis (*Abb. 20*) einen Statthalter, der über der Schale die linke Hand mit der rechten umfaßt. Handelt es sich bei dem erstgenannten Fresko um eine bloße Geste des Waschens, so wird diese beim letztgenannten zu einer krampfhaften Umklammerung gesteigert, um die innere Anspannung des Pilatus in seiner Rolle als Richter im Prozeß Jesu zu verdeutlichen.³⁵⁰

Vor allem die bildlichen Wiedergaben der Handwaschung, die als Vergegenwärtigung des Urteils des Pilatus nicht nur in der Kunst Italiens für die Darstellung der Geschehnisse vor dem römischen Statthalter bestimmend war,³⁵¹ spiegeln deutlich das Anliegen von Seiten der Programmgestalter wider, den Richter Jesu im Gegensatz zu dessen Anklägern zu entlasten. In dieser Charakterisierung des Pilatus zeigt sich somit das sowohl von den kanonischen als auch den apokryphen Evangelien gezeichnete Bild eines Richters, der von der Unschuld des Angeklagten überzeugt ist. Darüber hinaus spricht aus den Denkmälern die ebenfalls in der Exegese vorherrschende Auffassung eines Statthalters, der, im Vergleich zu den Anklägern Jesu, weniger Schuld am Kreuzestode trägt. Doris

³⁴⁹ Frau Dr. Iris Marzik hat in einem Gespräch im Rahmen des bereits erwähnten Seminars auf die durch das Äußere ausgedrückte innere Verfassung des Pilatus hingewiesen.

³⁵⁰ Ebenso. Siehe unten Teil 3, Kap. III (*Das Fresko in S. Angelo in Formis*).

³⁵¹ Siehe oben Kap. 1 (*Die Handwaschung*).

Werner zufolge müssen die Gründe hierfür in den Auseinandersetzungen zwischen der Kirche und dem Judentum in frühchristlicher Zeit liegen, die judenfeindliche Strömungen hervorriefen.³⁵² Vor diesem Hintergrund ließe sich auch erklären, daß das Zögern des Statthalters während der Gerichtsverhandlung zu seiner Entlastung, das Drängen von Seiten der Ankläger zu Jesu Kreuzestod geführt habe.³⁵³

Der Diener des Statthalters

Der nicht schriftlich überlieferte, in den Darstellungen der Handwaschung mit jugendlichem Aussehen wiedergegebene Mann, welcher für Pilatus das Wasser bereithält oder es diesem gerade über die Hände gießt, trägt auf den frühchristlichen Sarkophagen offenbar immer ein Gewand, das die rechte Seite des Oberkörpers freiläßt. Häufig ist er überraschenderweise mit dem Pallium über dem bloßen Körper, der sogenannten Philosophentracht,³⁵⁴ bekleidet.³⁵⁵ Auf dem Sarkophag im Museo Pio Cristiano in Rom (*Abb. 2*) trägt der Diener des Statthalters dagegen die Exomis, eine Form der Tunika, die nur auf der linken Schulter zusammengehalten wurde, damit der rechte Arm bei der körperlichen Arbeit frei bewegt werden konnte.³⁵⁶ Ab dem späten 4. Jahrhundert wird dieser dann auf allen erhaltenen Darstellungen der Handwaschung in einer kurzen gegürteten Tunika mit langen Ärmeln gezeigt, auch wenn es sich auf den weit späteren Kunstwerken um an diese Gewandform anlehrende zeitgenössische Kostüme handelt, wie beispielsweise auf Pontormos Fresko im Kreuzgang der Certosa di Galluzzo bei Florenz (1523 - 1525; *Abb. 36*).

Eine Ausnahme stellt jedoch die kleine, von Niccolò di Pietro Gerini geschaffene Predellentafel dar (*Abb. 32*), da auf dieser der Diener eine engärmelige, bis über die Füße herabreichende, kostbar verzierte Tunika trägt: Während Halsausschnitt und Ärmel breite Besatzstreifen schmücken, umläuft eine schmale Borte unten den Saum dieses Obergewandes. Ferner hat er über beide Schultern ein großes, weißes Tuch gelegt, deren zwei Enden vorne zu beiden Seiten fast bis auf den Boden herabhängen. Aufgrund der Größe und der Art und Weise, wie der Diener diesen Überwurf trägt, liegt es fern, hierin

³⁵² Doris Werner, a.a.O., S. 9.

³⁵³ Ebenda.

³⁵⁴ Joseph Braun, a.a.O., 1964, S. 63.

³⁵⁵ Siehe beispielsweise den sog. Brüder-Sarkophag im Museo Pio Cristiano der Città del Vaticano, Nr. 151 aus dem zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., S. 43 - 45.

³⁵⁶ Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 3.

ein Handtuch zu sehen, welches Pilatus zum Abtrocknen nach der Handwaschung gereicht wird. Vielmehr scheint es berechtigt, in diesem ein Schultervelum zu sehen, welches während der Messe zum Verhüllen der Hände beim Anfassen bestimmter Gegenstände dient.³⁵⁷ Sowohl Tunika als auch Schultervelum zeichneten einen Subdiakon oder mancherorts auch Akolythen aus,³⁵⁸ welche beide auch mit der Aufgabe betraut waren, dem Priester bzw. Bischof während der Messe bei der Händewaschung zu ministrieren.³⁵⁹

In nahezu allen Darstellungen der Handwaschung hält der Diener in seiner rechten Hand eine Kanne oder einen Krug, aus welcher er das Wasser über die Hände des Pilatus gießt oder gießen wird. Zum Auffangen des Wassers dient ein zweites Gefäß, eine Schale. Diese werden, wie auch der Diener, von den Evangelien sowie den Schriften der Kirchenväter und Legenden nicht erwähnt. Duccio di Buoninsegna verzichtet in seiner Darstellung der Handwaschung der Maestà (*Abb. 29*) auf diese und läßt den Diener Wasser aus einer Kanne in die Hände des Statthalters gießen. Auf dem Kanzelrelief von S. Lorenzo zeigt Donatello dagegen den Diener, der neben Pilatus mit beiden Händen eine Schale hochhält, in der ein Krug steht (*Abb. 35b*). Nur Tintoretto läßt diesen in der Sala dell'Albergo der Scuola di San Rocco (1566 / 67; *Abb. 37a*) die flache Schale mit der rechten Hand zum römischen Richter hin hochhalten, während er mit der Linken das Wasser aus einer Kanne über dessen Hände gießt.

Auf den Sarkophagreliefs, wie beispielsweise jenem im Museo Pio Cristiano (*Abb. 2*), hält der Diener des Statthalters eine tellerartige Schale in seiner linken Hand. Diese Form, jedoch nun mit einem langen Stiel als Handhabe versehen, tritt offenbar erstmals im späten 4. Jahrhundert auf der sogenannten Lipsanothek von Brescia auf (*Abb. 5*). Auch auf dem Relief der Holztür von S. Sabina in Rom (*Abb. 8*), dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (*Abb. 9*) und auf der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig (*Abb. 11*) ist diese deutlich zu erkennen. Entfernt hieran erinnert das auf dem Fresko in S. Angelo in Formis bei Capua (*Abb. 20*) dargestellte Gefäß. Der Diener hält mit seiner Linken den Griff einer tiefen Schüssel, in welche das Wasser aufgefangen wird. Hierbei handelt es sich um ein schon in der Antike gebräuchliches Gefäß, welches zusammen mit der Kanne sowohl im profanen als auch sakralen Bereich bei Handwaschungen Verwendung fand, wie es unter anderem auch durch Denkmäler dieser Zeit belegt werden

³⁵⁷ Joseph Braun, Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramente, Freiburg im Breisgau 1924 (2), S. 228.

³⁵⁸ Zum Schultervelum siehe ebenda, S. 228 - 231; über Form und Gebrauch der Tunika siehe Joseph Braun, a.a.O., 1964, S. 284 - 293.

³⁵⁹ Siehe oben Teil 1, Kap. III: Die Handwaschung.

kann.³⁶⁰ Diese beiden Gefäße, welche von einem Diener bereitgehalten wurden, dienten dem Priester oder Opferherrn gemeinsam zur Handwaschung, die als feste Einrichtung des Rituals nach der Indikationsformel und vor den eigentlichen Darbringungen stattfand.³⁶¹ Somit sollte dem grundlegenden und höchsten Gebot Folge geleistet werden, die körperliche Reinheit vor Anrufung einer Gottheit zu gewährleisten.³⁶²

Ferner ist dieses Gefäßpaar durch schriftliche Quellen vor allem für die Handwaschung zu Beginn und während der Mahlzeiten überliefert.³⁶³ Dieser Brauch wird besonders eindrucksvoll auf der Silberplatte von Cesena aus dem 4. Jahrhundert dargestellt (*Abb. 4, Abb. 4a*),³⁶⁴ auf welcher zu sehen ist, daß ein Diener aus einer Kanne Wasser über die rechte Hand eines der anwesenden Herren gießt, das in der Griffschale aufgefangen wird. Dieses sogar bis ins Mittelalter hinein im profanen Bereich nachweisbare Gefäßpaar fand schließlich auch als *Vasa non sacra* Eingang in die christliche Liturgie,³⁶⁵ in welcher es, in Anlehnung an seine ursprüngliche Funktion, ebenfalls der Handwaschung diente, die vom Priester oder Bischof während der Messe als Symbol innerer Reinheit vollzogen wurde.³⁶⁶ Jedoch scheint das bei Handwaschungen sowohl im profanen als auch im kirchlichen Bereich verwendete Auffangbecken in nachantiker Zeit häufiger ohne eine Handhabe versehen gewesen zu sein.³⁶⁷ Kanne, oder auch Krug (*urceus, urceolus*),³⁶⁸ und Schale, bzw. Becken (*aquamanile, pelvis, bacinum, bacile*),³⁶⁹ stellt ein seit der Antike zusammengehörendes Gefäßpaar dar, das auch in der Folgezeit im häuslichen und im liturgischen Bereich benutzt worden ist.³⁷⁰

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungen läßt sich nur schwer sagen, aus welchem Bereich die Künstler dieses Gefäßpaar für die Darstellung der Handwaschung des Pilatus

³⁶⁰ Hans Ulrich Nuber, a.a.O., S. 96 - 125 und S. 126.

³⁶¹ Ebenda, S. 104. Zusätzlich führt Hans Ulrich Nuber die von Nonius Marcellus aus dem 16. Buch des Fabius Pictor (*Non. Marc. 544*) überlieferte Anweisung für einen Opfardiener auf: "*Aquam manibus pedibusque dato, polybrum sinistra manu teneto, dextera vasum cum aqua.*"

³⁶² Ebenda, S. 108.

³⁶³ Ebenda, S. 118f.

³⁶⁴ Ebenda, S. 128.

³⁶⁵ Ebenda, S. 137. Auf S. 128 weist Hans Ulrich Nuber daraufhin, daß dieses Gefäßpaar bis ins Mittelalter hinein im profanen Bereich nachweisbar ist. In diesem Zusammenhang erwähnt er eine griechische Psalterillustration (*Taf. 31, 1*), welche eine Kanne in einer Griffschale auf dem Boden unterhalb eines Krankenlagers zeigt.

³⁶⁶ Ebenda, S. 136. Siehe auch oben Teil 1, Kap. III: Die Handwaschung.

³⁶⁷ Siehe hierzu die Ausführungen von Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*, Nachdruck der Ausgabe München 1932, Hildesheim / New York 1973, S. 543.

³⁶⁸ Ebenda, S. 541.

³⁶⁹ Ebenda, S. 536ff. Im 11. und 12. Jahrhundert bezeichnete *aquamanile* auch das Gießgefäß. Zu dieser Zeit war diese Bezeichnung für das Becken nicht mehr gebräuchlich.

³⁷⁰ Ebenda, S. 541, S. 543 und S. 545: Joseph Braun weist nur am Rande seines Kapitels über die *Vasa non sacra* im Rahmen des christlichen Altargerätes auf die gleichzeitige Verwendung dieser Gefäße im profanen Bereich hin.

vor Augen hatten. Die frühen Bildwerke, vor allem die Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*), mögen hierbei einem antiken Typus folgen, wie weiter unten noch ausgeführt wird.³⁷¹

Daß die bei der liturgischen Handwaschung verwendeten Gefäße bewußt ins Bild umgesetzt wurden, scheint, soweit sich keine weiteren, diese Vermutung unterstützenden, ikonographischen Hinweise finden lassen, eine nicht haltbare Deutung zu sein. Dagegen ist es nicht gewagt, zu behaupten, daß Kanne und Becken in Anlehnung an aus der Messe bekannte Gefäße zur Darstellung gelangten, ohne damit jedoch einen tieferen Sinn vermitteln zu wollen. Daneben mag die Annahme wahrscheinlich sein, daß auf ein Gefäßpaar zurückgriffen wurde, welches aus dem alltäglichen Gebrauch im Zusammenhang mit der Waschung der Hände vertraut war.

Neben Kanne und Schale ist auch das in der Antike als Mantele bezeichnete Handtuch in die christliche Liturgie übernommen worden.³⁷² Wie es auch dort schon untrennbar mit diesem Service sowohl im profanen als auch sakralen Bereich verbunden war,³⁷³ gehört das im christlichen Ritus *Manutergium* genannte Handtuch zu den festgelegten Gegenständen, die der Subdiakon in der Eucharistiefeier für die Händewaschungen des Priesters oder Bischofs bereithielt.³⁷⁴

Äußerst selten wird der Diener des römischen Statthalters auch mit einem Handtuch gezeigt, das im Zusammenhang mit dem Geschehen nicht schriftlich überliefert ist. Der Deckel der sogenannten Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*) zeigt ihn mit einem Handtuch über der linken Schulter. Mit der Rechten gießt er Wasser aus einem Krug über die Hand des Pilatus, welches in der Griffschale in seiner Linken aufgefangen wird. Offenbar wurde auf diesem Relief ein aus der antiken Kunst stammender Typus aufgegriffen.³⁷⁵ Auf Reliefs mit Opferszenen hält der Diener diese Gefäße bereit, meist liegt über seiner Schulter sogar das Mantele (Vgl. *Abb. 1*).³⁷⁶ Die schon erwähnte Silberplatte aus Cesena (*Abb. 4, Abb. 4a*) zeigt, wie die Lipsanothek (*Abb. 5*), den Diener mit einem Handtuch

³⁷¹ Hans Ulrich Nuber, a.a.O., S. 126, stellt in seiner Untersuchung heraus, daß der Typ des Dieners der Lipsanothek sowie anderen Handwaschungsdarstellungen eine Entsprechung auf römisch-antiken Darstellungen hat, die ebenfalls diesen Waschvorgang verbildlichen. Auch handele es sich um die gleichen Gefäße. Siehe auch unten Teil 3, Kap. I (*Die Lipsanothek in Brescia*).

³⁷² Ebenda, S. 127. Siehe zur Mantele auch Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 3. Bd., Stuttgart 1899, Sp. 2223. Das Mantele gehörte zum Opfergerät.

³⁷³ Hans Ulrich Nuber, a.a.O., S. 95.

³⁷⁴ Joseph Braun, a.a.O., 1924, S. 227f.

³⁷⁵ Siehe hierzu Hans Ulrich Nuber, a.a.O., S. 126, der die Ähnlichkeit zwischen Diener und Gefäßen der Handwaschungsszene und römisch-antiken Darstellungen dieses Waschvorgangs herausgestellt hat. Auch Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 2. Bd., S. 866, hat auf die Parallele zu den Opferknaben (*camilli*) hingewiesen, die das Handtuch über der Schulter tragen.

³⁷⁶ Siehe hierzu auch die Abbildungen bei Hans Ulrich Nuber, a.a.O., Taf. 23, 1a-b; 24, 2.

über der linken Schulter. Auf beiden Denkmälern assistiert er bei der Handwaschung auf die gleiche Weise.

Die die Handwaschung zeigende Tafel der von Duccio di Buoninsegna geschaffenen *Maestà* (*Abb. 29*) gibt ebenfalls auf der linken Schulter des Dieners ein Handtuch wieder, welches an den beiden Enden mit einem Zierstreifen geschmückt und an der Kante durch Fransen abgeschlossen wird.

Der Assessor

Unabhängig von der schriftlichen Überlieferung zeigen die frühen Denkmäler Pilatus bis auf wenige Ausnahmen in Begleitung eines mit Tunika und Chlamys bekleideten Mannes, bei dem es sich um den Assessor handelt.³⁷⁷ Dieser meist gelehrte Jurist fungierte als ständiger Berater eines Magistrates oder auch eines Provinzstatthalters.³⁷⁸ Hauptsächlich besaß er daher die Aufgabe, diese in juristischen Angelegenheiten zu beraten und zu belehren. Der Assessor verfaßte ferner die richterlichen Entscheidungen, auf welche er sogar sein Handzeichen zu schreiben pflegte. Seit 320 war es untersagt, selbständig im Namen des Judex sowohl zu richten als auch zu unterschreiben.³⁷⁹

Die Reliefs frühchristlicher Sarkophage vergegenwärtigen dem Betrachter die Aufgabe des Assessors, Pilatus während des Prozesses Jesu und vor allem im Hinblick auf das Urteil zu beraten. Dieser blickt, wie es der Sarkophag im Museo Pio Cristiano (*Abb. 2*) zeigt, offenbar immer in die Richtung des das Wasser bereithaltenden Dieners während er sich vom nachdenklich dem Geschehen beiwohnenden Richter abwendet. Somit wird der Assessor als aufmerksam Beteiligter gezeigt, als nehme er Pilatus die Entscheidungsgewalt ab. Auf diese Weise wird das Anliegen deutlich, Pilatus von seiner Schuld am Kreuzestode zu entlasten und ihn als wankelmütigen Mann schwachen Charakters darzustellen, eine Auffassung, die die kanonischen und apokryphen Texte sowie die exegetischen Schriften der frühen Kirchenväter prägte.³⁸⁰ Andere Bildwerke,

³⁷⁷ In der Literatur wird diese Figur als Assessor bezeichnet, so u. a. Joseph Wilpert, a.a.O., 2. Bd., 1932, S. 318; Gisela Jeremias, a.a.O., S. 136, Anm. 210.

³⁷⁸ Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, auf der Grundlage von Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, bearb. und hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, 5 Bde., Stuttgart 1964 - 1975, 1. Bd., Stuttgart 1964, Sp. 77 - 78.

³⁷⁹ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 1. Bd., Stuttgart 1894, Sp. 423 - 426.

³⁸⁰ Siehe oben Teil 1, Kap. V: Pontius Pilatus.

wie beispielsweise die Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*) oder auch das Relief der Holztür von S. Sabina (*Abb. 8, Abb. 8a*) in Rom, zeigen einen anscheinend über das eben gefällte Urteil nachsinnenden Rechtsberater. Indem er den gerade die Handwaschung vornehmenden Statthalter fragend anzuschauen scheint, wird beim Betrachter der Eindruck erweckt, der Assessor zweifle die Rechtmäßigkeit der richterlichen Entscheidung an. Somit wird auf diesen Denkmälern durch die Figur des Assessors die Schuld des Pilatus am Kreuzestode Jesu unterstrichen, wie es bereits in der Literatur Erwähnung fand.³⁸¹ Obwohl er durch seinen Rechtsberater auf die Unschuld Jesu hingewiesen worden ist, hat Pilatus ihn trotzdem zum Tode verurteilt.³⁸² Jedoch zeigen die Darstellungen in diesem Zusammenhang immer auch die nachdenkliche und oft auch beinahe teilnahmslos wirkende Haltung des Statthalters, um auf seine durch äußere Zwänge bestimmte Situation hinzuweisen.

Seit ungefähr dem 6. Jahrhundert verzichteten die Kunstwerke in der Vorführung Jesu vor Pilatus auf die Darstellung eines Assessors. Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß dieses seit dem 1. Jahrhundert nachweisbare Amt nach der Zeit Justinians (527-565 römischer Kaiser) an Bedeutung verloren hat.³⁸³

Die römischen Soldaten

Des öfteren geben die Denkmäler einen oder mehrere römische Soldaten wieder, die jedoch im Verlaufe der Zeit auf unterschiedliche Weise in das Geschehen eingebunden sind. Wie bereits an anderer Stelle näher ausgeführt wurde, führten sie seit den ersten Darstellungen auf römischen Passions Sarkophagen Jesus vor Pilatus. Bedingt durch den Wandel in der Auffassung des Themas, den Angeklagten von den Mitgliedern des Hohen Rates vorführen sowie die Anklagen vortragen zu lassen, stellen die römischen Soldaten seit dem 6. Jahrhundert, sofern sie im Bilde wiedergegeben sind, die persönliche Wache des Statthalters dar, wie es zum Beispiel das Mosaik im Dom von Monreale erkennen läßt (*Abb. 21*). Andere Kunstwerke lassen sie dagegen in größerer Anzahl als Ordnungshüter auftreten. Besonders eindrucksvoll schildert Donatello auf dem Bronzerelief der Kanzel in S. Lorenzo zu Florenz (*Abb. 35a*) den Gegensatz zwischen den unruhigen Bewegungen

³⁸¹ Joseph Wilpert, a.a.O., 2. Bd., 1932, S. 318.

³⁸² Ebenda.

³⁸³ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 1. Bd., Stuttgart 1894, Sp.423: Das Amt des Assessors ist zuerst um die Mitte des 1. Jahrhunderts nachweisbar und dauert dann mit allmählich vermehrter Macht und Würde, jedoch unverändert bis über Justinian hinaus fort.

der das Bildfeld durchsetzenden Soldaten und der ruhigen erhabenen Demut Jesu in einer dramatisch gesteigerten Szene.

Nicht immer lassen sich die römischen Soldaten in den Darstellungen durch ihre Tracht eindeutig bestimmen. Während sie zumeist Helm, Panzer sowie eine Lanze tragen, sind sie auf anderen Denkmälern, wie beispielsweise der Lipsanothek zu Brescia (*Abb. 5*), offenbar durch einen über ihrer Schulter zusammengehaltenen Mantel charakterisiert. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um das Sagum, den Soldatenmantel, der eine Variante der Chlamys darstellte.³⁸⁴ Daher lassen sich in den beiden, in einen solchen Mantel gekleideten Männer, die auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna hinter dem Sitz des Pilatus stehen (*Abb. 9*), womöglich Soldaten sehen, die zur Leibwache des Statthalters gehören. Es muß in diesem Zusammenhang jedoch darauf hingewiesen werden, daß, wie bereits erwähnt, diese Form des Mantels als Chlamys das Beamtenkostüm vervollständigte, so daß manchmal Soldaten nicht von Beamten aus dem Gefolge des Pilatus mit Sicherheit zu unterscheiden sind.³⁸⁵

Seltener sind die Soldaten im Bilde mit einem Schwert bewaffnet. Sowohl auf dem Mosaik im Dom zu Monreale (*Abb. 21*) als auch dem Relief der ehemaligen Bronzetür des Westportales des Domes in Benevent (*Abb. 23*) steht rechts hinter Pilatus eine Wache, die ein Schwert mit nach oben weisender Klinge in der rechten Hand hält. Während dieser Mann in Monreale mit der anderen eine Lanze umfaßt, hält er in Benevent einen Schild.

Wie Frithjof Schwartz näher ausgeführt hat, findet sich ein solcher Schwertträger des öfteren in der mittelalterlichen Kunst bei Darstellungen von Herrschern wieder. Durch das Präsentieren der aufrecht gehaltenen Waffe werde die Macht und Würde eines Herrschers unterstrichen.³⁸⁶ Da, so Frithjof Schwartz, Richter nie mit einem Schwertträger im Bilde wiedergegeben werden und darüber hinaus dieses auch selten selbst tragen, müsse auch im Zusammenhang mit den Christus vor Pilatus darstellenden Denkmälern von einer Deutung als Richterattribut Abstand genommen werden.³⁸⁷

Es läßt sich daher sagen, daß der rechts hinter Pilatus stehende, das Schwert aufrecht haltende Mann wohl auf die Machtstellung des Pontius Pilatus als Statthalter Roms in der Provinz Judäa hinweist.

³⁸⁴Zum Sagum siehe Heinrich Laag, Kleines Wörterbuch der frühchristlichen Kunst und Archäologie, Stuttgart 1990, S. 200. Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 12, haben die Soldaten die Chlamys getragen. Diesen Mantel fügt der Autor die Bezeichnungen Sagum und Paludamentum hinzu.

³⁸⁵ Zum Beamtenkostüm siehe oben die Ausführungen zur Darstellung des Pilatus.

³⁸⁶ Frithjof Schwartz, a.a.O., S. 29.

³⁸⁷ Ebenda, S. 30 und Anm. 32.

Die Hohenpriester, Ältesten und Schriftgelehrten

Wie bereits dargelegt, werden im 6. Jahrhundert mit dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo (*Abb. 9*) die römischen Soldaten durch die Mitglieder des Hohen Rates abgelöst, die von nun an, wie es die Evangelisten berichten, Jesus in den bildlichen Darstellungen vor Pilatus führen. Meist tragen sie in den Szenen ihre Anklagen vor, die, wie beispielsweise auf dem erwähnten ravennatischen Mosaik, von eher verhaltenen Gesten begleitet werden. Dagegen führt Duccio di Buoninsegna dem Betrachter die Mitglieder des Hohen Rates auf der Rückseite der *Maestà* (*Abb. 25*) mit fordernd erhobenen Armen vor, als sollte die Schuld der jüdischen Ankläger, Jesus allein durch ihre Reden getötet zu haben, herausgestellt werden, wie es sowohl Augustinus als auch Leo der Große in ihren Schriften herausgestellt haben.³⁸⁸

Der 71 Mitglieder zählende Hohe Rat, oder das Synedrium, stellte zur Zeit der römischen Prokuratoren die oberste Verwaltungs- und Gerichtsbehörde in Judäa dar, die unter dem Vorsitz des amtierenden Hohenpriesters in einer Quadersteinhalle im inneren Tempelvorhof tagte.³⁸⁹ Im Neuen Testament setzte er sich sowohl aus den Ältesten, daß heißt den Vertretern der angesehensten Familien des Volkes, als auch aus den Hohenpriestern und Schriftgelehrten zusammen.³⁹⁰ Da Judäa seit 6 n. Chr. durch einen die höchste juristische Gewalt innehabenden Prokurator mit Residenz in Cäsarea vertreten wurde,³⁹¹ verfügten die Juden in Form des Synedrums nur über eine eingeschränkte Gerichtsbarkeit, denn die durch den Statthalter vertretene römische Behörde mußte, sofern es sich um eine Todesstrafe handelte, das Urteil bestätigen und vollziehen.³⁹²

Während die Hohenpriester, Ältesten und Schriftgelehrten, die Jesus vor Pilatus führen und meistens auch ihre Anklagen vortragen, fast ausnahmslos als bärtige Männer mittleren oder fortgeschritteneren Alters wiedergegeben werden, hat ihre Tracht in den einzelnen Darstellungen zu keiner einheitlichen Form gefunden.

³⁸⁸ Augustinus, *Enarratio in psalmum LXIII*, Kap. 4, in: Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, Patrologia Latina*, 217 Bde., Paris 1878 - 1890, 36. Bd., Sp. 763f.; Leo der Große, *Sermo LIX*, Kap. 2, a.a.O., S. 118f.

³⁸⁹ *Bibel-Lexikon*, hrsg. von Herbert Haag, Zürich / Köln 1968 (2), Stichwort: Hoher Rat, Sp. 752.

³⁹⁰ Ebenda. Zur Gruppe der Hohenpriester innerhalb des Hohen Rates zählten die zurückgetretenen Hohenpriester sowie die Mitglieder der vier Familien, die in dieses Amt gewählt werden konnten (ebenda).

³⁹¹ *Lexikon für Theologie und Kirche*, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, bisher 7 Bde., Freiburg im Breisgau / Basel / Rom / Wien 1993 - 1998 (3), 5. Bd., Stichwort: Judäa, Sp. 1023.

³⁹² Friedrich Doerr, a.a.O., S. 47f.

Betrachtet man die nicht geringe Anzahl der Kunstwerke, welche die Vorführung Jesu vor Pilatus zeigen, so treten in der Regel drei verschiedene Gewandtypen in Erscheinung, durch welche die Mitglieder des Hohen Rates im Bilde gekennzeichnet werden. Auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (*Abb. 9*) aus dem 6. Jahrhundert und offenbar erst wieder im 14. Jahrhundert, wie es die Pietro Lorenzetti zugeschriebene Predellentafel in der Pinacoteca Vaticana zeigt (*Abb. 30*), sind sie in eine lange Lacerna gekleidet,³⁹³ unter der ein ebenso langes Unterkleid zum Vorschein kommt. Schon Joseph Braun hat darauf hingewiesen, daß dieser vorn geöffnete und durch eine Spange oder auch eine Bindvorrichtung über der Brust zusammengehaltene Mantel auf römischen sowie ravennatischen Mosaiken die Tracht der alttestamentlichen Priester sowie, in Ravenna, jene der Hohenpriester in den Verhörszenen Jesu war.³⁹⁴ Pietro Lorenzetti verziert noch die Lacerna mit Fransen am unteren Ende, die, so Joseph Wilpert, den Schmuck dieses Mantels bildeten.³⁹⁵

Auf anderen Darstellungen, wie beispielsweise das Relief der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig (*Abb. 10a*), tragen die Mitglieder des Hohen Rates das Pallium über der Tunika.³⁹⁶

Seit dem späten 12. Jahrhundert sind die Ankläger Jesu in der italienischen Kunst des öfteren durch die Pänula gekennzeichnet, wie es zum Beispiel das Mosaik im Dom von Monreale erkennen läßt (*Abb. 21*). Auch Duccio di Buoninsegna wählt für die Mitglieder des Hohen Rates solch einen vollständig geschlossenen Mantel, der nur eine Öffnung für den Kopf besaß (*Abb. 25 - 29*).³⁹⁷ Um die Hände frei bewegen zu können, mußten die Enden dieses Mantels über die Arme gerafft werden, wie es die Figur des Hohenpriesters der Maestà zeigt, der mit heftigen Gesten die Anklagen gegen Jesus vorbringt (*Abb. 25*).

Im späten 12. Jahrhundert zeigen die bildlichen Darstellungen Italiens eine weitere Neuerung in der Tracht der Hohenpriester. Auf dem Mosaik im Dom von Monreale (*Abb. 21*) tragen sie ein Tuch über ihren Kopf, welches von nun an die Mitglieder des Hohen Rates in den Darstellungen des Prozesses Jesu ausweist. Hierbei handelt es sich womöglich um das Maforte, das nach Joseph Wilpert in der Kunst zur Tracht der jüdischen Männer gehörte.³⁹⁸

³⁹³ Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 16f., weist daraufhin, daß die Lacerna ursprünglich nur bis zu den Hüften reichte, wohingegen einige Mosaiken Roms und Ravennas sie in bedeutend längerer Ausführung zeigen.

³⁹⁴ Joseph Braun, a.a.O., 1964, S. 348.

³⁹⁵ Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 16.

³⁹⁶ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 72.

³⁹⁷ Zur Pänula siehe Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 12ff. sowie Joseph Braun, a.a.O., 1964, S. 243ff.

³⁹⁸ Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 1. Bd., S. 91.

Betrachtet man die Darstellungen der Vorführung Jesu vor Pontius Pilatus, so fällt auf, daß manchmal zwei Männer aus der Gruppe der Mitglieder des Hohen Rates durch eine aktive Teilnahme am Geschehen hervorgehoben werden, wie es besonders deutlich das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (*Abb. 9*) oder auch die beiden Blätter des Codex Rossanensis erkennen lassen (*Abb. 12, Abb. 13*). William C. Loerke sieht in den beiden Anklägern der Handschrift Hannas und Kaiphas, die nur vom Evangelisten Johannes im Zusammenhang mit dem Prozeß Jesu namentlich erwähnt werden.³⁹⁹ Den Älteren identifiziert er als Hannas, den jüngeren Mann als dessen Schwiegersohn Kaiphas, der in diesem Jahr das Amt des Hohenpriesters innehatte.⁴⁰⁰ Es erscheint wahrscheinlich, daß, sobald zwei Hohepriester hervorgehoben werden, Hannas und Kaiphas gemeint sind, da die Bibel mit dem Johannesevangelium zwei Mitglieder des Hohen Rates mit Namen bezeichnet. Möglicherweise stellen die beiden Männer auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (*Abb. 9*) ebenfalls Hannas und Kaiphas dar, die übrigens, wie in der Handschrift zu Rossano (*Abb. 12*), als ein weißhaariger, älterer und ein Mann mittleren Alters mit dunklen Haaren wiedergegeben werden.

Das jüdische Volk

Das jüdische Volk wird in den Evangelien vor allem im Zusammenhang mit der Frage des Statthalters, wen er freigegeben solle, Jesus oder Barabbas, erwähnt. Von den Hohenpriestern aufgehetzt, fordert es die Freilassung des Verbrechers und die Kreuzigung Jesu. Lukas schildert darüber hinaus, daß der Statthalter vor den Hohenpriestern und dem Volk beteuerte, keine Schuld an dem Angeklagten zu finden.⁴⁰¹ Matthäus läßt das Volk sogar bei der Handwaschung des Pilatus anwesend sein. Nachdem der Statthalter durch diese Handlung seine Unschuldsbekundung unterstrich,⁴⁰² antworteten die Juden:

"Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"⁴⁰³

Betrachtet man die Jesus begleitenden Juden, deren Anzahl in den verschiedenen Denkmälern variiert, so zeigt sich, daß sich die Männer des jüdischen Volkes nicht

³⁹⁹ William C. Loerke, a.a.O., S. 173.

⁴⁰⁰ Ebenda. William C. Loerke weist auf Johannes 18, 13. hin: "Und sie führten ihn zunächst zu Hannas. Er war nämlich der Schwiegervater des Kajaphas, der in jenem Jahre Hohepriester war."

⁴⁰¹ Siehe oben Teil 1, Kap. 1 (*Die kanonischen Evangelien*).

⁴⁰² Matthäus 27, 24.

⁴⁰³ Matthäus 27, 25.

eindeutig von den Mitgliedern des Hohen Rates unterscheiden lassen. Offenbar werden die Hohenpriester in der Kunst durch ihr fortgeschrittenes Alters und oftmals ihr würdevolles Auftreten wiedergegeben, wenn sie nicht gerade dem Statthalter ihre Anklagen vortragen.

Ebenso wie die Jesus vorführenden Hohenpriester werden die Männer des jüdischen Volkes, die den Geschehnissen vor dem römischen Statthalter aufmerksam folgen, erstmals zu Beginn des 6. Jahrhunderts in der italienischen Kunst dargestellt, wie es das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna belegt (*Abb. 9*): Hinter den beiden gestikulierenden Hohenpriestern sind die Köpfe vier jüngerer Männer zu erkennen, die den Anklagen aufmerksam zuhören. Wie auf diesem Mosaik werden die Juden meistens in den Bildhintergrund gestaffelt wiedergegeben, so daß oft nur ihre Köpfe oder gestikulierenden Arme zu erkennen sind. Auf diese Weise zeigt das die Barabbas-Szene darstellende Blatt des Codex Rossanensis (*Abb. 13*) die Juden, welche vehement die Kreuzigung Jesu sowie die Freilassung des Barabbas fordern. Das Motiv des heftigen Gebarens der Juden dürfte ferner, so Petra Sevrugian, dem Maler des Codex in Rossano geläufig gewesen sein, zumal es für die verlorenen Malereien der Sergiuskirche in Gaza überliefert ist.⁴⁰⁴ In dieser Darstellung ist jedoch vorne ein junger Mann zu erkennen, der, offenbar der Volksmenge angehörend, über der Tunika eine Pänula trägt. Bei diesem Gewand handelt es sich um einen vollständig geschlossenen, mit einer Kapuze ausgestatteten Mantel, der lediglich für den Kopf eine Öffnung besaß. Um die Hände frei bewegen zu können, mußten daher die Enden über die Arme gerafft werden.⁴⁰⁵ Meist werden die Männer des jüdischen Volkes in der italienischen Kunst in dieser Tracht wiedergegeben, wie es auch die Ziboriumssäule von S. Marco zu Venedig zeigt (*Abb. 11*). Dem Matthäusevangelium folgend, wäscht sich Pilatus dort vor dem Volk die Hände, das durch zwei bartlose, die Pänula über der Tunika tragende Männer vergegenwärtigt wird. Der vordere erhebt die rechte Hand, als spreche er die Worte aus: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder"⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 70. Die Autorin weist in diesem Zusammenhang in Anm. 578 auf S. 158 hin auf: Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453. Sources and Documents*, (= *Sources and Documents in the History of Art Series*, hrsg. von H. W. Janson), New Jersey 1972, S. 68. Bericht des Choricus in der "Laudatio Marciani", I, 74, in: Cyril Mango, ebenda S. 67f.: "The governor at that time knew the falseness of their charges, but altogether lacking the judgement of a ruler, he found it difficult to restrain an irritated mob bent on accomplishing, once and for all, whatever it pleased. So he is persuaded to surrender Him to those that will take Him away and, thinking somehow to wipe away the sacrilege and pass it on to the guilty, he orders his servant to bring him some water and washes his hands. Cyril Mango nennt in Anm. 25 auf S. 60 für die Entstehung der Kirche die Zeit vor 536.

⁴⁰⁵ Joseph Wilpert, a.a.O., 1898, S. 12f.

⁴⁰⁶ Matthäus 27, 25.

Durch eine größere Anzahl Personen wird das jüdische Volk auf dem Fresko der Kirche S. Urbano alla Caffarella in Rom charakterisiert (*Abb. 15, Abb. 16*), das in heftige Diskussionen gefangen ist, während das Mosaik im Dom von Monreale (*Abb. 21*) das Volk durch eine in den Bildhintergrund gestaffelte Menschenmenge wiedergibt. Nur Duccio di Buoninsegna, der in seiner ausführlichen Schilderung der Geschehnisse auf mehreren Tafeln seiner *Maestà* das Volk darstellt, zeigt in den verschiedenen Momenten des Prozesses eine Volksmenge, die die Hohenpriester und Schriftgelehrten umgibt. Hierbei ist es dem Künstler auf meisterhafte Weise gelungen, die einzelnen Figuren in ihren Frisuren, Bewegungen sowie in Mimik und Gestik voneinander zu unterscheiden. Tintoretto schließlich hebt die in der Sala dell'Albergo der Scuola di San Rocco in Venedig dramatisch inszenierte Handwaschung aus einer vielfigurig bewegten Massenszene heraus.

3. Die architektonische Beschreibung und Ausstattung des Ortes

Der Ort der Verhandlung wird nur vom Evangelisten Johannes genau angegeben. Die "Kohorte und der Hauptmann und die Diener der Juden" (Johannes 18, 12) führten Jesus von Kaiphas zum Prätorium, welches sie selbst nicht betreten durften, damit sie nicht unrein würden und das Passahmahl essen dürften.⁴⁰⁷ Aus diesen rituellen Gründen hielten sie sich während des Prozesses vor dem heidnischen Gebäude oder in dessen Vorhof auf.⁴⁰⁸ Nachdem Pilatus Jesus innerhalb des Prätoriums verhört hatte, und dieser Teil der Gerichtsverhandlung abgeschlossen war, führte er den Angeklagten heraus und nahm Platz auf dem Richterstuhl an dem Ort, der mit Steinpflaster, auf hebräisch Gabbatha, umschrieben wird.⁴⁰⁹ Der nicht sicher zu deutende Begriff "Gabbatha" bezeichnet wahrscheinlich Sattel, Buckel oder Anhöhe.⁴¹⁰ Das Steinpflaster bedeutende griechische Wort Lithostroton kennzeichnet zusätzlich den Ort als einen Platz, in dessen Boden Steinplatten eingelassen waren.⁴¹¹ Während bei Lukas keine Angaben zum Ort des Geschehens zu finden sind, weisen sowohl Markus als auch Matthäus darauf hin, daß die Verhandlung draußen vor dem Prätorium stattgefunden haben muß. Diese beiden Evangelistenberichte sprechen lediglich davon, daß Jesus Pilatus überantwortet wird. Nach dem Prozeß jedoch wird der Verurteilte von den Soldaten in das Prätorium hineingeführt, wo er, nachdem ihm eine Dornenkrone aufs Haupt gesetzt und ein Purpurmantel angelegt worden war, verspottet wurde.⁴¹² Im Gegensatz zur Schilderung des Johannes verlegen die apokryphen Acta Pilati das Tribunal, das heißt die Tribüne mit dem Richterstuhl, in das Prätorium.⁴¹³ Erst nach der Handwaschung und zur Urteilsverkündung wird das Velum, der Vorhang, vor der Menge des anwesenden Volkes zugezogen, so daß die Verurteilung, im Gegensatz zu den Verhören, unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden konnte.⁴¹⁴ Dieses Detail zeigt, daß der Verfasser dieses Textes nicht über das Gerichtswesen der Zeit informiert war.⁴¹⁵ Denn das Tribunal (βηµα, Richterstuhl) wurde nie im Prätorium, sondern unter freiem Himmel oder auch in einem der Öffentlichkeit zugänglichen, bedeckten Raum aufgeschlagen.⁴¹⁶ Ferner wird ein

⁴⁰⁷ Johannes 18, 28.

⁴⁰⁸ Friedrich Doerr, a.a.O., S. 51.

⁴⁰⁹ Johannes 19, 13.

⁴¹⁰ Josef Blinzler, Der Prozess Jesu. Das jüdische und das römische Gerichtsverfahren gegen Jesus Christus auf Grund der ältesten Zeugnisse dargestellt und beurteilt, Regensburg 1955, S. 127.

⁴¹¹ Ebenda.

⁴¹² Matthäus 27, 27 - 30 und Markus 15, 16 - 20.

⁴¹³ Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 340, Anm. 1.

⁴¹⁴ Acta Pilati, IX,4, ebenda, S. 340.

⁴¹⁵ Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., S. 340, Anm. 1.

⁴¹⁶ Ebenda.

Vorhang nur bei nichtöffentlichen Verhandlungen zugezogen. Geöffnet wurde dieser nur dann, sobald das Publikum bei der Urteilsverkündung anwesend sein sollte.⁴¹⁷

Das Prätorium

Ursprünglich verstand man unter einem Prätorium das Lagerzelt des Prätors oder des Heerführers, innerhalb dessen sich eine Tribüne mit Richterstuhl (Sella curulis) befand, welche in späteren Zeiten an einem geeigneten öffentlichen Platz aufgestellt war.⁴¹⁸ Daher dachte man sich den Prozeß Jesu erst innerhalb eines Lagers.⁴¹⁹ In den besprochenen Evangelientexten bezeichnet Prätorium das Gebäude, in oder vor welchem Jesus von Pilatus verhört und verurteilt wird. Dieses sich in Jerusalem befindende ist eines der beiden Prätoria, die in der Provinz Judäa literarisch überliefert sind⁴²⁰ und stellt die Amtswohnung der kaiserlichen Statthalter in den Provinzen dar. Zu besonderen Gelegenheiten, vor allem zu hohen jüdischen Festen, fand sich der Statthalter in Jerusalem ein, um Unruhen zu verhindern oder niederzuschlagen und um anfallende Rechtsangelegenheiten zu erledigen.⁴²¹ Die Lage dieser Statthalterresidenz ist nicht eindeutig überliefert. Jedoch finden sich in einigen Quellen Hinweise auf eine mögliche örtliche Bestimmung des Prätoriums beziehungsweise seiner näheren Umgebung. Markus erwähnt, daß Jesus zur Kreuzigung aus der Stadt hinausgeführt wird.⁴²² Eine andere Stelle berichtet, daß das Volk zu Pilatus hinaufzog,⁴²³ so daß dieses Gebäude innerhalb der Stadtmauern an einem erhöhten Teil der Stadt gelegen haben muß.⁴²⁴ Ferner befand sich, wie bereits oben erwähnt, vor dem Prätorium der mit Steinen gepflasterte Platz, auf dem der Richterstuhl auf einer Tribüne aufgestellt war. Hinsichtlich der genauen örtlichen Bestimmungen des Prätoriums des Pilatus sind vier verschiedene Überlegungen angestellt worden, die jeweils für einen bestimmten Zeitraum Gültigkeit besaßen:⁴²⁵ Im Tyropoeontal, in dem sich ein nach Pilatus benanntes Heiligtum befand, wurde zwischen dem 4. und 7. Jahrhundert die Statthalterresidenz vermutet, deren Lage sich zur Zeit der

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Josef Blinzler, a.a.O., S. 127.

⁴¹⁹ Rudolf Egger, *Das Praetorium als Amtssitz und Quartier römischer Spitzenfunktionäre*, (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 250. Band, 4. Abhandlung), Wien 1966, S. 17.

⁴²⁰ Ebenda. Rudolf Egger führt in seiner Untersuchung eine Reihe von lateinischen Quellen an, die das Prätorium des Statthalters erwähnen.

⁴²¹ Josef Blinzler, a.a.O., S. 126.

⁴²² Markus 15, 20.

⁴²³ Markus 15, 8.

⁴²⁴ Josef Blinzler, a.a.O., S. 127.

⁴²⁵ Ebenda, S. 127f.

Kreuzfahrer auf dem Berg Sion in der Nähe des Coenaculum und des dort ebenfalls vermuteten Kaiphaspalastes gedacht wurde. Seit dem 12. / 13. Jahrhundert besteht die Tradition, im Prätorium die im Nordwesten des Tempelbezirkes auf einem einzelnstehenden, fünfundzwanzig Meter hohen Felsen errichtete Burg Antonia zu sehen.⁴²⁶ Laut Flavius Josephus besaß sie wie ein Palast Räume verschiedener Anlage und Bestimmung, es gab außerdem "Höfe mit Säulengängen, Bäder und Exerzierhöfe für die Besatzung. Das Ganze glich einer Stadt; die Großartigkeit des Baues ließ ihn aber als Königspalast erscheinen".⁴²⁷ Ausgrabungen zufolge habe sich in der Mitte der Burg Antonia ein großer, mit Kalksteinplatten belegter Hof befunden, in welchem man den bei Johannes geschilderten Lithostroton sehen könnte.⁴²⁸ Schließlich wird auch der am Westhügel Jerusalems, südlich des Jaffatores gelegene Palast des Herodes als Prätorium des Pilatus betrachtet, da vor allem Philo diesen als "Haus des Statthalters" bezeichnet.⁴²⁹

Das Prätorium als Bestimmung des Gerichtsortes wird schon in einer der frühesten Darstellungen wiedergegeben: Auf dem Sarkophag im Museo Pio Cristiano (*Abb. 2*) ist hinter den Figuren des Pilatus und seines Dieners ein mit Zinnen bekröntes Mauerwerk zu erkennen, das zwei Rundbogenfenster aufweist. Dieser Gebäudetypus, der noch in der Tradition antiker heidnischer Sarkophage steht,⁴³⁰ erscheint in der Folgezeit nicht mehr zur Charakterisierung der Residenz des Statthalters. Im Gegensatz zu diesem Relief, das den Prozeß vor dem Prätorium geschehen läßt, findet das Geschehen auf der Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*) innerhalb des Gerichtshauses statt, was auf der einen Seite durch einen Pilaster, auf der anderen durch einen zusammengerafften Vorhang angedeutet wird. Diese Darstellung des Inneren des Prätoriaums ist einzigartig und findet erstmal keine Nachfolge. Durch die auf diese Weise veranschaulichte Öffnung des Raumes wird gerade Jesus durch zwei römische Soldaten vor seinen Richter geführt. Die zeitlich folgenden Bildwerke, wie der gallische Passionssarkophag aus Arles (*Abb. 6*), das Relief der Holztür von S. Sabina in Rom (*Abb. 8*) sowie das Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (*Abb. 9*), verzichten auf eine architektonische Kennzeichnung des Ortes. Erst die vordere Säule des Ziboriums von S. Marco in Venedig (*Abb. 10c*) stellt wieder das Prätorium dar, diesmal jedoch, um eine bestimmte inhaltliche Aussage bildlich zu formulieren: In einer

⁴²⁶ Ebenda.

⁴²⁷ Ebenda. Zitat nach Joseph Blinzler, der diese Stelle aus dem 5. Buch der "Geschichte des jüdischen Krieges" von Flavius Josephus anführt.

⁴²⁸ Josef Blinzler, ebenda, S. 128.

⁴²⁹ Ebenda, S. 129, mit Verweis auf Philo von Alexandria, Legatio ad Gaium, Kap. 39: "Residence of the procurators", Residenz / Wohnsitz des Prokurators. (zitiert nach: Philonis Alexandrini, Legatio ad Gaium, hrsg. von E. Mary Smallwood, Leiden 1970, S. 130.)

⁴³⁰ Johannes Volkmann, Die Bildarchitekturen vornehmlich in der italienischen Kunst, Diss. Berlin 1900, S. 15.

der insgesamt zwölf, den Prozeß vor dem römischen Statthalter darstellenden Nischen füllt das Mauerwerk eines nicht näher bestimmbar Gebäudes den Raum hinter dem an seinem Tisch sitzenden Pilatus aus. Aus dem Fenster blickt seine Frau heraus und vergegenwärtigt dem Betrachter ihre Warnung an den Statthalter. Somit erhält auf diesem Relief die architektonische Wiedergabe des Prätoriaums die Funktion, diese Episode zu veranschaulichen, wie es ebenfalls bei dem Fresko von S. Angelo in Formis bei Capua (*Abb. 20*) der Fall ist: Hinter dem auf seinem Richterstuhl sitzenden Pilatus erhebt sich die Fassade eines flachgedeckten Gebäudes, das durch gestelzte Rundbogenfenster gegliedert ist. Die im Gegensatz zu diesen auffällig große quadratische Fensteröffnung läßt Prokula herausschauen und trotz der Entfernung ihrem Mann die Warnung ins Ohr flüstern. Die zwei Blätter des Codex Rossanensis (*Abb. 12, Abb. 13*) sowie das Fresko von S. Urbano alla Caffarella (*Abb. 15*) haben dagegen wiederum den Schauplatz der Handlung nicht näher gekennzeichnet. Ebenso verzichtet das Mosaik von S. Marco in Venedig, das, wie später noch gezeigt werden wird, einen Sonderfall im Rahmen der Pilatus-Szenen darstellt,⁴³¹ auf eine Wiedergabe der Architektur (*Abb. 22*).

Auch auf dem Mosaik im Dom zu Monreale (*Abb. 21*) sitzt Pilatus vor einem flachgedeckten kastenartigen Gebäude, dessen Eingang mit zwei spiralförmig gewundenen Säulen flankiert ist. Ein weiterer Bau erscheint dem Betrachter am rechten Bildrand, aus dessen mit Giebel bekrönter Tür Prokula tritt, um den Boten zu ihrem Mann zu schicken.

Bei den bisherigen architektonischen Wiedergaben des Prätoriaums wird das Anliegen der Künstler beziehungsweise der Auftraggeber deutlich, dieses Gebäude sich als Residenz des Statthalter oder als den Ort vorzustellen, zu dem Jesus nach der Urteilsfällung von den Soldaten zur Geißelung geführt wird, da die Verhandlung vor dem Richterhaus stattfindet. Mit den Tafeln der *Maestà* des Duccio di Buoninsegna (*Abb. 25 - 26; Abb. 28 - 29*) tritt ein grundsätzlicher Wandel in die Darstellung und somit Interpretation des Prätoriaums, das heißt des Schauplatzes des Prozesses ein, der sich vielleicht schon auf dem Relief der ehemaligen Bronzetür des Westportales des Domes von Benevent zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Ansätzen zeigen mag (*Abb. 23*). Hier wird ein auf zwei Säulen gestützter Bogen mit Architrav als architektonischer Hintergrund gewählt, wobei es sich um die Abbreviatur eines Gebäudes handelt, das durch Säulenstellungen nach außen hin geöffnet ist. Duccio di Buoninsegna versetzt nun erstmals seit langer Zeit wieder das Prozeßgeschehen in den Innenraum. Auch wird derselbe Schauplatz auf mehreren Tafeln durch die Wiederholung der Bildarchitektur charakterisiert (*Abb. 25 -*

⁴³¹ Siehe unten Teil 3, Kap. IV (*Das Mosaik in S. Marco zu Venedig*).

26, *Abb. 28 - 29*).⁴³² Das Prätorium wird auf den vier Tafeln der Pilatus-Szenen durch einen an zwei Seiten geöffneten flachgedeckten Raum beschrieben. Drei Säulen stützen vorne den das Dach tragenden Balken. An die Rückwand des Bauwerkes schließt sich eine Mauer an, die zudem einerseits als Begrenzung der Szenen im Hintergrund, andererseits des vor dem Prätorium liegenden Platzes dient, auf dem die Juden wartend verweilen. Die Sicht in den Innenraum und auf das Geschehen dort wird durch die reale Öffnung der Säulenstellung gegeben, wohingegen in der Szene der Vorführung Jesu vor Herodes Antipas die Scheinöffnung des Kastenraumes den Betrachter unmittelbar am Geschehen teilnehmen läßt (*Abb. 27*).⁴³³ Der Palast des Tetrarchen in Jerusalem wird als ein flachgedeckter Raum wiedergegeben, der mit einer Kasettendecke geschmückt ist. Da die Architektur durch die vielen Figuren zurückgedrängt wird, wie vor allem an den Seitenwänden erkennbar, verlieren deren Öffnungen ihre Funktion. Die Rundbogentür an der Rückwand ist halb geöffnet und läßt die dahinter liegenden Räumlichkeiten erahnen. Auch Pietro Lorenzetti beschreibt die Stätte der Vorführung Jesu vor Pilatus als einen an zwei Seiten durch Arkaden geöffneten Bau. Auf seiner Predellentafel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts versetzt er das Geschehen ebenfalls ins Innere einer Loggia (*Abb. 30*). Die folgenden Bildwerke verbindet die Tatsache, daß das Prätorium immer durch Arkadenstellungen charakterisiert wird: Lorenzo Ghiberti zeigt im Hintergrund seines Reliefs am Nordportal des Baptisteriums von Florenz (*Abb. 33*) ein durch Pilaster gegliedertes und mit gestelzten Bögen versehenes Bauwerk. Ein davor gesetztes Gebäude läßt an der vorderen Fassade, eingefaßt zwischen zwei Pilastern, eine halbkreisförmige, mit einer Muschel bekrönte Nische erkennen, in der der Richter Pilatus sitzt. Einzigartig ist die ausgearbeitete architektonische Umrahmung der Szene auf dem Kanzelrelief von Donatello (*Abb. 35*). Die Handlung entwickelt sich in einer hohen zweischiffigen Halle, die mit einem kassettierten, auf Pfeilern ruhenden Tonnengewölbe bedeckt ist. Im Hintergrund ist eine vergitterte Pfeilerhalle zu sehen, deren flaches Dach eine Brüstung aufweist. Die aus soliden Quadern gemauerten Seitenwände lassen je ein vergittertes Fenster erkennen. Dieses großartig entworfene architektonische Szenario ist wohl weniger die Wiedergabe eines wirklichen Gebäudes als eher eine freie Schöpfung Donatellos, angelehnt an einen klassischen Prototyp.⁴³⁴

⁴³² So auch Bettina Erche, *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1992, S. 63.

⁴³³ Zur Scheinöffnung bei Innenraumbildern siehe Anna Rohlf-von Wittich, *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, S.115f., in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, 1955, S. 109 - 135.

⁴³⁴ Irving Lavin, *The Sources of Donatello's Pulpit in S. Lorenzo. Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance*, S. 25, in: *The Art Bulletin* 41, 1959, S. 19 - 38.

Die vorangehenden Untersuchungen lassen deutlich erkennen, daß bis zum Ende des 12. Jahrhunderts das Prätorium selten und offenbar nur im Zusammenhang mit der nur von Matthäus geschilderten Frau des Statthalters dargestellt wird. In diesen Fällen scheint die Architektur eine untergeordnete Rolle einzunehmen, da sie durch die Wahl des eng mit ihr verbundenen Motives der aus dem Fenster blickenden Frau des Statthalters dazu dient, diese Episode dem Betrachter vor Augen zu führen.

Die seit dem 13. Jahrhundert einheitliche Charakterisierung des Prätatoriums durch einen mittels Säulenstellungen geöffneten Raum, vor oder auch innerhalb dessen Jesus verhört und verurteilt wird, wirft die Frage nach dem Vorbild für diese Architekturform auf, welche in den schriftlichen Quellen nicht überliefert ist. Ließe Curt H. Weigelt zufolge der bühnenhafte Charakter der Innenräume auf Duccios Maestà auf eine Anlehnung an Inszenierungen Geistlicher Schauspiele denken,⁴³⁵ so mag das Vorbild für die in den Kunstwerken wiedergegebenen Gerichtsgebäude des Pilatus vielmehr in den zeitgenössischen Gerichtslokalen zu sehen sein. Als Ort der Rechtsprechung dienten zu dieser Zeit die Kommunalpaläste, welche in Oberitalien seit dem Ende des 12. Jahrhunderts und in Mittelitalien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts als "monumentaler Ausdruck der sich selbst verwaltenden Kommune" entstanden sind.⁴³⁶ Dort saßen die Vertreter der Stadtregierung als oberste Richter im großen Saal oder unter den Arkaden der Erdgeschoßhallen zu Gericht, welche in den Urkunden als "laubia", "lobia" sowie als "portici" oder "archivoltes" überliefert sind.⁴³⁷ Die Betrachtung der in den Pilatus-Szenen wiedergegebenen, das Prätorium des Statthalters charakterisierenden Architekturformen zeigt, daß die als Loggia zu bezeichnende ebenerdige Arkadenhalle der mittelalterlichen Kommunalpaläste den Künstlern als Vorbild gedient haben mag, um die Funktion der Gerichtsstätte des römischen Statthalters durch die Analogie zu realen zeitgenössischen Gerichtslokalen zu veranschaulichen.⁴³⁸ Trotz der Deutlichkeit dieser Parallele wurde in der Forschung bisher nicht darauf hingewiesen, daß die unter anderem als Gerichtsloggia fungierenden, allseitig oder teilweise offenen, oder auch nur zu einem Innenhof hin geöffneten gewölbten Erdgeschoßhallen der mittelalterlichen Kommunalpaläste in die Vorstellung vom Prätorium des Pontius Pilatus eingegangen sein mögen.⁴³⁹ Jedoch handelt es sich bei den Darstellungen des Gerichtsgebäudes des römischen Statthalters

⁴³⁵ Curt H. Weigelt, Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei, Leipzig 1911, S. 75.

⁴³⁶ Gottlieb Leinz, Die Loggia Rucellai, Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia. Mit einem Katalog Florentiner "Loggienfamilien", Phil. Diss. Bonn 1977, S. 22.

⁴³⁷ Ebenda.

⁴³⁸ Zur ebenerdigen Arkadenhalle siehe ebenda, S. 9. Der Untersuchung der Gerichtsloggia an öffentlichen Gebäuden stellt Gottlieb Leinz eine ethymologische Einführung des Begriffes "Loggia" voran.

⁴³⁹ Zu den Erdgeschoßhallen mittelalterlicher Kommunalpaläste siehe ebenda, S. 23f.

nicht um die Wiedergabe eines realen Gebäudes, sondern es wird durch Bauformen näher charakterisiert, welche mit dem Tagungsort von Gerichtsverhandlungen in Verbindung gebracht werden konnten.

Die Gerichtsloggia in Form einer geöffneten Erdgeschoßhalle ist jedoch schon seit der Herrschaft der Langobarden in Italien zuerst für Palastbauten urkundlich überliefert, in welcher der König oder seine Stellvertreter die Rechtsprechung ausübten. Seit dem 10. Jahrhundert wird dieser Gerichtsort für die städtischen Bischofspaläste genannt.⁴⁴⁰ Da jedoch die Gerichtsloggia als Architekturform erst im 13. Jahrhundert mehr oder weniger zeitgleich mit der Entstehung der Kommunalpaläste in Italien in die Darstellungen des Prätoriums des Pontius Pilatus eingegangen ist, liegt die Vermutung nahe, daß sich hierin die Bedeutung des Palazzo Comunale als "Sitz der regierenden, verwaltenden und rechtsprechenden Körperschaften der freien Stadtrepublik des späten Mittelalters", als "weltlichen Mittelpunkt der Stadt",⁴⁴¹ widerspiegelt.

Der Sitz des Richters

In den Darstellungen frühchristlicher Sarkophage sitzt Pilatus immer, soweit noch erkennbar, auf einem Klappstuhl, der sich beispielsweise auf dem Relief im Museo Pio Cristiano (*Abb. 2*) in einem der beiden s-förmig geschwungenen, mit einem Scharnier miteinander verbundenen Beinpaare zeigt. Bei diesem Sitz handelt es sich um die Sella curulis oder vielmehr um deren einfacher gestaltete Variante, die Sella castrensis, die in der Antike im militärischen Bereich Verwendung fand.⁴⁴² Als Amtsstuhl und auch Insignie höherer römischer Beamter, die unter anderem die Rechtsprechung ausübten,⁴⁴³ ging die Sella in Anlehnung an römisch-antike Denkmäler als Gerichtsstuhl des Pontius Pilatus in die Kunst ein.⁴⁴⁴ Diese Form des Sitzes, welche noch im 5. Jahrhundert den Statthalter als Beamten in richtender Funktion ausweist, wie es das Relief der Holztür von

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 17f. Gottlieb Leinz führt dazu auf S. 19f. einige Urkunden an, die die Gerichtsloggia an Bischofspalästen seit dem 10. Jahrhundert überliefern.

⁴⁴¹ Jürgen Paul, *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien*, Diss. Freiburg im Breisgau 1963, S. 9.

⁴⁴² Zu Sella curulis und Sella castrensis, siehe Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe, 2. Bd., Stuttgart 1923, Sp. 1310 - 1313; Thomas Schäfer, a.a.O S. 46.

⁴⁴³ Ebenda. Sehr ausführlich legt Thomas Schäfer Bedeutung und Gebrauch der Sella curulis dar. Es sei vor allen auf die Seiten 63ff. hingewiesen. Zur Sella curulis als Insignie höherer römischer Magistrate, siehe vor allem S. 18f.

⁴⁴⁴ Siehe oben Kap. 1 (*Die Ausformung des Bildtypus*).

S. Sabina in Rom zeigt (*Abb. 8*), verliert nach dieser Zeit für die Wiedergabe des Stuhles des Pilatus in der italienischen Kunst an Bedeutung.

Auf einigen Bildwerken ist der Sitz des Richters auffallend breit gestaltet, wie beispielsweise auf der Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*). Das Relief des Deckels zeigt ein kunstvoll verziertes Bisellium,⁴⁴⁵ einen ursprünglich für zwei Personen bestimmten Sitz, der später als Ehrensitz für einen Würdenträger diente.⁴⁴⁶ Nur geringfügig weniger breit fällt der mit Rückenlehne versehene Sessel des Statthalters auf dem Mosaikenzyklus in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna aus, deren Sitzfläche jedoch (*Abb. 9*), wie auch im Codex Rossanensis (*Abb. 12, Abb. 13*), mit einem dicken Kissen ausgestattet ist. Im 11. Jahrhundert setzt sich, wie es die erhaltenen Denkmäler erkennen lassen, eine Stuhlform durch, die weder Rücken- noch Seitenlehnen aufweist. Ist die verhältnismäßig breite Sitzfläche zumeist noch mit einem Kissen ausgestattet, wie es auch das Mosaik im Dom von Monreale zeigt (*Abb. 21*), so geben die Darstellungen seit dem beginnenden 13. Jahrhundert den Sitz des Richters in Form eines Stufenpodestes wieder. Auch auf den Tafeln der Rückseite der Maestà des Duccio di Buoninsegna hat Pilatus zu den beiden Verhören auf einem zweistufigen Sitz Platz genommen (*Abb. 26, Abb. 28*), welcher auch in den anderen Pilatus-Szenen, zusammen mit der einheitlich gestalteten Architektur, die Residenz des Statthalters charakterisiert und sich deutlich von dem Thron des Herodes Antipas unterscheidet (*Abb. 27*), wie an späterer Stelle noch gezeigt werden wird.⁴⁴⁷

Im weiteren Verlauf der künstlerischen Entwicklung wird deutlich, daß nun keine bestimmte Stuhlform mehr zur Darstellung des Sitzes des römischen Statthalters vorherrscht. Während Pietro Lorenzetti auf der Predellentafel einen hohen, mit Rücken- und Seitenlehnen versehenen Thron wiedergibt (*Abb. 30*), zu dem zwei Stufen hinaufführen, zeigt Donatello einen Sitz mit zwei halbkreisförmig geschwungenen Beinen, deren untere Enden wie Löwenfüße gestaltet sind (*Abb. 35b*).

Seit dem 6. Jahrhundert gehört zum Sitz des Pilatus ein breiter, flacher Schemel, welcher mit der seit dieser Zeit in den Darstellungen vorherrschenden Sesselform eng verbunden zu sein scheint. Hierbei handelt es sich um das aus der Antike stammende Scabellum, Scamnum oder auch Subsellium, das zum Thron gehörend, Herrscher, Philosophen sowie auch Beamte auszeichnete.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Richard Delbrueck, Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn 1952, S. 31.

⁴⁴⁶ Nach Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 1. Reihe, 5. Halbbd., Stuttgart 1897, Sp. 502: honor biselli oder honor biselliatus. Die geehrte Person ist ein biselliarius.

⁴⁴⁷ Siehe unten Kap. II: Christus vor Herodes Antipas.

⁴⁴⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O., 4. Bd., Stichwort: Schemel, Sp. 60.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts wird der Schemel in der Kunst offenbar nicht mehr wiedergegeben, denn die Füße des Statthalters ruhen nun auf der unteren Stufe des Podestes, auf dem er beispielsweise auf den Tafeln der Maestà des Duccio sitzt (*Abb. 26, Abb. 28*).

Das Tribunal

Selten steht der Stuhl des Richters Pilatus auf einem Podium. Diese im antiken Rom als Tribunal oder auch Suggestus bezeichnete, höchstens einen Meter hohe Bühne war aus Holz gezimmert und vermutlich über Stufen zu erreichen.⁴⁴⁹

Wenige Sarkophage stellen ein verhältnismäßig hohes, blockartiges Tribunal dar, von welchem aus Pilatus die Verhandlung führt, wie beispielsweise der Sarkophag in S. Pietro in Vaticano (Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts; *Abb. 3*).⁴⁵⁰ Jener aus Arles zeigt dagegen eine Erhöhung auf verziert gearbeiteten Beinen, die den Sitz des Statthalters trägt und somit als Tribunal betrachtet werden kann (*Abb. 6*). Eine andere Variante zeigt die sogenannte Lipsanothek von Brescia mit einer breiten Trittstufe, die den Sitz des Statthalters nur geringfügig erhöht (*Abb. 5*).

Nach diesen Denkmälern aus frühchristlicher Zeit stellt wieder erst Lorenzo Ghiberti auf seinem Bronzerelief am Nordportal des Baptisteriums zu Florenz ein diesmal auf einer Trittstufe stehendes Tribunal dar (*Abb. 33*). Es besitzt die Form eines rechteckigen Kastens, dessen sichtbare Längsseite rankenartige Ornamente aufweist. Donatello schließlich stellt auf dem Bronzerelief in S. Lorenzo zu Florenz (*Abb. 35a - b*) den Sitz des Statthalters auf ein offenbar zweistufiges Tribunal. Auf ein solches im eigentlichen Sinne verzichtet Tintoretto auf seinem Gemälde der Handwaschung in der Sala dell'Albergo der Scuola di San Rocco zu Venedig. Er läßt Pilatus auf seinem Richterstuhl im Eingang des Prätoriums sitzen, zu welchem mehrere Stufen hinaufführen. Auf diese Weise betont er die richterliche Funktion, die Pilatus ausübt und hebt ihn zugleich deutlich über die Menschenmenge hervor.

⁴⁴⁹ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 2. Reihe, 6. Bd., Stuttgart 1937, Stichwort: Tribunal, Sp. 2428 - 2431. Hans Ulrich Instinsky, Bischofsstuhl und Kaiserthron, München 1955, S. 14, weist darauf hin, daß das "Tribunal" bei den Griechen als "βῆμα α'" (Bema) bezeichnet wurde. Siehe hierzu Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, ebenda, 5. Halbbd., 3. Bd., Stuttgart 1897, Stichwort: "Bema (Βῆμα)", Sp. 264f.

⁴⁵⁰ Zu diesem Sarkophag siehe Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., S. 274, S. 276. Der Sarkophag befand sich bis 1954 im Museo Laterano, Inv. 174.

Das Tribunal, oder auch Suggestus, diente in der Antike den Magistraten als erhöhter Sitz, von welchem aus sie ihre Amtshandlungen, wie beispielsweise auch die Rechtsprechung, ausführten.⁴⁵¹ Befand sich das Tribunal erst unter freiem Himmel, so wurde es seit der Kaiserzeit ebenfalls in der Basilika aufgestellt. Außerdem ist es sowohl für den Feldherrn vor dessen ursprünglich als Prätorium bezeichneten Quartier als auch für den Statthalter in den Provinzen als Amtssitz überliefert.⁴⁵²

An diese Tradition knüpfen die entsprechenden frühchristlichen Denkmäler an, die Pilatus auf dem Tribunal sitzend darstellen, welches für den Gerichtsort eine besondere Bedeutung besaß. Im Hinblick auf die späten Werke, die, wie die Reliefs von Ghiberti (*Abb. 33*) und Donatello (*Abb. 35*), antike Elemente aufgreifen,⁴⁵³ wird deutlich, daß der Status des Pilatus als Richter im Prozeß Jesu stets hervorgehoben werden sollte.

Der Richtertisch

Äußerst selten thront der römische Statthalter auf den Bildwerken Italiens hinter einem Richtertisch, wie es beispielsweise der sogenannte Brüdersarkophag aus dem zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts und dann erst wieder im 6. Jahrhundert die beiden Blätter zum Prozeß Jesu vor Pilatus im Codex Rossanensis (*Abb. 12, Abb. 13*) sowie das Relief der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig zeigen (*Abb. 10a, Abb. 10c*).⁴⁵⁴ Steht der Tisch auf dem frühchristlichen Sarkophag auf zwei mit profilierter Basis versehenen, kannelierten Beinen,⁴⁵⁵ so wird er auf den beiden späteren Denkmälern würfelförmig gestaltet sowie mit einem Tuch bedeckt, auf dem ein Tintenfaß, und in der Handschrift in Rossano auch Schreibfedern, zu erkennen sind.

In der Folgezeit gibt noch das im 11. Jahrhundert geschaffene Fresko von S. Angelo in Formis Pilatus hinter einem Tisch wieder, der den Richter in dieser Darstellung jedoch dermaßen einengt, als wolle der Künstler auf diese Weise symbolisch die Situation des von den Juden zu einer Entscheidung gedrängten Statthalters veranschaulichen (*Abb. 20*).⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Hans Ulrich Instinsky, a.a.O., S. 14.

⁴⁵² Der kleine Pauly, a.a.O., 5. Bd., München 1975, Sp. 946.

⁴⁵³ Siehe unten Teil 3, Kap. VI (*Lorenzo Ghiberti: Das Relief der Nordtür des Baptisteriums in Florenz; Donatello: Das Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz*).

⁴⁵⁴ Zum sogenannten Brüdersarkophag, einen zweizonigen Friessarkophag, siehe Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, a.a.O., S. 43ff sowie die Abbildung auf Taf. 15.

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 44.

⁴⁵⁶ Siehe oben Kap. 2 (*Pontius Pilatus*).

Sowohl der Codex Rossanensis (*Abb. 12, Abb. 13*) als auch die Reliefs der Ziboriumssäule in S. Marco (*Abb. 10a, Abb. 10c*) heben sich von den übrigen erhaltenen Darstellungen des Themas dadurch ab, daß sie Elemente im Bilde wiedergeben, die, so Petra Sevrugian,⁴⁵⁷ dem amtlichen Motivschatz entlehnt worden sind und sich beispielsweise auf dem Probianusdiptychon finden.⁴⁵⁸ Hierbei handelt es sich sowohl um Schreiber, die den Prozeß zu protokollieren scheinen, als auch die Signiferi,⁴⁵⁹ die beiden Männer, die in den Bildern Standarten mit den Kaiserporträts halten. Diese Bildnisse, die zu den Amtsinsignien eines Gerichtstribunals gehörten,⁴⁶⁰ wurden während einer Verhandlung aufgehängt, um die Anwesenheit des Kaisers zu manifestieren.⁴⁶¹ Somit waren die Kaiser durch die Porträts, die "sacrae imagines" oder "sacri vultus", bei den Fällen anwesend, die in ihrem Namen verhandelt wurden.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 70f.

⁴⁵⁸ Zum Diptychon des Probianus siehe Wolfgang Fritz Volbach, 1952, S. 41f., Nr. 62 sowie Taf. 18. Das Diptychon ist um 400 in Rom entstanden und befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin.

⁴⁵⁹ Hans von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903, S. 50.

⁴⁶⁰ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71.

⁴⁶¹ Ebenda. Petra Sevrugian weist in diesem Zusammenhang in Anm 586 auf S. 158 auf die Ausführungen zu der Bedeutung der Kaiserbildnisse von Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983, S. 353, hin. Zur Bedeutung der Kaiserporträts siehe ferner Andreas Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, S. 70f. sowie André Grabar, a.a.O., S. 64.

⁴⁶² Joseph Wilpert, a.a.O., 1928-1929 und 1932-1936, 2. Bd., Text, Rom 1932, S. 317.

II. Christus vor Herodes Antipas

Nur der Evangelist Lukas schildert das Verhör Jesu vor Herodes Antipas, welches sich zwischen den beiden Vorführungen vor den römischen Statthalter ereignet. Als Pilatus erfahren hatte, daß Jesus aus Galiläa stammte und daher unter der Obrigkeit des Tetrarchen dieser Provinz stand, sandte er ihn zu Herodes Antipas, der sich zu dieser Zeit in Jerusalem aufhielt. Zunächst erfreut, Jesus persönlich kennenlernen zu dürfen, hofft er auf ein Zeichen von ihm. Da Jesus jedoch, während die Hohenpriester und Schriftgelehrten ihre harten Anklagen vortragen, auf seine Fragen nicht antwortet, wird der Tetrarch ungnädig. Mit seinen Soldaten verachtet und verspottet er Jesus, den er, in ein weißes Gewand gekleidet, zu Pilatus zurückschickt.⁴⁶³

In der italienischen Kunst wird diese Begebenheit kaum dargestellt. Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß sie sowohl in den apokryphen Schriften als auch in der Exegese der Kirchenväter kaum Beachtung findet. Wie schon in der eingehenden Betrachtung der Quellen deutlich wurde, war für die Auslegungen der Kirchenväter der Prozeß Jesu vor allem im Hinblick auf die Charakterisierung und Bewertung des Statthalters, und unmittelbar hiermit verbunden, die Frage nach der Schuld am Kreuzestode Jesu von Interesse. Daher erfährt das Ende der Verhandlung, das heißt das in der Kunst immer durch die Handwaschung des Pilatus vergegenwärtigte Urteil von Seiten der Exegese die größte Bedeutung, da es die Kreuzigung und somit die Vollendung des Heilsgeschehens unmittelbar bedingte.⁴⁶⁴ Da es Pilatus, und nicht Herodes, war, der Jesus zur Vollstreckung des Urteiles übergab, tritt im Zusammenhang mit dem gesamten Prozeß die Bedeutung der Vorführung Jesu vor den Tetrarchen hinter die der Vorführungen vor den römischen Richter zurück.

Das Verhör Jesu durch Herodes Antipas, das in der italienischen Kunst außerordentlich selten dargestellt wird, findet sich erstmals zu Beginn des 14. Jahrhunderts auf der Rückseite des Hochaltarbildes des Duccio di Buoninsegna (*Abb. 27*), welches der Verhandlung Jesu einen breiten Raum schafft. Dank der ausführlichen Schilderung des

⁴⁶³ Lukas 23, 6 - 12. Es handelt sich um ein weißes Gewand, siehe u. a.: Josef Ernst, *Das Evangelium nach Lukas*, Regensburg 1977, S. 626; Walter Grundmann, *Das Evangelium nach Lukas*, hrsg. von Erich Fascher, Berlin o. J., S. 425. Die Vulgata spricht von "veste alba". (Zitiert nach der *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, adiuuantibus Bonifatio Fischer, Iohanne Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele*, 2 Bde., Stuttgart 1975 (2), 1. Bd., Sp. 1653.

⁴⁶⁴ Siehe oben Teil 1, Kap. V: Pontius Pilatus (*Die Schriften der Kirchenväter*) sowie Kap. VI: Herodes Antipas.

Künstlers gelangt nun auch die Vorführung vor den Tetrarchen auf einer der insgesamt fünf den Prozeß wiedergegebenen Tafeln zur Darstellung. Die Erzählung verweilt am Ende des Verhöres. In Begleitung von Wachsoldaten und Hohenpriestern, die ihre Anklagen vortragen, steht Jesus demütig vor Herodes und antwortet nicht auf dessen Fragen. Gleich wird der Tetrarch, ungehalten über Jesu Schweigen, ihm zum Spotte ein weißes Gewand anlegen lassen, das schon ein Mann bereithält, der inzwischen den Raum durch die im Hintergrund halb geöffnete Tür betreten hat.

Im Gegensatz zum 1337 - 1338 von Ugolino di Vieri und Gehilfen für den Dom von Orvieto ausgeführten silbernen Reliquenschrein des Meßtuches, ein Meisterwerk Sienesischer Goldschmiedekunst (*Abb. 31*),⁴⁶⁵ gibt eine Innentafel der 1445 - 1446 geschaffenen sogenannten Arliquiera des Vecchietta einen späteren Moment wieder (*Abb. 34*).⁴⁶⁶ Ungehalten darüber, von Jesus keine Antworten erhalten zu haben, erteilt er gerade einem seiner Gefolgsleute den Befehl, Jesus das weiße Gewand anlegen zu lassen. Während er mit der ausgestreckten Rechten auf Jesus weist, blickt er, erhobenen Hauptes, mit versteineter Miene zu einem Mann, der vor dem Thron mit beiden Händen das Kleid hält. Gleichzeitig scheint sein gequälter Gesichtsausdruck Mitleid für den in stille Demut versunkenen Angeklagten zu empfinden.

Auch Donatello stellt vermutlich die Vorführung Jesu vor Herodes Antipas auf seinem Relief der Nordkanzel in S. Lorenzo dar.⁴⁶⁷ Das Ende des Verhöres wird hier ebenfalls wiedergegeben, indem der Tetrarch, der gerade von seinem Thron aufgestanden ist, mit ausgestrecktem Arm den Befehl erteilt, den Angeklagten wieder zu Pilatus zu schicken. Jedoch deuten sowohl die Kopfbedeckung als auch der lange Bart dieses Mannes wohl eher auf Kaiphas und somit auf die Vorführung Jesu vor den Hohenpriester hin.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Enzo Carli, *Il duomo di Orvieto*, Rom 1965, S. 123. Der Autor weist auf S. 125f. darauf hin, daß mindestens 14 der 24 Szenen aus Leben und Passion Jesu Christi auf entsprechende Darstellungen der *Maestà* des Duccio zurückgehen scheinen. Neben der Vorführung Jesu vor Herodes wird hier auch das Verhör durch Pilatus sowie dessen Handwaschung wiedergegeben, deren an zwei Seiten geöffnete Bauten, an welche sich im Hintergrund eine Mauer anschließt, ebenfalls das Vorbild Duccio erkennen lassen, zumal sogar die Komposition der Figurengruppen an die entsprechenden Szenen der *Maestà* erinnert. Ein weiteres Detail, welches Ugolino di Vieri offenbar von Duccio übernommen hat, ist der bei der Handwaschung stehende Statthalter.

⁴⁶⁶ Zur Datierung dieses Reliquenschreines des Lorenzo di Pietro, genannt "Il Vecchietta", siehe Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, 2 Bde., Genua 1980, 1. Bd., S. 351ff., S. 353.

⁴⁶⁷ Luisa Beccherucci, *I pergami di San Lorenzo*, Florenz 1979, S. 13 und S. 22, Anm. 43. Siehe unten Teil 3, Kap. VI (*Donatello: Das Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz*).

⁴⁶⁸ Wolfram Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260 – 1460*. Mit Beiträgen von Iris Marzik, Text- u. Tafelband, Mainz 2000, Textband S. 422f.

Herodes trägt, im Gegensatz zu Pilatus, in den Darstellungen immer eine Krone, wodurch seine Stellung als Tetrarch zum Ausdruck gebracht wird. Dagegen weichen die wenigen Darstellungen in Hinblick auf die Tracht des Herodes voneinander ab. Während sowohl Duccio (*Abb. 27*) als auch Ugolino di Vieri (*Abb. 31*) den Tetrarchen in einer Lacerna über der kostbar verzierten Tunika zeigen, gibt Il Vecchietta (*Abb. 34*) dessen Kleidung durch eine Chlamys über der kurzen, gegürteten Tunika wieder, die Gewänder, die sonst den römischen Statthalter in den Kunst ausweisen. Wie Pilatus, so erscheint auch Herodes Antipas mit gekreuzten Beinen, wie es beispielsweise die *Maestà* des Duccio (*Abb. 27*) zeigt. Da dieses Sitzmotiv in der mittelalterlichen Kunst Fürsten und anderen Würdenträgern sowie vor allem Richtern eigen ist,⁴⁶⁹ denen darüber hinaus die Rechtsbücher diese Haltung vorschrieben,⁴⁷⁰ wird deutlich, daß der Künstler auf den Richter Herodes Antipas und somit auf die mit der Stellung des Tetrarchen verbundene Ausübung der Gerichtsbarkeit hinweist, die er im Rahmen des Prozesses durch sein Verhör Jesu ausübt.⁴⁷¹

Selten hält der Tetrarch in der linken Hand einen Stab oder ein Zepter, wie beispielsweise auf der von Vecchietta geschaffenen Innentafel des oben genannten Reliquienschreines (*Abb. 34*). Neben der Bedeutung des Zepters,⁴⁷² das als Insignie des Herodes dessen Machtstellung als Tetrarch der Provinz Galiläa verdeutlicht, ergibt auch der Stab im Zusammenhang mit der Bedeutung der Szene einen Sinn. Da, wie Wolfgang Schild herausstellt, der Stab eines der bedeutendsten Symbole des Richters war,⁴⁷³ wird hierdurch die Rolle des Herodes Antipas während des Verhöres Jesu unterstrichen. Außerhalb Italiens, wo die Vorführung vor Herodes Antipas offenbar häufiger in der Kunst dargestellt wird, findet sich auf einem Holzschnitt von Martin Schongauer ebenfalls Herodes mit dem Richterstab in der linken Hand.⁴⁷⁴

Neben der Haltung der gekreuzten Beine und dem Attribut des Richterstabes weist ferner auch die architektonische Beschreibung des Ortes in den Darstellungen auf die richterliche Gewalt des Herodes Antipas hin, wie es an späterer Stelle noch gezeigt werden wird.

⁴⁶⁹ Edgar Hertlein, a.a.O., S. 27, mit Bezug auf J. J. Tikkanen, *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*, Helsingfors 1912, S. 151-186.

⁴⁷⁰ P. C. Claussen, a.a.O., S. 25. Der Autor weist darauf hin, daß infolge der Vorschriften mittelalterlicher Rechtsbücher der Richter seit dem 13. Jahrhundert offenbar zu einem "entspannten" Sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen gezwungen war.

⁴⁷¹ So auch Dietmar Popp, a.a.O., S. 207.

⁴⁷² Zu Zepter und Stab, siehe Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O., 4. Bd., Stichwort: Stab, Sp. 193ff.

⁴⁷³ Wolfgang Schild, *Alte Gerichtsbarkeit: Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung*, München 1985, S. 132 - 136.

⁴⁷⁴ Ebenda. Siehe auch *Abb. 280*, ebenda.

Dem Bericht des Evangelisten Lukas folgend, schweigt Jesus immer in den bildlichen Darstellungen der Vorführung vor den Tetrarchen. Hierbei handelt es sich um einen wichtigen Aspekt, der, so selten das Verhör vor Herodes in den theologischen Schriften auch Beachtung findet, immer im Zusammenhang mit dieser Episode erwähnt wird.⁴⁷⁵

In eine lange Tunika und einen Mantel gehüllt, steht er demütig, geneigten Hauptes, mit über Kreuz gebundenen Handgelenken vor Herodes Antipas. Er wirkt in sich zurückgezogen, als nehme er keinen Anteil am Geschehen, welches durch das unruhige Gebaren der Hohenpriester beherrscht wird, die vor dem Tetrarchen ihre Anklagen vortragen.

Stets wird innerhalb dieser Szene die Anklage Jesu durch die Hohenpriester und Schriftgelehrten vor Herodes geschildert.

Mit weißer Haar- und Barttracht als ältere Männer wiedergegeben, werden sie, wie schon in den bildlichen Darstellungen der Anklage vor Pilatus, durch das über den Kopf gezogene Tuch als Mitglieder des Hohen Rates gekennzeichnet. Bei diesem Kopftuch handelt es sich laut Joseph Wilpert um das *Maforte*, welches die Kunst in späterer Zeit der Tracht jüdischer Männer hinzufügte.⁴⁷⁶

Nachdem Herodes von Jesus keine Antworten auf seine Fragen erhielt, die Hohenpriester und Schriftgelehrten überdies ihre Anklagen vortrugen, zeigt er sich ungehalten. Während er Jesus mit seinen Soldaten verachtet und verspottet, läßt er ihm ein weißes Gewand anlegen, das in der Kunst immer von einem Mann mittleren Alters bereitgehalten wird.

Auf Duccios Tafel der *Maestà* (*Abb. 27*) ist dieser noch in ein Gespräch vertieft, während Herodes noch den Angeklagten befragt. Dagegen läßt Il Vecchietta den Tetrarchen gerade den Befehl erteilen, Jesus das weiße Gewand anzulegen, welches der Diener schon mit beiden Händen auf halber Höhe hält (*Abb. 34*).

Indem sie Jesus dieses Gewand anlegen, wird er als König der Juden oder als "Messiasbewerber" vor dem Tetrarchen verspottet,⁴⁷⁷ denn, von Flavius Josephus als

⁴⁷⁵ Siehe hierzu Augustinus, 116. Vortrag, Kap. 4, a.a.O., S. 326, sowie die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, a.a.O., S. 262.

⁴⁷⁶ Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, Bd. 1, S. 91.

⁴⁷⁷ Walter Grundmann, a.a.O., S. 425.

Königsgewand bezeugt,⁴⁷⁸ handelte es sich laut Polybios um das Kleid desjenigen, der sich um ein Amt bewarb.⁴⁷⁹

Vergleicht man den Bericht des Lukas als einzige schriftliche Quelle für diese innerhalb des Prozesses Jesu vor dem römischen Statthalter liegende Episode mit deren bildlicher Umsetzung in der italienischen Kunst, so wird deutlich, daß die Künstler beziehungsweise die Auftraggeber eng der biblischen Überlieferung folgen.

Keine Erwähnung in der Heiligen Schrift findet dagegen der Ort des Geschehens. Während Lukas als Aufenthaltsort des Herodes lediglich die Stadt Jerusalem nennt, wird in der rechtsgeschichtlichen Literatur vermutet, daß Jesus vom Tetrarchen im Hasmonäerpalast verhört wurde, den schon Flavius Josephus als Residenz des Herodes Antipas nennt.⁴⁸⁰ Die Auffassung, Jesus sei in der Residenz des Statthalters von Herodes verhört worden, wie es, so Friedrich Doerr, ebenfalls von der Forschung angenommen wird,⁴⁸¹ findet sich nicht eindeutig in den Darstellungen, denn nur Donatello setzt die Vorführung Jesu vor Pilatus und womöglich jene vor Herodes auf dem Kanzelrelief von S. Lorenzo in Florenz (*Abb. 35*) in denselben architektonischen Rahmen, der durch eine hohe zweischiffige, mit einem kassettierten Tonnengewölbe bedeckte Halle gebildet wird. Dagegen stellen sowohl Duccio di Buoninsegna (*Abb. 27*) als auch Ugolino di Vieri (*Abb. 31*) die Residenz des Statthalters und jene des Herodes als zwei verschiedene Gebäude dar. Letztere beschreiben beide Künstler als einen flachgedeckten Raum, der mit einer Kassettendecke geschmückt ist. Duccio zeigt jedoch an der Rückwand eine halb geöffnete Rundbogentür, wodurch die dahinter liegenden Räumlichkeiten erahnt werden können (*Abb. 27*). Ein Vergleich der in beiden Werken dargestellten Bildarchitekturen verdeutlicht, daß Ugolino di Vieri die entsprechenden Szenen der *Maestà* des Duccio vor Augen hatte, denn er gibt beispielsweise auch das Prätorium des Pilatus als einen an zwei Seiten geöffneten, auf Säulen gestützten Bau wieder, an den sich eine Mauer anschließt.⁴⁸²

Das Anliegen, die Gerichtsstätte des Pilatus und den Ort des Verhöres Jesu vor Herodes als zwei verschiedene und voneinander entfernte Gebäude zu verbildlichen, läßt sich dann bei Vecchietta nicht nachvollziehen (*Abb. 34*), da die Innentafeln des Reliquienschreines nur die Vorführung vor den Tetrarchen zeigen. Die Handlung spielt sich hier in einer

⁴⁷⁸ Josef Ernst, a.a.O., S. 626, bezieht sich hierbei auf Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer*, 8. Buch, Kap. 7, 3.

⁴⁷⁹ Polybios, *Geschichte*, 10. Buch, Kap. 4, in: Gesamtausgabe in zwei Bänden, eingeleitet und übertragen von Hans Drexler, (= Bibliothek der alten Welt, griechische Reihe), Zürich / Stuttgart 1961, 1. Bd., S. 693.

⁴⁸⁰ Josef Blinzler, a.a.O., S. 144.

⁴⁸¹ Friedrich Doerr, a.a.O., S. 56 Anm. 32.

⁴⁸² Vgl. hierzu Enzo Carli, a.a.O., 1965, S. 125f.

offenbar dreischiffigen Halle ab, deren mit Sternendekor versehenes Kreuzgratgewölbe auf schlanken, unkannelierten Säulen ruht.

Die Residenz des Tetrarchen, die in der italienischen Kunst offenbar mit Beginn des 15. Jahrhunderts als Halle beschrieben wird, erinnert durch diese Architekturform, ebenso wie die in den Bildern seit dem 13. Jahrhundert wiedergegebenen Prätoria, an die ebenerdigen Arkadenhallen der mittelalterlichen Kommunalpaläste.⁴⁸³ Somit kennzeichnet, neben der Tafel des Vecchietta, wahrscheinlich auch das meisterhaft erzählte Relief des Donatello (*Abb. 35*) den Ort des Verhöres Jesu durch Herodes als Gerichtsstätte, indem eine Analogie zu zeitgenössischen Gerichtslokalen hergestellt wird.⁴⁸⁴

Im Inneren des Palastes sitzt der Tetrarch in den bildlichen Darstellungen immer hoch auf einem mit Rücken- und Armlehnen versehenen Thron, zu dem mehrere Stufen hinaufführen.

Die vorangehenden Untersuchungen haben gezeigt, daß die Szene der Vorführung Jesu vor Herodes im Rahmen des biblischen Prozeßgeschehens auch in der italienischen Kunst nur eine äußerst geringe Bedeutung besaß. Die vorherrschende Ausdrucksform, um die Verhandlung Jesu vor der römischen Behörde zu verbildlichen, bleibt die Handwaschung des Pilatus, welche sich bereits im 4. Jahrhundert in Anlehnung an römisch-antike Denkmäler herausgebildet hat und im Verlauf der künstlerischen Entwicklung die Ausbildung verschiedenster Bildtypen erfahren hat. Da der Statthalter mit dieser Handlung seine Worte unterstreicht, an Jesu Blute unschuldig zu sein, symbolisiert die Handwaschung das Urteil und somit das Ende des Prozesses, das die Kreuzigung und somit die Vollendung des Heilsgeschehens bedingte.

⁴⁸³ Zum Ort der Rechtsprechung seit dem 13. Jahrhundert, siehe Gottlieb Leinz, *Die Loggia Rucellai*, a.a.O., 22ff.

⁴⁸⁴ Siehe hierzu die Ausführungen oben Kap. I, 3 (*Das Prätorium*).

Teil 3:**Die Bilddarstellungen in chronologischer Folge**

I. Die Werke frühchristlicher Kunst

Am Beginn der bildlichen Darstellungen des Themas steht der sich im *Museo Pio Cristiano* in Rom befindende *Sarkophag* (Inv.-Nr. 171), welcher in der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden ist.⁴⁸⁵

Wie auf anderen Denkmälern dieser Gattung wird die Verhandlung Jesu vor Pilatus in zwei Szenen dargestellt (Abb. 2). An die Kreuztragung durch Simon von Kyrene, die Dornenkrönung und das Triumphkreuz schließen sich rechts die Vorführung Jesu und die Pilatus-Szene an, welche sich vor dem Hintergrund eines mit Zinnen bekrönten Mauerwerkes und somit vor dem Prätorium abspielt. Trotz der architektonischen Rahmung der fünf Szenen durch spiralförmig gewundene, Gebälk oder Giebel tragende Säulen lassen sich die beiden den Prozeß vorführenden Felder als eine zusammenhängende Szene lesen.⁴⁸⁶

Christus, welcher bartlos und mit jugendlichem Aussehen dargestellt ist, wird aufrechten Hauptes von einem römischen Soldaten vor seinen Richter geführt. Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand zum Redegestus erhoben, scheint er Pilatus bereits auf dessen Frage, ob er der König der Juden sei, mit folgenden Worten zu antworten: "Mein Reich ist nicht von dieser Welt."⁴⁸⁷

Währenddessen hält seine Linke den Überwurf des über der langen Tunika getragenen Palliums, welches durch seine Bedeutung als Gewand der Wissenschaft und der Philosophie dem Betrachter die Auffassung des lehrenden Christus nahelegt.⁴⁸⁸

Im anschließenden Feld hat sich der auf dem Klappstuhl, *Sella curulis* oder *Sella castrensis*, sitzende römische Richter bereits von den anwesenden Personen abgewandt und blickt zweifelnd aus dem Bilde heraus, während sein Kinn nachdenklich in der linken Hand ruht, die Rechte unschlüssig den Stoff der Chlamys hält. Sein dicht seitlich hinter ihm sitzender Assessor, welcher mit der Aufgabe betraut ist, den Richter zu beraten,⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, hrsg. von Friedrich Wilhelm Deichmann, bearb. von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg, 1. Bd: Rom und Ostia, Textband, Wiesbaden 1967, S. 48. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966 - 1980, 2. Bd., S.15, gibt als Datierung das Jahr 340 an. Zu diesem Sarkophag siehe ferner auch Hans von Campenhausen, Die Passionsarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises, (= Sonderdruck aus dem "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" Bd. V / 1929), Marburg 1929, S. 29.

⁴⁸⁶ Hans von Campenhausen, ebenda, S. 6.

⁴⁸⁷ Johannes 18, 36.

⁴⁸⁸ Joseph Wilpert, Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt, Köln 1898, S.9f.

⁴⁸⁹ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Der Assessor*).

schaut zu dem mit der Tunika exomis bekleideten Diener,⁴⁹⁰ der im Begriff ist, Wasser aus einem Krug in eine Schale zu gießen und somit die Handwaschung vorzubereiten. Indem der Assessor - im Unterschied zu Pilatus - dem Geschehen zugewandt dargestellt wird, soll seine aktive Rolle, seine Entscheidungsgewalt, hervorgehoben werden, wodurch ihm gleichzeitig die Verantwortung für das Urteil über Jesus zugesprochen wird. Entsprechend der in den kanonischen und apokryphen Texten sowie den Auslegungen der frühen Kirchenväter vorherrschenden Tendenz, vom römischen Statthalter ein eher positives Bild zu zeichnen, scheint auf diese Weise Pilatus zum Teil von der Schuld an Jesu Kreuzestode entlastet zu werden.⁴⁹¹

Vor dem Assessor steht die von Lydus überlieferte Clepsydra,⁴⁹² die zur Ausstattung eines römischen Gerichtes gehörte.⁴⁹³ Diese Wasseruhr besteht aus einem hier auf einem Dreifuß stehenden, mit Wasser gefüllten Krater, der sich langsam leerte, um auf diese Weise die Zeit bei Reden oder Vorträgen anzuzeigen. Somit diente er nicht dazu, das von dem Diener über die Hände des Pilatus gegossene Wasser aufzufangen,⁴⁹⁴ sondern die Zeit während des Prozesses zu messen.

Auf engstem Raume werden dem Betrachter auf diesem Bildfeld verschiedene Aspekte der Verhandlung Jesu vor dem Statthalter vor Augen geführt: Die Unentschlossenheit des nachdenkenden, zweifelnden Richters, zusätzlich noch hervorgehoben durch seine Teilnahmslosigkeit, welcher der Haltung des Assessors entgegengesetzt ist, indem der Rechtsberater des Pilatus dem Geschehen aufmerksam folgt, als leite er schon die nun folgende, das Urteil besiegelnde Handwaschung ein.

Der Aufbau dieser beiden Szenen, welche als ein Bild zu lesen sind, entspricht demjenigen auf anderen erhaltenen römischen Sarkophagen. Ferner steht die Komposition in der Tradition antiker Audienzszene im weitesten Sinne, wie sich anhand zahlreicher Bildbeispiele belegen läßt, die bis in die Spätantike hineinreichen⁴⁹⁵: Eine Figur ist vor

⁴⁹⁰ Joseph Wilpert, a.a.O., S. 3: Die vor allem von Sklaven getragene Tunika exomis war gegürtet und ließ die rechte Schulter frei, so daß der Arm bei der Arbeit ungehindert vom Gewand bewegt werden konnte.

⁴⁹¹ Siehe oben Teil 1, Kap. V.

⁴⁹² Joseph Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 5 Bde., Rom 1928 - 1929 und 1932 - 1936, 2. Bd., S. 317.

⁴⁹³ Ebenda.

⁴⁹⁴ Ebenda.

⁴⁹⁵ Hanns Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984, erörtert ausführlich die zahlreichen Formen einer typischen Audienz, die, ausgehend von jener vor einem Herrscher, auch auf eine Handlung bezogen werden könne, bei welcher mindestens eine Person vor eine ihr rangmäßig übergeordnete getreten ist, um ein Anliegen zu vertreten oder vorzubringen. Hierunter würden beispielsweise Beamte in Ausführung ihrer verschiedenen Ämter oder auch die Barbarenunterwerfungen vor römischen Feldherren fallen.

die sitzende Respektsperson getreten, welche von Leibwächtern, Dienern oder Beamten begleitet wird.⁴⁹⁶ Zusätzlich lassen sowohl die Kleidung des Pilatus als auch die Ausstattung der Szene einen Einfluß von römischen Beamtenreliefs erkennen.⁴⁹⁷ Pilatus trägt hier, wie auch auf den anderen Sarkophagen (*Abb. 3, Abb. 6*), das seit der Spätantike übliche Dienstkostüm der Beamten, welches aus einer Tunika mit der darüber getragenen, auf der rechten Schulter gefibelten Chlamys und den Campagi als Schuhe bestand.⁴⁹⁸ Überraschenderweise trägt er hier (*Abb. 2*) eine Binde im Haar, die vorne mit einem Stein verziert ist. Hierbei handelt es sich um die im Nacken geknotete Diadembinde, die alte hellenistische Königsbinde, welche seit Konstantin dem Großen zum Ornat des Kaisers gehörte.⁴⁹⁹ Daß der Statthalter auf dem Sarkophagrelief mit dieser Insignie geschmückt ist, legt die Vermutung nahe, daß die Autorität des Kaisers, in dessen Namen jener über Jesus Recht spricht, in Form des Diadems vergegenwärtigt wird.

Ein weiteres wichtiges Detail dieses Sarkophages, welches sich schon auf den römischen Beamtenreliefs fand, läßt sich in der *Sella curulis* beziehungsweise deren einfacher ausfallenderen Form, der *Sella castrensis* sehen, auf der letzteren Pilatus hier wohl eher Platz genommen zu haben scheint. Sie war der Amtsstuhl höherer römischer Beamter, die unter anderem auch die Rechtsprechung ausüben konnten.⁵⁰⁰ Auf diese Weise scheint die *Sella curulis* als Gerichtsstuhl des Pilatus in die Darstellungen der christlichen Sarkophagreliefs eingegangen zu sein.⁵⁰¹

Wie sich nun nachvollziehen läßt, wird hier die Verhandlung vor Pilatus mit verschiedenen Elementen eines ordnungsgemäßen Gerichtes gestaltet, vielleicht sogar mit dem Anliegen, deren Rechtmäßigkeit hervorzuheben.

⁴⁹⁶ Ebenda, S. 33.

⁴⁹⁷ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 1 (*Die Ausformung des ersten Bildtypus*).

⁴⁹⁸ Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts, hrsg. von Richard Delbrueck und Hans Lietzmann), Berlin / Leipzig 1929, S. 36ff.

⁴⁹⁹ Um ein Diadem handelt es sich hierbei auch nach: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, a.a.O., S. 48. Zur Diadembinde sowie weiteren Formen siehe vor allem den Artikel "Insignia", Sp. 373ff., im *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, begründet von Klaus Wessel und Marcell Restle, hrsg. von Marcell Restle, bisher 5 Bde., Stuttgart 1966 - 1995, 3. Bd.

⁵⁰⁰ *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, hrsg. von Konrat Ziegler, 1. Reihe, 24 Bde. (47 Halbbde.), 2. Reihe, 10 Bde., (19 Halbbde.), 15 Supplementbde., Stuttgart 1894 - 1980, 2. Reihe, 2. Bd, Stuttgart 1923, Sp. 1310 - 1313.

⁵⁰¹ Siehe oben Teil 2, Kap. 1, 3 (*Der Sitz des Richters*).

Die wahrscheinlich im späten 4. Jahrhundert in Mailand entstandene *sogenannte Lipsanothek* befindet sich heute im Museo dell'Età Cristiana zu *Brescia*.⁵⁰² Der Deckel dieses aus Elfenbein gefertigten Kästchens, das entweder als Schatzkasten oder auch Reliquenschrein gedient haben mag,⁵⁰³ stellt in zwei Registern fünf Szenen der Passion Christi dar. Neben dem Gebet Jesu am Ölberg, der Gefangennahme und der Verleugnung Petri wird im Anschluß an das Verhör vor dem Hohen Rat der Prozeß Jesu vor Pilatus erzählt, welcher erstmals nun auch den sich die Hände waschenden Statthalter zeigt.

Ergänzend sei zu erwähnen, daß die Lipsanothek vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung Norditaliens im späten 4. Jahrhundert sowie der Schriften des Ambrosius von Mailand betrachtet worden ist. Im Rahmen des sich gegen den Arianismus wendenden Programmes unterstreichten die Vorführung Jesu vor Pilatus wie jene vor den Hohen Rat die Göttlichkeit des Angeklagten, indem dieser einmal sich als König der Juden, das andere Mal als Sohn Gottes bezeichnet. Daneben vergegenwärtigten die drei Szenen des oberen Registers die Menschlichkeit Jesu.⁵⁰⁴

Der Prozeß Jesu vor dem römischen Statthalter wird auf diesem Elfenbeinrelief (*Abb. 5*) durch zwei Momente wiedergegeben, die Vorführung Jesu, die diesmal, im Unterschied zu den Sarkophagen (*Abb. 2, Abb. 3, Abb. 6*), von der rechten Seite aus erfolgt, und die Handwaschung des Pilatus. Somit werden Anfang und Ende der Gerichtsverhandlung veranschaulicht.

In scheinbar dem weltlichen Gericht ergebener Haltung wird Jesus in das Prätorium geführt, dessen Eingang durch den zur Seite gerafften Vorhang angedeutet wird. Womöglich geht dieses Detail auf eine Stelle in den apokryphen *Acta Pilati* zurück, welche beschreibt, daß der Statthalter nach dem Verhör einen Vorhang vor den

⁵⁰² Carolyn Joslin Watson, *The Program of the Brescia Casket*, S. 283, in: *Gesta XX/2*, 1981, S. 283 - 298.

⁵⁰³ Ebenda, a.a.O., S. 290 sowie Anm. 63 auf S. 297.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 289: "Thus Gethsemane and the Arrest on the casket can be interpreted as revealing the humanity of Christ without compromising the divinity. (...) Christ confessed himself to be the Son of God before the priests, and King of the Jews before Pilate, thus declaring his divinity in each case." Watsons Ausführungen in diesem Aufsatz zufolge sei die gegen den Arianismus gerichtete Position, auch im Zusammenhang mit den Schriften des Ambrosius von Mailand, in allen Darstellungen des Elfenbeinkästchen zu finden. Der Arianismus vertrat die Auffassung, "der Sohn sei weder gleichewig noch eine Art Emanation aus dem Wesen des Vaters, noch ein Teil Gottes: er existiere als unabhängiges Subjekt, abhängig einzig vom Willen des Vaters". (Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, bisher 7 Bde., Freiburg im Breisgau / Basel / Rom / Wien 1993 - 1998 (3), 1. Bd., Stichwort: Arius, Sp. 983). Die orthodoxe Position der Kirche hierzu wurde in der Lehrformel von Chalkedon im Jahre 451 formuliert (Watson, a.a.O., S.285). Diese unterstreicht vor allem die zwei Naturen Christi, indem sie ihn vollkommenen Gott und vollkommenen Menschen nennt. Er sei wesensgleich mit dem Vater und wesensgleich mit den Menschen (Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., 2. Bd., Stichwort: Chalkedon, Sp. 1001).

Richterstuhl ziehen ließ, um das Urteil unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu verkünden.⁵⁰⁵ Dieser ist nun zur Seite geschoben, um zu zeigen, daß die Verhandlung noch geführt werden wird. Die Art und Weise, in welcher Jesus in das Richthaus geleitet wird, stelle vielleicht eine aus dem 4. Jahrhundert aus Kleinasien stammende Formulierung der Vorführung einer Person dar, die bereits Asterius von Amasia in seiner Homilie der Heiligen Euphémie beschrieben hat.⁵⁰⁶ Von den beiden in kurze gegürtete Tunika und Chlamys gekleideten Soldaten zieht der Vordere Christus am Arm, während der rechts hinter ihm Schreitende den Angeklagten vor den Richter zu schieben scheint.

Der hier ebenfalls bartlos und mit kurzem Haar wiedergegebene Statthalter trägt über der gegürteten, langärmeligen, mit Segmentum versehenen Tunika,⁵⁰⁷ wie auf den Sarkophagreliefs, die Chlamys. Umgeben von vier hinter ihm stehenden, ebenfalls die Chlamys tragenden Männern, sitzt er dem Betrachter zugewandt auf einem kunstvoll verzierten Bisellium,⁵⁰⁸ bei dem es sich um einen breiten Sitz handelt, der als Doppelsitz ursprünglich für zwei Personen bestimmt war, später jedoch als Ehrensitz für nur einen Menschen gebraucht wurde.⁵⁰⁹ Das Bisellium steht auf einer breiten Trittstufe. Dieses als Tribunal, Suggestus oder im Griechischen "Bema" (*βῆμα*) bezeichnete Podium diente in der Antike unter anderem auch dem Richter als erhöhter Amtssitz.⁵¹⁰ An der Vorderseite der Trittstufe ist der Buchstabe "N" eingeritzt, von dem sich aber nicht sicher sagen läßt, ob er zeitgenössischen Ursprungs ist.

In aufrechter Haltung läßt sich der Statthalter gerade von seinem Diener, dem er sich zuwendet, Wasser aus einer Kanne über die rechte Hand gießen, das in einer Griffschale aufgefangen wird. Seine Linke hält Pilatus schon bereit, um auch sie zum Zeichen seiner Unschuld am Tode Jesu waschen zu lassen. Die Darstellung der Handwaschung auf diesem Relief scheint einem antiken Typus zu folgen, bei welchem ein jugendlicher, das Mantele über der Schulter tragender Diener in der rechten Hand eine Kanne, in der linken eine Griffschale hält, wie es von verschiedenen Denkmälern (*Abb. 1*) bekannt ist.⁵¹¹ Wie

⁵⁰⁵ Acta Pilati, IX, 4, in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 340 (Pilatusakten).

⁵⁰⁶ André Grabar, Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, 2 Bde., Paris 1946, 2. Bd.: Iconographie, S. 73.

⁵⁰⁷ Zum Segmentum siehe Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt, hrsg. von Ernst Dassmann und anderen, bisher 17 Bde., Stuttgart 1950 - 1996, 14. Bd., Stuttgart 1988, Stichwort: Herrschaftszeichen, Sp. 940.

⁵⁰⁸ Richard Delbrueck, Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn 1952, S. 31.

⁵⁰⁹ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 1. Reihe, 5. Halbbd., Stuttgart 1897, Sp. 502: honor biselli oder honor biselliatus. Die geehrte Person ist ein biselliarius.

⁵¹⁰ Hans Ulrich Instinsky, Bischofsstuhl und Kaiserthron, München 1955, S. 14.

⁵¹¹ Vgl. Hans Ulrich Nuber, Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1968, erschienen im

auf der bereits erwähnten Silberplatte aus Cesena (spätes 4. Jahrhundert; *Abb. 4, Abb. 4a*), gießt der hier mit kurzer gegürteter, langärmeliger Tunika bekleidete Jüngling Wasser aus der Kanne über die rechte Hand eines Mannes, das in der Griffschale aufgefangen wird. Es liegt nahe, daß antike Denkmäler, die einen Diener mit diesen damals typischen Handwaschungsgefäßen sowie dem Handtuch, oder sogar die Waschung selbst darstellten, als Vorbild für diese Szene der Lipsanothek gedient haben.

Der Abschluß der Verhandlung, welcher durch die das Urteil vergegenwärtigende Handwaschung besiegelt wird, läßt sich darüber hinaus durch die Jesus abgewandte Haltung des Richters erkennen, der starr aus dem Bild hinaus in die Ferne blickt. Er scheint nicht den links neben ihm stehenden Mann zu beachten, der ihn eindringlich betrachtet, als zweifle er die Richtigkeit des eben gefällten Urteiles an. In diesem Mann, der über der kurzen, ebenfalls mit Segmentum am Oberarm versehenen Tunika die Chlamys trägt, läßt sich nur der Assessor, der Rechtsberater des Statthalters in seiner richterlichen Funktion, sehen.⁵¹² Offenbar hat er Pilatus eben auf die Unschuld des Angeklagten hingewiesen, da die Blicke von zwei der drei rechts hinter dem Richter stehenden, wahrscheinlich zu dessen Leibwache gehörenden Männer auf ihn gerichtet sind. Die Entscheidung des Richters Pilatus der womöglich gegensätzlichen Rechtsauffassung eines Assessors entgegenzusetzen, mag den Programmgestalter zu dieser Darstellung angeregt haben.

Wie schon der Sarkophag (Inv.-Nr. 171) im Museo Pio Cristiano in Rom (*Abb. 2*) weist jener im Musée Lapidaire zu Arles aus dem Jahre 400 (*Abb. 6*) die übliche Gliederung in fünf Bildfelder auf.⁵¹³ Die unterschiedlich gearbeiteten, Rundbogen und in der Mitte ein kostbar verziertes Gebälk tragenden Säulen rahmen die Darstellungen der Fußwaschung, die in drei Szenen zusammengefaßte Majestas und die Verhandlung Christi vor Pilatus. Hier jedoch werden die Vorführung Jesu und das sich anschließende Prozeßgeschehen in einer Szene vereint. Dies mag auf die Ausweitung der Majestas auf drei Bildfelder

53. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1972, Berlin 1973, S. 96 - 125 sowie S. 126 und Taf. 23, 1a-b, 24, 2 und 26, 2. Siehe oben Teil 2, Kap. 2 (*Der Diener des Statthalters*).

⁵¹² Siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Der Assessor*).

⁵¹³ Zur Datierung siehe Fernand Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, Paris 1954, S. 36.

zurückzuführen sein, wodurch die Notwendigkeit entstand, Jesus mit dem ihn begleitenden römischen Soldaten vor den Statthalter treten zu lassen.⁵¹⁴

Die durch die Arkade eng gefaßte und fast vollständig von den Figuren ausgefüllte Szene führt dem Betrachter drei Momente der Verhandlung in kürzester Form vor: Die Vorführung Christi durch einen römischen Soldaten, das Verhör und schließlich die Handwaschung des Pilatus, welche durch seinen wiederum mit der Tunika exomis bekleideten Diener im voraus angedeutet wird,⁵¹⁵ hält dieser doch schon Wasserkrug und Schale bereit.

Das Relief zeigt den einen Panzer über der kurzen Tunika tragenden Statthalter dem Betrachter zugewandt auf einem erhöhten Stuhl sitzen, welcher von dessen Chlamys verdeckt und somit nicht näher zu bestimmen ist. Auch ruhen seine Füße auf einer Fußbank, dem Scabellum,⁵¹⁶ wodurch sich vermuten läßt, daß der Sitz des Richters auf einem Tribunal, dem Suggestus, steht, auf welchem römische Magistrate ihr Amt, wie auch die Rechtsprechung, durchführten.⁵¹⁷ Indem Pilatus mit dem linken Zeigefinger auf Jesus weist, scheint er ihn über den Vorwurf von Seiten der Hohenpriester und Schriftgelehrten, sich König der Juden zu nennen, zu verhören. Diese Frage seines Richters bejaht gebeugten Hauptes Jesus, während seine rechte Hand im Redegestus erhoben ist. Auf seiner Schulter ruht die Hand des römischen Soldaten, wodurch dem Betrachter angedeutet wird, daß Jesus, hier ebenfalls das Pallium über der langärmeligen Tunika tragend, eben erst vor den Statthalter geführt wurde.

Während die Blicke sowohl des Soldaten als auch des Dieners auf Pilatus ruhen, als erwarteten sie von diesem eine Entscheidung, schaut der römische Richter zweifelnd aus dem Bilde hinaus. Indem er sich von dem Geschehen abwendet und gleichzeitig Jesus verhört, kommt sein innerer Zwiespalt zwischen eigener Überzeugung und dem Urteil, das er gleich sprechen wird, zum Ausdruck: Sein Diener hält schon die Utensilien für die Handwaschung bereit, wodurch er seine Unschuld am Blute Christi zeigen wird.

Wiederum erscheint im Vordergrund die Clepsydra als ein auf einem Dreifuß stehender Krater.

⁵¹⁴ Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 20.

⁵¹⁵ Ebenda, S. 5: Schon Hans von Campenhausen hat darauf hingewiesen, daß die Passionsarkophage nicht die Handwaschung an sich, sondern einen etwas früheren Moment der Gerichtsverhandlung zeigen.

⁵¹⁶ Marion Lawrence, Columnar Sarcophagi in the Latin West, S. 109, in: The Art Bulletin, 14, 1932, S.103 - 185.

⁵¹⁷ Hanns Gabelmann, a.a.O., Darmstadt 1984, S. 122.

Überraschenderweise wird auf diesem Sarkophag der das Verhör Jesu vor Pilatus abschließenden, im voraus angedeuteten Handwaschung die Fußwaschung Petri im linken äußeren Bildfeld gegenübergestellt, wie es sich ebenfalls auf drei weiteren bekannten Denkmälern dieser Gattung beobachten läßt.⁵¹⁸ Nach Hans von Campenhausen sei dieses Thema aufgrund formaler Forderungen in Analogie zu der Pilatus-Szene gewählt worden: Dem Bestreben nach größtmöglicher Symmetrie wird Folge geleistet, indem auf der einen Seite Petrus, auf der anderen Pilatus thront, während beide Male Christus vor der sitzenden Person steht. Somit ließe sich auch erklären, weshalb Petri Stuhl auf einer Art Podium steht,⁵¹⁹ bei dem es sich um ein Suggestus handelt, das sonst nicht im Zusammenhang mit der Fußwaschung zu verstehen ist. Die Schauseite des Sarkophages wird auf diese Weise an beiden Seiten durch je eine sitzende Figur abgeschlossen, wobei es sich um ein Motiv handelt, das in der Kunst christlicher Sarkophage häufig zu beobachten ist.⁵²⁰

Über die formale Analogie zwischen Hand- und Fußwaschung hinausgehend, fällt eine inhaltliche Entsprechung dieser beiden symbolischen Waschungen auf, auf welche bisher nur wage hingewiesen wurde, ohne eine Deutung des Zusammenhanges zu geben.⁵²¹ Bei der Hand- wie auch der Fußwaschung handelt es sich um Reinigungsriten: Christus wäscht den Jüngern die Füße, damit sie - nun von ihren Sünden gereinigt⁵²² - an seinem Reich teilhaben,⁵²³ während Pilatus sich am Ende der Verhandlung die Hände wäscht, um vor dem Volk seine Unschuld am Blute Christi zu bezeugen.⁵²⁴ Es stellt sich die Frage, ob diese inhaltliche Analogie auf besondere Weise herausgestellt werden sollte, da die Fußwaschung die einzige Petrus-Szene ist. Der Sarkophag gehört zu der Gruppe der sogenannten Passionssarkophage, die neben Stationen aus der Leidensgeschichte Jesu die Martyrien von Petrus und Paulus darstellen.⁵²⁵ Die drei anderen, die Fußwaschung ins Bilde umsetzenden Passionssarkophage zeigen im benachbarten Feld die Kreuztragung oder Gefangenführung Petri, welche auf dem hier besprochenen Denkmal nicht zur Ausführung gelangen, da neben der in drei Feldern gezeigten Majestas Domini nur noch eine Nische zur Verfügung stand. Daß auf die so wichtige Vergegenwärtigung des

⁵¹⁸ Siehe hierzu Marion Lawrence, a.a.O., S. 107, Fig. 2 (Sarkophag in den Vatikanischen Grotten in Rom), S. 108, Fig. 5 (Sarkophag in Nîmes in der Chapelle St. Baudille) und Fig. 6.

⁵¹⁹ Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 18.

⁵²⁰ Ebenda, S. 5.

⁵²¹ Ebenda, S. 18. Hans von Campenhausen weist auf eine im Sinne der Zeit "mystische" Beziehung beider Szenen hin, die er jedoch für wage erklärt.

⁵²² Hildegard Giess, Die Darstellung der Fußwaschung in den Kunstwerken des 4. - 12. Jahrhunderts, Diss. Bern, Rom 1962, S. 20. Zur Bedeutung der Fußwaschung in Text, Brauchtum und Exegese siehe S. 1 - 21.

⁵²³ Johannes 13, 1 - 15.

⁵²⁴ Matthäus 27, 24.

⁵²⁵ Hans von Campenhausen, a.a.O., S. 4.

Martyriums Petri zugunsten der Fußwaschung verzichtet wird, kann auf die Absicht des Auftraggebers zurückzuführen sein, den symbolischen Zusammenhang von Hand- und Fußwaschung dem Betrachter vor Augen führen zu wollen.

Von den nicht mehr in vollständiger Anzahl erhaltenen, um 431 - 433 entstandenen Tafeln der *Holztür von S. Sabina in Rom* widmen sich jene der Außentür sowohl Geschehnissen des Alten als auch des Neuen Testaments.⁵²⁶ Im Gegensatz zu den bisher untersuchten Denkmälern wird die Handwaschung des Pilatus hier mit der Kreuztragung des Simon von Kyrene auf einer Tafel verbunden (*Abb. 8*). Hierbei erfolgt durch die einander entgegengesetzten Bewegungsrichtungen der beiden Figurengruppen einerseits eine Trennung der beiden Szenen innerhalb des Reliefs, andererseits werden die beiden Handlungen zeitlich voneinander abgesetzt: Die Aufmerksamkeit des Dieners sowie des Assessors richtet sich auf den am linken Bildrande sitzenden, geringfügig in diese Richtung aus dem Bilde schauenden Statthalter, der im Begriff ist, sich die Hände zu waschen; Jesus, in Begleitung eines Soldaten, der ihnen folgende, das Kreuz tragende Simon von Kyrene sowie ein weiterer Soldat schreiten dagegen nach rechts.

Die Komposition der Handwaschung (*Abb. 8a*) lehnt sich eng an jene der Pilatus-Szenen auf den Säulensarkophagen an, nur ist sie hier in spiegelverkehrter Anordnung wiedergegeben.⁵²⁷ Diese Notwendigkeit ergibt sich zwangsläufig durch den Anschluß der Kreuztragung auf der rechten Hälfte des Reliefs. Im Gegensatz hierzu stellte die Pilatus-Szene der Sarkophagplastik den Abschluß dar, welchem die Gefangenschaft Jesu vorangestellt war. Es läßt sich daher sagen, daß der Bildtypus der Handwaschung, wie er auf der Holztür von S. Sabina zu finden ist, in der Tradition der römischen Sarkophagkunst steht.

Der mit lockigem Haar und nun auch bärtig wiedergegebene römische Statthalter trägt wie bisher eine Chlamys über der hier offensichtlich aus einem schwerem Stoff gefertigten, langärmeligen Tunika sowie hohe geflochtene Stiefel.⁵²⁸ Auf der Sella curulis

⁵²⁶ Gisela Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom unter Verwendung neuer Aufnahmen von Franz Xaver Bartl*, (= Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, siebentes Heft), Tübingen 1980, S. 107f. Auf S. 109 betont Gisela Jeremias, daß eine *concordia veteris et novi testamenti* aufgrund der unterschiedlichen Anzahl von alttestamentlichen und neutestamentlichen Szenen nicht existiert haben kann. Darüber hinaus sei die ursprüngliche Anordnung der Tafeln nicht mehr nachzuvollziehen, da einige fehlten.

⁵²⁷ Ebenda, S. 58. Auch Gisela Jeremias weist darauf hin, daß das S. Sabina-Relief, wie die meisten Sarkophage, eine Dreifigurengruppe zeigt. Aufgrund der Ähnlichkeit des Passionszyklus mit der römischen Sarkophagplastik könne man annehmen, daß die Reliefs in Rom in Auftrag gegeben und von einer Werkstatt nach dort vorliegenden Bildschemata ausgeführt worden sind (S. 106f).

⁵²⁸ Daß Pilatus hier bärtig wiedergegeben wird, ist Gertrud Schiller, a.a.O., 2. Bd., S. 75, zufolge auf den Einfluß östlicher Ikonographie zurückzuführen. Da jedoch der Erhaltungszustand dieser

oder Sella castrensis sitzend, welche ihn schon auf den Sarkophagen als Beamten in richtender Funktion auswies,⁵²⁹ hat er ein Bein über das andere geschlagen. Diese Haltung findet sich in späterer Zeit häufig bei Richtern und wurde diesen auch in mittelalterlichen Rechtsbüchern vorgeschrieben.⁵³⁰ Daher liegt die Vermutung nahe, daß auf diesem Relief, trotz seiner weit früheren Entstehungszeit, auf die Eigenschaft des Pilatus als Richter hingewiesen werden soll, zumal laut Dietmar Popp die Haltung mit gekreuzten Beinen bereits in der Antike nachgewiesen werden kann.⁵³¹ Das Diadem, das er trägt, soll seinen hohen Rang unterstreichen.⁵³² Dem Betrachter zugewandt, hält er beide Hände über ein mit einem Stiel versehenes Becken, welches ihm sein in eine langärmelige, gegürtete, kurze Tunika gekleideter Diener hinhält. Mit der rechten Hand gießt dieser Wasser aus einem Krug in das Becken, damit der Statthalter die Handwaschung vornehmen kann, wie es Matthäus schildert:

"Als aber Pilatus sah, daß er nichts erreichte, sondern daß der Tumult nur noch größer wurde, nahm er Wasser, wusch vor dem Volk die Hände und sagte: Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu!"⁵³³

Der Blick des Pilatus ist teilnamslos aus dem Bild gerichtet, als entspreche das von ihm gefällte Urteil nicht seiner Überzeugung. Der wie auf den Sarkophagen seitlich hinter dem Statthalter stehende Assessor, durch die Chlamys über der Tunika als Beamter gekennzeichnet,⁵³⁴ schaut zum Richter, als wolle er sich an diesen wenden, vielleicht sogar bezweifelt er das Urteil, welches Pilatus eben erst gesprochen hat und nun durch die Handwaschung besiegelt. Jesus, wie auf den Reliefs der Sarkophage in dieser Szene nicht dargestellt, wird nun in der rechten Hälfte der Tafel (*Abb. 8*) von einem Soldaten nach Golgatha geführt, dicht gefolgt von dem das Kreuz tragenden Simon von Kyrene. Auch

Tafel sehr schlecht ist, zudem Stirn und Nase des Pilatus im Rahmen von Restaurierungen erneuert worden sind (Gisela Jeremias, ebenda, S. 57), läßt sich das ursprüngliche Aussehen des römischen Richters nicht mehr bestimmen.

⁵²⁹ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a.a.O., 2. Reihe, 2. Bd., Stuttgart 1923, Sp. 1310 - 1313.

⁵³⁰ Edgar Hertlein, Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel, S. 28, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S. 1 - 50. P. C. Claussen, Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs, S. 25, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 39, 1977, S. 11 - 27.

⁵³¹ Dietmar Popp, Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts, (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 67), München 1996, S. 207, nennt in diesem Zusammenhang sowohl Münzen als auch Reliefs mit Darstellungen kaiserlicher Zeremonien.

⁵³² Richard Delbrueck, Notes On The Wooden Doors of S. Sabina, S. 140, in: The Art Bulletin, 34, 1952, S. 139 - 145.

⁵³³ Matthäus 27, 24.

⁵³⁴ Richard Delbrueck, a.a.O., 1929, S. 36ff.

dieser wird von einem in Rückenansicht wiedergegebenen, direkt neben dem Assessor stehenden Soldaten begleitet, der gerade den Gerichtsort zu verlassen scheint. Auf diese Weise werden Handwaschung und Kreuztragung eng miteinander verknüpft und im Unterschied zu den bisherigen Darstellungen, die den Beginn der Geschehnisse durch die Vorführung Jesu hervorheben, der Ausgang des Prozesses veranschaulicht.

Die zu Beginn des 6. Jahrhunderts entstandenen Mosaiken des Passionszyklus des oberen Registers der Südwand des Mittelschiffs von *S. Apollinare Nuovo in Ravenna* schildern in einer Darstellung ausführlich das Geschehen Jesu vor Pilatus,⁵³⁵ indem sie der Textvorlage des Matthäusevangeliums folgen.⁵³⁶ Hierbei wird die Erzählung der Handwaschung (*Abb. 9*), wie sie auf den bisher besprochenen Denkmälern in Erscheinung trat, um zwei weitere Episoden bereichert: die von allen vier Evangelisten geschilderte Anklage Jesu durch die Hohenpriester und Ältesten sowie die bei Matthäus zu lesende Warnung des Statthalters durch seine Frau.⁵³⁷

Die hier erstmals durch die Mitglieder des Hohen Rates vorgeführte Anklage Jesu zeigt einen Hohenpriester in der üblichen Tracht, wie es sich auch auf anderen Mosaiken dieses Zyklus beobachten läßt:⁵³⁸ Über der weißen Tunika trägt er eine mit Purpureinfassung versehene weiße Lacerna, welche vorne durch eine mit Perlen und Edelsteinen besetzte Rundfibel zusammengehalten wird.⁵³⁹ Der links neben ihm stehende kahlköpfige, bärtige Mann trägt ferner die in diesem Zyklus für die Juden charakteristische Kleidung, welche aus einer über der Tunika getragenen Pänula besteht.⁵⁴⁰

Mit anklagender Handbewegung führt ein weißhaariger älterer Hoherpriester in Begleitung einiger Männer Jesus vor den römischen Statthalter. Nachdem er dessen Frage, ob er König sei, zustimmend beantwortet hat, steht der hier erstmals mit Kreuznimbus gekennzeichnete Christus in anmutsvoller Haltung schweigend vor seinem Richter. Besonders eindrucksvoll kommt dies durch seinen passiv herabhängenden

⁵³⁵ Zur Datierung siehe Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 2 Bde., Wiesbaden 1969 und 1974, 2. Bd., 1. Teil, Wiesbaden 1974, S. 127ff. und S. 159. Carl Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm / Uppsala 1953, S. 55.

⁵³⁶ Matthäus 27, 12 - 24.

⁵³⁷ Matthäus 27, 19.

⁵³⁸ Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 3 Bde., Wiesbaden 1969-1976, 1. Bd.: *Ravenna, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, S. 315.

⁵³⁹ Ebenda, S. 315 und S. 316.

⁵⁴⁰ Ebenda, S. 315. Vgl. ferner dort Tafel 190 (Der Weg zum Hohen Rat) und auch Tafel 192 (Jesus vor Kaiphas).

rechten Arm zum Ausdruck, dem der Meister die gestikulierende Hand des Hohenpriesters gegenübergestellt hat. Die würdevolle Anmut Christi zeigt sich auch in der äußerst kostbaren Ausführung seiner Gewänder. Wie auch auf den übrigen Mosaiken, sind sowohl die beiden übereinander getragenen Tuniken als auch das mit goldenen Claviculi verzierte Pallium von purpurner Farbe. Zusätzlich bestechen die unter dem Mantel getragenen Kleider durch Goldborte und goldene Clavi.⁵⁴¹ Die majestätische Haltung des in seiner Körpergröße die dicht gedrängte Menge seiner Ankläger weit überragenden Christus verweist, ebenso wie die purpurne Farbe seiner Gewänder,⁵⁴² auf den König, sein in die Ferne gerichteter Blick auf den sein Schicksal annehmenden Gottessohn.

Zwischen die beiden hinter Pilatus stehenden, mit Chlamys bekleideten Männer ist inzwischen ein weiterer getreten, offenbar der Bote seiner Frau, welcher ihm deren Warnung, Jesus kein Unrecht zuzufügen, ins Ohr zu flüstern scheint.⁵⁴³ Über diese Worte zeigt sich der auf einem breiten, mit Kissen ausgestatteten Sessel sitzende Statthalter überrascht. Der Höhepunkt der Erzählung, welche in diesem Moment zu ruhen scheint, drückt sich im Zögern des römischen Richters aus und verweilt unmittelbar vor der Verurteilung Jesu. Dem Betrachter zugewandt, schaut er erstaunt zu Christus, während die beiden hinter der konkav gestalteten Rückenlehne fast verborgenen, ihn nachdenklich betrachtenden Begleiter schon auf seine richterliche Entscheidung zu warten scheinen, die er im nächsten Augenblick als Vertreter der kaiserlichen Autorität in der Provinz fällen wird, wie es offenbar durch die Farbgebung der Kleidung ausgedrückt werden soll: Der Statthalter der römischen Provinz Judäa trägt auf diesem Mosaik über einer weißen, mit Rangabzeichen auf Schulter und Ärmel versehenen Tunika die braun purpurne Chlamys,⁵⁴⁴ die jedoch nur dem Kaiser vorbehalten war.⁵⁴⁵ Indem Pilatus hier die purpurne Chlamys des kaiserlichen Dienstkostümes anstelle des einen Beamten ausweisenden weißen Mantels dieser Art trägt,⁵⁴⁶ soll zum Ausdruck gebracht werden, daß er im Namen des römischen Kaisers Recht sprechen wird.⁵⁴⁷ Schon streckt Pilatus

⁵⁴¹ Zu den Gewändern Christi in diesem Zyklus, siehe ebenda, S. 311.

⁵⁴² Laut dem Artikel "Herrschaftszeichen" von Marcell Restle im Reallexikon für Antike und Christentum, a.a.O., Bd. 14, 1988, Sp. 962f., war der Purpurfarbstoff zumindest seit dem 4. Jahrhundert dem Kaiser vorbehalten.

⁵⁴³ Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1916, 2. Bd., S. 867.

⁵⁴⁴ Laut Friedrich Wilhelm Deichmann, a.a.O., 1969 - 1976, 1. Bd., 1969, S. 316, handelt es sich hierbei um das im 5. / 6. Jahrhundert übliche Dienstkostüm der höchsten staatlichen Rangklassen.

⁵⁴⁵ Richard Delbrueck, Der spätantike Kaiserornat, S. 5, in: Die Antike, 8, 1932, S. 1 - 21.

⁵⁴⁶ Nach Richard Delbrueck, a.a.O., S. 4f. gehörte die purpurfarbene Chlamys zum Dienstkostüm des Kaisers seit der Zeit Konstantins.

⁵⁴⁷ Siehe hierzu die Ausführungen oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Pontius Pilatus*).

seine Hände dem Diener entgegen, der aus einer Kanne Wasser über diese gießt, welches in einer Griffschale aufgefangen wird.

Die Komposition dieser Handwaschungsszene erinnert bis in die Details hinein an jene auf dem Elfenbeinrelief der sog. Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*), auch wenn sie dort in spiegelverkehrter Anordnung wiedergegeben wird.⁵⁴⁸ Desweiteren zeigen sowohl Sitzmotiv des Statthalters, dessen Füße hier auf einem Suppedaneum, einer Fußbank,⁵⁴⁹ ruhen als auch die Breite des Richterstuhles und ebenfalls die Anordnung der wahrscheinlich der Leibwache des Pilatus angehörenden, mit der Chlamys bekleideten Männer Anklänge an dieses Werk. Anhand dieser Beobachtungen läßt sich vor dem Hintergrund der bereits untersuchten Denkmäler schließen, daß sowohl die Lipsanothek als auch das Mosaik in Ravenna (*Abb. 9*) einer ikonographischen Tradition folgen, die sich von jener der christlichen Sarkophage und der sich dieser noch anschließenden Tafel der Holztür von S. Sabina (431-433, *Abb. 8, Abb. 8a*) unterscheidet. Als unmittelbare Quelle für die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo wurden in der Literatur letztendlich vorausgehende monumentale Fresken- oder Mosaikzyklen gesehen, die wahrscheinlich eine eigene Tradition entwickelt hatten, indem sie wiederum einzelne Motive aus der Miniaturmalerei oder auch der Reliefplastik übernahmen.⁵⁵⁰ Womöglich gab es bereits in Ravenna diese Vorbilder.⁵⁵¹

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Denkmälern besticht die genau durchdachte Komposition des Bildfeldes.⁵⁵² So liegt die geometrische Mitte der rechten Bildhälfte, welche mit der linken Begrenzung des Richterstuhles endet, genau zwischen den Köpfen des Statthalters und des Boten seiner Frau. Hierdurch wird die Bedeutung, welche der Warnung der Prokula beigemessen werden kann, deutlich hervorgehoben. Sie mag dazu beigetragen haben, daß Pilatus noch in einem höheren Maße die Anklagen gegen Jesus in Zweifel gezogen hat. Ferner schafft die deutliche Zäsur links der gedachten Mittelachse des Mosaikes einen auffallend großen Freiraum,⁵⁵³ welcher die beiden Figurengruppen voneinander trennt und darüber hinaus die unüberbrückbare Kluft zwischen Angeklagtem und Richter verdeutlicht. Daß Pilatus, der Vertreter des Jesus aufgrund äußerer Zwänge verurteilenden Gerichtes, nicht frei in seiner Entscheidung ist, drückt der Meister

⁵⁴⁸ Auf diese Parallele hat auch Friedrich Wilhelm Deichmann, a.a.O., 1969 und 1974, 2. Bd., 1. Teil, 1974, S. 177, hingewiesen.

⁵⁴⁹ Friedrich Wilhelm Deichmann, a.a.O., 1969 - 1976, 1. Bd., S. 316.

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 160.

⁵⁵¹ Ebenda.

⁵⁵² Die folgenden Ergebnisse entstanden auf der Grundlage der bei Friedrich Wilhelm Deichmann, a.a.O., 1974, 2. Bd., abgebildeten Kompositionsskizzen.

⁵⁵³ Ebenda, 1. Teil, S. 187.

überzeugend durch die bildparallele Anordnung des Statthalters und dessen Gefolges aus, wodurch diesen etwas Statisches verliehen wird. Im starkem Gegensatz hierzu wird Jesus, noch durch die Fußstellung besonders hervorgehoben, wie aus dem Bilde schreitend dargestellt. Auf diese Weise wird dem Betrachter vor Augen geführt, wer der wirklich Handelnde und wer der sich in das Geschehen Fügende ist.

Sowohl Herkunft als auch Entstehungszeit der vier aus Alabaster gefertigten,⁵⁵⁴ skulptierten *Ziboriumssäulen*, die den Baldachin über dem Hauptaltar von *S. Marco in Venedig*, tragen,⁵⁵⁵ sind in der Forschung umstritten. Unter den zahlreichen Ansätzen, die Säulen in das 5., 6. oder ins 11., 12 und 13. Jahrhundert zu datieren,⁵⁵⁶ überwiegt die Vermutung, daß sie von Kreuzfahrern im Jahre 1204 als Beute aus dem Osten nach Venedig gebracht worden sind.⁵⁵⁷ Nur die beiden vorderen Säulen stammten aus frühchristlicher Zeit, während es sich dagegen bei den beiden hinteren um mittelalterliche venezianische Kopien handelte, zumal die mit Sicherheit im 13. Jahrhundert zugefügten umlaufenden Inschriften nicht immer mit den Darstellungen übereinstimmen.⁵⁵⁸

Die Säulen, welche in neun Register mit jeweils neun durch Arkaden voneinander getrennte Nischen gegliedert sind, erzählen neben den Ereignissen aus der Jugend Mariae jene der Jugend Jesu, welchen sich Szenen der Wundertaten, Passion und dem Geschehen nach der Auferstehung Christi anschließen.⁵⁵⁹

Sehr ausführlich erzählt die ins 6. Jahrhundert datierte,⁵⁶⁰ vordere rechte Säule den Prozeß Jesu vor dem römischen Statthalter. Auf zwei Register verteilt,⁵⁶¹ geben die insgesamt zwölf Nischen, die niemals mehr als zwei Personen umfassen, die Anklage Jesu durch die Hohenpriester vor Pilatus mit dem ersten Verhör, die zweite Vorführung Jesu und die anschließende, den Prozeß abschließende Handwaschung wieder (*Abb. 10, Abb. 10a - c, Abb. 11*).

⁵⁵⁴ Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, S. 60.

⁵⁵⁵ Elisabetta Lucchesi Palli, *Die Passions- und Endscenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942, S. 11.

⁵⁵⁶ Ebenda, S.11. Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, (= *Dumbarton Oaks Studies VI*), Washington 1960, S. 166.

⁵⁵⁷ Wolfgang Fritz Volbach, a.a.O., S. 20 und S. 60.

⁵⁵⁸ Ebenda. Hinsichtlich der bis heute umstrittenen Datierung sei auf die ausführliche Diskussion des Forschungsstandes in folgendem Werk hingewiesen: Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Studien zu einer spätantiken Werkgruppe*, (= *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 5, hrsg. v. Joachim Poeschke), Münster 1997, S. 13 - 84.

⁵⁵⁹ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S.13.

⁵⁶⁰ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XI^e, XII^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*, Paris 1960 (2), S. 41; Thomas Weigel, a.a.O., S. 252.

⁵⁶¹ 4. und 5. Register von unten.

Das Geschehen nimmt in den letzten vier Nischen des 4. Registers mit der Vorführung Jesu durch die Mitglieder des Hohen Rates seinen Anfang (*Abb. 10, Abb. 10a*).⁵⁶² Die oberhalb der Szenen zu lesende Inschrift weist schon auf das Verhör hin, welches in einer Nische durch den sitzenden, Jesus befragenden Statthalter wiedergegeben wird: "Interrogat Jesum Pilatus."⁵⁶³

Von den beiden bärtigen, in eine kurzärmelige Tunika und Pallium gekleideten Hohenpriestern, die gerade Christus vor Pilatus geführt haben, weist der vordere heftig mit seiner Rechten auf jenen, als bringe er die gegen Christus erhobenen Anklagen vor Pilatus vor (*Abb. 10*).⁵⁶⁴ Dieser trägt hier erneut die Chlamys über der langärmeligen Tunika und hat hinter einem Tisch Platz genommen, auf dessen Tischtuch ein Tintenfaß zu erkennen ist. Mit erhobener Rechter scheint er Christus zu fragen, ob er der König der Juden sei. Der hier wieder mit Pallium und Tunika bekleidete Angeklagte wendet sich seinem Richter zu und bestätigt mit der erhobenen Rechten dessen Frage (*Abb. 10a*).⁵⁶⁵ Neben Pilatus stehen zwei die Chlamys über der kniekurzen Tunika tragende jüngere Männer, die den Verlauf des Verhöres auf Tafeln protokollieren.

Das nächsthöher gelegene Register setzt die Erzählung der Verhandlung Jesu vor Pilatus im Anschluß an den Tod des Judas fort,⁵⁶⁶ welcher hier in einer Nische dargestellt ist. Die ersten fünf Nischen geben die zweite Vorführung Jesu vor Pilatus wieder, welche mit der Warnung des Statthalters durch seine Frau (*Abb. 10c*) und darüber hinaus mit zwei, nur von den apokryphen Acta Pilati geschilderten Episoden verbunden wird (*Abb. 10b, Abb. 10c*).⁵⁶⁷

Aufgrund der oberhalb dieser Nischen zu lesenden Inschrift, welche besagt, daß der von den Soldaten geißelte Jesus ausgeliefert wird,⁵⁶⁸ vermutet Lucchesi Palli, daß an dieser Stelle ursprünglich die Geißelung dargestellt werden sollte. Daher sieht sie in dem vorderen der beiden bartlosen, jüngeren Männer (*Abb. 10b*), die den Betrachter in den weiteren Verlauf des Geschehens einführen, einen Schergen, denn dieser streckt beide Hände gegen Christus aus.⁵⁶⁹ Jedoch lassen sich diese beiden Männer ebenso als Soldaten deuten, in deren Begleitung Jesus vor Pilatus steht. Diese zweite Vorführung Jesu vor

⁵⁶² In den vier Nischen sind dargestellt: Die zwei Hohepriester, Jesus, Pilatus, die beiden Schreiber.

⁵⁶³ Pilatus verhört Jesus. Inschrift nach Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 72.

⁵⁶⁴ Lukas 23, 2.

⁵⁶⁵ Matthäus 27, 11; Markus 15, 2; Lukas 23, 3.

⁵⁶⁶ Nur nach dem Bericht des Matthäus wird Christus erst von den Hohenpriestern und Ältesten vor Pilatus geführt (27, 1 - 2), bevor der Tod des Judas erzählt wird (27, 3 - 10). Hieran schließt sich erst der weitere Verlauf des Prozesses (27, 11 - 26).

⁵⁶⁷ In den fünf Nischen sind dargestellt: Zwei Männer, Jesus, der sein Gewand ausbreitende Läufer, Pilatus und seine Frau, zwei Standartenträger.

⁵⁶⁸ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 73: Traditur Jesus militibus flagellatus.

⁵⁶⁹ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 75.

den Statthalter wird im folgenden durch zwei Episoden ergänzt, die nur von den apokryphen Acta Pilati erwähnt werden.⁵⁷⁰ Erneut hat Pilatus hinter einem Tisch Platz genommen (*Abb. 10c*) und scheint mit erhobener Rechter dem Läufer anzuordnen, Jesus in rücksichtsvoller Weise vorzuführen.⁵⁷¹ Ehrfurchtsvoll breitet dieser daraufhin mit geneigtem Haupt ein Tuch vor Christus aus (*Abb. 10b*) und scheint ihn mit folgenden Worten aufzufordern, vor den Statthalter zu treten: "Herr, wandle auf diesem und geh hinein. Denn es ruft dich der Statthalter."⁵⁷²

Daraufhin verneigen sich bei Christi Eintreten die von zwei Beamten gehaltenen Standarten mit den Brustbildern der Kaiser (*Abb. 10c*), in deren Namen Recht gesprochen wurde,⁵⁷³ um Christus ihre Ehrfurcht zu bezeugen.⁵⁷⁴ Hierbei scheint sich die Standarte des vorderen Trägers gerade zu senken, während sie der Hintere eng an sich hält, als wolle er mit aller Kraft verhindern, daß sich das Bild des Kaisers verneigt. Hinter Pilatus erscheint seine Frau im Fenster eines nicht näher bestimmbareren Gebäudes. Ihr Blick ist auf Jesus gerichtet, der gerade vor ihren Mann getreten ist. Hierdurch wird ihre sowohl von Matthäus als auch den Acta Pilati geschilderte Warnung,⁵⁷⁵ den Angeklagten nicht zu verurteilen, im Bilde umgesetzt, indem sie hier erstmals selbst dargestellt ist. Daß aber Prokula ihren Mann nicht selbst aufsuchte, um ihn zu warnen, sondern einen Boten zu Pilatus mit ihrer Nachricht schickte, kommt hier durch ihr Erscheinen im Fenster zum Ausdruck, befindet sie sich doch in einiger Entfernung vom Ort der Verhandlung. Bei der Darstellung der aus dem Fenster blickenden Frau folgte der Meister einem antiken Motiv, wie es A. M. Schneider hervorhebt.⁵⁷⁶ Aufgrund der auf diese Weise dargestellten Warnung des Pilatus vermutet Joseph Wilpert, daß es sich bei dem bartlosen, jüngeren Mann der ersten Nische (*Abb. 10b*) um den Boten der Frau handelt.⁵⁷⁷ Auf diese Weise wäre die sich über fünf Nischen erstreckende Erzählung der zweiten Vorführung Jesu dem Inhalt gemäß formal zusammengefaßt, denn die aus dem Fenster schauende Frau

⁵⁷⁰ Ebenda. Neben Elisabetta Lucchesi Palli hat auch Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 2. Bd., S. 870 darauf hingewiesen, daß hier der sein Gewand vor Jesus ausbreitende Gerichtsdiener sowie die sich vor Christus bei seinem Eintreten verneigenden Standarten mit den Kaiserporträts, entsprechend der Schilderung der Acta Pilati, dargestellt werden.

⁵⁷¹ Acta Pilati, I, 2, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 335 (Pilatusakten).

⁵⁷² Ebenda.

⁵⁷³ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 75.

⁵⁷⁴ Acta Pilati, I, 5, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 335 (Pilatusakten).

⁵⁷⁵ Matthäus 27, 19; Acta Pilati, II, 1, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 336 (Pilatusakten).

⁵⁷⁶ A. M. Schneider, Besprechung von E. Lucchesi Palli, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig, Prag 1942, S. 278, in: Byzantinische Zeitschrift, 42, 1943 / 1949, S. 276 - 279.

⁵⁷⁷ Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 2. Bd., S. 870.

führt den Blick des Betrachters zu Jesus und dem jüngeren Mann, dem Boten, welcher zu Pilatus eilt, um noch vor dem Urteilspruch die Warnung auszusprechen. Abgeschlossen wird die Erzählung schließlich durch die beiden Standartenträger, die sich dem Prozeßgeschehen zuwenden (*Abb. 10c*).

Die drei sich anschließenden Nischen geben, in Übereinstimmung mit der oberhalb zu lesenden Inschrift,⁵⁷⁸ die Handwaschung des Statthalters vor dem Volk wieder (*Abb. 11*).⁵⁷⁹

Pilatus, der inzwischen von seinem Richterstuhl aufgestanden ist, streckt beide Hände einem jungen, mit der Dalmatik bekleideten Mann entgegen. Dieser ist im Begriff, Wasser aus einem Krug in eine mit einem langen Stiel versehene Schale zu gießen, welche hinsichtlich ihrer Form eine auffallende Ähnlichkeit mit den entsprechenden Gefäßen der Lipsanothek von Brescia (*Abb. 5*) und des Mosaikes von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (*Abb. 9*) aufweist. Im Unterschied zu anderen Handwaschungsdarstellungen zeigt der römische Statthalter hier (*Abb. 11*) dem Betrachter seine beiden Handflächen, als wolle er auf die Reinheit seiner Hände und somit seines Handelns hinweisen. Auch scheint er hierbei auf die Gefäße zu deuten, um die Bedeutung der Waschung nach der Urteilsfällung, am Ende der Gerichtsverhandlung, hervorzuheben. In dieser Darstellung wäscht sich Pilatus vor dem Volke die Hände, denn, wie schon Elisabetta Lucchesi Palli hervorgehoben hat, stehen die beiden bartlosen, mit Pänula und Tunika bekleideten junge Männer für die Menge des anwesenden Volkes. Mit erhobener rechter Hand, und wie Elisabetta Lucchesi Palli beobachtet hat, geöffnetem Mund,⁵⁸⁰ scheint der Vordere die folgenden verhängnisvollen Worte auszurufen: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"⁵⁸¹

Die Ziboriumssäule zeichnet sich vor allem durch die sehr ausführliche Schilderung der Verhandlung Jesu vor dem römischen Statthalter aus, welche weitgehend den Ausführungen des Evangelisten Matthäus folgt, wie es unter anderem die Warnung des Pilatus sowie dessen Handwaschung belegen. Erweitert wird der Ablauf der Geschehnisse durch die zweite Vorführung Jesu, wie es nur im Text des Lukas zu lesen ist.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 73: Lavat Pilatus manus.

⁵⁷⁹ In den drei Nischen sind dargestellt: der beide Hände ausstreckenden Statthalter, der junge Mann mit den Gefäßen, zwei junge Männer.

⁵⁸⁰ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 74.

⁵⁸¹ Matthäus 27, 25.

⁵⁸² Lukas 23, 1 - 5; 23, 13 - 25.

Einzigartig ist jedoch die Ausschmückung der Ereignisse durch zwei Episoden, welche nur von den apokryphen Acta Pilati erwähnt werden.⁵⁸³

⁵⁸³ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., weist in diesem Zusammenhang auf das aus Oberitalien stammende Nikodemusevangelium in Madrid hin, welches neben der Ziboriumssäule das einzige Denkmal sei, das diese beiden Begebenheiten schildert.

II. Buchmalerei byzantinischer Provenienz: Der Codex Rossanensis

Auffallend anders als bei den bisher besprochenen Denkmälern gestaltet der *Codex Rossanensis* den Prozeß Jesu vor Pilatus. Diese nicht mehr vollständig erhaltene, sich im Besitz der Kathedrale zu Rossano befindende Purpurhandschrift byzantinischer Herkunft,⁵⁸⁴ welche vermutlich im dritten Viertel des 6. Jahrhundert entstanden ist,⁵⁸⁵ unterscheidet sich sowohl im Darstellungstypus als auch durch verschiedene, bisher im Rahmen des Themas nicht wiedergegebene Bildelemente. Auf zwei Blättern werden Anfang und Ende der durch den römischen Statthalter geleiteten Gerichtsverhandlung erzählt: Die jeweils in zwei Register gegliederten Bilder eröffnen den Prozeß mit der Anklage Jesu durch die Hohenpriester, welcher sich die Rückgabe der dreißig Silberlinge und der Tod des Judas anschließen (*Abb. 12*). Den Abschluß der Ereignisse bildet in dieser Handschrift nicht die Handwaschung, sondern überraschenderweise die von Pilatus an das Volk gerichtete Frage, wen er freilassen solle, Jesus oder Barabbas (*Abb. 13*). Diese als Höhepunkt der Verhandlung zu betrachtende Szene wird, mit Ausnahme der bereits erwähnten koptischen Handschrift (1180; *Abb. 19*),⁵⁸⁶ in der Kunst nicht dargestellt.

Die durch eine blaue, halbkreisförmige Linie eingefasste erste Szene (*Abb. 12*) wird durch die oben erkennbare griechische Inschrift eingeleitet, welche eine Textstelle des Matthäus-Evangeliums zitiert:⁵⁸⁷ "Und sie ließen ihn fesseln, abführen und dem Statthalter Pilatus übergeben."⁵⁸⁸

Mit zum Reden weit nach oben ausgestreckter rechter Hand trägt der durch dunkles Haar und Bart charakterisierte Kaiphas,⁵⁸⁹ der zu dieser Zeit das Amt des Hohenpriesters als Vorsitzender des Synedriums innehatte,⁵⁹⁰ die gegen Jesus gerichteten Anklagen vor dem

⁵⁸⁴ Petra Sevrugian, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990, S. 126, ordnet diese Handschrift dem syrisch-palästinensischen Raum zu und schlägt als Entstehungsort Jerusalem oder Antiochien, beziehungsweise deren Umkreis, vor. Ferner weist sie darauf hin, daß in diesem Zusammenhang häufig auch Konstantinopel oder Kleinasien genannt worden sind. Arthur Haseloff, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano*, Berlin / Leipzig 1898, S. 13, sprach sich dagegen noch für Alexandria aus.

⁵⁸⁵ Petra Sevrugian, a.a. O., S. 129.

⁵⁸⁶ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 1 (*Barabbas*).

⁵⁸⁷ William C. Loerke, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, S. 174, in: *The Art Bulletin*, 43, 1961, S. 171 - 195.

⁵⁸⁸ Matthäus 27, 2. Arthur Haseloff, a.a.O., S. 31.

⁵⁸⁹ Laut William C. Loerke, a.a.O., S. 173, handelt es sich um Kaiphas.

⁵⁹⁰ Johannes 18, 13.

römischen Statthalter vor. Ihm schließt sich der vor ihm stehende, ältere weißhaarige und ebenfalls bärtige Mann an, bei dem es sich laut William C. Loerke um Hannas handelt,⁵⁹¹ denn auch er hält die rechte Hand im Redegestus erhoben, während sich sein Blick auf den Angeklagten richtet. Dieser schweigt auf die gegen ihn vorgebrachten Vorwürfe, wie es deutlich durch seine unter dem goldenen Mantel verborgenen Arme zu erkennen ist. Im Gegensatz hierzu ist es auffallend, daß seine Füße in Schrittstellung dargestellt sind, als wolle der Künstler andeuten, daß Jesus nur äußerlich in seinem Handeln eingeschränkt sei und sich in Wirklichkeit freiwillig dem Heilsplan fügte. Sein Blick erwidert eindringlich jenen des Hannas, als weise er auf die größere Verantwortung seiner Ankläger an seinem Schicksal hin,⁵⁹² wie es bei Johannes zum Ausdruck gebracht wird:

"Da sagt Pilatus zu ihm: Du redest nicht mit mir? Weißt du nicht, daß ich Macht habe, dich freizugeben, und Macht habe, dich zu kreuzigen?

Jesus antwortete: Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht von oben gegeben wäre. Deshalb hat der, der mich dir ausgeliefert hat, eine größere Schuld."⁵⁹³

In der Mitte des Bildfeldes thront Pilatus hoch über den anwesenden Personen auf einem weiß verhängten, mit einem dicken rosafarbenen Kissen versehenen Richterstuhl, der dem Sitz auf dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo sehr ähnlich ist (*Abb. 9*). Hinter ihm sind zwei Männer mit je einer vergoldeten Fahnenstange wiedergegeben (*Abb. 12*), an welcher eine jeweils zwei Kaiserportäts zeigende Tafel befestigt ist.⁵⁹⁴ Sowohl die beiden Standartenträger, als auch der vor dem Richter stehende, mit einem weißen Tuch bedeckte Tisch, auf dessen Vorderseite hier die beiden Kaiserbilder wiederholt werden,⁵⁹⁵ findet sich ebenfalls auf der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig (*Abb. 10c*).

Wie auch auf anderen Kunstwerken, ist Pilatus durch seine Tracht, die hier (*Abb. 12*) mit einem blauen Tablion versehene Chlamys über der weißen Tunika,⁵⁹⁶ als römischer Beamter charakterisiert.⁵⁹⁷ Auf das Schweigen Jesu reagiert er, der Überlieferung des Evangelisten Markus entsprechend,⁵⁹⁸ mit Verwunderung, indem er die Schriftrolle mit

⁵⁹¹ William C. Loerke, a.a.O., S. 173.

⁵⁹² Laut William C. Loerke, ebenda, wird hierdurch auf die Schuld der Juden am Schicksal Jesu hingewiesen.

⁵⁹³ Johannes 19, 10 - 11.

⁵⁹⁴ Guglielmo Cavallo, Codex Purpureus Rossanensis, Rom o. J., S. 58.

⁵⁹⁵ Ebenda.

⁵⁹⁶ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 67.

⁵⁹⁷ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Pontius Pilatus*).

⁵⁹⁸ Markus 15, 5.

der rechten Hand zu seinem Kinn führt, während sein Blick nachdenklich auf dem Angeklagten ruht. William C. Loerke vermutet in diesem Zusammenhang, daß es sich hierbei um die Codicilli, das Sendschreiben des römischen Kaisers, handelt, welches Pilatus als Statthalter der römischen Provinz und darüber hinaus als rechtmäßigen Vertreter des Kaisers ausweist.⁵⁹⁹

Im unteren Register dieses Blattes wird, dem Bericht des Matthäus folgend, die Rückgabe der dreißig Silberlinge und der Tod des Judas dargestellt.⁶⁰⁰ In diesem Evangelium werden die beiden Episoden unmittelbar im Anschluß an Jesu Übergabe durch die Hohenpriester und Ältesten des Volkes an Pilatus beschrieben. Erst danach schildert der Text die Anklage und den weiteren Verlauf der Ereignisse.⁶⁰¹

Oberhalb der zweiten, ebenfalls in einen Halbkreis eingefassten Szene (*Abb. 13*) ist wiederum eine griechische Inschrift zu lesen, welche sich auf das nicht wiedergegebene Verhör Jesu vor Herodes bezieht.⁶⁰² Sie steht mit der bildlichen Darstellung des Blattes in keinem offensichtlichen Zusammenhang:

"Und als er erfuhr, daß er aus dem Gebiet des Herodes sei, schickte er ihn zu Herodes, der in diesen Tagen auch in Jerusalem war."⁶⁰³

Daß durch diese Beischrift eine inhaltliche Verbindung zwischen den beiden wiedergegebenen Pilatus-Szenen beabsichtigt war, zweifelt Petra Sevrugian an.⁶⁰⁴ Denn da der kurze griechische Text offenbar zuerst auf dieses Blatt geschrieben worden ist, liegt die Vermutung eher nahe, daß ursprünglich die Illustration einer anderen Szene geplant war. Dieses Vorhaben sei jedoch aus unerklärlichen Gründen aufgegeben worden.⁶⁰⁵ William C. Loerke stellt eine überzeugendere Deutung vor, indem er die Beischriften der beiden Blätter mit Cyrillus von Jerusalem in Verbindung bringt.⁶⁰⁶

⁵⁹⁹ William C. Loerke, a.a.O., S. 177f. Laut Richard Delbrueck, a.a.O., 1929, S. 3f., waren die als Codicilli bezeichneten kaiserlichen Ernennungsdekrete unter anderem für höhere Amtsstellungen vom Provinzialstatthalter aufwärts in Gebrauch.

⁶⁰⁰ Matthäus 27, 3 - 10.

⁶⁰¹ Matthäus 27, 1 - 3 (Vorführung), Matthäus 27, 11ff. (Anklage und weiterer Verlauf der Verhandlung Jesu vor Pilatus).

⁶⁰² William C. Loerke, a.a.O., S.174.

⁶⁰³ Lukas 23, 7. Arthur Haseloff, a.a.O., S. 33.

⁶⁰⁴ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 69.

⁶⁰⁵ Ebenda.

⁶⁰⁶ William C. Loerke, a.a.O., S. 175. Siehe hierzu Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 13, 14, in: Des heiligen Cyrillus Bischofs von Jerusalem Katechesen, aus dem Griechischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Philipp Haeuser, (= Bibliothek der

Sowohl Matthäus 27,2 als auch Lukas 23,7 werden von diesem Kirchenlehrer als Erfüllung der prophetischen Worte Hoseas (10,6) betrachtet.⁶⁰⁷

Im Gegensatz zur vorhergehenden Szene (*Abb. 12*) nimmt die nun folgende (*Abb. 13*) überraschenderweise beide Register des Blattes ein, deren untere Zone als der Raum vor dem Gericht des Pilatus zu verstehen ist.

Erneut würdevoll auf seinem hohen Richterstuhl thronend, hat der Statthalter gerade das Volk vor die Wahl gestellt, ihm einem Brauch folgend, aus Anlaß des bevorstehenden Festes einen Gefangenen, Jesus oder Barabbas, freizugeben, woraufhin die heftig bewegte Menge der ihn zu beiden Seiten umgebenden Juden die Kreuzigung Christi forderten. Den Blick nachdenklich zur Gruppe zu seiner Linken gewandt, weist er mit der rechten Hand auf den Angeklagten, als richte er an sie folgende Frage: "Was hat er denn Böses getan?"⁶⁰⁸ Daraufhin fordern die Juden, heftig gestikulierend, die Kreuzigung Jesu. Im starken Kontrast zur unruhig bewegten Menschenmenge steht ein Schreiber still vor Pilatus und protokolliert, aufmerksam den Geschehnissen folgend, den Prozeß, während sein Kopf dicht über die Wachstafel gebeugt ist.

Würdevoll steht Jesus, in ergebener Haltung, auf einer Bodenerhebung vor seinem Richter in Begleitung zweier römischer Beamter, von denen der dem Betrachter zugewandte mit einem Bündel Zweige auf ihn weist. Petra Sevrugian sieht hierin ein Rutenbündel, durch welches auf die Geißelung Christi angespielt wird.⁶⁰⁹ Nicht auszuschließen ist jedoch auch die Deutung von Kurt Weitzmann und William C. Loerke, die in der Hand des römischen Beamten ein Bündel grünender Zweige erkannt haben, welches das Königtum Christi symbolisiere.⁶¹⁰ Auf diese Weise würde die von den Hohenpriestern vorgebrachte Anklage, Jesus habe sich zum König der Juden ernannt, vergegenwärtigt, die letztendlich das Todesurteil bewirkt hat.⁶¹¹

Barabbas, der von rechts durch zwei Wachen vorgeführt wurde, steht, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, mit einer Schlinge um den Hals, gebeugt vor dem Statthalter. Hierbei bringt seine weit nach vorne geneigte Haltung, in welcher er sich unter seinen Fesseln zu winden scheint, die Hoheit und Würde Jesu gesteigert zum Ausdruck.

Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von O. Bardenhewer, K. Weyman u. a., München / Kempten 1922.

⁶⁰⁷ William C. Loerke, a.a.O., S. 175.

⁶⁰⁸ Matthäus 27, 23.

⁶⁰⁹ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 70.

⁶¹⁰ Kurt Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, S. 93; William C. Loerke, a.a.O., S. 183.

⁶¹¹ William C. Loerke, a.a.O., S. 183.

An diese beiden Darstellungen soll sich ursprünglich eine dritte Szene, die der Handwaschung, angeschlossen haben.⁶¹² Da der Codex Rossanensis einerseits nicht vollständig erhalten ist, einige Blätter sogar stark beschädigt sind, andererseits die Handwaschung eine weite Verbreitung im Hinblick auf die Darstellung der Verhandlung erfuhr, läge diese Vermutung nahe.

Unter den erhaltenen Denkmälern nehmen hinsichtlich der künstlerischen wie auch ikonographischen Gestaltung der Pilatus-Szene beide Blätter des Codex Rossanensis eine Sonderstellung ein. Außergewöhnlich und einzigartig ist die Darstellung des römischen Richters, der im Zentrum des Bildes auf einem hohen Richterstuhl weit über Christus thronet.⁶¹³ Auch das Kompositionsschema vor allem der zweiten Szene (*Abb. 13*), deren Thema keine Verbreitung fand, bleibt offenbar ohne Nachfolge. Wie auf spätrömischen, dem sogenannten Tribunaltypus zuzuordnenden Darstellungen,⁶¹⁴ ist das Bild in zwei Zonen gegliedert, in deren oberer Pilatus in seiner Funktion als Beamter frontal in der Mitte thronet,⁶¹⁵ wie es erstmals bei der Wiedergabe von Beamtenaudienzen in der römischen Kunst der Fall ist.⁶¹⁶ Ein Beispiel hierfür ist die auf dem Diptychon des vicarius urbis Rufus Probianus dargestellte Tribunalszene aus der Zeit um 400,⁶¹⁷ die ferner zahlreiche Motive zeigt, die später auf den Tafeln des Codex Rossanensis dargestellt werden.⁶¹⁸ Probianus hat, wie Pilatus, die linke Hand mit einer Schriftrolle auf sein Knie gestützt. Zwei mitschreibende Scribae wohnen dem Tribunal von Probianus bei,⁶¹⁹ während auf der zweiten Tafel des Codex Rossanensis ein Schreiber die Verhandlung Jesu vor Pilatus aufnimmt. Ebenso kehren Details wie Tintenfaß und Feder in der Handschrift wieder,⁶²⁰ wie die Andeutung freien Geländes als Ortsbestimmung.⁶²¹

⁶¹² Ebenda, S. 172 und Kurt Weitzmann, a.a.O., S. 93.

⁶¹³ Auf diese Besonderheit weist William C. Loerke, a.a.O., S. 176, hin.

⁶¹⁴ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71.

⁶¹⁵ Ebenda.

⁶¹⁶ Hanns Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984, S. 109.

⁶¹⁷ Ebenda, S. 205.

⁶¹⁸ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71.

⁶¹⁹ Hanns Gabelmann, a.a.O., S. 206.

⁶²⁰ André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 Bde., Paris 1946, 2. Bd.: *Iconographie*, S. 72, hat darauf hingewiesen, daß einige Details der Gerichtsdarstellung des Codex Rossanensis, wie der Gerichtsschreiber mit Wachstafel, eine Parallele zu einem Zyklus der Passion der Hl. Euphémie, der großen Märtyrerin von Chalkedon, zeigen. Dieser vom Hl. Asterius von Amasia beschriebene Zyklus erwähnt eine Gerichtsszene mit der Heiligen, auf der eine Menge von Soldaten und zwei Gerichtsschreiber mit Wachstafeln zu sehen waren.

⁶²¹ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71.

Darüber hinaus zeichnen sich die beiden Blätter auch durch die auffallende Ausstattung des Gerichtes des Statthalters aus, welche in den kanonischen und apokryphen Evangelien wie auch den Auslegungen der Kirchenväter keine Erwähnung finden, sondern, wie es William C. Loerke ausführlich untersucht hat, auf das zeitgenössische Gerichtswesen zurückgehen: Durch die Schriftrolle in der Hand als rechtmäßiger Beamter ausgewiesen, werde seine Zuständigkeit als Richter durch den Tisch im Zentrum zum Ausdruck gebracht.⁶²² Ferner verdeutlichen die auf diesem zu erkennenden drei Schreibfedern sowie das Tintenfaß die im Codex Theodosianus festgehaltene Forderung an den Richter, das Urteil vor dessen Bekanntgabe schriftlich niederzulegen.⁶²³ In diesem Zusammenhang ist es nun auch möglich, die zwei neben dem Richtertisch zu Füßen des Schreibers liegenden Schriftrollen zu verstehen, deren Bedeutung von der Forschung bisher noch keine Beachtung geschenkt worden ist. Die Schriftrollen weisen auf die Niederschrift des Urteils durch Pilatus hin, denn der Schreiber ist im Begriff, auf einer Wachstafel die Gerichtsverhandlung zu protokollieren.⁶²⁴ Da sie auf den Boden liegen, soll womöglich darauf hinweisen werden, daß die endgültige Entscheidung vom Statthalter mehrmals verworfen wurde, da er sich der Schuld des Angeklagten nicht sicher ist.

Indem der Codex Rossanensis ferner das Gericht des Pilatus mit kaiserlichem Tribunal und Thron ausstattet, werde der Statthalter mit besonderem Nachdruck als der persönliche Vertreter des Kaisers in der Provinz gezeigt, was zusätzlich noch durch die Standarten zum Ausdruck käme.⁶²⁵ William C. Loerke zufolge wird somit in zeitgenössischen Formulierungen der Prozeß Jesu vor Pilatus als gesetzliche Handlung vor einem ordentlichen Gericht mit Pontius Pilatus als Richter geschildert, der an Stelle des Kaiser Recht spricht.⁶²⁶

Deutlich zeigen diese beiden Szenen die Absicht, von Pilatus ein eher positives Bild zu zeichnen.⁶²⁷ Der objektiv-profane Charakter,⁶²⁸ der zusätzlich noch durch die fehlenden alttestamentlichen Zitate unterstrichen wird, zeigt die Rechtmäßigkeit der Gerichtsverhandlung an,⁶²⁹ wodurch Pilatus in seiner Handlungsweise bestätigt wird.⁶³⁰

⁶²² William C. Loerke, a.a.O., S. 176.

⁶²³ Ebenda, S. 179. Siehe dort auch Anm. 30.

⁶²⁴ Arthur Haseloff, a.a.O., S. 36, zufolge könnte der Schreiber hier die Entscheidung des Pilatus niederschreiben.

⁶²⁵ William C. Loerke, a.a.O., S. 176.

⁶²⁶ Ebenda.

⁶²⁷ So auch Petra Sevrugian, a.a.O., S. 73.

⁶²⁸ Ebenda.

⁶²⁹ Ebenda, S. 74.

⁶³⁰ Vgl. hierzu William C. Loerke, a.a.O., S. 177: "The language of these miniatures is that of the early Byzantine state, which means that this state, officially Christian, is represented as accepting responsibility for the trial as a process of law."

Die Schuld an der Verurteilung tragen die Juden, denn das Volk fordert die Freilassung des Barabbas und nicht die Jesu. Die Bedeutung dieser beiden Bilder läßt laut Sevrugian auf den Zweck der Miniaturen schließen.⁶³¹ Von einer Kirche oder Kloster in Auftrag gegeben, war der Codex wahrscheinlich für einen hohen Staatsbeamten bestimmt.⁶³²

Das Vorbild für die beiden Pilatusbilder wurde in der Forschung aufgrund der halbkreisförmigen Einfassung der Szenen wiederholt in der Wandmalerei gesehen.⁶³³ In diesem Zusammenhang wurde auf das schon durch den Pilger von Bordeaux (333 n. Chr.) in dessen Beschreibung der heiligen Stätten Jerusalems genannte Praetorium hingewiesen, welches vermutlich mit Malereien ausgeschmückt war.⁶³⁴ Petra Sevrugian hat jedoch überzeugend dargelegt, daß die zweizonige Komposition vor allem der zweiten Szene auf den Tribunaltypus römischer Beamtenaudienzdarstellungen zurückgeht, welcher hier im Zusammenhang mit einem biblischen Thema erscheint.⁶³⁵

Die vorausgehende Untersuchung hat gezeigt, daß nicht nur die Szenenfolge - die Judas-Episode wird zwischen die Anklage Jesu durch die Hohenpriester und den weiteren Verlauf der Verhandlung geschoben - sondern auch verschiedene Bildelemente ebenfalls auf der Ziboriumssäule in S. Marco zu Venedig zu finden sind, wie beispielsweise die die Verhandlung protokollierenden Schreiber oder der Tisch mit dem Tintenfaß. Die beiden Standartenträger erscheinen in der Handschrift zu Rossano jedoch in einem anderen inhaltlichen Zusammenhang als auf den Alabasterreliefs. Erzählten sie dort deutlich eine Begebenheit aus den apokryphen Acta Pilati,⁶³⁶ so unterstreichen sie hier ausschließlich die Position des in der Provinz den Kaiser vertretenden Statthalters Pilatus.⁶³⁷

Diese Parallelen könnten womöglich einen Hinweis auf Entstehungszeit und -ort der oben untersuchten Ziboriumssäule liefern. Diese Beobachtungen ließen sich mit der weitverbreiteten Forschungsmeinung in Einklang bringen, daß zumindest die vorderen beiden Säulen des Ziboriums in das 6. Jahrhundert zu datieren seien.⁶³⁸ Somit scheint es

⁶³¹ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 129.

⁶³² Ebenda.

⁶³³ William C. Loerke, a.a.O., S. 172 und Kurt Weitzmann, a.a.O., S. 93.

⁶³⁴ Kurt Weitzmann, a.a.O., S. 93. William C. Loerke, a.a.O., S. 188 - 192 führt dies sehr ausführlich aus. Auf S. 171 seiner Untersuchung des Codex Rossanensis weist er daraufhin, daß monumentale Malereien der Domus Pilati in der Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sein müßten.

⁶³⁵ Petra Sevrugian, a.a.O., S. 71.

⁶³⁶ Elisabetta Lucchesi Palli, a.a.O., S. 78, weist daraufhin, daß auch der Codex Rossanensis diese Bildträger darstellt, nur daß dort nicht das Neigen der Tafeln wiedergegeben wird.

⁶³⁷ Vgl. hierzu William C. Loerke, The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels, S. 176, in: The Art Bulletin, 43, 1961, S. 171 - 195.

⁶³⁸ Zur Datierung siehe oben die Untersuchung der Ziboriumssäule von S. Marco in Venedig.

zumindest nicht abwegig, diese hinsichtlich der Entstehungszeit sowie unter Umständen auch der Provenienz in die Nähe der sich in Rossano befindenden Handschrift zu rücken.

III. Wandmalerei des 11. Jahrhunderts

Der Freskenzyklus der Kirche *S. Urbano alla Caffarella in Rom*,⁶³⁹ welcher der sich unterhalb der Darstellung des Gekreuzigten lesbaren Inschrift zufolge von Bonizzo gestiftet wurde und in das Jahr 1011 datiert werden kann,⁶⁴⁰ zeigt die Handwaschung vor dem jüdischen Volk (Abb. 15). Dieses Ereignis wird hier erstmals durch eine größere Anzahl von Personen wiedergegeben. Nur das Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna stellte bisher mehrere Männer in Anwesenheit des sich die Hände waschenden Statthalters dar, die jedoch ausschließlich im Zusammenhang mit der Anklage Jesu zu betrachten sind (Abb. 9). Unter den 36 Wandmalereien, die neben Stationen der Kindheit und Passion Jesu auch Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen Urban, Cäcilie sowie des Valerian erzählen, wird die heute nicht mehr gut erhaltene Szene der Handwaschung eng mit der Darstellung der Geißelung in einem Bilde verschmolzen, so daß Jesus als der bereits Verurteilte nur einmal, an der Geißelsäule, wiedergegeben ist (Abb. 15, Abb. 16).⁶⁴¹

In äußerst knapper Form wird auf diesem Fresko das Ende der Verhandlung Jesu vor Pilatus vorgeführt.

Der verhältnismäßig jugendlich wirkende Statthalter, dessen Kleidung nur aus einer kurzen, gegürteten Tunika mit langen Ärmeln besteht, sitzt, wie schon auf anderen besprochenen Darstellungen, auf einem breiten Stuhl, welcher mit einem Kissen ausgestattet ist und weder Rücken- noch Armlehnen aufweist, während seine Füße auf einem Podest ruhen. Die Verhandlung ist bereits abgeschlossen, das Urteil über Jesus gefällt. Pilatus wäscht sich zum Zeichen seiner Unschuld am Blut Jesu vor den Juden die

⁶³⁹ Stephan Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Wandmalereien in Rom*, (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 18, Wien 1964, S.78, zufolge geht die Kirche auf einen von Herodes Attikus im Jahre 161 errichteten römischen Tempel zurück.

⁶⁴⁰ Text der Inschrift laut Gerhart Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, S. 107, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 5, 1931, S. 33 - 160: BONIZZO FRT

A XPI MXI

Darüber hinaus weist Stephan Waetzold, a.a.O., S. 78, auf eine als zuverlässig zu betrachtende Kopie der Kreuzigung im Codex Barb. Lat. 4408 hin, welche nach der Restaurierung unter Urban VIII in den Jahren 1634 / 1635 entstanden ist und die Inschrift unterhalb der Darstellung des Gekreuzigten wiedergibt.

⁶⁴¹ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Darstellung der Handwaschung soll zusätzlich die im 17. Jahrhundert angefertigte Kopie dieser Szene aus dem Codex Barb. Lat. 4408 (fol. LVIII) den Abbildungen dieser Arbeit beigelegt werden, welche Stephan Waetzold, a.a.O., in Abb. 566 / 567 zeigt.

Hände,⁶⁴² indem er sich von einem Diener aus einem Krug Wasser über diese gießen läßt, wobei die rechte Hand die linke umfaßt. Seine Aufmerksamkeit gilt jedoch nicht der Handwaschung, denn er wendet den Kopf über seine linke Schulter hinweg zu der Person, welche soeben neben ihn getreten ist. Offenbar handelt es sich, wie Joseph Wilpert vermutet,⁶⁴³ bei dieser in ein langes, nicht näher bestimmbares Gewand gekleideten Figur um die Frau des Pilatus, die an ihren Mann folgende Worte gerichtet hat:

"Habe du nichts zu tun mit diesem Gerechten; denn ich habe heute im Traum seinetwegen viel gelitten."⁶⁴⁴

Der Statthalter schenkt dieser Botschaft jedoch keine Beachtung, da sein nachdenklicher Blick an ihr vorbei zu dem bereits Verurteilten schweift, der nun schon gebunden an der Geißelsäule steht, wodurch seine Anordnung, Jesus geißeln zu lassen,⁶⁴⁵ dem Betrachter vor Augen geführt wird.

Gleichzeitig sind die der Handwaschung beiwohnenden Männer, die stellvertretend für die Menge des anwesenden Volkes gezeigt werden, in heftige Diskussionen gefangen. Unter den Juden wird ein Mann mittleren Alters durch seine Tracht hervorgehoben, die aus einem über der kurzen Tunika getragenen Mantel und einem Hut besteht. Überraschenderweise packt er den leicht gebeugt stehenden Diener am Gewand, als wolle er ihn beiseite schieben, und wendet sich mit erhobener Rechter an Pilatus, um die Worte auszusprechen, welche dem Evangelisten Matthäus zufolge das Volk auf die Unschuldsbezeugung des römischen Richters antwortete: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"⁶⁴⁶

In äußerst verdichteter Form führt der wohl 1072 begonnene und um 1087 vollendete Freskenzyklus in *S. Angelo in Formis bei Capua* an der Nordwand des Mittelschiffes das

⁶⁴² Matthäus 27, 24.

⁶⁴³ Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 2. Bd., S. 867. Dies läßt sich jedoch heute nicht mehr mit Sicherheit sagen; es könnte sich auch um den Boten handeln, den Prokula zu Pilatus während des Verhöres Jesu geschickt hat.

⁶⁴⁴ Matthäus 27, 19.

⁶⁴⁵ Johannes 19, 1.

⁶⁴⁶ Matthäus 27, 25.

Geschehen auf engstem Raume vor,⁶⁴⁷ welches, ähnlich dem Relief von S. Sabina (*Abb. 8*), mit der Kreuztragung in einem Bildfeld wiedergegeben wird. Jedoch schildert dieses Fresko, welches sich unter den ungefähr 60 noch erhaltenen, von Abt Desiderius von Montecassino in Auftrag gegebenen Darstellungen des Alten und Neuen Testaments befindet,⁶⁴⁸ neben der Handwaschung des Statthalters auch die Warnung durch dessen Frau, die bisher im Zusammenhang mit dem Verhör Jesu wiedergegeben worden ist (*Abb. 20*).

Der hier eine auffallend kostbare, mit Edelsteinen bestickte Tunika unter einem Mantel tragende Statthalter sitzt leicht erhöht auf einem durch einen reich verzierten Stoff verhängten Stuhl dicht hinter einem Tisch, der ihm kaum Sitzfreiheit zu gewähren scheint. Unmittelbar neben seinem leidvoll zur Seite geneigten Haupt erscheint der Kopf seiner Frau, welche aus einem verhältnismäßig großen, rechteckigen Fenster eines im Hintergrund wiedergegebenen Gebäudes blickt. Sie scheint ihn durch die Schilderung ihres Traumes der letzten Nacht davor zu warnen, Jesus ein Unrecht zuzufügen,⁶⁴⁹ während ihr Blick fest auf Jesus gerichtet ist, der sogleich verurteilt wird und nun schon den Weg zur Kreuzigung beschritten hat. Indem in der Darstellung der dicht beieinander sichtbaren Köpfe die zwischen diesen beiden Orten liegende räumliche Entfernung ignoriert, das Fenster in Form und Größe deutlich von den Bogenöffnungen des vermutlich das Prätorium wiedergebenden Gebäudes abgesetzt wird, erschließt sich dem Betrachter dieses Geschehen in äußerst knapper Form .

Sehr überzeugend wird in diesem Fresko auch der innere Kampf des Statthalters dem Betrachter vor Augen geführt: Durch die Botschaft seiner Frau von der Schuld des Angeklagten offenbar nicht mehr vollständig überzeugt, wendet er sein Haupt zur Seite und blickt mit gequält wirkender Miene mitleidsvoll zu Christus, der hier schon zur Kreuzigung geführt wird, denn er weiß, welches Urteil er fällen muß. Schon streckt er beide Arme aus, wobei er, wie auf dem Fresko in S. Urbano alla Caffarella (*Abb. 15*), die linke Hand mit der rechten umfaßt. Diese Haltung wird hier jedoch zu einer krampfhaften und festen Umklammerung, welche seine innere Anspannung deutlich zum Ausdruck bringt (*Abb. 20*). Er wendet sich ab von seinem Diener, der ihm aus einer Kanne Wasser

⁶⁴⁷ Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S.114f.; Anita Moppert-Schmidt, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Diss. Basel 1959, Zürich 1967, S. 16f, weist darauf hin, daß mit der Ausführung der Fresken bald nach 1072 begonnen worden sein muß. In diesem Jahr ging das Kloster S. Angelo ad Fornam aufgrund einer Schenkung durch Richardus in den Besitz des Mutterklosters von Montecassino mit der Auflage über, daß es vergrößert werden müsse.

⁶⁴⁸ Otto Demus, a.a.O., S. 114.

⁶⁴⁹ Matthäus 27, 19.

über beide Hände gießt, welches in einer tiefen, mit einem Griff versehenen Schale aufgefangen wird.

Die innere Zwangslage, in der sich der Richter Pilatus befindet, als er entgegen dem Rat seiner Frau und entgegen seiner eigenen Überzeugung das Urteil über Jesus sprechen mußte, zu welchem er durch äußere Umstände gedrängt wurde, wird in S. Angelo in Formis nicht nur durch den gequälten, im Betrachter Mitleid erregenden Gesichtsausdruck des Statthalters in deutlicher Weise vorgeführt. In der Weise, wie er vom Richtertisch beengt wird, ist er durch das Drängen sowohl der Ankläger Jesu als auch des Volkes in seinem Handlungsspielraum eingeeengt. Auch zeigt die feste Umklammerung seiner Hand, daß er aufgrund äußerer Zwänge nicht mehr frei handeln konnte.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Pontius Pilatus*).

IV. Bildwerke des 12. und 13. Jahrhunderts

Die wohl zwischen 1183 und 1192 von byzantinischen Künstlern ausgeführten Mosaiken im *Dom zu Monreale* verzichteten erstmals auf die Wiedergabe des Endes der Verhandlung Jesu vor Pilatus, welches in der Kunst immer durch die Handwaschung und ausnahmsweise im Codex Rossanensis durch die Wahl zwischen Christus und Barabbas vergegenwärtigt wird (*Abb. 13*).⁶⁵¹ Das sich an der Westwand des südlichen Querschiffes befindende Mosaik, welches den Raum oberhalb des sich zum südlichen Seitenschiff hin öffnenden Bogens schmückt, erzählt in einer breit angelegten Komposition die Geschehnisse vor dem römischen Statthalter, wie sie der Evangelist Matthäus überliefert (*Abb. 21*). Hierbei wird die Warnung des Pilatus durch seine Frau in sehr ausführlicher Form im Bilde umgesetzt, welche, betrachtet man die erhaltenen Denkmäler dieses Themas, keine Verbreitung gefunden hat. Ferner ist es äußerst selten und daher ungewöhnlich, daß die Handwaschung des römischen Statthalters nicht gezeigt wird. Eingeleitet wird die Handlung durch die links am oberen Abschluß der Szene lesbare Inschrift, welche besagt, daß Jesus vor Pilatus geführt wurde:

"IhS DUCTUS E[st] ANTE PILATU".⁶⁵²

Der offenbar ein Diadem tragende Statthalter sitzt leicht erhöht vor dem durch zwei spiralförmig gewundene Säulen flankierten Eingang des Prätoriums, welches als flachgedeckter, kastenförmiger Bau wiedergegeben ist. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Denkmälern trägt er hier nicht die Chlamys, sondern eine lange Lacerna, deren Saum er mit seiner linken Hand festhält. Auch zeichnet sich seine kurze gegürtete Tunika durch kostbare Verzierungen aus, welche aus jeweils zwei Besatzstreifen an Ärmeln und Saum sowie einem aufwendig gestalteten Besatzstück über der Brust bestehen.⁶⁵³ Die rechte Hand hält er im Redegestus erhoben, als frage er Jesus, ob er der

⁶⁵¹ Zur Datierung siehe Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, S. 148. Auch Ernst Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Nachdruck der Ausgabe Palermo 1960, Palermo 1991, S. 25 und S. 125, Anm 2, schließt sich dieser ihm zufolge traditionellen Meinung an, daß die musivische Dekoration während oder bis kurz nach der Regierungszeit Wilhelms II entstanden ist. In Frage käme der Zeitraum zwischen den frühen achtziger und den frühen neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts. Ernst Kitzinger, ebenda, S. 25, weist darauf hin, daß aufgrund der Abhängigkeit der Mosaiken von der Kunst Konstantinopels für die Ausführung Künstler aus der byzantinischen Hauptstadt angenommen werden müssen. Vgl. auch Giuseppe Bellafiore, *The Cathedral of Monreale*, S. 222, in: *The Connoisseur*, 188, 1975, S. 216 - 222.

⁶⁵² Text der Inschrift nach Otto Demus, a.a.O., 1949, S.162, Anm. 289. Vgl. Matthäus 27, 11.

⁶⁵³ Zu den Gewändern siehe oben Teil 2, Kap. 2 (*Pontius Pilatus*).

König der Juden sei.⁶⁵⁴ Dieser steht in aufrechter Haltung würdevoll vor ihm, während er mit weit ausholender Geste folgende Worte zu antworten scheint: "Du sagst es."⁶⁵⁵ Hierbei sieht er seinen Richter eindringlich an, der jedoch seinem Blick ausweicht, wodurch dem Betrachter sowohl dessen Unsicherheit als auch dessen Unaufrichtigkeit im Hinblick auf die Urteilsfällung vor Augen geführt wird. Denn obwohl Pilatus nicht wirklich von der Schwere der gegen Jesus vorgebrachten Anklagen überzeugt zu sein scheint,⁶⁵⁶ wird er Jesus letztendlich zur Kreuzigung übergeben, indem er dem Drängen des durch die Hohenpriester und Ältesten aufgehetzten Volkes nachgibt. Unter den hinter Jesus dicht beieinander stehenden und in den Bildhintergrund hinein gestaffelten Männern des jüdischen Volkes sind zwei bärtige Männer durch ihre im Redegestus erhobenen rechten Hände hervorgehoben, die, sich noch miteinander über Jesus beratend, sogleich das Volk gegen den Angeklagten aufwiegeln werden. In diesen lassen sich zwei Hohepriester sehen, die, wie auch einige der anderen Männer, ein Tuch, vermutlich das Maforte, über den Kopf gelegt tragen.⁶⁵⁷ Jesus zeigt sich von den gegen ihn vorgebrachten Worten gänzlich unberührt und hebt sich in seiner gelassenen Würde deutlich von der Menge ab.

Im Vergleich zu dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (*Abb. 9*) wird hier demzufolge nicht die Anklage Jesu vor dem römischen Statthalter im Bilde umgesetzt, sondern vielmehr der Betrachter daran erinnert, daß das durch die Hohenpriester und Ältesten aufgewiegelte Volk später die Kreuzigung Jesu und die Freilassung des Barabbas fordern wird (*Abb. 21*), eine Episode, die bis auf eine äußerst geringe Anzahl an Denkmälern nicht dargestellt wird.⁶⁵⁸

Inzwischen ist rechts die Frau des Statthalters aus der mit einem Giebel bekrönten Tür eines weiteren Gebäudes getreten. Mit ernster Mine und weit ausholender, befehlender Geste hat sie soeben einen Mann auf den Weg geschickt, um Pilatus davor zu warnen, Jesus Unrecht zuzufügen. Auf sehr anschauliche Weise hat der Künstler die Übermittlung dieser Warnung im Bilde umgesetzt, denn der Bote, der im nächsten Moment den Gerichtsort erreichen wird, wendet sich um zu Prokula, während er ebenfalls seine Rechte weit ausstreckt und gleichzeitig mit seinem Zeigefinger auf Pilatus weist. Als trage er

⁶⁵⁴ Matthäus 27, 11.

⁶⁵⁵ Matthäus 27, 11.

⁶⁵⁶ Matthäus 27, 23: "Er[Pilatus] aber sprach: Was hat er denn Böses getan? Da schrien sie noch lauter: Er soll gekreuzigt werden!"

⁶⁵⁷ Laut Joseph Wilpert, a.a.O., 1916, 1. Bd., S. 91, diente das Maforte sowohl als Kopf- als auch als Halstuch. Ferner wurde es auch zum Abtrocknen der Hände benutzt. Joseph Wilpert weist darauf hin, daß schon die Josuarolle das Maforte der Tracht der jüdischen Männer hinzufügt, welches in der Monumentalkunst erst später zu deren Kleidung gehört.

⁶⁵⁸ Siehe oben Kap. II: Buchmalerei byzantinischer Provenienz: Der Codex Rossanensis.

buchstäblich diese Botschaft zum Statthalter, sind unmittelbar über ihm ihre Worte in Form einer Inschrift zu lesen:

"NiChIL TI[bi] EX IUSTO ILLO MULTA ENI[m] PASSA SUM P[er] VISU P[ro]PTER EU."⁶⁵⁹

Dieses Mosaik unterscheidet sich vor allem von den früheren Denkmälern durch verschiedene Besonderheiten: Erstmals entwickelt sich die Erzählung hier vor dem Hintergrund zweier Gebäude, dem Prätorium und dem Haus, aus dem Prokula gerade tritt. Indem diese beiden Bauten in einer gewissen Entfernung voneinander wiedergegeben sind, gelingt es dem Meister der Mosaiken, neben dem räumlichen auch einen zeitlichen Raum zwischen den beiden Momenten des Verhöres und der Warnung des Statthalters durch dessen Frau zu veranschaulichen. Die Verbildlichung eben dieser letzteren Szene scheint einzigartig zu sein, denn es finden sich hierzu unter den noch erhaltenen bekannten Denkmälern weder Vorbilder noch hat sie die Ikonographie späterer Kunstwerke beeinflusst.⁶⁶⁰ Ferner wird der Statthalter auf diesem Mosaik erstmals in Begleitung eines mit einem Schwert bewaffneten Soldaten wiedergegeben. Dieser mit Rüstung und Helm gekleidete Mann hält mit der linken eine Lanze, während er mit der rechten Hand ein Schwert mit der Spitze schräg nach oben hält, wodurch die Machtstellung des Pilatus als Statthalter der Provinz Judäa hervorgehoben wird: Wie Frithjof Schwartz ausgeführt hat, unterstreicht der in der mittelalterlichen Kunst öfters dargestellte Schwertträger Würde und Macht eines Herrschers.⁶⁶¹ Daß das Schwert als Symbol der Gerichtsbarkeit auf die richterliche Funktion des Pilatus hinweist,⁶⁶² erscheint eher unwahrscheinlich, denn für den Schwertträger, der mit einem Richter im Bilde wiedergegeben wird, gibt es keine Belege.⁶⁶³

Auf recht ungewöhnliche Weise werden die Geschehnisse um Jesus vor Pilatus auf dem Mosaik unterhalb der Kreuzigung am westlichen Hauptkuppelbogen in *San Marco* zu

⁶⁵⁹ Text der Inschrift nach Otto Demus, a.a.O., 1949, S. 162, Anm. 289. Nach Matthäus 27, 19: "Habe du nichts zu tun mit diesem Gerechten; denn ich habe heute im Traum seinetwegen viel gelitten."

⁶⁶⁰ Otto Demus, ebenda, meint, daß die vollständige Fassung mit der Botschaft der Frau deshalb gewählt wurde, um den Raum der sich nach rechts bis über den Bogen hin erstreckenden Wandfläche auszufüllen.

⁶⁶¹ Frithjof Schwartz, Der Narr mit dem Schwert. Überlegungen zur Ikonographie einer Passionstafel des Obersteiner Meisters, S. 29, in: Mainzer Zeitschrift, Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, 83, 1988, S. 23 - 45.

⁶⁶² Wolfgang Schild, Alte Gerichtsbarkeit: Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung, München 1985, S. 136, weist darauf hin, daß das Schwert neben dem Stab als Gerichtssymbol gesehen worden ist. In diesem Zusammenhang erwähnt er vor allem die Bilderhandschriften des Sachsenspiegel, welche den Grafen häufig mit Schwert darstellen.

⁶⁶³ Frithjof Schwartz, a.a.O., S. 30 sowie Anm. 32.

Venedig umgesetzt,⁶⁶⁴ das in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts von byzantinischen Meistern ausgeführt worden ist.⁶⁶⁵ Denn im Gegensatz zu anderen Darstellungen des Themas wird hier nicht eine Handlung wiedergegeben, sondern das Prozeßgeschehen auf äußerst komprimierende Weise durch zwei dem Betrachter zugewandte, Spruchbänder zeigende Figuren - ein Hoherpriester und Pilatus - verbildlicht.

Die große Anzahl der Figuren in zwei Gruppen gliedernd, gibt das Mosaik insgesamt acht Momente der Passion Christi wieder: Die linke Hälfte zeigt, zusammen mit der Malchus-Episode, Judaskuß und Gefangennahme Christi, bei welcher Jesus sowohl von einer Lanzen und Laternen tragenden, bewegten Soldatenmenge als auch von einer Gruppe Hoherpriester und Pharisäer umgeben ist, deren auffallend ruhige, symmetrische Anordnung der eher unruhigen und ungeordneten Masse gegenübergestellt wird.⁶⁶⁶

Eine direkte Überleitung zur rechten Hälfte des Mosaikes, das die Zurschaustellung Christi (*Ecce Homo*),⁶⁶⁷ Dornenkrönung, Verspottung und die Kreuztragung durch Simon von Kyrene auf engstem Raum verdichtet zeigt, wird durch die Figur des Hohenpriesters erreicht, der sich von der Szene der Gefangennahme Jesu abwendet und zu Pilatus spricht.⁶⁶⁸ Auf diese Weise wird die deutliche Zäsur in der Mitte des Bildfeldes durch die Darstellung eines Momentes der Verhandlung Christi vor Pilatus, jenem unmittelbar vor der Urteilsfällung,⁶⁶⁹ inhaltlich überwunden. Daß auf diese Weise eine zusätzliche, von der Zurschaustellung zu trennende Station der Passion durch Pilatus und den Hohenpriester wiedergegeben wird, hat in der Literatur bisher keine Erwähnung gefunden (*Abb. 22*).⁶⁷⁰ Durch die am oberen Rand des Mosaikes zu lesende Inschrift, die sich

⁶⁶⁴ Otto Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100 - 1300*, Baden bei Wien 1935, S.28.

⁶⁶⁵ Else Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, S. 120, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, 1, 1951, S. 103 - 134; *I mosaici di San Marco, iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, hrsg. v. Bruno Bertoli, Mailand 1986, S.192.

⁶⁶⁶ Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2 Bde., Chicago / London 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 196f.

⁶⁶⁷ Ebenda, S. 199.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 198f.

⁶⁶⁹ Johannes 19, 15.

⁶⁷⁰ Pilatus wurde bisher nur mit der *Ecce homo* - Szene in Verbindung gebracht. Vgl. hierzu Otto Demus, a.a.O., 1935, S. 29 und ders., a.a.O., 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 199. Otto Demus weist hier darauf hin, daß die beiden Hälften des Mosaikes durch Pilatus und den Hohenpriester - Frage und Antwort - miteinander verbunden werden. Jedoch unterscheidet er diesen Moment nicht von der *Ecce homo*-Szene: "The Mocking of Christ is transformed into the *Ecce Homo* or *Ostentatio* scene by the addition of the figure of Pilate with his scroll. What is represented is not the Judgement of Pilate but his statement that he could find no fault in the accused, and his appeal to the multitude." Der Autor bezieht sich hierbei auf Johannes 19, 5f. sowie 19, 14f. Die letztgenannte Stelle kann jedoch nicht mehr, ebenso wie der Text der Schriftrolle des Pilatus, mit der *Ecce homo*-Szene in

einerseits auf die Gefangennahme Jesu, andererseits auf die Kreuzigung und nicht die rechts im Bilde wiedergegebenen Momente der Passion hinweist, werden die Szenen in einen übergeordneten Zusammenhang gestellt:⁶⁷¹

"PRODIDIT HIC CHRISTUM TURBIS QUASI PACE
MAGISTRUM / QUI SUBIENS MORTEM QUASI REX EMIT
INDE COHORTEM." ⁶⁷²

Durch den Hohenpriester und den römischen Statthalter wird auf dem Mosaik ein Moment des Prozesses vor Pilatus wiedergegeben, der nach der Zurschaustellung Jesu und vor dem Urteil liegt.

Dem Bericht des Johannes zufolge, ließ Pilatus nach dem ersten Verhör Christus geißeln,⁶⁷³ an dem er, wie er den Juden beteuert hatte, keine Schuld fand.⁶⁷⁴ Nachdem seine Soldaten dem Angeklagten eine Dornenkrone aufs Haupt gesetzt, ihn in ein Purpurgewand gekleidet, verhöhnt und verspottet hatten,⁶⁷⁵ stellte Pilatus Jesus mit folgenden Worten dem Volk zur Schau: "Da ist der Mensch!"⁶⁷⁶, denn dieses sollte erkennen, daß er keine Schuld an ihm findet.⁶⁷⁷ Während auf die Dornenkrönung lediglich die von Jesus dem Betrachter auf der geöffneten Schriftrolle präsentierten Worte "Spinis coronatus sum" hinweisen,⁶⁷⁸ die Verspottung durch die den gepeinigten Angeklagten symmetrisch im Bilde umgebenden Soldaten verbildlicht wird,⁶⁷⁹ erschließt sich die Ecce-homo-Szene durch die frontale Darstellung des starr aus dem Bilde herausblickenden Christus, den der Statthalter mit weisender Handhaltung präsentiert.

Diese Geste besitzt jedoch noch eine zweite Bedeutung, denn sie ist auch aufgrund des Textes der von Pilatus gehaltenen offenen Schriftrolle, das heißt den Worten, die er an den Hohenpriester richtet, mit dem Ende der Gerichtsverhandlung Jesu unmittelbar vor dessen Übergabe zur Kreuzigung in Verbindung zu bringen. Auf diesen späteren Moment nach dem zweiten Verhör weisen ebenfalls die auf der Schriftrolle des Hohenpriesters

Verbindung gebracht werden, sondern ist Teil der Schilderung der Ereignisse kurz vor der Verurteilung Jesu.

⁶⁷¹ Otto Demus, ebenda, 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 199, zufolge, schließt durch den Hinweis auf die Kreuzigung diese Szene an die knapp erzählte Passion an.

⁶⁷² Er verriet Christus, seinen Lehrer, auf zwei Arten an das Volk, gleichsam mit dem Friedenskuß / Der da wie der Herrscher über den Tod ist durch das Fortschicken der Menge. (Übersetzung von Dieter Hermsdorf).

⁶⁷³ Johannes 19, 1 - 5.

⁶⁷⁴ Johannes 18, 38.

⁶⁷⁵ Johannes 19, 2f.

⁶⁷⁶ Johannes 19, 5.

⁶⁷⁷ Johannes 19, 4.

⁶⁷⁸ Ich bin mit Dornen gekrönt worden.

⁶⁷⁹ Otto Demus, a.a.O., 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 199.

lesbaren Worte, das heißt dessen Antwort an den Statthalter, als auch die Gesten dieser beiden Personen: Erneut versucht Pilatus, Jesus freizulassen, indem er ihn vor das Volk führt. Mit im Redegestus erhobener Rechter auf den Angeklagten weisend, fragt er die Juden, die bisher heftig Jesu Verurteilung gefordert haben, ob er denn ihren König kreuzigen soll, indem er mit der im Redegestus erhobenen rechten Hand auf den Angeklagten weist:

"Da sagten jene: Weg, weg mit ihm, ans Kreuz mit ihm! Pilatus sagt zu ihnen: Euren König soll ich kreuzigen? Die Hohenpriester antworteten: Wir haben keinen König außer dem Kaiser."⁶⁸⁰

Der den Statthalter mit finsterner Miene anblickende Hohepriester spricht mit erhobenem Zeigefinger offenbar die Worte "ans Kreuz mit ihm", wie es die Aufschrift "crucifigatur" der in der linken Hand gehaltenen Schriftrolle nahelegt.⁶⁸¹ Indem Pilatus, dem Betrachter zugewandt, traurig und betrübt zu dem Hohenpriester schaut, wird sein innerer Konflikt sichtbar, das Todesurteil über einen Unschuldigen entgegen seiner inneren Überzeugung aufgrund äußerer Zwänge durch die ihn bedrängende Volksmenge verhängen zu müssen. Besorgt, dieses Schicksal Jesu nicht mehr abwenden zu können, befragt er den jüdischen Ankläger mit den auf der Schriftrolle zu lesenden Worten "Regem vestrum crucifigam",⁶⁸² während er gleichzeitig auf den in das rote Spottgewand gekleideten und mit Dornen gekrönten Jesus zeigt.

Neben der knappen, repräsentativen Darstellung der einzelner Stationen der Passion zeichnet sich dieses Mosaik vor allem durch die besonders aufwendig und kostbar gestalteten Gewänder des Pilatus sowie die ihm beigegebenen kaiserlichen Insignien aus. Er trägt eine grüne Dalmatik, deren Halsausschnitt und Saum jeweils eine breite goldene, mit Edelsteinen besetzte und mit Perlen umsäumte Borte ziert, an welche kostbar anmutende Besatzstücke angrenzen. Die weiten, mittellangen Ärmel dieses Kleides lassen jene des Untergewandes, der Tunika mit einer goldenen, mit Perlen besetzten bandartigen Verzierung erkennen. Auf die gleiche Weise ist der Saum des langen blauen, nicht näher bestimmbar Mantels gestaltet, den der Statthalter über die Schulter gelegt trägt. Sein Haupt ziert ein Diadem, das ebenso wie das Zepter in der linken Hand, mit Perlen besetzt

⁶⁸⁰ Johannes 19, 15.

⁶⁸¹ Johannes 19, 15.

⁶⁸² Johannes 19, 15: "Euren König soll ich kreuzigen?"

ist.⁶⁸³ Hierbei handelt es sich um zwei Insignien, die nur dem Kaiser vorbehalten waren.⁶⁸⁴ Zusammen mit der kostbaren Gestaltung der Gewänder wird auf diese Weise die Bedeutung des Pontius Pilatus hervorgehoben, als Prokurator Rom in der Provinz Judäa zu vertreten, zu dessen Befugnissen unter anderem die Rechtsprechung im Namen des römischen Kaisers gehörte.⁶⁸⁵

Der Purpurmantel, den die Soldaten Jesus zum Spotte umlegten, nachdem sie ihn mit Dornen gekrönt und ihm ein Rohr in seine rechte Hand gegeben hatten,⁶⁸⁶ erscheint auf dem Mosaik als zinnoberrote,⁶⁸⁷ auf der rechten Schulter mit einer runden Fibel zusammengehaltene Chlamys, die vorne einen großen, viereckigen goldenen Besatz, die Intabulatio oder das Tablion,⁶⁸⁸ zeigt. Bei der mit einem goldenen Tablion versehenen Chlamys handelt es sich um einen Mantel, der, ausschließlich dem Kaiser vorbehalten, zu dessen Dienstornat gehörte.⁶⁸⁹ Indem Jesus über der blauen, mit einem Segmentum am rechten Oberarm verzierten Tunika diesen Mantel als das von der Bibel überlieferte Spottgewand trägt,⁶⁹⁰ erscheint der von den Soldaten als König verspottete und verhöhte Sohn Gottes in seiner wahrhaftigen Königswürde, zumal zusätzlich die Dornenkrone ihrer Form nach an ein Diadem erinnert.⁶⁹¹

Die zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Campanien entstandene zweiflügelige *Bronzetür des Domes von Benevent*, welche während des zweiten Weltkrieges stark beschädigt wurde, stellte in einem umfangreichen Reliefzyklus neben dem Erzbischof dieser Stadt

⁶⁸³ Otto Demus, a.a.O., 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 200. Der Autor charakterisiert ferner die Tracht des Pilatus als "princely garment".

⁶⁸⁴ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 3. Bd., Stichwort: Insignia, Sp.373ff (Diadem), Sp. 398ff (Zepter); Zum Zepter siehe auch Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 1968, Sonderausgabe 1994, Stichwort: Stab, Sp. 193ff.

⁶⁸⁵ Friedrich Doerr, Der Prozeß Jesu in rechtsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Beitrag zur Kenntnis des jüd.-röm. Provinzialstrafrechts, Berlin / Stuttgart / Leipzig 1920, S. 46; Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 9 Bde., Freiburg 1957 - 1964, 8. Bd., Stichwort: Prokurator, Sp. 789.

⁶⁸⁶ Johannes 19, 2. Im Unterschied zu Johannes berichtet Matthäus 27, 29 von einem Rohr, das die Soldaten Jesus in die rechte Hand gaben.

⁶⁸⁷ Otto Demus, a.a.O., 1984, 1. Bd., Vol. 1, S.199.

⁶⁸⁸ Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 3. Bd., Stichwort: Insignien, Sp. 427.

⁶⁸⁹ Richard Delbrueck, a.a.O., 1932, S.5; Reallexikon zur byzantinischen Kunst, a.a.O., 3. Bd., 427.

⁶⁹⁰ Zum Segmentum siehe das Reallexikon für Antike und Christentum, a.a.O., 14. Bd., Stichwort: Herrschaftszeichen, Sp. 940.

⁶⁹¹ Otto Demus, a.a.O., 1984, 1. Bd., 1. Teil, S. 199. Den mit goldenem Tablion versehenen zinnoberroten Mantel bezeichnet der Autor als "truly regal garment". Er erwähnt in diesem Zusammenhang noch ein purpurfarbenes Tablion.

sowie 24 Suffragan-Bischöfen auch eine verhältnismäßig große Anzahl an Szenen aus dem Leben Jesu dar.⁶⁹² Die Bronzetür, deren Fragmente bisher in der Biblioteca Capitolare zu Benevent aufbewahrt wurden,⁶⁹³ ist im Rahmen einer kürzlich durchgeführten Restaurierung rekonstruiert worden und nun im Museo Diocesano aufgestellt.⁶⁹⁴

Der ursprünglich 43 Bildfelder umfassende Zyklus des Neuen Testaments schildert das Geschehen vor dem römischen Statthalter auf zwei Reliefplatten.⁶⁹⁵ Wie schon auf dem Mosaik im Dom zu Monreale (*Abb. 21*) wird Christus von Pilatus befragt, der sich in Begleitung eines das Schwert gezückt haltenden Soldaten befindet (*Abb. 23*). Jedoch wurde diese Begebenheit auf der Bronzetür zu Benevent durch einen weiteren Moment, den der Handwaschung, ergänzt, welche auf einem zweiten Bildfeld wiedergegeben wird (*Abb. 24*).

Umgeben von drei Männern, welche Knüppel, Stöcke sowie eine Laterne tragen, steht Christus leicht geneigten Hauptes vor seinem Richter (*Abb. 23*). Deutlich heben sich beide Figuren durch ihre auffallenden Gesten von den übrigen in dieser Szene wiedergegebenen Personen ab, denn sowohl der mit Schild und Schwert bewaffnete, neben Pilatus stehende Soldat als auch die drei Männer, welche Jesus eben erst vorgeführt haben, richten schweigend ihre Blicke auf den Angeklagten sowie dessen Richter. Mit beiden Armen gestikulierend und dabei die rechte Hand zum Sprechen erhoben, verhört Pilatus Jesus, während er auf einem kunstvoll gearbeiteten Richterstuhl sitzt. Christus, der hier wiederum das Pallium über der Tunika trägt, hat überraschenderweise die Linke zum Reden erhoben, deren dem Betrachter zugewandte Handfläche auf jene des Pilatus im rechten Winkel weist. Somit wird auf sehr anschauliche Weise durch die Darstellung dieser beiden Hände Frage und Antwort, Rede und Entgegnung im Bilde umgesetzt.

Ausnahmsweise hält Christus in dieser Szene, wie auf den meisten anderen Reliefs dieses Leben-Jesu-Zyklus eine Schriftrolle in der Hand. Jedoch ist diese in der Darstellung des Verhöres im Gegensatz zu den anderen Episoden aus dem Neuen Testament in Jesu Rechter wiedergegeben. Ob dies, ebenso wie die zum Sprechen erhobene linke Hand allein durch kompositorische Erwägungen von Seiten des Künstlers bzw. des Auftraggebers zu erklären ist, mag dahingestellt sein. Im Zusammenhang mit den durch die Bewegungen beider Arme begleiteten Antworten Jesu während des Verhöres scheint

⁶⁹² Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München 199 (2), S.179.

⁶⁹³ Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München 1983, S. 184.

⁶⁹⁴ Ursula Mende, a.a.O., 1994, S. 184.

⁶⁹⁵ Ebenda: Unter den fünf Bildfeldern, die 1943 zerstört wurden, gingen auch zwei aus dem Leben-Jesus-Zyklus verloren, der Traum Josephs sowie das Mahl in Emmaus.

die Schriftrolle, indem sie als Symbol der Heilslehre und des Wortes, des Logos,⁶⁹⁶ auf Jesu lehrende Eigenschaft hinweist, auf das nur von Johannes äußerst ausführlich geschilderte Gespräch anzuspielen, welches in dieser Darstellung über die bloße Bejahung der Frage des Statthalters nach dem Königtum weit hinausgeht:

"Jesus antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wenn mein Reich von dieser Welt wäre, hätten meine Diener gekämpft, daß ich den Juden nicht ausgeliefert worden wäre. Nun aber ist mein Reich nicht von hier. Da sagte Pilatus zu ihm: Also bist du doch ein König? Jesus antwortete: Du sagst es. Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und dazu in die Welt gekommen, um für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. Jeder, der aus der Wahrheit ist, hört auf meine Stimme. Pilatus sagt zu ihm: Was ist Wahrheit?"⁶⁹⁷

Wie schon auf dem Mosaik im Dom zu Monreale (*Abb. 21*), wird der Ort des Verhöres durch eine Architekturdarstellung im Hintergrund näher bestimmt, welche auf dem Bronzerelief aus Benevent jedoch weitaus weniger komplex gestaltet ist (*Abb. 23*). Ein auf zwei Säulen mit abschließendem Architrav ruhender Bogen, welcher formal die beiden Figuren des Statthalters sowie des Soldaten zusammenfaßt, steht offenbar für das Prätorium, die Residenz des Statthalters in Jerusalem.⁶⁹⁸ Demzufolge wird das Verhör auf dem Platz vor dem Prätorium wiedergegeben, wie es der Evangelist Johannes schildert.⁶⁹⁹

Im Anschluß an die drei folgenden Reliefs, der Rückgabe der dreißig Silberlinge, des Selbstmordes des Judas und der Verleugnung Petri wird die auf nur zwei Personen beschränkte Handwaschung des Pilatus dargestellt (*Abb. 24*).⁷⁰⁰ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß schon diese beiden Judas-Episoden im Rahmen der Verhandlung Jesu vor Pilatus sowohl im Codex Rossanensis als auch auf der Ziboriumssäule in S. Marco zu Venedig aufgenommen waren.

⁶⁹⁶ Gertrud Schiller, a.a.O., 3. Bd.: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, S. 217.

⁶⁹⁷ Johannes 18, 36f.

⁶⁹⁸ Josef Blinzler, Der Prozeß Jesu. Das jüdische und das römische Gerichtsverfahren gegen Jesus Christus auf Grund der ältesten Zeugnisse dargestellt und beurteilt, Regensburg 1955, S. 126.

⁶⁹⁹ Johannes 19, 13: "Als nun Pilatus diese Worte hörte, ließ er Jesus herausführen und setzte sich auf den Richterstuhl an dem Platz, der Steinpflaster, auf hebräisch Gabbata, heißt."

⁷⁰⁰ Ursula Mende, a.a.O., 1994, S.181. Ursula Mende weist auf S. 184 darauf hin, daß die Verleugnung Petri ursprünglich vor der Restaurierung in den Jahren 1890 / 1905 vor den beiden Judas-Szenen stand.

Wie es ebenfalls schon diese Reliefs in Venedig erkennen ließen (*Abb. 11*), ist Pilatus auf dem die Handwaschung wiedergegebenen Bildfeld der ehemaligen Bronzetür stehend dargestellt (*Abb. 24*). Scheinbar innerlich abwesend, läßt er sich von einem Diener Wasser über seine Hände gießen, die er über eine von diesem gehaltene flache Schale hält. Jedoch blickt der Statthalter, der sich sehr nachdenklich über den Verlauf des vergangenen Prozesses zeigt, zugleich traurig aus dem Bildfeld hinaus zu dem folgenden Relief, welches schon die Geißelung Jesu wiedergibt.

Die oberhalb der Szene zu lesende Inschrift weist auf die im Jahre 1693 unter Kardinal Orsini ausgeführte Restaurierung hin.⁷⁰¹

RESTAVRATA MENSE SEPT[EMBRIS] A[NNO] D[OMINI] / MDCXCIII A
CARD[INALI] VRSINO ARCHIEP[ISCOPO] / POST CONCILIUM PROVINCIALE /
AB EODEM HABITVM MENSE APR[ILII].⁷⁰²

Insbesondere die erste der beiden Tafeln (*Abb. 23*) läßt in der Wahl der ikonographischen Details Parallelen zum Mosaik im Dom von Monreale erkennen (*Abb. 21*). Auf beiden das Verhör Jesu schildernden Darstellungen trägt Pilatus nicht die sonst für ihn charakteristische Chlamys, sondern eine lange Lacerna über seiner Tunika. Ferner steht sowohl in Monreale als auch in Benevent zur Linken des zu Gericht sitzenden römischen Statthalters ein Soldat, welcher mit der Spitze des Schwertes nach oben weist, wodurch die Machtstellung des Pilatus unterstrichen wird.⁷⁰³ Schließlich findet in beiden Darstellungen das Verhör vor einem Gebäude, höchstwahrscheinlich dem Prätorium, statt, wodurch nun der Ort des Geschehens durch die Wiedergabe einer Architektur im Bilde näher gekennzeichnet wird.

Vor dem Hintergrund dieser ikonographischen Übereinstimmungen sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Ute Götz sowie Ursula Mende hingewiesen, welche aufgrund der Parallelen zwischen den in Benevent dargestellten, der mittelbyzantinischen Bildtradition folgenden Szenen und den Mosaiken von Monreale gemeinsame Vorbilder annehmen.⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Ebenda, S. 184

⁷⁰² Ebenda, S.182f. Übersetzung laut Ursula Mende, ebenda: Restauriert im September 1693 durch Kardinal Orsini, Erzbischof (von Benevent), nach dem von ihm im April abgehaltenen Provinzial-Konzil.

⁷⁰³ Hierzu siehe oben die eingehende Untersuchung des Mosaikes im Dom von Monreale.

⁷⁰⁴ Ute Götz, Die Bildprogramme der Kirchtüren des 11. und 12. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1971, S. 186; Ursula Mende, a.a.O., 1994, S. 112f., nennt als Quellen für beide Zyklen Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien.

V. Die Werke des Trecento

Die *Maestà* des *Duccio di Buoninsegna*, ein in vielerlei Hinsicht einzigartiges Kunstwerk, welches in Größe und Umfang der Darstellungen jedes andere Altarbild der Zeit übertraf, wurde am 9. Oktober 1308 vom Vorstand der Dombauhütte Giacomo del fu Ghiberto de' Marescotti für den Hauptaltar des Sieneser Domes in Auftrag gegeben. Am 9. Juni 1311 wurde das nun vollendete Werk in einer feierlichen Prozession unter der Führung des Klerus und der Stadtregierung in den Dom überführt. Die große Bedeutung, die dem beidseitig bemalten Hochaltarbild von den Sienesen beigemessen worden ist, zeigt sich aber auch daran, daß es die "Madonna degli occhi grossi" von ihrem Platz im Dom verdrängte, das bisher meist verehrte Bild Sienas, dem die Stadt ihren Sieg über die Florentiner in der Schlacht von Montaperti zu verdanken glaubte. Die über die religiöse Bedeutung hinausgehende politische Aussagekraft des Werkes für Siena, das sich als "Civitas Virginis" unter den Schutz der Heiligen Jungfrau gestellt hatte, zeigt sich ferner an der Inschrift, welche die drei Schauseiten der Stufe des Thrones Mariae zierte, auf dem sie, umgeben von Engeln und Heiligen sitzt:

"MATER SCA DEI / SIS CAUSA SENIS REQUIEI / SIS DUCCIO
VITA TE QUIA PINXIT ITA"⁷⁰⁵

Mit Ausnahme einzelner Tafeln der Predella sowie der Bekrönung, die sowohl Szenen der Kindheit, des öffentlichen Wirkens Jesu vor der Passion als auch Darstellungen der Erscheinungen nach der Auferstehung und aus dem Leben Mariae nach dem Tode Jesu

⁷⁰⁵ Zu Duccios *Maestà* allgemein, siehe unter anderem Curt H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna, Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911; Bruce Cole, *Sienese Painting. From its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1938, S. 40ff.; Cesare Brandi, *Duccio*, Florenz 1951; Cesare Brandi, *Il restauro della "Maestà"*, hrsg. v. Ministero della pubblica istruzione, Istituto centrale del restauro, Rom 1959; James H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, 2 Bde., Princeton, New Jersey 1979, 1. Bd: Text, S. 31 ff., S. 5; John White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 80ff.; Enzo Carli, *La pittura senese del Trecento*, Venedig 1981; Florens Deuchler, *Duccio*, Mailand 1984, S. 46f., S. 209ff.; Henk van Os, *Sienese Altarpieces 1215 - 1466. Form, Content, Function*, 2 Bde., Groningen 1984, 1. Bd.: 1215 - 1344, with a contribution by Kees van der Ploeg on Architectural and Liturgical Aspects of Siena Cathedral in the Middle Ages, S. 39ff.; Dietmar Popp, a.a.O.

Zu den Dokumenten über die *Maestà*, siehe John White, a.a.O., S. 192 - 197 sowie Cesare Brandi, a.a.O., 1951, S. 84 - 86; Henk van Os, a.a.O., S. 39ff.; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 456.

wiedergaben, befindet sich das Hochaltarbild heute im Museo dell'Opera del Duomo in Siena.⁷⁰⁶

Von den sechsundzwanzig, meist übereinander angeordneten Bildfeldern der Passion schildert die Rückseite den Prozeß Jesu in einzigartiger Ausführlichkeit: Die fünf Tafeln leiten das Geschehen mit der Vorführung Jesu und der Anklage durch die Mitglieder des Hohen Rates ein (*Abb. 25*). An das erste Verhör (*Abb. 26*) schließt sich die in der Kunst Italiens kaum dargestellte Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas an (*Abb. 27*). Nach einer zweiten Anhörung des Angeklagten durch Pilatus (*Abb. 28*) wird die Verhandlung durch die Handwaschung des römischen Statthalters abgeschlossen (*Abb. 29*).⁷⁰⁷

Dem Anliegen des Meisters entsprechend, einen immer wieder gleichen Ort im Verlauf des auf den Tafeln geschilderten Geschehens wiederzugeben, wird jede der Pilatus-Szenen, wie übrigens auch Geißelung und Dornenkrönung, in die gleiche architektonische Szenerie gesetzt:⁷⁰⁸ Das Prätorium wird als ein an zwei Seiten geöffneter, flachgedeckter Bau beschrieben, dessen schlanke, spiralförmig gewundene Säulen vorne den das Dach tragenden Balken stützen. Das den Sitz des römischen Richters darstellende Stufenpodium befindet sich innerhalb des Gebäudes, da Pilatus, dem Bericht des Johannes folgend, nach den Unterredungen mit den Mitgliedern des Hohen Rates in das Prätorium hineinging, um Jesus zu verhören.⁷⁰⁹ Im Hintergrund werden diese Szenen durch eine Mauer abgeschlossen, welche sich an das Prätorium anschließend, einerseits den Platz davor eingrenzt, andererseits die einzelnen Pilatus-Szenen formal miteinander verbindet (*Abb. 25 - 26, Abb. 28 - 29*).

⁷⁰⁶ Nachdem die *Maestà* 1506 vom Hochaltar entfernt worden war und am Altar des Hl Sebastian einen neuen Platz gefunden hatte, wurden im Jahre 1771 Vorder- und Rückseite voneinander getrennt und in der Kapelle des Hl Ansanus aufgestellt. Bis das Werk schließlich seinen Weg ins Museo dell'Opera del Duomo in Siena fand, sind infolge der Veränderungen, denen das Bild ausgesetzt war, Tafeln der *Predella* und der *Bekrönung* verloren gegangen. Obwohl einige in ausländischen Sammlungen nachgewiesen werden konnten, bleibt auch trotz theoretischer Rekonstruktionsversuche das ursprüngliche Aussehen der *Maestà*, vor allem der *Bekrönung*, unsicher. Siehe hierzu James H. Stubblebine, a.a.O., S. 35f.; John White, a.a.O., S. 80; Florens Deuchler, a.a.O., S. 73; Henk van Os, a.a.O., S. 43. Zur Rekonstruktion siehe John White, a.a.O., S. 80ff.

⁷⁰⁷ Im Hinblick auf die Häufigkeit der Vorführung Jesu vor seine Richter Hannas, Kaiphas, Pilatus und Herodes weist James H. Stubblebine, a.a.O., S. 49f., auf die Illustrationen der in der Bibliothèque Nationale zu Paris aufbewahrten Handschrift "Grec. 74" aus dem 11. Jahrhundert hin, welche Jesus ebenfalls außergewöhnlich häufig vor seine Richter treten läßt. Für das Programm der *Maestà* vermutet er als Vorlage eine Handschrift mit einem umfangreichen Leben-Jesus-Zyklus. Siehe hierzu ferner seinen Aufsatz *Byzantine Sources of the Iconography of Duccio's Maestà*, S. 178, in: *The Art Bulletin*, 57, 1975, S. 176 - 185.

⁷⁰⁸ So auch Bettina Erche, *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1992, S. 63.

⁷⁰⁹ Johannes 18, 33 und 19, 9.

Unterbrochen wird diese Abfolge durch die Vorführung Jesu vor Herodes Antipas, welche innerhalb eines mit einer Kassettendecke abgeschlossenen Raumes vorgetragen wird (*Abb. 27*).

Das Geschehen wird mit der Vorführung Jesu vor Pilatus durch die Mitglieder des Hohen Rates eingeleitet, welche sich auf der äußersten rechten oberen Tafel der unteren Hälfte der *Maestà* befindet (*Abb. 25*).

Ruhig und in sein Schicksal ergeben, steht Jesus mit gekreuzt zusammengebundenen Handgelenken vor dem Prätorium inmitten einer Schar mit Lanzen bewaffneter römischer Soldaten, deren überwiegend besorgte Blicke auf der bewegten Menge der Juden ruhen. Die vorderen teils barhäuptig und teils mit Kopftüchern dargestellten Männer unterschiedlichen Alters tragen mit heftigen Gesten die Anklagen gegen Jesus dem römischen Statthalter vor, der soeben in Begleitung seiner Wachen vor das Prätorium getreten ist. Mit goldenem Lorbeerkranz bekrönt,⁷¹⁰ tritt er ihnen in stolzer und selbstbewußter Haltung entgegen und möchte offenbar den Fall von sich weisen. Als Beteuere er seinen Standpunkt, so Dietmar Popp, rafft er mit der Linken seinen Mantel, während er die rechte Hand mit Inbrunst auf die Brust legt und somit die von den Anklägern geforderte Verurteilung Jesu ablehnt.⁷¹¹ Diese Geste des Pilatus, die ansonsten in der Literatur keine Erwähnung fand, muß jedoch als Beteuerung des Pilatus verstanden werden, keine Schuld am Angeklagten finden zu können, die er, den Berichten der Evangelien zufolge, er erst nach dem Verhör den Juden gegenüber äußert.

Unterhalb der Vorführung Christi setzt sich die Handlung mit dem ersten Verhör fort (*Abb. 26*).

Inzwischen hat Pilatus in der ihn als Richter charakterisierenden Haltung mit gekreuzten Beinen auf dem zweistufigen Podium im Inneren des Prätoriums Platz genommen und befragt Jesus mit bedacht erhobener Hand nach seinem Königtum.⁷¹² Dieser antwortet jedoch nicht seinem Richter, sondern schaut ihn schweigend an. Auch die dicht gedrängt hinter dem Gefangenen stehenden Soldaten richten aufmerksam ihre Blicke auf Pilatus, als erwarteten sie gebannt den weiteren Verlauf der Ereignisse. Unterdessen wartet vor dem Prätorium die unruhig bewegte Menge der Juden, die untereinander in Gespräche vertieft sind. Einige wenige, durch Pänula und Kopftuch als Mitglieder des Hohen Rates

⁷¹⁰ Nach Dietmar Popp, a.a.O., S. 207, unterstreichen Lorbeerkranz und Zepter - neben den übereinandergeschlagenen Beinen der Verhör-Szenen - die richterliche Macht des Pilatus

⁷¹¹ Ebenda, S. 208 und auch Anm. 723. Als Vorbild für diese Haltung nennt der Autor antike Reliefs. Inhaltlich verwandt sei die Figur eines Mannes auf dem Fries der Domitius-Ahenobarbus-Ara im Louvre (Inv. Nr. 975), die einen Eid leistet. Siehe auch dort die *Abb. 131*.

⁷¹² Zur Haltung der gekreuzten Beine bei Richtern siehe die näheren Ausführungen oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Pontius Pilatus*). Dietmar Popp, a.a.O., S. 207, hat auf die gekreuzten Beine des Pilatus auf der *Maestà* als Zeichen für dessen Richteramt hingewiesen.

charakterisierte Männer sind in dieser Szene in Physiognomie sowie Farbe der Kleidung wiederzuerkennen,⁷¹³ wie vor allem der ältere bärtige Jude, dessen ausgestreckter rechter Zeigefinger gen Himmel weist, ein Gestus, der als Hinweis auf den überirdischen Bereich und auf Gott verstanden werden kann.⁷¹⁴ Offenbar hebt er mit Nachdruck den Anlaß für die Anklage Jesu hervor, sich selbst den Sohn Gottes genannt zu haben.⁷¹⁵

Links in der oberen Hälfte der Maestà setzt sich die Erzählung mit der Vorführung vor den Tetrarchen Herodes Antipas fort (*Abb. 27*).

Als Pilatus erfährt, daß Jesus aus Galiläa stammt und somit unter der Obrigkeit des Tetrarchen steht, sendet er ihn zu Herodes, dessen Stellung Duccio hier durch die Krone, die kostbaren Gewänder sowie die auf den Richter hinweisenden gekreuzten Beine verdeutlicht.⁷¹⁶

Auf dieser Tafel ist der Moment am Ende des Verhöres festgehalten. Auf einem breiten, kostbar mit Intarsien verzierten Thron sitzend, befragt der Tetrarch Jesus mit erhobener Rechter, der ihm jedoch nicht antwortet und still in Begleitung von Wachsoldaten sowie Mitgliedern des Hohen Rates wiederum mit gekreuzt gebundenen Handgelenken demütig vor Herodes steht. Wie es der Bericht des Lukas schildert und auch die exegetischen Schriften der Kirchenväter herausstellen,⁷¹⁷ schweigt Jesus die ganze Zeit, auch als er die anklagenden Worte der beiden Hohenpriester hört, die aufgrund ihrer in den Tafeln hervorgehobener Darstellung vermutlich als Hannas und Kaiphas zu benennen sind, den einzigen in der Bibel mit Namen bezeichneten Hohepriestern.⁷¹⁸ Schon bald wird der Tetrarch, ungehalten über das Schweigen des am Geschehen unbeteiligt wirkenden und geneigten Hauptes inmitten der unruhigen Menge stehenden Angeklagten, ihm zum Spotte ein weißes Gewand anlegen lassen,⁷¹⁹ welches schon von einem Mann bereitgehalten wird, der jedoch noch ein paar Worte mit einem römischen Soldaten wechselt. Eben erst hat er auf die Anordnung des Tetrarchen hin mit dem weißen Gewand den Raum durch die im Hintergrund noch halbgeöffnete Tür betreten, die einen Blick auf dahinter liegende Räumlichkeiten erahnen läßt.

⁷¹³ Zur Tracht der Mitglieder des Hohen Rates siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Die Hohenpriester, Ältesten und Schriftgelehrten*).

⁷¹⁴ Dietmar Popp, a.a.O., S. 233f., nennt in diesem Zusammenhang ferner die Figuren der Prophetin Hannah (Darbringung Jesu im Tempel) sowie der Propheten Jesaja, Hesekiel und Hosea auf der Predellenvorderseite, bei denen dieser Zeigegestus ebenfalls in diesem Sinne zu deuten sei.

⁷¹⁵ Lukas 22, 70.

⁷¹⁶ Siehe hierzu wiederum die Ausführungen zum Motiv der gekreuzten Beine oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Pontius Pilatus*) sowie Teil 2, Kap. II: Christus vor Herodes Antipas. Auch Dietmar Popp, a.a.O., S. 207, weist den gekreuzten Beinen des Herodes auf der Maestà diese Bedeutung zu.

⁷¹⁷ Siehe hierzu oben Teil 1, Kap. I: Das Schweigen Jesu während des Verhöres.

⁷¹⁸ Siehe zum Beispiel Johannes 18, 13.

⁷¹⁹ Zum weißen Gewand siehe oben Teil 2, Kap. II: Christus vor Herodes Antipas.

Etwas abseits von der Jesus begleitenden Schar steht ein junger Mann, der seine linke Hand auf ein mächtiges Schwert stützt, welches, Curt H. Weigelt zufolge, die Herrschergewalt des Tetrarchen zum Ausdruck bringe.⁷²⁰

Die sich oberhalb der Herodes-Szene befindende Tafel gibt das zweite Verhör Jesu vor Pilatus wieder (*Abb. 28*), welches nur vom Evangelium des Johannes geschildert wird.⁷²¹ Die Meisterschaft Duccios, die Szenen durch wiederkehrende Elemente miteinander zu verknüpfen und somit den Verlauf der Erzählung logisch dem Betrachter vor Augen zu führen, zeigt sich hier vor allem an der Figur Jesu, die, inzwischen in das weiße Gewand gekleidet, in Begleitung von Wachsoldaten erneut vor Pilatus steht, zu dem ihn der Tetrarch wieder zurückgeschickt hatte.⁷²² Wiederum schweigt er und antwortet auch nicht dem Statthalter, der mit erhobener Rechter folgende Worte an ihn zu richten scheint: "Woher bist du?"⁷²³

An die beiden folgenden Tafeln, welche, dem Bericht des Johannes genau folgend, die Geißelung und die Verspottung Christi vor der Verurteilung wiedergeben, schließt sich nun die Handwaschung des Pilatus als Abschluß der Verhandlung und Einleitung des Strafvollzuges an (*Abb. 29*).

Nachdem Pilatus erkannt hat, Jesu Freilassung nicht gegen die mit heftigen Drohungen vorgetragenen Forderungen der Juden durchsetzen zu können, entschließt er sich, dem Drängen nachzugeben. Mit bedrückter Miene streckt er einem Diener beide Arme entgegen, um sich Wasser über seine Hände gießen zu lassen und sich durch diese Handlung von der Schuld am Kreuzestode Christi zu befreien. Hierbei bringen sowohl seine vornübergebeugte Haltung als auch die abwesend dem Diener entgegengestreckten Hände die passive Rolle des Pilatus zum Ausdruck, der soeben der Entscheidung der Juden nachkam, Jesus zu verurteilen.

Der Prozeß ist abgeschlossen, denn vor dem Prätorium wird der nun in ein rotes Spottgewand gekleidete Verurteilte von zwei römischen Soldaten abgeführt, von denen einer sich noch zögernd zu Pilatus umblickt, während er Jesus nach vorne zu schieben scheint. Die Blicke der Ankläger, der Hohenpriester, ruhen auf dem Verurteilten, der sich geneigten Hauptes mit gequälter Miene dem Ausgang der Ereignisse fügt. Die jüdische

⁷²⁰ Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 108.

⁷²¹ Johannes 19, 9ff. Lukas 23, 11 berichtet dagegen nur, daß Jesus von Herodes zu Pilatus zurückgeschickt wird. Hieran schließen sich dann die Versuche des Statthalters, Jesus freizulassen.

⁷²² Schon Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 109, hat darauf hingewiesen, daß Duccio mit einzelnen, wiederkehrenden Motiven, wie beispielsweise dem weißen Gewand, die Szenen miteinander verschränkt.

⁷²³ Johannes 19, 9.

Volk dagegen tauscht untereinander Blicke aus oder zeigt sich sogar tief betroffen über das soeben gesprochene Urteil und bringt offenbar das Entsetzen über die eigenen, soeben geäußerten Worte zum Ausdruck: "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"⁷²⁴

Das Programm der *Maestà* des Duccio di Buoninsegna nimmt in der italienischen Kunst eine Sonderstellung ein, denn kein anderes Werk schildert den Prozeß Jesu vor Pilatus, in den die überaus selten dargestellte Vorführung vor Herodes eingeflochten ist, in einer vergleichbaren Ausführlichkeit. Die breit angelegte Erzählung des biblischen Geschehens, die das Hochaltarbild auszeichnet, zeigt sich darüber hinaus im Bestreben des Meisters, aus den verschiedenen, oft voneinander abweichenden Evangelienberichten, so Curt H. Weigelt,⁷²⁵ die wichtigsten Ereignisse zu einem überzeugenden Handlungsablauf zusammenzustellen: Während die genaue örtliche Bestimmung des Prozesses der Schilderung des Johannes folgt, der zufolge die Hohenpriester vor dem Prätorium warten und Jesus zum Verhör in dieses Gebäude hineingeführt wird,⁷²⁶ so entnimmt Duccio dem Bericht des Lukas die Vorführung vor Herodes Antipas,⁷²⁷ auf welche das wiederum nur von Johannes geschilderte zweite Verhör durch den römischen Statthalter folgt,⁷²⁸ um das Ende der Verhandlung mit der bei Matthäus erzählten Handwaschung des Pilatus abschließen zu lassen.⁷²⁹ Auf vergleichbare Weise wurde das Geschehen in einem Passions- und Auferstehungsspiel erzählt, das die *Confraternità del Gonfalone* (Rom) vermutlich bereits im 13. Jahrhundert am Karfreitag aufführen ließ.⁷³⁰ Neben der Anklage Jesu vor Pilatus und dem Verhör wird ebenfalls die Vorführung vor Herodes Antipas, ein zweites Verhör sowie die Handwaschung im Anschluß an Dornenkrönung und Geißelung geschildert.⁷³¹ Daher läßt sich vermuten, daß dem Programmautor der *Maestà* der Text dieses damals in Italien verbreiteten,⁷³² oder eines anderen, diese Szenenfolge schildernden Spieles bekannt war und ihm als Vorlage für die Auswahl der Momente des Prozeßgeschehens gedient hat.

⁷²⁴ Matthäus 27, 25.

⁷²⁵ Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 109f.

⁷²⁶ Johannes 18, 28 und 18, 33.

⁷²⁷ Lukas 23, 6 - 12.

⁷²⁸ Johannes 19, 9ff.

⁷²⁹ Matthäus 27, 24f.

⁷³⁰ Zur Entstehung dieses Spieles siehe Ferdinand Gregorovius, *Das römische Passionsspiel im Mittelalter und in der Renaissance*, S. 136f., in: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Bienemann, 2, 1890, S. 134 - 141. Siehe auch oben Teil 1, Kap. VIII (*Die Passionsspiele*).

⁷³¹ Siehe hierzu den Text des Spieles "La passione e resurrezione del colosso", in: *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, 3 Bde., Florenz MCMXLIII-XXI, 2. Bd., S. 158 - 166.

⁷³² *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, ebenda, S. 118ff.

Duccios erzählerisches Können zeigt sich ferner in der einheitlichen Wiedergabe des Ortes und der Figuren,⁷³³ wodurch der Betrachter den Schauplatz sowie die am Geschehen Beteiligten wiedererkennt, wie beispielsweise die beiden Hohenpriester der Herodes-Tafel, die in den anderen Prozeß-Szenen inmitten der Volksmenge auszumachen sind.

Um den Verlauf der Handlung zu verdeutlichen, bedient sich Duccio auch der Architektur, die, wie bereits Curt H. Weigelt herausgestellt hat, die Szenen gliedert, indem sie, der Handlung entsprechend, die Gruppe der Juden, der Soldaten und Jesus sowie Pilatus durch den Rhythmus der Säulen miteinander in Beziehung setzt.⁷³⁴

Wurden bisher die Darstellungen Jesu vor Pilatus eher selten in den Rahmen einer Bildarchitektur gesetzt, wobei das Geschehen sich fast ausschließlich vor dem Prätorium abspielte, so inszeniert Duccio erstmals die Verhöre Jesu sowie die Handwaschung auf den Tafeln der Rückseite der Maestà im Inneren des entsprechenden Gebäudes, des Hauses des Statthalters oder des Tetrarchen.

Die Wiedergabe des Prätoriums als eine Art Loggia, die sich auch noch auf der Pietro Lorenzetti zugeschriebenen, sich in der Pinacoteca Vaticana befindenden Predellentafel der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wiederholt (*Abb. 30*) und sich in den zeitlich folgenden Darstellungen zur Architekturform einer Arkadenhalle entwickelt, erinnert an die ebenerdigen Arkadenhallen mittelalterlicher Kommunalpaläste, in welchen seit dem 12. / 13. Jahrhundert Recht gesprochen wurde.⁷³⁵ Wenn auch Duccios Innenräume des öfteren mit Mysterienbühnen in Verbindung gebracht wurden,⁷³⁶ so liegt doch die Vermutung nahe, daß Duccio - womöglich sogar ebenso die Bühnenbildner der Geistlichen Schauspiele - für die Gestaltung des Prätoriums (*Abb. 25 - 26, Abb. 28 - 29*) die Architekturformen zeitgenössischer Gerichtslokale vor Augen hatten und durch diese Analogie das Haus des Pilatus jedem Betrachter als den Ort vorführen wollte, an dem Pilatus über Jesus das Urteil gesprochen hat.⁷³⁷ Die verschiedenen Architekturformen sowie Dekorationselemente hat der Künstler, so Dietmar Popp, bei den Pilatus-Szenen in weit größerem Maße als in anderen Tafeln antiken Vorbildern entlehnt, wodurch eindeutig zwischen römischem und jüdischem Ambiente unterschieden wird.⁷³⁸ Die

⁷³³ Auf die einheitliche Wiedergabe des Ortes haben zum Beispiel Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 99; John White, a.a.O., S. 110; Dietmar Popp, a.a.O., S. 177, hingewiesen.

⁷³⁴ Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 58.

⁷³⁵ Zum Ort der Rechtsprechung seit dem 13. Jahrhundert, siehe Gottlieb Leinz, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia. Mit einem Katalog Florentiner "Loggienfamilien"*, Phil. Diss. Bonn 1977, S. 22ff.

⁷³⁶ Curt H. Weigelt, a.a.O., S. 75.

⁷³⁷ Siehe hierzu oben Teil 2, Kap. I, 3 (*Das Prätorium*).

⁷³⁸ Dietmar Popp, a.a.O., untersucht auf S. 174f. die einzelnen Architektur- und Dekorationselemente der Pilatus-Szenen.

Wiedergabe des Prätoriums sei ferner auf eine ähnliche Darstellung zurückzuführen, die den architektonischen Hintergrund einer Adlocutio-Szene auf einem unter Kaiser Nero 66 - 68 n. Chr. geprägten Sesterzen bildet.⁷³⁹

Ebenso wie bei Duccio findet das Verhör Jesu vor Pilatus auch auf der *Pietro Lorenzetti* zugeschriebenen *Predellentafel* in der Pinacoteca Vaticana zu Rom innerhalb einer Loggia statt (*Abb. 30*). So spiegelt ebenfalls dieses womöglich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandene Werk, in welchem einige Forscher eine Tafel der verlorenen Predella der Mariengeburt desselben Künstlers sehen,⁷⁴⁰ einen zu dieser Zeit üblichen Gerichtsort wieder.⁷⁴¹ Es ist nicht auszuschließen, das hier als Vorbild einer Gerichtsstätte die "Loggia delle Sentenze" in Siena gedient hat, die 1307 über einer der Türen des linken Flügels des Palazzo Pubblico errichtet, 1452 jedoch wieder beseitigt worden ist.⁷⁴²

Durch die zwei Rundbogenöffnungen wird der Blick des Betrachters zu dem Geschehen ins Innere der Gerichtsstätte geführt, bei der es sich um eine zeitgenössische Umsetzung des biblischen Prätoriums handelt. Hierbei faßt der auf rechteckigen Säulen ruhende Rundbogen der Vorderseite großzügig die beiden Figuren des Richters und seines Angeklagten zusammen, die, scheinbar weit voneinander entfernt, in eine ruhige Unterredung vertieft sind. Auf engstem Platz sind dagegen die am linken Bildrand dicht zusammengedrängt stehenden, mit langen Lanzen bewaffneten Soldaten und der mit

⁷³⁹ Ebenda, S. 176 und Abb. 91. Darüber hinaus hat der Autor in seiner eingehenden Untersuchung nicht nur den Bildarchitekturen, sondern auch verschiedenen Haltungen, Gesten oder auch der Darstellung beispielsweise der Soldaten auf der Maestà aus der Antike stammende oder diese zitierende Vorbilder gegenübergestellt. Zur Schlußfolgerung Dietmar Popps, die römischen Soldaten und vor allem die Gestaltung ihrer Rüstungen sei nicht auf byzantinische Vorlagen, sondern vielmehr auf die Rezeption antiker Motive auf den Kanzelreliefs des Sieneser Domes zurückzuführen, siehe 180ff.

⁷⁴⁰ Zur Pietro Lorenzetti zugeschriebenen Predellentafel, siehe Osvald Sirén, *Notizie critiche sui quadri sconosciuti del Museo Cristiano Vaticano*, S. 326, in: *L'Arte* IX, 41, 1906; Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 18 Bde., The Hague 1923 - 1936, 2. Bd., S. 341 zufolge, hat der Künstler diese Tafel in seiner Spätzeit ausgeführt; Emilio Cecchi, *Trecentisti Senesi, nuova edizione riveduta e accresciuta*, Mailand 1948, S. 211.

Die Tafel gehörte ursprünglich zur verlorenen Predella der Mariengeburt des Pietro Lorenzetti: Arno Preiser, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim / New York 1973, S. 300; So beispielsweise auch Raimond van Marle, a.a.O., S. 365 - 368; Enzo Carli, *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981, S. 166, hält dies dagegen für zweifelhaft.

⁷⁴¹ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 3 (*Das Prätorium*).

⁷⁴² Jürgen Paul, *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien*, Dissertation Freiburg i. Br. 1963, S.267 und S.269.

einem Tuch über dem Kopf gekennzeichnete Hohepriester wiedergegeben, die für den Betrachter durch den in Schrägansicht dargestellten Rundbogen sichtbar werden.

Der römische Statthalter ist in ein langes Gewand und einen Mantel gekleidet, deren prachtvolle Goldborten pseudo-kufrische Schriftzeichen zu tragen scheinen. Auf einem erhöhten Thron unter einer Nische sitzend, hält er seinen mit einem Lorbeerkranz bekrönten Kopf leicht nach unten zu Jesus geneigt, während er mit dem rechten Daumen auf sich selbst weist, alle wolle er Jesus, wie es der Evangelist Johannes schildert, an seine Macht über Leben und Tod des Angeklagten erinnern.⁷⁴³ Dieser steht, in ein langes Gewand und ein mit Goldborte verziertes Pallium gekleidet nun schweigend vor den Stufen, die zum Stuhl des Richters hinaufführen, wobei er hochgehobenen, mit Nimbus umgebenen Hauptes seinen Richter fest anblickt. Aufmerksam und in angespannter Erwartung verfolgen die dicht zusammenstehenden Personen auf der linken Hälfte der Tafel das Geschehen, deren Augen fest auf dem Statthalter haften, als ermahnten sie ihn an die Richtigkeit und Rechtmäßigkeit der Anklage, die durch die im Redegestus erhobene Rechte des Hohenpriesters ausgedrückt zu werden scheint.

Auf hervorragende Weise ist es Pietro Lorenzetti mit diesem Werk gelungen, die beiden Figurengruppen auch formal durch die Rundbögen voneinander zu trennen. Indem die vordere Säule die Soldaten und Ankläger überschneidet, wird für den Betrachter spürbar, unter welchem seelischen Druck der Richter Pilatus während des von ihm geführten Prozesses stand.

Wie eine liturgische Handlung anmutend, führt *Niccolò di Pietro Gerini*,⁷⁴⁴ der zwischen 1368 und 1414 tätig gewesen ist,⁷⁴⁵ die Handwaschung des Pilatus durch dessen Diener in feierlichen Gewändern auf einer kleinen Predellentafel vor, welche sich heute im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig befindet (*Abb. 32*) und bisher von der Forschung noch nicht näher untersucht worden ist.

⁷⁴³ Johannes 19, 10.

⁷⁴⁴ Die hier besprochene Tafel ist in der Vergangenheit offenbar verschiedenen Künstlern zugeschrieben worden: Osvald Sirén, *Dipinti del Trecento in alcuni musei tedeschi di Provincia*, S. 86, in: *Rassegna d'Arte*, VI, 6, 1906, S. 81-87, beschreibt sie als ein Werk des Sohnes von Niccolò di Pietro Gerini, Lorenzo di Niccolò, wie auch Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. III, The Hague 1924, S. 638. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. The Florence School in Two Volumes*, Bd. I., S. 129 und 130, London 1963, reiht es in die Werke des Mariotto di Nardo ein.

⁷⁴⁵ Katalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, *Verzeichnis der Gemälde vor 1800*, bearb. von Sabine Jacob und Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1976, S. 28.

Das schmale, von einem Dreipaß gerahmte Bildfeld gewährt dem Betrachter einen Einblick in einen ausschnittsweise umrissenen Innenhof, in welchem sich das Geschehen vor dem römischen Statthalter abspielt. Vor dem Hintergrund eines zweistöckigen, mit Arkaden versehenen Gebäudes hat sich eine Menge dicht aneinandergedrängter Soldaten in Rüstungen geschart. Mit Lanzen bewaffnet, haben sie Jesus eben erst vor seinen Richter geführt, wie es die auf dem Oberarm des Angeklagten ruhende Hand eines Soldaten verdeutlicht. Demütig, mit geneigtem Haupt steht dieser mit gekreuzt gebundenen Händen schweigend vor Pilatus. Christus trägt eine bis auf den Boden fallende Tunika mit langen Ärmeln, deren weiße Farbe darauf hinweist, daß es sich um das Gewand handelt, welches Herodes ihm zuvor hat anlegen lassen.⁷⁴⁶ Nachdem der Tetrarch den Angeklagten wieder zu ihm zurückgeschickt hat, verurteilt der römische Statthalter diesen schließlich zum Tode am Kreuze. Sein Blick ist gedankenverloren auf Jesus gerichtet, als rufe er sich die jüngsten Geschehnisse ins Gedächtnis und bezweifle sogar die Richtigkeit seiner Entscheidung. Gleichzeitig läßt er sich bereits zum Zeichen seiner Unschuld am Blute Jesu von einem auffallend kostbar gekleideten Diener aus einer Kanne Wasser über seine Hände gießen,⁷⁴⁷ das in einem reich verzierten flachen Becken aufgefangen wird.

Damit folgt die auf dieser Tafel wiedergegebene Erzählung der Geschehnisse vor Pilatus den Schilderungen des Evangelisten Matthäus, wobei jedoch auf die Vorführung Jesu vor Herodes hingewiesen wird, wie es nur Lukas berichtet.

Auf überraschend feierliche Weise läßt Niccolò di Pietro Gerini die Handwaschung auf dieser Predellentafel zelebrieren. Sowohl die Wahl der Gewänder und die Ausführung der beiden Gefäße als auch die verhaltene Würde, mit welcher der Diener Pilatus bedacht assistiert, mag an die Durchführung einer liturgischen Händewaschung erinnern, die im Rahmen der Messe seit dem 4. Jahrhundert nachweisbar ist.⁷⁴⁸ Denn überraschenderweise trägt der Diener als Obergewand eine bis zu den Füßen reichende Tunika, deren Ärmel und Halsausschnitt breite Besatzstreifen aufweisen, während das Kleid unten durch eine schmale Borte abgeschlossen wird. Dieses Gewand trugen seit dem 9. Jahrhundert die Subdiakone sowie an manchen Orten auch die Akolythen,⁷⁴⁹ besonders in ihrer Funktion

⁷⁴⁶ Lukas 23, 11. Zum weißen Gewand siehe oben Teil 2, Kap. II: Christus vor Herodes Antipas.

⁷⁴⁷ Matthäus 27, 25.

⁷⁴⁸ Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, unveränderter reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Freiburg im Breisgau 1907, Darmstadt 1964, S. 558, weist auf eine liturgische Händewaschung in Rom hin.

⁷⁴⁹ Ders., Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, Freiburg im Breisgau 1924 (2), S. 284ff.

als Ministri beim feierlichen Amt.⁷⁵⁰ Über beiden Schultern liegt ein verhältnismäßig großes, weißes Tuch, dessen Enden zu beiden Seiten vorne herabfallen. Dieses diente dem Subdiakon oder Akolythen, welche dem Priester bei der Händewaschung im Rahmen der Messe ministrierten,⁷⁵¹ zum Verhüllen der Hände beim Anfassen sakraler Gegenstände.⁷⁵²

Ferner wird Pilatus, im Gegensatz zu anderen Kunstwerken, in einem langen, vorn geöffneten und mit einer Schließe vor der Brust zusammengehaltenen Mantel gehüllt. Bei diesem, der antiken Lacerna nicht unähnlichen Gewand, das an den Längsseiten durch breite Besatzstreifen und am Saum durch eine schmale Borte verziert wird, handelt es sich um das Pluviale, das liturgische Obergewand des Priesters bei verschiedenen Anlässen.⁷⁵³

Indem die Handwaschung des Pilatus in Gestalt einer liturgischen Händewaschung vorgeführt wird, erfährt diese Handlung des römischen Statthalters eine tiefere Bedeutung: Die durch diesen christlichen Ritus symbolisierte Reinigung der Seele von den Sünden mag den Wunsch des Pilatus unterstreichen, sich trotz seines Urteiles von der Schuld am Tode Jesu befreit zu wissen.⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ Ebenda, S. 293.

⁷⁵¹ Siehe oben Teil 2, Kap. I, 2 (*Der Diener des Statthalters*).

⁷⁵² Joseph Braun, a.a.O., 1924, S.230f.

⁷⁵³ Ders., a.a.O., 1964, S.349.

⁷⁵⁴ Zur symbolischen Bedeutung der liturgischen Händewaschung, siehe Karl Groß, *Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum*, Stuttgart 1985, S. 149.

VI. Meisterwerke des Quattrocento

Im Jahre 1401 schrieb die für die Ausstattung des *Florentiner Baptisteriums* verantwortliche *Arte dei Mercanti di Calimala* einen Wettbewerb für die zweite Tür aus, welche das *Nordportal* mit Szenen aus dem Alten Testament schmücken sollte. Unter namhaften Künstlern von Florenz und der gesamten Toskana ging *Lorenzo Ghiberti* mit seinem Relief der Opferung Isaaks als Sieger hervor, woraufhin ihm 1402 / 1403 von der mächtigsten der sieben Florentiner Großzünfte der Auftrag für die Tür zufiel. Wenige Jahre nach der Unterzeichnung des ersten Vertrages im September 1403 wurde eine Änderung des Programmes beschlossen, die nun einen Zyklus mit Szenen aus dem Neuen Testament vorsah.

Die vom Künstler mit "LAURENTII FLORENTINI OPUS" signierte und 1424 vollendete Tür, die zunächst, entsprechend der ikonographischen Bedeutung des Programmes das Ostportal der Taufkirche zierte, wich im Jahre 1452 der wegen ihrer vortrefflichen Schönheit gelobten sogenannten Paradiesestür und schmückt seitdem die Nordseite von S. Giovanni.⁷⁵⁵

Von den achtundzwanzig vergoldeten Bronzereliefs der Tür, deren zwei untere Register vier sitzende Kirchenväter sowie die Evangelisten zeigen,⁷⁵⁶ gibt auch Lorenzo Ghiberti die Handwaschung vor einem Gebäude, dem Prätorium wieder (*Abb. 33*).

Dem Bericht des Johannes folgend, der die Verhöre im Inneren des Prätoriums schildert und den Statthalter anschließend auf dem Richterstuhl an dem als Steinpflaster bezeichneten Ort niedersitzen läßt,⁷⁵⁷ hat Pilatus in Ghibertis Relief auf einem mit einem Tuch verhangenen und auf einem reich ornamentierten Podium stehenden Sitz vor einer Apsis Platz genommen. Diese mit einem muschelartigen Gewölbe versehene Nische des sich im Hintergrund befindenden Gebäudes, welche ihn hervorhebt und erhöht, rückt die Handwaschung als Akt der Unschuldsbezeugung ins Zentrum des Geschehens: Das Urteil ist gesprochen. Schon hat sich der Statthalter von Jesus, dem bereits Verurteilten, abgewandt, welcher, für den Betrachter auf den ersten Blick in der Szene schwer auszumachen, hinter seinem Richter steht. Nachdenklich blickt dieser auf seine

⁷⁵⁵ Zu Wettbewerb, Auftrag und Ausführung der Nordtür, siehe vor allem Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, in Zusammenarbeit mit Trude Krautheimer-Hess, (= Princeton Monographs in Art and Archeology XXXI), Princeton, New Jersey 1982 (3), S. 31ff. sowie S. 103ff; Alexander Perrig, *Lorenzo Ghiberti, Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt am Main 1987, S. 14ff. sowie S. 69. Zu den Dokumenten siehe die Auflistung und Analyse der Quellen bei Richard Krautheimer, a.a.O., S. 359ff.

⁷⁵⁶ Richard Krautheimer, a.a.O., S. 103f.

⁷⁵⁷ Johannes 18, 28f. und 19, 13.

ineinander ruhenden Hände, über die ein jugendlicher Diener gerade Wasser gießt. Durch die überzeugende Beschreibung dieser Geste wie auch vor allem der Physiognomie des Pilatus gelingt es dem Künstler auf überragende Weise, dem Betrachter einen nachsinnenden und zweifelnden Richter vorzuführen, der sich der Gerechtigkeit seines Urteiles nicht sicher ist und die Schuld an Jesu Verurteilung von seinen Händen abwaschen möchte. In tiefer Konzentration diese Handlung durchführend, schenkt er auch den Juden keine Beachtung mehr, deren vergleichsweise unruhige Bewegungen die Heftigkeit widerspiegeln, mit der sie Pilatus zu einer Entscheidung gedrängt haben. Auch der bärtige, ältere Hohepriester wendet sich, gefolgt von einem jüngeren Mann mit Turban, nach dem Urteilsspruch vom Ort der Verhandlung ab.⁷⁵⁸ Mit finsterner Miene erwidert er den nachsinnenden und vielleicht sogar anklagenden Blick des jugendlichen römischen Soldaten, der in lässiger Pose seinen Arm auf dem Vierpaßrahmen des Reliefs abstützt. Eilig rafft er sich mit leicht nach vorne gebeugter Haltung den Mantel vor dem Körper zusammen, als trachte er danach, etwas zu verbergen. Sowohl die Darstellung des älteren Hohepriesters als auch des Pilatus sowie der anderen Personen des Reliefs zeigen die Meisterschaft Ghibertis, das innere Empfinden oder auch die seelischen Zustände der am Geschehen beteiligten Figuren durch deren Bewegungen auszudrücken, eine Forderung, die Leon Battista Alberti wenig später in seinem ein gutes Jahrzehnt nach Vollendung der Nordtür erschienenen Traktat "Della pittura" formuliert hat.⁷⁵⁹

Durch die Rahmung der Szene mit Hilfe dieser beiden, in Vorderansicht gezeigten Figuren wird der Betrachter in das Geschehen eingeführt. Der Haltung aller auf dem Relief mit geneigtem Blick dargestellten Personen entgegengesetzt, vermitteln sie darüber hinaus durch ihren auffällig inszenierten Augenkontakt die Bedeutung des mit der Handwaschung abgeschlossenen Prozesses Jesu, als kommentierten sie das biblische Geschehen, indem sie sowohl das Fragen oder auch Mahnen von römischer Seite als auch das schuldbewußt wirkende Ausweichen des Hohenpriesters zum Ausdruck bringen.

Diese für die Deutung von Ghibertis Handwaschungs-Relief so bedeutende Figur ist antithetisch dem in Rückenansicht wiedergegebenen, durch Helm und Panzer als römischer Soldat charakterisierten Mann gegenübergestellt. Hierin läßt sich das Kompositionsprinzip des "Contrapposto" erkennen,⁷⁶⁰ denn die Bewegung des sich seinen

⁷⁵⁸ Sabine Euler-Künsemüller, Bildgestalt und Erzählung. Zum frühen Reliefwerk Lorenzo Ghibertis, (= Neue kunstwissenschaftliche Studien, hrsg. von Alexander Perrig, 10. Bd.), Frankfurt am Main 1990, S. 66, sieht in dieser Figur Kaiphaz.

⁷⁵⁹ Leon Battista Alberti, On Painting, übers. und hrsg. von John R. Spencer, New Haven / London 1973 (4), S. 79. Siehe auch die Einleitung des Übersetzters S. 11f.

⁷⁶⁰ Zum "contrapposto", siehe David Summers, Michelangelo and the Language of Art, Princeton, New Jersey 1981, S. 76.

Mantel zusammenraffenden, leicht vornübergebeugten Hohenpriesters ist der des in Rückenansicht gezeigten römischen Soldaten entgegengesetzt, welcher seinen Oberkörper geringfügig nach hinten neigt. Aufgrund seines langen, mit einer kostbar anmutenden Borte verzierten Mantels, den er mit der Linken vor sich hochhält, liegt es nahe, in ihm einen Soldaten höheren Ranges und vermutlich den Hauptmann zu sehen, welcher der biblischen Überlieferung zufolge, nach der Kreuzigung in Jesus Gottes Sohn erkennt.⁷⁶¹

Im Relief der Handwaschung, deren Komposition, Richard Krautheimer zufolge, auf römisch zeremonielle Szenen, dem "Congiarium" oder "Liberalitas Augusti" zurückzuführen ist,⁷⁶² gibt der Künstler das Prätorium als ein Bauwerk wieder, an dessen durch Pilaster gegliederte und mit gestelzten Bögen versehene Fassade sich an einer Seite ein mit einer Apsis geöffneter Bau anschließt. Richard Krautheimer weist ferner daraufhin, daß sowohl dieses bauliche Detail, das Maßwerkfenster, die Gliederung der Fassade durch Rundbogen als auch die im Hintergrund erkennbare, diagonal ins Bild gesetzte Mauer an die Bildarchitektur auf der zwei Generationen zuvor von Taddeo Gaddi ausgeführten, sich in der Accademia zu Florenz befindenden Tafel "Christus unter den Schriftgelehrten" erinnert, welche Ghiberti wohl als Vorlage für die Wiedergabe des Prätoriums an der Nordtür des Baptisteriums von Florenz gedient haben möge.⁷⁶³ Trotz dieser Tatsache steht die architektonische Ausführung des Prätoriums in der Tradition hallenartiger, durch Arkaden geöffneter Gebäude, die seit dem 13. Jahrhundert in Anlehnung an zeitgenössische Gerichtsschauplätze Eingang in die bildlichen Wiedergaben desjenigen Bauwerkes fanden, vor oder in welchem der römische Statthalter über Jesus zu Gericht saß.⁷⁶⁴

Losgelöst von der ikonographischen Tradition setzt *Donatello* das Thema auf dem *Relief* der *Nordkanzel* in *S. Lorenzo zu Florenz* zu einem dramatisch bewegten Szenario um, welches darüber hinaus das psychologische Gespür des Meisters für die verschiedensten Emotionen der Protagonisten deutlich werden läßt.

⁷⁶¹ Matthäus 27, 54 und Markus 15, 39.

⁷⁶² Richard Krautheimer, a.a.O., S. 92; Auf S. 340 erwähnt der Autor in diesem Zusammenhang neben Münzen das sogenannte Sacchetti-Relief. Laut Hanns Gabelmann, a.a.O., 1984, S. 180, handelt es sich bei "congiarium" oder "liberalitas" um Darstellungen von Geldverteilungen durch den auf dem Tribunal sitzenden Kaiser.

⁷⁶³ Richard Krautheimer, a.a.O., S. 214.

⁷⁶⁴ Siehe hierzu die Ausführungen über die bildliche Wiedergabe des Prätoriums oben Teil 2, Kap. I, 3 (*Das Prätorium*).

Einige Elemente dieser recht eigenwilligen Schöpfung Donatellos sowie die näheren Umstände, unter denen die beiden Kanzeln in den sechziger Jahren des Quattrocento geschaffen worden sind, lassen sich nicht eindeutig klären, zumal keine Dokumente vorliegen, die Auftrag, Verwendungszweck und Ausführung dieses letzten Werkes Donatellos belegen könnten. Glücklicherweise sind jedoch verschiedene Quellen erhalten, die Cosimo de' Medici als Auftraggeber für die beiden wohl unvollendet gebliebenen Kanzeln in S. Lorenzo überliefert.⁷⁶⁵

Das Bildfeld des Reliefs wird durch ein großartig gestaltetes architektonisches Ambiente bestimmt, eine hohe zweischiffige, mit einem Tonnengewölbe bedeckte Halle,⁷⁶⁶ welche das Geschehen gliedert und die beiden Szenen des Prozesses Jesu räumlich voneinander trennt (*Abb. 35*). Im Hintergrund erscheint der Bildraum durch eine vergitterte Pfeilerhalle abgeschlossen, auf deren flacher Bedachung einige Personen hinter der Brüstung dem Geschehen aufmerksam folgen.

Die architektonische Gestaltung des Reliefs, welche auf klassische Vorbilder, wenn auch nicht auf ein reales Gebäude zurückgehen mag, findet sich in Details, wie Irving Lavin herausgestellt hat, auf römischen Terrakottareliefs.⁷⁶⁷ Dessenungeachtet erinnert Donatellos Beschreibung der Architektur an die durch Arkaden geöffnete, ähnlich einer Halle gestalteten Gebäude, die seit dem 13. Jahrhundert in den bildlichen Darstellungen vor allem das Prätorium, aber auch den Ort, an dem Herodes Jesus befragt, in Anlehnung an reale zeitgenössische Gerichtslokale wiedergeben.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Zu Donatellos Kanzelreliefs allgemein, sowie zu Fragen der Datierung oder der Mitarbeiter des Meisters, siehe Max Semrau, *Donatellos Kanzeln in San Lorenzo*, Breslau 1891; Hans Kauffmann, *Donatello*, Berlin 1935, S. 177ff.; Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton / U.P. 1957, 2. Bd., S. 209; Irving Lavin, *The Sources of Donatello's Pulpit in S. Lorenzo*, *Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance*, in: *The Art Bulletin*, 41, 1959, S. 19 - 38; Selma Pfeiffenberger, *Notes on the Iconology of Donatello's Judgement of Pilate at San Lorenzo*, in: *Renaissance Quarterly* 20, 1967, S. 437 - 454; Volker Herzner, *Die Kanzeln Donatellos in S. Lorenzo*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 23, 1972, S. 101 - 164; Luisa Becherucci, *Donatello. I pergami di S. Lorenzo*, Florenz 1979; Alessandro Parronchi, *Donatello e il potere*, Florenz / Bologna 1980; Michael Greenhalgh, *Donatello and his Sources*, London 1982; Bonnie A. Bennett, David G. Wilkins, *Donatello*, Stuttgart 1986, S. 11ff.; Irving Lavin, *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo und das Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort*, in: *Donatello-Studien*, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, (=Italienische Forschungen, Folge 3, Bd. 16), München 1989, S. 155-169; John Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor*, New York 1993, S. 293ff.; Artur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993, vor allem S. 289ff.; Wolfram Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260 - 1460*. Mit Beiträgen von Iris Marzik, Text- u. Tafelband, Mainz 2000, Textband S. 420-429.

Zu den Quellen, siehe Horst W. Janson, a.a.O., S. 209ff.

⁷⁶⁶ John Pope-Hennessy, a.a.O., S. 299, weist darauf hin, daß diese Halle an jene auf Donatellos Bronzerelief des Hochaltars im Santo zu Padua erinnert, welches das "Eselswunder" wiedergibt.

⁷⁶⁷ Irving Lavin, a.a.O., 1959, S. 25f., nennt ferner ein Beispiel im Palazzo dei Conservatori in Rom, welches er als Fig. 12. abbildet.

⁷⁶⁸ Siehe Teil 2, Kap. I, 3 (*Das Prätorium*).

Dadurch, daß die rechte Szene weit nach hinten in den Bildgrund gesetzt ist, der ausgestreckte Arm des Herodes in Verbindung mit jenem des vor der Mittelsäule stehenden römischen Soldaten die Bewegung des Reliefs diagonal aus der Tiefe nach vorne beschreibt,⁷⁶⁹ wird der Schwerpunkt deutlich auf die Vorführung Jesu vor Pilatus gelegt, welche am linken Reliefrand vor der architektonisch angedeuteten Halle und somit vor dem Prätorium mit der Erzählung des biblischen Geschehens beginnt (*Abb. 35a*).

Der hier durch seine römische Rüstung charakterisierte Statthalter thront auf einem durch mehrere Stufen erhöhten Sitz, dessen halbkreisförmig geschwungene Beine in Form von Löwenfüßen enden. Er hat unter einem Baldachin Platz genommen, der seine Autorität und Machtstellung unterstreicht, wodurch er sich auch über den zweiten Richter des Reliefs, den Tetrarchen, erhebt (*Abb. 35*).⁷⁷⁰ Seine ungeteilte Aufmerksamkeit widmet er der neben seinem Thron knieenden Frau, bei der es sich um Prokula handelt (*Abb. 35b*).⁷⁷¹ Mit der Linken auf Jesus weisend, rät sie ihrem Mann, die Hände von Jesus zu lassen, indem sie ihm von ihrem Traum der vergangenen Nacht zu erzählen scheint. Hierbei wird offenbar erstmals in der italienischen Kunst ein aktives Eingreifen der Frau des Pilatus wiedergeben, das im Widerspruch zur schriftlichen Überlieferung steht. Denn sowohl das Matthäus- als auch das apokryphe Nikodemusevangelium berichten davon, daß sie zu ihrem Mann "sandte",⁷⁷² das heißt einen Boten schickte, um ihm ihre Nachricht zu übermitteln, eine Auffassung, die sich bisher immer in den bildlichen Wiedergaben durch die bloße Anwesenheit Prokulas widerspiegelte. Nur das Mosaik im Dom zu Monreale stellt den Boten dar, der sich auf dem Wege zum Statthalter befindet.

Überzeugend gelingt es Donatello, die Bedeutung dieser Episode herauszustellen: Dadurch, daß Pilatus und Prokula in ihre Unterredung vertieft sind, hält die Erzählung an einem Punkte der Ereignisse inne, an dem das Schicksal Jesu noch nicht endgültig feststeht, der Richter mit seiner Entscheidung noch ringt und seine Zweifel, vor allem auch durch die Zeichnung seiner Physiognomie, deutlich herausgestellt werden. Nachdenklich und interessiert lauscht er ihren Worten und scheint ihr mit weit ausgestrecktem linken Arm zu antworten, der kompositorisch mit Prokulas linkem Arm

⁷⁶⁹ Die Deutung der rechten Szene als Vorführung Jesu vor Herodes Antipas wird im Verlaufe dieser Untersuchung von Donatellos Kanzelrelief noch vorgestellt werden.

⁷⁷⁰ Ebenda, S.441.

⁷⁷¹ Schon Hans Kauffmann, a.a.O., S. 180, hat in dieser Figur die Frau des Statthalters gesehen. Dagegen deutete Max Semrau, a.a.O., S. 119f., diese Frau und den neben ihr, dicht hinter dem Angeklagten stehenden älteren Mann als Eltern des Heilandes. Hiergegen spricht jedoch eindeutig, daß Donatello, wie sonst auf den Kanzelreliefs, Maria mit einem Nimbus dargestellt hätte.

⁷⁷² Matthäus 27, 19: "Während er aber auf dem Richterstuhl saß, sandte seine Frau zu ihm und ließ sagen: Habe du nichts zu tun mit diesem Gerechten; denn ich habe heute im Traum seinetwegen viel gelitten." Siehe auch *Acta Pilati*, II, 1, in: Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, a.a.O., 1. Bd., S. 336 (Pilatusakten).

eine Linie beschreibt, die unmittelbar auf den Angeklagten weist und somit dem Betrachter den Anlaß ihrer Unterredung vor Augen führt.

Scheinbar völlig unberührt von dem ihn betreffenden Geschehen steht Jesus demütig mit gesenktem Haupte inmitten einer Gruppe mit Rüstung und Helmen bekleideter römischer Soldaten (*Abb. 35a, Abb. 35c*), die, als Halbfiguren wiedergegeben, aus dem Grund des Reliefs mit ihren Lanzen und Schilden in die verschiedensten Richtungen hervorstoßen, als stiegen sie aus der Tiefe empor. Andere Soldaten umgeben den thronenden Statthalter, wie beispielsweise die beiden dem Geschehen zugewandten, vor dem das Relief links abschließenden Pfeiler stehenden Bewaffneten, von denen einer seinen Schild schützend emporhält, als wolle er das Geschehen abschirmen. Auch befinden sich einzelne bewaffnete Männer vor dem Statthalter hinter zwei bärtig wiedergegebenen älteren Juden, Mitglieder des Hohen Rates, die Jesus vor Pilatus angeklagt haben. Erstaunt und zugleich nachdenklich blicken sie den römischen Statthalter an, während einer den Angeklagten vor den Richter zu schieben scheint.

Durch die auf diese Weise vermittelte Unruhe sowie die heftig ausgeführten Bewegungen, welche deutlich der erhabenen Stille des Angeklagten entgegengesetzt wird, kommt die Schwierigkeit der Entscheidung des Pilatus gesteigert zum Ausdruck.

Vor dem Mittelpfeiler, der mit seinem spiralförmig umlaufenden Relief an die Trajanssäule erinnert,⁷⁷³ ist ein römischer Soldat wiedergegeben (*Abb. 35*). Dem Betrachter zugewandt, ist er im Begriff, sich umzuwenden, als wolle er die rechte Hälfte des Reliefs betreten, in welcher sich die Handlung mit der Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas fortsetzt.⁷⁷⁴ In der Bewegung des Schreitens innehaltend, richtet er den Blick aus dem Bilde heraus, während er die rechte Hand an die Stirn legt. Ob es sich hierbei um den Gestus des Aposkopein handelt,⁷⁷⁵ läßt sich aufgrund fehlender Dokumente über den Auftrag jedoch nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Daher muß es ungeklärt bleiben, ob sich in diesem Soldaten, den Donatello außerhalb des Geschehens und sogar als Kommentator der dramatischen Ereignisse zeigt, der Hauptmann sehen läßt, der während der Kreuzigung in Christus Gottes Sohn erkannt hat.⁷⁷⁶ Da jedoch der

⁷⁷³ So John Pope-Hennessy, a.a.O., S. 299 und auch Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 450.

⁷⁷⁴ Siehe hierzu die Ausführungen weiter unten in diesem Text.

⁷⁷⁵ Ines Jucker, *Der Gestus des Aposkopein*, ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst, Zürich 1956, S.34ff, zufolge, stammt der ursprünglich antike Gestus des Aposkopeins aus einer Tanzhaltung im Satyrspiel, mit der antike Künstler entweder sinnliches Begehren oder die Epiphanie eines Gottes ausdrückten. Darüber hinaus ist überliefert, daß dieser Gestus, bei dem eine Hand auf der Stirn oder am Haupt liegt während der Blick in die Ferne schweift, auch im Mittelalter als Ausdruck der Epiphanie verstanden wurde.

⁷⁷⁶ Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 450, vermutet in dieser Figur ebenfalls den Hauptmann, der jedoch die Hand zur Stirn führe, um die Augen abzuschirmen: Dieser Gestus drücke entweder die Suche von Longinus, des Hauptmannes, nach dem auferstandenen Christus aus, oder er

ursprüngliche Verwendungszweck der Reliefs nicht überliefert ist, muß es ungeklärt bleiben, wohin sich der Blick des Soldaten richtete. Denn dieser Gestus kann nur als Aposkopein gedeutet werden, wenn die ursprünglich erspähte Erscheinung Anlaß für eine Epiphanie gab.⁷⁷⁷

Die Erzählung verweilt am dramatischen Höhepunkt des Geschehens. Die Zeit vor der Urteilsfällung scheint angehalten (*Abb. 35a*). Deutlich wird Pilatus in seiner Unentschlossenheit gezeigt, denn seine Zweifel an der Schuld des Angeklagten werden noch durch die Mahnungen seiner Frau, der er sich mit gequälter Miene zuwendet, bestärkt. Jedoch wird bereits durch den neben ihm stehenden Diener, der einen Wasserkrug in einer Schale präsentiert, die Handwaschung und somit die Entscheidung des Richters, Jesus zum Tode am Kreuz zu verurteilen, vorweggenommen. Nur wenig später wird der Statthalter mit dieser Handlung sein Urteil besiegeln und sich gleichzeitig von der Schuld freisprechen.

Überraschenderweise ist dieser als eine zweigesichtige Gestalt wiedergegeben, die auf der einen Seite hinunter auf Pilatus, auf der anderen Seite zu dem kraftlos erscheinenden Angeklagten blickt (*Abb. 35b*). Neben der Möglichkeit, in einem der beiden Gesichter einen von den Mitarbeitern im Modell nicht entfernten alternativen Entwurf Donatellos zu sehen,⁷⁷⁸ könnte die außergewöhnliche Erscheinung des Dieners auch auf eine Korrektur eines erst in die falsche Richtung zisellierten Kopfes von Seiten des Meisters zurückzuführen sein. Während auf der einen Seite gegen diese Vermutung die doch für einen Kopf recht groß erscheinende Masse der erhabenen Bronze spreche, müsse auf der anderen Seite aber bedacht werden, daß die Proportionen in diesem Relief in ungewöhnlicher Weise variieren.⁷⁷⁹ Nun ist in der Forschung der Versuch unternommen worden, diese einzigartige Wiedergabe des Dieners vor allem mit dem doppelgesichtigen römischen Gott Janus in Verbindung zu bringen.⁷⁸⁰ Mit Hilfe dieser Analogie käme, Horst W. Janson zufolge, der innere Konflikt des Statthalters zum Ausdruck, der sich zwischen

verdeutliche, daß er vom Licht geblendet worden ist. Daß der Hauptmann während der Kreuzigung in Jesus Gottes Sohn erkannt hat, schildern sowohl Matthäus 27, 54 als auch Markus 15, 39.

⁷⁷⁷ Aus diesen Gründen könne es sich hier nicht um den Gestus des Aposkopein handeln. Siehe hierzu Wolfram Prinz, a.a.O., S. 423.

⁷⁷⁸ So beispielsweise Artur Rosenauer, a.a.O., S. 294.

⁷⁷⁹ Diese Überlegungen resultieren aus einem Gespräch im Seminar über das Leben Mariens und Jesu.

⁷⁸⁰ Ohne eine Analogie zu Janus herzustellen, sah schon Max Semrau, a.a.O., S. 120, in dieser Figur die "schwankende Gesinnung des Landpflegers" ausgedrückt. In der Doppelgesichtigkeit des Dieners haben unter anderem folgende Forscher einen Bezug zu Janus gesehen: Horst W. Janson, a.a.O., S. 217f.; Irving Lavin, a.a.O., 1959, S. 33ff. Laut John Pope-Hennessy, a.a.O., S. 301, wird hier die Ambivalenz des Pilatus unterstrichen.

den mahnenden Worten Prokulas und den ihn heftig bedrängenden Juden in einer fast ausweglosen Lage befindet.⁷⁸¹ Offenbar dienten Donatello als Vorbild hierfür Darstellungen des janusköpfigen Januar, der einen Krug sowie eine Schale hält, dem er dann mit der Figur des Dieners auf dem Kanzelrelief eine neue Bedeutung verlieh.⁷⁸² Im Gegensatz zu diesem Ansatz sieht Irving Lavin als Quelle für die Darstellung der Doppelgesichtigkeit des Dieners zwei Passagen des neutestamentlichen Jakobusbriefes, in deren Text aus der Vulgata den Terminus "duplex animus" mit der Säuberung der Hände in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht wird.⁷⁸³ Während die Vorstellung des "duplex animo" als Ausdruck des Zweifels aber auch von mittelalterlichen Schriftstellern als Heuchelei gedeutet wurde,⁷⁸⁴ schildere Donatello vielmehr das Schwanken des Pilatus mit Verständnis für die Situation des Richters.⁷⁸⁵ Ebenfalls nicht von der Hand zu weisen ist die Vermutung von Selma Pfeiffenberger, in dem doppelgesichtigen Diener einen Hinweis auf die römische Gottheit Fortuna zu sehen, welche ebenfalls mit zwei Gesichtern dargestellt wurde.⁷⁸⁶ Dadurch, daß in Fortuna auch eine Dienerin Gottes gesehen wurde,⁷⁸⁷ käme in Donatellos Kanzelrelief die Vorstellung des Pilatus als Diener zum Ausdruck, ein Mann ohne Wahl, der durch eine von ihm nicht zu kontrollierende Kraft zum Urteil gezwungen worden ist.⁷⁸⁸ Die Zweigesichtigkeit des die Waschutensilien bereithaltenden Mannes führe dem Betrachter vor Augen, daß er sowohl ein Diener des Statthalters als auch ein Diener Gottes sei. Dadurch, daß Donatello diese Figur mit Pilatus kompositorisch eng miteinander verbindet, werde in diesem Relief die Auffassung unterstrichen, daß beide dem Plan Gottes dienten.⁷⁸⁹

⁷⁸¹ Horst W. Janson, a.a.O., S.217f

⁷⁸² ebenda, S. 218. Horst W. Janson weist auf Darstellungen des Januar im Rahmen von Kalenderzyklen mit Monatsdarstellungen in der romanischen Kunst hin, die eine Figur mit zwei Gesichtern zeigt und darüber hinaus in der einen Hand einen Krug und in der anderen eine Schale oder Schüssel hält, wie es unter anderem Reliefs im Museo del Duomo zu Ferrara und an der Fassade von S. Maria della Pieve in Arezzo zeigen.

⁷⁸³ Irving Lavin, a.a.O., 1959, S. 37, zitiert in den Anm. 123 und 126 den Vulgata Text der Stellen 1, 8 und 4, 8 des Jakobus-Briefes: "Vir duplex animo inconstans est in omnibus viis suis" (1, 8); "Emundate manus, peccatores: et purificate corda, duplices animo" (4, 8).

⁷⁸⁴ Ebenda, S. 36.

⁷⁸⁵ Ebenda.

⁷⁸⁶ Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 439f. Als Beispiel für "Fortuna bifrons" nennt die Autorin eine Illustration in einer im 15. Jahrhundert entstandenen Handschrift in der Bibliothèque Nationale in Paris (Fr. 809, fol. 40). Auf S. 441 beschreibt die Autorin darüber hinaus eine Handschrift über die Tugenden und Laster aus dem 12. Jahrhundert, welche in einigen Details sogar der Pilatus-Szene auf Donatellos Kanzelrelief ähnele: Vor einem Triumphbogen sitzt ein König über einen Gefangenen zu Gericht, neben dem die zweigesichtige Figur der Fortuna auf einem Rad wiedergegeben ist. Siehe auch Anm. 11, ebenda.

⁷⁸⁷ Ebenda. Selma Pfeiffenberger nennt in diesem Zusammenhang Boethius, *Consolatio philosophiae*, II, i, 33 und V, i, 55ff. Auch würden Dante (*Inferno*, VII, 67 - 96) und Petrarca, *De Remediis dell'una e dell'altra Fortuna*, eine ähnliche Anschauung wiedergeben.

⁷⁸⁸ Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 439.

⁷⁸⁹ Ebenda, S. 443.

Eine weitere nicht eindeutig zu beantwortende Frage, die dieses Kanzelrelief aufwirft, betrifft das sich rechts an die Pilatus-Szene anschließende Geschehen, welches Francesco Bocchi 1591 in seinem Werk "Le bellezze della città di Fiorenza" und dann auch von der Forschung, beinahe übereinstimmend, als Vorführung Jesu vor Kaiphas bezeichnet - eine Deutung, der sich die Forschung fast übereinstimmend angeschlossen hat.⁷⁹⁰ Jedoch lassen Erzählweise und Darstellung nicht eindeutig diese Interpretation zu, vielmehr eröffnen sowohl die Komposition des Reliefs mit den Bewegungsrichtungen der Personen als auch der Verlauf der Erzählung die Möglichkeit, in dieser Szene die Vorführung Jesu vor den Tetrarchen Herodes Antipas zu erkennen (*Abb. 35*).⁷⁹¹ An dieser Stelle soll nun der Versuch unternommen werden, anhand dieser Kriterien die Deutung dieser Szene als Vorführung Jesu vor Herodes Antipas vorzustellen.

Weit in die Tiefe des rechten, tonnengewölbten Schiffes gesetzt, nimmt die Handlung mit der Vorführung Jesu vor den Tetrarchen ihren weiteren Verlauf.

Auch hier ist Jesus in stiller Demut mit gesenktem Haupte inmitten eines heftig bewegten Geschehens gezeigt, an welchem er keinen Anteil zu nehmen scheint. Als weiche er davor zurück, erscheint er geringfügig von dem Mittelpfeiler verdeckt zu sein, der beide Szenen räumlich und auch zeitlich voneinander trennt. Offenbar ist er gerade von der einen Szene in die andere gegangen und hat soeben den Raum betreten. Geschickt vermag es Donatello hierbei, diese Bewegungsrichtung durch die Soldaten umzusetzen und zu unterstreichen, indem auch sie im vorderen Bildgrund vor der zweischiffigen Halle und somit vor dem Geschehen von der einen zur anderen Seite zu gehen scheinen. Darüber hinaus nimmt der vor dem Mittelpfeiler noch innehaltende Soldat durch die seiner Haltung innewohnende Dynamik diese Bewegung auf, da er sich im nächsten Augenblick nach rechts umwenden und den Ort betreten wird, an welchem der Tetrarch Jesus befragt. Vor dem Hintergrund der beiden Gerichtsszenen dieses Reliefs wird nun auch die zentrale Bedeutung dieser Figur deutlich: Auf der einen Seite unterstreicht sie das Wesen und die wahre Natur Jesu, indem sie, außerhalb beider Szenen - dem Geschehen vorangesetzt - den Betrachter eindringlich anblickt, während sie ihre Rechte an die Stirn legt. Auf der anderen Seite führt sie durch ihre anklingende Drehung des Körpers den Blick des

⁷⁹⁰ Auf das 1591 in Florenz erschienene Werk des Francesco Bocchi weist Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 442 in Anm. 14 hin; Horst W. Janson, a.a.O., S. 211, zitiert unter anderem die entsprechende Passage. Daß es sich auch um Jesu Vorführung vor Herodes handeln könnte, bringen beispielsweise zum Ausdruck: Selma Pfeiffenberger, a.a.O., S. 442; Luisa Becherucci, a.a.O., S. 13 und S. 22, Anm. 43.

⁷⁹¹ Luisa Becherucci, ebenda, S.22 Anm.43, weist darauf hin, daß die Kaiphas-Szene der Pilatus-Szene vorangehen müßte.

Betrachters, entsprechend des Verlaufes der Erzählung, von dem Verhör vor Pilatus zu jenem vor Herodes.

Die Szene wird durch die Figur des erhöht stehenden Mannes beherrscht, der die Köpfe aller deutlich überragt. Ihn umgibt eine heftig bewegte Menge, unter der ein Mann hervorgetreten ist, der mit der Rechten auf Jesus weisend, mit fordernd erhobener Linken die Anklagen gegen Jesus vorbringt. Unterstützung erfährt er von anderen Hohenpriestern und Schriftgelehrten, die mit heftigen Gesten ebenfalls ihre Anklagen vortragen und den Tetrarchen zu bedrängen scheinen. Inmitten dieser spannungsgeladenen Atmosphäre zwischen der stillen Demut des Angeklagten und der heftig fordernden Unruhe der Anklagenden hat sich Herodes soeben von seinem Thron erhoben und erteilt mit weit ausgestreckter Rechten und nach unten weisendem Zeigefinger offenbar den Befehl, Jesus zum Spott ein Gewand anlegen zu lassen und ihn daraufhin zum Statthalter zurückzuschicken.⁷⁹²

Hierbei unterstreicht sowohl die Richtung seines über die Köpfe der Anwesenden gerichteten Blickes als auch seine weisende Armhaltung zurück in die erste Szene zu Pilatus, welcher, wie es der Krug und Schale bereithaltende Diener veranschaulicht, sich die Hände waschen und die Verurteilung Jesu zum Tode am Kreuz beschließen wird.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, daß sich die Erzählung der rechten Szene unmittelbar an die linke anzuschließen scheint. Da mit der Vorführung Jesu vor Herodes der Evangelist Lukas die Handlung des Prozesses fortsetzt, könnte unter Umständen die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß es sich bei der rechten Szene des Reliefs um die Vorführung Jesu vor Herodes Antipas handelt, zumal die Bewegungsrichtungen der Szene eindeutig wieder zur Pilatus-Szene führen, wodurch die Fortsetzung des Geschehens mit der zweiten Gegenüberstellung Jesu vor den römischen Statthalter von Donatello angedeutet zu sein scheint. Gegen diese Deutung der rechten Reliefhälfte sprechen jedoch sowohl die Kopfbedeckung als auch die Barttracht des Mannes, der sich soeben von seinem Thron erhoben hat, denn diese weisen ihn wohl eher als Kaiphas aus.⁷⁹³

Auf einzigartige Weise hat Donatello das biblische Geschehen der Verhandlung Jesu vor Pilatus und wahrscheinlich auch vor Herodes auf diesem Kanzelrelief in S. Lorenzo zu Florenz umgesetzt, ein Werk, daß er wahrscheinlich nach seinem Tode im Jahre 1466

⁷⁹² Vgl. Lukas 23, 8 - 12.

⁷⁹³ Herr Prof. Dr. Wolfram Prinz hat darauf hingewiesen, daß sowohl die Kopfbedeckung als auch der Bart gegen eine Deutung dieses Mannes als Herodes Antipas sprechen.

seinen Mitarbeitern zur Vollendung überließ.⁷⁹⁴ Aufgrund der fehlenden Dokumente, die über Auftrag, Ausführung und genauen Verwendungszweck der vermutlich für zwei Kanzeln angefertigten insgesamt elf Reliefs Aufschluß geben könnten, bleibt das Programm nicht mit Sicherheit geklärt. Hinsichtlich der zum Teil recht ungewöhnlichen Ikonographie des Gerichtsreliefs stellt sich nun abschließend die Frage, ob Donatello frei von einer Bindung an ein Programm an diesen Szenen arbeitete. Auf diese Weise ließe sich die von der Tradition und der Quellen befreite Darstellungsform Donatellos erklären, eine bildliche Umsetzung des Geschehens, die seinem persönlichen religiösen Empfinden entsprach.⁷⁹⁵

⁷⁹⁴ Irving Lavin, a.a.O., 1989, S. 155.

⁷⁹⁵ Laut eines Gespräches mit Herrn Prof. Dr. Wolfram Prinz.

VII. Das Cinquecento

Vermutlich aufgrund der schlechten Auftragslage seit dem Tode Leos X. im Jahre 1521 sowie des Ausbruches der Pest kurze Zeit später zog sich Jacopo Carucci, genannt *Pontormo*, aus Florenz in die nahe gelegene *Certosa San Lorenzo al Monte im Val d'Ema (Galluzzo)* zusammen mit Bronzino zurück, in deren Kreuzgang er zwischen 1523 und 1525 die Ecklunetten mit einem aus fünf Fresken bestehenden Passionszyklus ausstattete. Nachdem sie 1955 / 56 für die Ausstellung im Palazzo Strozzi abgenommen und restauriert worden waren, sind die heute stark beschädigten Fresken nun auf Kunststoffplatten im ehemaligen Refektorium des Klosters zu bewundern.⁷⁹⁶

Neben den Darstellungen Christi am Ölberg, der Kreuztragung, Beweinung sowie der Auferstehung schildert Pontormo, im Gegensatz zu den zuletzt besprochenen Bildwerken, den Prozeß Jesu vor Pilatus auf einem Platz am Fuße einer breiten, zwischen zwei Gebäuden eingefassten steinernen Treppe, welche oben mit einer Balustrade abgeschlossen wird (*Abb. 36*).

Im Zentrum der Komposition steht Christus gebeugten Hauptes alleine vor seinem Richter. Sowohl die Haltung seines wie kraftlos wirkenden Körpers als auch die auf dem Rücken zusammengebundenen Hände unterstreichen noch zusätzlich die tiefe Demut, mit der er den Verlauf der Geschehnisse und sein Schicksal annimmt.

Das Verhör ist bereits abgeschlossen. Der am linken Bildrand thronende, überraschenderweise einen Turban tragende Statthalter wendet sich nun den Hohenpriestern zu, die er, mit der linken Hand auf Jesus weisend, danach zu befragen scheint, wie er denn mit dem Angeklagten verfahren solle. Deutlich kommt in dieser Darstellung die Unentschlossenheit des Richters zum Ausdruck, der zwischen dem heftigen Drängen der Hohenpriester, die mit fordernden Gesten die Kreuzigung Jesu verlangen, und den Warnungen durch seine Frau schwankt, die soeben neben ihm getreten

⁷⁹⁶ Frederick Mortimer Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, mit einem Vorwort von Frank Jewett Mather, Jr., New Haven 1916 (Reprint), S. 39ff., S. 108f; Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, München 1966, S. 49ff., S. 138f.; Luciano Berti, *Pontormo*, (= "I più eccellenti", collana di monografie di artisti, diretta da Umberto Baldini, 1), Florenz 1966, S.LXXXIIff.; *Pontormo, Fresken und Gemälde*, hrsg. und eingeleitet von Salvatore S. Nigro, übers. von Marianne Schneider, München / Paris / London 1993, Kap. VIII des Tafelteilens; Philippe Costamagna, *Pontormo*, Mailand 1994, S. 168ff.

Die Dokumente belegen, daß Pontormo von den Mönchen zwischen 1523 und 1527 Zahlungen erhalten hat: Kurt W. Forster, a.a.O., S. 138; Siehe die Dokumente bei Frederick Mortimer Clapp, a.a.O., S. 276 - 279; Philippe Costamagna, a.a.O., S. 339ff: *Regesto dei documenti*, a cura di Elisabetta Tenducci.

ist. Eindringlich blickt sie hinunter auf ihren Mann, während sie mit der rechten Hand auf Jesus weist, als ermahne sie ihn mit folgenden Worten:

"Habe du nichts zu tun mit diesem Gerechten; denn ich habe heute im Traum seinetwegen viel gelitten."⁷⁹⁷

Diese innere Zerrissenheit des Pilatus offenbart sich darüber hinaus im deutlichen Gegensatz zwischen dem in sich ruhenden, schweigenden Angeklagten und der ihn kreisförmig umgebenden, unruhig bewegten Menge aus Mitgliedern des Hohen Rates und römischen Soldaten. Dennoch wird Pilatus dem Drängen der Juden nachgeben und Jesus verurteilen, denn oben auf der Mitte der Treppe erscheint bereits ein junger Mann, der sogleich mit einer flachen Schale und einem Krug die Treppe zu der Versammlung hinabsteigen und Pilatus bei der Handwaschung assistieren wird.

Durch die Komposition dieses Freskos gelingt es dem Künstler, die wesentlichen Aspekte des Geschehens dem Betrachter vorzuführen. Von überragender Bedeutung ist die auf der gedachten Mittellinie des oben halbkreisförmig abgeschlossenen Bildfeldes wiedergegebene schlanke und langgezogene Figur Christi, an deren Haupte zudem die Fluchtlinien der Architektur, jedoch nicht in einem Punkte, zusammenlaufen. Die Verlassenheit Jesu wird durch den verhältnismäßig großen Freiraum ausgedrückt, welcher zwischen dem in tiefe Demut versunkenen Angeklagten und den restlichen Figuren besteht, die, heftig bewegt, ihn in einem weitläufigen Kreise umstehen, als sei seine Anwesenheit für den Verlauf des Prozesses nicht von Bedeutung.⁷⁹⁸

Für das Geschehen, welches am Fuße der Treppe in den Verhandlungen zwischen Pilatus und den Hohepriestern verharrt, kündigt sich jedoch bereits der Ausgang in der Gestalt des die Handwaschungsutensilien herbeibringenden jugendlichen Dieners des Statthalters an, der auf dem obersten Treppenabsatz, in der Mitte des Bildes erscheint, als schwebende die Entscheidung des Pilatus bereits über der Szene. Die beiden durch die Treppe voneinander getrennten räumlichen Ebenen bringen darüber hinaus den zeitlichen Unterschied dieser Momente zum Ausdruck: Während der Statthalter noch zwischen den Warnungen seiner Frau und den lautstarken Forderungen der Hohenpriester schwankt, wird bereits die Handwaschung im voraus angedeutet, mit der Pilatus seine Unschuld an dem von ihm gesprochenen Urteil bezeugt.

⁷⁹⁷ Matthäus 27, 19.

⁷⁹⁸ Siehe auch Kurt W. Forster, a.a.O., S. 51.

Diese Darstellung erinnert besonders durch die Anordnung der anwesenden Personen an die entsprechende Szene des Reliefs der Nordkanzel in S. Lorenzo von Donatello (*Abb. 35a*). Wie Kurt W. Forster betont, führen beide Kunstwerke beispielsweise die Warnung der Frau, den isoliert stehenden, in tiefe Demut versunkenen Christus und auch die im Vordergrund als Halbfiguren sichtbaren Bewaffneten auf.⁷⁹⁹ Neben Donatellos Relief, das ihm auf jeden Fall seit der Aufstellung der Kanzeln beim Einzug des Papstes im Jahre 1515 geläufig war,⁸⁰⁰ hat sich Pontormo vor allem auch mit dem graphischen Werk Albrecht Dürers auseinandergesetzt, wie es einige Figuren des hier besprochenen Freskos zeigen.⁸⁰¹ Die Holzschnitte Dürers lieferten Pontormo auch die Vorlage für die Darstellung des Pilatus, die er, in weit größerem Maßstab, in das Fresko übertrug.⁸⁰²

Eine äußerst dramatische Umsetzung des Themas schuf *Tintoretto* 1566 / 67 in der Sala dell'Albergo der *Scuola di San Rocco* in *Venedig*. Im Sitzungssaal der auf den Pestheiligen von Montpellier zurückgehenden, 1478 gegründeten Confraternità di San Rocco bildet die Handwaschung des Pilatus links des Eingangs den Anfang eines aus vier Gemälden bestehenden Passionszyklus.⁸⁰³ Abgeschlossen wird dieser, nach der Darstellung des Ecce Homo und der Kreuztragung, durch die Kreuzigung der gegenüberliegenden Wand. An den Seitenwänden befindet sich jeweils zwischen zwei Doppelfenstern die in einer gemalten Nische stehende Figur eines Propheten, die einmal die Gemälde der Eingangswand, das andere Mal die Kreuzigung zu betrachten scheint.⁸⁰⁴ Die drei kompositionell aufeinander bezogenen Bilder der Eingangsseite wirken wie eine einheitlich gestaltete Bilderwand. Betritt man die Sala dell' Albergo, so wird man durch

⁷⁹⁹ Ebenda: Kurt W. Forster deutet in diesem Zusammenhang auf Irving Lavin hin, der in seinem Aufsatz "An Observation on "Medievalism" in Early Sixteenth Century Style", in: *Gazette des Beaux Arts*, 117, 1975, S. 113 - 118, auf diesen Zusammenhang zwischen Donatellos Kanzelrelief und Pontormos Fresko hingewiesen hat.

⁸⁰⁰ Kurt W. Forster, a.a.O., S. 51 sowie Anm. 41.

⁸⁰¹ Frederick Mortimer Clapp, a.a.O., S. 109, nennt neben Pilatus die Soldaten im Vordergrund sowie die Figuren auf den Stufen.

⁸⁰² Ebenda, S. 40 und S. 109; Kurt W. Forster, a.a.O., S. 51 und S. 139.

⁸⁰³ Hans Ost, *Religion - Kunst - Geld - Prestige. Tizian und Tintoretto in der Scuola di San Rocco*, S. 91, in: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*, S. 91 - 105, (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig. Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9. Bd.) Sigmaringen 1993 ; Francesco Valcanover, *Jacopo Tintoretto und die Scuola Grande von San Rocco*, Venedig 1983 - 1988, S. 3: Die Scuola di San Rocco unterstützte zusammen mit den anderen fünf Scuole Grandi sowie den kleineren Bruderschaften vor allem Arme und Kranke.

⁸⁰⁴ Charles de Tolnay, *L' interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco*, S. 363f., in: *Critica d' Arte*, VII, 41, 1960, S. 341 - 376.

den links befindlichen Propheten zum Beginn des Passionsgeschehens - in diesem Falle die Handwaschung des Pilatus - hingeführt (*Abb. 37*).

Eingebettet in eine großartig angelegte Rahmenarchitektur konzentriert Tintoretto das aus einer vielfigurigen bewegten Massenszene herausgehobene Geschehen auf seinen dramatischen Höhepunkt:⁸⁰⁵ Das Urteil zum Tode am Kreuz ist bereits gefällt. In ein weißes Tuch gehüllt, mit gebundenen Händen steht die erhabene schlanke Gestalt des Heilandes schweigend und mit gesenktem Haupte vor seinem Richter (*Abb. 37a*). Pilatus aber wendet sich von dem Verurteilten ab. Erhöht auf seinem Richterstuhl im Eingang des Prätoriaums sitzend, läßt er sich von seinem Diener aus einem silbernen Krug Wasser über die Hände gießen, wie es bereits Pietro Aretino in der "Humanità di Christo" beschreibt: "Un servo che, avendo nella sinistra una conca di argento e nella destra un vaso pieno di acqua odorifera, col capo ignudo e col ginocchio piegato, gliene sparse sulla punta delle dita."⁸⁰⁶ Pilatus scheint diesen Akt zu seiner Unschuldsbezeugung an Christi Verurteilung nur physisch zu vollziehen, denn sein unsicherer, zweifelnder, das Urteil in Frage stellender Blick scheint sich mahnend nach unten auf den in orientalische Gewänder gekleideten Mann, womöglich einer der Hohenpriester, zu richten, als werde folgender Ausspruch hörbar: " Ich bin unschuldig an diesem Blute. Seht ihr zu!"⁸⁰⁷ Der Hohepriester erwidert jedoch nicht seinen Blick, sondern schaut, mit der Linken auf den Sockel einer Säule gestützt und mit der Rechten sein Gewand raffend, in gekrümmter Haltung zu der bewegten Menschenmenge (*Abb. 37*). Diese drängt sich dicht hinter den Stufen, die hinauf zum Richthaus führen. Einige folgen dem erhöht stattfindenden Prozeß, einige blicken sich an, während andere teils ratlos, teils nachdenklich das Geschehen kommentieren. Unter ihnen befinden sich auch die Ankläger Jesu, die das römische Prätorium nicht betreten durften, um vor dem Fest nicht unrein zu werden.⁸⁰⁸ Dieses Gebäude stellt die ideale architektonische Fortsetzung der Sala dar.⁸⁰⁹ So schließt sich die Säule, die das Fenster der anschließenden Seitenwand rahmt, unmittelbar an die gemalte korinthische Säulenordnung des Prätoriaums im Bilde.⁸¹⁰

Die Gerichtsverhandlung ist beendet. Vor den Stufen sitzt an einem kleinen Tisch der Schreiber, der den Verlauf des Prozesses protokolliert hat. Weit nach vorne über seine

⁸⁰⁵ Auch Francesco Valcanover, a.a.O., S. 23, hat die "dramatische Theatralität" der Szene betont, für die Tintoretto eine "großartige Rahmenarchitektur" entwarf.

⁸⁰⁶ Pietro Aretino, *Prose sacre*, a cura di E. Allodoli, Lanciano 1914, S. 73. Zitiert nach: Giandomenico Romanelli, *Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco*, Mailand 1994, S. 47, Anm. 52.

⁸⁰⁷ Matthäus 27, 24.

⁸⁰⁸ Johannes 18, 28.

⁸⁰⁹ Giandomenico Romanelli, a.a.O., S. 52.

⁸¹⁰ Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretts in der Scuola di S. Rocco zu Venedig*, Phil. Diss. Zürich 1962, S. 85.

Tafel gebeugt, sich mit dem Unterarm auf den Tisch stützend, hält er im Schreiben inne. Er scheint über das Geschehen nachzusinnen, während seine Rechte, in der die Feder ruht, kraftlos auf der obersten Stufe liegt.

Der heroisch triumphale Charakter der Szene lebt im wesentlichen vom starken Kontrast zwischen der ruhigen, anmutigen, grazilen und über allen stehenden Gestalt des Erlösers und der plastisch massiven Umgebung aus Menschen und Architektur.⁸¹¹ Die bildgliedernde Funktion des Lichtes im Bilde unterstreicht noch zusätzlich die Gegensätzlichkeit zwischen diesseitiger sowie jenseitiger Welt und steigert auf diese Weise noch die der Szene innewohnende Spannung.⁸¹² Aus dem Inneren des Richthauses fällt ein Lichtstrahl auf Christus, der ihn in einer überirdischen Sphäre erscheinen läßt. Er ist sowohl der siegreiche, als auch der leidende Erlöser.⁸¹³ In seinem Alleinsein überragt er auch physisch die hinter ihm tobende, grobschlüchtig charakterisierte Menge aus Soldaten, Schergen, Anklägern und Zuschauern wie auch seinen eine Stufe höher sitzenden Richter. Dieser, teils in den Schatten des Richthauses getaucht, teils vom Licht getroffen, läßt auf diese Weise seinen inneren Kampf, seine innere Zerrissenheit zwischen eigener Überzeugung und den äußeren Zwängen spüren. Von der Unschuld Jesu überzeugt, fühlt er sich genötigt, dem Drängen der Hohenpriester und des jüdischen Volkes nachzugeben und schließlich Christus, entgegen der eigenen Überzeugung, zum Tode zu verurteilen.

Mittels des Chiaroscuro erreicht es Tintoretto außerdem,⁸¹⁴ innerhalb des Bildes Akzente zu setzen: So wird beispielsweise das Gesicht des Christus gebunden haltenden Schergen beleuchtet, der sich gequälten Blickes vom Prozeßgeschehen abwendet. Deutlich hebt er sich aus der Menge heraus, die sich dunkel vor dem hinteren, lichtdurchfluteten Gebäude absetzt.

Das Licht besitzt womöglich auch eine symbolische Bedeutung. Das von Tintoretto in der Sala Grande Superiore hervorgehobene Licht wurde als Ausdruck des johanneischen Logos - Begriffes gedeutet.⁸¹⁵ "Er (der Logos) war das wahre Licht, das erleuchtet jeden

⁸¹¹ Eduard Hüttinger, a.a.O., S. 18.

⁸¹² Zur Funktion des Lichtes siehe Francesco Valcanover, a.a.O., S. 23; Vgl. auch die Ausführungen von Giandomenico Romanelli, a.a.O., S. 18, vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung der Kreuzigung in der Sala dell'Albergo; Charles de Tolnay, a.a.O., S. 366. Zur dramatischen Steigerung der Szene durch den Kontrast zwischen Licht und Schatten, siehe beispielsweise auch: Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, 9. Bd.: La pittura del Cinquecento, Teil 4, Mailand 1929, S. 533ff.; Eduard Hüttinger, a.a.O., S. 19; Rodolfo Palluchini, Paola Rossi, Tintoretto. Le opere sacre e profane, 2 Bde., Mailand 1982, 1. Bd., S. 72.

⁸¹³ Charles de Tolnay, ebenda, S. 374.

⁸¹⁴ Francesco Valcanover, a.a.O., S. 23.

⁸¹⁵ Giandomenico Romanelli, a.a.O., S. 38.

Menschen, kommend in die Welt."⁸¹⁶ Jesus ist in die Welt gekommen, um den Menschen aus der Finsternis zu befreien.⁸¹⁷ Diese Deutung erhält im Hinblick auf die Handwaschung einen tieferen Sinn. Jesus, in überirdisches Licht gehüllt, steht in der Welt, um den Menschen, die im Bilde in der Dunkelheit gefangen sind, am Ende das Licht zu bringen. "Da redete Jesus abermals zu ihnen und sprach: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben."⁸¹⁸

Um den vielfältigen Wechselwirkungen der einzelnen Figuren untereinander noch einen Halt zu geben, verwendet der Künstler - wie schon in früheren Werken - das Kompositionsprinzip des "Contrapposto".⁸¹⁹ Bis ins kleinste Detail hinein zeigt sich diese Form der Gegenbewegung: Pilatus, der seine Arme nach rechts hält, während er über die linke Schulter blickt, entspricht in seiner Bewegung dem über seine rechte Schulter schauenden Hohenpriester, dessen Arme zu seiner linken Seite gerichtet sind. Eindeutig wiederholt sich ferner die Haltung der linken Hand des Richters in jener der rechten seines Dieners, welche das Wasserbecken hält. Ebenso wie die Bewegungen der Köpfe dieser beiden Figuren ließen sich noch vielzählige Bezüge feststellen, die - zusätzlich zum Licht als Gestaltungsprinzip - das vollständig mit Personen und Architektur ausgefüllte Bild ordnen.

Da sich der silberne Krug im geometrischen Mittelpunkt der Komposition befindet, wird dem Wasser eine zentrale Bedeutung beigemessen. Es stellt das symbolische Zentrum des Bildes dar.⁸²⁰ Der reinigenden und läuternden Bedeutung des Wassers könne deren sinnloses Mittel gegenübergestellt werden, sich von der Schuld zu befreien. Somit würde die Zwecklosigkeit der Handwaschung ausgedrückt werden.⁸²¹ Jedoch wird bei eingehender Betrachtung des Bildes deutlich, daß Pilatus nicht die alleinige Schuld zugeschrieben wird. Durch seine ambivalente Darstellung zwischen Licht und Schatten, seine Charakterisierung als innerlich gequälter Mensch wird er zum Teil als Opfer der Umstände betrachtet. In seiner Hilflosigkeit richtet er sich zu einem der Ankläger Jesu, der sich von ihm abwendet. In diesem Zusammenhang trifft wohl eher die mehrschichtige Bedeutung des Wassers zu, wie sie ihm schon Cyrillus von Jerusalem gegeben hat.⁸²² Das Wasser für die Taufe bringt er in Beziehung zu jenem der Wunder Mose, zu dem Wasser,

⁸¹⁶ Johannes 1, 9, zitiert nach: Münchener Neues Testament. Studienausgabe, hrsg. von Josef Hainz, Düsseldorf 1989 (2).

⁸¹⁷ Giandomenico Romanelli, a.a.O., S. 38.

⁸¹⁸ Johannes 8, 12.

⁸¹⁹ David Summers, Michelangelo and the Language of Art, Princeton, New Jersey 1981, S. 76f.

⁸²⁰ Giandomenico Romanelli, a.a.O., S. 20.

⁸²¹ Ebenda.

⁸²² Cyrillus von Jerusalem, XIII. Katechese an die Täuflinge, Kap. 21, a.a.O. Siehe oben Teil 1, Kap. III: Die Handwaschung.

das bei der Kreuzigung aus der Seitenwunde Jesu fließt wie auch zu dem Wasser, mit dem Pilatus sich von der Schuld an der Verurteilung des Erlösers freiwäscht.

Schlußbetrachtung

"Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas", der Prozeß Jesu vor der römischen Behörde, der, dem Evangelisten Lukas zufolge, die Vorführung des Angeklagten vor den Tetrarchen mit einschließt, hat in der Kunst zur Ausbildung verschiedener Bildtypen geführt. In Anlehnung an die recht ausführlichen Schilderungen der Evangelien, die lediglich in einzelnen Episoden voneinander abweichen, hat das biblische Geschehen in Form verschiedener zeitlich aufeinander folgender Momente oder Szenen Eingang in die Kunst Italiens gefunden: Die Vorführung Christi vor Pilatus, die Anklagen der Hohenpriester, das erste Verhör vor dem römischen Richter, die Vorführung des Angeklagten vor den Tetrarchen Herodes Antipas, eine weitere Vorführung beziehungsweise ein Verhör vor Pilatus und schließlich dessen Handwaschung, durch welche er seine Unschuld an Jesu Blut nach seinem Urteil vor der versammelten Menge bezeugen möchte.

Da die Handwaschung die Entscheidung des römischen Statthalters besiegelt, Jesus zur Kreuzigung zu übergeben, steht dieser auf einen alten jüdischen Brauch zurückgehende Reinigungsritus für das Ende der Gerichtsverhandlung und das Urteil über Jesus Christus, zumal dieses in der Bibel nicht ausdrücklich erwähnt wird. Aufgrund der weittragenden Bedeutung des Urteiles für die Erfüllung des Heilsgeschehens und dessen symbolischen Ausdruckes in der Handwaschung, werden die Ereignisse vor Pilatus in der Kunst vorwiegend durch das Bild des sich die Hände waschenden Statthalters wiedergegeben.

Als eine der ersten in frühchristlicher Zeit auftretenden Passionsszenen wird das Thema auf römischen Sarkophagreliefs durch einen Bildtypus bestimmt, der einen Augenblick vor der Urteilsfällung wiedergibt, denn der Statthalter zeigt sich noch zögernd, während sein Diener bereits die Gefäße bereithält, mit denen sich Pilatus bald schon die Hände waschen wird. Somit bildet sich auf diesen Denkmälern ein Darstellungstypus heraus, welcher sich erstmals am Ende des Jahrhunderts zur eigentlichen Handwaschung herausbildet, ein Bildtypus, der im Verlaufe der Zeit bestimmend für die künstlerische Umsetzung der Verhandlung Jesu vor Pilatus bleibt. Die Handwaschung selbst erfährt jedoch im Verlaufe der Jahrhunderte durch mit ihr in einem Bilde wiedergegebene Episoden oder durch die gemeinsame Darstellung mit anderen Momenten aus dem Prozeßgeschehen sowie weiteren Szenen aus der Leidensgeschichte die Ausbildung verschiedenster Bildtypen. So hat sich gezeigt, daß zwei Auffassungen der Geschehnisse nebeneinander zur Darstellung gelangen: Auf der einen Seite wird die Handwaschung mit der Vorführung Jesu durch einen oder mehrere römische Soldaten in einem Bilde wiedergegeben, welche im 6. Jahrhundert durch die oftmals ihre Anklagen vortragenden Mitglieder des Hohen Rates abgelöst wird. Gleichzeitig läßt sich anhand verschiedener

Denkmäler auch das Anliegen belegen, den Ausgang der Ereignisse, das heißt die Entscheidung des Richters mit Verweis auf Jesu Kreuzestod zu unterstreichen, indem der Verurteilte neben dem sich die Hände waschenden Statthalter gerade abgeführt, geißelt wird oder bereits den Weg nach Golgatha unter der Last des Kreuzes angetreten hat.

Weitaus seltener gelangt dagegen das Verhör Jesu durch Pilatus zur Darstellung, das ebenfalls schon im 4. Jahrhundert wiedergegeben und oftmals mit der Handwaschung in einem Bild zusammengezogen wird. Als eigenständige Szene und Station des Prozesses vor dem römischen Statthalter tritt sie erst später im 12. Jahrhundert und dann zumeist im Rahmen von mehreren szenischen Darstellungen zum Prozeß Jesu auf, wie beispielsweise auf der Rückseite der 1308 - 1311 geschaffenen *Maestà* des Duccio di Buoninsegna, welche neben der Vorführung Jesu vor Pilatus durch die Hohenpriester, der überaus selten dargestellten Vorführung vor Herodes Antipas, der die Ereignisse abschließenden und das Urteil besiegelnden Handwaschung sogar die beiden, von Johannes geschilderten Verhöre im Rahmen seines ausführlichen Passionszyklus wiedergibt.

Eine weitere bedeutende Episode, die nur von Matthäus und dem apokryphen Nikodemusevangelium schilderte und in der italienischen Kunst erstmals im 6. Jahrhundert künstlerisch umgesetzte Warnung des Statthalters durch seine Frau, die von Seiten der Kirchenväter eine positive Auslegung erfahren hat, bleibt dagegen immer Bestandteil entweder der Handwaschung oder des Verhöres und entwickelt sich nicht zu einer eigenständigen Szene.

Durch die Deutung der diese Szenen darstellenden Kunstwerke vor dem Hintergrund der theologischen Quellen war es möglich, die Textgrundlage der Denkmäler herauszustellen und vor diesem Hintergrund verschiedene Elemente im Bilde zu erklären. So hat sich beispielsweise gezeigt, daß das seit dem späten Mittelalter während des Verhöres besonders hervorgehobene Schweigen Jesu auf den Einfluß der 1264 verfaßten *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine zurückzuführen ist, welche diesen Aspekt auf besondere Weise hervorhebt. Während sich ferner zwei auf der Ziboriumssäule in San Marco zu Venedig wiedergegebene Episoden mit den Überlieferungen der apokryphen *Acta Pilati* erklären lassen, bildet dieser Text außerdem einen Ansatz, um Details, wie den selten im Bilde wiedergegebenen Vorhang auf der sogenannten Lipsanothek von Brescia, zu deuten. Darüber hinaus ließ sich auch ein Einfluß der szenischen Aufführung des Geschehens auf die Bilddarstellungen erkennen. So mag der Handlungsablauf eines Stückes, wie der Text des damals in Italien weit verbreiteten Passions- und Auferstehungsspiels der *Confraternità del Gonfalone* in Rom, der Szenenauswahl des auf der *Maestà* geschilderten Prozeßgeschehens als Vorlage gedient haben.

Im Anschluß an die eingehende Untersuchung der ikonographischen Entwicklung der verschiedenen Bildtypen konnte der Wandel des Themas auch an der Darstellungsform der handelnden Personen und des Gerichtsortes sowie seiner Ausstattung nachvollzogen werden. In der ausführlichen Studie dieser einzelnen Bildelemente konnten im Zusammenhang mit den Quellen Erkenntnisse gewonnen werden, die einerseits die Ausformung eines Bildtypus erklären, andererseits auch zur Interpretation des Bildsinns sowie zur Verdeutlichung zeithistorischer Strömungen beitragen. So war es beispielsweise möglich, auf der Grundlage in der Literatur zum Teil noch recht allgemein gehaltener Ansätze die Einflüsse einzelner Elemente aus der römisch-antiken Kunst auf die Darstellung des Themas im 4. Jahrhundert verdeutlichen können: In diesem Zusammenhang sei auf die aus Tunika und Chlamys bestehende Tracht des Pilatus hingewiesen, die ihn von den ersten Umsetzungen des Themas auf frühchristlichen Sarkophagreliefs auf fast allen Denkmälern als römischen Statthalter auszeichnet. Schon die römisch-antike Sepulkralkunst charakterisierte durch diese beiden Gewänder Beamte in Ausübung ihrer verschiedensten Funktionen, zu denen auch die Rechtsprechung gehörte. Der Sitz des Pilatus auf den Reliefs frühchristlicher Sarkophage wird als *Sella curulis* bzw. *Sella castrensis* wiedergegeben, die nicht nur der Amtsstuhl höherer Beamter war, die das Richteramt ausübten, sondern darüber hinaus die Bedeutung einer Insignie besaß. Ferner sprechen kompositionelle Übereinstimmungen der Pilatus-Szene mit antiken Audienzszenen, welche im allgemeinen den Kaiser oder einen Beamten in Ausübung einer offiziellen Handlung zeigen, für den Einfluß römisch-antiker Vorbilder auf die Ausformulierung des Bildtypus der Verhandlung vor Pilatus, obgleich nicht übersehen werden darf, daß Ähnlichkeiten hinsichtlich des Bildaufbaus auch in der inhaltlichen Verwandtschaft dieser Themen begründet sein könnten. Die Auseinandersetzung mit dem Ritus des Händewaschens wie auch der dafür verwendeten Gefäße hat dann gezeigt, daß römisch-antike Denkmäler, die diesen Reinigungsvorgang sowohl im Rahmen von Opferzeremonien als auch von Mahlzeiten wiedergeben, nicht ohne Belang für die künstlerische Umsetzung der Handwaschung des Pilatus gewesen sind, zumal diese Denkmäler als Vorlage für die Darstellung des Dieners des Statthalters gedient haben mögen, der in den theologischen Quellen keine Erwähnung findet.

Einen nicht unwesentlichen Beitrag für die Interpretation der einzelnen, das biblische Geschehen wiedergebenden Szenen liefert die Deutung der architektonischen Beschreibung des Ortes, welche dessen Darstellungsform im Vergleich mit den schriftlichen Überlieferungen des Prätoriaums sowie realen Gerichtslokalen aufzeigt. Erst im 6. Jahrhundert findet sich in einigen Denkmälern des öfteren die architektonische

Umschreibung des Ortes, an welchem Pilatus über Jesus zu Gericht sitzt. Jedoch wird die Residenz des Statthalters ausschließlich im Zusammenhang mit der Warnung durch seine Frau wiedergegeben, welche aus dem Fenster eines im Hintergrund erscheinenden Gebäudes blickt. Da sich die Architektur in diesem Motiv erschöpfend, lediglich dazu dient, die Episode dem Betrachter vor Augen zu führen, spielt sie hier keine wesentliche Rolle. Ein grundsätzlicher Wandel dieser Auffassung läßt sich in Ansätzen erst im 13. Jahrhundert beobachten, der sich in der Folgezeit in der weitgehend einheitlichen Gestaltung des Prätoriaums als ein durch Säulenstellungen nach außen geöffneter Raum oder eine Halle zeigt. Der Vergleich mit zeitgenössischen Gerichtslokalen ließ die Vermutung zu, daß deren Architekturformen die Wiedergabe des Prätoriaums des Pilatus in der italienischen Kunst seit dem 14. Jahrhundert entscheidend beeinflußt haben, denn die Rechtsprechung wurde seit dieser Zeit im großen Saal oder unter den Arkaden der Erdgeschoßhallen der Kommunalpaläste durch die Vertreter der Stadtregierung als oberste Richter ausgeübt. Auf diese Weise wird die Funktion der Gerichtsstätte des Pilatus durch die Analogie zu realen zeitgenössischen Gerichtslokalen veranschaulicht. Dies läßt sich dann auch auf der äußerst geringen Anzahl der Darstellungen der Vorführung Jesu vor Herodes Antipas beobachten, die in einer gesonderten, jedoch weitaus weniger umfangreich ausfallenden ikonographischen Studie unter den verschiedensten Aspekten untersucht wurde.

Indem die vorliegende Arbeit erstmals die ikonographische Entwicklung der Geschehnisse um Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas in der italienischen Kunst von den Anfängen bis ins Cinquecento vor dem Hintergrund der schriftlichen Überlieferung in einer umfassenden Untersuchung vorstellt, wird eine Lücke geschlossen, die bisher in der kunsthistorischen Forschung bestanden hat. Nur aus der Kenntnis dieses Themas heraus kann aber ein umfassendes Verständnis der gesamten Passion Jesu Christi in der Bildtradition Italiens erfolgen.

LITERATURVERZEICHNIS

QUELLEN

ACTA PILATI: in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 333 - 340 (Pilatusakten).

ALBERTI, Leon Battista: Della pittura, in: Leon Battista Alberti, On Painting, übers. und hrsg. von John R. Spencer, New Haven / London 1973 (4).

ANSELM, HL.: S. Anselmi ex beccensi abbate cantuariensis archiepiscopi opera omnia, dialogus de passione domini, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Latina, 217 Bde., Paris 1878 - 1890, 159. Bd., Sp. 281.

ARETINO, Pietro: Prose sacre, hrsg. von E. Allodoli, Lanciano 1914, S. 73: zitiert nach: Romanelli, Giandomenico: La Scuola Grande di San Rocco, Mailand 1947, S. 47, Anm. 52.

AUGUSTINUS, AURELIUS: 116. Vortrag, in: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes, übersetzt und eingeleitet von Thomas Specht, III. Bd. (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften, VI. Bd.), Kempten / München 1914, S. 324ff.

Ders.: Sermo 121 de Tempore, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Latina, 217 Bde., Paris 1878 - 1890, 39. Bd., Sp. 2038.

Ders.: Ennaratio in psalmum LXIII, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Latina, 217 Bde., Paris 1878 - 1890, 36. Bd., Sp. 762f.

BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM VERSIONEM: adiuvantibus Bonifatio Fischer, Iohanne Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, Stuttgart 1975 (2).

BRIEF DES HERODES AN PILATUS: in: Doris Werner: Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S. 15.

BRIEF DES PILATUS AN CLAUDIUS: in: Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, übersetzt und erläutert von Wilhelm Michaelis, Bremen 1956, S. 450f.

BRIEF DES PILATUS AN HERODES: in: Doris Werner: Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S. 15.

BRIEF DES PILATUS AN TIBERIUS: in: Doris Werner: Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S. 14.

BRIEF DES TIBERIUS AN PILATUS: in: Doris Werner: Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972, S. 14f.

CASTELLANO DE' CASTELLANI, PIEROZZO: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA CENA E PASSIONE: in: Sacre rappresentazioni del Quattrocento: hrsg. von Luigi Banfi, (= Classici italiani, collezione fondata da Fernando Neri, diretta da Mario Fubini), Turin 1963, S. 325ff.

CHORICIUS: Laudatio Marciani I, 74, in: Mango, Cyril: The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453. Sources and Documents, (= Sources and Documents in the History of Art Series, hrsg. von H. W. Janson), New Jersey 1972, S. 67f.

CHRYSOSTOMOS, JOHANNES: Homilia LXXXIV, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca, 161 Bde., Paris 1857 - 1866, 59. Bd., Sp. 456.

Ders.: 86. Homilie, Kap. 2, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos Erzbischof von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des hl. Matthäus, übersetzt von Joh. Chrysostomos Baur, IV. Bd., (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen

Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos ausgewählte Schriften, IV. Bd.), Kempten / München 1916, S. 186ff.

Ders.: De Eleemosyna Sermo, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca, 161 Bde., Paris 1857 - 1866, 51. Bd., Sp. 263f.

Ders.: In sancta et magna parasceve, et in sanctam passionem domini, in: Migne, Jacques-Paul: Patrologiae cursus completus, Patrologia Graeca, 161 Bde., Paris 1857 - 1866, 62. Bd., Sp. 721.

CYRILLUS VON JERUSALEM: XIII. Katechese an die Täuflinge, in: Des heiligen Cyrillus Bischofs von Jerusalem Katechesen, aus dem Griechischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Philipp Haeuser, (= Bibliothek der Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von O. Bardenhewer, K. Weyman u. a., München / Kempten 1922, S. 203ff.

DRAMMA DELLA PASSIONE (MONTECASSINO): in: Inguanez, D. M.: Un dramma della passione del secolo XII, (= Miscellanea Cassinese, a cura dei monaci di Montecassino), Badia di Montecassino 1939-XVII (2), S. 25ff.

EUSEBIUS VON CÄSAREA: Kirchengeschichte, II, 7, in: Eusebius von Cäsarea, Kirchengeschichte, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Kraft, Darmstadt 1967, S. 125.

FRAMMENTO DI UNA PASSIONE (CHIETI): in: Bartholomaeis, Vincenzo de: Origini della poesia drammatica italiana, Turin 1952 (2), S. 339.

JERUSALEMER BIBEL: hrsg. von Diego Arenhoevel, Alfons Deissler und Anton Vögtle, Freiburg im Breisgau / Basel / Wien 1968 (15).

JOSEPHUS, FLAVIUS: Geschichte des jüdischen Krieges, übersetzt von Heinrich Clementz, Köln o. J.

Ders: Jüdische Altertümer, übersetzt von Heinrich Clementz, 2 Bde., Köln 1959.

JUSTINUS: I, 35 und I, 48, in: Die beiden Apologien Justins des Märtyrers, (= Bibliothek der Kirchenväter, frühchristliche Apologeten und Märtyrerakten, I. Bd.), Kempten / München 1913, S. 48 und S. 61.

LAUDES EVANGELIORUM (PERUGIA): in: Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, 3 Bde., Florenz MCMXLIII-XXI, 1. Bd., S. 221ff.

LEGENDA AUREA: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg o. J.

LEO DER GROßE: Sermo LIX, Kap. 2, in: Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Großen sämtliche Sermonen, übersetzt von Theodor Steeger, II. Teil, (= Bibliothek der Kirchenväter, des heiligen Kirchenlehrers Leo des Großen sämtliche Predigten, II. Bd.), München 1927, S. 118f.

MÜNCHENER NEUES TESTAMENT: Studienübersetzung, hrsg. von Josef Hainz, Düsseldorf 1989 (2).

OFFICIUM QUARTI MILITIS: in: Young, Karl: The Drama of the Medieval Church, 2 Bde., Tübingen 1951 (2), 1. Bd., S. 701ff.

PARADOSIS: in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 357f.

PASSIONE E RESURREZIONE DEL COLOSSEO: in: Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, 3 Bde., Florenz MCMXLIII-XXI, 2. Bd., S. 154ff.

PETRUSEVANGELIUM: in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3), 1. Bd., S. 121 - 124.

PHILO VON ALEXANDRIA: Legatio ad Gaium, Kap. 38, in: Philonis Alexandrini, Legatio ad Gaium, hrsg. von E. Mary Smallwood, Leiden 1970, S. 128.

POLYBIOS: Geschichte, 10. Buch, Kap. 4, in: Polybios, Geschichte. Gesamtausgabe in zwei Bänden, 1. Bd., eingeleitet und übertragen von Hans Drexler, (= Bibliothek der alten Welt, griechische Reihe), Zürich / Stuttgart 1961, S. 693.

TACITUS, P. CORNELIUS: Annalen, XV. Buch, Kap. 4, in: P. Cornelius Tacitus, Annalen, hrsg. von Erich Heller, Zürich / München 1982, S. 748f.

TERTULLIAN: Apologetikum, Kap. 5 und Kap. 21, in: Tertullians apologetische, dogmatische und montanistische Schriften, übersetzt von Heinrich Kellner, hrsg. von Gerhard Esser, (= Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften, II. Bd.), Kempten / München 1915, S. 53ff und S. 96ff.

Ders.: Gegen die Juden, Kap. 8, in: Tertullians private und katechetische Schriften, neu übersetzt von Heinrich Kellner, (= Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften ins Deutsche übersetzt, I. Bd.), Kempten / München 1912, S. 323.

Ders.: Über das Pallium oder den Philosophenmantel, Kap. 6, in: Tertullians private und katechetische Schriften, neu übersetzt von Heinrich Kellner, (= Bibliothek der Kirchenväter, Tertullians ausgewählte Schriften ins deutsche übersetzt, I. Bd.), Kempten / München 1912, S. 32.

SEKUNDÄRLITERATUR

ALFÖLDI, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1970.

DIE APOKRYPHEN SCHRIFTEN ZUM NEUEN TESTAMENT: übersetzt und erläutert von Wilhelm Michaelis, Bremen 1956.

AURENHAMMER, Hans: Lexikon der christlichen Ikonographie, bisher 1 Bd., Wien 1959 - 1967.

BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de: *Origini della poesia drammatica italiana*, Turin 1952 (2).

BECCHERUCCI, Luisa: *I pergamini di S. Lorenzo*, Florenz 1979.

BELLAFIORÉ, Giuseppe: *The Cathedral of Monreale*, in: *The Connoisseur*, 188, 1975, S. 216 - 222.

BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

BENNETT, Bonnie A.; Wilkins, D. G.: *Donatello*, Stuttgart 1986.

BENOIT, Fernand: *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, (= Supplément A "Gallia", V), Paris 1954.

BERENSON, Bernard: *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. The Florence School in 2 Volumes*, 1. Bd., London 1963.

BERLINER, Rudolf: *Das Urteil des Pilatus*, in: *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, 30, 1933 / 1934, S. 128 - 147.

BERTI, Luciano: *Pontormo*, (= "I più eccellenti", collana di monografie di artisti, diretta da Umberto Baldini), Florenz 1966.

BIBEL-LEXIKON: hrsg. von Herbert Haag, Zürich / Köln 1968 (2).

BLINZLER, Josef: *Der Prozess Jesu. Das jüdische und das römische Gerichtsverfahren gegen Jesus Christus auf Grund der ältesten Zeugnisse dargestellt und beurteilt*, Regensburg 1955.

BRANDI, Cesare: *Duccio*, Florenz 1951.

Ders.: Il restauro della "Maestà", hrsg. vom Ministero della pubblica istruzione, Istituto centrale del restauro, Rom 1959.

BRAUN, Joseph: Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, Freiburg im Breisgau 1924 (2).

Ders.: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, unveränderter reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Freiburg im Breisgau 1907, Darmstadt 1964.

Ders.: Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung. Nachdruck der Ausgabe München 1932, Hildesheim / New York 1973.

BUCHTHAL, Hugo: "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, in: *Ars Islamica*, 7, 1940, S. 125 - 133.

CAMPENHAUSEN, Hans von: Die Passionssarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises, (= Sonderdruck aus dem "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" Bd. V / 1929), Marburg 1929.

CARLI, Enzo: Il duomo di Orvieto, Rom 1965.

Ders.: La pittura senese del Trecento, Venedig 1981.

CAVALLO, Guglielmo: Codex Purpureus Rossanensis, Rom o. J.

CECCHI, Emilio: Trecentisti Senesi. Nuova edizione riveduta e accresciuta, Mailand 1948.

CHAMBERS, E. K.: *The Medieval Stage*, 2 Bde., Oxford 1903.

CHAPEAUROUGE, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 1987 (2).

CLAPP, Frederick Mortimer: Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work, mit einem Vorwort von Frank Jewett Mather, Jr., New Haven 1916 (Reprint).

CLAUSSEN, P. C.: Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 39, 1977, S. 11 - 27.

COLE, Bruce: Sieneese Painting. From its Origins to the Fifteenth Century, New York 1938.

COSTAMAGNA, Philippe: Pontormo, Mailand 1994.

DEICHMANN, Friedrich Wilhelm: Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, 2 Bde., Wiesbaden 1969 und 1974.

Ders.: Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, 3 Bde., Wiesbaden 1969-1976.

Ders.: Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983.

DELBRUECK, Richard: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts, hrsg. von Richard Delbrueck und Hans Lietzmann), Berlin / Leipzig 1929.

Ders.: Der spätantike Kaiserornat, in: Die Antike, 8, 1932, S. 1 - 21.

Ders.: Notes on the Wooden Doors of S. Sabina, in: The Art Bulletin, 34, 1952.

Ders.: Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn 1952.

DEMUS, Otto: Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100 - 1300, Baden bei Wien 1935.

Ders.: The Mosaics of Norman Sicily, London 1949.

Ders.: The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture, (= Dumbarton Oaks Studies VI), Washington 1960.

Ders.: Romanische Wandmalerei, München 1968.

Ders.: The Mosaics of San Marco in Venice, 2 Bde., Chicago / London 1984.

DEUHLER, Florens: Duccio. Mailand 1984.

DIBELIUS, Franz: Die Bernwardstür zu Hildesheim, (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 81. Heft) Straßburg 1907.

DIEBOLD-SCHEUERMANN, Carola: Jesus vor Pilatus. Eine exegetische Untersuchung zum Verhör durch Pilatus (Joh. 18,28 – 19,16a), (= Stuttgarter biblische Beiträge, 32), hrsg. Hubert Frankemölle und Frank-Lothar Hossfeld, Stuttgart 1996.

DOERR, Friedrich: Der Prozeß Jesu in rechtsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Beitrag zur Kenntnis des jüd.-röm. Provinzialstrafrechts, Berlin / Stuttgart / Leipzig 1920.

EGGER, Rudolf: Das Praetorium als Amtssitz und Quartier römischer Spitzenfunktionäre, (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 250. Bd., 4. Abhandlung), Wien 1966.

ERCHE, Bettina: Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1992.

ERNST, Josef: Das Evangelium nach Lukas, Regensburg 1977.

EULER-KÜNSEMÜLLER, Sabine: Bildgestalt und Erzählung. Zum frühen Reliefwerk Lorenzo Ghibertis, (= Neue Kunstwissenschaftliche Studien, hrsg. von Alexander Perrig, 10. Bd.), Frankfurt am Main 1990.

FASCHER, Erich: Das Weib des Pilatus. Eine Studie zu Mt. 27, 19, in: Theologische Literaturzeitung, 4, 1947, Sp. 201 - 204.

FORSTER, Kurt W.: Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog, München 1966.

FRANCOVICH, Geza de: Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo, 2 Bde., Mailand / Florenz 1952.

FRICKE, Weddig: Standrechtlich gekreuzigt. Person und Prozeß des Jesus aus Galiläa, Reinbek bei Hamburg 1988.

GABELENTZ, Hans von der: Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903.

GABELMANN, Hanns: Antike Audienz- und Tribunalszenen, Darmstadt 1984.

DIE GESCHICHTE DES CHRISTENTUMS, RELIGION, POLITIK, KULTUR: dt. Ausgabe hrsg. von Norbert Brox, Odilo Engels u. a., 12 Bde., Freiburg im Breisgau 1991 - 1998, 5. Bd.: Machtfülle des Papsttums (1054 - 1274).

GIESS, Hildegard: Die Darstellung der Fußwaschung in den Kunstwerken des 4. - 12. Jahrhunderts, Diss. Bern, Rom 1962.

GIORDANI, Else: Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, 1, 1951, S. 103 - 134.

GÖTZ, Ute: Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1971.

GRABAR, André: Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, 2 Bde., Paris 1946.

Ders.: Christian Iconography. A Study of its Origins, Princeton / New Jersey 1968.

GREENHALGH, Michael: Donatello and his Sources, London 1982.

GREGOROVIVUS, Ferdinand: Das römische Passionsspiel im Mittelalter und in der Renaissance, in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart, hrsg. von Friedrich Bienemann, 2, 1890, S. 134 - 141.

GROß, Karl: Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum, Stuttgart 1985.

GRUNDMANN, Walter: Das Evangelium nach Lukas, hrsg. von Erich Fascher, Berlin o. J.

Ders.: Das Evangelium nach Matthäus, hrsg. von Erich Fascher, Berlin 1972.

HASELOFF, Arthur: Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano, Berlin / Leipzig 1898.

HAUSHERR, Reiner: Eine Warnung vor dem Studium von zivilem und kanonischen Recht in der Bible moralisée, in: Frühmittelalterliche Studien, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, hrsg.von Karl Hauck, 9, 1975, S. 390 - 404.

HENNECKE, Edgar: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, 2 Bde., Tübingen 1959 und 1964 (3).

HERBIG, R.: Fensterstudien an antiken Wohnbauten in Italien, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 44, 1929, S. 260 - 321.

HERTLEIN, Edgar: Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, S. 1 - 50.

HERZNER, Volker: Die Kanzeln Donatellos in S. Lorenzo, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 23, 1972, S. 101 - 164.

HÜTTINGER, Eduard: Die Bilderzyklen Tintorettos in der Scuola di S. Rocco zu Venedig, Phil. Diss. Zürich 1962.

INGUANEZ, D. M.: Un dramma della passione del secolo XII, (= Miscellanea Cassinese, a cura dei monaci di Montecassino), Badia di Montecassino 1939-XVII (2).

INSTINSKY, Hans Ulrich: Bischofsstuhl und Kaiserthron, München 1955.

DAS ERSTE JAHRTAUSEND: Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hrsg. im Auftrag des Arbeitsausschusses der Ausstellung "Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr" von Kurt Böhner, Victor H. Elbern u. a., 3 Bde., Düsseldorf 1962 - 1964, Tafelband von Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962.

JANSON, Horst W.: The Sculpture of Donatello, 2 Bde., Princeton / U. P. 1957.

JEREMIAS, Gisela: Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. Unter Verwendung neuer Aufnahmen von Franz Xaver Bartl, (= Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, siebentes Heft), Tübingen 1980.

JERPHANION, Guillaume de: Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, 3 Bde., Paris 1925.

JUCKER-SCHERRER, Ines: Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst, Diss. Zürich 1956.

KATALOG: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Verzeichnis der Gemälde vor 1800, bearb. von Sabine Jacob und Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1976.

KAUFFMANN, Hans: Donatello, Berlin 1936.

KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas. 1. Bd: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1966 (2).

KITZINGER, Ernst: I mosaici di Monreale, Nachdruck der Ausgabe Palermo 1960, Palermo 1991.

KRAUTHEIMER, Richard: Lorenzo Ghiberti. In Zusammenarbeit mit Trude Krautheimer-Hess, (= Princeton Monographs in Art and Archeology XXXI), Princeton, New Jersey 1982 (3).

LAAG, Heinrich: Kleines Wörterbuch der frühchristlichen Kunst und Archäologie, Stuttgart 1990.

LADNER, Gerhart: Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 5, 1931, S. 33 - 160.

LAUDE DRAMMATICHE E RAPPRESENTAZIONI SACRE: hrsg. von Vincenzo de Bartholomaeis, 3 Bde., Florenz MCMXLIII-XXI.

LAVIN, Irving: The Sources of Donatello's Pulpit in S. Lorenzo, Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance, in: The Art Bulletin, 41, 1959, S. 19 - 38.

Ders.: An Observation on "Medievalism" in Early Sixteenth Century Style, in: Gazette des Beaux Arts, 117, 1975, S. 113 - 118.

Ders.: Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo und das Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort, in: Donatello-Studien, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, (= Italienische Forschungen, Folge 3, 16. Bd.), München 1989.

LAWRENCE, Marion: Columnar Sarcophagi in the Latin West, in: The Art Bulletin, 14, 1932, S. 103 - 185.

LEINZ, Gottlieb: Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia. Mit einem Katalog Florentiner "Loggienfamilien", Phil. Diss. Bonn 1977.

LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE: hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 1968, Sonderausgabe 1994.

LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE: begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 9 Bde., Freiburg 1957 - 1964 (2).

LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE: begründet von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, bisher 7 Bde., Freiburg im Breisgau / Basel / Rom / Wien 1993 - 1998 (3).

LOERKE, William C.: The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels, in: The Art Bulletin, 43, 1961, S. 171 - 195.

LUCCHESI PALLI, Elisabetta: Die Passions- und Endszene Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig, Prag 1942.

MANGO, Cyril: The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453. Sources and Documents, (= Sources and Documents in the History of Art Series, hrsg. von H. W. Janson), New Jersey 1972.

MARLE, Raimond van: The Development of the Italian Schools of Painting, 18 Bde., The Hague 1923 - 1936.

MENDE, Ursula: Die Bronzetüren des Mittelalters. 800 - 1200, München 1983.

Ders.: Die Bronzetüren des Mittelalters. 800 - 1200, München 1994 (2).

MILLET, Gabriel: Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos, Paris 1960 (2).

MOPPERT-SCHMIDT, Anita: Die Fresken von S. Angelo in Formis, Diss. Basel 1959, Zürich 1967.

I MOSAICI DI SAN MARCO: Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento, hrsg. von Bruno Bertoli, Mailand 1986.

MOSER, Dietz-Rüdiger: Die Bühnenformen der Passionsspiele. Eine Skizze, in: "Hört, sehet, weint und liebt": Passionsspiele im alpenländischen Raum, hrsg. von Michael Henker, München 1990, S. 95 - 111.

NORDSTRÖM, Carl Otto: Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna, Stockholm / Uppsala 1953.

NUBER, Hans Ulrich: Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1968, erschienen im 53. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1972, Berlin 1973.

OEPKE, Albrecht: Noch einmal das Weib des Pilatus. Fragment einer Dämonologie, in: Theologische Literaturzeitung, 12, 1948, Sp. 743 - 746.

OS, Henk van: Sienese Altarpieces 1215 - 1466. Form, Content, Function, 2 Bde., Groningen 1984.

OST, Hans: Religion - Kunst - Geld - Prestige. Tizian und Tintoretto in der Scuola di San Rocco, in: Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft, S. 91 - 105, (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig. Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9. Bd.), Sigmaringen 1993.

PALLUCHINI, Rodolfo; Rossi, Paola: Tintoretto. Le opere sacre e profane, 2 Bde., Mailand 1982.

PARRONCHI, Alessandro: Donatello e il potere, Florenz / Bologna 1980.

PAUL, Jürgen: Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Diss. Freiburg im Breisgau 1963.

PAULY, DER KLEINE: Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, bearb. und hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, 5 Bde., Stuttgart 1964 - 1975.

PAULYS REAL-ENCYCLOPÄDIE DER CLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT: neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, hrsg. von Konrat Ziegler, 1. Reihe, 24 Bde. (47 Halbbde.), 2. Reihe, 10 Bde. (19 Halbbde.), 15 Supplementbde., Stuttgart 1894 - 1980.

PERRIG, Alexander: Lorenzo Ghiberti. Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt, Frankfurt am Main 1987.

PFEIFFENBERGER, Selma: Notes on the Iconology of Donatello's Judgement of Pilate at San Lorenzo, in: Renaissance Quaterly, 20, 1967, S. 437 - 454.

PONTORMO. FRESKEN UND GEMÄLDE: hrsg. und eingeleitet von Salvatore S. Nigro, übers. von Marianne Schneider, München / Paris / London 1993.

POPE-HENNESSY, John: Donatello Sculptor, New York 1993.

POPP, Dietmar: Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts, (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 67), München 1996.

PREISER, Arno: Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei, Hildesheim / New York 1973.

PRINZ, Wolfram: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260 – 1460. Mit Beiträgen von Iris Marzik, Text- u. Tafelband, Mainz 2000.

REALLEXIKON FÜR ANTIKE UND CHRISTENTUM: Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt, hrsg. von Ernst Dassmann u. a., bisher 17 Bde., Stuttgart 1950 - 1996.

REALLEXIKON ZUR BYZANTINISCHEN KUNST: begründet von Klaus Wessel und Marcell Restle, hrsg. von Marcell Restle, bisher 5 Bde., Stuttgart 1966 - 1995.

REPERTORIUM DER CHRISTLICH-ANTIKEN SARKOPHAGE: hrsg. von Friedrich Wilhelm Deichmann, bearb. von Giuseppe Bovini und Hugo Brandenburg, 1. Bd.: Rom und Ostia, Textband, Wiesbaden 1967.

ROEDER, Anke: Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele, München 1974.

ROMANELLI, Giandomenico: Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco, Mailand 1994.

ROSCHER, H. W.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 7 Bde., Hildesheim 1977 - 1978.

ROSENAUER, Artur: Donatello, Mailand 1993.

ROSSI, Paola; Pallucchini, Rodolfo: Tintoretto. Le opere sacre e profane, 2 Bde., Mailand 1982.

RUH, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik, 3 Bde., München 1993, 2. Bd.: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, S. 434ff.

SACRE RAPPRESENTAZIONI DEL QUATTROCENTO: hrsg. von Luigi Banfi, (= Classici italiani, collezione fondata da Fernando Neri, diretta da Mario Fubini), Turin 1963.

SAGGIORATO, Annarosa: I sarcofagi paleocristiani con scene di passione, Bologna 1968.

SCHÄFER, Thomas: Imperii Insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate, (= Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 29. Ergänzungsheft), Mainz 1989.

SCHILD, Wolfgang: Alte Gerichtsbarkeit: Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung, München 1985.

SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966 - 1980, 2. Bd: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968.

SCHMIDT, Leopold: Der Richter über dem Riesentor von St. Stephan, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, hrsg. von Rudolf Geyer, 8, 1949 / 1950, S. 80 - 93.

SCHNEIDER, A. M.: Besprechung von E. Lucchesi Palli, Die Passions- und Endscenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig, Prag 1942, in: Byzantinische Zeitschrift, 42, 1943 / 1949, S. 276 - 279.

SCHWARTZ, Frithjof: Der Narr mit dem Schwert. Überlegungen zur Ikonographie einer Passionstafel des Obersteiner Meisters, in: Mainzer Zeitschrift, Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, 83, 1988, S. 23 - 45.

SEMRAU, Max: Donatellos Kanzeln in San Lorenzo, Breslau 1891.

SEVRUGIAN, Petra: Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie, Worms 1990.

SIRÉN, Osvald: Notizie critiche sui quadri sconosciuti del Museo Cristiano Vaticano, in: L'Arte, IX, 41, 1906, S. 321ff.

Ders.: Dipinti del Trecento in alcuni musei tedeschi di Provincia, in: Rassegna d'Arte, VI, 6, 1906, S. 81 - 87.

SOPER, Alexander Coburn: The Italo-Gallic School of Early Christian Art, in: *The Art Bulletin*, 20, 1938, S. 145 - 192.

STAATS, Reinhart: Pontius Pilatus im Bekenntnis der frühen Kirche, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 84, 1987, S. 493 - 513.

THE STAGING OF RELIGIOUS DRAMA IN THE MIDDLE AGES: Texts and Documents in English Translation, hrsg. von Peter Meredith und John Tailby, (= Early Drama, Art and Music. Monograph Series, 4), Kalamazoo, Michigan, 1983.

STUBBLEBINE, James H.: Duccio di Buoninsegna and his School, 2 Bde., Princeton, New Jersey 1979.

Ders.: Byzantine Sources of the Iconography of Duccio's Maestà, in: *The Art Bulletin*, 57, 1957, S. 176 - 185.

SUMMERS, David: Michelangelo and the Language of Art, Princeton, New Jersey 1981.

TIKKANEN, J. J.: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive, Helsingfors 1912.

TOLNAY, Charles de: L'interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco, in: *Critica d'Arte*, 7, Nr. 41, 1960, S. 341 - 376.

TORRITI, Pietro: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, 2 Bde., Genua 1980.

TSCHAN, Francis J.: Saint Bernward of Hildesheim, 3 Bde., (= Publications in Medieval Studies, the University of Notre Dame, hrsg. von Philip S. Moore und Joseph N. Garvin, XII), Indiana 1942, 1951 - 1952.

VALCANOVER, Francesco: Jacopo Tintoretto und die Scuola Grande di San Rocco, Venedig 1983 - 1988.

VATTASSO, Marco: Per la storia del dramma sacro in Italia, Rom 1903.

VENTURI, Adolfo: Storia dell'arte italiana, 9. Bd.: La pittura del Cinquecento, Teil 4, Mailand 1929.

VOLBACH, Wolfgang Fritz: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952 (2).

Ders.: Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958.

VOLKMANN, Johannes: Die Bildarchitekturen vornehmlich in der italienischen Kunst, Diss. Berlin 1900.

WAETZOLD, Stephan: Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Wandmalereien in Rom, (= Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana, 18), Wien 1964.

WATSON, Carolyn Joslin: The Programm of the Brescia Casket, in: Gesta XX/2, 1981, S. 283 - 298.

WEIGEL, Thomas: Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Studien zu einer spätantiken Werkgruppe, (= Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 5, hrsg. v. Joachim Poeschke), Münster 1997.

WEIGELT, Curt H.: Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei, Leipzig 1911.

WEITZMANN, Kurt: Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977.

WERNER, Doris: Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe, (= Beihefte zum "Mittellateinischen Jahrbuch", hrsg. von Karl Langosch, 8), Düsseldorf 1972.

WHITE, John: Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop, London 1979.

WILKINS, D. G.; Bennett, Bonnie A.: Donatello, Stuttgart 1986.

WILPERT, Joseph: Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt, Köln 1898.

Ders.: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1916.

Ders.: I sarcofagi cristiani antichi, 5 Bde., Rom 1928 -1929 und 1932 - 1936.

WINTER, Paul: On the Trial of Jesus, überarbeitet und hrsg. von T. A. Burkill und Geza Vermes, (= Studia Judaica. Forschungen zur Wissenschaft des Judentums, hrsg. von E. L. Ehrlich, 1. Bd.), Berlin / New York 1974 (2).

WITTICH, Anna Rohlfsvon: Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 18, 1955, S. 109 - 135.

WÖRTERBUCH DES CHRISTENTUMS: hrsg. von Volker Drehsen, Hermann Häring u. a., Gütersloh / Zürich 1988.

YOUNG, Karl: The Drama of the Medieval Church, 2 Bde., Tübingen 1951 (2).

Bildteil

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Hans Ulrich Nuber, Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit, Phil. Diss. Frankfurt am Main 1968, erschienen im 53. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1972, Berlin 1973, Taf. 26, Abb. 2.
- Abb. 2: Hans von Campenhausen, Die Passionsarkophage. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises, (= Sonderdruck aus dem "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" Bd. V / 1929), Marburg 1929, Abb. 18.
- Abb. 3: Wilhelm Neuss, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926, Taf. 24, Abb. 50.
- Abb. 4: Hans Ulrich Nuber, a.a.O., Taf. 29, Abb. a.
- Abb. 4a: Ebenda, Taf. 29, Abb. b.
- Abb. 5: Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966-1980, 2. Bd., Abb. 10.
- Abb. 6: Ebenda, 2. Bd., Abb. 3.
- Abb. 7: Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952 (2), Taf. 35, Nr. 116.
- Abb. 8: Gisela Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. Unter Verwendung neuer Aufnahmen von Franz Xaver Bartl, (= Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, siebentes Heft), Tübingen 1980, Taf. 49.
- Abb. 8a: Ebenda, Taf. 50.

- Abb. 9: Ravenna - Steine reden. Frühchristliche Mosaiken erzählen das Leben Jesu, Farb fotografie Erich Lessing, Einführung Wolfgang Stadler, Freiburg im Breisgau 1970, Abb. zwischen S. 68 und S. 69.
- Abb. 10: Elisabetta Lucchesi Palli, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig, Prag 1942, Taf. IIIb.
- Abb. 10a: Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, 11 Bde, Mailand 1901-1940, 1. Bd., Abb. 257.
- Abb. 10b: Ebenda, 1. Bd., Abb. 258.
- Abb. 10c: Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg 1916, 2. Bd., Abb. 410.
- Abb. 11: Ebenda, Abb. 409.
- Abb. 12: Kurt Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, Taf. 30.
- Abb. 13: Ebenda, Taf. 31.
- Abb. 14: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hrsg. im Auftrag des Arbeitsausschusses der Ausstellung "Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr" von Kurt Böhner, Victor H. Elbern u. a., 3 Bde., Düsseldorf 1962 - 64, Tafelband von Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962, S. 92, Taf. 432.
- Abb. 15: :Joseph Wilpert, a.a.O., 2. Bde., Abb. 400.
- Abb. 16: Stephan Waetzold, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Wandmalereien in Rom, (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 18), Wien 1964, Abb. 566 / 567.

- Abb. 17: Francis J. Tschan, Saint Bernward of Hildesheim, 3 Bde., (= Publications in Medieval Studies, the University of Notre Dame, hrsg. von Philip S. Moore und Joseph N. Garvin, XII), Indiana 1942, 1951 - 1952, 3. Bd., Fig. 128.
- Abb. 18: Geza de Francovich, Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo, Mailand / Florenz 1952, 2 Bde., 2. Bd., Taf. 42, Abb. 80.
- Abb. 19: Hugo Buchthal, "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, Fig. 48, in: *Ars Islamica*, 7, 1940, New York 1968, S. 125 - 133.
- Abb. 20: Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, 30.
- Abb. 21: Ders., The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, Abb. 68.
- Abb. 22: Renato Polacco, San Marco. La basilica d'oro, con contributi di Giulia Rossi Scarpa e Jacopo Scarpa, (= Palazzi e monumenti, collana diretta da Filippo Pedrocchi), Mailand 1991, Abb. S. 221 oben.
- Abb. 23: Ursula Mende, Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200, München 1983, Abb. 221.
- Abb. 24: Ebenda, Abb. 223.
- Abb. 25: Florens Deuchler, Duccio, Milano 1984, S. 93, Fig. 106.
- Abb. 26: Ebenda, S. 93, Fig. 107.
- Abb. 27: Ebenda, S. 94, Fig. 109.
- Abb. 28: Ebenda, S. 94, Fig. 108.
- Abb. 29: Ebenda, S. 98, Fig. 115.
- Abb. 30: Emilio Cecchi, Pietro Lorenzetti, Mailand 1930, Taf. V.

- Abb. 31: Enzo Carli, *Il duomo di Orvieto*, Rom 1965, Taf. 257 unten.
- Abb. 32: Osvald Sirén, *Dipinti del Trecento in alcuni Musei tedeschi di Provincia*, in: *Rassegna d'Arte*, VI, 6, 1906, Abb. S. 85 rechts.
- Abb. 33: Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 2 Bde., Princeton / New Jersey 1970 (2), 1. Bd., Abb. 48.
- Abb. 34: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genua 1980, Fig. 433.
- Abb. 35: Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton / U. P., 1957, 1. Bd., Abb. 388.
- Abb. 35a: Ebenda, 1. Bd., Abb. 389.
- Abb. 35b: Ebenda, 1. Bd., Abb. 391.
- Abb. 35c: Ebenda, 1. Bd., Abb. 392.
- Abb. 36: Pontormo. *Fresken und Gemälde*, hrsg. und eingeleitet von Salvatore S. Nigro, übers. von Marianne Schneider, München / Paris / London 1993, Tafel VIII, 2.
- Abb. 37: Giandomenico Romanelli, *Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco*, Milano 1994, Abb. S. 94.
- Abb. 37a: Ebenda, Abb. S. 95.



Abb. 1: Relief, Rom, Museo Nazionale, Mitte des 3. Jahrhunderts: Opferszene.

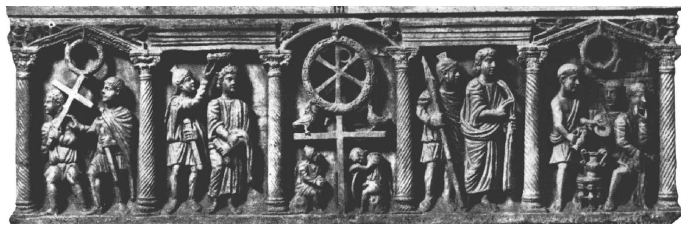


Abb. 2: Sarkophag, Marmorrelief, Rom, Museo Pio Cristiano (Inv. Nr. 171), Mitte des 4. Jahrhunderts: Kreuztragung durch Simon von Kyrene, Dornenkrönung, Triumphkreuz, Vorführung Jesu vor Pilatus, Pilatus mit dem die Handwaschung vorbereitenden Diener und einem Adressor.



Abb. 3: Sarkophag, Relief, Rom, S. Pietro in Vaticano, drittes Viertel des 4. Jahrhunderts: Opfer Abrahams, Gefangennahme Petri, Majestas, Vorführung Christi, Handwaschung des Pilatus.

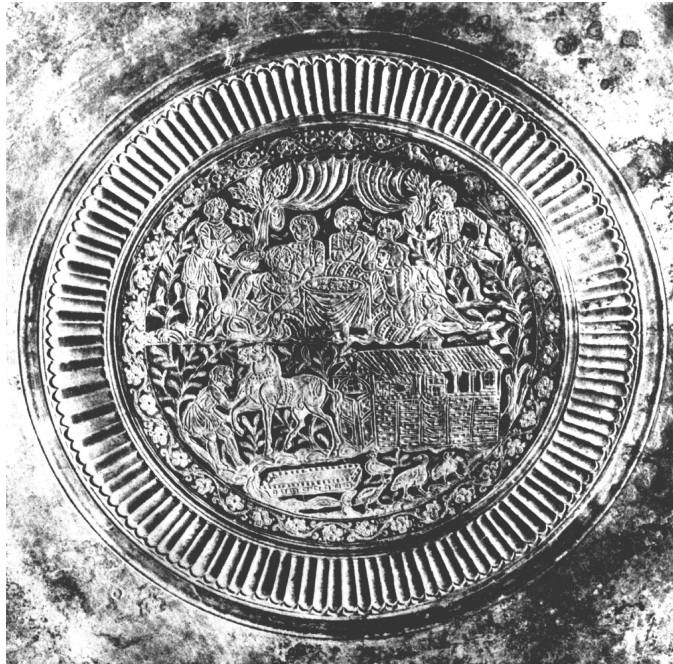


Abb. 4: Silberplatte von Cesena, Zentralmedaillon, Vergoldung und Niello, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 4. Jahrhundert: Obere Hälfte: Mahlzeit von fünf Männern im Freien.



Abb. 4a: Silberplatte von Cesena, Zentralmedaillon, Vergoldung und Niello, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 4. Jahrhundert: Obere Hälfte: Detail: Händewaschung im Rahmen der Mahlzeit.



Abb. 5: Sog. Lipsanothek, Deckel, Elfenbeinrelief, Brescia, Museo dell'Età Cristiana, spätes 4. Jahrhundert: Christus in Gethsemane, Gefangennahme Christi, Verleugnung Petri, Christus vor Kaiphas, Handwaschung des Pilatus.



Abb. 6: Passionsarkophag, Marmorrelief, Arles, Musée Lapidaire, um 400:
Fußwaschung, Majestas, Christus vor Pilatus.



Abb. 7: Elfenbeintäfelchen, London, British Museum, 430 - 430:1. Handwaschung
des Pilatus, Verleumdung Petri, der das Kreuz tragende Christus; 2.Tod
des Judas, Kreuzigung Jesu; 3. Die beiden Marien am Grabe; 4. Der
ungläubige Thomas.



Abb. 8: S. Sabina, Rom, Relief der Holztür, 431 - 433: Handwaschung des Pilatus und Kreuztragung.



Abb. 8a: S. Sabina, Rom, Relief der Holztür, 431 - 433: Detail: Handwaschung des Pilatus.



Abb. 9: S. Apollinare Nuovo, Ravenna, Mosaik, oberstes Register der Südwand des Mittelschiffes, Anfang des 6. Jahrhunderts: Anklage Jesu und Handwaschung des Pilatus.



Abb. 10: Ziboriumssäule, S. Marco, Venedig, rechte vordere Säule, Alabasterreliefs, 6. Jahrhundert: Verspottung Christi und Kreuzigung, zweite Vorführung Christi vor Pilatus und Warnung des Statthalters durch seine Frau, erste Vorführung Christi und Anklage durch die Hohenpriester.



Abb. 10a: Ziboriumssäule, S. Marco, Venedig, rechte vordere Säule, Alabasterreliefs, 6. Jahrhundert: Erste Vorführung Christi und Anklage durch die Hohenpriester, Rückgabe der dreißig Silberlinge.



Abb. 10b: Ziboriumssäule, S. Marco, Venedig, rechte vordere Säule, Alabasterreliefs, 6. Jahrhundert: Zweite Vorführung Christi (zwei Männer, Christus und der sein Gewand ausbreitende Läufer).



Abb. 10c: Ziboriumssäule, S. Marco, Venedig, rechte vordere Säule, Alabasterreliefs, 6. Jahrhundert: Zweite Vorführung Christi (Pilatus und seine Frau, zwei Standartenträger) und Handwaschung des Pilatus.



Abb. 11: Ziboriumssäule, S. Marco, Venedig, rechte vordere Säule, Alabasterreliefs, 6. Jahrhundert: Auferstehung Christi, Handwaschung des Pilatus, erste Vorführung Christi vor Pilatus (Pilatus, die beiden Schreiber).

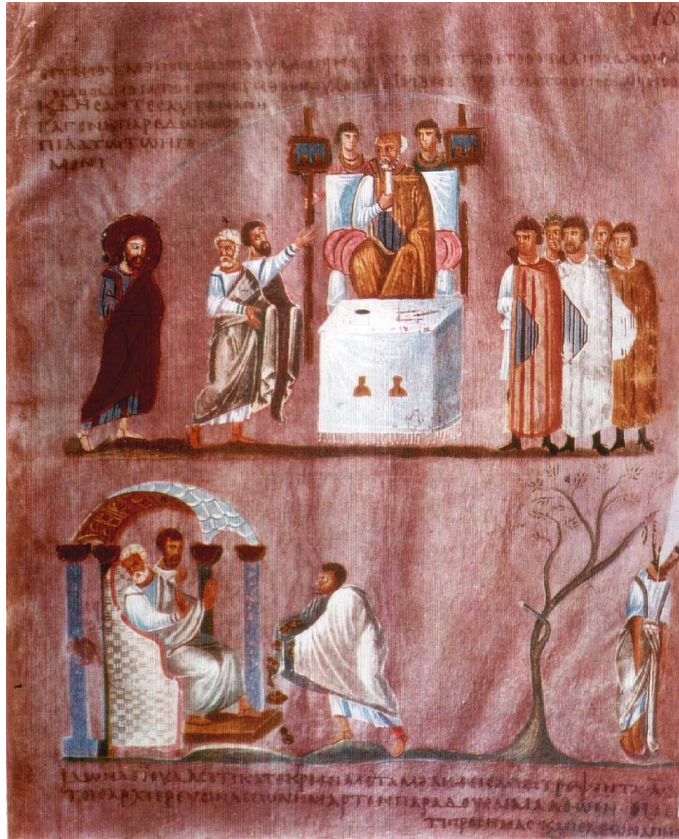


Abb. 12: Codex Rossanensis, Rossano, Kathedralschatz, Buchmalerei, drittes Viertel des 6. Jahrhunderts: Jesus vor Pilatus, Reue und Tod des Judas.



Abb. 13: Codex Rossanensis, Rossano, Kathedralschatz, Buchmalerei, drittes Viertel des 6. Jahrhunderts: Jesus und Barabbas vor Pilatus.

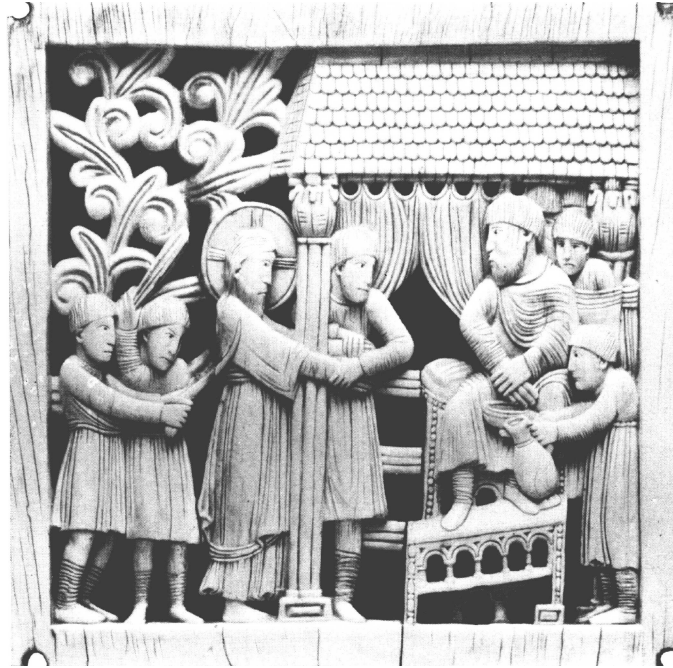


Abb. 14: Sog. Magdeburger Paliotto, Elfenbeintafel, München, Bayerisches Nationalmuseum, um 970 in Oberitalien: Handwaschung des Pilatus und Geißelung.



Abb. 15: S. Urbano alla Caffarella, Rom, Wandmalerei, 1011: Handwaschung des Pilatus und Geißelung, Kreuztragung und Gefangennahme Christi.



Abb. 16: Codex Barb. Lat. 4408, Fol. LVIII, Kopie aus dem 17. Jahrhundert der Wandmalerei von S. Urbano alla Caffarella in Rom von 1011: Handwaschung des Pilatus und Geißelung, Kreuztragung und Gefangennahme Christi.



Abb. 17: Hildesheim, Dom, Westportal, Bronzerelief, vollendet 1015: Christus vor Pilatus.



Abb. 18: Maestro della Passione di Cristo, Modena, Dom, Lettner, Relief, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts: Christus vor Pilatus und Geißelung.



Abb. 19: Copte 13, Fol. 38v., Buchmalerei (koptisch), Paris, Bibliothèque Nationale, 1180: Handwaschung des Pilatus und Vorführung des Barabbas.



Abb. 20: S. Angelo in Formis, bei Capua, Fresko, Nordwand des Mittelschiffes, 1072 - 1087: Detail: Handwaschung des Pilatus.

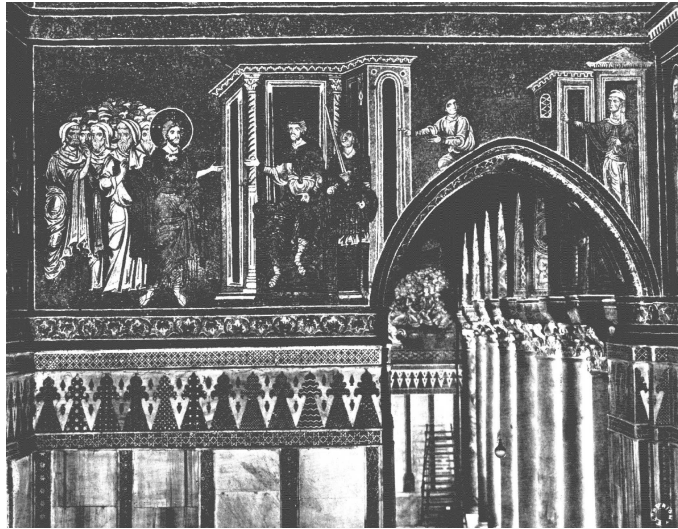


Abb. 21: Monreale, Dom, Mosaik, Westwand des südlichen Querschiffes, unterstes Register, 1183 - 1192: Christus vor Pilatus (Verhör) und Warnung des Statthalters durch den Boten seiner Frau.



Abb. 22: S. Marco, Venedig, Mosaik, westlicher Hauptkuppelbogen, spätes 12. Jahrhundert: Judaskuß, Malchus, Gefangennahme Jesu, Pilatus und ein Hoherpriester, Dornenkrönung, Verspottung, Ecce homo, Kreuztragung durch Simon von Kyrene.



Abb. 23: Relief der ehemaligen Bronzetür des Westportales am Dom zu Benevent, Benevent, Museo Diocesano, Anfang des 13. Jahrhunderts: Christus vor Pilatus (Verhör).

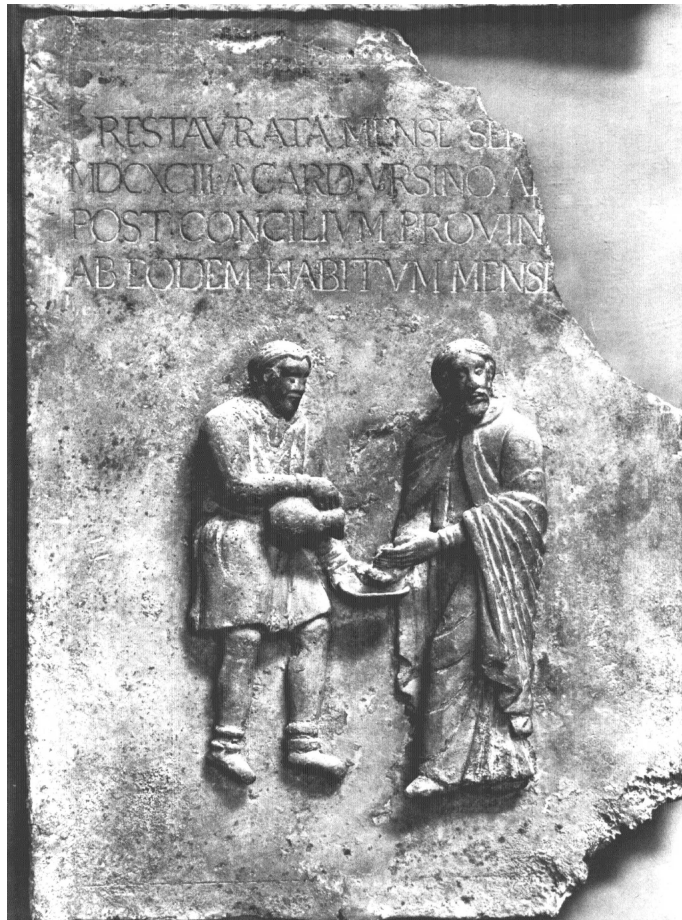


Abb. 24: Relief der ehemaligen Bronzetür des Westportales am Dom zu Benevent, Benevent, Museo Diocesano, Anfang des 13. Jahrhunderts: Handwaschung des Pilatus.



Abb. 25: Duccio di Buoninsegna, Maestà, ehemaliger Sieneser Hochaltar, Rückseite, Tafelmalerei, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308 - 1311: Vorführung Christi vor Pilatus.



Abb. 26: Duccio di Buoninsegna, Maestà, ehemaliger Sieneser Hochaltar, Rückseite, Tafelmalerei, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308 - 1311: Erstes Verhör Christi vor Pilatus.



Abb. 27: Duccio di Buoninsegna, Maestà, ehemaliger Sieneser Hochaltar, Rückseite, Tafelmalerei, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308 – 1311: Christus vor Herodes.



Abb. 28: Duccio di Buoninsegna, Maestà, ehemaliger Sieneser Hochaltar, Rückseite, Tafelmalerei, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308 - 1311: Zweites Verhör Christi vor Pilatus.



Abb. 29: Duccio di Buoninsegna, Maestà, ehemaliger Sieneser Hochaltar, Rückseite, Tafelmalerei, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308 - 1311: Handwaschung des Pilatus.



Abb. 30: Pietro Lorenzetti, Predellentafel, Tafelmalerei, Rom, Pinacoteca Vaticana, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts: Christus vor Pilatus (Verhör).



Abb. 31: Ugolino di Vieri, Reliquenschrein des Meßtuches, vergoldetes Silber und Glasur, Orvieto, Dom, 1337 - 1338: Christus vor Herodes.

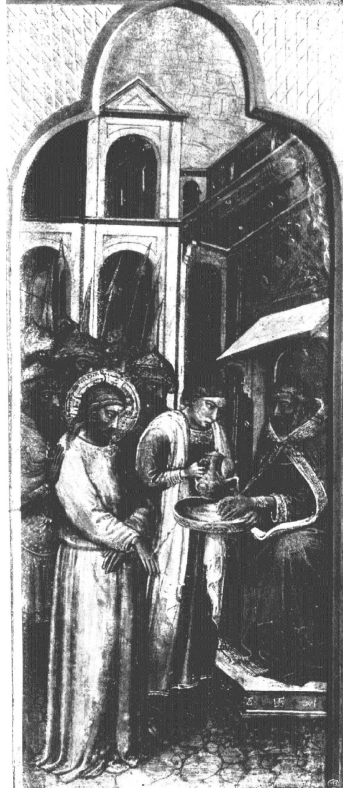


Abb. 32: Niccolò di Pietro Gerini, tätig zwischen 1368 und 1414, Predellentafel, Tafelmalerei, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Handwaschung des Pilatus.

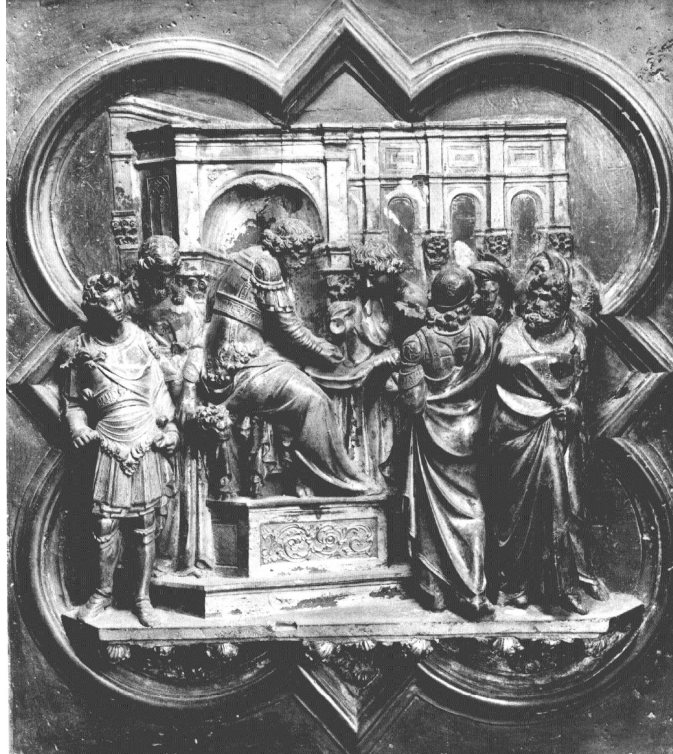


Abb. 33: Lorenzo Ghiberti, Baptisterium, Florenz, Bronzerelief des Nordportales, vollendet 1424: Handwaschung des Pilatus.



Abb. 34: Lorenzo di Pietro, gen. "Il Vecchietta", Arliquiera, Tafelmalerei, Siena, Pinacoteca Nazionale, 1445 - 1446: Christus vor Herodes.

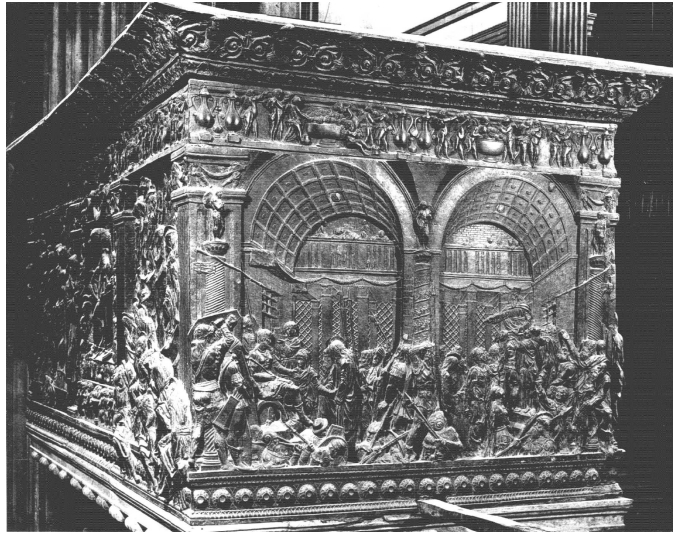


Abb. 35: Donatello, S. Lorenzo, Florenz, Bronzerelief der Nordkanzel, sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts: Christus vor Pilatus und Christus vor Herodes.

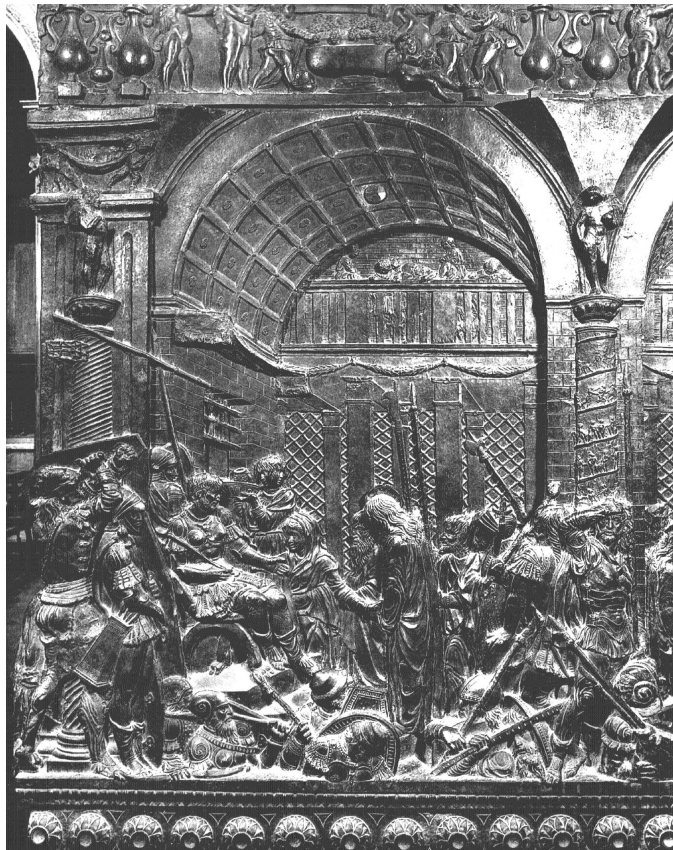


Abb. 35a: Donatello, S. Lorenzo, Florenz, Bronzerelief der Nordkanzel, sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts: Detail: Christus vor Pilatus.



Abb. 35b: Donatello, S. Lorenzo, Florenz, Bronzerelief der Nordkanzel, sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts: Detail: Pilatus, Prokula und der Diener.



Abb. 35c: Donatello, S. Lorenzo, Florenz, Bronzerelief der Nordkanzel, sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts: Detail: Christus und Soldaten.



Abb. 36: Pontormo, Certosa S. Lorenzo al Monte, Val d'Ema (Galluzzo), bei Florenz, Fresko, Kreuzgang, 1523 - 1525: Christus vor Pilatus.

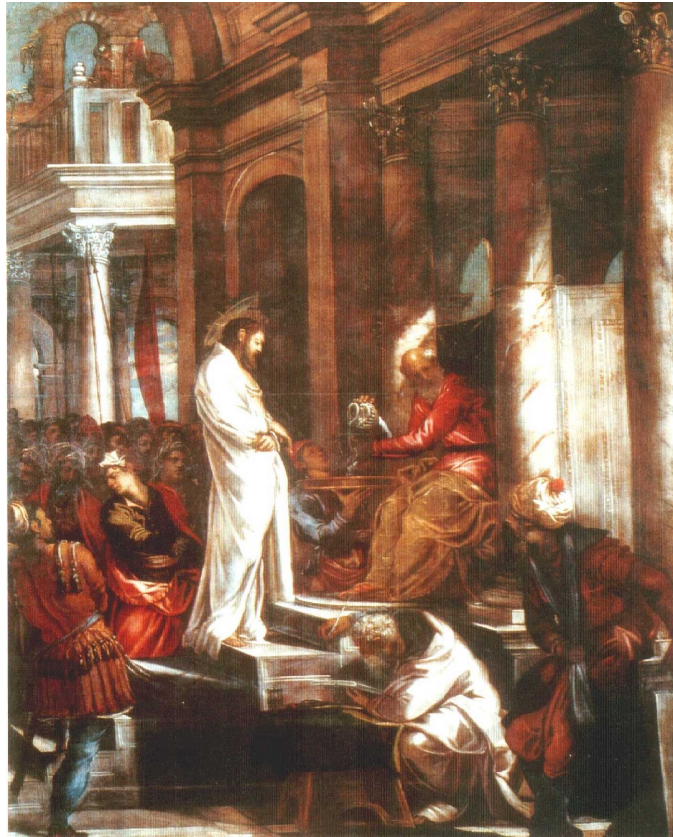


Abb. 37: Tintoretto, Venedig, Scuola di San Rocco, Sala dell'Albergo, Öl auf Leinwand, 1566 / 1567: Handwaschung des Pilatus.



Abb. 37a: Tintoretto, Venedig, Scuola di San Rocco, Sala dell'Albergo, Öl auf Leinwand, 1566 / 1567: Detail: Handwaschung des Pilatus.

Lebenslauf

Am 18. 11. 1964 wurde ich, Andrea Blochmann, geb. Ziegenhirt, als Tochter von Helga Ziegenhirt, geb. Becker, und Dr. rer. nat. Herbert Ziegenhirt in Frankfurt am Main geboren. Meine Staatsangehörigkeit ist deutsch.

In den Jahren 1971 bis 1975 besuchte ich die Grundschule in den Sindlinger Wiesen in Kelkheim / Ts., anschließend die Eichendorff-Schule / Gesamtschule des Main-Taunus-Kreises in Kelkheim / Ts. bis 1981 und wechselte in demselben Jahr an die Gymnasiale Oberstufenschule Kelkheim, an der ich im Juni 1984 meine allgemeine Hochschulreife erlangte.

Zum Wintersemester 1984 / 85 nahm ich an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main das Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Klassische Archäologie und Romanistik (Französische Sprache, Literatur und Kultur) auf. Vorlesungen und Seminare besuchte ich insbesondere bei den Lehrern Claussen, Eimer, Keller, Prinz in Kunstgeschichte, Hommel, Mandel-Elzinga, von Steuben in Klassischer Archäologie und Euler, Goebel-Schilling, Schneider, Wolfzettel in Französischer Sprache, Literatur und Kultur. Während des Studiums habe ich außerdem in den Jahren 1987 - 1992 aktiv an dem Nachschlagewerk "Van Gogh Indices" mitgewirkt, das am Kunstgeschichtlichen Institut herausgegeben wurde. Im Mai 1990 meldete ich mich zur Magisterprüfung, die ich am 24. Mai 1991 mit dem "Magister Artium" abschloß. Der Antrag auf Annahme als Doktorandin, den ich am 28. Oktober desselben Jahres gestellt hatte, ist wenig später am 6. November bewilligt worden.

Neben den Recherchen für meine Dissertation habe ich außerdem von November 1991 bis März 1992 im Rahmen zweier Werkverträge an der Erstellung des "Kulturkalenders Hessen" im Auftrag des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst mitgewirkt. Außerdem habe ich im Anschluß an ein dreimonatiges Praktikum (November 1994 bis Januar 1995) beim Societäts-Verlag in demselben Hause in einem befristeten Arbeitsverhältnis bis März 1996 gearbeitet.

Im Juli 1995 habe ich Günter Blochmann geheiratet, und im darauffolgenden Jahr wurde unser Sohn Julius am 04. Mai geboren.

Von Oktober 1997 bis September 1998 ist mir ein Wiedereinstiegsstipendium des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst im Rahmen des Dritten Hochschulsonderprogramms bewilligt worden.