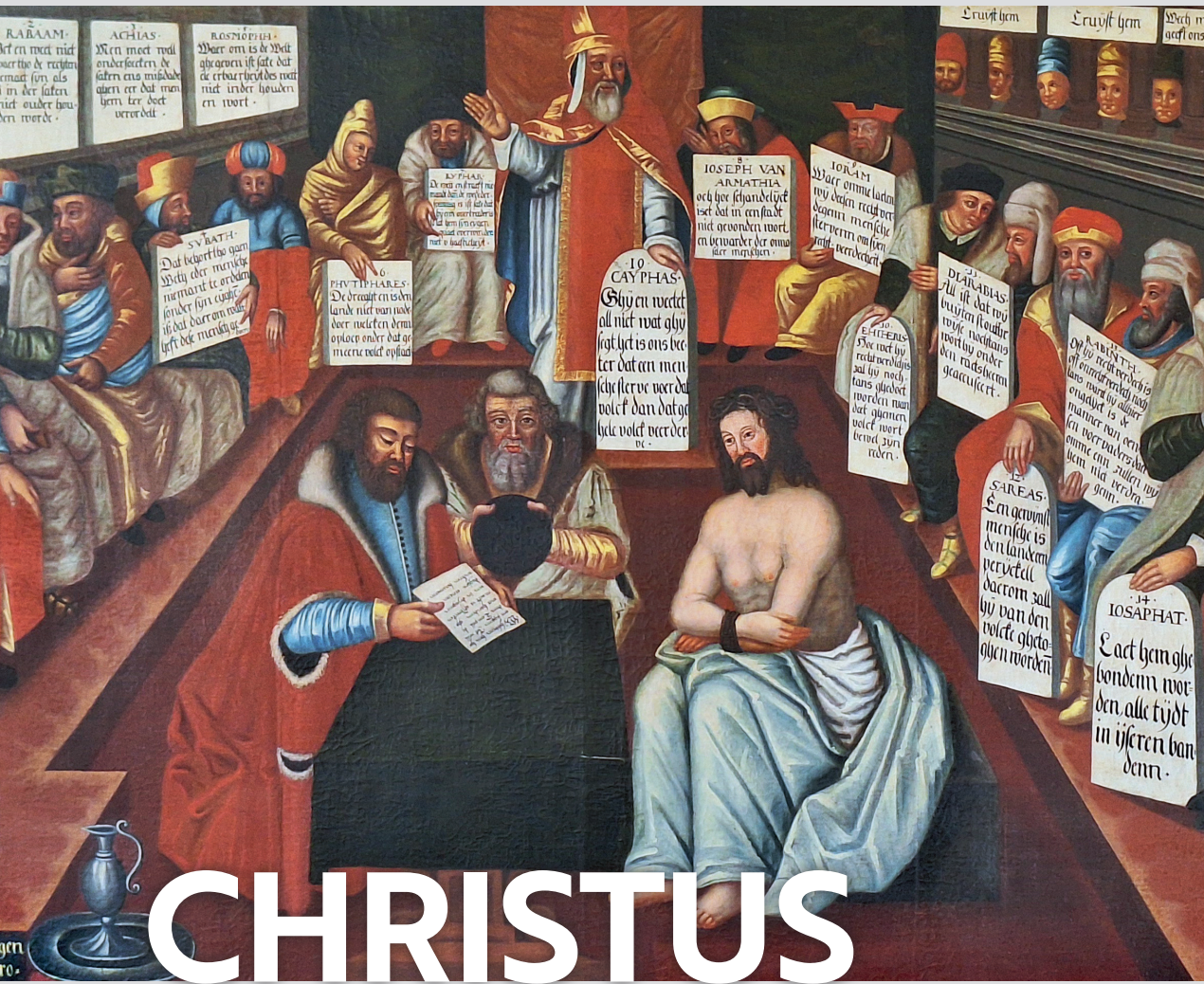


Matthias Asche · Judith Becker · Gudrun Gleba (Hrsg.)



CHRISTUS

VOR DEM HOHEN RAT

Gerichtsprozesse als Kirchenbilder
in Brandenburg und andernorts

Christus vor dem Hohen Rat

Einzelveröffentlichungen der
Brandenburgischen Historischen Kommission e. V.

Band XXXI

Matthias Asche · Judith Becker · Gudrun Gleba (Hrsg.)

CHRISTUS VOR DEM HOHEN RAT

Gerichtsprozesse als Bilder in Kirchen
von Brandenburg und andernorts

BeBra Wissenschaft Verlag

Inhalt

<i>Klaus Neitmann</i>	
Grußwort der Brandenburgischen Historischen Kommission e. V.	7
<i>Heinz-Walter Knackmuß</i>	
Grußwort des Förderkreises der Sankt Marien-Andreas Kirche	11
<i>Matthias Asche · Judith Becker · Gudrun Gleba</i>	
Vorwort	13
<i>Matthias Asche</i>	
Kriege und Krisen	
Zeitdiagnosen, Gewaltperzeptionen und Erinnerungs- dispositionen unter besonderer Berücksichtigung der Mark Brandenburg im 17. Jahrhundert	27
<i>Gerlinde Strohmaier-Wiederanders</i>	
Die kirchlichen und städtischen Verhältnisse in Rathenow und Tangermünde zum Ende des 17. Jahrhunderts mit Überlegungen zur Ikonographie der Tafeln »Christus vor dem Hohen Rat«	49
<i>Rainer Henrich</i>	
Das »Ungerechte Gericht« über Jesus in bildlicher und textlicher Überlieferung	
Eine Spurensuche	61

<i>Romana Rupiewicz</i>		
»Iudicium sanguinarium«-Gemälde in Krakau und Kleinpolen		87
<i>Annett Xenia Schulz</i>		
Zur Restaurierung der Gemälde »Der Hohe Rath« in der Dorfkirche von Stölln und der St. Marien-Andreas Kirche in der Stadt Rathenow		117
<i>Gudrun Gleba</i>		
Schrift(en) und Text(e) in den Kirchenbildern »Christus vor dem Hohen Rat« sowie eine Transkription von Texten aus Rathenow, Helmstedt, Tangermünde und Stölln im Vergleich		127
<i>Philipp Zitzlsperger</i>		
Die Kleidung der Richter Vestimentäre Symbole und das Problem ihrer Bildquellen		161
<i>Rudolf Bönisch</i>		
Christus vor Kaiphas, Herodes und Pilatus Kirchengemälde der Passion Christi in Altmark, Börde und Prignitz		185
<i>Mathias Schmoeckel</i>		
Kommunikation durch Kunst im öffentlichen Raum Zwei Gerichtsszenen des Lüneburger Rathauses		209
<i>Judith Becker</i>		
Nachwort Christus vor dem Hohen Rat – zur Interpretation der Kirchenbilder		229
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren der Beiträge		234
Bildnachweis		238

Grußwort der Brandenburgischen Historischen Kommission e. V.

Die *Brandenburgische Historische Kommission e.V.* »betreibt und fördert«, so formuliert es der seit ihrer Gründung 1996 unverändert gebliebene § 2 ihrer Satzung über ihren »Zweck«, »die wissenschaftliche Erforschung der brandenburgischen Landesgeschichte durch einschlägige Projekte und andere Vorhaben sowie deren Veröffentlichung. Um den satzungsgemäßen Zweck zu erreichen, wird der Verein Verbindungen [...] zu Personen knüpfen, die sich mit der Erforschung der brandenburgischen Landesgeschichte beschäftigen oder für diese Aufgabe zu gewinnen sind.« So, wie hier programmatisch verkündet, hat die *Brandenburgische Historische Kommission* in den fast drei Jahrzehnten ihrer Existenz nicht nur aus eigenen Kräften und mit ihren eigenen Mitgliedern und anderen angesprochenen Kolleginnen und Kollegen eigene geschichtswissenschaftliche Vorhaben entwickelt und durchgeführt, sondern sie hat beständig auch Ideen und Projekte befürwortet und unterstützt, die zunächst außerhalb ihres Kreises konzipiert worden waren, die aber mit ihrer überzeugenden Themenstellung in den inhaltlichen Rahmen ihrer Bestrebungen, die brandenburgische Landesgeschichte, passten und für die sie sich als Kooperationspartnerin zu deren Erleichterung und Ermöglichung bereitstellte. Denn die Kommission ist grundsätzlich bestrebt und mit ihren gegebenen Mitteln gewillt, Arbeiten zu allen Epochen und Gegenständen der brandenburgischen Landesgeschichte zu begleiten und zu fördern, wenn sie dazu geeignet sind, die Erkenntnis der brandenburgischen Vergangenheit zu vertiefen und zu erweitern.

Auf Grund dieses Ansatzes brauchten Vorsitzender und Vorstand der *Historischen Kommission* nicht lange zu überlegen, als Prof. Dr. Gudrun Gleba (Universität Oldenburg) an sie herantrat mit der Frage, ob sie sich für eine geplante wissenschaftliche Tagung zu dem Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*« unter dem Titel »*Religion und Recht im Kirchenraum des 17. Jahrhunderts*« einsetzen wolle. Sie vertrat mit ihrem Ersuchen das Anliegen des *Förderkreises zum Wiederaufbau der Sankt-Marien-Andreas-Kirche in Rathenow e.V.* als dessen Kuratoriumsmitglied, eines Vereins, der im selben Jahr wie die *Kommission*, 1996, gegründet worden war. Er verfolgte und verfolgt seitdem beharrlich und mit beachtlichem Erfolg das Ziel, die in den letzten Tagen des

Zweiten Weltkrieges stark zerstörte, von Brandgranaten getroffene und ausgebrannte Sankt-Marien-Andreas-Kirche, das Wahrzeichen der Stadt Rathenow, »zum Lobe Gottes wiederaufzubauen«, wie es der Vorsitzender des *Förderkreises* in seinem folgenden Grußwort formuliert, also den in den 1950er Jahren mühsam begonnenen Wiederaufbau des Gotteshauses vorrangig durch Einwerbung von Spenden endlich weiterzuführen und zu vollenden. Der *Förderkreis* kümmert sich mithin um einen ganz praktischen Zweck: die Instandsetzung einer kriegszerstörten Stadtpfarrkirche. Er ist, etwas allgemeiner gefasst, darum bemüht, ein zentrales Stück aus dem historischen, dem kirchlichen wie dem kulturellen, Erbe der westhavelländischen Kreisstadt Rathenow durch seine Wiederherstellung für künftige Generationen auf Dauer zu bewahren.

Es leuchtet unmittelbar ein, dass das angestrebte geistliche ebenso wie denkmalpflegerische Ziel sich der wissenschaftlichen Forschung bedient, gilt es doch, deren kirchen- und kunstgeschichtliche Erkenntnisse für die Ausgestaltung des Wiederaufbaues und für die Deutung des Baues und seines Inventares nutzbar zu machen. Für die Verbindung des *Förderkreises* zur Geschichtswissenschaft steht Gudrun Gleba als eine vor allem in Nord- und Mitteldeutschland tätige Mittelalterhistorikerin, deren ornithologische Interessen sie vor Jahren ins Havelland führten, wo sie sich von der Rathenower Kirche und ihrem *Förderkreis* begeistern ließ. Als dessen Mitglied und als Fachhistorikerin hat sie seitdem dem Publikum die besonderen Schätze der Kirche nahegebracht, darunter auch deren aus dem 17. Jahrhundert stammendes Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*«, das das Inferno vom April 1945 überstanden hatte, weil es vom Pfarrer im Kirchturm eingemauert worden war. Sie regte dazu eine interdisziplinäre wissenschaftliche Veranstaltung an, in der Weise, dass dieses Kirchenbildmotiv überhaupt in den Blick genommen werden sollte, finden sich doch seine großformatigen Realisierungen in verschiedenen Ausführungen in mehreren Kirchen zwischen Rathenow und Helmstedt wie auch darüber hinaus in zahlreichen anderen europäischen Regionen und Ländern. Gudrun Gleba überzeugte von ihrer Idee zuerst den *Förderkreis* und dann zwei andere Fachkollegen wegen deren Nähe zur Materie, die evangelische Kirchenhistorikerin Prof. Dr. Judith Becker (Humboldt-Universität zu Berlin) und den Frühneuzeithistoriker Prof. Dr. Matthias Asche (Universität Potsdam), so dass die drei zusammen mit tatkräftiger Unterstützung des *Förderkreises* die Tagung inhaltlich und organisatorisch in Angriff nahmen. Ihr Konzept fand die Zustimmung der *Brandenburgischen Historischen Kommission*, legen doch gerade landesgeschichtliche Gelehrtenkreise, wie die Historischen Kommissionen in Deutschland sie vereinen, Wert darauf, praktische Anliegen und Absichten, die aus dem orts-, regional- oder landesgeschichtlichen Bewusstsein breiterer Bevölkerungsgruppe jenseits der Fachwissenschaft entsprungen sind und der Erhaltung (einschließlich Restaurierung) und Vermittlung geschichtlicher ‚Überreste‘ dienen, durch eigene wissenschaftliche Untersuchungen und deren praktische Verwertung zu bestärken.

Das Thema der Tagung, die Analyse eines Kirchengemäldes zu einer in den Evangelien geschilderten Szene aus dem Leben Jesu Christi, ist mehr als eine belanglose Spezialität. Denn die Geschichte von Christus vor dem Hohen Rat, wie sie knapp betitelt wird, also die Gerichtsverhandlung, die auf Betreiben des jüdischen Hohen Rates in Jerusalem vor dem römischen Statthalter Pontius Pilatus gegen Jesus von Nazareth wegen dessen angeblicher Verstöße gegen maßgebliche jüdische Glaubenssätze geführt wurde und die mit dessen Verurteilung zum Tode endete, steht nahezu am Anfang der Ereignisfolge an Karfreitag und an Ostersonntag, der Kreuzigung und Auferstehung Christi. Der Prozess vor Pilatus setzte gewissermaßen das Geschehen in Gang, an dessen Schluss mit dem Osterwunder der Grund für die Erlösung aller Menschen, die an Christus und sein Werk glauben, gelegt war, ihnen Sündenvergebung und Auferstehung von Gott zugesichert wurden, wenn sie einzig und allein auf den gekreuzigten und auf-erstandenen Christus vertrauten.

Dass die Gerichtsszene von der Kirchenmalerei wiederholt dargestellt worden ist, verwundert nicht; eher überrascht der Umstand, dass mehrere, namentlich bekannte wie unbekannte Maler sie im 17. Jahrhundert in einem überschaubaren historischen Raum, im Havelland, in der Altmark und im Braunschweigischen, auf großformatigen Gemälden zur inneren Ausgestaltung der Stadtkirchen von Rathenow, Tangermünde und Helmstedt sowie der Dorfkirche von Stölln, und deutlich weniger gut erhalten in den Dorfkirchen von Randensleben und Schnarsleben, unter Hinzuziehung von Vorlagen verschiedener Kupferstiche vor allem aus dem flämischen Raum umgesetzt haben. An diesem Punkt setzt das Erkenntnisinteresse der Tagung und dieses Tagungsbandes an: Die vorliegenden Beiträge, die bewusst von Angehörigen verschiedener Fachdisziplinen verfasst wurden und dadurch aus unterschiedlichen Perspektiven das Problem erhellen, kreisen vornehmlich darum, zunächst alle diese Gemälde in ihr regionales Umfeld einzubetten, ihre konkreten Entstehungsbedingungen vor Ort, ihre Stiftung und ihre Stifter und Stifterinnen zu klären und sie in die großen Krisen der Zeit mit ihren konfessionellen Kämpfen und deren Zuspitzung im Dreißigjährigen Krieg ebenso wie in die Rechtsvorstellungen der Epoche einzufügen. In welcher Weise wird die in der frühen römischen Kaiserzeit spielende biblische Geschichte von der Vorstellungs- und Erfahrungswelt des 17. Jahrhunderts eingekleidet? Im Mittelpunkt stehen dann die Tafeln selber, die künstlerischen Darstellungen von »*Christus vor dem Hohen Rat*« ebenso wie die dazugehörigen Texte und den darin präsentierten Rechtspositionen. Auf welche Weise und mit welchen Absichten sollten die Kirchenbesucher angesprochen und belehrt werden? Denn die Reformation und ihre weitreichenden Nachwirkungen auf evangelischer wie auf katholischer Seite haben noch einmal in der gesamten lateinischen Christenheit zur gesteigerten Suche nach der rechten christlichen Wahrheit und nach einem rechten christlichen Leben geführt. Das Bekenntnis zur eigenen Konfession

durchdrang den Alltag aller Stände der damaligen Gesellschaften, ohne die (jeweilige) Kirche und ihre Lehre war das Dasein kaum zu bewältigen. In diesem Zusammenhang haben auch Kirchengemälde wie dasjenige von »*Christus vor dem Hohen Rat*« ihren »Sitz im Leben«, indem sie die Gottesdienstbesucher von der Geschichte ihres Erlösers und von den Anforderungen an ihre Lebensgestaltung unterrichteten.

Es versteht sich daher von selbst, dass die deutsche Landesgeschichtsforschung den drei Jahrhunderten der Frühen Neuzeit der Kirchen- und Konfessionsgeschichte große Aufmerksamkeit gewidmet und sie die Kirchengeschichte ihres jeweiligen Untersuchungsgebietes immer in ihr Programm einbezogen hat. Für die brandenburgische Landesgeschichtsforschung ist allerdings zu bemerken, dass sich die Aufmerksamkeit ihres kirchengeschichtlichen Zweiges sehr stark einerseits auf die Epochen der Reformation und der Konfessionskämpfe des 16. Jahrhunderts und andererseits auf die Rolle der Kirchen unter den totalitären Versuchungen des 20. Jahrhunderts konzentriert hat. Wenn die *Brandenburgische Historische Kommission* sich zur Mitwirkung an der Rathenower Tagung bereitgefunden hat, wollte und will sie damit auch zur besseren Erhellung der eher vernachlässigten Kirchengeschichte des 17. Jahrhunderts beitragen und das Interesse des Publikums auf diese Zeit lenken. Und darüber hinaus möchte sie mit diesem Band erneut ins Bewusstsein heben, dass keine brandenburgische Landesgeschichte bis auf die Gegenwart der Kirchengeschichte entbehren kann, will sie ihren Anspruch aufrechterhalten, das menschliche Dasein in dem überschaubaren, begrenzten Raum eines Territoriums, eines Landes, einer Landschaft in all seiner Vielfalt zu berücksichtigen und nicht dem Irrtum verfallen, Kirche und Religion aus dem Gesamtbild aussparen zu können.

Prof. Dr. Klaus Neitmann

Vorsitzender der Brandenburgischen Historischen Kommission e.V.

Grußwort des Förderkreises der Sankt Marien-Andreas Kirche

Die Sankt-Marien-Andreas-Kirche ist das Wahrzeichen der Stadt Rathenow. Noch in den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges, in der Nacht vom 28. auf den 29. April 1945, wurde sie von Brandgranaten getroffen und brannte völlig aus. Auch das Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*« wäre zerstört worden, wenn nicht der damalige Pfarrer Ernst Detert, ein Mitglied der Bekennenden Kirche, alle wertvollen Kunstschatze im Turm der Kirche eingemauert hätte.

1990 bot die Kirche noch einen jammervollen Anblick. Das Kirchenschiff war unter großen Mühen 1959 wiederaufgebaut worden, aber aus dem Chorraum wuchsen große Bäume, und der Turm war nur noch ein Torso. Am 15. September 1996 gründeten 48 Gleichgesinnte den *Förderkreis zum Wiederaufbau der Sankt-Marien-Andreas-Kirche in Rathenow e. V.* mit dem Ziel, die Kirche zum Lobe Gottes wiederaufzubauen. Dieser Förderkreis entwickelte sich im Laufe der Zeit zur Triebfeder des Wiederaufbaus und sammelte bisher über 1,5 Mio. € an Spenden. 2024 hatte er 271 Mitglieder in ganz Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich, den Niederlanden, Finnland und Kanada.

Als Prof. Dr. Gudrun Gleba anregte, eine interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung vom 30. Juni bis 2. Juli 2022 zu dem Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*« mit Referenten und Referentinnen aus verschiedenen Ländern Europas in der Kirche zu veranstalten, sammelte der *Förderkreis* eine hohe Summe an Spenden, um die Durchführung einer solchen Tagung einschließlich der Drucklegung eines Tagungsbandes finanziell nach Kräften zu unterstützen.

Die Tagung war ein einmaliges Ereignis in diesem Gotteshaus, und die aus der Schweiz, Österreich, Polen, Italien und Deutschland stammenden Teilnehmer und Teilnehmerinnen passten gut zu dem europaweit vernetzten Förderkreis. Die Tagung mit dem Titel »*Religion und Recht im Kirchenraum des 17. Jahrhunderts*« förderte interessante kulturgeschichtliche Zusammenhänge zutage, und die besondere Atmosphäre im Chorraum war für alle Besucher und Besucherinnen der Tagung spürbar. Tagungsgast Dr. Joachim Arenth erklärte sich spontan bereit, über die *Stiftung JenAcon* 4000,00 €

für die Restaurierung des wertvollen Gemäldes zur Verfügung zu stellen, die inzwischen auch erfolgte.

Lebendig und aufgelockert wurde die Tagung durch eine Exkursion nach Tangermünde und Stölln, wo es – zum anschaulichen direkten Vergleich – in der dortigen Stadt- beziehungsweise Dorfkirche Gemälde gleichen Inhalts gibt. Die Schatzmeisterin des *Förderkreises*, Heidi Maria Binder, hat nicht nur die Gabe, Geld zu sammeln, sie richtete auch ein vorzügliches Büfett für die Pausenversorgung der Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus. Allen, die dabei geholfen haben, gebührt ein großes Dankeschön!

Nachdem der *Förderkreis* Gelder für die neuen Fenster im Chor, für den Wiederaufbau des Turms und die Kreuzrippengewölbe im Kirchenschiff und in der Marienkapelle gesammelt hatte, gelang es ihm inzwischen, 7,5 Mio. € Förderung von der Bundesregierung und der Landesregierung in Brandenburg für den letzten Bauabschnitt des Wiederaufbaus zu erhalten. Am 1. Dezember 2025 sollen die Kreuzrippengewölbe im Chor, die Emporen im Kirchenschiff und eine Fußbodenheizung eingebaut sein. Dann wird achtzig Jahre nach der Zerstörung die bauliche Hülle komplett wiederaufgebaut sein.

Herzlich danke ich allen Referenten und Referentinnen der Tagung sowie den drei Herausgebern des Tagungsbandes, mit einem besonderen Dank an das Kuratoriumsmitglied des *Förderkreises* Gudrun Gleba als Initiatorin des wissenschaftlichen Austauschs über ein Thema, das bis heute nichts an Spannung und Aktualität verloren hat. Die Veröffentlichung des Tagungsbandes freut mich und alle Mitglieder des *Förderkreises* außerordentlich! Ich hoffe, er wird den Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, den Lesern und Leserinnen viele Anregungen und Erläuterungen für den geschichtlichen Hintergrund zur Entstehung und Rezeption des Gemäldes »*Christus vor dem Hohen Rat*« geben.

Heinz-Walter Knackmuß

*Vorsitzender des Förderkreises der Sankt Marien-Andreas Kirche
und Ehrenbürger der Stadt Rathenow*

Vorwort

Vielfalt. Dieses Wort dürfte wohl im besten Sinne die Tagung beschreiben, die im Sommer 2022 an drei Tagen in einem besonderen Raum stattfand, nämlich dem Chorraum der Sankt Marien-Andreas Kirche der Stadt Rathenow im Westhavelland in Brandenburg. Dabei handelte es sich um Annäherungen an ein einzelnes Bildmotiv – »*Christus vor dem Hohen Rat*« oder »*Das ungerechte Gericht*«. Diese Annäherungen erfolgten, nicht unüblich für eine Fachtagung, aber in der Breite vielleicht doch ungewöhnlich, von verschiedenen Fachrichtungen und ausgehend von ganz unterschiedlichen Fragestellungen.

Vielfältig waren auch die Zuhörenden und die Mitdiskutierenden, denn neben Fachwissenschaftlern und Fachwissenschaftlerinnen begleiteten auch zahlreiche Interessierte aus Brandenburg und Sachsen-Anhalt die Tagung, die sich zum Teil bereits seit mehreren Jahrzehnten in sehr aktiven Förderkreisen für den Erhalt der bau- und kunstgeschichtlichen Denkmäler in ihrer Region engagieren.

Wer erst einmal angefangen hat, »*Christus vor dem Hohen Rat*« als eigenständiges Bildmotiv wahrzunehmen, ist quasi auf einer beständigen und oft von unerwartetem Erfolg gekrönten Jagd nach immer weiteren Zeugnissen dafür, wie es, vornehmlich zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, in ganz Europa Verbreitung fand und dabei immer wieder kleine Abwandlungen erlebte. Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte, Rechts- und Kulturgeschichte, Theologie und Restaurierungswissenschaften erreichen bei der Betrachtung dieser Kirchenbilder erstaunliche Schnittmengen, wobei gleichzeitig deutlich wird, wie sehr alle Disziplinen fachspezifische Fragen in einem je eigenen terminologischen Duktus verfolgen. Es ging während der Tagung also um Multidisziplinarität in dem Sinne, dass man bereit war, einander zuzuhören. Wer die folgenden Beiträge liest, ist also aufgerufen, sich auf Herangehensweisen einzulassen, die jenseits der eigenen Fachgrenzen verlaufen – kein einfacher, aber letztlich fruchttragender Prozess.

Wie an einem unregelmäßigen breiten Band aufgereiht, finden sich dicht beieinander in verschiedenen Ausführungen großformatige Realisierungen des Kirchenbildmotivs »*Christus vor dem Hohen Rat*« in den Stadtkirchen von Helmstedt, Tangermünde und Rathenow und in der Dorfkirche von Stölln. Schnell bestätigte sich, dass es auch in vielen anderen Regionen Europas Umsetzungen des Bildmotivs gab (vgl. die Beiträge

von Rainer Henrich und Romana Rupiewicz). Das Bildmotiv als solches einschließlich seiner ungewöhnlich großen Textmenge war von kleinformatigen Holzschnitten und Kupferstichen aus dem flandrischen Raum des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts übernommen worden (vgl. Beitrag von Rudolf Bönisch); das Bildmotiv ist also alles andere als einzigartig. Im Gegenteil lassen die Ähnlichkeiten in der Umsetzung des Bildmotivs – jenseits einer Beurteilung der künstlerischen Qualität der jeweiligen Ausführung – einen ikonographischen, ja ikonologischen Bekanntheitsgrad der Darstellung annehmen, die in ihrer Zeit problemlos gelesen werden konnte – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Die Dichte, in der es sich als großformatiges Kirchenbild im Raum zwischen Helmstedt und Stölln finden lässt, scheint trotzdem einzigartig zu sein. Die heutige Rezeption verlangt aber eine Entschlüsselung der auf Holztafeln oder Leinwand aufgetragenen Bild- und Schriftzeichen und ihrer Bedeutungen ebenso wie eine Einordnung in den historischen und, eingedenk des Motivs, rechtsgeschichtlichen Kontextes.

Es stellen sich die Fragen a) nach der Tauglichkeit dieses aus anderen Medien bekannte Bildmotiv als großformatiges Kirchenbild, b) nach der zeitgenössischen Rezeption der Bilder durch die Gläubigen und Kirchenbesucher, c) nach den Gründen des Verbleibs der Bilder in den Kirchen, wo doch viele andere Werke aus den Kirchenräumen verschwanden.

Das heißt auch: Diese Kirchenbilder hängen heute nicht als singuläre, einzigartige oder herausragende Werke in Kunstmuseen. Sie entstanden als Auftragsbilder im Laufe des 17. Jahrhunderts und sind damit Bestandteile eines weit zu fassenden historischen Kontextes (vgl. die Beiträge von Matthias Asche und Gerlinde Strohmaier-Wiederanders). Sie zeigten einen Rechtsvorgang, wie er einerseits als die zur Zeit Jesu Christi geltende römische Rechtspraxis verstanden wurde und wie man sie aus den Evangelien zu kennen glaubte, und wie er andererseits für die Zeitgenossen als Teil ihrer eigenen Rechtsverhältnisse lesbar und vergleichbar blieb (vgl. den Beitrag von Mathias Schmoekel). Und schließlich präsentierten sie im Detail eine Vielfalt an Kleidung, Objekten und denkbaren Kommunikationssituationen, die den Betrachtern und Betrachterinnen zum einen Teil geläufig war und zum anderen Teil aber fremd, provokativ und herausfordernd gewesen sein dürfte (vgl. die Beiträge von Philipp Zitzlsperger und Gudrun Gleba).

Die Diskussion um Entstehung, Verbreitung und Rezeption des Bildmotivs »*Christus vor dem Hohen Rat*« oder »*Das ungerechte Gericht*« ist mit den Artikeln in diesem Buch nicht abgeschlossen. Auch ist die Erkenntnis nicht neu, dass Kirchenräume mit ihren vielen durch die Jahrhunderte sich verändernden Objekten öffentliche Orte sind, in denen kulturgeschichtliche Entwicklungen und Auseinandersetzungen in ihrer Materialität buchstäblich sichtbar werden. Aber wir hoffen, für beides weiterführende Anregungen gegeben zu haben (vgl. die Zusammenfassung von Judith Becker).

Die Kirchenbilder »*Christus vor dem Hohen Rat*« waren in den Kirchen zwar nicht Wind und Wetter, wohl aber wechselnden Temperaturen, Feuchtigkeitsgraden und Luftverunreinigungen ausgesetzt. Restaurierungen waren dringend geboten. Tatsächlich erfolgten sie mittlerweile in Tangermünde, in Stölln und in Rathenow. Die Restaurierung in Rathenow hatte nach einer großzügigen Spende des Tagungsteilnehmers Dr. Joachim Arenth als Vorsitzender der *Stiftung JenAcon* die Diplom-Restauratorin Annett Xenia Schulz übernommen, die bereits die Restaurierung des Gemäldes in der Dorfkirche von Stölln realisiert hat und die ihre Arbeiten zur Erhaltung des Bildes auch hier in einem Tagungsbeitrag vorstellt.

Unser besonderer Dank geht an die Menschen und Institutionen, die auf vielfältige Weise zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben: Zum einen gilt er Prof. Dr. Klaus Neitmann von der *Brandenburgischen Historischen Kommission*, die von Anfang an dem Tagungsprojekt positiv gegenüberstand und sowohl die Tagung, als auch die Publikation der darin zusammengetragenen Beiträge mit erheblichen finanziellen Mitteln unterstützt hat. Zum anderen geht unser Dank an Heidi Maria Binder und Gisela Scharein, die mit unermüdlich helfenden Händen für einen reibungslosen Ablauf der Tagung sorgten, und ganz besonders und vor allem danken wir denjenigen, die einem Spendenaufruf des *Förderkreises zum Wiederaufbau der Sankt Marien-Andreas Kirche in Rathenow e. V.* unter der Leitung von Dr. Heinz-Walter Knackmuß gefolgt sind – ein sicherlich ungewöhnlicher Weg. Sie haben uns als den Organisatoren der Tagung mit ihrer finanzieller Unterstützung in ganz unterschiedlicher Höhe und aus ihrem persönlichen Interesse am Erhalt und der Erforschung geschichtlicher und kunsthistorischer Objekte in ihrer Stadt Rathenow einen Vertrauensvorschuss entgegengebracht, den wir hoffen mit dem jetzt vorliegenden Tagungsband einzulösen.

Zum Schluss sind wir den studentischen beziehungsweise wissenschaftlichen Hilfskräften an der Professur für Allgemeine Geschichte der Frühen Neuzeit der Universität Potsdam zu Dank verpflichtet, die sämtliche Texte einem kritischen Korrekturblick unterzogen haben: Marco Barchfeld M.A. (jetzt Erlangen), Yannick Drescher M.A. und Leander Treuwerth B.A.

Potsdam, Berlin und Oldenburg im Frühjahr 2026



STIMON
LEPROES.
Wiet moet racht
ordelt men en
mensche. de
wahren is.

RABAAM.
Jct en moet niet
toerthe de rechten
gemaet sijn als
si in der saken
niet ouder hou-
den werde.

ACHIAS.
Men moet wel
ondersoeken de
saken en misdade
alren eer dat men
hem ter doet
verordelt.

ROSMIOPIH.
Woer om is de Welt
ghegeven is sake dat
de erbaerheit des wet
niet inder houwen
en wort.

SV RATH.
Dat behoert ho garm
Wetli der mensche
nemant te ordelen
sonder sijn ewighe
is dat daer om recht
lijst dese mensche ge-

PHVTIP HARES.
De dreucht en is den
lande niet van node
doer vleschen dem
oploep onder dat ge-
mene volck opstaet

DE PHAR.
De moet en si niet
maek den de mensche
vreesen is sij sel dies
ghewone weert treden
is dat hem sijn ewighe
quaet oertrinken
niet o haad tudeyt.

all
fry
ter
sch
vo
lic

Die sententie is gegeven ober den onschuldigen
Jesum to Jerusalem in Judea van den Pro-
vest en Richter pontie pilato.

Jct pontius pilatus prouest en Richter in Jerusalem onder den Mechtigsten Keiser Liberio. Wiens a
Richterstaet Wyl liefden van Justitie en van der Synagoga des Jactschen Volcks is gepresenteert Ihesus
sijn hoe well dat hy van ender Armer moeder geboren is geweest hem vreckende te sijn Coninck der Joden
the medder roepen en aftho treden ende alle dith gesien en geproest onrecht houdende. Siggende dat hy fall steruen
den rad beroepen waren in Iherusalem den die Joden Ihesum ter doet brochten en wat eynlyck Kartshere profite

St. Marien-Andreas Kirche in Rathenow: Christus vor dem Hohen Rat (125×205 cm),
entstanden um 1700 oder früher; der Maler ist unbekannt.



Ider Zalichste rijck will bewaren den Allderoppersten In Allen en van Allen saluyt Sittende in den
 s van Nazareth de roth Vermactelijcker spracken hem seluen ghesecht hefft den soen gods te wesen en mo
 En hem vermeetende Salomons werck tho verderuen en dat volck vander alder geproeffter wett. Moses
 an der galgen des cruces met twe Mordemaren. Hier sijn geschreuen die naemen van den Raachtshern die in
 erde Oet wat en ider vor sent critic gaff met oren eigen Munde Na dem Besehl Caiphas dat jaer overste Bishop was.



Stich des Joannes van Doetecum (1530–1605), die vermutliche Vorlage für das Rathenower Bild.





Demnach hat PONTIUS PILATUS Sachdem er zu voru seine hand zum Reichen der verthuld gewaschen, ein solches vertheil verurtheilt und
 und lauchwellige regierung veränder wolle nach demich auf den reicher stel. hat maniglich und in linderheit der iudischen SYNAGOG recht zu sprechen
 mit richterlicher weisheit vernehmen lassen das er der Sohn Sathes und oher wol von gar armen alern erbohend der iuden König sey das er auch der König SALOMONS
 achtet dieses ungericht vertheil an den HERZOGES ISV vollbracht worden. Jedet vns die S. schrifft wie allen erntenden auf das fleischtrau. Siur es nicht gering das wir diek iudici allen
 Knechten bodt leiden wollen. S. anlich das er vns als das rechte und gute angereine schachtopfer, mit gott klaren Gnadherren vnter verhoffnet durch seine wesenliche heil und
 Das wir diek vntersprecher gütlich vns abweh.

Diese Tafel hat zur Ehre Gottes in S. STEPHANS kirche alhie verthet. Der Schreifter v
 Sprungher bodt in gott selig. Verschied

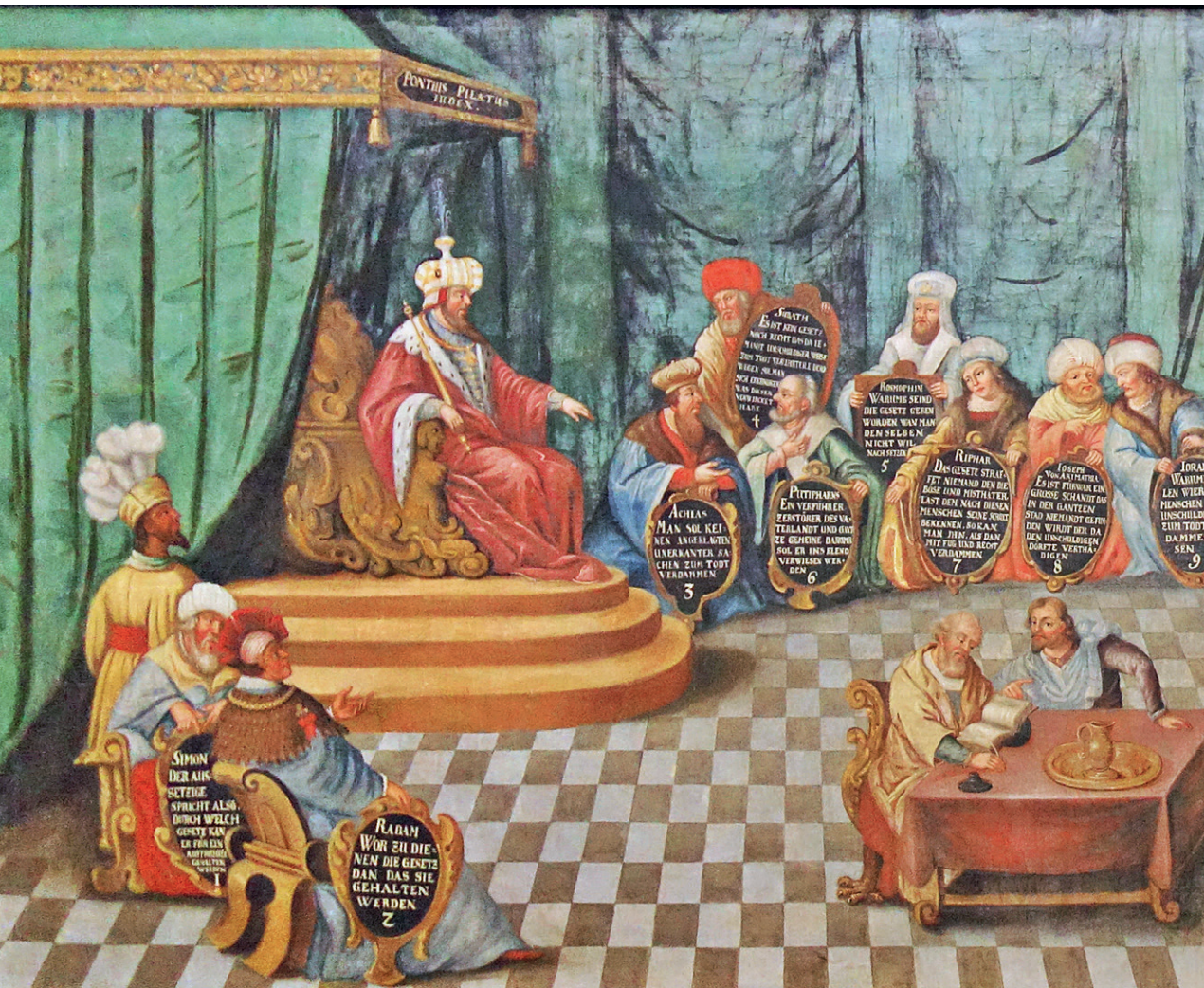
St. Stephani-Kirche in Helmstedt: Christus vor dem Hohen Rat (117,5 x 181,5 cm).
 Das Bild wurde von den 1626 verstorbenen Eheleuten Bürgermeister Heinrich



er geben lassen. **PONTIUS PILATUS** HERR ZU JERUSALEM VON DER GEBIRTSSTADT **TIBERO** WACHEM SOHL IN GÜTLICH
 UND ZURICHEN UND DAS IHNIGE WAS DIE IUDEN WIDER **IESUM** VON **CAPARETH** DEN HE GEFÄHRLICH DAR GEFÜHRT WUNDERBAR UND ZUERSTENHIN GEKOMMEN. WERNEUNGS DER SELBEN
 ALLE AB WACHEN UND ZURICHEN SELBEN UND HEUTE ZURICHEN DAS DER SELBE WIDEN ZWEIFEL ANDEREN ÜBELHÄTIGEN AN DAS CREUCH GEFÜHRT UND VOM LEBEN ZUM TODE GEBRACHT WERDE. HEIT NIT UND WAS
 FÜR EINE WILKE, UND ALLE AB IHN WIE ANDERE GEFÜHRT. SONDERN ZU WORTEN DIE VORFACHEN BETRACHTEN. WER NIT ZUM TODE DER HEIT NIT HATTE HAT DEN VORFACHEN ZU DIE HEUTE FÜHRT, UND SO EINEN
 WORT BESCHREIBEN, UND ALLE DUREH KANN TODE, UNS VOM WILGEN TODE ERHILF. DER SELBE SOBENDES VON HERRSCHAFTER UND SCHNAPFER SELBST HE. SOHL UNS HEUTE GNADE 16. HEIT 7.

ad usque **S. Heinrich** Duve Bürgermeister und sein Ehliche Hausfrau **Anna Modelerß**,
 en/ Im 1636. Jahr:z

Duve und Anna Modelerß gestiftet, im Rahmen wird die Jahreszahl 1645 angegeben; der Maler ist unbekannt.



DEM NACH HAT PONTIUS PILATUS NACH DEM ER ZU VOR SEINE HÄNDE ZUM ZEICHEN DER UNSCHULD GEWISCHEN EIN SOLCHES URTHEIL VERFASSEN (UND ERGEBEN LASSEN): ICH PONTIUS LANGWERTIGE REGIERUNG VERLEIHEN WOLLE; NACH DEM ICH AUF DEN RICHTER STUHL SASS, MÄNNLICH UND INSONDERHEIT DER JÜDISCHEN SYNAGOG RECHT ZU SPRECHEN, UND DAS IENIGE WAS DIE JUDEN W RÄCHTIGEN WÖRTEN VERNEHMEN LASSEN, DAS ER DER SOHN GOTTES, UND OB ER WIL VON GAR ARMEN ELTERN ERBOHREN, DER JUDEN KÖNIG SEY, DASS ER AUCH DEN TEMPEL SALOMONS WOLLE ABRECHEN UND ZERSTÖREN, ERKENNE UND SPRECHE UNGERECHT URTHEIL AN DEM HERRN JESU VOLLSTRECKT WERDEN, ZEIGET UNS DIE H. SCHRIFT MIT ALLEN UMSÄNDEN AUF DAS FLEISIGSTE AN. NUN IST ES NICHT GENUG, DASS WIR DIESE HISTORIE ALLEIN WISSEN, (UND DIE HÄNDE FALLEN, UND SO EINEN SCHMALICHEN TOD LEIDEN WÖLLEN; NEMLICH DAS ER UNS, ALS DAS RECHTE UND GOTT ANGENEHME SCHLACHTOPFER, MIT GOTT SEINEM HIMMLISCHEN VATER VERSOH DERSELBE, SO BEIDES UNSER HOHEPRIESTER UND SÖHNOPFER SELBST IST, WOLLE UNS SEINE GNADE VERLEIHEN, DASS WIR DIESER UNLAUSSPRECHLICHEN GÜTHAT UNS

Kirche St. Stephan in Tangermünde: Christus vor dem Hohen Rat (174,5 × 379 cm), gestiftet 1697 von Anna Catharina Klessen; der Maler ist unbekannt.



**PILATUS RICHTER ZU JERUSALEM, UNTER DEN GROSSMÄCHTIGSTEN KEISER TIBERIO, WELCHEM GOTT EIN GLÜCKLICH UND
 ZIEDER JESUM VON NAZAREHT, DEN SIE GEFÄNGLICH DARGESTELLT, ANGEHÖRT UND ZU ERKÄNTNISS GENOMMEN, IN ERWEGUNG DERSELBE SICH MIT RUHM =
 ZU RECHT DASS DERSELBE NEBEN ZWEIEN ANDERN ÜBELTHÄTIGEN AN DAS CREUTZ GESCHLAGEN UND VOM LEBEN ZUM TOD GEBRACHT WERDE. WIE NIT UND WAS GESTALT SOLCHES
 D ALLEIN OBEN HIN WIE ANDERE GESCHICHTEN, SONDERN ZU VORDEIST DIE URSACH BETRACHTEN, WARUM NEMLICH DER SOHN GOTTES HABE DEN UNGERECHTEN IN
 NETE, DURCH SEINE UNSCHULD UNSER SCHULD UND MISSETHAT BEZAHLT, UND ALSO DURCH SEINEN TOD, UNS VOM EWIGEN TOD ERLÖSETE:
 GEBRAUCHEN UND EWIGLICH GENIESSEN MÖGEN.**

**GOTT ZU EHREN UND DIESER KIRCHEN
 ZUM ZIERDE HATT DIESE TAFEL GESCHRIEBEN
 ANNA CATHARINA KLESSEN
 WITWE KAHRSTETIN.
 ANNO 1697.**



Abbildung des blutdürstigen Gerichts und Urtheils, so die Gottlose Juden über
 Dies Schillerer hat der Vollgebohrne Hier Otto Bernhard von der Hagen
 Ursula Hedwichgebohrne von der Hagen SOff in Ehren der Kirchen zur Zieracht

Dorfkirche Stölln, Westliches Havelland: Christus vor dem Hohen Rat (118 x 260 cm),
 gestiftet vom Ehepaar Otto Bernhard und Ursula Hedwich von der Hagen (Die Familie
 von der Hagen waren die Patronatsherren der Kirche), 1707 gemalt von G. Becker.

Kriege und Krisen

Zeitdiagnosen, Gewaltperzeptionen und Erinnerungsdispositionen unter besonderer Berücksichtigung der Mark Brandenburg im 17. Jahrhundert

Häufig ist hervorgehoben worden, dass die Epoche der Frühen Neuzeit durch eine ausgeprägte Neigung zu Krieg und allgemeiner Friedlosigkeit bestimmt war.¹ Die hohe Kriegsdichte in weiten Teilen Europas während der zuweilen pointiert als »*Iron Century*«² beschriebenen Epoche wurde nicht zu Unrecht auch als Ausdruck jener »*General Crisis*« im ›langen‹ 17. Jahrhundert interpretiert, also einer umfassenden, viele Lebensbereiche erfassenden Krise – in der englischsprachigen marxistischen Forschung der 1950er Jahre³ entwickelt und bis heute immer wieder diskutiert,⁴ zuletzt auch bezogen auf die sozialen und kulturellen Auswirkungen der sogenannten »*Kleinen Eiszeit*«.⁵ Dass es sich hierbei freilich nicht nur um eine Deutung *ex post* handelt, zeigt, dass bereits die Zeitgenossen von einem »*eisernen*«, einem »*martialischen Saeculum*« sprachen, in dem die gesellschaftlichen Extremsituationen und individuellen Subsistenzbedrohungen signifikant zugenommen hatten. Im Dreißigjährigen Krieg konnte eben nicht immer eine klare Täter-Opfer-Trennung vorgenommen werden.⁶

Obwohl der Begriff ›Krise‹ in aktuellen Debatten geradezu inflationär verwendet wird und dadurch an begrifflicher und analytischer Trennschärfe zu verlieren droht, entfaltet er dennoch eine bemerkenswerte performative Kraft. Dies zeigt sich besonders dann, wenn es darum geht, Entscheidungsprozesse zu generieren und Legitimationsstrategien von Individuen, Gruppen oder Institutionen auszudrücken. Zuspitzend ließe sich formulieren, dass gerade die semantische Unschärfe und allgegenwärtige Verfügbarkeit des Krisenbegriffs seine Attraktivität ausmachen. Denn beides verweist auf zentrale Funktionsmechanismen moderner Gesellschaften, mithin auf die Reduktion von Komplexität, die mediale Zuspitzung von Ereignissen und die Legitimationstrategien politischer Agency. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive werden Krisen nicht primär als objektiv gegebene Sachverhalte, sondern als semantisch codierte Phänomene

oder diskursive Konstruktionen begriffen.⁷ In einem solchen Verständnis verliert die Frage nach dem tatsächlichen, empirisch fassbaren Vorliegen einer Krise an Relevanz. Stattdessen richtet sich die analytische Aufmerksamkeit auf die diskursiven Bedingungen und Kontexte, unter denen eine bestimmte Situation in historischer Perspektive als ›Krise‹ thematisiert wurde. Dabei stehen insbesondere die Akteurskonstellationen, deren Interessenlagen sowie die gesellschaftlichen und politischen Wirkungen des jeweiligen Krisendiskurses im Fokus. Zugrunde liegt die Annahme, dass solche Diskurse nicht nur krisenhafte Wirklichkeiten aufzeigen, sondern diese auch wesentlich mitkonstituieren. Erst durch ihre diskursive Rahmung wird eine sozioökonomische oder politische Situation, die durch Unsicherheit, Vertrauensverlust oder Zukunftspessimismus gekennzeichnet ist, als eigentliche ›Krise‹ identifizierbar und handlungsrelevant. In diesem Sinne ist ›Krise‹ nicht bloß ein beschreibendes Etikett, sondern ein performativer Sprechakt, der soziale Realität erzeugt.⁸ Die wiederholte Verwendung semantisch stark aufgeladener Begriffe des 17. Jahrhunderts wie ›Not‹, ›Elend‹ oder ›Ruin‹ verweist daher weniger auf die objektive Schwere der Situation als vielmehr auf die diskursive Strategie, kollektive Aufmerksamkeit zu mobilisieren und bestimmte Handlungsoptionen – etwa Schutzgesuche oder juristische Interventionen – zu aktivieren. Somit gilt: »*Erst der Krisen-Diskurs erzeugt [...] durch die fortgesetzte Thematisierung der Bedrohung [...] den nötigen Handlungsdruck.*«⁹

Bezogen auf den Dreißigjährigen Krieg, bedeutete dies, dass bereits vor Einsetzen der Kriegshandlungen anhand von Wunderzeichen und Symbolen¹⁰ handlungsleitende Narrative erzeugt worden waren, die auf eine künftige Krise hindeuteten, und dass etwa die Angst vor drohender Gewaltausübung einer Kriegspartei – beziehungsweise die Erinnerung an jene Angst – diese überhaupt erst erzeugten.¹¹ Vor dem Hintergrund konfessioneller Konfliktlagen waren diese Narrative religiös aufgeladen¹² und ermöglichten so eine – nicht nur für den einfachen Menschen – plausible Erklärung der von unaussprechlicher Gewalt begleiteten Kriegsereignisse. Die Unsagbarkeit einer zuvor ungekannten Gewalt¹³ führte dabei gerade nicht zum Verlust des Glaubens an Gott, sondern bestätigte vielmehr dessen Existenz durch die Rückbindung an einen – freilich für den Menschen undurchschaubaren – providentiellen göttlichen Heilsplan,¹⁴ der auch gewaltvolle Ausnahmeereignisse wie die Zerstörung Magdeburgs 1631 erklären konnte.¹⁵ Beispiele für providentielle Deutungen von Gewalt finden sich nicht nur in der Publizistik,¹⁶ sondern sind auch zahlreich in Selbstzeugnissen der Zeitgenossen des Dreißigjährigen Krieges dokumentiert.¹⁷ Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts trat allmählich die eschatologische Deutung der Geschichte zurück.¹⁸

Der Dreißigjährige Krieg markierte eine tiefgreifende Zäsur in der deutschen wie auch in der gesamteuropäischen Kriegs- und Militärgeschichte. Aufgrund seiner zahlreichen Schauplätze und der Einbindung in vielerlei zeitgenössische Mächtekonflikte

war er keineswegs ein bloßer mitteleuropäischer oder gar ausschließlich ›deutscher‹ Krieg.¹⁹ Die spezifischen Erfahrungen der bereits von den Zeitgenossen als dreißig Jahre wahrgenommenen Krieg schrieben sich nicht nur in deren Bewusstsein ein,²⁰ sondern beeinflussten auch nachhaltig die historische Erinnerung. Grimmelshausens – freilich fiktive – Beschreibungen der Grausamkeiten und andere lyrische Bearbeitungen des Stoffes bei deutschen Barockdichtern²¹ sowie die Popularisierungen solcher eingängiger Geschichtsbilder durch Friedrich Schiller, Gustav Freytag und Ricarda Huch trugen ihr Eigenes zur Mythenbildung um den Dreißigjährigen Krieg bei, der in der Nachwelt als »*Urkatastrophe*« (Schiller) des deutschen Volkes bezeichnet wurde²² – mindestens bis zum Ersten Weltkrieg.²³ Diese Deutungsmuster wirkten und wirken zuweilen noch bis heute in unterschiedlichen Formen in der kollektiven deutschen Erinnerungskultur fort.²⁴ Für Brandenburg ist in diesem Zusammenhang exemplarisch auf den Gedenktag in Erinnerung an das »*Schreckensjahr*« 1638 hinzuweisen, der noch in den 1950er Jahren alljährlich im November am Donnerstag nach Martini in Perleberg gefeiert wurde.²⁵ Ein bekannteres Beispiel für die *longue durée* der auf den Dreißigjährigen Krieg bezogenen Erinnerungskulturen findet sich in der überlieferten Textfassung des Kinderliedes »*Maikäfer flieg*«, dessen Ursprung vermutlich auf den Siebenjährigen Krieg zurückgeht. Dies war jedoch noch während der beiden Weltkriege in verschiedenen, jeweils aktualisierten Versionen weit verbreitet. Die Melodie und die klagende Tonlage des Liedes deuten allerdings auf eine noch ältere Herkunft hin und lassen sich wohl bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges zurückverfolgen. In diesem Kontext wurde die Melodie ursprünglich mit einem anderen Text als Wiegenlied verwendet, der eine deutlich kriegsbezogene Semantik aufwies:²⁶

»*Bet, Kindchen, bet!* /
Morgen kommt der Schwed', /
*morgen kommt der Oxenstern,*²⁷ /
wird den Kindern beten lehr'n. /
Bet, Kindchen, bet!«

Die hier auf die vermeintlichen Grausamkeiten der schwedischen Truppen verweisende Zuschreibung²⁸ relativierte sich allerdings im Verlauf des Krieges, denn je länger der Konflikt andauerte, desto mehr nivellierten sich die Gräueltaten zwischen den Parteien, sodass sich die Gewaltakte katholischer und protestantischer sowie deutscher und ausländischer Söldner in ihrer Brutalität kaum noch voneinander unterschieden. Unter diesen Umständen blieben den Zeitgenossen die fundamentale Unsicherheit und die permanente Bedrohung der eigenen Existenz als zentrale Elemente der Zeitwahrnehmung jener Kriegsgeneration.²⁹ Die allgegenwärtige Volatilität des Daseins und die

akute Gefährdung des Lebens – durch die Erfahrung von Gewaltpraktiken fremder, aber eben auch eigener Truppen³⁰ – prägten das kollektive wie das individuelle Bewusstsein in einem Maße, das sich kaum überschätzen lässt. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen hat in seiner fiktionalen Autobiographie dieser tiefgreifenden Erfahrung im Roman »*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*« eine literarische Form verliehen, in der sich Fiktion und historische Realität auf vielschichtige Weise durchdringen:

»Also wurde ich bey Zeiten gewahr /
daß nichts beständigers in der Welt ist /
als die Unbeständigkeit selbsten.«³¹

Dieses »*Prinzip Unbeständigkeit*«³² betraf freilich nicht nur die Zivilbevölkerung, sondern auch den Alltag von Söldnern³³ – die Allgegenwärtigkeit und Wechselhaftigkeit des Krieges. Am Beispiel des Verlaufs des Dreißigjährigen Krieges in der Mark Brandenburg wird dies besonders deutlich, die inmitten einer quer durch das Heilige Römische Reich führenden »*Zerstörungsdiagonale*«³⁴ von der Ostseeküste über Mitteldeutschland bis hin zum Mittel- und Oberrhein lag. Die Territorien und Städte im Nordosten und im Südwesten des Heiligen Römischen Reiches waren dabei außerordentlich schwer dem Krieg ausgeliefert. Besonders hart traf es die ländliche Bevölkerung, die stärker als die Stadtbewohner unter den marodierenden und plündernden Söldnertruppen litt. Die verheerenden wirtschaftlichen und demographischen Folgen des Krieges³⁵ resultierten allerdings weniger aus direkten Kampfhandlungen – offene Feldschlachten, wie diejenige bei Wittstock in der Prignitz 1636,³⁶ wurden aus Rücksicht auf den Erhalt der Truppen meist vermieden – als vielmehr aus den indirekten Begleiterscheinungen.³⁷ Es waren die anhaltenden Truppeneinzugszüge und Einquartierungen, welche die Zivilbevölkerung stark belasteten und zu Hungersnöten, Pestepidemien und großflächigen Fluchtbewegungen führten. Besonders gefürchtet waren die Übergriffe der durchziehenden Soldaten, die mit brutalen Methoden wie Vergewaltigungen, dem »*Backofenstecken*« oder dem berüchtigten »*Schwedentrunk*« versuchten, Verstecke und Vorräte der Bevölkerung ausfindig zu machen. Diese generellen Gewaltexzesse machen zugleich ein grundlegendes Strukturproblem frühneuzeitlicher Kriegsführung durch Söldnertruppen deutlich: Die Heere zogen aus logistischen Gründen mit riesigen Trossen umher, in denen sich zuweilen mehr Frauen, Kinder und Marketender als kampffähige Söldner befanden.³⁸

Dabei war die Mark Brandenburg noch bis um die Mitte der 1620er Jahre weitgehend von unmittelbaren Kriegshandlungen verschont.³⁹ Kurfürst Georg Wilhelm – ein in der älteren borussischen Historiographie vielgeschmähter Kriegsfürst wider Willen⁴⁰ – hatte sich aus den Aktivitäten seines pfälzischen Verwandten Kurfürst Friedrich V.

herausgehalten und sich eben bewusst nicht der dezidiert anti-habsburgischen Partei um den böhmischen ›Winterkönig‹ und der protestantischen *Union* angeschlossen. So konnte er glimpflich die erste Phase des Krieges überstehen, was aus seiner Sicht auch notwendig war: Denn einerseits waren die kurbrandenburgischen Truppen noch ganz traditionell als Landesdefensionstruppen auf der Basis von Lehnsmilizen organisiert. Andererseits drohte für den weit verstreut liegenden, nur lose zusammenhängenden hohenzollernschen Territorialkomplex zwischen Königsberg im Osten und Kleve im Westen enormes Konfliktpotential – namentlich an deren Grenzen ein Hineingezogenwerden in den schon Jahrzehnte vor 1618 tobenden Schwedisch-Polnischen und den Spanisch-Niederländischen Krieg. Es gelang aber dem Kurfürsten, nur so lange Zeit Neutralität zu wahren,⁴¹ bis nicht fremde Truppen Durchzug verlangten oder gar dauerhaft die Okkupation der zwischen Elbe und Oder strategisch gelegenen Mark Brandenburg anstrebten, wie seit 1627 zunächst die kaiserlich-wallensteinschen⁴² und dann vor allem nach 1631 schließlich die schwedischen Heere.⁴³ Brandenburg erlebte somit keinen Dreißigjährigen Krieg, sondern – bis zum Abschluss des Waffenstillstandes mit Schweden 1641⁴⁴ – gewissermaßen ›nur‹ einen ›Vierzehnjährigen Krieg‹. Dieser wurde freilich umso heftiger auf dem brandenburgischen Territorium ausgetragen, da dies am Einfallstor schwedischer Truppen aus Pommern und Mecklenburg lag,⁴⁵ mithin an den zu Heerstraßen gewordenen Handelsstraßen.⁴⁶

Als der junge brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm im Jahr 1641 aus dem gemeinsam mit seinem Vater angetretenen Kriegsexil in Königsberg⁴⁷ in die Stammlande der Hohenzollern zurückgekehrt war, bot sich ihm ein Bild des Verfalls. Die Mark Brandenburg war wirtschaftlich und demographisch schwer verheert. Die für zahlreiche brandenburgische Teillandschaften überlieferten »*Landreiterberichte*« aus dem Jahr 1652 stellen eine zentrale Quelle zur quantitativen Abschätzung des Entvölkerungsgrades etwa ein Jahrzehnt nach dem Ende der direkten Kriegshandlungen dar:⁴⁸

- ca. 85 % Schulenburgsche Herrschaft Löcknitz (Uckermark)
- ca. 60 % Prignitz, Ruppiner Land, Barnim
- ca. 45–50 % Havelland, Herrschaft Beeskow-Storkow, Zauche, Teltow
- 40 % Altmark (westelbisch)
- ca. 15 % Herrschaft Cottbus-Peitz und die Dörfer im Oderbruch

Noch 1652 fehlte der Mark Brandenburg somit rund die Hälfte ihrer ländlichen Bevölkerung im Vergleich zur Vorkriegszeit, beziehungsweise lag die Wüstungsquote der landwirtschaftlichen Hofstellen auf diesem Niveau. Diese Einschätzung wird durch einen Bericht aus der brandenburgischen Hofkammer desselben Jahres gestützt, demzufolge von ursprünglich 6.097 Bauern- und Kossätenstellen auf kurfürstlichem Domänenbesitz

nur noch 3.319 besetzt waren – ein Rückgang von etwa 54 % im Vergleich zur Zeit vor dem Krieg.⁴⁹ Freilich durfte der tatsächliche Grad der Kriegsschadensbilanzen unmittelbar nach Beendigung der Kampfhandlungen zwischen Brandenburg und Schweden elf Jahre zuvor also noch deutlich höher gewesen sein. In den brandenburgischen Städten waren die Bevölkerungsverluste geringer und konnten auch schneller kompensiert werden.⁵⁰ Aufs Ganze gesehen waren – angesichts weiterer Kriegszüge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – erst nach zwei bis drei Generationen, mithin um die Jahrhundertwende, die demographischen Verhältnisse der Mark Brandenburg von vor dem Dreißigjährigen Krieg wiederhergestellt.

Kurfürst Georg Wilhelm war es gleich am Beginn des Krieges durchaus bewusst, welche Konfliktlagen nach der unheilvollen Wahl des pfälzischen Kurfürsten Friedrich V. zum böhmischen König entstanden waren, als er im Februar 1620 schrieb: »*Der Zorn Gottes steht vor Augen [...] alles ist mit Krieg und Kriegsgeschrei erfüllt, daß es fast scheint, als wolle es mit der Freiheit des geliebten deutschen Vaterlandes in Religions- und Profansachen zu ende gehen, das Volk aber lebt ruchlos, Mord, Straßenraub, Fehde, Mordbrennen befleckt das Land, daß dem, der daran denkt, ein Greuel angeht.*«⁵¹ An diesem Zitat wird bereits deutlich, dass der aufziehende Krieg vom Landesherrn mit einer religiösen Deutung versehen wurde. Zweifellos war dem Kurfürsten auch der imposante, Aufsehen erregende Winterkomet von 1618/19 bekannt, der schon bald als göttliches Omen gedeutet wurde,⁵² ebenso wie die zahlreichen Flugschriften,⁵³ vielleicht auch allerlei Prodigienpredigten und Wundererzählungen, welche die gesamte Zeit des Krieges begleiten sollten.⁵⁴

Wenn dem oft zitierten Sprichwort »Not lehrt beten« eine gewisse Validität zugesprochen werden kann, dann wirkten existenzielle Krisen wie Krankheit, Krieg und Hungersnot als Impulse für eine Intensivierung der religiösen Praxis, was vor allem für die protestantische Frömmigkeitskultur und deren letztendliche Hinwendung zum Pietismus betont wurde.⁵⁵ Sie bewirkten freilich auch eine Zunahme magischer Praktiken.⁵⁶ Im Kontext des Dreißigjährigen Krieges erscheint diese Beobachtung besonders eindrücklich, zumal es sich aus der Perspektive der meisten Zeitgenossen hierbei um einen Religionskrieg handelte, also um einen über Jahrzehnte anhaltenden, gewaltsam geführten Konflikt zwischen zwei Konfessionsparteien, der in weiten Teilen Mitteleuropas als Ausdruck religiöser Gegensätze verstanden wurde.⁵⁷ Eine differenzierte, politisch-strategische oder sozioökonomische Deutung blieb der damaligen Bevölkerungsmehrheit verschlossen. Vielmehr gab es einfache dichotomische Deutungsmuster, in denen die eigene Konfession als »wahr« und die gegnerische als »falsch« wahrgenommen wurde. Der militärische Erfolg einer Partei wurde nicht selten konsequenterweise als Ausdruck eines Gottesurteils⁵⁸ oder – bei Katholiken – des Eingreifens der Heiligen gedeutet.⁵⁹ Mit dem expliziten Religionsbezug wurden nicht nur kriegerische Handlungen juristisch

legitimiert,⁶⁰ sondern mit diesem verband sich auch eine konsolatorische Funktion mit sinnstiftender Wirkung. Diese Form der religiösen Deutung findet bereits in der biblischen Überlieferung ihren Ausgangspunkt, vor allem in den Erzählungen von sogenannten »gerechten Kriegen« im Namen Gottes,⁶¹ wie sie etwa in der Darstellung der Einnahme des Gelobten Landes durch das Volk Israel (1 Sam 25) zum Ausdruck kommen.

Vor diesem Deutungshintergrund konnten Kriege – bereits im Mittelalter, sogar noch um 1800⁶² – auch eine soteriologische Dimension bekommen, denn solche Kriege wurden vielfach als göttliche Strafe für moralisches Fehlverhalten interpretiert – als ›Geißel‹ oder »Strafgericht Gottes«,⁶³ um die sündhaften Menschen zu Umkehr und Buße zu mahnen. Nicht ohne Grund wurden schon während, aber auch nach dem Frieden von 1648 von den Obrigkeiten in vielen Territorien und Städten nicht nur Friedensfeste gefeiert,⁶⁴ sondern auch Bußtage eingeführt.⁶⁵ Die Vorstellung vom Krieg als göttlicher Strafe und als dessen ausdrücklicher Wille⁶⁶ stellt – ganz überwiegend, aber eben auch nicht unwidersprochen⁶⁷ – ein zentrales Deutungsmuster in den biblischen Schriften dar. Dies galt sowohl für das Judentum wie auch für das Christentum als Schlüssel zur Interpretation historischer wie gegenwärtiger Ereignisse. Im Alten Testament etwa wurde das Volk Israel mehrfach für seinen Abfall von Gott und wegen der Hinwendung zum heidnischen Götzendienst durch kriegerische Verwüstungen gestraft (beispielsweise 2 Kg 17,7–18), wobei allerdings die Rückkehr zum ›richtigen‹ Gott stets möglich blieb. Der Aufruf der alttestamentlichen Propheten erfuhr im 17. Jahrhundert – übrigens konfessionsübergreifend – einen vielfältigen Widerhall.

In Bezug auf das Neue Testament wurde im 17. Jahrhundert die traditionelle christliche Kriegstheologie durch einen eschatologischen Deutungsrahmen grundlegend erweitert, indem Kriege als Anzeichen der heraufziehenden Endzeit und des bevorstehenden Jüngsten Gerichts verstanden wurden – dies galt gleichermaßen für die militärischen Konflikte zwischen christlichen Konfessionsparteien als auch und besonders ausgeprägt für die Türkenkriege.⁶⁸ Das aus der Offenbarung des Johannes stammende Bild der vier apokalyptischen Reiter, die symbolisch für die heilsgeschichtlichen Plagen von Tyrannei, Krieg, Hungersnot und Seuche stehen (Offb 6,8),⁶⁹ war den Zeitgenossen durch eigene Bibellektüre, in Predigten, Kirchenliedern, Kirchenbildern und Erbauungstexten präsent.⁷⁰ Besonders schwer wog für viele der Verlust ihrer Heilsgewissheit etwa infolge gewaltsamer Rekatholisierungsmaßnahmen, die sich eindrücklich im Strafgericht über Böhmen im Gefolge der Schlacht am Weißen Berg (1620) zeigte, aber auch durch die Verkündung des kaiserlichen Restitutionsediktes (1629), das hinsichtlich der 1598 faktisch säkularisierten Hochstifte Brandenburg an der Havel, Havelberg und Lebus sowie einiger evangelisch gewordener Damenklöster auch die Mark Brandenburg betraf.⁷¹ Andreas Gryphius bringt dies in einem seiner bekanntesten Sonette pointiert auf den Punkt: »die Kirch ist umbgekehret.«⁷² Die spirituelle Verunsicherung

durch den Verlust der Heilsgewissheit wog für den Dichter schwerer als die physischen und materiellen Verwüstungen des Krieges.

Da der Krieg auch 1648 nicht vorbei war, sondern nach kurzer Pause weiterging und durch die zeitweise Besetzung durch schwedische Truppen im Schwedisch-Polnischen Krieg (1655–1660) und im Schwedisch-Brandenburgischen Krieg (1675–1679) für einige Jahre noch einmal die aus dem Dreißigjährigen Krieg noch bekannten Gräueltaten mit aller Macht nach Brandenburg zurückbrachte, blieb die Verunsicherung der Bevölkerung bestehen. Diese und andere Kriege des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts waren aber gewiss keine Religionskriege mehr, wenngleich auch noch im 18. Jahrhundert konfessionelle Aspekte in militärischen Auseinandersetzungen eine Rolle spielen konnten.⁷³ Die traumatische Erinnerung an die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges hat dem Begriff ›Religions-‹ oder ›Glaubenskrieg‹ jedoch auf Dauer und bis heute eine negative Konnotation im kollektiven Bewusstsein und in der Alltagssprache verliehen.⁷⁴ Der Westfälische Frieden wurde somit einerseits zu einer Zäsur, die zukünftige konfessionelle Konflikte verrechtlicht hatte – und zwar unter bewusster Ausklammerung der theologischen Wahrheitsfrage. Andererseits wurde die ›Bellona‹ nicht – wie in der älteren Forschung oft behauptet – ›gezähmt‹ oder ›eingehegt‹,⁷⁵ sondern die Verbindung von Krieg und Gewalt blieb auch im Zeitalter der Stehenden Heere eine integrale Erfahrung der Menschen, ebenso wie damit verbundene religiöse Aspekte.⁷⁶ Gleichwohl manifestierte sich die zunehmende religiöse Verinnerlichung in der Zeit nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges auf ganz unterschiedliche Weise, etwa in der geistlichen Lyrik eines Paul Gerhardt in Brandenburg, des Jesuiten Friedrich von Spee oder in der Herausbildung des Pietismus, der um 1700 seinen Höhepunkt in den hohenzollernschen Ländern erlebte.⁷⁷ Überhaupt zeigte sich, dass sich aus der Zerstörungs- und Gewalterfahrung des Dreißigjährigen Krieges auch Chancen ergeben konnten.⁷⁸ In diesem Zusammenhang ist exemplarisch auf die Transformationsleistungen im brandenburg-preußischen Staat nach 1648 hinzuweisen, etwa auf den Aufbau eines Stehenden Heeres⁷⁹ oder das vom Kurfürsten Friedrich Wilhelm ins Werk gesetzte hohenzollernsche Migrationsregime.⁸⁰ Ganz aktuell hinzuweisen ist auf Studien zu den ökologischen und mentalen Folgen des Dreißigjährigen Krieges für die kriegsgeplagte Mark Brandenburg.⁸¹

Der Mensch sah sich somit auch noch nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges gefangen in einem Spannungsfeld der *providentia* Gottes und einer ganz grundsätzlich ergebnisoffenen Zukunft.⁸² Diese Perspektive machte eben auch einen ungerechten Richter möglich – genauso wie im Neuen Testament beschrieben, in dem von einem durch Betrug, Hass und Gnadenlosigkeit geprägten Unrechtsprozess gegen Jesus berichtet wird, welcher im tiefen Vertrauen auf Gott in der Passion, in der sich im Leiden Christi das Ausmaß menschlicher Schuld spiegelt, die Strafe der Hohen Richter annimmt.⁸³

Anmerkungen

- 1 JOHANNES BURKHARDT, Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 24 (1997), S. 509–574.
- 2 Begriff nach HENRY ARTHUR FRANCIS KAMEN, *The Iron Century (1560–1660)*, London 1971.
- 3 ERIC HOBSBAWM, The general Crisis of the European Economy in the 17th Century, in: *Past & Present* 5 (1954), S. 33–53, und DERS., The Crisis of the 17th Century, in: ebd. 6 (1954), S. 44–65 [beide Aufsätze gemeinsam wiederabgedruckt unter dem Titel: *The Crisis of the seventeenth Century*, in: TREVOR ASTON (Hg.), *Crisis in Europe 1560–1660. Essays from Past and Present*, London 1965, S. 5–58]. Weitere zentrale Texte aus diesem Diskurs stammen von HUGH R. TREVOR-ROPER, The General Crisis of the 17th Century, in: *Past and Present* 16 (1959), 31–64 [wiederabgedruckt in: ebd., S. 59–95], und HELMUT G. KOENIGSBERGER, Die Krise des 17. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 9 (1982), S. 143–165, vgl. auch die Rezeption der These in der DDR-Geschichtswissenschaft bei HERBERT LANGER, Eine neue »Krise des Feudalismus«? Zur Diskussion um die sog. Krise des 17. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 19 (1971), S. 1395–1420.
- 4 Jüngere Bestandsaufnahmen der Debatte bei JOHN HUXTABLE ELLIOTT, The general Crisis in Retrospect. A Debate without End, in: PHILIP BENEDICT/MYRON P. GUTMANN (Hgg.), *Early Modern Europe. From Crisis to Stability*, Newark 2005, S. 31–51 [wiederabgedruckt in: DERS., *Spain, Europe and the wider World 1500–1800*, New Haven (Conn.) 2019, S. 52–73], und HAMISH SCOTT, Two Crises and the Making of the early modern Period. A historiographical Review, in: *Social History*, hg. v. University of Hull, Department of Economic and Social History 40 (2015), S. 427–445, mit explizitem Bezug auf Deutschland SHEILAGH C. OGILVIE, Historiographical Review. Germany and the seventeenth-Century Crisis, in: *The Historical Journal* 35 (1995), S. 417–441, zu Brandenburg WILLIAM W. HAGEN, Seventeenth-Century Crisis in Brandenburg. The Thirty Years' War, the Destabilization of Serfdom, and the Rise of Absolutism, in: *American Historical Review* 94 (1989), S. 302–335. Hinzuweisen ist auch auf die pointierte Titelgebung von Handbüchern von VOLKER PRESS, *Kriege und Krisen, Deutschland 1600–1715*, München 1991 – dazu DERS., Die Krise des Dreißigjährigen Krieges und die Restauration des Westfälischen Friedens, in: MONIKA HAGENMAIER/SABINE HOLTZ (Hgg.), *Krisenbewußtsein und Krisenbewältigung in der frühen Neuzeit. Festschrift für Hans-Christoph Rublack*, Frankfurt am Main 1992, S. 61–72 –, oder zuletzt noch von MATTHIAS SCHNETTGER, *Das 17. Jahrhundert. Krisen, Kriege, Konsolidierungen*, München 2024, S. 1 ff.
- 5 Hierzu nach wie vor grundlegend ist der Sammelband von WOLFGANG BEHRINGER/HARTMUT LEHMANN/CHRISTIAN PFISTER (Hgg.), *Kulturelle Konsequenzen der »Kleinen Eiszeit«/Cultural Consequences of the »Little Ice Age«*, Göttingen 2005.
- 6 Exemplarisch vgl. JOHN THEIBALT, The Rhetoric of Death and Destruction in the Thirty Years' War, in: *Journal of Social History* 27 (1993), S. 271–290, und DAVID LEDERER, The Myth of the all-destructive War. Afterthoughts on German Suffering 1618–1648, in: *German History* 29 (2011), S. 380–403, explizit aus der Perspektive der Söldner BERNHARD R. KROENER, »Kriegsurgeln, Freireuter und Merodebrüder.« Der Soldat des Dreißigjährigen Krieges. Täter und Opfer, in: WOLFRAM WETTE (Hg.), *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten*, 2. Aufl., München/Zürich 1995, S. 51–67.
- 7 OLIVER RAMONAT, [Art.] Krise, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 7 (2008), Sp. 226–229, hier Sp. 229, vgl. auch REINHART KOSELLECK, [Art.] Krise, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* 3 (1982), S. 617–650, oder FRANK BÖSCH/NICOLE DEITELHOFF/STEFAN KROLL/THORSTEN THIEL, Für eine reflexive Krisenforschung. Zur Einführung, in: FRANK BÖSCH/NICOLE DEITELHOFF/STEFAN KROLL (Hgg.), *Handbuch Krisenforschung*, Wiesbaden 2020, S. 3–16.
- 8 ACHIM LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse*, 2. Aufl., Frankfurt am Main/New York 2009, S. 21, vgl. exemplarisch ANSGAR NÜNNING, Grundzüge einer Narratologie der Krise. Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden, in: HENNING GRUNWALD/MANFRED PFISTER (Hgg.), *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München 2007, S. 48–71.

- 9 CARLA MEYER/KATJA PATZEL-MATTERN/GERRIT JASPAR SCHENK, Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Eine Einführung, in: DIES. (Hgg.), Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive, Stuttgart 2013, S. 9–23, hier S. 11.
- 10 Hier ist vor allem auf die von den Zeitgenossen als göttliches Zeichen gedeutete Kometenerscheinung des Winters 1618/19 hinzuweisen, der wie bereits ähnliche kosmische Erscheinungen zuvor als Krisensignale, am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges jedoch ganz konkret als Vorzeichen bevorstehender Instabilitäten und Umbrüche in die kollektive Erinnerung eingegangen ist, vgl. grundlegend ANDREAS BÄHR, Der Grausame Komet. Himmelszeichen und Weltgeschehen im Dreißigjährigen Krieg, Hamburg 2017. Besonders eindrücklich ist die Beschreibung des schwarzburg-sondershausischen Hofrat Volkmar Happe in seinem »*Chronicon Thuringiae*«, Bd. 1, f. 24v [Online-Edition: <http://mdsz.thulb.uni-jena.de/happe/quelle.php>] (zuletzt: 17.08.2025): »Den 3. November 1618 ist ein schrecklicher Comet [sic!] am Himmel erschienen, der etzliche Monath und gar bis in das folgende Jahr gesehen war; denn darauf in aller Welt Krieg, Aufruhr, Blutvergießen, Pestilentz und theure Zeit und unaussprechlich Unglück erfolget. [...] Kein schrecklichen Comet man spürt, der nicht groß Unglück mit sich führt. In diesem Jahre ist der Böhmische Krieg angangen und starck continuiret worden. Was auf diesem Cometen vor schreckliche Aufruhr, Krieg, Mord, Theurunge, Pestilentz, Verenderunge, Fürstenthümer und Herrschaften erfolget, die evangelische Religion verfolget, an vielen Orthen ausgetilget und dargegen der bābstische Greuel wiederumb eingeführt worden, das ist aus folgenden beschriebenen actitatis[a] zu vernehmen.« In diesem Zusammenhang weiterführend vgl. BENIGNA VON KRUSENSTJERN, Prodigien Glaube und Dreißigjähriger Krieg, in: HARTMUT LEHMANN/ANNE-CHARLOTT TREPP (Hgg.), Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts, Göttingen 1999, S. 53–78, MICHAEL SCHILLING, Vergangene Zukünfte. Prophezeiungen aus den Anfangsjahren des Dreißigjährigen Krieges, in: SABINE SEELBACH/ULRICH SEELBACH (Hgg.), Der Dreißigjährige Krieg. Ereignis und Narration/The Thirty Years War. Incident and narrative Interpretation, Leiden/Boston 2019, S. 68–84, ANDREAS BÄHR, Zeit der »crisis«. Der Dreißigjährige Krieg in Geschichtserzählungen des 17. Jahrhunderts, in: SUSANNE DINKL/MICHAELA FENSKE/JOACHIM HAMM/FELIX LINZNER (Hgg.), Katastrophen, Fluten, Weltenbrände. Erzählungen von Krisen und Chancen vom Mittelalter bis heute, Würzburg 2023, S. 105–126, und DERS., Den Krieg erzählen. Geschichtsschreibung im Zeichen von Prodigien und Wundern, in: ASTRID ACKERMANN/MARKUS MEUMANN/JULIA A. SCHMIDT-FUNKE/SIEGRID WESTPHAL (Hgg.), Mitten in Deutschland, mitten im Krieg. Bewältigungspraktiken und Handlungsoptionen im Dreißigjährigen Krieg, Berlin 2024, S. 29–51.
- 11 Grundlegend ANDREAS BÄHR, Furcht und Furchtlosigkeit. Göttliche Gewalt und Selbstkonstitution im 17. Jahrhundert, Göttingen 2013, dort vor allem die instruktive Einleitung unter der Überschrift: »*Die Furcht vor Gewalt und die Gewalt der Furcht*«, S. 11 ff., vgl. auch DERS., Remembering Fear. The Fear of Violence and the Violence of Fear in seventeenth-Century War Memories, in: ERIKA KUIJPERS/JUDITH POLLMANN/JOHANNES MÜLLER/JASPER VAN DER STEEN (Hgg.), Memory before Modernity. Practices of Memory in Early Modern Europe, Leiden/Boston 2013, S. 269–282.
- 12 Exemplarisch ANDREAS BÄHR, Gottes Wort, Gottes Macht und Gottes Furcht. Gewaltdrohung und Sprache im 17. Jahrhundert, in: JUTTA EMING/CLAUDIA JARZEBOWSKI (Hgg.), Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2008, S. 213–232.
- 13 Exemplarisch KLAUS A. VOGEL, Wo Sprache endet. Der Bericht des Anton Prätorius über die Folter und das Problem der »selektiven Empathie«, in: MARKUS MEUMANN/DIRK NIEFANGER (Hgg.), Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen 1997, S. 188–204, dazu JOHANNES BURKHARDT, »Ist noch ein Ort, dahin der Krieg nicht kommen sey?« Katastrophenerfahrungen und Kriegsstrategien auf dem deutschen Kriegsschauplatz, in: HORST LADEMACHER/SIMON GROENVELD (Hgg.), Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648, Münster/New York/München/

- Berlin 1998, S. 3–19, ANDREAS KLINGER, Formen der Gewalt im Dreißigjährigen Krieg, in: GERHARD ARMANSKI/JENS WARBURG (Hgg.), *Der gemeine Unfrieden der Kultur. Europäische Gewaltgeschichten*, Würzburg 2001, S. 107–124, EVA KORMANN, *Violentia, Potestas und Potential. Gewalt in Selbstzeugnissen von Nonnen und Mönchen des Dreißigjährigen Krieges*, in: CLAUDIA ULBRICH/CLAUDIA JARZEBOWSKI/MICHAELA HOHKAMP (Hgg.), *Gewalt in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 145–154, und HANS MEDICK, Orte und Praktiken religiöser Gewalt im Dreißigjährigen Krieg. Konfessionelle Unterschiede und ihre Wahrnehmung im Spiegel von Selbstzeugnissen, in: KASPAR VON GREYERZ/KIM SIEBENHÜNER (Hgg.), *Religion und Gewalt. Konflikte, Rituale, Deutungen (1500–1800)*, Göttingen 2006, S. 367–382. Zur Frage nach legitimer und illegitimer Gewalt in Kriegen vgl. RALF PRÖVE, Vom »ius ad bellum« zum »ius in bello«. Legitimation militärischer Gewalt in der Frühen Neuzeit, in: ULBRICH/JARZEBOWSKI/HOHKAMP, *Gewalt in der Frühen Neuzeit* (wie oben), S. 261–270, zudem DERS., *Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern des 17. Jahrhunderts*, in: MEUMANN/NIEFANGER, *Ein Schauplatz herber Angst* (wie oben), S. 24–42, und MICHAELA HOHKAMP, *Grausamkeit blutet, Gerechtigkeit zwackt. Überlegungen zu Grenzziehungen zwischen legitimer und nicht-legitimer Gewalt*, in: MAGNUS ERIKSSON/BARBARA KRUG-RICHTER (Hgg.), *Streitkulturen. Gewalt, Konflikt und Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft (16.–19. Jahrhundert)*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 59–79.
- 14 ANDREAS BÄHR, »Unaussprechliche Furcht« und Theodizee. Geschichtsbewusstsein im Dreißigjährigen Krieg, in: *WerkstattGeschichte*, hg. v. Verein für kritische Geschichtsschreibung 49 (2008), S. 9–31, hier S. 15. Hierzu vgl. exemplarisch ANDREAS HOLZEM, *Religiöse Semantik und Kirchenkrise im »konfessionellen Bürgerkrieg«*. Die Reichsstadt Rottweil im Dreißigjährigen Krieg, in: HORST CARL/HANSHENNING KORTÜM/DIETER LANGEWIESCHE/FRIEDRICH LENGER (Hgg.), *Kriegsniederlagen. Erfahrungen und Erinnerungen*, Berlin 2004, S. 233–256.
- 15 Exemplarisch MARTIN KNAUER, »... das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläfft ...« Die Eroberung Magdeburgs als heilsgeschichtliches Ereignis, in: MATTHIAS PUHLE (Hg.), »... gantz verheeret!« Magdeburg und der Dreißigjährige Krieg. Katalog zur Ausstellung, 2. Aufl., Halle 1998.
- 16 Grundlegend SILVIA SERENA TSCHOPP, *Heilsgeschichtliche Deutungsmuster in der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges. Pro- und antischwedische Propaganda in Deutschland 1628–1635*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1991, vgl. auch WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANN, *Apokalypse und Millenarismus im Dreißigjährigen Krieg*, in: KLAUS BUSSMANN/HEINZ SCHILLING (Hgg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Textbd. 1, Münster 1998, S. 259–263.
- 17 Eine systematische Sammlung solcher Selbstzeugnisse von BENIGNA VON KRUSENSTJERN, *Selbstzeugnisse der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Beschreibendes Verzeichnis*, Berlin 1997, vgl. auch das Projekt von HANS MEDICK und NORBERT WINNIGE, »*Mitteldeutsche Selbstzeugnisse der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*«, vgl. <http://mdsz.thulb.uni-jena.de/sz/index.php> [zuletzt: 17.08.2025], zudem das Online-Projekt von MARKUS MEUMANN (Ed.), *Thirty Years War online*, vgl. <https://thirty-years-war-online.net> [zuletzt: 17.08.2025]. Für die Mark Brandenburg sind solche Sammlungen noch nicht angestellt worden, auch wenn durchaus einige einschlägige Selbstzeugnisse vorliegen, vgl. etwa BERNHARD ELSLER (Hg.), *Peter Thiele's [sic!] Aufzeichnungen von den Schicksalen der Stadt Beelitz im 30jährigen Kriege*. Unbekannte Chronik eines Zeitgenossen, Beelitz 1931. Ausschließlich aus der Perspektive »von unten« geschrieben ist die Monographie von HANS MEDICK, *Der Dreißigjährige Krieg. Zeugnisse vom Leben mit Gewalt*, 3. Aufl., Göttingen 2018, vgl. auch GEOFF MORTIMER, *Eyewitness Accounts of the Thirty Years War 1618–48*, Basingstoke 2002, knapper auch DERS., *Individual Experience and Perception of the Thirty Years War in Eyewitness Personal Accounts*, in: *German History* 20 (2002), S. 141–160.
- 18 So die These von MARKUS MEUMANN, *Von der Endzeit zum Säkulum. Zur Neuordnung von Zeithorizonten und Zukunftserwartungen ausgangs des 17. Jahrhunderts*, in: SILVIA HEUDECKER/DIRK NIEFANGER/JÖRG WESCHE (Hgg.), *Kulturelle Orientierungen um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Tübingen 2003, S. 117–142.
- 19 Dies wird vor allem deutlich herausgearbeitet in den Monographien von RONALD G. ASCH, *The Thirty*

- Years War. The Holy Roman Empire and Europe 1618–48, New York 1997, und CHRISTOPH KAMP-
MANN, Europa und das Reich im Dreißigjährigen Krieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, Stutt-
gart 2008.
- 20 GEOFF MORTIMER, Did Contemporaries recognise a »Thirty Years War«?, in: English Historical Review
116 (2001), S. 124–136.
- 21 Exemplarisch ANDREAS MERZHÄUSER, Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstel-
lung in Grimmelshausens »Simplicissimus«, in: MEUMANN/NIEFANGER, Ein Schauplatz herber Angst
(wie Anm. 13), S. 65–82, zudem MORITZ BASSLER, Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen
Barock, in: ebd., S. 125–144.
- 22 Zuletzt knapp zusammenfassend vgl. GEORG SCHMIDT, Deutungen des Dreißigjährigen Krieges. My-
thos, Legenden und Einsichten, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, hg. v. d. Bundeszentrale für Politische
Bildung 68 (2018)/Heft 30–31, S. 17–23, und DERS., Die Reiter der Apokalypse. Geschichte des Drei-
ßigjährigen Krieges, München 2018, S. 676 ff., dazu noch immer KONRAD REPGEN, Der Dreißigjährige
Krieg im deutschen Geschichtsbild vor Schiller, in: DIETER ALBRECHT/KARL OTMAR FREIHERR VON
ARETIN/WINFRIED SCHULZE (Hgg.), Europa im Umbruch 1750–1850, München 1995, S. 187–211
[wiederabgedruckt in: DERS., Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen,
hgg. v. FRANZ BOSBACH/CHRISTOPH KAMPMANN, 3. Aufl., Paderborn 2015, S. 112–134], DERS., Über
die Geschichtsschreibung des Dreißigjährigen Krieges. Begriff und Konzeption, in: DERS. (Hg.), Krieg
und Politik 1618–1648, München 1988, S. 1–84 [wiederabgedruckt ebd., S. 57–111], BERND SCHOENE-
MANN, Die Rezeption des Westfälischen Friedens durch die deutsche Geschichtswissenschaft, in: HEINZ
DUCHHARDT (Hg.), Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Re-
zeptionsgeschichte, München 1998, S. 805–825, KEVIN CRAMER, The Thirty Years’ War and German
Memory in the nineteenth Century, Lincoln 2007, und HILMAR SACK, Der Krieg in den Köpfen. Die
Erinnerung an den Dreißigjährigen Krieg in der deutschen Krisenerfahrung zwischen Julirevolution und
deutschem Krieg, Berlin 2008.
- 23 Bezeichnend ist hierfür etwa die Formulierung des promovierten sächsischen Gymnasiallehrers FRITZ
KAPHAHN, »1648« und »1919«. Ein historischer Vergleich, in: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirt-
schaftsgeschichte 15 (1919), S. 252–267, hier S. 252: »Nur die eine Ueberzeugung beherrscht unser Be-
wußtsein: wir müssen in die traurigsten Abschnitte deutscher Geschichte zurückblicken, wenn wir Maß-
stäbe für die Gegenwart gewinnen wollen. Es ist die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, deren Bild mit
harter Deutlichkeit in uns aufsteigt.«
- 24 Hierzu ist vor allem auf die an der Universität Potsdam im Entstehen begriffene Dissertation von NINA
FEHRLIN-WEISS, Der Dreißigjährige Krieg als deutscher Erinnerungsort. Ausprägungen einer Gedäch-
tniskultur in Deutschland von 1945 bis heute [Arbeitstitel], hinzuweisen, vgl. vorerst DIES., The Thirty
Years’ War in German commemorative Culture from the Beginning of the Holy Roman Empire to the
Present. An Overview, in: ELENA FRANCHI/MAURIZIO GIANGIULIO/GIORGIA PROIETTI (Hgg.), Com-
memorating War und War Dead. Ancient and modern, Stuttgart 2019, S. 157–170.
- 25 JOHANNES CRUSIUS, Höchstnöthige und heilsame Erneuerung des solennen Perlebergischen Denck-
Tages, bestehend nicht allein in umständlicher Nachricht von der grausamen und erschrecklichen Plünde-
rung, Pestilenz, Hungers-Noth, so Anno 1638. im 30. jährigen Kriege, in der Prignitzschen Haupt-Stadt,
Perleberg vorgegangen [...], Perleberg 1720, vgl. dazu BENJAMIN PINCHAS UNGLAUB, »... mancherley
Zucht-Ruthen und Geisseln, dass es kaum zu beschreiben.« Die Plünderung Perlebergs 1638 bei Johan-
nes Crusius (1720), in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Prignitz 20 (2020), S. 5–38, zu-
dem WILHELM STAPPENBECK, Der Denktag Perlebergs oder Perleberg im Jahre 1638, Perleberg 1839,
WILLY GÄDKE, Aus Perlebergs schwerer Vergangenheit. Der Perleberger Gedenktag, in: Unsere Heimat.
Blätter aus der Prignitz 3 (1957), S. 215–218.
- 26 Der Text des offenbar nur mündlich tradierten »Maykäfer-Liedchens« wurde erstmals abgedruckt bei
OTMAR [= JOHANN KARL CHRISTOPH NACHTIGAL], Volcks-Sagen, Bremen 1800, S. 46, vgl. dazu
LOTTA WIEDEN, Altes Kinderlied. Maikäfer flieg! Warum der Text nicht in Vergessenheit geraten ist, in:

- Frankfurter Allgemeine vom 12. April 2015, vgl. <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/alters-kinderlied-maikaefer-flieg-13522509.html> [zuletzt: 17.08.2025].
- 27 Mit »*Oxenstern*« ist der schwedische Reichskanzler Axel Oxenstierna gemeint, der nach dem Tod Gustav Adolfs in der Schlacht bei Lützen (1632) Vormund und Regent für dessen minderjährige Tochter, Königin Christina von Schweden, war.
 - 28 Nachweise über weitere zeitgenössische anti-schwedische Verse und Redewendungen finden sich bei DETLEV PLEISS, *Bodenständige Bevölkerung und fremdes Kriegsvolk. Finnen in deutschen Quartieren 1630–1650*, Åbo 2017, S. 148 ff.
 - 29 ANTON SCHINDLING, *Die Deutschen und der Dreißigjährige Krieg. Zeiterfahrung des steten Wechsels und Reichspolitik*, in: HELMUT NEUHAUS/BARBARA STOLLBERG-RILINGER (Hgg.), *Menschen und Strukturen in der Geschichte Alteuropas. Festschrift für Johannes Kunisch zur Vollendung seines 65. Lebensjahres*, Berlin 2002, S. 185–200, DERS., *Krieg und Konfession im Alten Reich. Bedingungen für die Wahrnehmung und Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges*, in: JÖRG DEVENTER/SUSANNE RAU/ANNE CONRAD (Hgg.), *Zeitenwenden. Herrschaft, Selbstbehauptung und Integration zwischen Reformation und Liberalismus. Festgabe für Arno Herzog zum 65. Geburtstag*, Münster/Hamburg/London 2002, S. 255–271, HANS MEDICK, *Der Dreißigjährige Krieg als Erfahrung und Memorie. Zeitgenössische Wahrnehmung eines Ereigniszusammenhangs*, in: PETER CLAUS HARTMANN/FLORIAN SCHULLER (Hgg.), *Der Dreißigjährige Krieg. Facetten einer folgenreichen Epoche*, Regensburg 2010 [ND Regensburg 2018], S. 158–173 [in englischer Übersetzung unter dem Titel: *The Thirty Years' War as Experience and Memory. Contemporary Perceptions of a macro-historical Event*, in: LYNNE TATLOCK (Hg.), *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*, Leiden 2010, S. 25–49], PETER H. WILSON, *Perceptions of Violence in the Early Modern Communications Revolution. The Case of the Thirty Years War 1618–1648* in: ATHINA KARATZOIANNI (Hg.), *Violence and War in Culture and the Media. Five disciplinary Lenses*, London 2012, S. 13–29, und SIGRUN HAUDE, *The Experience of War*, in: OLAF ASBACH/PETER SCHROEDER (Hgg.), *The Ashgate Research Companion to the Thirty Years' War*, Farnham 2014, S. 257–268.
 - 30 Explizit vgl. DIRK NIEFANGER, *Krieg ohne Konfession. Fouragieren als Narrativ in autobiographischen Texten des Dreißigjährigen Krieges*, in: SEELBACH/SEELBACH, *Der Dreißigjährige Krieg* (wie Anm. 10), S. 115–134.
 - 31 GERMAN SCHLEIFHEIM VON SULSFORT [= Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen], *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, Monpelgart [= Nürnberg] 1669*. S. 297.
 - 32 JAN PETERS (Hg.), *Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg, Eine Quelle zur Sozialgeschichte*, Berlin 1993, S. 223, grundlegend zu diesem Tagebuch noch immer PETER BURSCHEL, *Himmelreich und Hölle. Ein Söldner, sein Tagebuch und die Ordnungen des Krieges*, in: BENIGNA VON KRUSENSTJERN/HANS MEDICK (Hgg.), *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*, 2. Aufl., Göttingen 2001, S. 181–194 [wiederabgedruckt in: DERS., *Wie Menschen möglich sind. Eine Historische Anthropologie*, Köln 2023, S. 335–348].
 - 33 Exemplarisch BERNHARD R. KROENER, »Die Soldaten sind ganz arm, bloss, nackend, ausgemattet.« Lebensverhältnisse und Organisationsstruktur der militärischen Gesellschaft während des Dreißigjährigen Krieges, in: BUSSMANN/SCHILLING, 1648 (wie Anm. 16), Textbd. 1, S. 285–292, BENIGNA VON KRUSENSTJERN, *Seliges Sterben und böser Tod. Tod und Sterben in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*, in: DIES./MEDICK, *Zwischen Alltag und Katastrophe* (wie Anm. 32), S. 469–496, und OTTO ULBRICHT, *The Experience of Violence during the Thirty Years War. A Look at the civilian Victims*, in: JOSEPH CANNING/HARTMUT LEHMANN/JAY WINTER (Hgg.), *Power, Violence and Mass Death in pre-modern and modern Times*, Aldershot/Burlington 2004, S. 97–127. Die moderne Schlachtfeldarchäologie, die auch paläopathologische Methoden verwendet, konnte nach der Entdeckung eines Massengrabs einer Kiesgrube bei Wittstock im Jahre 2007 das entbehrungsreiche Leben der Söldner nochmals eindringlich bestätigen, vgl. den Tagungsband von SABINE EICKHOFF/FRANZ SCHOPPER (Hgg.), *1636 – ihre letzte Schlacht. Leben im Dreißigjährigen Krieg*, Stuttgart 2012, dazu ANJA GROTHE/BETTINA JUNGKLAUS,

- In Reih' und Glied. Die Söldnerbestattungen von 1636 am Rande des Wittstocker Schlachtfeldes. Archäologische und anthropologische Aspekte, in: HARALD MELLER (Hg.), *Schlachtfeldarchäologie/ Battlefield Archaeology*, Halle 2009, S. 163–171, SABINE EICKHOFF/ANJA GROTHE/BETTINA JUNGKLAUS, »Dass blutige Treffen bey Wittstock den 4. octobris 1636«. Söldnerschicksale interdisziplinär untersucht. *Simpliciana*, in: *Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 33 (2011), S. 91–135, und BETTINA JUNGKLAUS/GISELA GRUPPE/SABINE EICKHOFF/ANJA GROTHE/BETTINA JUNGKLAUS/ALEXANDER LUTZ, Missing in action during the Thirty Years' War. Provenance of Soldiers from the Wittstock Battlefield, October 4, 1636. An Investigation of stable Strontium and Oxygen Isotopes, in: ELKE KAISER/JOACHIM BURGER/WOLFRAM SCHIER (Hgg.), *Population Dynamics in prehistory and Early History. New Approaches by using stable Isotopes and Genetics*, Berlin/Boston 2012, S. 323–336 [auch in deutscher Übersetzung unter dem Titel: Zur Herkunft der Gefallenen aus dem Massengrab von Wittstock, 4. Oktober 1636, mittels Analyse stabiler Strontium- und Sauerstoffisotope aus dem Knochenapatit, in: SABINE EICKHOFF/Franz Schopper (Hgg.), *Schlachtfeld und Massengrab. Spektren interdisziplinärer Auswertung von Orten der Gewalt*, Wünsdorf 2014, S. 305–314].
- 34 Begriff bei JOHANNES BURKHARDT, *Der Krieg der Kriege. Eine neue Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart 2018, S. 18f.
- 35 Nach wie vor sind die Ergebnisse der auch noch in der vierten Auflage mit problematischen Formulierungen vorliegenden kleinen Monographie von GÜNTHER FRANZ, *Der Dreißigjährige Krieg und das Deutsche Volk. Untersuchungen zur Bevölkerungs- und Agrargeschichte*, 4. Aufl., Stuttgart 1979, heranzuziehen, vgl. dazu WOLFGANG BEHRINGER, *Von Krieg zu Krieg. Neue Perspektiven auf das Buch von Günther Franz »Der Dreißigjährige Krieg und das deutsche Volk«* (1940), in: VON KRUSENSTJERN/MEDICK, *Zwischen Alltag und Katastrophe* (wie Anm. 32), S. 543–591. Neuere Studien haben im Wesentlichen die Ergebnisse von Günther Franz bestätigt, vgl. etwa WOLFGANG VON HIPPEL, *Zum Problem der wirtschaftlichen Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges im Deutschen Reich*, in: WOLFGANG BRÜCKNER/PETER BLICKLE/DIETER BREUER (Hgg.), *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wiesbaden 1985, S. 111–125, MANFRED VASOLD, *Die deutschen Bevölkerungsverluste während des Dreißigjährigen Krieges*, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 56 (1993), S. 147–164, JOHN THEIBAU, *The Demography of the Thirty Years War re-revisited. Günther Franz and his Critics*, in: *German History* 15 (1997), S. 1–21, und CHRISTIAN PFISTER, *Bevölkerungsgeschichte und historische Demographie*, 2. Aufl., München 2007, S. 14ff., 46ff. Dies gilt auch für regionalhistorische Detailstudien, vgl. für die Mark Brandenburg vor allem MATTHIAS ASCHE, *Neusiedler im verheerten Land. Kriegsfolgenbewältigung, Migrationssteuerung und Konfessionspolitik im Zeichen des Landeswiederaufbaus. Die Mark Brandenburg nach den Kriegen des 17. Jahrhunderts*, Münster 2006, dazu FRITZ KAPHAHN, *Die wirtschaftlichen Folgen des 30jährigen Krieges für die Altmark. Ein Beitrag zur Geschichte des Zusammenbruchs der deutschen Volkswirtschaft in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Gotha 1911.
- 36 Die Schlacht bei Wittstock war die einzige Feldschlacht auf dem Boden der Mark Brandenburg, vgl. FRANK GÖSE, *Wittstock 1636. Der Wiederaufstieg Schwedens. Die Schlacht bei Wittstock*, Braunschweig 2009, zudem den Tagungsband von EICKHOFF/SCHOPPER, 1636 (wie Anm. 33).
- 37 Zusammenfassend vgl. LEDERER, *The Myth of the all-destructive War* (wie Anm. 6).
- 38 Gegen Ende des Krieges zogen den rund 40.000 Soldaten in den schwedischen Heeren 140.000 Mitglieder des Trosses hinterher, vgl. PER SÖRENSSON, *Das Kriegswesen während der letzten Periode des Dreißigjährigen Krieges*, in: *Historische Vierteljahrschrift. Zeitschrift für Geschichtswissenschaft und für lateinische Philologie des Mittelalters* 27 (1932), S. 575–600 [wiederabgedruckt bei HANS ULRICH RUDOLF (Hg.), *Der Dreißigjährige Krieg. Perspektiven und Strukturen*, Darmstadt 1977, S. 431–457, hier S. 444].
- 39 Eine moderne Gesamtdarstellung zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges in der Mark Brandenburg liegt bis heute nicht vor, vgl. noch immer JOHANNES SCHULTZE, *Die Mark Brandenburg*, 4. Aufl., Berlin 2011, S. 202ff., dazu WOLFGANG NEUGEBAUER, *Brandenburg im absolutistischen Staat. Das 17. und*

18. Jahrhundert, in: INGO MATERNA/WOLFGANG RIBBE (Hgg.), Brandenburgische Geschichte, Berlin 1995, S. 291–394, hier S. 291 ff., DERS., Zentralprovinz im Absolutismus. Brandenburg im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 2001, S. 41 ff., ASCHE, Neusiedler im verheerten Land (wie Anm. 35), S. 24 ff., und MARCO KOLLENBERG, Die Mutter aller Katastrophen. Der Dreißigjährige Krieg in der Mark Brandenburg, in: Christian MÜLLER-LORENZ/DIRK SCHUMANN (Red.), Wir erben. Brandenburg in Europa – Europa in Brandenburg. Europäisches Kulturerbe in der Region, Leipzig 2018, S. 121–126, zuletzt noch der Tagungsband von MATTHIAS ASCHE/MARCO KOLLENBERG/ANTJE ZEIGER (Hgg.), Halb Europa in Brandenburg. Der Dreißigjährige Krieg und seine Folgen, Berlin 2020. Demgegenüber ist der Dreißigjährige Krieg für einzelne brandenburgische Landschaften gut erforscht, vgl. insbesondere die Monographien von LIESELOTT ENDERS, Die Uckermark. Geschichte einer kurmärkischen Landschaft vom 12. bis zum 18. Jahrhundert, 2. Aufl., Berlin 2008, S. 314 ff., DIES., Die Prignitz. Geschichte einer kurmärkischen Landschaft vom 12. bis zum 18. Jahrhundert, Potsdam 2000, S. 685 ff., und DIES., Die Altmark. Geschichte einer kurmärkischen Landschaft in der Frühneuzeit (Ende 15. bis Anfang des 19. Jahrhunderts), 2. Aufl., Berlin 2016, S. 60 ff., zudem JOHANNES SCHULTZE, Die Prignitz. Aus der Geschichte einer märkischen Landschaft, Köln/Graz 1956, S. 188 ff., dazu PAUL SCHWARTZ, Die Neumark während des Dreißigjährigen Krieges, 2 Bde., Landsberg an der Warthe 1899/1902, WILHELM ZAHN, Die Altmark im Dreißigjährigen Kriege, Halle 1904, FRITZ SCHMIDT, Stadt und Herrschaft Cottbus im 30jährigen Kriege, Cottbus 1927, WALTER BREDENDICK, Der Dreißigjährige Krieg in der Uckermark, in: Heimatkalender Kreis Prenzlau 2 (1959), S. 40–44, FRITZ SCHRÖER, Das Havelland im Dreißigjährigen Krieg. Ein Beitrag zur Geschichte der Mark Brandenburg, Köln/Graz 1966, JÜRGEN THEIL, Die Uckermark im Dreißigjährigen Krieg, Schwedt 1991, DERS., Die Uckermark im Dreißigjährigen Krieg. Das Schicksal einer Region zwischen Pommern und Brandenburg im Spiegel zeitgenössischer Quellen, in: HORST WERNICKE/HANS-JOACHIM HACKER (Hgg.), Der Westfälische Frieden von 1648. Wende in der Geschichte des Ostseeraums. Für Prof. Dr. Dr. h.c. Herbert Ewe zum 80. Geburtstag, Hamburg 2001, S. 367–381, DERS., Die Uckermark im Dreißigjährigen Krieg, in: Die Uckermark, Berlin 2018 (= Die Mark Brandenburg 109), S. 12–17, OLAF GRÜNDEL, Auf den Spuren der Schweden. Der 30jährige Krieg in der Uckermark, Prenzlau 2000, KLAUS VETTER, Das Land Lebus im Dreißigjährigen Krieg, in: Heimathefte Lebuser Land 1 (2007), S. 2–7, und SUSANN SCHRÖTER/HEINRICH KAAK, »Ruppin hält sich noch.« Der Dreißigjährige Krieg im Ruppiner Land, in: Jahrbuch hg. v. Kreisverwaltung Ostprignitz-Ruppin 28 (2019), S. 84–91, außerdem wichtig EBERHARD FADEN, Berlin im Dreißigjährigen Kriege, Berlin 1927.
- 40 FRANK GÖSE (Potsdam) bereitet derzeit eine Biographie von Kurfürst Georg Wilhelm vor, vgl. bisher DERS., Polityka Brandenburgii i Prus Ksiazeych podczas wojny 30-letniej [= Die Politik Brandenburg-Preußens während des Dreißigjährigen Krieges], in: KASIMIERZ BARTKIEWICZ (Hg.), Wojna trzydziestoletnia (1618–1648) na ziemach nadodrzańskich [= Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) in den Gebieten jenseits der Oder], Zielona Gora 1993, S. 27–34, dazu MARCEL PIETHE, Kurfürst Georg Wilhelm. Geschmähter Kurfürst in Brandenburgs größter Not, in: Die ersten Hohenzollern, Berlin 2009 (= Die Mark Brandenburg. Zeitschrift für die Mark und das Land Brandenburg 72), S. 34–40, ROBIN VILLAIN, 1619–1640: Kurfürst Georg Wilhelm. Anspruch und Wirklichkeit einer Regentschaft im Dreißigjährigen Krieg, in: THOMAS FISCHBACHER (Hg.), Die Hohenzollern in Brandenburg. Gesichter einer Herrschaft, Regensburg 2015, S. 112–123, und MATTHIAS ASCHE, Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg im Dreißigjährigen Krieg. Versuch einer Neubewertung, in: DERS./KOLLENBERG/ZEIGER, Halb Europa in Brandenburg (wie Anm. 39), S. 32–44.
- 41 Knapp zusammengefasst bei AXEL GOTTHARD, Zwischen Luthertum und Calvinismus (1608–1640), in: FRANK-LOTHAR KROLL (Hg.), Preußens Herrscher. Von den ersten Hohenzollern bis Wilhelm II., München 2000, S. 74–94, hier S. 87 ff.
- 42 AXEL GOTTHARD, »Der liebe vnd werthe Fried.« Kriegskonzepte und Neutralitätsvorstellungen in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2014, S. 647, 692 f., 777 f., vgl. dazu noch immer JOHANNES GEBAUER, Kurbrandenburg in der Krisis des Jahres 1627, Halle 1896.
- 43 Zuletzt vgl. LOTHAR HÖBELT, Der Kaiser, Brandenburg und die Schweden. Krieg, Frieden und

- Neutralität 1635–1642, in: 125 Jahre Museum in Wittstock, Pritzwalk 2005, S. 26–36, MARIA-ELISABETH BRUNERT, Schweden und Kurbrandenburg von der Landung König Gustavs II. Adolf (1630) bis zum Westfälischen Frieden, in: INKEN SCHMIDT-VOGES/NILS JÖRN (Hgg.), Mit Schweden verbündet – von Schweden besetzt. Akteure, Praktiken und Wahrnehmungen schwedischer Herrschaft im Alten Reich während des Dreißigjährigen Krieges, Hamburg 2016, S. 73–97, und EVAN B. JOHNSON, Seeking Peace, finding War. Supplication and Negotiation in Electoral Brandenburg during the Thirty Years' War, in: GERHILD SCHOLZ/SIGRUN HAUDE/CHRISTIAN SCHNEIDER (Hgg.), Rethinking Europe. War and Peace in the Early Modern German Lands, Leiden/Boston 2019, S. 90–102, zudem MARKUS MEUMANN, Die schwedische Herrschaft in Mitteldeutschland während des Dreißigjährigen Krieges (1631–1635), in: DERS./JÖRG ROGGE (Hgg.), Die besetzte »res publica«. Zum Verhältnis von ziviler Obrigkeit und militärischer Herrschaft in besetzten Gebieten vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, Berlin/Münster 2006, S. 241–269, vgl. noch immer KARL GUSTAV HELBIG, Gustav Adolf und die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg 1630–1632, Leipzig 1854, JOHANNES KRETZSCHMAR, Die Allianzverhandlungen Gustav Adolfs mit Kurbrandenburg im Mai und Juni 1631, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 17 (1904), S. 341–382, und HANS ZOPF, Schweden und Kaiserliche in der Mark Brandenburg anno 1631, in: Brandenburgisches Jahrbuch 2 (1927), S. 30–44.
- 44 Grundlegend vgl. JUOKO VAHTOLA, Brandenburgs Annäherung an Schweden zu Beginn der Regierungszeit Kurfürst Friedrich Wilhelms 1640–1641, Rovaniemi 1984.
- 45 Hierzu vgl. die Kartenwerke von RAINER WOHLFEIL (Bearb.), Kriegsverlauf 1626/27–1630/31, Berlin/New York 1972 (= Historischer Handatlas von Brandenburg und Berlin 39), und DEMS. (Bearb.), Kriegsverlauf 1635–1642. Bevölkerungsverluste der brandenburgischen Städte zwischen 1625 und 1652/53, Berlin/New York 1976 (= ebd. 50).
- 46 Hierzu vgl. das Kartenwerk von GERD HEINRICH (Bearb.), Handelsstraßen des Mittelalters, Berlin/New York 1980 [ND Berlin 2020] (= Historischer Handatlas von Brandenburg und Berlin. Nachträge Heft 5).
- 47 SARA SMART, Dynastic Dislocation in the Thirty Years' War. Lutheran Königsberg as Refuge for the Calvinist Houses of Hohenzollern and Wittelsbach, in: SCHOLZ/HAUDE/SCHNEIDER, Rethinking Europe (wie Anm. 43), S. 234–251.
- 48 Diese Quelle hat auch FRANZ, Der Dreißigjährige Krieg und das deutsche Volk (wie Anm. 35), S. 23, ausgewertet. Er wurde lediglich im Detail korrigiert von MICHAEL HERRMANN, Die ländliche Bevölkerung der Prignitz im Dreißigjährigen Krieg, in: KATRIN HINZ (Red.), Museum des Dreißigjährigen Krieges, Wittstock 1998, S. 84–92, DERS., Wiederaufbau nach dem Dreißigjährigen Krieg. Sozialstruktur und Wirtschaft des brandenburgischen Kreises Beeskow im 17. Jahrhundert, in: Beiträge zur Mecklenburgischen Landes- und Regionalgeschichte vom Tag der Landesgeschichte im Oktober 2001 in Dömitz, Rostock 2002, S. 11–21, und ASCHE, Neusiedler im verheerten Land (wie Anm. 35), S. 40 ff.
- 49 FRIEDRICH GROSSMANN, Über die gutsherrlich-bäuerlichen Rechtsverhältnisse in der Mark Brandenburg vom 16. bis 18. Jahrhundert, Leipzig 1890, S. 68. Einen vergleichenden Überblick zur ländlichen Bevölkerung in den ostelbischen Territorien gibt GERHARD HEITZ, Die Lage des Volkes im 17. Jahrhundert. Der Osten des Reiches, in: BRÜCKNER/BLICKLE/BREUER, Literatur und Volk im 17. Jahrhundert (wie Anm. 35), S. 141–153.
- 50 Exemplarisch verwiesen sei hier auf die sorgfältigen Studien zu den demographischen Verhältnissen in der Stadt Perleberg von GUNDULA GAHLEN, Die Bevölkerungsentwicklung Perlebergs während des Dreißigjährigen Krieges, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Prignitz 2 (2002), S. 21–59, und DIES., Die Bevölkerungsentwicklung Perlebergs nach dem Dreißigjährigen Krieg, in: ebd. 3 (2003), S. 84–107.
- 51 Zitiert nach SCHULTZE, Die Mark Brandenburg (wie Anm. 39), S. 204.
- 52 Der Mathematiker Benjamin Ursinus an der Joachimsthaler Fürstenschule hatte mit seiner Schrift »*Außführlicher Bericht, Von den Cometen, welcher im Jahr 1618. im Novembr. erscheinen, und fast biß zu ende deß Decembris ist gesehen worden*« (Berlin 1619) als einer der ersten überhaupt auf die Kometen-erscheinung aufmerksam gemacht.

- 53 Exemplarisch TOBIAS E. HÄMMERLE, Das Jahr 1619 unter Beobachtung frühneuzeitlicher Massenmedien. Der Berichterstattungsstil der Zeitung und des illustrierten Flugblattes im Vergleich, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F.* 86 (2020), S. S. 71–106.
- 54 Hierzu vgl. die Literaturhinweise in Anm. 10.
- 55 HORST CARL, Krieg lehrt beten. Kriegserfahrungen und Religion in Nordwesteuropa um 1800, in: UTE PLANERT (Hg.), *Krieg und Umbruch in Mitteleuropa um 1800. Erfahrungsgeschichte(n) auf dem Weg in eine neue Zeit*, Paderborn 2008, S. 201–217, vgl. exemplarisch auch BERND ROECK, *Der Dreißigjährige Krieg und die Menschen im Reich. Überlegungen zu Formen psychischer Krisenbewältigung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: BERNHARD R. KROENER/RALF PRÖVE (Hgg.), *Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1996, S. 265–279 [wiederabgedruckt in: HARTMANN/SCHULLER, *Der Dreißigjährige Krieg* (wie Anm. 29), S. 146–157], sowie die zahlreichen Studien von SIGRUN HAUDE, *Life, Death, and Religion during the Thirty Years' War*, in: ROBERT J. BAST/ANDREW C. GOW (Hgg.) *Continuity and Change. The harvest of late-medieval and Reformation History. Essays presented to Heiko A. Oberman on his 70th Birthday*, Leiden/Boston/Köln 2000, S. 417–430, DIES., *Religion während des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648)*, in: GUDRUN LITZ/HEIDRUN MUNZERT/ROLAND LIEBENBERG (Hgg.), *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie. Contributions to European History. Festschrift für Berndt Hamm zum 60. Geburtstag*, Leiden/Boston 2005, S. 537–553, und DIES., *Coping with Life during the Thirty Years' War (1618–1648)*, Leiden/Boston 2021, zuletzt noch JULIA A. SCHMIDT-FUNKE, *Bleibe fromm und halte dich recht. Glauben im Krieg*, in: ACKERMANN/MEUMANN/SCHMIDT-FUNKE/WESTPHAL, *Mitten in Deutschland, mitten im Krieg* (wie Anm. 10), S. 473–504.
- 56 Mit zahlreichen Beispielen aus dem Dreißigjährigen Krieg vgl. etwa BRITTA ECHLE, *Magisches Denken in Krisensituationen*, in: LEHMANN/TREPP, *Im Zeichen der Krise* (wie Anm. 10), S. 189–201. Gleichwohl ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass es in der Mark Brandenburg während des Dreißigjährigen Krieges gerade keine signifikante Zunahme von Hexenverfolgungen gab wie in vielen anderen deutschen Territorien, vgl. den bemerkenswerten Befund in der Masterarbeit von Theresa Khan, *Die hexereiverfolgung in der Mark Brandenburg während des Dreißigjährigen Krieges anhand ausgewählter Schöppenstuhlakten*, Masterarbeit Potsdam 2025, die zum Druck vorbereitet wird, vgl. noch immer SILKE KAMP, [Art.] *Hexenverfolgung in der Mark Brandenburg [2009]*, in: GUDRUN GERSMANN/KATRIN MOELLER/JÜRGEN-MICHAEL SCHMIDT (Hgg.), *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*, vgl. Fachportal Hexenforschung, *Historicum.net* (Bayerische Staatsbibliothek München), München 1997–2015, in: *Radar-Service.eu/NFD14Memory*, URL: <https://www.radar-service.eu/radar/de/home> [zuletzt: 17.08.2025], und DIES., [Art.] *Hexenprozesse [2021]*, in: *Historisches Lexikon Brandenburgs*, <https://brandenburgikon.net/index.php/de/sachlexikon/hexenprozesse> [zuletzt: 17.08.2025].
- 57 Grundlegend vgl. CHRISTIAN MÜHLING, *Wie der Dreißigjährige Krieg zum Religionskrieg wurde*, in: MICHAEL ROHRSCHEIDER/ANUSCHKA TISCHER (Hgg.), *Dynamik durch Gewalt? Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) als Faktor der Wandlungsprozesse des 17. Jahrhunderts*, Münster 2018, S. 93–118, dazu auch JOHANNES BURKHARDT, *Religion oder Politik im Dreißigjährigen Krieg? Neue Antworten auf alte Fragen*, in: WALTRAUD SCHREIBER (Hg.), *Die religiöse Dimension im Geschichtsunterricht an Europas Schulen. Ein interdisziplinäres Forschungsprojekt*, Neuried 2000, S. 139–155, DERS., *Worum ging es im Dreißigjährigen Krieg? Die frühmodernen Konflikte um Konfessions- und Staatsbildung*, in: BERND WEGNER (Hg.), *Wie Kriege entstehen. Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2000, S. 67–87, PETER H. WILSON, *Dynasty, Constitution, and Confession. The Role of Religion in the Thirty Years War*, in: *The International History Review* 30 (2008), S. 473–514, DAMIEN TRICOIRE, *Surmonter pleinement la dichotomie entre la politique et la religion. Le calcul politico-religieux en France et dans l'Empire durant la guerre de Trente Ans*, in: *Histoire, économie et société* 32 (2013)/IV, S. 59–74, und CORNEL ZWIERLEIN, *How much Religion in the War of Religion? Religion and Machiavellianism after 1635*, in: SCHRODER/ASBACH, *The Ashgate Research Companion to the Thirty Years War* (wie Anm. 29), S. 231–243. Zum Typus Religionskrieg vgl. zuletzt ANDREAS

- HOLZEM, Gott und Gewalt. Kriegslehren des Christentums und die Typologie des »Religionskrieges«, in: DIETRICH BEYRAU/MICHAEL HOCHGESCHWENDER/DIETER LANGEWIESCHE (Hgg.), Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, S. 371–413, ANTON SCHINDLING, Religionskriege in der Frühen Neuzeit. Begriff, Wahrnehmung, Wirkmächtigkeit, in: FRANZ BRENDLE/ANTON SCHINDLING (Hgg.), Religionskriege im Alten Reich und in Alteuropa, 2. Aufl., Münster 2010, S. 15–52, und CHRISTIAN MÜHLING, Zum Begriff »Religionskrieg«, in: ANDREAS MÜHLING (Hgg.), Neue Impulse in der Olevianforschung. Dimensionen der Abgrenzung und Annäherung zwischen den christlichen Konfessionen in der Frühen Neuzeit, Bonn 2019, S. 50–86.
- 58 Aus der Perspektive des Mittelalters vgl. RUDOLF SCHIEFFER, »Iudicium Dei.« Kriege als Gottesurteile, in: KLAUS SCHREINER (Hg.), Heilige Kriege. Religiöse Begründungen militärischer Gewaltanwendung. Judentum, Christentum und Islam im Vergleich, München 2008, S. 219–228.
- 59 Grundlegend die Studien von KLAUS SCHREINER, Märtyrer, Schlachtenhelfer, Friedenstifter. Krieg und Frieden im Spiegel mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Heiligenverehrung, Opladen 2000, und DERS., Siebringende Marienbilder. Formen und Funktionen bildhafter Kommunikation in militärischen Konflikten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: PETER STROHSCHNEIDER (Hg.), Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2009, S. 844–903, vgl. exemplarisch vgl. ANDREAS HOLZEM, »... zum seufzen und wainen also bewegt worden.« Maria im Krieg – das Beispiel Rottweil 1618–1648, in: BRENDLE/SCHINDLING, Religionskriege im Alten Reich und in Alteuropa (wie Anm. 57), S. 191–216.
- 60 Grundlegend zu frühneuzeitlichen Kriegslegitimationen vgl. ANUSCHKA TISCHER, Offizielle Kriegsbegründungen in der Frühen Neuzeit. Herrscherkommunikation in Europa zwischen Souveränität und korporativem Selbstverständnis, Berlin 2012, zudem etwa DIES., Kriegstyp »Dreißigjähriger Krieg«? Ein Krieg und seine unterschiedlichen Typologisierung von 1618 bis zur Gegenwart, in: MARIA-ELISABETH BRUNERT/MAXIMILIAN LANZINNER (Hgg.), Diplomatie, Medien, Rezeption. Aus der editorischen Arbeit an den »Acta Pacis Westphalicae«, München 2010, S. 1–20, HORST CARL, Zeitalter der Religionskriege? Konfessionelle Kriegslegitimationen und ihre Wahrnehmungen von der Reformation bis zum Dreißigjährigen Krieg, in: ANDREJ J. PROKOPJEV (Hg.), Konfessionalisierung in West- und Osteuropa in der frühen Neuzeit, St. Petersburg 2004, S. 105–116, und ANDREAS HOLZEM, Theologische Kriegstheorien, in: THOMAS JÄGER/RASMUS BECKMANN (Hgg.), Handbuch Kriegstheorien, Wiesbaden 2011, S. 123–143 [auch in englischer Übersetzung unter dem Titel: Theological War Theories, in: ANGELA KALLHOFF/THOMAS SCHULTE-UMBERG (Hgg.), Moralities of Warfare and Religion, Göttingen 2018, S. 21–37].
- 61 Die reiche Literatur zur Lehre vom Gerechten Krieg kann hier nicht referiert werden, vgl. exemplarisch ANTON SCHINDLING, Religionskriege als Gerechte Kriege? Waffengewalt im Zeichen von Humanismus, Reformation und Gegenreformation, in: JULIA DIETRICH/UTA MÜLLER-KOCH (Hgg.), Ethik und Ästhetik der Gewalt, Paderborn 2006, S. 177–198, DERS., Gerechte Kriege im Zeitalter der Glaubenskämpfe? Krieg und Religion im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation im 16. und 17. Jahrhundert, in: FRIEDRICH EDELMAYER/MARTINA FUCHS/GEORG HEILINGSETZER/PETER RAUSCHER (Hgg.), Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag, Münster 2008, S. 191–210, und AXEL GOTTHARD, Der Gerechte und Notwendige Krieg. Kennzeichnet das Konfessionelle Zeitalter eine Resakralisierung des Kriegsbegriffs?, in: ANDREAS HOLZEM (Hg.), Krieg und Christentum. Religiöse Gewalttheorien in der Kriegserfahrung des Westens, Paderborn/München/Wien/Zürich 2009, S. 470–504.
- 62 So der programmatische Titel der aktuellen Monographie des Mediävisten GERD ALTHOFF, Gott belohnt, Gott straft. Religiöse Kategorien der Geschichtsdeutung im Frühen und Hohen Mittelalter, Darmstadt 2022, vgl. auch HORST CARL, »Strafe Gottes.« Krise und Beharrung religiöser Deutungsmuster in der Niederlage gegen die Französische Revolution, in: DERS./KORTÜM/LANGEWIESCHE/LENGER, Kriegsniederlagen (wie Anm. 14), S. 279–297.
- 63 ANTON SCHINDLING, Das Strafgericht Gottes. Kriegserfahrungen und Religion im Heiligen Römischen

- Reich Deutscher Nation im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. Erfahrungsgeschichte und Konfessionalisierung, in: MATTHIAS ASCHE/ANTON SCHINDLING (Hgg.), *Das Strafgericht Gottes. Kriegserfahrungen und Religion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges*. 2. Aufl., Münster 2002, S. 11–51, auch zum Folgenden. Exemplarisch zu den Verhältnissen in der Mark Brandenburg vgl. GEORG WERCKMEISTER, »Anno 1638 geschah durch Gottes gerechtes Gericht die überaus schreckliche Verwüstung dieses Ruppinschen Creises.« Joachim Werckmeister (1607–1692), Prediger in Walsleben, in: Ostprignitz-Ruppin. Jahrbuch 10 (2001), S. 95–100.
- 64 Einen Überblick bietet CLAIRE GANTET, Friedensfeste aus Anlaß des Westfälischen Friedens in den süddeutschen Städten und die Erinnerung an den Dreißigjährigen Krieg (1648–1871), in: BUSSMANN/SCHILLING, 1648 (wie Anm. 16), Textbd. 2, S. 649–656, vgl. exemplarisch HARTMUT LAUFHÜTTE, Das Friedensfest in Nürnberg 1650, in: ebd., S. 347–357, JOHANNES BURKHARDT/STEPHANIE HABERER (Hgg.), *Das Friedensfest. Augsburg und die Entwicklung einer neuzeitlichen Toleranz-, Friedens- und Festkultur*, Berlin 2000, oder ALEXANDER J. FISHER, »Musicalische Friedens-Freud.« The Westphalian Peace and Music in protestant Nuremberg, in: SCHOLZ/HAUDE/SCHNEIDER, *Rethinking Europe* (wie Anm. 43), S. 277–299.
- 65 Der Zusammenhang zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und den Buß- und Bettagen ist bislang explizit lediglich punktuell untersucht worden, vgl. MAIKE NEUMANN, *Der Buß- und Bettag. Geschichtliche Entwicklung – aktuelle Situation – Bedingungen für eine erneuerte Praxis*, Neukirchen-Vluyn 2011, S. 92 ff. [am Beispiel der protestantischen Kirchenwesen im nördlichen Rheinland], und ANNETTE GRUSCHWITZ, *Der Buß- und Bettag im frühneuzeitlichen Sachsen. Eine liturgiehistorische Untersuchung über einen Feiertag im Wandel*, Leipzig 2021, S. 120 ff., vgl. auch JOHN THEIBAUT, *Jeremiah in the Village. Prophecy, Preaching, Pamphlets and Penance in the Thirty Years' War*, in: *Central European History* 27 (1994), S. 441–460, und FERDINAND VAN INGEN, *Bußstimmung, Krisenbewusstsein und Melancholie. Deutungsmuster der Frühen Neuzeit?*, in: *Pietismus und Neuzeit* 32 (2006), S. 57–78, vgl. zur protestantischen Bußtheologie die weiterführenden Hinweise bei THOMAS KAUFMANN, *Lutherische Predigt im Krieg und zum Friedensschluss*, in: BUSSMANN/SCHILLING, 1648 (wie Anm. 16), Textbd. 1, S. 245–250. Zur Gattung der Bußlieder im Dreißigjährigen Krieg vgl. grundlegend PATRICE VEIT, *Musik und Frömmigkeit im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges*, in: VON KRUSENSTJERN/MEDICK, *Zwischen Alltag und Katastrophe* (wie Anm. 32), S. 507–529. Überhaupt entstand im Umfeld des Dreißigjährigen Krieges viel Liedgut – nicht nur Kirchenlieder, sondern auch Volkslieder –, das bislang nur wenig systematisch untersucht wurden, vgl. EMIL WELLER (Hg.), *Die Lieder des Dreißigjährigen Krieges*. Nach den Originalen abgedruckt, Basel 1855 [ND Hildesheim 1968], oder <https://www.volksliederarchiv.de/liederzeit/dreissigjaehriger-krieg/> [zuletzt: 17.08.2025], exemplarisch SABINE AREND, »Wie vil Länder, Statt und ort verwütet unnd zerstöret.« Gebete und Lieder zum Dreißigjährigen Krieg und Westfälischen Frieden aus dem Allgäu, in: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* 106 (2006), S. 253–279 [mit einer Edition der Lieder und Gebete S. 263–279], oder EVA SCHNADENBERGER, »Die böse Welt mit ihrer Sund.« Zeitdiagnose in Liedflugblättern über Wunderzeichen des 17. Jahrhunderts, in: RUDOLF SCHLÖGL/PHILIP HOFFMANN-REHNITZ/EVA WIEBEL (Hgg.), *Die Krise in der Frühen Neuzeit*, Göttingen/Bristol 2016, S. 55–84.
- 66 GEORG SCHMIDT, *Die Reiter der Apokalypse. War der Dreißigjährige Krieg Gottes Wille?*, in: ROBERT REBITSCH/LOTHAR HÖBELT/ERWIN A. SCHMIDL (Hgg.), *Vor 400 Jahren. Der Dreißigjährige Krieg*, Innsbruck 2019, S. 15–25, und zuletzt noch DERS., *Geistliche Akteure. Gottes Wille und der Dreißigjährige Krieg*, in: ACKERMANN/MEUMANN/SCHMIDT-FUNKE/WESTPHAL, *Mitten in Deutschland, mitten im Krieg* (wie Anm. 10), S. 449–468.
- 67 Hier ist etwa auf den brandenburgischen Pfarrer Joachim Betke zu verweisen, der in seiner erst posthum erschienenem spiritualistischen Schrift von 1640 »*Excidium Germaniae. h.e. Gründtlicher und warhafftiger Bericht/ wer daran Ursach/ daß zur Zeit des Alten Testaments/ das Judenthumb/ und zur Zeit des Newen Testaments/ Deutschland/ zum zehenfachen Sodom worden*« (Amsterdam 1666) nicht nur die Verrohung der Bevölkerung als Ursache des Krieges anprangerte, sondern gerade auch den Theologen

- und Pfarrern die Schuld an diesem gab, vgl. JULIAN KÜMMERLE, Wer war Schuld am Dreißigjährigen Krieg? Der spiritualistische Theologe Joachim Betke (1601–1663) und seine Schrift »Excidium Germaniae« (1640), in: FRANZ BRENDLE/ANTON SCHINDLING (Hgg.), Geistliche im Krieg, Münster 2009, S. 117–128.
- 68 Hinsichtlich der Gewalterfahrungen wurden die Türkenkriege publizistisch mit dem Dreißigjährigen Krieg verglichen, vgl. MICHAEL KAISER, »Ärger als der Türk.« Kriegsgreuel und ihre Funktionalisierung in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in: DANIEL HOHRATH/SÖNKE NEITZEL (Hgg.), Kriegsgreuel. Die Entgrenzung der Gewalt in kriegerischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Paderborn 2008, S. 155–183.
- 69 Grundlegend ANDREW CUNNINGHAM/OLE PETER GRELL, The four Horsemen of the Apocalypse. Religion, War, Famine and Death in Reformation Europe, Cambridge 2000 [ND Cambridge 2004], zum Hintergrund auch TOBIAS NICKLAS, Der Krieg und die Apokalypse. Gedanken zu Offb 19,11–21, in: HOLZEM, Krieg und Christentum (wie Anm. 61), S. 150–165.
- 70 Exemplarisch vgl. MARTIN KNAUER, Krieg, Gewalt und Erbauung. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges, in: MEUMANN/NIEFANGER, Ein Schauplatz herber Angst (wie Anm. 13), S. 83–104 [wiederabgedruckt in: BUSSMANN/SCHILLING, 1648 (wie Anm. 16), Textbd. 2, S. 509–516].
- 71 Grundlegend die ungedruckt gebliebene Dissertation von BODO NISCHAN, Brandenburg and the Edict of Restitution. A Study of the Impact of the Imperial-Catholic and Swedish Threats on the Policies of Brandenburg in the Years 1628–1631, Diss. theol. Philadelphia 1971.
- 72 ANDREAS GRYPHIUS, Threnen des Vaterlandes (1636), in: DERS., Sonette, hg. v. MARIAN SZYROCKI, Tübingen 1963, S. 48.
- 73 Zahlreiche Beispiele hierfür im Sammelband von DAVID ONNEKINK (Hg.), War and Religion after Westphalia 1648–1713, Farnham/Burlington 2009, vgl. auch MATTHIAS ASCHE, Religion und Gewalt. Beobachtungen zu europäischen Kriegsschauplätzen in der Vormoderne, in: BIRGIT ASCHMANN/JAN C. BEHREND/SÖNKE NEITZEL/CHRISTIN PSCHICHHOLZ (Hgg.), »When you can catch one kill him slowly.« Militärische Gewaltkulturen von der Frühen Neuzeit bis zum Zweiten Weltkrieg, Frankfurt am Main/New York 2024, S. 109–128.
- 74 Zuletzt vgl. ausführlich CHRISTIAN MÜHLING, Die europäische Debatte über den Religionskrieg (1679–1714). Konfessionelle Memoria und internationale Politik im Zeitalter Ludwigs XIV., Göttingen 2018 [auch in französischer Übersetzung unter dem Titel: Le débat européen sur la guerre de religion (1679–1714). Mémoire confessionnelle et politique internationale, Genf/Paris 2021]. Zur Dissimulation von religiösen Argumenten bei frühneuzeitlichen Kriegen vgl. FRANZ BRENDLE, Der Religionskrieg und seine Dissimulation. Die »Verteidigung des wahren Glaubens« im Reich des konfessionellen Zeitalters, in: HOLZEM, Krieg und Christentum (wie Anm. 61), S. 457–469, und SASCHA WEBER, Konfession als Nichtargument. Zur Dissimulation von Religionsmotiven in Konfessionskriegen, in: RAINER BABEL/HORST CARL/CHRISTOPH KAMPMANN (Hgg.), Sicherheitsprobleme im 16. und 17. Jahrhundert. Bedrohungen, Konzepte. Ambivalenzen im deutsch-französischen Vergleich/Problèmes de sécurité aux XVI^e et XVII^e siècles, Baden-Baden 2019, S. 285–299.
- 75 Exemplarisch für die Kontinuität von entgrenzter Kriegsgewalt ist der Pfälzische Erbfolgekrieg mit der flächendeckenden Zerstörung Südwestdeutschlands, vgl. zuletzt ÉMILIE DOSQUET, Le feu et l'encre. La »désolation du Palatinat«. Guerre et information politique dans l'Europe de Louis XIV (Angleterre – France – Provinces-Unies – Saint-Empire), Diss., Paris 2017, knapper DIES., »Tout est permis dans la Guerre, mais tout ce qui est permis ne se doit pas faire«. La »désolation du Palatinat« à l'épreuve du droit de la guerre, in: HERVÉ DRÉVILLON/BERTRAND FONCK (Hgg.), Les dernières guerres de Louis XIV. 1688–1715, Rennes 2017, S. 229–252, hinzuweisen ist zudem auf die im Entstehen begriffene Potsdamer Dissertation von LOIČ OBERDORFER, Die »Verwüstung der Kurpfalz« im Neunjährigen Krieg (1688–1697). Gewaltpraktiken in der Armee Ludwigs XIV. im Südwesten des Heiligen Römischen Reiches (Arbeitstitel). Zur Korrektur des Narrativs von der Einhegung der Kriegsgewalt nach dem Dreißigjähri-

gen Krieg vgl. MARTIN RINK, Die noch ungezähmte Bellona. Der kleine Krieg und die Landbevölkerung in der Frühen Neuzeit, in: STEFAN KROLL/KERSTEN KRÜGER (Hgg.), *Militär und ländliche Gesellschaft in der frühen Neuzeit*, Münster/Hamburg/London 2000, S. 165–189, MAREN LORENZ, Das Rad der Gewalt. Militär und Zivilbevölkerung in Norddeutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg (1650–1700), Köln/Weimar/Wien 2007, JUTTA NOWOSADTKO, »Gehegter Krieg« – »Gezähmte Bellona«? Kombattanten, Partheygänger, Privatiers und Zivilbevölkerung im sogenannten Kleinen Krieg der Frühen Neuzeit, in: FRANZ BECKER (Hg.), *Zivilisten und Soldaten. Entgrenzte Gewalt in der Geschichte*, Essen 2015, S. 51–78, und MARTIN WREDE, »Zähmung der Bellona« oder Ökonomie der Gewalt? Überlegungen zur Kultur des Krieges im Ancien régime, in: IRENE DINGEL/JOHANNES PAULMANN/MATTHIAS SCHNETTGER/MARTIN WREDE (Hgg.), *Theatrum Belli – Theatrum Pacis. Konflikte und Konfliktregelungen im frühneuzeitlichen Europa*, Göttingen 2018, S. 207–238.

- 76 In einer weiteren Perspektive vgl. zuletzt ASCHÉ, *Religion und Gewalt* (wie Anm. 73), S. 109–128.
- 77 Hierzu vgl. exemplarisch ERNST KOCH, *Passion und Affekte in der lutherischen Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts*, in: JOHANN ANSELM STEIGER (Hg.), *Passion, Affekte und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2005, S. 509–518. Nach wie vor wegweisend für den Pietismus in Brandenburg-Preußen vgl. KLAUS DEPPERMAN, *Der hallesche Pietismus und der preußische Staat unter Friedrich III. (I.)*, Göttingen 1961.
- 78 Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die von Johannes Burkhardt entwickelte These vom Dreißigjährigen Krieg als Staatsbildungskrieg, vgl. zuletzt JOHANNES BURKHARDT, *Die These vom Staatsbildungskrieg im Widerstreit der Forschung*, in: ROHRSCHEIDER/TISCHER, *Dynamik durch Gewalt?* (wie Anm. 57), S. 71–92, instruktiv auch die Studie von HEINER HAAN, *Prosperität und Dreißigjähriger Krieg*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 7 (1981), S. 91–118.
- 79 Hierzu vgl. knapp etwa PETER KIEHM, *Anfänge eines stehenden Heeres in Brandenburg 1640 bis 1655 unter König Friedrich Wilhelm*, in: *Militärgeschichte* 24 (1985), S. 515–520.
- 80 ASCHÉ, *Neusiedler im verheerten Land* (wie Anm. 35), dazu DERS., *Nachkriegszeit und Wiederaufbau. Die Mark Brandenburg als Einwanderungsland nach dem Dreißigjährigen Krieg*, in: MÜLLER-LORENZ/SCHUMANN, *Wir erben* (wie Anm. 39), S. 126–129, in vergleichender Perspektive auch DERS., *Migrationsregime und Migrationssysteme nach dem Dreißigjährigen Krieg. Zur Bedeutung kriegsbedingter Einwanderungsvorgänge für die (Re-)Konstruktion und den Wandel ländlicher Gesellschaften am Beispiel Norddeutschlands*, in: EVA BARLÖSIUS/CLEMENS ZIMMERMANN (Hgg.), *Demographischer Wandel in ländlichen Gesellschaften. Geschichte, Gegenwart und Zukunft*, Frankfurt am Main 2013, S. 13–26, zudem ECKHARD OELKE, *Über die Wiederbesiedlung des heutigen Sachsen-Anhalt nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648)*, in: *Hercynia. Beiträge zur Erforschung und Pflege der natürlichen Ressourcen N.F.* 38 (2005), S. 5–24, und HANS-OTTO THOMAS BRENDENDIECK, *Wiederbesiedlung der Uckermark nach dem Dreißigjährigen Krieg*, in: *Brandenburgisches genealogisches Jahrbuch* 1 (2007), S. 52–58.
- 81 MARY LINDEMANN, *Silent Victims. The hidden Costs of War in Brandenburg 1648–1700*, in: TRYTJE HELFFERICH/HOWARD LOUTHAN (Hgg.), *Beyond the Battlefield. Reconsidering Warfare in Early Modern Europe*, London 2023, S. 261–277, angekündigt ist DIES., *Coming Out of War. The Great German War and its Aftermath 1648–1700*, in: GUILLAUME PIKETTY (Hg.), *Sorties de Guerre*, Paris 2025.
- 82 BÄHR, »Unaussprechliche Furcht« und Theodizee (wie Anm. 14), ausführlicher bei DEMS., *Furcht und Furchtlosigkeit* (wie Anm. 11).
- 83 Hierzu vgl. exemplarisch BERND JANOWSKI, *Ecce homo. Stellvertretung und Lebenshingabe als Themen biblischer Theologie*, 2. Aufl., Neukirchen-Vluy 2009.

Die kirchlichen und städtischen Verhältnisse in Rathenow und Tangermünde zum Ende des 17. Jahrhunderts mit Überlegungen zur Ikonographie der Tafeln »*Christus vor dem Hohen Rat*«

In den Pfarrkirchen von Tangermünde, Rathenow und Stölln befinden sich Tafeln mit der Darstellung des Prozesses Jesu. Und zwar findet dieser vor den Mitgliedern des Synedriums oder Hohen Rats statt. Dieses Jerusalemer Gremium war die höchste jüdische Behörde für religiöse Angelegenheiten zur Zeit der römischen Besatzung.

Jesus sitzt auf diesen Bildern in der Mitte eines Raumes, der ähnlich wie die städtischen Ratssäle seit dem Spätmittelalter aussieht. In den Rathäusern von Mühlhausen oder Lüneburg sind heute noch solche Räume original zu sehen. Jesus ist bereits halbnackt, was er eigentlich erst bei der Kreuzigung wurde. Um ihn herum sitzen die Mitglieder des Hohen Rates, worunter sich neben Kaiphas, dem Hohenpriester, und Pilatus, dem römischen Prokurator, auch Joseph von Arimathia und Nikodemus befinden. Joseph von Arimathia taucht in den Evangelien erst im Zusammenhang des Begräbnisses Jesu auf (Mt 27,57–61; Mk 15,48 f.; Lk 23,50–56; Joh 19,38 f.). Nikodemus kommt als Ratsuchender nur im 3. Kapitel des Johannes-Evangeliums vor.

Diese Anordnung der Personen zeigt, dass dieses Bildmotiv nicht den Erzählungen der kanonischen Evangelien (Mt 26,57–68; Mk 14,53–65; Lk 22,63–72; Joh 18,13–40) folgt. Pilatus zum Beispiel als Vertreter der römischen Obrigkeit nahm an den Beratungen des jüdischen religiösen Synedriums nicht teil, Joseph von Arimathia und Nikodemus gelten als heimliche Anhänger Jesu, gehören aber nicht zu dem Kreis der zwölf Jünger.

Die gängige Darstellung des Prozesses Jesu beschränkt sich in der christlichen Ikonographie im Wesentlichen auf den Dialog zwischen Kaiphas beziehungsweise Pilatus und Jesus. Hier erscheint aber eine große Gruppe von Mitgliedern des Hohen Rates, die

mit Namen versehen sind und Tafeln in den Händen halten, auf denen sie ihre jeweilige Meinung zu dem Fall kundtun. Vorlage für diese Form könnte das apokryphe Nikodemus-Evangelium sein, aber eher wohl ein Flugblatt von 1580.¹ Dazu kennen wir vom Ende des 16. Jahrhunderts sowohl verschiedene Tafelbilder des Themas »*Christus vor dem Hohen Rat*« im katholischen und evangelischen Bereich als auch eine Reihe von Kupferstichen.²

Die Frage ist nun: Warum wurde ein Bild mit einer solchen Darstellung Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts für eine evangelische Kirche gestiftet?

I. Die kirchlichen und städtischen Verhältnisse in Rathenow und Tangermünde

Werfen wir deshalb einen Blick auf die beiden Städte Rathenow und Tangermünde in dieser Zeit. Stölln war ein Gutsdorf unter dem Patronat derer von der Hagen und hatte andere Bedingungen.

1. Zunächst etwas zur Vorgeschichte der beiden Städte Tangermünde und Rathenow

Tangermünde war im Mittelalter eine an einem wichtigen Handelsweg gelegene Stadt, was sie zu einem wichtigen Handelsplatz machte. Handel und Brauerei bildeten die wirtschaftlichen Grundlagen. So stark hatte sich Tangermünde im Mittelalter entfaltet, dass es 1368 Mitglied der Hanse werden konnte, obwohl es trotzdem immer etwas im Schatten von Stendal stand. Seit dem 14. Jahrhundert herrschte in Tangermünde das Patriziat, das eine selbständige Politik führen und die Stadt selbständig verwalten konnte. Gilden und Zünften gelang es aber, anders als in anderen Städten, nicht, einen eigenen Anteil an der Stadtregierung durchzusetzen. Bedeutung erhielt Tangermünde auch durch die Burg, die Kaiser Karl IV. 1377 zu einer Art Nebenresidenz und zur Grenzsicherung hatte ausbauen lassen. Von Tangermündes Blütezeit künden heute noch das Rathaus, die Stadttore und die Stephanskirche. Diese wurde schon zwischen 1184 und 1188 begonnen und im 15. Jahrhundert erweitert, wobei sie die breite Westfront und einen Hallenumgangschor erhielt.

Rathenow entstand um 1216 am Havelübergang auf dem Weg nach Stendal und Tangermünde im Schutz einer markgräflichen Burg. Diese wurde später abgetragen. Auch hier war also die Lage an einem Handelsweg entscheidend für die Entwicklung der Stadt und schuf besondere Beziehungen in die Altmark.

Wenn Rathenow auch nicht zu solcher Bedeutung und Selbständigkeit aufsteigen konnte wie Tangermünde, erlangte es doch im Verlauf des Mittelalters dank seiner Wirtschaftskraft von den Markgrafen beziehungsweise Kurfürsten eine Reihe von Privilegien vor allem hinsichtlich des Salzverkaufs und der Rechtsprechung. Rathenows Blütezeit lag im 16. Jahrhundert und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Stadt war wirtschaftlich so stark, dass sie den Kurfürsten Geld leihen konnte.³ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Pfarrkirche spätgotisch umgebaut und erweitert und das Rathaus um zwei Stockwerke erhöht.⁴ Spannungen gab es innerhalb der Stadt öfter zwischen dem Rat und den sogenannten *Viergewerken*, das waren die Schneider, die Schuster, die Bäcker und die Tuchmacher. Dem Rat wurden meistens Übergriffe in das städtische Eigentum vorgeworfen. Dazu kamen Auseinandersetzungen mit adligen Herren der Umgebung, darunter mit denen von der Hagen, die Stölln besaßen. Als erster Richter der Stadt amtierte der jeweilige Bürgermeister, der sich seinerseits – wie üblich – durch den Schöppenstuhl von Brandenburg an der Havel beraten ließ.

Soweit die Vorgeschichte beider Städte.

2. Die städtischen Verhältnisse im 17. und frühen 18. Jahrhundert

a. Rathenow

Rathenows Entwicklung kam durch den Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges zum Stillstand. Ähnlich wie in Brandenburg an der Havel besetzten 1626 die kaiserlichen Truppen unter Graf von Mansfeld erstmals die Stadt. Von nun an blieb die militärische Besatzung in Rathenow, wenn auch die Besatzer wechselten. Das blieb so bis zum Westfälischen Frieden 1648. Inzwischen war Rathenow eine zerstörte, verarmte und zum großen Teil entvölkerte Stadt geworden. 1644 sollen hier nur noch 280 Einwohner gelebt haben. 1660 zählte man 163 Bürgerhäuser mit 1.141 Einwohnern.

Der Wiederaufbau der Stadt ging nur langsam voran. Für die Ankurbelung der Wirtschaft wurde der 1665 errichtete Eisenhammer wichtig, der das in der Umgebung vorhandene Raseneisenerzgestein verarbeitete. Wegen der Ruinierung der Wälder um Rathenow durch den benötigten großen Holzverbrauch ließ König Friedrich Wilhelm I. das Hammerwerk aber wieder stilllegen.

Ehe die wirtschaftliche Erholung aber wieder richtig einsetzen konnte, gab es 1674/75 erneut kriegerische Auseinandersetzungen. Die Schweden besetzten das Havelland und die Städte Brandenburg, Havelberg und Rathenow. Erst nach der Schlacht von Fehrbellin, bei der die brandenburgischen Truppen unter Kurfürst Friedrich Wilhelm, dem Großen Kurfürsten, die Schweden besiegten, zogen die Fremden wieder ab. Bei der erfolgreichen Befreiung Rathenows vom schwedischen Heer hatte Mathias

Bergmann einen entscheidenden Beitrag geleistet. Dieser war ein ehemaliger Bürgermeister, der wegen Totschlags 1668 aus der Stadt verbannt worden war. Bergmann hatte den brandenburgischen Truppen günstige Zugänge nach Rathenow gezeigt. Seine Verdienste wurden aber nach dem Friedensschluss in der Stadt nicht gewürdigt, weshalb er wegen verschiedener Intrigen gegen ihn Rathenow wieder verließ.

Erst jetzt konnte der Wiederaufbau der Stadt wirklich beginnen und die wirtschaftliche Erholung setzte allmählich ein. Für die Stadtverhältnisse ist es bemerkenswert, dass jetzt die offenen Ziehbrunnen durch Wasserpumpen und die Rohrdächer durch Ziegeldächer Zug um Zug ersetzt wurden, um der Brand- und Seuchengefahr besser begegnen zu können. Vollständig setzte sich das erst Anfang des 18. Jahrhunderts durch. Aus der Rathenower Chronik⁵ erfahren wir von einem Stadtbrand nach einem schweren Gewitter im Jahre 1698. Dieser traf vor allem das Rathaus und die Ratsziegelei schwer, weil beide Gebäude noch ihr Strohdach hatten. Man warf dem Rat deshalb Pflichtvergessenheit vor, denn er hatte zwar den Bürgern die Ziegeleindeckung ihrer Häuser befohlen, sich selbst aber nicht danach gerichtet. Wenig Fürsorge⁶ wurde auch der Ratschule zuteil, der Unterricht war schlecht, der Religionsunterricht dürftig, stattdessen wurden häufig unter Beteiligung vieler Bürger klamaukartige Theaterstücke aufgeführt, besonders gern das Jüngste Gericht mit viel Feuerwerk.

Inzwischen hatte sich die Stadt mit dem Zuzug neuer Bürger zu beschäftigen. 1685 hatte der Große Kurfürst mit dem Edikt von Potsdam französische reformierte Glaubensflüchtlinge, die Hugenotten, in sein Land eingeladen. Sie wurden auf Anweisung in verschiedene märkische Städte verteilt, wobei auch Rathenow als ein möglicher Ansiedlungsort im Potsdamer Edikt vorgeschlagen wurde. Allerdings kamen dann doch keine Franzosen nach Rathenow. Ob es vielleicht trotzdem vereinzelt andere Reformierte gab, wie zum Beispiel in Brandenburg an der Havel, wissen wir auch nicht.

Die andere Gruppe, die nach Rathenow kam, waren Juden. 1671 hatte der Große Kurfürst fünfzig jüdischen Familien aus Wien ermöglicht, sich in der Mark niederzulassen. Im gleichen Jahr erhielt in Rathenow Isaak David für sich und seine Brüder einen Schutzbrief. So kamen die ersten Juden in die Stadt. Doch waren sie hier nicht wirklich willkommen. Krämer und Kaufleute fürchteten wirtschaftliche Konkurrenz und versuchten, die Ansiedlung von Juden zu verhindern. Levin Moses zum Beispiel lebte seit 1707 in Rathenow, besaß in der Altstadt bereits ein Haus. Ein Bürger Döring war allerdings als Eigentümer eingetragen. Levin Moses galt als vermögend und war damit ein Steuerzahler. Trotzdem erhielt er erst 1713 den Schutzbrief. Er hatte vor 1720 in seinem Haus einen Anbau für einen Betraum errichtet. Denn Synagogen durften ursprünglich in Rathenow nicht errichtet werden.⁷

Noch etwas zur kirchlichen Situation: Im Zuge der Reformation hatte die Stadt das Patronat über ihre Pfarrkirche erhalten. Bis dahin war es das Domkapitel Brandenburg⁸

gewesen. Dabei muss man wissen, dass das Patronat ein von der Landeshoheit verliehenes Recht war, wozu unter anderem die Amtseinweisung des jeweiligen Pfarrers gehörte. Es blieb dabei aber die Pflicht zur Präsentation des Kandidaten beim Landesherrn beziehungsweise dem Konsistorium. Das schloss nicht aus, dass es oft – in Rathenow war es nicht anders – immer wieder Spannungen zwischen Rat und Geistlichen gab.⁹ Darum wird in den Kirchenordnungen immer wieder gefordert, dass die Pfarrer auf der Kanzel ihre Zuhörer nicht ›anfeinden‹ sollten. Ein Beispiel für diese Spannungen sind die Eingaben, die der Inspektor (Superintendent) Adam Winkler während seiner Amtszeit von 1690 bis 1693 an den Rat richtete. Er stellte verschiedene Forderungen auf, zum Beispiel nach Naturalien und Geld auf Grund des Visitationsabschiedes von 1676, oder Opferpfennigen für Amtshandlungen, die die beiden anderen Geistlichen erhielten, dann weiter nach Rückgabe eines »Krautgartens«, Einnahmen aus der Tochtergemeinde Semlin und stritt schließlich um die Mitbenutzung der in seinem Haus befindlichen Braupfanne durch seine Amtsbrüder. Es scheint, als ob Adam Winkler seine kurze Amtszeit von drei Jahren überwiegend mit Eingaben verbracht hat. Eins hat er allerdings erreicht, die Einsicht in Einnahmen und Ausgaben des Gotteskastens, dem städtischen Fond für kirchliche Aufgaben. Hierbei stellte sich heraus, dass der Rat ziemlich lässig und unkorrekt in der Rechnungsführung gewesen war.¹⁰

Für die spezielle Situation um 1700 ist noch zu erwähnen, dass es wieder Bemühungen gab, eine Union der beiden protestantischen Konfessionen, der reformierten und der lutherischen, zu schaffen. In diesem Zusammenhang sollten ›katholische Kultusreste‹ von Seiten der Lutheraner aufgegeben werden. Dazu gehörte das Feiern von Marienfesten. Stattdessen sollte der Karfreitag mehr aufgewertet werden. Doch 1696 stellte man fest, dass diese Praxis sich im Land kaum durchgesetzt hatte.¹¹ In Rathenow wird es nicht anders gewesen sein. Die lutherische Orthodoxie war – wie vielfach im Lande – noch sehr dominant. Wenigstens von Johann Goltz, 1674 Diakon, also Zweiter Pfarrer, 1684 Archidiakon (Superintendent), gestorben 1706, ist das zu vermuten, denn er hatte in Wittenberg, der damaligen Hochburg der lutherischen Orthodoxie, studiert. Interessant könnte auch Martin Schultze sein. Er war 1676 Pestilenzpfarrer in Berlin. »Pestilenziarius« war ein Ehrentitel für Pfarrer, wenn sie die Pest fortbeten sollten und bei der Gemeinde blieben, auch aktive Hilfe leisteten, zuweilen sogar als Totengräber. 1677 war Schultze Pfarrer an der Berliner Gertrauden- und der Dorotheenstädtischen Kirche, wurde aber 1683 aus unbekanntem Gründen entlassen. Er kam erst 1685 nach Rathenow als Diakon, wurde im selben Jahr Archidiakon und starb 1717.¹²

b. Tangermünde

Wie in anderen märkischen Städten begann Ende des 16. Jahrhunderts der wirtschaftliche Niedergang Tangermündes. Welche Fakten im Einzelnen dazu beitrugen, kann jetzt nicht

erörtert werden. Aber diese Entwicklung hatte gesellschaftliche Folgen. Als wichtigste ist zu nennen, dass die Ratsverfassung so erstarrt war, dass sie der Verwaltung und Regierung der Stadt eigentlich nicht mehr entsprach. Trotzdem sperrte sich der Rat gegen jede Veränderung. Wie wenig er seinen Pflichten nachkam, zeigt sich an der Stadtbefestigung, die nur noch der Repräsentation diente, weil sie seit Erfindung des Schießpulvers in ihrem derzeitigen Zustand nicht mehr ihren Zweck des Schutzes der Stadt erfüllen konnte. 1651 hatte der Rat nicht einmal bemerkt, dass eine Bresche in die Stadtmauer geschlagen worden war. Die Waffentüchtigkeit der Bürger hatte sich ohnehin zum Zeitvertreib in der Schützengilde gewandelt. Der Rat war quasi in Besitz einiger Familien, die jede Mitbeteiligung oder gar Mitsprache der Bürgerschaft erfolgreich verhindern konnten. Stattdessen erging 1639 ein Gesetz, dass allen Widerstand gegen den Rat unter Strafe stellte.

Das vielleicht gravierendste Ereignis, das das Versagen des Rates belegt, ist der berühmte Stadtbrand von 1617, der fast die ganze Stadt in Asche legte. Er ist verbunden mit dem Justizskandal gegen Grete Minde. Dieses Ereignis liegt dem berühmten Roman von Theodor Fontane zugrunde. Wir wissen heute, dass der Rat, um von seinem Versagen abzulenken, Grete Minde als Brandstifterin beschuldigt hatte und hinrichten ließ. 1619 kam es deshalb aber trotzdem zu einem Aufstand, weil die Bürger zwar nicht an Grete Mindes Schuld zweifelten, aber dem Rat vorwarfen, hätte er Gretes berechnete Erbsprüche erfüllt, hätte sie nicht an der Stadt Rache genommen, wie man seitens des Rates behauptet hatte.

Unruhe und Stadtbrände begleiteten auch weiter das Leben in der Stadt neben und unabhängig von den Leiden des Dreißigjährigen Krieges, der natürlich auch Tangermünde nicht verschonte. In der Kriegszeit wurde die Stadtverwaltung gänzlich vernachlässigt.¹³ 1643 bestellte deshalb Kurfürst Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst, neue Ratsmänner. Die Spaltung zwischen Rat und Bürgerschaft blieb aber weiter bestehen. Das alte Patrizierregiment war immer weniger in der Lage, auf die Herausforderungen des 17. Jahrhunderts zu reagieren.

1693 musste eine kurfürstliche Kommission beauftragt werden, die die Missstände untersuchen und beseitigen sollte. Die Liste ist erheblich. So hatte es von 1610 bis 1693, also praktisch im gesamten 17. Jahrhundert,¹⁴ überhaupt keine Rechnungslegungen durch den Rat gegeben, stattdessen eigenmächtigen Umgang mit dem städtischen Forst sowie Unterschlagungen. Bürgermeister Rose zum Beispiel hatte aus öffentlichen Geldern die Hochzeit seines Sohnes finanziert, ein Steuereinnahmer hatte seinen Garten auf städtischem Boden erweitert usw. Diese Misswirtschaft hinterließ der Stadt beträchtliche Schulden. Das alles führte dazu, dass der Rat praktisch aufgelöst und die Stadt dem Landesherrn vollständig unterstellt wurde.

Von dieser Entwicklung blieb natürlich das Verhältnis zur Kirche nicht unberührt. Schließlich hatte ja der Rat durch die Reformation das Patronat über die Kirchen der

Stadt erhalten. Uns interessiert jetzt nur eine Kirche, die Pfarrkirche St. Stephan. 1600 bestätigte die Visitation lobend, dass Rat und Pfarrer auf dem Boden der lutherischen Lehre stünden, was aber nicht hieß, dass Rat und Kirche den Forderungen der kurfürstlichen Kommission folgten. So richtete man u.a. weiterhin nicht die geforderte Mädchenschule (»Jungfrauenschule«) ein.

Andererseits schufen auch manche Pfarrer Probleme. Besonders gravierend war das Verhalten von Georg Hunold. Durch ihn kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Rat.¹⁵ Sechzehn Anklagepunkte wurden aufgelistet. So soll er immer wieder Leute namentlich auf der Kanzel angegriffen, also das getan haben, was in den Kirchenordnungen ständig gerügt wurde. So hatte er öffentlich den Marktmeister beschimpft, zwei Witwen wollte er bestrafen, mit Geld oder dem Pranger, weil sie an einer Hochzeit teilgenommen hatten, usw. Pfarrer Hunold zögerte auch die Besetzung der zweiten Pfarrstelle hinaus, weshalb es sonntags nur eine Predigt gab. Die ersten Pfarrer, also die Superintendenten oder Inspektoren, beriefen nicht nur die zweiten, sondern mussten auch für deren Bezahlung sorgen. Entsprechend war ihr Amt finanziell ausgestattet.¹⁶ Dieses Geld hatte er zurückgehalten. Dafür kam er aber zum Gottesdienst eine halbe Stunde zu spät. Und von seiner Frau lebte Hunold seit fünf Jahren getrennt. 1687 starb er und sein Grabstein kam trotz aller Querelen in die Stephanskirche vor den Altar. Nachfolger wurde Adrian Belkow aus Stendal, doch erst der nächste Amtsinhaber, Johann Ebeling, ging daran, die vielen Missstände zu beseitigen, und kämpfte jahrelang gegen die zerrütteten Verhältnisse im Kirchenvorstand.¹⁷

Hatte Tangermünde durch Misswirtschaft im Laufe des 17. Jahrhunderts seine Selbständigkeit auch eingebüßt, so hatte man trotzdem die große Pfarrkirche St. Stephan neu ausgestattet mit Kanzel, Orgel, Taufstein, Emporen, einem neuen Chorgestühl¹⁸ und 1705 mit dem barocken Altar, wie Bekmann,¹⁹ der märkische Chronist des 18. Jahrhunderts, schreibt. Bekmann erwähnt verschiedene Grabsteine und ihre Grabinschriften im Altarraum für Prediger und Bürgermeister.²⁰ Unter Letzteren werden drei Mal die Namen »Klessen« erwähnt. Einer dieser Grabsteine befindet sich auch heute noch in St. Stephan. Das ist insofern interessant, als die Stifterin der Tafel »*Christus vor dem Hohen Rat*« auch eine geborene Klessen war und zugleich eine verwitwete Karstädt. Der Name »*Karstädt*« taucht noch in Zusammenhang mit einer Stiftung auf. Denn es wurde trotz allem für die Kirchen der Stadt immer wieder gestiftet. Doch mit den Stiftungen ging der Kirchenvorstand sehr lässig um. Die Zinsen der Stiftung eines Lorenz Karstädt von 1620 versprach der Kirchenvorstand erst 1687 zurückzahlen zu wollen.²¹

Zum Schluss noch zwei Punkte. Erstens: Tangermünde gehörte nicht zu den Städten, die 1685 zur Ansiedlung von Hugenotten genannt wurden. Dass es aber dennoch Reformierte in der Stadt gab, ist möglich, denn niederländische Kolonisten hatten sich in Buch, einem zum Amt Tangermünde gehörenden Ort, schon 1650 angesiedelt,²²

obwohl hier wie an anderen Orten die lutherische Orthodoxie dominierte. Zweitens: Nach der Vertreibung der Juden aus der Mark unter Kurfürst Johann Georg sind Juden erst wieder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Tangermünde bezeugt.

So viel zu den innerstädtischen Verhältnissen in Rathenow und Tangermünde im 17. und frühen 18. Jahrhundert.

II. Zur Ikonographie der Tafelbilder, Beobachtungen und Fragen

Die intensive Beschäftigung mit den Tafelbildern während der Tagung in Rathenow hat mich veranlasst, noch einen Blick auf die Ikonographie zu werfen. Die Tafeln in Tangermünde, Rathenow und Stölln unterscheiden sich in vielen Einzelheiten, haben aber gleichzeitig wesentliche Gemeinsamkeiten:

Christus sitzt im Vordergrund und im Mittelpunkt. Er ist fast nackt, und darum sammelt sich durch das Inkarnat viel Helligkeit bei ihm. Das ist eine Methode des Bildaufbaus, die bereits im Mittelalter gehandhabt wurde, um eine Person oder einen Gegenstand zu betonen. Dazu kommt, dass er sitzend fast größer ist als alle anderen Personen. Seit der Renaissance galt Christi Größe als Ausdruck seiner göttlichen Besonderheit.²³ Der sitzende, halbnackte Christus ist zudem dem mittelalterlichen Andachtsbild »*Christus in der Rast*« ähnlich, einem Bildmotiv, das durch den deutlichen Aspekt des Leidens das aus Liebe und Barmherzigkeit dargebrachte Opfer Christi verdeutlichen sollte.²⁴ Es fand in der Kunst des Barock eine Fortsetzung. Diese Bildanordnung zeigt bereits, dass es bei dieser Gerichtsverhandlung nicht nur um Recht und Gerechtigkeit geht, sondern auch um das genuin reformatorische Thema vom Verhältnis zwischen Gesetz und Evangelium.

Die Texte, die die Synedriums-Mitglieder gleichsam als Sprechblasen auf Tafeln vor sich halten, und die große Tafel unter dem Bild mit der Rede des Pilatus drücken das dann noch einmal ganz deutlich aus. Das ist besonders auf dem Tangermünder Bild der Fall. Auf dieses will ich deshalb etwas ausführlicher eingehen:

Die Ratsmitglieder äußern sich differenziert zur Schuldfrage. Es wirkt fast wie eine Diskussion mit verschiedenen Stellungnahmen. Einige plädieren radikal für das Todesurteil, andere für Gefängnis oder Ausweisung, zwei, nicht zufällig Joseph von Arimathia und Nikodemus, bezeugen die Unschuld Jesu. In den Aussagen wird oft, wenn auch nicht durchgängig von »*Gesetz*« gesprochen.

Unter dem Bild des Pilatus steht sein Votum. Er wird zunächst vorgestellt als der, der seine »*Hände in Unschuld wäscht*« (nach Mt 27,24) und dann in seiner Funktion als vom römischen Kaiser bestellter Richter über den »*Herrn Jesus*«, wie die »*Heilige Schrift bezeugt*«. Jesus ist der, der den »*Ungerechten*« in die Hände gefallen ist, er hat

uns »als rechtes und von Gott angesehenes Schlachtopfer mit Gott seinem Himmlischen Vater versöhnet, durch seine Unschuld unsere Schuld und Missethat bezahlet«. Gerade das Pilatus-Votum macht offenkundig, dass es entschieden auch um die Rechtfertigungslehre im Sinne des Apostels Paulus geht und damit um den Kern der protestantischen Theologie.

Es stellt sich nun einmal die Frage, warum ein Bild, das das Thema der Rechtfertigungslehre »Gesetz und Evangelium« als juristische Debatte zeigt, um 1700 als Stiftung in die städtische Hauptkirche kommt. Bezogen auf Tangermünde könnten ja die unbefriedigenden gesellschaftlichen und geistigen Verhältnisse Veranlassung für die Stifterin gewesen sein, den Kern evangelischer Lehre mit einer auffällig großen Bildtafel (178 × 300 cm) zu demonstrieren. Doch daraus folgt die nächste Frage: Wie kommt Anna Catharina Klessen zu der Wahl dieses Bildthemas, das die theologische Aussage auf eine besonders komplizierte Weise als eine Art Gerichtsverhandlung darstellt und mit einer Debatte um Recht und Gerechtigkeit verbindet? Hatte sie selbst ein ähnliches Bild gesehen, waren ihr Kupferstiche mit diesem Motiv bekannt geworden und/oder hatte sie theologische Berater? Wer könnte das gewesen sein? Einer der Geistlichen neben oder nach dem problematischen Georg Hunold? Darauf gibt es keine eindeutige Antwort.

Möglich ist natürlich auch, dass der uns heute unbekannt Maler der Tafel von sich aus auf das Thema gekommen sein könnte. Denn er benutzte offenbar als Vorlage einen Stich von Daniel Altenburgh vom Anfang des 17. Jahrhunderts.²⁵ Auf jeden Fall handelt es sich bei dieser großen, für eine Kirche gestifteten Tafel um eine metaphorische Botschaft.

Auch Rathenow bekam für seine Pfarrkirche Sankt Marien-Andreas eine Tafel mit gleichem Thema, in einem etwas kleineren Format, dessen Entstehungszeit allerdings unklar ist, sicherlich aber ins 17. Jahrhundert fällt. Es soll eine Ratsstiftung gewesen sein. Genaueres darüber fehlt. In den Einzelheiten unterscheidet sich das Rathenower zwar von dem Tangermünder Bild. Doch die zu lesenden Texte sind inhaltlich ähnlich. Sie geben unterschiedliche Voten wider, Joseph von Arimathia und Nikodemus, die heimlichen Jünger Jesu im Rat, sprechen natürlich für seine Unschuld. Doch auch die übrigen Voten sind sehr differenziert. Das Wort »Gesetz« kommt etwas weniger vor als in Tangermünde, aber ein einhelliges »schuldig« gibt es ebenfalls nicht, einige wollen prüfen, andere plädieren für Ausweisung beziehungsweise Gefängnis. Das Synedriumsmitglied Diarabias weiß sogar nicht genau, weshalb es eine Anklage gibt. Nur Kaiphas, der Hohepriester, spricht sich für den »Tod« aus, und zwar mit der Argumentation aus Joh 18,14. Das Votum des Pilatus ist kürzer und formuliert letztlich nur das Urteil auf Grund der Anklage.

Die hochdeutschen Texte auf dem Stöllner Bild haben eine große Ähnlichkeit mit den Texten auf dem Tangermünder Bild, ebenso wie mit den Texten auf dem, allerdings

in niederdeutscher beziehungsweise niederländischer Sprache gehaltenen Texten auf dem Rathenower Bild, das die Patronatsfamilie von der Hagen, Otto Bernhard von der Hagen und seine Ehefrau Ursula Hedwig, für ihre Dorfkirche stiftete – ebenfalls mit dem Thema »*Christus vor dem Hohen Rat*«. Auch der nur für Stölln namentlich bekannte Maler, G. Becker, stammte aus Rathenow.

Es ist interessant, dass die Voten auf allen drei Bildern keine eindeutige Frontstellung aufbauen, etwa in dem Sinne: auf der einen Seite die gewaltbereite Obrigkeit (die Mitglieder des Synedrums) und auf der anderen Seite das unschuldige Opfer Jesus. Stattdessen wechseln in den Voten Zweifel, Unschuldsvermutung und Rechtsstandpunkte einander ab. Es könnte sich also auch hinsichtlich der Texte um das Thema »Gesetz und Evangelium« im Sinne des Apostel Paulus handeln, der im Römerbrief das Gesetz als »*gerecht und gut*« erklärt, der Mensch aber, weil er als Sünder das nicht erfüllen kann, die Zusage (das Evangelium) von der Gesetzeserfüllung durch den Sohn Gottes für seine Erlösung braucht.

Die schwierigen kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in den beiden Städten dürften eine erhebliche Rolle gespielt haben, diese Tafeln erstellen zu lassen. Offenbar war es aber ein Anliegen der Stifter, dieses genuin protestantische Thema als gleichsam juristische Debatte um 1700 noch einmal in ihren Pfarrkirchen zur Anschauung zu bringen. Für die Bilder ebenso wie für die Texte konnten die Maler auf Vorlagen zurückgreifen, die ihnen durch die verschiedenen Kupferstiche an die Hand gegeben waren, die das Thema »*Christus vor dem Hohen Rat*« bereits seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert umgesetzt hatten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. den Beitrag von ROMANA RUPIEWIECZ in diesem Sammelband. Das apokryphe Nikodemus-Evangelium kommt allerdings nur bedingt in Frage, da es Pilatus so darstellt, als sei er von Jesu Unschuld überzeugt im Gegensatz zu den jüdischen Anklägern. Vgl. KONSTANTIN VON TISCHENDORF (Hg.), *Evangelia apokrypha*, 2. Aufl., Leipzig 1876, S. 210–486; ACHIM MASSER (Hg.), *Das Evangelium Nicomedi* in spätmittelalterlicher deutscher Prosa. Texte, Heidelberg 1987.
- 2 RAINER HENRICH, Gericht über Jesus, in: Labor RDK, 2019, https://www.rdklabor.de/wiki/Gericht_%C3%BCber_Jesus [zuletzt: 20.12.2024].
- 3 WALTER SPECHT, Aus der Chronik der Stadt Rathenow, Rathenow 1927, S. 17.
- 4 Ebd., S. 31.
- 5 Nach SAMUEL CHRISTOPH WAGENER, *Denkwürdigkeiten der Stadt Rathenow*, Berlin 1803, S. 281.
- 6 Ebd., S. 163f.
- 7 BETTINA GÖTZE, Rathenow, in: IRENE A. DIEKMANN (Hg.), *Jüdisches Brandenburg. Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2008, S. 304–328, hier S. 305.

- 8 Im Kirchenbuch der Sankt Marien-Andreas Kirche in Rathenow und auch bei ADOLPH FRIEDRICH RIEDEL, *Codex diplomaticus Brandenburgensis*, Bd. 7, Berlin 1847, S. 163 f., ist von dem »Kapitel« der Marienkirche auf dem Berge die Rede. Die Marienkirche auf dem Harlunger Berg in Brandenburg war nicht selbständig, sondern eine Wallfahrtskirche und unterstand dem Brandenburger Domkapitel. Dieses hatte im Havelland viele Patronate.
- 9 HERMANN WERDERMANN, Pfarrerstand und Pfarramt im Zeitalter der Orthodoxie in der Mark Brandenburg, in: *Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte* 23 (1928), S. 53–133, hier S. 63.
- 10 RUDOLF GUTHJAHR, Inspektor Adam Winkler und der Gotteskasten. Ein Beitrag zur Rathenower Kirchengeschichte, in: *Mein Havelland. Blätter für Heimatkunde. Beilage zur Westhavelländischen Tageszeitung/Rathenower Zeitung* 3 (1938), S. 116–120, hier S. 116–118.
- 11 THOMAS KLINGEBIEL, Pietismus und Orthodoxie. Die Landeskirche unter den Kurfürsten und Königen Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. (1688–1740), in: GERD HEINRICH (Hg.), *Tausend Jahre Kirche in Berlin- Brandenburg*, Berlin 1999, S. 293–324, hier S. 306; vgl. CHRISTIAN OTTO MYLIUS, *Corpus Constitutionum Marchicarum*, Bd. 1, Abth. 2, Nr. LXII: »Verordnung an die Inspectores wegen Feyerung des Char-Freytags mit 2 Predigten, und wie es mit dem Johannis-Fest etc. zu halten« vom 13. März 1696, Sp. 123–126 u.ö.
- 12 DIETHELM EIKERMANN/GABRIELE KAISER, *Die Pest in Berlin 1576. Eine wiederentdeckte Pestschrift von Leonhart Thurneisser zum Thurn (1531–1596)*, Rangsdorf 2012, S. 20.
- 13 Bei den vorangegangenen Ausführungen handelt es sich um Auszüge aus den »*Statuta curiae Tangermündensis*« bei HEINRICH TROST, *Tangermünde*, Leipzig 1965, S. 33.
- 14 AUGUST WILHELM POHLMANN, *Historische Wanderungen durch Tangermünde*, Tangermünde 1846, S. 131.
- 15 Ebd., S. 134.
- 16 Ebd., S. 195.
- 17 WERDERMANN, *Pfarrerstand und Pfarramt* (wie Anm. 9), S. 53.
- 18 JOHANN CHRISTOPH BEKMANN/BERNHARD LUDWIG BEKMANN, *Historische Beschreibung der Chur- und Mark Brandenburg*, Bd. 2, hg. v. UWE CZUBATYNSKI, Hildesheim/Zürich/New York 2004, Sp. 6.
- 19 Ebd., Sp. 7.
- 20 Ebd.
- 21 POHLMANN, *Historische Wanderungen* (wie Anm. 14), S. 218.
- 22 MARGIT SCHULZ, *Die Reformierten in Stendal vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Ein vergessenes Kapitel altmärkischer Kirchengeschichte?*, in: *Herbergen der Christenheit, Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte* 38/39 (2014/15), S. 89–128, hier S. 98.
- 23 Diese Vorstellung geht auf den apokryphen Lentulus-Brief zurück, abgedruckt bei PAUL EDOUARD DIDIER RIANT (Hg.), *Exuviae sacrae constantinopolitanae. Fasciculus documentorum minorum, ad byzantina lipsana in Occidentem saeculo XIII translata, spectantium Historiam Quarti Belli Sacri imperii; gallo-graeci illustrantium*, Bd. 2, Paris 1878, S. 214–220. Vgl. dazu auch RENATE JOHNE, *Reformatorisches Gedankengut in der St. Gotthardtkirche zu Brandenburg an der Havel. Die Epitaphien*, Berlin 2008, S. 41. Auch Dürer hält die Größe Christi für Ausdruck seiner Göttlichkeit, wie er in seiner Proportionslehre schreibt, siehe KONRAD VON LANGE/Franz Fuhse (Hgg.), *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Halle 1893, S. 316.
- 24 Siehe dazu GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 95.
- 25 Siehe die Restaurierungs-Dokumentation von SILKE HÖNIG im Dokumentationsordner im Pfarrarchiv der Stephanskirche von Tangermünde.

Das »Ungerechte Gericht« über Jesus in bildlicher und textlicher Überlieferung

Eine Spurensuche

Als der ungarische Student Márton Szepsi Csombor 1618 auf seiner großen Bildungsreise die Kathedrale in Rouen besichtigte, beeindruckte ihn besonders ein Gemälde, auf dem die Verurteilung Jesu dargestellt war. Das Bild gab die Aussprüche von neunzehn namentlich genannten Richtern sowie von Kaiphas, Pilatus und dem jüdischen Volk wieder. Auch zwei Notare und drei falsche Zeugen waren darauf zu sehen. Csombor wurde nicht müde, das nach seiner Einschätzung kostbare alte Gemälde zu studieren, doch wegen des großen Andrangs war es schwierig, ihm nahe zu kommen. Den Wortlaut der von ihm exakt notierten Texte fügte er in seinen 1620 auf Ungarisch gedruckten Reisebericht ein.¹

Der Bericht dieses jungen Mannes ist in mehrfacher Hinsicht bedeutend. Er belegt nicht nur die Existenz dieses längst verschollenen Gemäldes in Rouen, sondern zeugt auch von der Faszination, die von dieser ungewöhnlichen Darstellung ausging. Außerdem zeigt sich hier in exemplarischer Weise, wie die im Bild enthaltenen Texte den Weg zurück in die schriftliche Überlieferung finden konnten und sogar über Sprachgrenzen hinweg weiterverbreitet wurden.

Ein auffallendes Charakteristikum der meisten Gemälde und Grafiken des hier behandelten Typs sind die in das Bild integrierten Richtersprüche, welche die Sprechenden meist auf schildartigen Tafeln bei sich tragen. Es handelt sich gewissermaßen um »sprechende Bilder«,² die an moderne Comics mit ihren Sprechblasen denken lassen.³ Aufgrund dieser Besonderheit lässt sich die Überlieferung und Rezeption dieses Motivkomplexes nur verstehen, wenn sowohl die Bilder als auch die handschriftlichen und gedruckten Texte sowie deren Wechselwirkungen in den Blick genommen werden.

I. Ein Protokolltext im Medium des Bildes

Die bisherige Forschung⁴ geht einhellig davon aus, dass der oben beschriebene Bildtypus auf die erstmals 1581 in Nürnberg und Regensburg gedruckten Flugschriften mit dem Titel »*Glaubwürdige / Warhaffte / ordenliche Verzeichnuß vnd beschreibung deß ergangenen unschuldigen blutigen Vrtheils [...]*«⁵ zurückgeht. Sie enthalten eine deutsche Übersetzung des angeblich 1580 im italienischen L'Aquila entdeckten Urteils des Pilatus. Als Anhang ohne Quellenangabe folgen darauf neunzehn »*Namen der Juden / so wider Jesum in den Rath beruffen / auch was von einem jedwedern besonderbar wider ihn für ein Urtheil gesprochen worden*«, beginnend mit Simon Lepros, Rabam, Achias, Sûbath, Rosmophin usw. Nun enthält allerdings ein englischer Druck aus demselben Jahr unter der Überschrift »*The French record of those that gaue sentence against Christ*« eine Zusammenstellung von achtzehn aus dem Französischen übersetzten Urteilssprüchen mit teilweise abweichenden Namen (Simon Leprosus, Dadon, Achias, Nathan, Zemias, Loth, Gamaliel usw.) und ohne Erwähnung des Urteils aus L'Aquila.⁶ Auch existieren mindestens zwei undatierte Gemälde mit niederländischen Texten, auf denen die achtzehn beziehungsweise neunzehn Ratsherren Namen aus dieser abweichenden Reihe tragen (Abb. 1).⁷ Die ältesten Bezüge zwischen Protokolltext und bildlicher Darstellung bleiben deshalb vorläufig ungeklärt – dies umso mehr, als einige niederländische Gemälde und Drucke eventuell schon in den 1560er Jahren entstanden sein könnten.⁸ Möglicherweise hat eine 1563 gedruckte Darstellung des über Jesus debattierenden Hohen Rates⁹ die spätere bildliche Gestaltung beeinflusst. Vor allem die frühen niederländischen Bildtexte lassen eine direkte Abhängigkeit vom Evangelienkommentar »*De gestis Domini Salvatoris*« des italienischen Augustinermönchs Simone Fidati († 1348) erkennen.¹⁰

Fest steht, dass sowohl das Protokoll in seiner Nürnberger Fassung als auch die entsprechenden bildlichen Darstellungen ab 1581 in kürzester Zeit weite Verbreitung fanden. Davon zeugen die innerhalb weniger Jahre entstandenen Nachdrucke der Flugschrift¹¹ sowie eine 1582/1583 vom Augsburger Dichter Jonas Losch verfasste Bearbeitung in Liedform.¹² Die praktisch gleichzeitige bildliche Verarbeitung ist belegt durch eine Skizze von Marten de Vos aus dem Jahr 1581.¹³ Der älteste datierte Kupferstich trägt die Jahreszahl 1585; er bringt lateinische Texte und geht auf den Entwurf von de Vos zurück.¹⁴ Einzelne Holzschnitte könnten ebenfalls schon in diesem Zeitraum entstanden sein.¹⁵

Die Bilder und Einblattdrucke nehmen keinen Bezug auf das Urteil aus L'Aquila. Wohl aus Platzgründen wurde stattdessen auf einen Urteilsspruch zurückgegriffen, der angeblich 1511 in Vienne (Dauphiné) gefunden wurde. Nach unterschiedlicher Überlieferung kam das Dokument im Archiv bei der Suche nach Unterlagen für das Konzil

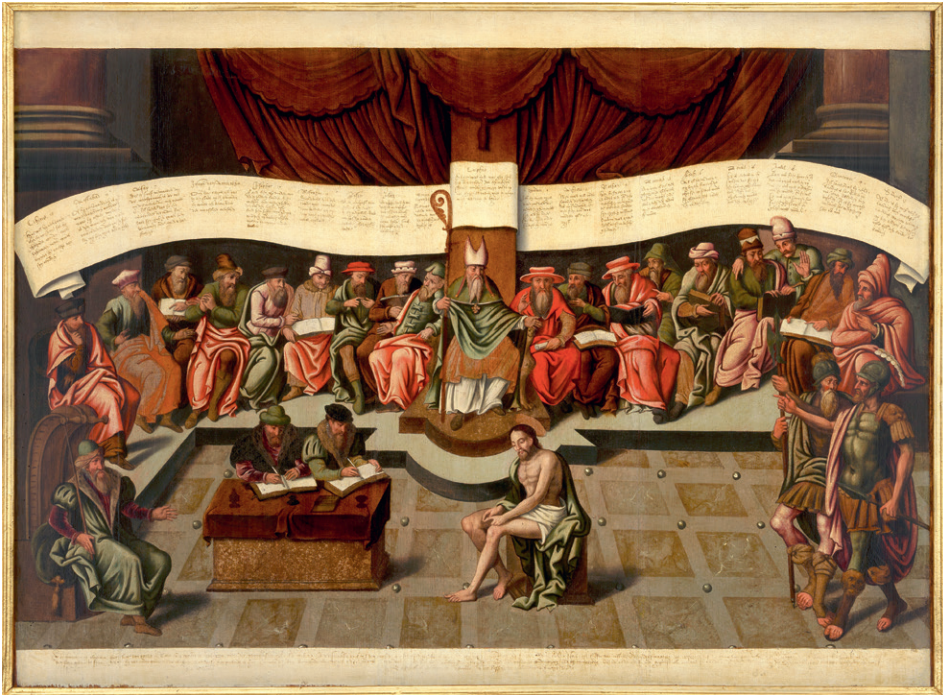


Abb. 1: Auf dem niederländischen Gemälde aus dem späten 16. Jahrhundert tragen die Richter abweichende Namen (© H. Neveu-Dérotrie / Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique).

zu Pisa zum Vorschein, oder es lag in einem Behälter unter der Erde.¹⁶ Die Formel ist allerdings älter; sie begegnet schon in einer 1491 gedruckten Fastenpredigt des Franziskaners Pierre d’Orvaux.¹⁷ Da solche Urteilsformeln häufig als isolierte Einzelstücke handschriftlich überliefert sind, zum Beispiel auf einem freien Blatt am Ende eines Codex, ist es gut möglich, dass tatsächlich eine Abschrift in Vienne entdeckt wurde. Auf den Bildern erscheint der Text in leicht gekürzter Form, meist gefolgt von der Angabe, »dies« sei in Wien in Österreich unter der Erde in Stein gehauen gefunden worden. Ob damit das Urteil, das Protokoll oder die bildliche Darstellung gemeint war, bleibt unklar und wurde unterschiedlich verstanden. Da Vienne auf Deutsch Wien, auf Lateinisch Vienna hieß, wurden die beiden Städte öfter verwechselt, auch im Bereich der Pilatuslegenden.¹⁸

Vom späten 16. bis ins 18. Jahrhundert erreichte das Bildmotiv eine erstaunliche Verbreitung von Sizilien bis Lappland und von Westrussland bis Südamerika. Die Zahl der Ratsherren, die Schreibweise der Namen und deren Verteilung auf die abgebildeten

Personen variieren zwar, die Eigenart des Bildtypus bleibt aber immer gut erkennbar. Die Häufigkeit und die meist recht stereotype Wiederholung des Motivs ließen dessen ersten Erforscher an ein Gnadenbild als Ausgangspunkt der Überlieferung denken;¹⁹ dafür gibt es jedoch keinerlei Hinweise. Vielmehr ist die Verbreitung den zahlreichen, manchmal zwei- oder gar dreisprachigen Holzschnitten und Kupferstichen zu verdanken, die hauptsächlich in Deutschland, Italien und den Niederlanden entstanden.²⁰ Sie dienten als Vorlage für Gemälde, von denen sich für die Zeit bis 1800 weit über hundert nachweisen lassen, gut zwanzig davon im Gebiet des heutigen Deutschlands. Die meisten davon befinden sich in Kirchen – im Nordosten Deutschlands meist in evangelischen, im Rheinland und in Süddeutschland in katholischen. Vor allem in Frankreich besaßen auch einige geistliche Spitäler solche Gemälde. In der Regel handelt es sich um Einzelwerke, doch in Dorfen und Wasserburg (Niederbayern) gehören die Gemälde zu einem Zyklus von Gerechtigkeitsbildern im Rathaus,²¹ und im ostpreußischen Germau war ein entsprechendes Deckengemälde von 1717 Teil eines vierteiligen Passionszyklus.²² Ein Sonderfall ist das Gerichtsbild von 1645 in Helmstedt St. Stephani, wo ein gleichzeitiges Gemälde in gleicher Größe und in gleichgestaltetem Rahmen existiert, das auf dieselben Stifter zurückgeht und die Verlesung der Augsburger Konfession vor Kaiser Karl V. zeigt.²³ Zum Gemälde von 1626 im schwedischen Roslagskulla gehört als Gegenstück eine gleichzeitige Abbildung der Gestalt Christi nach deren Beschreibung im apokryphen Lentulusbrief.²⁴ Einzelstücke sind meist auch die grafischen Blätter; einzig ein in Wolfenbüttel und Erlangen überlieferter unsignierter Kupferstich scheint Teil einer ganzen Reihe von Passionsszenen gewesen zu sein.²⁵ Die oft kunstvollen, manchmal mehrteiligen Holzschnitte und Kupferstiche konnten zu Repräsentationszwecken dienen, schlichtere Drucke wurden eher zur Verzierung von Truhen und Schränken verwendet.²⁶

Einige auffallend großformatige Gemälde sind auf Leinwand, nicht auf Holz gemalt. Dies mag einer der Gründe dafür sein, dass in mehreren Fällen vermutet wurde, sie seien ursprünglich als Fastentücher zur Verhüllung eines Altars oder eines Heiliggrabes benutzt worden. Im Falle eines monochromen, Giovanni Battista Recchi zugeschriebenen Gemäldes in Como scheint dies gut belegt zu sein,²⁷ vermutet wurde es auch für das Gemälde im Dom zu Eisenstadt.²⁸ Ein wohl aus der Gegend von Luzern stammendes bedrucktes Baumwolltuch aus dem 19. Jahrhundert soll in der Karwoche über ein aufgestelltes Heiliggrab gelegt worden sein (Abb. 2).²⁹

So wie beim zuletzt genannten Beispiel kommen bildliche Darstellungen auch in eher ungewöhnlichen Techniken vor. Besonders in osteuropäischen Kirchen ist die Verurteilung Jesu gelegentlich als großformatige Wandmalerei dargestellt. In der Kathedrale von Palma de Mallorca ist die Szene auf einem geschnitzten Altarretabel zu sehen.³⁰ Eine lebensgroße plastische Darstellung der Szene findet sich im Kalvarien-



Abb. 2: Das bedruckte Baumwolltuch aus dem 19. Jahrhundert wurde in der Karwoche über das in einer Kirche aufgestellte Heiliggrab gelegt (Slg. Georg Staffelbach, Museum der Kulturen Basel).

berg von Eisenstadt-Oberberg aus dem frühen 18. Jahrhundert.³¹ Ungewöhnlich ist die Fastenkrippe in Überlingen am Bodensee, zu der gemäß einer alten Fotografie Figuren der Ratsherren mit ihren Schrifftafeln gehörten.³² Die mehrfach belegten Stoffklebebilder sind typische Klosterarbeiten; ein schönes Beispiel stammt aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinental (Thurgau).³³ Als Buchmalerei ist die Szene im Graduale des polnischen Karmeliten Stanislaus von Stolec aus dem Jahr 1644 abgebildet,³⁴ als Buchillustration kommt sie aber sonst erstaunlicherweise nirgends vor. Nur noch entfernt mit der kanonisch gewordenen Darstellung verwandt ist eine Scherenschnittserie aus dem Appenzellerland, in der als Randmotiv die Ratsherren mit ihren Tafeln erscheinen.³⁵

II. Volksliteratur und gelehrte Debatten des 17. und 18. Jahrhunderts

Neben der großen Fülle an bildlichen Zeugnissen darf die Verbreitung der Texte durch Druckschriften nicht außer Acht gelassen werden. Im 1598 erstmals erschienenen »*Nucleus historiarum*« des holsteinischen Pfarrers Samuel Meiger ist im Kapitel über wunderliche Dinge, die aus der Erde gegraben wurden, die Rede von einer vor einigen Jahren in Wien ausgegrabenen ehernen Tafel, auf welcher der Prozess Jesu samt den Aussagen der »*hohen Rabinen*« »*abgestochen*« gewesen sein soll.³⁶ Meiger beruft sich beim Abdruck des Protokolls und des Urteils auf deren Mitteilung durch Antonius Rantzow d. J., einen »*liebhaber der studien*« (wohl Tönnies Rantzau, † 1594). Die Texte entstammen einer Darstellung jenes niederländischen Typs, zu dem auch das Gemälde in Rathenow gehört. Da auf diesen Bildern Nicodemus fehlt, treten auch bei Meiger nur achtzehn Ratsherren neben Kaiphas auf.

1602 erschienen die ersten Ausgaben des berühmten Volksbüchleins vom »*Ewigen Juden*« Ahasver.³⁷ In einer im selben Jahr in Danzig gedruckten Variante³⁸ ist als Anhang das Urteil von L'Aquila zusammen mit dem Protokoll abgedruckt, beide nach dem Wortlaut der Flugschriften aus den 1580er Jahren. Die Kombination der gleichen Texte findet sich in einer ganzen Reihe weiterer Ausgaben des 17. Jahrhunderts.³⁹ Die »*Relation zweyer Wallbrüder*« von 1661 und die 1677 gedruckte Schrift »*Curieuse Relationen*«⁴⁰ geben hingegen das Protokoll und das Urteil in der Fassung von Simon Meiger und deshalb ohne Erwähnung von L'Aquila wieder. In einer französischen Version⁴¹ werden Protokoll und Urteil als Mitteilung des »*Ewigen Juden*« ausgegeben; hier entsprechen die Texte wörtlich dem lateinisch-französischen Kupferstich des Egbert van Panderen.⁴² In der Kolportageliteratur anderer Sprachregionen lassen sich ähnliche Zusammenstellungen finden.⁴³

Das »*Ungerechte Gericht*« dürfte demnach nicht nur in bildlicher Darstellung, sondern auch als Lesetext einem relativ breiten Publikum bekannt gewesen sein, und zwar in einem Kontext, der deutlich antijüdisch aufgeladen war. Dies zeigt sich am klarsten in einer 1626 in Fürth erschienenen Neuauflage des Nikodemusevangeliums, deren Widmung gegen die Tolerierung der Juden in Fürth polemisierte; neben anderen Anhängen enthält sie auch das Urteil aus L'Aquila und das Protokoll.⁴⁴ Scharf antijüdisch zugespitzt sind auch die teilweise gereimten Begleittexte auf einem Holzschnitt von Abraham Bach aus dem späten 17. Jahrhundert. Obwohl in der bildlichen Darstellung Pilatus im Mittelpunkt steht, kommt sein Urteil hier gar nicht mehr vor.⁴⁵ Bereits 1603 erregte in Frankreich die ausführlich kommentierte Veröffentlichung des Protokolls und des Urteils durch den Theologen Pierre Victor Palma Cayet Aufsehen.⁴⁶ Dieser behauptete, die Texte in jüdischen Schriften gefunden und aus dem Hebräischen übersetzt zu haben. Beigefügt war auch eine Beschreibung der angeblich von den Juden geheim

gehaltenen Strafen, welche jeden der zwölf Stämme gemäß deren jeweiligem Verschulden am Tod Jesu getroffen hätten – ein massiv judenfeindlicher Text, der als Anhang zu vielen deutschsprachigen Berichten über den »Ewigen Juden« weite Verbreitung fand.⁴⁷

Deutlich abgehoben von der Rezeption in populären Druckschriften entwickelten sich die Debatten der Gelehrten über das Urteil des Pilatus. Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatten französische und italienische Juristen und Theologen begonnen, das juristische Verfahren gegen Jesus näher zu untersuchen, wobei auch verschiedene Fassungen des angeblich von Pilatus gefällten Urteils geprüft werden mussten, die bereits damals in Umlauf waren.⁴⁸ In gelehrten Handbüchern des 17. Jahrhunderts werden bis zu zehn Versionen miteinander verglichen und als mehr oder weniger unglaubwürdig erwiesen. Jene volkstümlichen Versionen des Urteils, die durch geheimnisvolle Fundumstände an die Sensationslust appellierten, wurden von den Gelehrten meist mit Skepsis betrachtet und oft mit Schweigen übergangen,⁴⁹ doch gelegentlich wurde explizit auf bildliche Darstellungen Bezug genommen. Darauf soll im Folgenden das Hauptaugenmerk liegen.

In einem 1627 in Lyon gedruckten Kommentar zur Chronik des Flavius Lucius Dexter heißt es, keineswegs alle jüdischen Richter und Ältesten hätten dem Todesurteil gegen Jesus zugestimmt; dies gelte zumindest für Gamaliel, aber auch für einige weitere, wenn die neulich in Paris gedruckte (aber nicht näher beschriebene) Abbildung des Gerichts glaubwürdig sei.⁵⁰ Hier dient das Protokoll überraschenderweise als Argument gegen eine kollektive Schuld der Juden am Tod Jesu. Konkreter fassbar ist der Bezug zu einem Bild im »*Proprinomio euangelico*« des gelehrten Augustinerpaters Donato Calvi. Eine der Abhandlungen in diesem ab 1674 mehrfach aufgelegten Werk ist dem Urteil des Pilatus und dessen apokryphem Brief an Kaiser Tiberius gewidmet.⁵¹ Die neunte der zehn von Calvi behandelten Urteilsformeln entstammt einem Stich mit dem Titel »*Concilium et sententia a perfidis Iudaeis in Iesum Nazarenum Redemptorem mundi*«⁵² und ist nach Meinung des Verfassers eine von zwei Versionen, die eventuell authentisch sein könnten. Auch der Augustinereremit Girolamo Nicoli zitierte in seinem 1656 erstmals gedruckten juristischen Handbuch unter dem Stichwort »*Iudicium*« das Protokoll und das Urteil nach einer bildlichen Vorlage, nämlich nach einem heute verschollenen Gemälde in der Klosterkirche von Tempetelle (Kampanien).⁵³

Zehn Urteilsformeln trug auch der polnische Jesuit Kasper Druzbicki für seine 1697 gedruckten Betrachtungen zur Passionsgeschichte zusammen, wobei er acht aus einem 1607 erschienenen Werk von Daniel Mallonius übernahm.⁵⁴ Auf bildlich überlieferte Texte nimmt er nicht Bezug, bemerkenswert ist aber seine Begründung für die Aufreihung all dieser Varianten. Der Verfasser will der Leserschaft vor Augen führen, welch schändliche Behandlung der Herr um unseretwillen erdulden musste (*»ut pateat, quid Dominus noster IESUS pro nobis injuriarum probrorumque sufferre dignatus sit«*).

Damit wird deutlich, was wohl für den Großteil dieser Texte und Bilder gilt: In erster Linie zielen sie auf andächtige Betrachtung und sollen die Passionsfrömmigkeit fördern.

Ein interessantes Zeugnis für die Verbreitung bildlicher Darstellungen liefert auch Michael Kuen, Propst in Wengen bei Ulm, der in einer 1754 pseudonym veröffentlichten Schrift ein »*Judicium sanguinarium Iudaeorum contra Christum salvatorem mundi*« zitiert, das von fahrenden Händlern auf Märkten feilgeboten werde.⁵⁵ Gemeint ist eine der verschiedenen Grafiken, die diesen Titel trugen. Kuen betont, dass es sich um eine leicht erkennbare Fälschung handle, und vermutet, dass mit dem Fundort »*Vienna*« eher Vienne gemeint sei. Diese kritische Beurteilung setzte sich im 18. Jahrhundert zumindest bei den Gelehrten weitgehend durch. Das in Italien bereits 1578 erstmals ausgesprochene kirchliche Verbot einer apokryphen »*Sentenza di Pilato*« spielte dabei allerdings kaum eine Rolle, denn es blieb weitgehend wirkungslos.⁵⁶

Evangelische Gelehrte betrachteten das Urteil und das Protokoll eher als interessante Kuriositäten, so der oben erwähnte Samuel Meiger, oder auch Andreas Stübel, Konrektor der Leipziger Thomasschule, der die Texte der Nürnberger Flugschrift in seiner Zeitschrift »*Der mit allerhand [...] Affairen beschäftigte Secretarius*« 1710 publizierte.⁵⁷ Von dort übernahm sie Johann Albert Fabricius in seinen für die Erforschung der Apokryphen grundlegenden »*Codex apocryphus novi testamenti*«. ⁵⁸ Eher seltsam mag dagegen erscheinen, dass der württembergische Hofarzt und Alchemist Johannes Hiskias Cardilucius das Urteil, so wie es auf den Bildern erscheint, in seine »*Evangelische Kunst- und Wissenschaft-Schule der Natur*«, eine naturkundlich-heilpraktische Postille, aufnahm.⁵⁹ Merkwürdig erscheint uns heute auch das Werk »*Historischer processus iuris*« des Nürnberger Advokaten Jakob Ayrrer, ein ab 1597 mehrfach aufgelegter Wälzer, in dem alle Raffinessen des Strafprozesses am Beispiel eines Prozesses des Teufels gegen Christus durchexerziert werden. In diesem Werk treten die jüdischen Ratsherren Rabam, Rosmophim, Putifaras und Diarabias als Zeugen des Teufels auf.⁶⁰

III. Passionsspiele, Prozessionen und Lieder

Die Passionsspiele bilden eine Literaturgattung, die besonders stark durch apokryphe Texte beeinflusst wurde; sie sollen deshalb nachfolgend etwas genauer in den Blick genommen werden. In den mittelalterlichen Spielen wie auch in den protestantischen Bibeldramen des 16. Jahrhunderts spielt die Vorstellung eines ausformulierten Urteils des Pilatus nur eine geringe Rolle.⁶¹ Ganz anders ist dies in den stark von katholischer Volksfrömmigkeit geprägten Texten des 17. und 18. Jahrhunderts. Meist sind kürzere oder längere Urteilssprüche in das Spiel integriert, gelegentlich auch das Protokoll mit all den Namen und Voten der jüdischen Richter. Dies lässt sich dank der dichten

Überlieferung besonders gut am *Oberammergauer Passionsspiel* aufzeigen, das auf ein Gelöbnis in Pestzeiten zurückgeht und seit 1634 in der Regel alle zehn Jahre aufgeführt wird. Im ältesten überlieferten Text, der von 1662 datiert, ist das Protokoll vollumfänglich enthalten.⁶² Es ist recht geschickt in gereimte Form gebracht, folgt auf die Freilassung des Barabbas und ist inszeniert als Antwort der Ratsmitglieder auf die Frage des Pilatus nach ihrem Urteil:

Pilatuß: Nun merckht Ir herrn alle gleich,
die sach die ligt Iezund auf Euch,
Ein Jeder thüe sein Vrtil geben,
ob man Im nemmen mög sein leben,
Vnd secht daß Ir Euch nit vergecht,
allain secht an daß Göttlich Recht,
Last Ir ein falsches Vrtil gehn,
vor Gott so miest Ir samb drum sten.

Symon Leprossus: Ir herrn mit khluegen Sihnen,
waß gestalt wirdt verurthailt hierinen,
Ein Mensch welcher aufrierig ist?

Es folgen die Urteile aller weiteren aus dem Protokoll bekannten Richter. Direkt im Anschluss an das Votum des Kaiphas spricht Pilatus – ebenfalls in gereimter Form – sein Urteil. Dieses entspricht inhaltlich jener Fassung, die auf den Bildern zu finden ist.⁶³ Die Suche nach einer direkten Vorlage erweist sich dennoch als schwierig. Die Namen⁶⁴ und ihre Reihenfolge entsprechen zwar den Flugschriften von 1581 sowie mehreren Holzschnitten, auf denen aber das Urteil abgekürzt ist⁶⁵ oder fehlt. Die Einblattdrucke von Liborius Schlintzing (um 1615) und Balthas Braumüller (um 1627) enthalten zwar das Urteil, doch weicht hier die Reihenfolge der Namen leicht ab,⁶⁶ und auf den Gemälden und Kupferstichen variieren die Namen wesentlich stärker. Deshalb kommt keine der uns bekannten Vorlagen als alleinige Quelle in Frage.

Der Text der Oberammergauer Passion hat mehrfache Wandlungen durchgemacht, aber Spuren der apokryphen Texte lassen sich bis in die Gegenwart nachweisen (Abb. 3). 1750 fasste der Ettaler Benediktiner Ferdinand Rosner den inzwischen bereits veränderten Text ganz neu. In seiner »*Passio nova*«⁶⁷ treten die meisten Personen aus dem Protokoll erneut auf, nun aber zusätzlich in weiteren Szenen, verstreut über das ganze Werk. Manche Namen sind leicht abgeändert – aus Rabam wurde »*Raban*« (auch Rhaban), aus Subath »*Sabath*«, aus Rossmoschin »*Rosmachin*« usw.; Jeras, Messa und Samech sind ersetzt durch »*Salomon*«, »*Amos*« und »*Rebi*«, welcher mit der Allegorie des Neids identifiziert wird.⁶⁸ Rosner bemühte sich, die handelnden Personen zu



Abb. 3: Das Szenenbild aus dem Oberammergauer Passionsspiel von 1922 erinnert an Abbildungen des »ungerechten Gerichts« (kolorierte Postkarte, Slg. d. Verf.).

individualisieren,⁶⁹ und löste sich bei der wortreichen Neufassung der Urteilsprüche⁷⁰ gänzlich von der apokryphen Vorlage. Als Beispiel hier die ersten zwei Sprüche:

Simon leprosus *Mir sagte allzeit mein gewissen,
Man könn an ihm nichts böses schlüssen,
Dan was er immer hat gelehrt,
Das ware allen lieb, und werth.
Ich sage dan mit kurzen worthen,
Man soll ihm ferners diser orthen
Kein leyd zu fügen, lassen leb'n,
Und sein verdiente freyheit geb'n.*

Raban *So ist mein meinung nicht beschaffen;
Ich will nichts wissen als von straffen,
Und zwahr mit dem verschuldten todt,
Weill er sich prahlt, er seye Gott.
Wür wurden villmehr nicht entfliehen,
Und die Rach gottes auf uns ziehen,
Wan seine so geschimpfte ehr
So schlechterdings gerochen wär.*

Als Urteil des Pilatus bringt Rosner einen längeren Prosatext, der von einem Schreiber verlesen wird.⁷¹ Die Prosaform könnte darauf hindeuten, dass der Autor den Text aus einer anderen Quelle übernahm; eine solche ließ sich bisher allerdings nicht finden. Vielmehr scheint es, dass er das Urteil selbständig neu und ausführlicher formulierte. Einige Einzelheiten lassen allerdings den Einfluss der Urteilsformel aus dem »*Leben Christi*« des Kapuziners Martin von Cochem erkennen, einem volkstümlichen Andachtsbuch, das 1677 erstmals erschienen war⁷² und die Passionsspielliteratur stark beeinflusste. Dieser Quelle dürfte der Vorwurf entstammen, Jesus habe das Zinsgeben verboten, ebenso die Anordnung, er solle nackt gekreuzigt werden.

Rosners Textfassung, die als lehrhaftes Barockdrama ganz dem Geist der Zeit entsprach, gelangte 1750 und 1760 zur Aufführung und wirkte auch auf weitere bayerische Passionsspiele ein. 1770 untersagte Kurfürst Maximilian III. alle Passionsspiele in Bayern, worauf der Ettaler Pater Magnus Knipfelberger das Stück erneut umarbeitete.⁷³ Auf dieser Grundlage konnte ein Privileg für Oberammergau erwirkt werden. Knipfelberger übernahm die Gerichtsszene, wobei er aber die Voten der jüdischen Richter wesentlich knapper formulierte.⁷⁴ Das Urteil des Pilatus ist noch stärker abgekürzt; die Verlesung der Vorwürfe endet mit »*etc. etc.*« und einer Intervention des Pilatus:

*Genug – das Urtheil hat ein Ende –
Jch brich den staab, und wasch die hände.*⁷⁵

Eine grundlegende Modernisierung des Spiels erfolgte 1810 durch den Ettaler Pater Othmar Weis, der einen Prosatext verfasste und sich dabei strenger an die biblischen Texte hielt.⁷⁶ In seiner Fassung begegnen uns nach wie vor manche Personen aus dem Protokoll: Josef von Arimathäa, Josaphat, Ptolomäus, Saras, Nikodemus, Rabinth sowie unter leicht verändertem Namen Dariabas. Eine wichtige Rolle bei den Verhandlungen mit Pilatus spielen als Vertreter des Hohen Rates vor allem die zwei Letzteren, zusammen mit Rabby, der bei Rosner »*Rebi*« hieß. Ihre Äußerungen haben aber keinen Bezug mehr zu ihren Voten im ursprünglichen Protokoll. Das auch hier von einem Schreiber verlesene Pilatusurteil wurde von Weis in loser Anlehnung an den Text von Knipfelberger neu formuliert.⁷⁷

Weis' einstiger Schüler Joseph Alois Daisenberger schuf in weiteren Bearbeitungsschritten den Text, der den Aufführungen trotz vielfacher Kritik und verschiedener Anpassungen bis heute zugrunde liegt. Darin ist nach wie vor die Verlesung des Urteils zu finden.⁷⁸ Die Eingriffe, die aufgrund der Kritik an antijüdischen Tendenzen des Textes vorgenommen wurden, betrafen auch die oben genannten Personen aus dem Protokoll, erscheinen sie doch nicht mehr als Pharisäer wie noch bei Daisenberger, sondern werden einfach als Mitglieder des Hohen Rates eingeführt, um jeden Anschein von Polemik

zu vermeiden.⁷⁹ Saras und Dariabas sind inzwischen ganz aus dem Rollenverzeichnis verschwunden.

Wie erwähnt, zeigt sich im Text von Rosner der Einfluss jener Urteilsformel, die auf Martin von Cochem zurückgeht. Diese Formel findet sich in vielen weiteren Spielen, so fast wörtlich im »Charfreitagsspiel«, das im 18. Jahrhundert im böhmischen Zwickau (Cvřkov, Tschechien) aufgeführt wurde,⁸⁰ mit geringen Abweichungen auch im Passionsspiel von Trieben (Steiermark).⁸¹ Mehr oder weniger stark variierte Fassungen lassen sich in zahlreichen Spielen nachweisen.⁸² Im Passionsspieltext von Massing (Niederbayern) ist die Verlesung des Urteils nur angedeutet: »*Wur Pontius Pil. etc. nach diesem würdt der Stab gebrochen.*«⁸³ Gabriele Högl wollte darin »*einen Beweis dafür sehen, dass der Urteilspruch aus dem ›Leben Jesu‹ Martin von Cochems allgemein bekannt und verbreitet war.*«⁸⁴ Zu vermuten ist jedoch ein anderer Grund, nämlich dass im Spiel ein separates Schriftstück verlesen wurde.

Neben dem »*Leben Christi*« wurden auch andere Vorlagen für die Formulierung des Urteils herangezogen. Da es sich bei den Verfassern oft um gelehrte Geistliche handelte, könnten sie auch lateinische Quellen benutzt haben. Besonders ausführlich ist der Text des »*Urgerichts*«, das in Schwäbisch Gmünd von einem Notarius verlesen wurde. Es lehnt sich eng an die Fassung aus L'Aquila an.⁸⁵ Der gleiche Text wurde auch in Immenstadt (Allgäu) verwendet.⁸⁶ Beim Urteilspruch, der einer steirischen Spielhandschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts beiliegt,⁸⁷ lässt sich die Quelle genauer eruieren: Die Formel wurde offenbar einer 1706 in Augsburg gedruckten Fastenpredigt des Minoriten Leo Wolff entnommen.⁸⁸ Auch für das Urteil im Spiel von Altomünster aus dem Jahr 1753⁸⁹ lässt sich eine Quelle namhaft machen, nämlich eine 1614 und 1630 auf Deutsch erschienene Sammlung von Passionsandachten des französischen Paulanermönchs Antoine Estienne.⁹⁰ Die gleiche Quelle klingt bereits in einem Spiel an, das im frühen 18. Jahrhundert in der Münchner Jesuitenkirche aufgeführt wurde.⁹¹ Hingegen ist es bis jetzt nicht gelungen, einen Urteilspruch aus einem Passionsspiel direkt auf eine bildliche Quelle zurückzuführen.

Spuren des Protokolls finden sich in den Passionsspielen deutlich seltener als Urteilsprüche des Pilatus. Außer in Oberammergau kommen die neunzehn Richter auch in der »*Passion Comedi*« von 1731 in Kemnath (Oberpfalz)⁹² und wenig später im oberschlesischen Zuckmantel (tschech. Zlaté Hory) vollzählig vor,⁹³ ebenso in zwei rätoromanischen Spielen des 18. Jahrhunderts aus Graubünden.⁹⁴ Manchmal tritt nur ein Teil der im Protokoll erwähnten Ratsherren auf. In der Einladung zu einem evangelischen Schultheater von 1688 in Weimar sind vierzehn namentlich genannt.⁹⁵ Im oben erwähnten Zwickauer Spiel⁹⁶ begegnen uns neben Namen aus dem Protokoll wie Diarabia, Mesa, Joram und Sobath auch andere wie Cephass, Sadok und Tertulius. In Kamern im Liesingtal (Steiermark) traten 1862 in der ersten Versammlung siebzehn, in



Abb. 4: Karfreitagsprozession in Antigua, Guatemala, 2011. Die Namen auf den Fahnen entstammen dem Protokoll (Foto: dreamstime.com).

der zweiten sechzehn Ratsherren auf,⁹⁷ wobei auffällt, dass selbst innerhalb des gleichen Textes die Schreibweise der Namen uneinheitlich ist.

Die Variabilität der Namen, die unterschiedliche Reihenfolge der Richter sowie der freie Umgang mit ihren Aussprüchen verunmöglichen in der Regel eine genaue Bestimmung der benutzten Quelle. Vor allem die Namensform »Sabinth«, »Sabinty« oder ähnlich (statt Rabinth) scheint aber ein Indiz dafür zu sein, dass beim Protokoll – anders als beim Urteil – meist eine bildliche Darstellung als Vorlage diente. Anders als auf den Bildern ist jedoch Pilatus in den Spielen nicht bei den Verhandlungen des Hohen Rates anwesend.

Spuren des Protokolls finden sich auch in den an vielen Orten üblichen Karfreitagsprozessionen. In Schwäbisch Gmünd blieb eine im späten 18. Jahrhundert prächtig gestaltete Holztafel mit dem »Ungericht Christi« erhalten, die bei der Prozession von einem Reiter vorausgetragen wurde. Darauf ist der um 1700 kunstvoll auf Pergament geschriebene Text des Urteils aus L'Aquila angebracht. Der Text folgt den 1581 gedruckten Flugschriften; er enthält auch die Einleitung und die um das Urteil herum angeordneten Richtersprüche.⁹⁸ Im sizilianischen Caltanissetta werden bei der Karfreitagsprozession lebensgroße plastische Darstellungen von Passionsszenen mitgetragen. 1886 wurde in

Anlehnung an ein heute nicht mehr vorhandenes Kirchengemälde eine Szene mit Mitgliedern des Hohen Rates beigefügt, die ihre Urteilsprüche auf Tafeln mit sich führten. Wegen des großen Gewichts wurde die Skulpturengruppe allerdings 1900 stark reduziert.⁹⁹ In der berühmten Karfreitagsprozession von Antigua (Guatemala) werden noch heute Fahnen mit den Namen und Aussprüchen der Ratsherren mitgetragen (Abb. 4).

Von geringerer Bedeutung, aber immerhin erwähnenswert sind schließlich auch einige Versdichtungen, welche die Richtersprüche zum Gegenstand haben. Bereits erwähnt wurde das Lied von Jonas Losch,¹⁰⁰ ebenso die Verse auf dem Holzschnitt von Abraham Bach.¹⁰¹ Matthäus Rembold, seit 1635 Ulmer Meistersinger, setzte das Protokoll ebenfalls in Liedform um.¹⁰² Ähnliche Dichtungen finden sich auch in anderen Sprachen, so etwa ein niederländisches Lied am Ende einer gereimten Beschreibung des Heiligen Landes von 1710.¹⁰³

IV. Bürgerlicher Wandschmuck, Zeitungsenten, Belletristik – die Renaissance der Bilder und Texte im 19. Jahrhundert

Nicht nur die apokryphen Texte, sondern auch die daraus hervorgegangenen Bilder blieben über das Zeitalter der Aufklärung hinaus erstaunlich populär. Während sie im kirchlichen Raum seltener wurden, erlebten sie im 19. Jahrhundert in veränderter Form und Funktion eine Renaissance. Auf die manchmal kolorierten Holzschnitte folgten moderne Farbdrucke, die als Wandschmuck zu einem festen Bestandteil bürgerlicher Wohnkultur wurden.¹⁰⁴ Anstelle des älteren, explizit antijüdischen Bildtitels »*Iudicium sanguinarium Iudaeorum [...]*« lautete der Titel jetzt meist »*Abbildung des ungerechten Gerichts, so wider Jesum ergangen [...]*«,¹⁰⁵ gefolgt vom Hinweis auf den Fundort, oft verbunden mit der Bildunterschrift »*Des jüdischen Land-Pflegers Pontii Pilati über Jesum ergangenes Blut-Urtheil [...]*«. Entsprechende Blätter liegen in Dutzenden von Varianten aus zahlreichen Bilderverlagen vor, wobei eine zunehmende Verkürzung der Texte sowie die Nachahmung elsässischer Vorlagen durch deutsche Verlage festgestellt werden kann. Neue Techniken, insbesondere die Lithografie, erlaubten eine vorher undenkbare Massenproduktion für den internationalen Markt, weshalb der Bildtitel in bis zu sechs Sprachen aufgedruckt wurde. Anstelle von Wien wird nun gelegentlich Jerusalem als Fundort genannt, und das Bild zeigt als zusätzliche Motive oft auch die Handwaschung des Pilatus und das Brechen des Stabes durch einen Soldaten. Die Verbreitung dieser Drucke lässt kein konfessionelles Muster erkennen. Noch heute ist ein solches Blatt beispielsweise im griechischen Devotionalienhandel erhältlich (Abb. 5). Das aufgeklebte Zertifikat gibt an, es handle sich um eine heilige byzantinische Ikone, eine exakte Replik byzantinischer Kunst.¹⁰⁶ In Wirklichkeit liegt dieser Darstellung ein

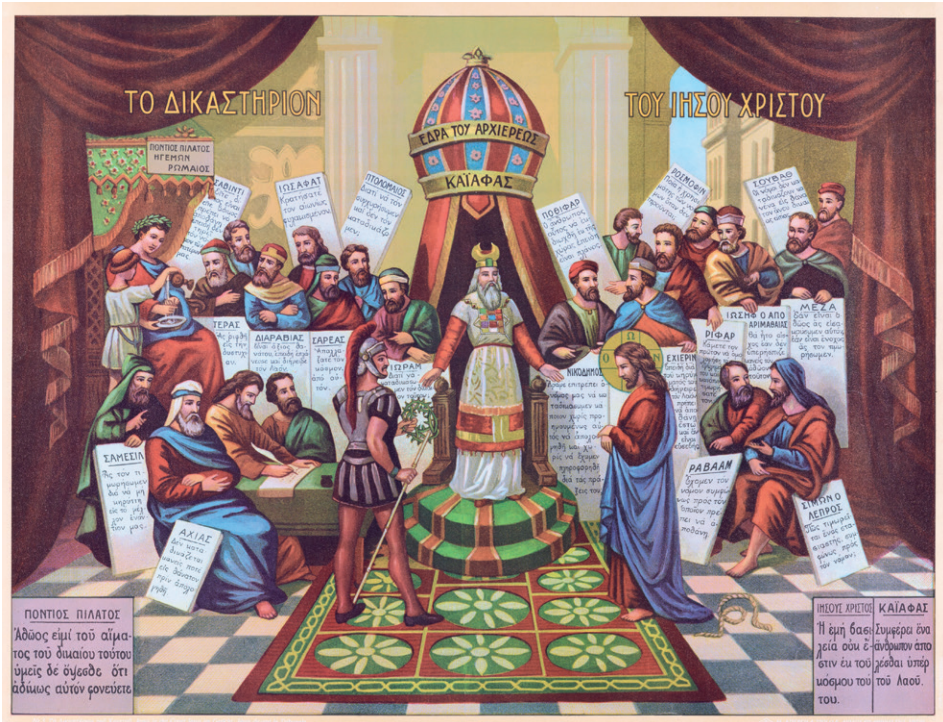


Abb. 5: Die griechische Druckgrafik (Athen, um 1970) beruht auf einer deutschen Lithografie des 19. Jahrhunderts und ist immer noch im Handel erhältlich (© Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen).

beliebter, von Fridolin Leiber gestalteter Öldruck der Frankfurter ›Bilderfabrik‹ May aus dem späten 19. Jahrhundert zugrunde.¹⁰⁷

Ein eindrückliches Zeugnis für die Präsenz entsprechender Bilder in bürgerlichen Haushalten liefert die Erzählung »*Jysk juleaften*«, in welcher der dänische Autor Thøger Larsen die gerahmte Lithografie mit dem Titel »*Das ungerechte Gericht*« (»*Den uretferdige Dom*«) im Wohnzimmer seines Elternhauses schildert, die immer mit besonderer, religiös begründeter Ehrfurcht betrachtet wurde.¹⁰⁸ Von hoher Wertschätzung zeugt auch der Fund eines Lyoner Holzschnittes mit diesem Motiv im Beinhaus von Leuk (Wallis), das außer menschlichen Gebeinen religiöse Bildwerke enthielt, die man nicht achtlos wegwerfen wollte.¹⁰⁹ Diese Wertschätzung erstreckte sich nicht nur auf Bilder, sondern auch auf den Text des Pilatusurteils. Dessen lateinische Abschrift fand sich neben anderen religiösen Objekten in einem Beutel, der von einer Familie in der südfranzösischen Stadt Aurillac über Generationen als Amulett von gebärenden Frauen oder auch auf Reisen benutzt wurde.¹¹⁰

Welch außerordentliche Beachtung fiktive Urkunden zur Verurteilung Jesu fanden, zeigt sich eindrücklich an jenen Versionen, die im 19. Jahrhundert in mehreren Welten durch die internationale Presse gingen. Bekannt und bereits mehrfach beschrieben ist jene gekürzte und mit neuen, zeitgemäßerer Fundumständen versehene Bearbeitung des Urteils von L'Aquila, die von der französischen Gerichtszeitung »Le Droit« am 21. April 1839 in die Welt gesetzt wurde.¹¹¹ Obwohl andere Pariser Zeitungen umgehend mit Spott, aber auch mit fundierter Kritik darauf antworteten,¹¹² fand sie in kürzester Zeit enorme Verbreitung. Hintergrund dieser Publikation ist wohl ein viel beachteter, 1828 begonnener Juristenstreit über die Frage, ob die Verurteilung Jesu auf einem regulären Gerichtsverfahren beruht habe.¹¹³ Zu den publizistischen Folgen des Zeitungsartikels zählen mehrere lithografische Einblattdrucke der Urteilsformel sowie ein Faksimile der 1581 erschienenen französischen Übersetzung des Urteils von L'Aquila.¹¹⁴ Auch als kalligrafisch gestaltetes Manuskript ist der Text aus »Le Droit« überliefert.¹¹⁵ In Deutschland brachte 1849 der Kölner Jurist Friedrich Hadrian Josef Thesmar den »Abdruck des wichtigsten richterlichen Actenstückes, welches in den Annalen der Menschheit verzeichnet ist«, erneut in Umlauf.¹¹⁶

Weniger bekannt ist, dass unmittelbar nach dem Brand des erzbischöflichen Palastes in Bourges am 24./25. April 1871 eine ähnliche Falschmeldung verbreitet wurde. Zuerst französische, dann auch internationale Zeitungen berichteten, zu den verbrannten Kostbarkeiten gehörten nicht nur Werke von Raffael und Tizian, sondern als besondere Rarität auch der von Pilatus erlassene Befehl zur Kreuzigung Jesu. Das Dokument, das wörtlich zitiert wurde, sei im Besitz der Familie des Erzbischofs gewesen.¹¹⁷ Ein Vergleich der Texte zeigt, dass der unbekannte Verfasser das Urteil aus »Le Droit« von 1839 gekannt haben muss. Bemerkenswert ist, dass dieser Urteilspruch mit Rebellion gegen Rom begründet wird, während von den Juden gar nicht die Rede ist – ein Gegenpol zu den oben erwähnten antijüdischen Zuspitzungen. Hier wie auch in anderen Fällen lässt sich aber kaum beurteilen, ob es sich um eine absichtlich tendenziöse Darstellung oder nur um ein Produkt mehr oder weniger gelehrter Fabulierlust handelt. Jedenfalls ging die Nachricht um die ganze Welt. Die »Daily Alta California« spottete am 28. August 1871, diese Lügengeschichte übertreffe sogar den »Großen Mondschwindel«¹¹⁸ über die Entdeckung von Leben auf dem Mond; man warte nun auf die Veröffentlichung des Beschlusses zur Vertreibung Adams aus dem Paradies.

Angesichts solch aufgeklärter Skepsis mag es erstaunen, dass das Protokoll des Hohen Rates fast gleichzeitig auch Eingang in die Belletristik fand. Wichtigstes Beispiel ist das unvollendete, erst 1886 posthum veröffentlichte religiöse Epos »La Fin de Satan« von Victor Hugo. Hier ist das Protokoll in den Kapiteln »Les dix-neuf« und »La chose jugée« in Buch II verwertet, das vom Leben und Tod Jesu handelt.¹¹⁹ Die »Neunzehn« werden als richterlicher Ausschuss des Hohen Rates vorgestellt, bestehend aus acht

Schriftgelehrten, vier Doktoren und sieben Ältesten (Subath fehlt; an seiner Stelle steht Gamaliel). Die apokryphe Quelle blieb den bisherigen Kommentatoren verborgen.¹²⁰ Wegen teilweise veränderter Schreibung der Namen lässt sich kaum mehr feststellen, woher der Autor das Protokoll kannte. Einer der zahlreichen populären Drucke könnte ebenso seine Quelle gewesen sein wie ein Gemälde; ein solches könnte er in der Kalvarienbergkapelle der Pariser Kirche Saint-Roch gesehen haben.¹²¹

Zur gleichen Zeit wie Victor Hugo, nämlich in den 1860er Jahren, arbeitete auch der aus Frankreich stammende Barthélemy (Bartholomew) Delorme, Generalvikar von Oregon City, an einem allerdings wesentlich konventionelleren Epos mit dem Titel »*L'Homme-Dieu*«. In diesem 1869 erschienenen Werk treten ebenfalls die aus dem Protokoll bekannten Mitglieder des Hohen Rates auf.¹²² Hier folgt aber auf die Namen die Angabe eines Herkunftsortes und eine nähere Charakterisierung der Personen. Zusammen mit einigen weiteren Ratsherren, etwa Philon aus Alexandrien und Lazarus, diskutieren sie vor der Gefangennahme Jesu kontrovers über das Vorgehen gegen den Gottmenschen. Die Frage nach der benutzten Quelle bleibt auch bei diesem Werk offen.¹²³

Zweifellos von Victor Hugo abhängig war der portugiesische Autor José Maria Eça de Queirós (Queiroz), dessen 1887 erschienener Schelmenroman »*A relíquia*« auch ins Französische und Deutsche übersetzt wurde. In einem Traum erlebt die Hauptfigur die Passionsgeschichte, in der neben Kaiphas auch Joseph von Ramatha, Nicodemus und Rosmophim auftreten.¹²⁴ Aus der Bekanntheit der Werke von Hugo und Eça de Queirós erklärt sich wohl auch, dass der französische Pamphletist André Figueras die Namen der Richter noch 1970 als bekannt voraussetzte, als er in seinem letzten Buch über Charles de Gaulle schrieb, dieser habe, anders als Pilatus, einen eigenen Hohen Rat aus Leuten wie Kaiphas, Rosmophim, Josaphat und Joseph von Ramatha eingesetzt, um verdiente Offiziere zum Tod verurteilen zu lassen.¹²⁵

V. Das »Ungerechte Gericht« über Jesus zwischen Fiktion und Frömmigkeit

Unser Gang durch unterschiedliche, teilweise recht abgelegene Bilder- und Textlandschaften hat deutlich gezeigt, dass die apokryphen Texte zur Verurteilung Jesu allein schon aufgrund ihres Neuigkeitswertes und wegen der angeblichen Fundumstände auf reges Interesse stießen. Hauptsächlich verdankten sie ihre große Resonanz aber der Tatsache, dass sie eine Lücke in der biblischen Überlieferung schlossen und sich nahtlos und weitgehend unabhängig von der Konfession in die Passionsfrömmigkeit einfügen ließen. Dass sie insbesondere die Anteilnahme am Leiden Christi vertiefen sollten, zeigt



Abb. 6: Holzschchnitt »Tänck på Jesum Christum« (Kreuzigung mit Arma Christi, Richtersprüchen und Urteil), Strängnäs 1740 (Universitätsbibliothek Uppsala).

exemplarisch eine in Schweden seit dem 18. Jahrhundert verbreitete Komposition. Hier ist die Kreuzigungsszene in traditioneller Weise mit der Abbildung der Leidenswerkzeuge verbunden, zusätzlich aber von den Richtersprüchen und dem Urteil eingerahmt (Abb. 6).¹²⁶

Die Attraktivität der Gerichtsbilder beruhte nicht nur auf ihrer auffälligen Texthaltigkeit, sondern mehr noch auf der Zusammenschau verschiedener Momente des heilsgeschichtlich so bedeutsamen Prozesses, der von den Evangelisten unübersichtlich und teilweise inkonsistent dargestellt wurde. Dieser Vorzug der Bilder wurde noch verstärkt durch die Beifügung zusätzlicher Details in den populären Drucken des 19. Jahrhunderts. Der in der christlichen Passionsfrömmigkeit immer schon angelegte Antijudaismus konnte dabei gelegentlich stärker akzentuiert werden, wie sich vor allem an einigen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert gezeigt hat; allerdings fehlen in der bildlichen Darstellung polemisch karikierende Züge, und die mahnenden und abwägenden Voten einzelner Richter wurden nicht nachträglich verschärft. Vielmehr blieb die gesamte Darstellung den um 1600 entstandenen Vorbildern über lange Zeit erstaunlich treu. Gemälde, Bilderdrucke, Lesetexte und theatralische Inszenierungen trugen gemeinsam dazu bei, das christliche Urbild des »Ungerechten Gerichts« im Bewusstsein breiter Kreise zu verankern, bevor es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert allmählich verblasste.

Anmerkungen

- 1 Europica varietas, or A brief account of the various things seen and heard by Márton Szepsi Csombor in his journeying in Poland, Mazovia, Prussia, Dánia, Frizia, Hollandia, Zélandia, Anglia, Gallia, Germany and the Czech lands, and on the seas of Prussia, Pomeránia, Svécia, Norvégia, Frisia, Zélandia and Britannia, which may serve not only to the delight of all Readers but also to their great benefit, übers. u. hg. v. BERNARD ADAMS, Budapest 2014, S. 126–128.
- 2 Vgl. NIKOS KASTRINAKIS/NIKOLAS KONSTANTIOS, Eloquent Icons. Sacred Images in uncommon Use, in: YULIANA BOYCHEVA (Hg.), Routes of Russian Icons in the Balkans (16th–early 20th Centuries), Seyssel 2016, S. 229–284 (zum »*Trial of Christ*« S. 233–243 u. ö.).
- 3 Vgl. BENOÎT GLAUDE, La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960), Tours 2019, S. 112–114 und 120 zu einer Darstellung des »*Tribunal injuste*« aus dem 19. Jahrhundert.
- 4 Grundlegend bleibt die Studie von RUDOLF BERLINER, Das Urteil des Pilatus, in: Die christliche Kunst 30 (1933/34), S. 128–147 [wieder abgedruckt in: ROBERT SUCKALE (Hg.), Rudolf Berliner (1886–1967), »The freedom of medieval art« und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003, S. 43–59]. Die

- bisher umfassendste Untersuchung ist die kunstgeschichtliche Dissertation von ROMANA RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności* [= Die Verurteilung Jesu. Eine Studie über Ikonographie und Quellen vom christlichen Altertum bis zur Moderne], Warszawa 2018. Weitere Literatur s. <http://www.rainer-henrich.ch/pilatus/bibliografie.html> [zuletzt: 11.08.2024].
- 5 Weitere Ausgaben: Nürnberg o. J., Nürnberg 1582, im selben Jahr auch als Anhang zu einem wohl in Nürnberg gedruckten »*Euangelion Nicodemi deutsch*« (Stanford Libraries KB1582.B5 T, hier fol. N3r.–O1v.), Görlitz um 1582, Magdeburg 1584, o. O. 1647.
 - 6 [KONRAD LYKOSTHENES,] *The doome warning all men to the iudgemente : wherein are contayned for the most parte all the straunge prodigies hapned in the worlde, with diuers secrete figures of reuelations tending to mannes stayed conuersion towards God: in maner of a generall chronicle, gathered out of sundrie approued authors by St. Batman professor in diuinite*, [London] 1581, S. 125 f.
 - 7 Musée Dobrée Nantes Inv.-Nr. 876.11.1 (vgl. PITRE DE LISLE DU DRENEUC, *Catalogue du Musée archéologique de Nantes*, Nantes 1903, S. 317, Nr. 387), beziehungsweise STAM Gent Bijloke-Abtei, Inv.-Nr. A 62–5 (https://stamgent.be/en/collection/artworks/A62_05 [zuletzt: 11.08.2024]). Von einem weiteren, im Ersten Weltkrieg zerstörten Gemälde liegt eine Beschreibung vor, vgl. *Catalogue du musée de la ville d'Ypres et des tableaux exposés à l'hôtel de ville*, Ypern 1883, S. 55–56, Nr. 89.
 - 8 Vgl. TANJA KOOTTE/CASPER STAAL, *Pilate's Judgement or a bloodthirsty sentence*, in: ANNEKE DE VRIES (Hg.), *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh, 's-Heerenberg 2008*, S. 88–99 [dat. 1562]; GEORGES MARLIER (Hg.), *The Bob Jones University Collection of religious Paintings*, Bd. 2, Greenville SC 1962, Nr. 144 [dat. 1567]; CARL VAN DE VELDE, *Frans Floris*, Brüssel 1975, Bd. 1, S. 401 f., Nr. P 33; Bd. 2, Abb. 190 [Frans Floris d. Ä. starb 1570].
 - 9 Holzschnitt von Virgil Solis in: ADAM REISSNER, *Ierusalem die alte Hautstat der Jüden*, Frankfurt a. M. 1563, fol. 37v., vgl. RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 4), S. 205 f. mit Abb. 51.
 - 10 WILLIGIS ECKERMANN (Hg.), *Simonis Fidati de Cassia OESA De gestis Domini Salvatoris*, Bd. 5, Würzburg 2001, S. 324–326; vgl. bereits MARIA GOLDONI, *La Sentenza contro Gesù Cristo. Qualche aspetto italiano di un'iconografia europea*, in: *Rassegna di Studi e di Notizie* 33 (2010), S. 44–85, hier S. 84, Anm. 82.
 - 11 Oben Anm. 5.
 - 12 HELMUT GRASER/B. ANN TLUSTY (Hgg.), *Jonas Losch, Teutscher Dichter und Componist. Die Lieder- und Reimspruchsammlung eines Augsburger Webers aus den Jahren 1579–1583*, Regensburg 2015, S. 47 u. 196–205.
 - 13 Auktionshaus Drouot, Paris, 19.06.1981, vgl. *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997)/III, S. 234.
 - 14 GOLDONI, *La Sentenza contro Gesù Cristo* (wie Anm. 10), S. 66 [Abb. 13] u. 69.
 - 15 So etwa der illustrierte Einblattdruck von Matthäus Rauch und ein heute verschollener, aber detailliert beschriebener sechsteiliger Holzschnitt von Georg Lang, beide aus Nürnberg; vgl. WALTER L. STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, New York 1975, S. 854, beziehungsweise JOHANN ANDREAS BÖRNER, *Werke Nürnbergscher Briefmaler des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für die zeichnenden Künste* 9 (1863), S. 157–197, hier S. 176–178.
 - 16 Vgl. VINCENZO LAVENIA, »Che cos'è la verità.« *L'apocrifo della sentenza di Pilato e la sua storia*, in: ANDREA DEL COL/ANNE J. SCHUTTE (Hgg.), *L'Inquisizione romana, i giudici e gli eretici. Studi in onore di John Tedeschi*, Rom 2017, S. 177–208, hier S. 196; Erwähnung des Konzils auch in *Bibliothèque municipale Tours Ms. 398 fol. 159* [<https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/06871/004D37A13998> (zuletzt: 11.08.2024)]. Explizit von Vienne in der Dauphiné ist die Rede in einer alten Handschrift im Besitz eines Mr. C. Havell in Reading, die 1851 als Einblattdruck publiziert wurde; sie gibt an, das Original befinde sich »*in archivo civitatis Vienne in delphinatu*« (British Library London 74/806.k.15.[1.]).
 - 17 PIERRE D'ORVAUX (PETRUS DE ORBELLIS), *Sermones hortuli conscientie*, Lyon 1491, [fol. F6v.].
 - 18 Vgl. HEINRICH ZIMMERMANN (Hg.), *Geschichte der Stadt Wien*, Bd. 1, Wien 1897, S. 177.
 - 19 BERLINER, *Das Urteil des Pilatus* (wie Anm. 4) 1933/34, S. 145 [= 2003, S. 57].

- 20 Eine provisorische Übersicht ergibt rund dreißig verschiedene Drucke, wobei verschiedene Zustände der gleichen Platte nicht mitgezählt sind.
- 21 Vgl. FERDINAND STEFFAN, Rätsel gelöst! Abhandlung zu den Dorfener Rathausbildern, in: <https://historischer-kreis.de/das-raetsel-um-die-rathausbilder-ist-geloest/> [zuletzt: 11.08.2024].
- 22 Vgl. https://katalog.arthistoricum.net/?tx_find_find%5BimageResults%5D=1&tx_find_find%5Bq%5D%5Bdefault%5D=germau+kirche [zuletzt: 11.08.2024].
- 23 RUPIEWICZ, Sąd nad Jezusem (wie Anm. 4), S. 252–258 und Abb. 84f.
- 24 ERIK VENNBERG/ERIK BOHRN, Kyrkor i Åkers skeppslag, Stockholm 1950 (= Sveriges Kyrkor, Uppland 1/4), S. 664.
- 25 <http://diglib.hab.de?grafik=graph-c-641-8> bzw. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-uer-drak-i-0465-0> [zuletzt: 11.08.2024].
- 26 Vgl. HENRY GAWLICK, Die Bildergalerie der kleinen Leute. Truhnenbilder in Mecklenburg und Vorpommern, Rostock 2001 (zum »ungerechten Gericht« S. 85 und 153).
- 27 ALBERTO ROVI, I Recchi pittori confratelli di San Giorgio nel Borgo Vico di Como, in: Archivio storico della diocesi di Como 3 (1989), S. 199–252, hier S. 246. Den Hinweis auf dieses Gemälde verdanke ich MARIA GOLDONI, ebenso eine Fülle weiterer Informationen und Anregungen zu unserem gemeinsamen Forschungsthema.
- 28 WOLFGANG MEYER, Aus dem geschichtlichen Werden der Dom- und Stadtpfarrkirche zum Hl. Martin, in: Unser Dom. Pfarrblatt der Dom- und Stadtpfarre Eisenstadt [55] (2016)/Heft I, S. 7–8.
- 29 Museum der Kulturen Basel VI 35806; Kreidelithografie mit gleicher Darstellung von J. Graf, Oberuzwil ebd. VI 45576.
- 30 GABRIEL LLOMPART, La piedad popular y la iconografía en »el juicio de Cristo« de Jaume Blanquer (siglo XVII), in: Lecturas de historia del arte 1 (1989), S. 233–242.
- 31 https://de.wikipedia.org/wiki/Kalvarienberg_Eisenstadt [zuletzt: 11.08.2024]; vgl. ELFRIEDE GRABNER, Das »ungerechte Gericht«, Zur Darstellung der apokryphen Gerichtsszene »Christus vor dem Hohen Rat« in der bildlichen Volksüberlieferung des Ostalpenraumes, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 99 (2008), S. 347–365, hier S. 354–356; RUPIEWICZ, Sąd nad Jezusem (wie Anm. 4), S. 259f. und Abb. 88–91.
- 32 ALBERT WALZER, Jersusalem am Bodensee. Der Kreuzlinger Oelberg und die Fastenkrippe von Ueberlingen, in: Bodenseebuch 38 (1963), S. 80–94 mit Abb. 13.
- 33 Landesmuseum Zürich Inv.-Nr. LM-83041; ein weiteres Beispiel s. BERLINER, Das Urteil des Pilatus (wie Anm. 4) 1933/34, S. 135 [= 2003, S. 49, Abb. 4].
- 34 RUPIEWICZ, Sąd nad Jezusem (wie Anm. 4), S. 233f. mit Abb. 73.
- 35 Museum der Kulturen Basel Inv.-Nr. VI 9325.
- 36 SAMUEL MEIGER, Nucleus historiarum, oder auserlesene, liebliche, denckwürdige und wahrhafftige Historien aus den glaubwürdigsten, alten und newen Geschichtschreibern, in gewisse Classes und Locus communes zusammen gezogen, I: Darinnen von Gott, auch Gottes, der Natur und weltlichen Obrigkeit Sachen exempelweise gehandelt wird, Hamburg 1598, S. 187f.
- 37 Zum Stand der Forschung über die Geschichte dieses Motivs vgl. neuerdings TOBIAS LAGATZ, Der Ewige Jude von Edgar Quinet und Eugène Sue auf dem Index Librorum Prohibitorium. Zerrbild seiner selbst und Spiegelbild der Zeit, Paderborn 2020, S. 25–37.
- 38 CHRYSOSTOMUS DUDULAEUS [Pseud.], Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden/ der sich nennet Ahaßverus (Aber von Guidone Bonato/ einem fürtrefflichem Astronomo/ auß ursachen Johan. Buttadeus genennt wird) Welcher bey der Creutzigung Christi selbst persönlich gewesen/ auch das Crucifige über Christum hab helffen schreyen/ und umb Barrabam bitten/ hab auch nach der Creutzigung Christi nimmer gen Jerusalem können kommen/ auch sein Weib und Kinder nimmer gesehen/ und seithero im Leben geblieben/ und vor etlich Jahren gen Hamburg kommen/ auch Anno 1599. im December zu Dantzig ankommen : Es hat auch Paulus von Eitzen der H. Schrift Doctor und Bischoff von Schlewig/ beneben dem Rector der Schulen zu Hamburg/ mit ihme conferirt von den Orientalischen Landen/

was sich nach Christi zeit vorloffen/ hat er solchen guten bericht darvon gegeben/ daß sie sich nicht gnug darüber verwundern können, Danzig 1602.

- 39 Vgl. die in zahlreichen Varianten bekannte, wohl 1634 erstmals gedruckte Sammelschrift: I. Gründliche und warhafftige Relation, So hie bevor auch Frantzösisch, Lateinisch, und Niederländisch ausgegangen, Von einem Juden, Nahmens Ahasvero von Jerusalem; Der von der Zeit deß gecreutzigten Herrn Jesu Christi, durch sonderbahre Schickung, zu einem lebendigen Zeugniß, herüm gehen muß: II. Bericht, von den zwölf Jüdischen Stämmen, was ein jeder dem Herrn Christo für Schmach angethan, und was sie deßwegen, noch heut zu Tag, leiden müssen: III. Verzeichniß deß ergangenen Blut-urtheils, wie es eigentlich über den Herrn Christum ergangen, o. O. [1634] u. ö.
- 40 ABRAHAM VON FRANCKENBERG, Relation Zweyer Wallbrüder/ Deren der eine ein Heyde/ der ander ein Jüde/ so beyde bey der Creutzigung des Herrn Christi gewesen/ und von da an an biß auff itzige Zeit noch herumberwallen und leben sollen: Welcher angehängt 1. Ein Discurs von langen Leben der Menschen/ 2. die Verurteilung des Herrn Christi/ 3. Historia von zerrissenen Steinfelsen/ 4. Lentuli Brief an den Rath zu Rom/ 5. Pilati Briefe an den Keyser Tiberium, 6. von Pilati Straffe/ 7. von der Straffe/ so den zwölf Stämmen wegen der Creutzigung Christi solle auffgeleget seyn, o. O. 1661, S. 41–43; Curieuse Relationen, Deren Die I. Von einem Zeit Christi Leiden zu Jerusalem verwahrt-behaltenen Juden. Die II. Von einem Zeit Christi Leiden stets herum wallenden Juden. Die III. Von einem Exempel dergl. Imprecation. Die IV. Das Zeugnis Josephi von Christo. Die V. Die Historia Suidæ von Christo. Die VI. Die Beschreibung Lentuli der Gestalt Christi. Die VI. Das Schreiben Pilati an Tiberium von Christo. Die VIII. Noch ein anders Schreiben Pilati von Christo. Die IX. Das Schreiben Agbari an Christum. Die X. Das Schreiben Christi an Agbarum. Die XI. Von denen Plagen der Jüdischen Stämme. Die XII. Von der Verurteilung Christi. Samt einem Anhang etlicher Relationen Von dem Pilatus-See bey Lucern in der Schweiz. Der Verwandschafft wegen Beysammen heraus gegeben, o. O. 1677, fol. Dv.–D3r.
- 41 Histoire admirable du Iuif errant. Oü est proué par le tesmognage des Anciens Philosophes: comme l'homme peut prolonger sa vie, outre le commun cours de nature. Auec la description de la Sentence ou arrest des Sanguinaires Iuifs, contre Iesus Christ le Sauueur du monde; Et comme ledit Iuif depuis la mort & passion de Iesus Christ est encores viuant-errant par le monde, Anvers [um 1620?], S. 13–16.
- 42 <http://kk.haum-bs.de/?id=panderen-e-v-wb2-0018-01>; <http://kk.haum-bs.de/?id=panderen-e-v-wb2-0018-02>; <http://kk.haum-bs.de/?id=panderen-e-v-wb2-0018-03> [zuletzt: 11.08.2024].
- 43 Vgl. etwa La vita di S. Orsola scritta da Sigiberto monaco gemblacense, e da altri autori, hg. v. CARLO RANZO, Turin 1616, S. 79–83.
- 44 Evangelium Nicodemi : Jn welchem vil schöner Puncten/ so die 4. Evangelisten nicht gesetzt (doch inen nicht zu wider) fast nützlich zulesen : Welches nun lange zeit nit mehr gesehen worden/ aber jetzt auff's New wider in Druck verfertigt : Benebens der Abschrift deß Brieffs/ so der Edessenische König Abagarus an Jesum geschrieben/ vnd die gnädige Gegenantwort/ sam[p]t dem Vrtheil über Jesum Christum. Jtem/ Ein Gespräch zwischen einem Christen vnd Juden von Jesu Christo, Fürth [1626].
- 45 DOROTHY ALEXANDER/WALTER L. STRAUSS, The German Single-Leaf Woodcut 1600–1700. A Pictorial Catalogue, Bd. 1, New York 1977, S. 38.
- 46 P[IERRE] V[ICTOR] CAYER [sic!], Le Jugement sanguinaire donné contre Notre Seigneur Jésus Christ, le Sauueur du Monde, par la synagogue des Juifs et par Pilate, ensemble les punitions qui arrivent aux Juifs par le juste jugement de Dieu, traduit de l'hébreu, Paris 1603 [auch Paris 1631 und Toulouse 1688].
- 47 Zu diesem Text, der auch schon in der oben Anm. 39 erwähnten Sammelschrift von 1634 zu finden ist, vgl. ANDREAS PANGRITZ, Die Schattenseite des Christentums. Theologie und Antisemitismus, Stuttgart 2023, S. 87.
- 48 Die bisher gründlichste, aber keineswegs vollständige Übersicht zu den apokryphen Texten des Urteils und zu ihrer Rezeption bietet LAVENIA, »Che cos'è la verità.« (wie Anm. 16). Vgl. auch nach wie vor BERLINER, Das Urteil des Pilatus (wie Anm. 4).
- 49 Zur gründlichen Kritik des Urteils von L'Aquila aus der Feder des Juristen Camillo Borrelli vgl. LAVENIA, »Che cos'è la verità.« (wie Anm. 16), S. 189–191.

- 50 JACQUES-PAUL MIGNE (Hg.), *Patrologia Latina*, Bd. 31, Paris 1846, Sp. 99. Ein entsprechender Pariser Druck ist nicht bekannt.
- 51 DONATO CALVI, *Proprinomio evangelico, ovvero evangeliche resolutioni nelle quali con il fondamento delle divine Scritture, santi padri, sagri espositori et istorici chiaramente si mostra chi fossero alcuni personaggi, et altre celebri singularità si spiegano delle quali ne' sagri Vangeli si fa mentione senza espressione del nome o qualità loro*, Bologna o. J., S. 279–258.
- 52 Quelle ist wohl der dreiteilige, in mehreren Zuständen überlieferte und öfter nachgeahmte Kupferstich von Philippe Thomassin nach Claude Deruet [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53128791p>] (zuletzt: 11.08.2024)]; vgl. GOLDONI, *La Sentenza contro Gesù Cristo* (wie Anm. 10), S. 61.
- 53 GIROLAMO NICOLI, *Flosculi, sive Notabilia, ex probatis auctoribus, theologicis praesertim, & iuridicis collecta, & per alphabeticum, ac topicum ordinem digesta*, Bd. 3, Rom 1656, S. 404f.
- 54 KASPER DRUŽBICKI, *E Societate Iesu In Historiam Passionis Domini Nostri Jesu Christi Secvndvm Quatvor Evangelistas Stromata*: In Lucem Edita, Kalisz 1697, S. 195–197; zu Mallonius s. BERLINER, *Das Urteil des Pilatus* (wie Anm. 4) 1933/34, S. 146 [= 2003, S. 58].
- 55 JOSEPHUS D'AMALET [i. e. MICHAEL KUEN], *Epistolae apodicticae ad virum clarissimum D. Nicolaum Lenglet Dufrenoy, abbatem et theologum Parisiensem : quibus in causa Agredana epistolae Mariani Clientis et Apodixeos Gonzalezianae adversus D. Eusebium Amort Can. Regul. Pollinganum &c. recentiores praestigiae deteguntur*, Straßburg 1754, S. 149.
- 56 Vgl. LAVENIA, »Che cos'è la verità« (wie Anm. 6), S. 192f.
- 57 ANDREAS STÜBEL (Hg.), *Der mit allerhand Staats- Friedens- Hof- Literatur- und Religions- wie auch Privat-Affairen beschäftigte Secretarius und dessen der heutigen curiosen Welt zur galanten Wissenschaft ertheilte Erste [bis Zwölfte] Expedition*, Freyburg [i.e. Leipzig] 1710, S. 856–862.
- 58 JOHANN ALBERT FABRICIUS, *Codex apocryphus novi testamenti*, Bd. 3, Hamburg 1719, S. 487–493.
- 59 JOHANNES HISKIAS CARDILUCIUS, *Evangelische Kunst- und Wissenschaft-Schule der Natur*, Bd. 1, Sulzbach 1685, S. 310f.
- 60 JAKOB AYRER, *Historischer processus iuris. In welchem sich Lucifer vber Jesum, darumb daß er jhme die Hellen zerstört, eingenommen, die gefangene darauf erlößt, vnd hingegen jhnen Lucifern gefangen vnd gebunden habe, auff das hefftigst beklaget*, Frankfurt am Main 1597, S. 525f. u. ö.
- 61 Unter den wenigen Ausnahmen ragt das über neunzig Verse umfassende Urteil in einem Spiel hervor, das zwischen 1486 und 1499 in Toledo entstand; s. CARMEN TORROJA MENÉNDEZ/MARÍA RIVAS PALÁ (Hgg.), *Teatro en Toledo en el siglo XV. »Auto de la Pasión«* de Alonso del Campo, Madrid 1977, S. 174–176.
- 62 GEORG QUERI (Hg.), *Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspieles*, Oberammergau 1910, hier S. 87–89 u. 92.
- 63 Ebd., S. 92f.; Abbildung des handschriftlichen Originals: S. 90f.
- 64 Die auffälligeren Varianten »*Rosmoschin*« (statt Rosmophin) und »*Sarraß*« (statt Sereas oder Sareas) gehen wohl auf Verlesung beziehungsweise Verschreibung zurück.
- 65 So beim frühen Einblattdruck des Nürnbergers Matthäus Rauch, vgl. Anm. 15.
- 66 Vgl. CHRISTINA HOFMANN-RANDALL, *Die Einblattdrucke der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg*, Erlangen 2003, S. 23 (zu Schlintzing); ALEXANDER/STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut* (wie Anm. 45), S. 91f. (zu Braumüller).
- 67 FERDINAND ROSNER, *Passio Nova. Das Oberammergauer Passionsspiel von 1750*, hg. v. STEPHAN SCHALLER, Bern/Frankfurt am Main 1974.
- 68 Ebd., S. 25, V. 584, vgl. S. 132, vor V. 3159.
- 69 Vgl. STEPHAN SCHALLER, *Ferdinand Rosner, Benediktiner von Ettal (1709–1778). Leben und Werke*, Kallmünz 1984, S. 151.
- 70 ROSNER, *Passio Nova* (wie Anm. 67), S. 224–228, V. 5220–5375.
- 71 Ebd., S. 232.
- 72 MARTIN VON COCHEM, *Leben Christi, Oder Außführliche, Andächtige und bewegliche Beschreibung*

- Deß Lebens und Leydens unsers Herrn Jesu Christi und seiner glorwürdigster Mutter Mariae, Wie auch S. Josephs, S. Joachims, S. Annä, S. Magdalenä, Marthä und anderer : Worin von S. Annä Eltern an, biß nach der Verstöhrung Jerusalems, was sich immittels im Römisch- und Judischen Reich zugetragen : Wie auch die Beschaffenheit deß H. Lands, und der fürnembster Oerther, wo Jesus und Maria gewesen, ja alle Schritt und Tritt, welche sie in ihrem Leyden gegangen, auff das klärlichst aufgezeichnet seyn : Auß bewehrten Scribenten und glaubhafften Schrifften zur Erweckung hertzlicher Andacht / zusammen getragen und beschrieben, Mainz 1677, S. 674 f.
- 73 Vgl. STEPHAN SCHALLER, Magnus Knipfelberger, Benediktiner von Ettal (1747–1825) und sein Oberammergauer Passionsspiel, St. Ottilien 1985.
- 74 Ebd., S. 133–136, V. 3400–3483.
- 75 Ebd., S. 138, V. 3554f.
- 76 FERDINAND FELDIGL (Hg.), Denkmäler der Oberammergauer Passionsspielliteratur, Oberammergau 1922.
- 77 Ebd., S. 229.
- 78 Text des Oberammergauer Passions-Spiels 1910. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. OTTO MAUSSER, Dießen 1910, S. 224; Passionsspiele Oberammergau 2022, hg. v. d. Gemeinde Oberammergau, München 2022, S. 126.
- 79 Vgl. WOLFGANG REINBOLD, Der Text der Oberammergauer Passionsspiele 2000. Ein Produkt des christlich-jüdischen Dialoges und ein Testfall für dessen gegenwärtigen Stand, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 98 (2001), S. 131–160, hier S. 141.
- 80 JOSEF FRIEDRICH, Das Zwickauer »Charfreitagsspiel«, in: Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 48 (1909), S. 80–125, hier S. 118.
- 81 ANTON SCHLOSSAR (Hg.), Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen, Bd. 1, Halle 1891, S. 222.
- 82 Vgl. zum Beispiel KARL KONRAD POLHEIM/STEFAN SCHRÖDER (Hgg.), Volksschauspiele, Bd. 1: Passionsspiele. 1. Teil, Paderborn/München/Wien/Zürich 2000, S. 70, 159f., 249f., 540 u. 652f. Im Unterschied dazu sind die Urteilsprüche auf S. 354 und 418 ganz eigenständig formuliert.
- 83 BARTHOLOMÄUS SPIRKNER, Beiträge zur Geschichte des Marktes Massing an der Rott, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 28 (1892), S. 229–306, hier S. 301.
- 84 GABRIELE HÖGL, Die Passionsspiele in Niederbayern und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. phil. München 1958, S. 69.
- 85 FRANZ JOSEPH HOLZWARTH, Passionsbilder, Mainz 1856 (= Katholische Trösteinsamkeit 7), S. 262–265.
- 86 KARL REISER, Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus, Bd. 2, Kempten 1895, S. 122f.
- 87 LEOPOLD KRETZENBACHER, Mürtzaler Passion. Steirische Barocktexte zum Einort- und Bewegungsdrama der Karwoche, Wien 1988, S. 133 (eine andere Fassung im Spieltext selbst: S. 115f.).
- 88 LEO WOLFF, Rugitus Leonis oder Geistliches Löwen-Brüllen, Augsburg 1706, S. 261f. Wolff berief sich für seine kompilierte Fassung auf Paul von Middelburg (Semproniensis) und Christian van Adrichem (Adrichomius); zu deren Formeln vgl. BERLINER, Das Urteil des Pilatus (wie Anm. 4) 1933/34, S. 133f. [= 2003, S. 47 bzw. 58].
- 89 KLAUS HALLER/WILHELM LIEBHART (Hgg.), Geistliche Spiele der Barockzeit aus Oberbayern, Regensburg 2017, S. 420f.
- 90 ANTOINE ESTIENNE, Très devout discours sur la douloureuse mort et passion de nostre seigneur Jesus Christ, Paris 1582, S. 205–210; deutsch: Das Geistliche Vergiß mein nit, München 1614, S. 185–187, beziehungsweise Vierzig inbrünstige und andächtige Betrachtungen von dem allerschmerzlichen Leiden und Sterben Jesu Christi, Dillingen 1630, S. 184–187.
- 91 ANTON DÜRRWÄCHTER, Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordentheater, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland 12 (1900), S. 551–569, hier S. 566.
- 92 MANFRED KNEDLIK (Hg.), Kemnather Passion, Pressath 1993, S. 109–115 (vgl. auch S. 89–93).

- 93 ANTON PETER (Hg.), Zuckmantler Passionsspiel, Troppau 1868, S. 38–40.
- 94 CASPAR DECURTINS, Rätoromanische Chrestomathie, 1. Ergänzungsbd., Erlangen 1913, S. 1–246, bes. S. 64f. u. 130–132.
- 95 Ad Actum Oratorio-Dramaticum De Capitali Christi Iudicio, Quod Adolescentes quidam bonae spei indolisque tirocinii rudimenta posituri a meridie crastino sub hora prima die 10. April. Anno ultimae patientiae MDCLXXXIIX. in consueto Scholae Vinar. auditorio personati repraesentabunt, Musarchas, Patronos, ac Fautores omnes, quanta fieri potest, observantia modestiaque invitat Philippus Großgebaur/Rector, Weimar 1688.
- 96 FRIEDRICH, Das Zwickauer »Charfreitagsspiel« (wie Anm. 80).
- 97 POLHEIM/SCHRÖDER, Volksschauspiele (wie Anm. 82), Bd. 1, S. 17–20 bzw. 39–48.
- 98 Text und Abbildung: https://de.wikisource.org/wiki/Urgericht_Christi [zuletzt: 11.08.2024].
- 99 SALVATORE LO RE, Giudizio sanguinario dei Giudei. Iconografia e storia del processo a Gesù in Sicilia. Testimonianze inedite, in: Archivio Storico della Sicilia Centro Meridionale 10 (2018)/II, S. 175–190, hier S. 187–189 mit Abb. 13.
- 100 Vgl. Anm. 12.
- 101 Vgl. Anm. 45.
- 102 Stadtbibliothek Ulm Msc. AV 258 fol. 68v–71v.
- 103 JACOBUS DE RUYTER, De wandelinghe ofte reyse naer de voornaemste steden van Vlaenderen en Brabant, te weten Brugge, Gendt, Loven, Brussel, Mechelen, Antwerpen en s’Hertoghenbos, Antwerpen 1710, S. 85–88.
- 104 Vgl. besonders CHRISTA PIESKE, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940, München 1988 (mit ausführlicher Bibliografie).
- 105 In ähnlicher Formulierung bereits auf einem Kupferstich des 1613 verstorbenen Daniel Aldenburgh, vgl. <http://kk.haum-bs.de/?id=d-aldenburgh-wb3-0001> [zuletzt: 11.08.2024].
- 106 https://www.oramaworld.com/en/p/11534/Christ's_Trial_-_Nazarene_Art_Icon [zuletzt: 11.08.2024].
- 107 Vgl. unter anderem BERLINER, Das Urteil des Pilatus (wie Anm. 4) 1933/34, S. 141 [= 2003, S. 54, Abb. 7]; RUPIEWICZ, Sąd nad Jezusem (wie Anm. 4), Abb. 116.
- 108 THØGER LARSEN, Trækfuglevej, Kopenhagen 1927, zit. nach <https://kalliope.org/da/text/larsent2001072910> [zuletzt: 11.08.2024]. Vgl. die Abbildung eines entsprechenden Drucks in: KATARINA ÅGREN/PER-UNO ÅGREN, Pilati dom. Ett motiv hos allmogemålaren Lars Larsson och dess bakgrund [= Das Pilatus-Urteil. Ein Motiv des Volksmalers Lars Larsson und sein Hintergrund], in: Skytteanska Samfundets Handlingar 2 (1963), S. 135–172, hier S. 147, Abb. 10.
- 109 WALTER RUPPEN, Der Skulpturenfund von Leuk (1982), in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40 (1983), S. 241–268, hier S. 260f.
- 110 ALPHONSE AYMAR, Contribution à l'étude du folklore de la Haute-Auvergne. Le sachet accoucheur et ses mystères, in: Annales du Midi 38 (1926), S. 273–347, hier S. 290f.
- 111 Vgl. PER BESKOW, Strange tales about Jesus. A survey of unfamiliar gospels, Philadelphia 1983, S. 16–24.
- 112 Bereits zwei Tage nach der Erstveröffentlichung nahm die Zeitung »La Presse« polemisch Stellung zur aufsehenerregenden Nachricht, worauf »Le Droit« am 24. April nur kurz und ausweichend antwortete. Der prominente Jurist François-André Isambert analysierte das Dokument in der »Gazette des tribunaux« vom 28. April und vom 3. Mai ausführlich (S. 644f. u. 660f.).
- 113 JEAN. das mehrfach neu aufgelegte und in verschiedene Sprachen übersetzte Buch von ANDRÉ-MARIE-JEAN-JACQUES DUPIN, Jésus devant Caïphe et Pilate, ou réfutation du chapitre de M. Salvador intitulé: »Jugement et condamnation de Jésus«, Paris 1828.
- 114 Trésor admirable de la sentence prononcée par Ponce Pilate contre Notre Sauveur Jésus-Christ, Paris 1839.
- 115 P[ETRUS] C[ORNELIS] BOEREN, Catalogus van de handschriften van het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, 's-Gravenhage 1979, S. 196.
- 116 Kölnische Zeitung vom 25. September 1849, S. 6.

- 117 Der später weithin kolportierte Bericht findet sich unter anderem am 28. Juli 1871 auf der Titelseite des »*Paris-Journal*«.
- 118 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Great_Moon_Hoax [zuletzt: 11.08.2024].
- 119 VICTOR HUGO, *Œuvres complètes*, hg. v. JEAN MASSIN, [Nachtrag zu] Bd. 10 [in Bd. 11], Paris 1969, hier S. 1698–1702. Zum Werk vgl. JEFFREY BURTON RUSSELL, *Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt*, Wien 2000, S. 224–228.
- 120 Kritiker warfen Hugo vor, biblische Namen verfälscht und neue erfunden zu haben; vgl. ABRAHAM A. AVNI, *Hugo's Alleged Fabrications of Names and Anachronisms*, in: *Modern Language Notes* 79 (1964), S. 264–269.
- 121 CHARLES PHILIPPE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Bd. 2, Paris 1850, S. 272f.; *Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris, Edifices religieux*, Bd. 1, Paris 1878, S. 162f.
- 122 B[ARTHÉLEMY] DELORME, *L'Homme-Dieu*, Bd. 1, Lyon 1869, S. 396–407.
- 123 Auffallend ist, dass sowohl bei Hugo als auch bei Delorme Gamaliel und Joseph »*de Ramatha*« auftreten; bei einigen anderen Namen unterscheidet sich aber die Schreibweise deutlich (zum Beispiel Hugo: »*Elieris*«, Delorme: »*Ethiêris*«).
- 124 JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS, *A relíquia*, Porto 1887, S. 301 u. ö.
- 125 ANDRÉ FIGUERAS, *De Gaulle l'Impuissant*, Paris 1970, S. 92.
- 126 Vgl. ÅGREN/ÅGREN, *Pilati dom* (wie Anm. 108).

Romana Rupiewicz

Aus dem Polnischen von Hans Gregor Njemz

»*ludicium sanguinarium*«-Gemälde in Krakau und Kleinpolen

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts fand die Nachricht Verbreitung, das Urteil des Pilatus sei in L'Aquila entdeckt worden. Auch nach Polen gelangte diese Information durch Grafiken, in denen sich Wort und Bild verbanden, und die dort dann zum Vorbild für Gemälde wurden. Holz- und Kupferstiche, die bei den Malern kursierten, zeigten die Mehrfigurenszene des Gerichts über Jesus im Prätorium mit den neunzehn Mitgliedern des Hohen Rates, Kaiphas, Pilatus sowie einem Schreiber und einem Lektor. Die Mitglieder des Hohen Rates halten Tafeln mit kurzen Inschriften: dem Namen sowie einer Verteidigung oder Anklage Jesu. Die Grafiken enthalten das Pilatusurteil, das größtes Interesse bei zeitgenössischen Forschern weckte, die nach seiner literarischen Quelle fragten. Wie kam es zur Entstehung der Grafiken und später der Gemälde in vielen christlichen Ländern Europas, auch in Polen?

Die Entdeckung des angeblichen Pilatusurteils in L'Aquila

Der Prozess gegen Jesus hat die Menschheit fast seit Anbeginn des Christentums fasziniert. Schon die Kirchenväter fragten sich, ob das Urteil niedergeschrieben wurde und was es enthielt.¹ Populär wurde das apokryphe Nikodemusevangelium mit den Pilatusakten. Im ausgehenden Mittelalter herrschte nach wie vor die Überzeugung, es existiere ein schriftliches Urteil. Derlei Nachrichten wurden von Volkspredigern und religiösen Schriftstellern gestreut und in Passionsspielen verbreitet. Im 16. Jahrhundert wurde angeblich mehrfach das echte Urteil des Pilatus entdeckt, was dann seinen Niederschlag in der Literatur und der religiösen Kunst fand. Gemälde dienten der Propaganda, stillten jedoch auch die Neugier der Christen bezüglich des Gerichts über Jesus und des Pilatusurteils. In der erhaltenen Quellenliteratur wird mehrfach die Entdeckung des Urteilsspruches in Vienne (um 1511) und L'Aquila (1580) erwähnt.

Bahnbrechende Forschungen zu den literarischen Quellen des Urteils unternahm Rudolf Berliner und veröffentlichte sie in den 1930er Jahren; sie sind bis heute eine

wertvolle Referenz.² Von Kunsthistorikern fortgesetzt, wurden diese Forschungen letztlich zusammengefasst durch Reiner Henrich in dem enzyklopädischen Eintrag »*Gericht über Jesus*« im »*Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*«. ³

Im vorliegenden Aufsatz ist kein Raum für eine Besprechung der mittelalterlichen Quellen und Frühdrucke, die Nachrichten von der angeblichen Entdeckung des Pilatusurteils enthalten – interessierte Leser verweise ich auf meine diesbezügliche Publikation.⁴ Die Unmenge der Quellen gibt einen Überblick über verschiedenste Meinungen zu Pilatus' Urteilsspruch. Ohne daher auf die lange Liste der Abhandlungen einzugehen, die von der Existenz des Urteils und seiner Entdeckung in Vienne handeln, möchte ich die wichtigsten Fakten über die zweite Entdeckung des Pilatusurteils in L'Aquila anführen. Dieses Ereignis hängt unmittelbar mit der Herausbildung des neuen Apokryphs zusammen, das dann in Bildsprache übersetzt und zur Inspiration für Gemälde wurde.

Am 25. März 1580 wurde in den Ruinen Amiternums unweit der Stadt L'Aquila in den Abruzzen eine Dokumentensammlung gefunden, die angeblich auch das Urteil des Pilatus enthielt.⁵ Der aquilanische Schriftsteller Claudio Crispomonti (16. Jahrhundert) schreibt, die Rollen seien in einer Schatulle aus weißem Marmor entdeckt worden, die sich in einer größeren eisernen Kiste befunden habe und in einer Steinruhe verborgen gewesen sei.⁶ Die Urkunde sei auf Hebräisch verfasst gewesen⁷ – eines der Motive, die häufig in den verschiedenen Apokryphen vorkommen. Eine ähnliche Nachricht enthalten auch einige Fassungen des Nikodemusevangeliums. Unter der Urkunde prangten die Unterschriften unter anderem von kaiserlichen Notaren und römischen Behördenvertretern.

Bedeutsam ist der Ort, an dem das Urteil entdeckt wurde. Es hieß, Pilatus habe in seiner Geburtsstadt Amiternum gewohnt, bevor er seine politische Karriere begann. In Legenden und Apokryphen, die möglicherweise aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten stammen, wurde dort auch das Andenken an den Statthalter bewahrt.⁸ Es gibt auch die Überlieferung, Pilatus sei aus Judäa in seine Heimat zurückgekehrt und habe wertvolle Schriftstücke mitgenommen, die er Tiberius aufgrund von dessen plötzlichem Tod nie vorgelegt habe.⁹ Was die Entdeckung aus dem Jahre 1580 angeht, ist allerdings festzuhalten, dass das hebräische Originaldokument und die Kiste oder Schatulle, in der es gefunden wurde, nicht erhalten sind. Auch der genaue Fundort ist unbekannt, und es gibt keinerlei Augenzeugenbericht über die Fundumstände. An der Existenz einer hebräischen Handschrift sind Zweifel angebracht.¹⁰ Auffällig ist die Ähnlichkeit mit der Entdeckung in Vienne: In beiden Fällen steht der Fundort (Vienne und Amiternum) in einem Zusammenhang mit dem Leben oder dem Tod des Pontius Pilatus, und beide angeblich wiedergefundenen Urkunden befanden sich in Truhen, die auf geheimnisvolle Weise entdeckt wurden.

Die, wenn auch zweifelhafte Entdeckung in L'Aquila, löste in der christlichen Welt eine lebhafte Debatte aus. Die einen hielten sie für einen Scherz oder ein Apokryph, andere versuchten die Echtheit zu beweisen. Fast unverzüglich wurde die Urkunde in die Nationalsprachen übersetzt: ins Italienische,¹¹ Spanische, Französische und Deutsche.¹² Im Jahre 1581 wurde eine Kopie für Philipp II., den König von Spanien, Sizilien und Neapel, angefertigt, die heute im Königlichen Generalarchiv in Simancas aufbewahrt wird. Der Text des Urteils gegen Jesus wurde von einem spanischen Soldaten abgeschrieben, der das Italienische nicht ganz flüssig beherrschte.¹³ L'Aquila befand sich damals unter der Herrschaft von Erzherzogin Margarete, der Halbschwester von Philipp II., die vermutlich dafür sorgte, dass eine so kostbare Urkunde in königlichen Besitz gelangte.

Paulo Giovio, der Bischof von Nocera, berief im selben Jahr der sensationellen Entdeckung den Juristen Camillo Borello aus Neapel zum Gutachter, um die Urkunde zu untersuchen. Die Ergebnisse seiner Untersuchung notierte der Jurist in einem Büchlein mit dem Titel »*Discorso Cattolico et apologia historica cavata dal Vecchio, e Nuovo Testamento, & ornata de diuerse Historie, composta dal eccellente dottor Camillo Borello sopra un giudicio fatto intorno a quella Sentenza di Pilato che li anni passatti fù trovata nel L'Aquila Città d'Abruzzo*«, das 1588 in Neapel verlegt wurde. Dass die Angelegenheit einem der namhaftesten Juristen der damaligen Zeit übertragen wurde, bezeugt, dass gewiss viele Menschen die Echtheit des Fundes in Betracht zogen.

Im ersten Kapitel gibt Borello den Inhalt der in altitalienischer Sprache verfassten Urkunde wieder. Durch seine Abhandlung ist uns der italienische Text und damit die erste Übersetzung des aufgefundenen »Originals« zugänglich.¹⁴ Borello verwarf entschieden eine Echtheit der Urkunde.¹⁵ Darüber gibt bereits seine Widmung an den Bischof von Nocera Auskunft.¹⁶ Zwischen der berühmten Entdeckung in L'Aquila 1580 und der Veröffentlichung von Borellos Ergebnissen lagen acht Jahre, ein Zeitraum, der ausreichte, damit die Nachricht von der Existenz des Urteils – als echte Sensation – Eingang fand in die religiöse und weltliche Literatur. Der Fund von L'Aquila ist in mehreren gedruckten Texten dokumentiert. Einer davon ist ein 1581 von Guillaume Julien in Paris veröffentlichtes Buch. Der Autor widmet sich darin der Auffindung einer kostbaren, auf Pergament in hebräischer Sprache geschriebenen Urkunde gegen Ende des Jahres 1580 in L'Aquila.¹⁷

Der Einband trägt eine Abbildung von drei Schatullen und einer Pergamentrolle. Der Verfasser zeigt sich begeistert über die aufgefundene Urkunde und bringt eine französische Übersetzung des Pilatusurteils. Ohne das Dokument in irgendeiner Form zu analysieren, hält er es für echt und versucht in dem hochtrabenden Text zu begründen, weshalb sie ausgerechnet in L'Aquila so lange Zeit überdauert habe.

Die Entdeckung von L'Aquila, die der Stadt und den Einwohnern der Umgebung zu Glanz verhalf, könnte mit den dort gepflegten Passionsspielen zusammenhängen.

Derartige Mysterien waren in Europa von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus verbreitet. Es gab sie auch in L'Aquila¹⁸ und anderen abruzzischen Städten, wie erhalten gebliebene Handschriften mit Texten von Passionspielen belegen. Zu den darin enthaltenen Motiven zählen als besonders verbreitete: Jesu Versuchung, die Beweinung Christi, das Verhör durch Annas, Kaiphas und Pilatus. Ihre Entstehung geht mit Sicherheit auch auf das verbreitete Nikodemusevangelium zurück.

Besonders interessant erscheinen zwei Texte aus den Abruzzern, aus Chieti («*Passione*») und aus Città Sant'Angelo («*Representatione de Yhesù Christo*»). In einer Szene des großen abruzzischen Passionsspiels, das Jesus vor Pilatus zeigt («*Passione aus Chieti, CCXIV–CCLV*»), verliest ein Centurio die Anklageschrift, deren Abfassung ihm Pilatus gebot. Die von dem Soldaten verlesene Schrift besteht aus Vorwürfen, wie sie das Nikodemusevangelium enthält, weicht jedoch von der kanonischen Fassung ab. In dem zweiten erwähnten Passionsspiel («*Representatione*») folgt das Geschehen dem Evangelium. Beide Texte enthalten übereinstimmend die Verkündung des Urteilspruchs durch den zu Gericht sitzenden Pilatus.¹⁹

Bei der Betrachtung der angeblichen Entdeckung des Jahres 1580 ist also der religiöse Hintergrund nicht zu vergessen. Im damaligen Europa, und das war in L'Aquila nicht anders, waren viele Menschen an verschiedenen Schauspielen mit Passionsthematik beteiligt. So nahmen daran Bruderschaften der sogenannten *Disciplinati* und Bettelorden teil, deren Wirken in L'Aquila gut belegt ist. Sie waren anfangs recht bescheiden gehalten und schmückten die sogenannten »*laude*«, die während der Gottesdienste rezitiert wurden und die Predigten bereichert hatten, bis sie allmählich immer stärker eigenständigen Aufführungscharakter annahmen. In der zweiten Hälfte des 15. und im 16. Jahrhundert erreichten sie ihre Blüte, und L'Aquila gehörte (neben beispielsweise Rom) zu den italienischen Städten, die sich der Ausrichtung eigener »*Passione*«-Aufführungen rühmen durften.

Das Protokoll des Hohen Rates

Das in L'Aquila entdeckte Pilatusurteil erregte Aufsehen und wurde alsbald außerhalb Italiens bekannt. Besondere Berühmtheit erlangte es im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Auch dort erfuhr es gewisse Abwandlungen, berief sich doch das Heilige Römische Reich auf die Tradition des *Imperium Romanum*, wobei der in L'Aquila entdeckte Text den römischen Statthalter Pilatus in ein ungünstiges Licht rückte. In der von Borello angeführten Urkunde wird Pilatus als Römer dargestellt, der rücksichtslos einen Unschuldigen verurteilt. Dies stimmt mit jüdischen Quellen

überein, wonach der Präfekt ein unnachgiebiger, selbstherrlicher und unbeugsamer Mann war, der die Menge drangsalierte und Unschuldige zum Tode verurteilte.²⁰ In deutschen Druckschriften erscheint das Urteil von L'Aquila daher zusammen mit dem Protokoll des Hohen Rates, das mit einem Zitat aus dem Evangelium schließt: »*Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder.*« Damit wurde Pilatus die Last der Schuld genommen, und er wurde zu einem ›Spielball‹ auf dem Schauplatz der jüdisch-römischen Beziehungen.²¹

Das Protokoll des Hohen Rates tauchte bereits 1580 auf, mithin im Jahr der vermeintlichen Entdeckung des Pilatusurteils. Damals erschien in Nürnberg im Druck eine kleine Broschüre, verlegt von Leonhard Heussler,²² deren Titelblatt Auskunft über das Urteil und die Umstände der Entdeckung von L'Aquila gibt.²³

Die Broschüre enthält den Text von Borello, natürlich in deutscher Übersetzung, und stellt ihm einen Kommentar voran, der die Angaben des Titelblattes wiederholt.²⁴ Das Apokryph wird um den Text des Protokolls mit den Äußerungen der Ratsmitglieder erweitert.²⁵

Außer der Heiligen Schrift konnten keine literarischen Quellen oder die Entstehungsumstände der neuen erweiterten Fassung des Urteils von L'Aquila ausfindig gemacht werden. Im Text sind lediglich einige biblische Namen erwähnt: Josef von Arimathäa, Simon der Aussätzig, Potifar, Joram, Josaphat und Ptolemäus. Einige Verse wurden aus der Bibel in Martin Luthers Übersetzung übernommen. Die Worte des Hohepriesters Kaiphas sind ein ungenaues Zitat aus dem Johannesevangelium, aus der Beschreibung des Priesterrates.²⁶ Trotz vieler Bezüge zur Bibel bleibt die literarische Quelle der meisten in der Abbildung vorkommenden Namen und Sprüche unbekannt.

Die älteste bekannte Flugschrift, deren Entstehung auf das Apokryph zurückgeht, trägt den Titel »*Das Blutgirig Gericht und Urtheil der Juden / über Christum Jesum der Welt Heiland*« und wurde 1580 in Nürnberg von Matthes Rauch herausgebracht.²⁷ Die Abbildung von ihm ist ein Beispiel für eine fast zeitgleich mit der deutschen Ausgabe des Apokryphs entstandene Grafik, weshalb anzunehmen ist, dass sie den ikonografischen Prototyp für Gemälde bildet, die an die Entdeckung in L'Aquila anknüpfen. In späterer Zeit erhielten derlei Gemälde den Titel: »*Iudicium sanguinarium Iudaeorum contra Jesum Christum Salvatorem Mundi*«. Sie enthielten Pilatus Urteilsspruch, Angaben über dessen Entdeckung sowie Aussagen der Mitglieder des Hohen Rates, die Jesus von Nazareth entweder verteidigten oder anklagten. Der Urteilsspruch steht indes in keinerlei Zusammenhang mit dem in L'Aquila entdeckten Urteil, wie es von Borello oder Heussler veröffentlicht wurde.

Erwähnenswert ist, dass die neuzeitlichen Entdeckungen der Urteile gegen Jesus auch in polnischen Landen Widerhall fanden, insbesondere im religiösen Schrifttum und in der Ikonografie. Bei Passionsgottesdiensten an Karfreitag vor der Pilatuskapelle

in Kalwaria Zebrzydowska wurde das Urteil gegen den Heiland verlesen, und zwar von einem als Statthalter verkleideten Laien in Gegenwart eines gefesselten Schauspielers, der die Rolle Jesu übernahm.²⁸ Der Wortlaut von Pilatus' Urteilspruch wird auch von Priester Sebastian Stryjewicz in seiner 1680 in Krakau verlegten Predigtsammlung wiedergegeben.²⁹ Stryjewicz war Domherr des Sankt-Florian-Stifts in Krakau-Kleparz sowie Professor der Krakauer Akademie und Kommentator der Schriften des hl. Thomas von Aquin.³⁰ Seinem Bericht zufolge verlief die öffentliche Verlesung von Pilatus' Urteilspruch so: »Vor dem Rathaus rief man die Menschen zusammen und ließ den Pedell mit lauter Stimme das Urteil gegen unseren Herrn verlesen.«

Die Gemälde in Krakau

Die ersten Gemälde, die in Polen das Interesse am Pilatusurteil bezeugen, entstanden in Krakau und Kleinpolen. Um das Jahr 1610 stifteten Krakauer Bürger ein Gemälde mit dem Titel »*Iudicium contra Christum*« für die Marienkirche, das getreu die Grafik von Matthias Rauch wiedergibt.³¹ Das künstlerisch wertvollste Gemälde befindet sich im Nordschiff der Fronleichnamskirche in Krakau (Abb. 1). Sein Urheber ist Łukasz Porębski (1594–1637),³² der seit 1621 der Krakauer Malerzunft angehörte. Sein Schaffen stand unter dem Einfluss des italienischen Meisters Tommaso Dolabella. Ab 1619 arbeitete Porębski für den Orden der Augustiner-Chorherren vom Lateran.³³ Für die Fronleichnamskirche malte er 26 Gemälde, von denen sich neun bis heute dort befinden. Die Darstellung des Gerichts über Jesus ist eines der beiden letzten Werke Porębskis für diese Kirche. Der Maler arbeitete daran von April bis Ende Juni 1626 und erhielt als Vergütung die Summe von 80 Groschen, wie das Ausgabenbuch des Klosters festhält.³⁴ Das künstlerisch herausragende Gemälde im Format von 400 × 850 cm wurde von dem Schatzmeister des Ordens, Jan Gelazy Żórawski, gestiftet, der damals das Amt des Exorzisten versah.³⁵ In einer Chronik der Abtei von Stefan Ranotowicz hat sich eine Beschreibung der Kirchengestaltung erhalten. Dort ist zu lesen, dass Żórawski Exorzist war und das Gemälde aus den Almosen bezahlte, die er für seine Teufelsaustreibungen erhielt.³⁶ Żórawski galt als Mäzen und Kunstkenner. Er unterstützte den Klosterpropst Marcin Kłoczyński bei den Entwürfen für die Innenausstattung der Fronleichnamskirche.³⁷

Das Gemälde knüpft an eine in Krakauer Beständen erhalten gebliebene Grafik Egbert van Panderens an (Abb. 2). Es zeigt den Gerichtsprozess im Prätorium. Die wichtigsten Figuren im Mittelpunkt der Darstellung sind Kaiphas, Jesus und zwei Schreiber. Der Erstgenannte steht mit ausgebreiteten Händen in der Mitte der Komposition auf einer Tribüne unter einem Baldachin. Er trägt die Kleidung eines Hohepriesters,³⁸ mit der Mitra auf dem Kopf und dem Pektorale auf der Brust. An der Spitze des Baldachins



Abb. 1: Łukasz Porębski, Iudicium sanguinarium, 1626, Fronleichnamskirche Krakau (Aufn. Józef Skrzeczkowski). In der Kartusche in der Mitte des Bildes befindet sich eine Inschrift, die aus einem 1500 in Genua veröffentlichten Buch stammt.



Abb. 2: Egbert van Panderen, Iudicium sanguinarium, nach 1600, Krakau (Aufn. aus Beständen der Wissenschaftsbibliothek der Polnischen Akademie der Künste PAU und der Polnischen Akademie der Wissenschaften PAN in Krakau). Es ist die grafische Vorlage für die meisten Bilder zu diesem Thema in Kleinpolen.

prangt eine Tafel mit der lateinischen Inschrift: »Der Hohepriester Kaiphäs: Ihr alle wisst nicht, was ihr wollt. Es ist besser, dass einer sterbe, denn dass das ganze Volk verderbe.«³⁹

Jesus sitzt auf einem purpurnen Mantel auf der rechten Seite des Gemäldes, um das Haupt, das dem Betrachter zugewandt ist, die Dornenkrone und auch einen Heiligenschein. Er trägt einen Lendenschurz, an seinem Hals hängt ein Strick. Sein nackter Leib ist blutüberströmt. Christi Hände sind über der Brust gekreuzt. Diese Darstellung Jesu steht im Kontrast zu van Panderens Grafik, wo das Haupt des Angeklagten gesenkt ist und seine gefesselten Hände auf den Knien ruhen. In Porębskis Gemälde befindet sich Jesus gegenüber dem Tisch, an dem die Beamten sitzen. Der Schreiber hält in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, in der rechten eine Feder, die er ins Tintenfass taucht. Auf dem Tisch sehen wir die Attribute Pilatus': einen Krug und eine Schale.

Wie auf den grafischen Vorlagen nehmen am Prozess neunzehn Mitglieder des Hohen Rates teil. Sie sitzen im Halbkreis um Christus, den Schreiber und den Lektor. Die Haltung der Figuren verrät eine lebhaft diskursive Diskussion. Die Juden tragen archaisierende Kleidung. Sareas, der dicht hinter Jesus sitzt, trägt ein Binokel, das Attribut eines Gelehrten. Auffällig ist die Kleidung Rabams, der mit dem Rücken zum Betrachter auf der linken Seite des Gemäldes sitzt, in nächster Umgebung von Pilatus. Er trägt einen roten hermelinbesetzten Mantel, der auf seine hohe Herkunft verweist. Er gehört mit Sicherheit zur Partei der Sadduzäer. Im linken Teil des Gemäldes sehen wir den römischen Statthalter in einem gemusterten, ebenfalls hermelinbesetzten Mantel. Der Präfekt sitzt auf der Tribüne unter dem Baldachin und hält den Richterstab in der rechten Hand, an ihm die Tafel mit der Aufschrift »PONTIVS PILATVS IVDEX«. Pilatus assistieren zwei römische Soldaten zu seiner Rechten. Sie tragen Helme und über der Schulter Hellebarden.

Jedes Mitglied des Hohen Rates hält eine Tafel mit einer lateinischen Inschrift, die seinen Namen und den Spruch während des Prozesses wiedergibt.⁴⁰ Der Inhalt stimmt fast wörtlich mit den Sprüchen der zugrundeliegenden Grafiken überein.

Im Hintergrund, der durch das geöffnete Fenster zu sehen ist, erscheinen Menschen mit erhobenen Händen. Die Figuren stehen außerhalb des Prätoriums vor Bauten, die Jerusalem darstellen. Eine von ihnen deutet auf die folgende lateinische Inschrift, hier in der Übersetzung: »Das Volk zu Pilatus: Wenn du diesen Mann freilässt, wirst du kein Freund des Kaisers sein. Kreuzige ihn, kreuzige ihn, sein Blut komme über uns und unsere Söhne.«⁴¹ In der Menge sieht man das Kreuz und römische Wächter mit Hellebarden. Die Römer stehen zusammen und wirken unbeeindruckt von dem Prozess und der Menschenmenge.

In die untere Mitte des Gemäldes hat Łukasz Porębski eine Kartusche mit Pilatus' Urteilsspruch, wie alle anderen Texte auch dieser in lateinischer Sprache, gemalt. Hier in Übersetzung:

»Ich, Pontius Pilatus, Richter in Jerusalem unter dem allermächtigsten Kaiser Tiberius, dessen Herrschaft glücklich und gedeihlich sein möge, urteile, nachdem ich, um allen und der Synagoge der Juden Recht zu sprechen, zu Gericht gesessen und den Fall des Jesus von Nazareth, welchen die Juden gefesselt hergeführt haben, gehört und kennengelernt habe, wie folgt: Da er sich mit hoffärtigen Worten zum Sohn Gottes erhoben und zum König der Juden ernannt hat, obgleich er von ganz armen Eltern abstammt, und gesagt hat, er wolle Salomons Tempel zerstören, wird er mit zwei Schächern zum Kreuz verurteilt.«⁴²

Es ist bekannt, dass Porębski bei seinen Gemälden für den Innenraum der Fronleichnamskirche hauptsächlich auf Antwerpener Stiche zurückgriff, die unter anderem nach Gemälden von Marten de Vos entstanden. Das Gemälde des Gerichts über Jesus folgt nicht genau einer einzelnen bekannten Grafik dieser Thematik, etwa von Bertelli, van Panderen oder Aldenburgh, sondern Łukasz Porębski bediente sich mehrerer Vorlagen, aus denen er einzelne Elemente zu einem Ganzen zusammenfügte. Am besten lässt sich dies an der Figur Jesu ablesen, der in derselben Konvention gezeigt wird wie auf Adriaen Collaerts Grafik. Doch auf Collaerts Grafik fehlen die Rufe des Volkes ebenso wie die Tafeltexte der Mitglieder des Hohen Rates. Auf dieselbe Weise malte Porębski in den Jahren 1626/28 Christus auf einem Zunftschränk in der Sankt-Anna-Kapelle der Fronleichnamskirche.⁴³

Bei der Suche nach literarischen Quellen für Pilatus' Urteilsspruch lässt sich mit Sicherheit feststellen, dass die Inschrift auf Porębskis Gemälde nicht aus Büchern stammt, die sich auf die Entdeckung von L'Aquila beziehen, sondern aus deutlich früheren Texten. Denselben Urteilsspruch finden wir in der Beilage eines Buches, das im Jahre 1500 oder 1511 in Genua erschien, mit dem Titel »*Liber quatuor causarum. Beati Thome de Aquino opus dignissimum cuilibet virtuose vivere volenti, atque anime sue salute desideranti perutilissimum, quaternatim procedens, incipit feliciter*«. Vermutlich wurde der Inhalt des Urteils aus einem unbekanntem älteren Werk übernommen; in Übersetzung aus dem Lateinischen lautet er wie folgt:

»Urteil des Pilatus gegen Jesus, den König der Juden und Heiland der Welt. Wir, Pontius Pilatus, Statthalter [und] Richter in Jerusalem unter dem allermächtigsten Kaiser Tiberius, dessen glücklichste Herrschaft [und] Gesundheit der Allerhöchste in allem und vor allem bewahren möge. Da wir zu Gericht sitzen um der Gerechtigkeit und Synagoge des jüdischen Volkes willen, wird [uns] Jesus von Nazareth vorgeführt, der sich in leichtfertigen Reden Gottes Sohn genannt hat, obwohl er von einer armen Mutter geboren ist, und sich zum König der Juden ernannt hat; sagt, er wolle das Werk Salomos zerstören; und das Volk vom bestens erprobten Recht abgebracht

hat. In Anbetracht und Prüfung all dessen beschließen wir, [ihn] zum Marterholz des Kreuzes zu verurteilen, zusammen mit zwei Schwächern. Geht hin und ergreift ihn. Ende des Urteilspruchs.»⁴⁴

Im Vergleich zu anderen Pilatusurteilen ist hier die Liste der Anschuldigungen durch Jesu Ankläger länger und näher an der kanonischen Überlieferung, enthält jedoch auch Bezüge zur antijüdischen Polemik (Geburt von einer armen Mutter).⁴⁵ Der Verfasser bemüht sich um Glaubwürdigkeit durch den Verweis auf die Regierung des Tiberius sowie – ähnlich wie in dem von Gabriel Barletta († um 1480) angeführten Urteil⁴⁶ – um Betonung der Legalität (Pilatus sitzt zu Gericht, es gibt ein Verhör). Ähnliche Urteilsprüche finden sich auf Gemälden in der Konvention des »*Iudicium sanguinarium*«.

Lukasz Porębskis Gemälde bezeugt die damals lebendige Erinnerung an die sensationelle »Entdeckung« des Pilatusurteils. In einer 1650 in Krakau gedruckten Beschreibung der Kirchen Krakaus (»*Kleynoty Stołecznego Miasta Krakowa, abo kościoły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego krotko opisane*«) erwähnt Piotr Hiacynt Pruszc, dass die älteren Juden an Feiertagen in die Fronleichnamskirche kommen mussten, um den Predigten zu lauschen. Ebenso waren sie dazu verpflichtet, am Gemeindeleben teilzunehmen, unter anderem an Prozessionen.⁴⁷ Daraus lässt sich schließen, dass die Priester auf diese Weise versuchten, die Kasimierer Juden zu katechisieren, was angesichts der Empfehlungen des Tridentinischen Konzils wahrscheinlich ist.⁴⁸ Unklar bleibt indes, ob das Gemälde des Prozesses gegen Jesus irgendeine Rolle bei dieser Katechisierung spielte.

Da das Thema des »*Iudicium sanguinarium*« sehr verbreitet war, ist unklar, welche der bekannten Grafiken sich tatsächlich in der Fronleichnamskirche befand. Ebenso unklar ist, auf welchem Weg die grafische Vorlage in die Krakauer Fronleichnamskirche gelangte. Kazimierz Łatak, der die Geschichte der Augustiner-Chorherren vom Lateran erforscht, hebt hervor, dass der Orden seit 1612, als Marcin Kłoczyński Propst wurde, in enger Verbindung zu italienischen Klöstern stand. Dies kam auch im Austausch von Publikationen sowie von Nachrichten über die neuesten Errungenschaften auf verschiedenen Gebieten der Wissenschaften und Künste zum Ausdruck.⁴⁹ Daher könnte die grafische Vorlage aus Italien gekommen sein oder auch von Tommaso Dolabella, der bekanntlich eine Sammlung Antwerpener Grafiken besaß.

Mehr als hundert Jahre lang beeinflusste das Gemälde der Krakauer Fronleichnamskirche die Entstehung ähnlicher Bildkompositionen in Krakau und der gesamten Region Kleinpolen. Drei solcher Gemälde befinden sich im Visitantinnenkloster Krakau. Sie wurden im 18. Jahrhundert gemalt.

Das erste von ihnen (Abb. 3), von einem unbekanntem Maler, stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁵⁰ Es ist in Öl auf Leinwand nach der Grafik Egbert van



Abb. 3: Unbekannter Autor, Das Gericht über Jesus, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Visitantinnenkloster Krakau (Aufn. Piotr Jamski).

Panderens gemalt. Auf der Grafik und dem Gemälde erscheint die Figur Christi mit gebundenen, auf die Knie fallenden Händen. Auf dem Gemälde im Visitantinnenkloster fehlen die Attribute des Pilatus. Der gemalte Rahmen der Kartusche mit dem Pilatusurteil hat keine Renaissance-, sondern Rokoko-Ornamente. Alle Inschriften auf dem Gemälde sind nicht mehr in lateinischer, sondern in polnischer Sprache verfasst.⁵¹ Kaiphas ist durch Annas ersetzt, wie die Inschrift auf dem Baldachin verrät.⁵²

Das zweite der Gemälde (Abb. 4), das eine Antwerpener Grafikvorlage wiedergibt und für die Krakauer Visitantinnen gemalt wurde, entstand wahrscheinlich im Jahre 1758. Im Ausgabenbuch heißt es unter dieser Jahreszahl: »Für das Gemälde des Gerichts über Jesus für den Altar in der großen Sakristei 108 Zloty.«⁵³ Dieses Gemälde ist deutlich kleiner; entsprechend der Vorlage sind alle Inschriften auf Latein verfasst.⁵⁴

In dem Krakauer Kloster befindet sich noch eine weitere Darstellung der »*Iudicium sanguinarium*«-Szene: eine Wandmalerei in der hölzernen Gartenkapelle (Abb. 5). Die kleine, Kalwaryjka genannte Kapelle auf rechteckigem Grundriss ist gänzlich mit Passionsmalereien ausgeschmückt. Sie stammen von Pawel Pieleszyński. Auch in diesem Fall entspricht die Komposition der »Blutgerichts«-Szene der Grafik Egbert van Panderens. Die Malerei entstand mit Sicherheit vor 1723 und nimmt die ganze Breite der kürzeren Kapellenwand ein.⁵⁵ Alle Inschriften sind in polnischer Sprache abgefasst. Der Künstler führt in seinem Werk ein neues, bislang unbekanntes Motiv ein, nämlich einen Hund, der nicht weit vom Thron des römischen Statthalters



Abb. 4: Unbekannter Autor, Das Gericht über Jesus, um 1758, Visitantinnenkloster Krakau (Aufn. aus Beständen des Kunstinstituts der Polnischen Akademie der Wissenschaften PAN).



Abb. 5: Paweł Pielieszzyński, Innenansicht der Kapelle mit ludicium-sanguinarium-Malerei, vor 1723, Visitantinnenkloster Krakau (Aufn. Piotr Jamski).



Abb. 6: Unbekannter Autor, Das Blutgericht, vor 1647, Elisabethkirche Treibs (Aufn. Jarosław Janowski).

und den am Tisch sitzenden Schreibern auf dem Boden liegt. In der Bibel und der patristischen Überlieferung war dieses Tier negativ konnotiert. Es stand für Unwissen und Ungläubige, die den heiligen Glauben anfochten. Die Juden nannten Hunde Heiden. Angesichts der Vieldeutigkeit dieses Symbols in der Neuzeit können wir allerdings nicht ausschließen, dass der Hund hier allegorisch für die Treue und Ergebenheit des Pilatus gegenüber seinem Herrscher, dem Kaiser Tiberius, steht. Das Gemälde gehört nicht zu den künstlerisch wertvollen Werken. Die Figuren wirken disproportional und zu gedrungen. Details sind unsorgfältig ausgeführt, es fehlt ein ausgeprägtes Helldunkel.

Ein Beispiel für ein herausragendes Werk, das von dem Gemälde in der Fronleichnamskirche inspiriert wurde, ist die Wandmalerei in der Dorfkirche Treibs in der Zips; die Kirche ist Filiationkirche der Gemeinde Friedmann (Abb. 6). Seit Beginn der Reformation begünstigten die Umstände in der Zips die Rezeption von Martin Luthers Lehre. Am 6. Dezember 1559 wurde die »*Confessio Montana*« verkündet, die in dieser Region von grundlegender Bedeutung für die Bekenntniskodifikation gewesen ist. Der »*Montana*« zufolge rechtfertigt schon allein der Glaube – es genügt, mithin an Christus zu glauben, damit einem aus Gnade die Sünden vergeben werden.⁵⁶ Diese Lehre zog den Sinn des Jüngsten Gerichts in Zweifel, das in den Wandmalereien der Treibser Kirche eine zentrale Stelle einnimmt. Im Jahre 1639 kehrten Andrzej und Stefan Palocsay, die Herren auf Burg Niest und den angrenzenden Ländereien, zur großen Freude der drei Gemeinden Niest, Katzwinkel und Friedmann in den Schoß der katholischen Kirche zurück.⁵⁷ Infolge der Rekatholisierung der Grundherren konnten die Gemeinden zum römisch-katholischen Ritus zurückkehren.

Einige Jahre nach der Übernahme von den Protestanten wurde das Innere der Treibser Holzkirche, die der Heiligen Elisabeth von Ungarn geweiht ist, gänzlich mit Malereien stark gegenreformatorisch geprägten Inhalts überzogen. Die Entstehungs-umstände dieser Wandmalereien sind in lateinischer Sprache auf einem Blatt Papier festgehalten, das ursprünglich an der Kanzel klebte und jetzt im Museum der Jagello-nen-Universität aufbewahrt wird. Den Inhalt gibt der Forscher Andrzej Skorupa (auf Polnisch) wieder:

»Tausend zweimal dreihundert und neunmal fünf Jahre nach der Geburt unseres Herrn Christi und nach zwei Wintern, die die Wellen der Flüsse mit Eis bannten, werden in diesem Gotteshause mit leuchtenden Farben dem ungebildeten Volk nach den Vorgaben des Pfarrers Jan Ratułowski die heiligen Dogmen des Himmels vorge-stellt, das ist: Diese Kirche ist ausgemalt worden von Meister Jan Ratułowski, damals Pfarrer dieser und der Friedmanner Kirche, im Jahre des Herrn 1647.«⁵⁸

Auch wenn das *»Słownik artystów polskich«* [= Wörterbuch polnischer Künstler] Jan Ratułowski als Maler aufführt, der die Wandmalereien in der Elisabethkirche ausgeführt habe, bin ich der Ansicht, dass von ihm lediglich das üppige ikonografische Programm des Treibser Gotteshauses stammt. Es ist schwer anzunehmen, dass Ratułowski mehrere Jahre an der Wandmalerei gearbeitet haben (mutmaßlich von 1639 bis 1647), gleichzei-tig Pfarrer und Professor der Krakauer Akademie gewesen sein und zudem zahlreiche Veröffentlichungen herausgebracht haben soll.⁵⁹ Im Kirchenschiff an der unteren Nord-wand ist das ›Blutgericht‹ dargestellt. Die Malerei ist nur teilweise erhalten, doch an-hand der noch erkennbaren Partien ist festzustellen, dass sie von hoher Güte ist und die Komposition fast identisch mit der Szene des *»Iudicium sanguinarium«*-Gemäldes in der Krakauer Fronleichnamskirche ist. Erstaunlich ist die intensive Farbgebung sowie die Sorgfalt der Zeichnung, die nicht nur in der ›Blutgerichts‹-Darstellung, sondern in der gesamten Wandmalerei dieser Kirche zu finden ist. Der Urheber der in Tempera unmittelbar auf den Wandbalken ausgeführten Malerei ist unbekannt. Mit Sicherheit war es keiner der ortsansässigen Volkskünstler.⁶⁰ Die ›Blutgerichts‹-Darstellung korre-spondiert direkt mit dem am Gewölbe dargestellten Jüngsten Gericht, den Passionssze-nen an der Südwand sowie der symbolischen Darstellung der sieben Todsünden an der Empore. Neben der Marienthematik im Chorraum sind die Passionsszenen das zweite ikonografische Hauptthema dieses Gotteshauses. Das an der Wand des Kirchenschiffs gezeigte ungerechte Gericht über Jesus jedoch erinnert den eintretenden Gläubigen daran, dass es auf Erden keine Gerechtigkeit Gottes gibt, sondern dass diese ihn erst nach dem Tod erwartet, dessen Reminiszenz die am Gewölbe befindliche Darstellung des Jüngsten Gerichts und des Ruhmes Christi ist.



Abb. 7: Stanislaus Stolcensis, Das Gericht über Jesus als Beginn des Psalms »Iudica me Deus«, 1644, Illumination im Karmelitengradual (Aufn. aus Beständen der Bibliothek der Karmeliten auf dem Sande in Krakau).

Die Malereien in Treibs sind keine Originalkompositionen. Sie basieren auf Grafiken, die zum größten Teil bekannt sind. Ich nehme an, dass der Maler eine Sammlung von Kupferstichen als Vorlagen zur Verfügung hatte.⁶¹

Die Szene des Gerichts über Jesus ist auch enthalten in einer Illumination eines Karmelitengraduals, das im Krakauer Kloster der beschuhten Karmeliten auf dem Sande aufbewahrt wird (Abb. 7). Der ausführende Ordensbruder hat auf dem Titelblatt unterschrieben als »[...] per P. F. Stanislaum Stolcensem exorcistam«.⁶² Das Entstehungsjahr (1644) erscheint sowohl auf dem Titelblatt als auch auf einer Miniatur in der Mitte des

Kodex (fol. 171 v.).⁶³ Die Illumination ist verziert mit der Initiale »I« als Beginn des 42. (43.) Psalms: »*Iudica me Deus et discerne causam meam de gente non sancta, ab homine iniquo, et doloso erue me.*«

Die Illumination zeigt die Gerichtsszene in Form eines Quadrats, das links von dem Buchstaben »I« begrenzt wird. Die goldene Initiale ist mit dem pflanzlichen Ornament einer Ranke verziert. Die übrigen drei Seiten des quadratischen Feldes hat der Maler mit einer roten Linie ausgeführt. Die Mitglieder des Hohen Rats sitzen in einem Raum entlang der vier Ränder der Darstellung. In der rechten unteren Ecke ist der nackte ausgepeitschte Jesus zu sehen, wie er auf einem ausgebreiteten roten Mantel sitzt, einen weißen Schurz um die Lenden. Die Hände des Heilands sind gefesselt, auf dem Haupt trägt er die Dornenkrone vor einem goldenen Heiligenschein. Links, zwischen den Mitgliedern des Hohen Rates, ist Pilatus auf dem Thron mit einem Baldachin gemalt. Im Hintergrund steht vor einem zweiten Baldachin eine Figur, die die Kleidung eines Hohepriesters trägt und als Kaiphas anzusprechen ist. Die Mitglieder des Hohen Rates halten Tafeln, auf denen nur ihre Namen, aber keine weiteren Texte stehen. Die Darstellung ist in der Buchmalerei das einzige bekannte Beispiel – und überdies eines der wenigen überhaupt bekannten Beispiele – einer realistischen Darstellung des ausgepeitschten Leibes Christi. Die kompositorischen Ähnlichkeiten zwischen der Illumination des Karmelitengruals und einem Gemälde in der Olivaer Kathedrale belegen, dass es eine gemeinsame grafische Vorlage beider Darstellungen gegeben haben muss; bislang konnte jedoch keine solche Abbildung aufgefunden werden.

Ein Gemälde im Kreuzgang des Prämonstratenserinnenklosters Imbramowice in Kleinpolen weicht in seiner ungewöhnlichen Komposition von dem Schema ab, das auf dem Werk Frans Franckens des Jüngeren gründet (Abb. 8). Pilatus und Kaiphas sitzen nebeneinander als gleichberechtigte Richter und thronen über der ganzen Versammlung. Das hochformatige Gemälde knüpft erkennbar an Abbildungen eines unbekanntem Autors aus dem 17. Jahrhundert an, die sich in den Beständen der Universitätsbibliothek Erlangen befinden.⁶⁴

Am oberen Rand der Erlanger Grafik steht der Titel: »*Blut Gericht wider JESUM CHRISTUM den Heiland der Welt*«. Die dargestellten Mitglieder des Hohen Rates bilden einen Kreis. Die Gestalten des Kaiphas und des Pilatus unterbrechen diesen Kreis in der oberen Mitte der Darstellung. Ihre Throne – vor dem Hintergrund von Nischen, die mit einem Vorhang geschmückt sind – werden von Säulen flankiert, neben denen römische Soldaten stehen: zwei auf der rechten und zwei auf der linken Seite. Die Plätze der Richter befinden sich auf einem hohen Podest, so dass die Richter alle übrigen Gestalten zu ihrer Linken und Rechten überragen. In der Mitte des Kreises sitzt Jesus zwei Gerichtsbeamten gegenüber. Grundsätzlich ist die Grafik konventionell komponiert: Die Mitglieder des Hohen Rates halten Kartuschen mit den Sprüchen, und unterhalb



Abb. 8: Unbekannter Autor, Das Gericht über Jesus, 18. Jahrhundert, Prämonstratenserinnenkloster Imbramowice (Aufn. aus dem Klosterarchiv). Die Inschriften sind in polnischer Sprache verfasst.

der Darstellung steht das Pilatusurteil. Eine interessante Abweichung sind die Passions-szenen: die Kreuzigung in der rechten oberen Ecke der Grafik sowie die Kreuztragung in der linken oberen Ecke. Diese Szenen, mit der Gerichtsverhandlung zusammenge-führt, bilden die im Bild simultan gesetzte, narrative Fortsetzung des dargestellten Ge-schehens.

Das Gemälde aus Imbramowice ist bislang keiner eingehenden Untersuchung unter-zogen worden. Es stammt von einem unbekanntem Maler des 18. Jahrhunderts.⁶⁵ Ent-lang der Oberkante des Gemäldes steht der Titel: »*NIEWINNY SĄD ZBAWICIELA NASZEGO CHRYSZTUSA PANA*« [= Das ungerechte Gericht unseres Herrn Christi]. Unterhalb der Inschrift sind im Zentrum Pilatus in Königsgewändern und Kaiphas in der Tracht eines Hohepriesters dargestellt. Pilatus hält in seiner Rechten den Richter-stab, Kaiphas streckt die Hände aus, wobei er die rechte deutlich höher als die linke Hand hält. Beide schauen einander an und sitzen auf zwei gleichen Thronen, die erhöht vor Nischen mit einem gerafften Vorhang stehen. Auf der Stirnseite des Podiums be-finden sich zwei Tafeln mit Inschriften. Unter Pilatus' Füßen steht der Aufruf, Jesus zu kreuzigen, sowie die Wendung »*sein Blut komme über uns und unsere Kinder*«. ⁶⁶

Eine ebensolche Tafel ist daneben zu Kaiphas' Füßen angebracht und enthält die pro-phetischen Worte, es solle lieber einer sterben, als dass alle verdürben.⁶⁷ Links und rechts neben den Richtern stehen je zwei römische Soldaten, hinter ihnen werden Passions-szenen gewissermaßen im Freien jenseits des Prätoriums gezeigt. Und zwar findet sich in der linken oberen Ecke des Gemäldes in einem viereckigen Feld die Kreuzigungsszene, gegenüber die Kreuztragung; die Anordnung ist andersherum als in der Erlanger Grafik. Innerhalb des Kreises aus den sitzenden Mitgliedern des Hohen Rates steht im oberen Teil des Gemäldes vor Pilatus und Kaiphas ein Tisch mit einem Tuch. Auf dessen rechter Seite sitzt Jesus. Die Hände des Heilands sind gefesselt, der herabgesunkene rote Mantel gibt den nackten Oberkörper und die bloßen Füße frei. Auf dem Haupt trägt der Ver-urteilte die Dornenkrone und einen Heiligenschein. Auf der anderen Seite des Tisches sitzen zwei Gerichtsschreiber. Einer von diesen in jüdischen Gewändern schreibt etwas auf ein Papier, das auf einem tragbaren Pult liegt. Auf dem Tisch befinden sich auch ein aufgeschlagenes Buch, ein Krug, eine Schale und ein Tintenfass. Der Lektor in einem schwarzen Gewand zeigt mit der rechten Hand auf den Text, der auf einem liegenden Blatt steht. Die Mitglieder des Hohen Rats halten Kartuschen, auf denen die Namen und ihre Sprüche in polnischer Sprache stehen. Der Text der lateinischen Quelle ist anders übersetzt als die Sprüche auf anderen polnischen Gemälden, zum Beispiel im Visitantin-kenloster Krakau. Die meisten Namen sind verändert. Bezeichnenderweise erscheint in den Inschriften mehrfach das Wort »*zakon*« [= Bund]⁶⁸ – ein Einzelfall. So ruft Ni-kodemus beispielsweise zum Tod auf, weil Jesus »*unseren Bund*«, das heißt das Recht, missachtet. Am unteren Rand des Gemäldes steht Pilatus' Urteilspruch,⁶⁹ hier »*Dekret*«



Abb. 9: Jan Koymski, Das Gericht über Jesus, 1648, Kamaldulenserkloster Krakau-Bielany (Aufn. Jarosław Janowski). Das Gemälde befindet sich in dem Saal, in dem unter anderem die Sitzungen der Ordensgerichte stattfanden.

genannt, dessen Wortlaut von dem der Grafiken des 16. Jahrhunderts abweicht und auch nicht mit einer endgültigen Verurteilung zum Tode endet. Er weicht auch vom Nikodemusevangelium ab. Letztlich überlässt Pilatus den Angeklagten den Juden, wodurch er die Schuld am Tod des Heilands vollständig auf sie abwälzt.

In Krakau befindet sich noch ein weiteres Gemälde, diesmal im Kamaldulenserkloster Bielany (Abb. 9). Es entstand nach einem Gemälde von Claude Deruet, das wir nicht kennen; von seiner Existenz erfahren wir aus dem Begleittext zu Grafiken, die seine Komposition wiedergeben. Die interessante Komposition weist auf den Vollstrecker des Urteils hin: die jüdische Menge, der Pöbel, der den Tod für den Messias fordert.

Die Grafiken befinden sich im *British Museum*. Die erste von ihnen, erschienen 1610 in Paris, stammt von Jacques Honervogt.⁷⁰ Über der Darstellung prangt die Inschrift: »CONCILIVM ET SENTENTIA A PERFIDIS IVDEIS IN IESVM NAZARENVM REDEMPTOREM MVNDI«. Unten links weist eine Inschrift auf den Schöpfer der Vorlage hin: »C. Deruet inventor«,⁷¹ rechts eine andere auf den Verleger und zugleich Stecher: »Ia. Honervogt excudit.«⁷² Unterhalb der Darstellung wird der Verlag genannt: »A Paris chez Jacques Honervogt, rue S. Jacques à la ville de Cologne«. Die Grafik wurde 1610 und 1650 herausgegeben. Eine zweite Grafik in britischen Beständen, die ebenfalls Deruets Komposition aufgreift, wurde geschaffen und verlegt von Philippe Thomassin im Jahre 1617.⁷³ Letztere veröffentlichte Giovanni Giacomo de Rossi 1649 in Rom.



Abb. 10: Jacques Honervogt, Das Urteil gegen Jesus, 1610, London (Aufn. aus Beständen des British Museum).

Die grafischen Vorlagen zeigen die Szene des Gerichts über Jesus im Prätorium (Abb. 10). An beiden Seitenrändern der Grafik sehen wir die Richter. Die horizontale Kompositionsachse bilden Pilatus und Kaiphas an den gegenübergesetzten äußeren Rändern sowie Jesus und der Schreiber in der Mitte. Pilatus sitzt links auf einem Podium auf dem Thron unter einem Baldachin. Ihm gegenüber, am rechten Rand der Abbildung, steht Kaiphas auf dem Podium. Die vertikale Kompositionsachse bezeichnet die im oberen Teil der Grafik dargestellte Menge, die außerhalb des Raumes durch den offenen monumentalen Eingang zu sehen ist. Dort befinden sich auch Juden, die drei Kreuze halten, sowie römische Soldaten, die, mit Hellebarden bewaffnet, den Eingang bewachen. Über der Menge prangt als lateinische Inschrift ein ungenaues Zitat aus der Vulgata: »*Populus ad Pilatum. Si dimiseris hunc hominem non eris amicus Caesaris. Crucifige, Crucifige, sanguis eius super nos et super filios nostros*« – »Das einfache Volk zu Pilatus: Wenn du diesen Mann freilässt, bist du kein Freund des Kaisers [Joh 19,12]. »Kreuzige ihn! Kreuzige ihn!« [Joh 19,15] »Sein Blut über uns und unsere Kinder [Mt 27,25].« Den unteren Abschluss dieser Achse bilden die bereits erwähnte Gestalt Jesu sowie der Schreiber, der das Urteil schreibt.

Um Pilatus und Kaiphas sind die neunzehn Mitglieder des Hohen Rates versammelt und bilden gewissermaßen zwei getrennte Gruppierungen. Sie halten Kartuschen mit Inschriften, die ihre Namen und Sprüche wiedergeben. Hinter den Mitgliedern des

Hohen Rates stehen in der Kolonade, die den Versammlungsort umgibt, römische Soldaten, mit Hellebarden bewaffnet. Einige von ihnen sind Beobachter des Prozesses, andere schauen zum jüdischen ›Pöbel‹, der im Eingang zum Sitzungssaal zu sehen ist. Neben Pilatus sieht man Claudia Procula und die Inschrift: »*UXOR AD PILATVM. Nihil tibi et iusto illi multa enim passa sum hodie per visum propter eum.*« Dies ist ein Zitat nach Mt 27,19. Pilatus, in antikisierender Kleidung und den Richterstab in der Linken, hält ihr sein Ohr hin. Über ihm steht »*Pilatus*«.

Auf den Grafiken sind die Mitglieder des Hohen Rates absichtsvoll in zwei Gruppen geteilt. Die Sprüche der Personen auf Pilatus' Seite sind neutral oder positiv. Es sind mutmaßlich solche, die zur Partei der Sadduzäer gehören, denn unter ihnen ist auch Josef von Arimathäa. Die gegenüber versammelten Ratsmitglieder hingegen plädieren überwiegend für eine Verurteilung, außer Samech, der zwar auf Kaiphas' Seite steht, aber zu Pilatus und den um ihn Versammelten hinüberschaut.

Im Kapitelhaus des Kamaldulenserklusters in Krakau-Bielany befindet sich ein Gemälde, das die von Jacques Honervogt verlegte Grafik spiegelbildlich wiedergibt. Es ist auf Leinwand gemalt und hat einen halbrunden Holzrahmen, der reich mit Barockornamenten verziert ist.⁷⁴ Seit seiner Entstehung hängt es an der Stirnwand und füllt deren oberen, bogenförmig abgeschlossenen Bereich vollständig aus.⁷⁵ Das Gemälde schuf im Jahre 1648 der Krakauer Künstler Jan Koym.⁷⁶

Das Gemälde im Kamaldulenserkluster Bielany gibt Jacques Honervogts Grafik, wie gesagt, spiegelbildlich wieder. Selbstverständlich sind geringfügige Unterschiede zu bemerken. Zum Beispiel hat der Künstler die neben Jesus stehenden Soldaten weggelassen; Kaiphas ist ohne Pektoreale; statt einer Dornenkrone trägt das Haupt des Heilands einen Heiligenschein; der Wortlaut des Pilatusurteils weicht geringfügig von der Inschrift auf Honervogts Grafik ab.⁷⁷ Das Gemälde war für das Kapitelhaus bestimmt, in dem es als wichtigstes Ausstattungsstück die Funktion des Raumes unterstrich, in dem auch das Ordensgericht tagte.

Auf allen Gemälden dieser Art, die sich indirekt auf Deruets Werk beziehen, sind Pilatus und Kaiphas als gleichberechtigte Richter inmitten der Debatte des Hohen Rates dargestellt, dessen Mitglieder im Fall des angeklagten Jesus nicht einmütig sind. Die zentrale Achse der Komposition bilden der Urteilsspruch und die aufgebrachte Menge, der jüdische ›Pöbel‹. Es scheint, als wären sie die eigentlichen ›Richter‹ und sprächen das Urteil.

Diese Menge tritt fast während der ganzen Dauer des dramatischen Gerichts über Jesus in Erscheinung. Die Evangelisten erwähnen Spötter, die Ohrfeigen austeilen und den Tod fordern. Nach Johannes waren die eigentlichen Ankläger die Juden. Joseph Ratzinger hat darauf hingewiesen, dass sich im Johannesevangelium der Terminus ›Jude‹ vornehmlich auf die Tempelaristokratie bezieht.⁷⁸ Weiter weist Ratzinger darauf

hin, dass die jüdischen Ankläger gemäß dem Markusevangelium eine Menge (»Ochlos«) sind, die die Freilassung des Barabbas fordert. Es ist nicht das ganze Volk Israel, sondern der »Pöbel« aus Barabbas' Anhängern, die die römischen Besatzer bekämpfen. Sie, als die Nutznießer der Osteramnestie, konnten ihre Stimme erheben, da sich Jesu Anhänger vor Angst versteckten. Der Evangelist Matthäus schreibt die Forderung nach einem Todesurteil dem ganzen Volk zu (Mt 27,25), was historisch unrichtig ist.⁷⁹

Im 16. Jahrhundert, als die ersten »*Iudicium sanguinarium*«-Darstellungen entstanden, und auch im 17. Jahrhundert, als die abgewandelte »*Concilium et sententia*«-Thematik aufkam, traten im christlichen Europa antijüdische Stimmungen deutlich zutage. Womöglich weisen die Schöpfer der Gemälde darauf hin, dass die Verantwortung für den Tod des Heilands bei der jüdischen Menge liegt. In Thomassins Grafik ist sie in einfacher, an Lumpen erinnernder Kleidung dargestellt. Alle Versammelten sind barfuß, was ihren niederen gesellschaftlichen Status anzeigt. Zudem deuten die geöffneten Mäuler auf Schreie hin. Diese Interpretation erscheint zutreffend und wirft ein neues Licht auf die untersuchten Gemälde.

Die biblischen Worte »*Sein Blut über uns und unsere Kinder*«, die in den Gemälden über der Menge stehen, verweisen darauf, dass das Volk, indem es das Todesurteil fordert, die gesamte Verantwortung auf sich lädt. Eine ähnliche Formulierung finden wir zum Beispiel in der Geschichte Davids, zu dem ein Amalekiter kommt und ihm sagt, er habe im Kampf den verwundeten Saul getötet. König David befiehlt, den Ankömmling umzubringen und sagt: »*Dein Blut über dein Haupt; denn dein Mund hat dich verurteilt, als du sagtest: Ich habe den Gesalbten des Herrn getötet.*«⁸⁰ In diesem Fall wird das Blut des Verurteilten indes nicht zur Rache an David aufrufen, da der König ein gerechtes Urteil gesprochen hat. Hingegen hat das Volk, das zum Urteil gegen Jesus aufrief, ein Unrecht begangen, und das unschuldig vergossene Blut wird auf den Anklägern lasten.

Das letzte bekannte Apokryph der Neuzeit über den Prozess gegen Jesus beschäftigte die menschliche Fantasie. Es gab den Anlass zur Entstehung der ersten Flugschrift von Matthes Rauch. Der Stecher nahm jedoch eine weitere Veränderung des Apokryphs vor: Er verknüpfte das Protokoll des Hohen Rates mit dem aus älteren Quellen bekannten Urteil anstelle des längeren Wortlauts des Pilatusurteils von L'Aquila. Die Schöpfer oder Verleger weiterer bekannter Abbildungen waren: Daniel Altenburgh, Andreas Fischer, Ambrosius Francken, Balthas Braumüller, Adriaen Collaert, Egbert van Panderen, Frans Floris, Joannes van Doetecum, Claude Deruet, Philippe Thomassin, Jacques Honervogt, Abraham Bach oder Giovanni Giacomo de Rossi und Francesco Bertelli. Angesichts der großen Zahl von Grafiken, die unter den Malern kursierten, nimmt es nicht wunder, dass in vielen christlichen Ländern Gemälde nach dem interessanten Schema eines barocken »Comics« entstanden. In Polen sind siebzehn Gemälde zu diesem Thema erhalten. Einige Grafiken finden sich in polnischen Bibliotheken, so zum

Beispiel von Adriaen Collaert oder Egbert van Panderen in den Beständen der Bibliothek der *Polnischen Akademie der Wissenschaften* in Krakau. Im polnischen religiösen Schrifttum jener Zeit sind kaum Nachrichten über die Entdeckung des Schatzes von L'Aquila zu finden. Wie es scheint, hängt die Beliebtheit derartiger Gemälde eher mit Interesse an dem Prozess gegen Jesus sowie antijudaistischen Stimmungen zusammen, die damals in Europa und Polen präsent waren.

Anmerkungen

- 1 Ausführlich dazu: ROMANA RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności* [= Das Urteil über Jesus. Eine Studie der Ikonographie und der Quellen vom christlichen Altertum bis zur Moderne], Warszawa 2018, S. 66–80.
- 2 RUDOLF BERLINER, Das Urteil des Pilatus, in: ROBERT SUCKALE (Hg.), *Rudolf Berliner (1886–1967). »The Freedom of Medieval Art«* und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003, S. 43–59.
- 3 RAINER HENRICH, Gericht über Jesus, in: Labor RDK, 2019, https://www.rdklabor.de/wiki/Gericht_%C3%BCber_Jesus [zuletzt: 20.12.2024], vgl. auch dessen Beitrag in diesem Band.
- 4 RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 1).
- 5 AURELIO DE SANTIS, *La sentenza di Ponzio Pilato*, o. O. 1995, S. 23.
- 6 Ebd. Claudio Crispomonti ist der Verfasser von »*Historia dell'origine et fondazione della città dell'Aquila*«.
- 7 Rudolf Berliner zufolge hat das »hebräische Original« vermutlich niemals existiert; trotzdem fand die Nachricht von seiner Entdeckung Eingang in die europäische religiöse Literatur, vgl. BERLINER, *Das Urteil des Pilatus* (wie Anm. 2), S. 50. Vgl. HENRICH, *Gericht über Jesus* (wie Anm. 3), T. II. Die Übersetzung aus dem Hebräischen ins Italienische erwähnt DE SANTIS, *La Sentenza* (wie Anm. 5), S. 21 f., Anm. 16. Die Übersetzung soll von dem Priester S. Calderani angefertigt worden sein.
- 8 GIOVANNI PANSÀ, *Studi e leggende abruzzesi comparate*, in: *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti* 20 (1905)/Heft 3, S. 126–128.
- 9 Siehe DE SANTIS, *La Sentenza* (wie Anm. 5), S. 23 f.
- 10 In Italien fehlte es nicht an Kennern des Hebräischen. Man weiß, dass Johannes Reuchlin aus Pforzheim (1455–1522), genannt Capnio, das Pilatusurteil aus L'Aquila gesehen hat. Dieser Humanist und Jurist gilt als Begründer der Hebraistik, vgl. *Listy ciemnych mężów* [= *Dunkelmännerbriefe*], übers. v. TADEUSZ BRZOSTOWSKI, Warszawa 1977, S. 10). Darauf deutet eine Mitteilung hin in: CHRISTOPHORI LEHMANNI, *Chronica der freyen Reichs Stadt Speier, darinnen von dreyerley fürnemlich gehandelt: Erstlich, vom Ursprung, Uffnehmen, Befreyung, Beschaffenheit des Regiments, Freyheiten, Privilegien, Rechten, Gerechtigkeiten, Denckwürdigen Sachen und Geschichten, unterschiedlichen Kriegen und Belägerungen der Stadt Speier. Zum andern, von Anfang und Auffrichtung des Teutschen Reichs, [...] um dritten, von Anfang und Beschreibung der Bischoffen zu Speier, und des Speierischen Bisthums. Anjetzo ist diese dritte Edition auff's neue mit Fleiß durchsehen, an vielen Orten verbessert und bey nahe den dritten Theil vermehret*, Frankfurt am Main 1698, S. 414.
- 11 Eine der Abschriften mit dem Titel »*Copia della Sententia data da Pontio Pilato contro Gesù Cristo*«, ist enthalten in einer Handschrift der *Bibliothèque nationale de France* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. italien 257, fol. 109f.). Die Handschrift stammt aus dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert.
- 12 Eine Übersetzung ins Deutsche erschien 1581 unter dem Titel »*Gantz Frembde Wolbedenckliche und zu Bestättigung Christliches Glaubens dienende Neue Zeitung. Von der Abschrift oder Copei des vom Pontio Pilato über Christum unseren Herren gefällten Urtheyls zum Tod Erst Neulicher zeit diss M.D.LXXX. Jar inn der Statt Aquila sonst genannt zum Adler) auß sonderer Göttlicher Schickung inn eynem Felsen*

- eingegraben gefunden; Jetzt erstmals auss Italienischer Sprach inn Deutsche gebracht Anno M. D. LXXXI, o. O. 1581. Die Inkunabel befindet sich in München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 H.eccl. 872,57. Aus demselben Jahr stammt eine Übersetzung in Regensburg (»Glaubwürdige Warhaffte Verzeichnuss und beschreibung dess ergangenen unschuldigen blutigen Urtheils auch anderer umbestende unter der Regierung dess Keyzers Tiberij welches Pontius Pilatus, der Landpfleger in Judea uber unsern lieben Herrn und Heyland Jesum Christum ausgesprochen und gefellt Jetzt newlicher zeytt inn der Stadt Aquila (zum Adler genant) auß gnediger Schickung Gottes wegen eines Gebews so erweiteret worden in einen Felsen neben anderen herrlichen Antiquiteten in einem gar schönen Marmelsteinen Kestlein mit hebräischen Buchstaben geschriben verwarlich gefunden worden, o. O. 1581; München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 B.hist. 94 p), aus dem Jahr 1582 in Nürnberg (München, Bayerische Staatsbibliothek, res/B.hist. 338 p). Eine weitere Übersetzung wurde 1584 in Magdeburg gedruckt (München, Bayerische Staatsbibliothek, Jud. 181 o).
- 13 Generalarchiv Simancas: Sección Secreteria de Estado, leg. 847, antiguo, fol. 1. Siehe: Wyroki na Jezusa [= Die Urteile gegen Jesus], übers. v. MAREK STAROWIEYSKI, in: Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne [= Die Apokryphen des Neuen Testaments. Apokryphe Evangelien], T. 2, MAREK STAROWIEYSKI (Hg.), Józefi św. Jan Chrzciel, Męka i Zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi [= Joseph und Johannes der Täufer, Leiden und Auferstehung Jesu, Mariä Himmelfahrt], Kraków 2003, S. 671. Der Text enthält spanische Einflüsse. Per Beskow erwähnt auch eine Abschrift des Apokryphs aus dem 17. Jahrhundert im Generalarchiv Simancas, wobei er sich beruft auf AURELIO DE SANTOS OTERO, Los Evangelios Apocrifos [= Die apokryphen Evangelien], 6. Aufl., Madrid 1988, S. 532–535. Siehe PER BESKOW, Osobliwe opowieści o Jezusie. Analiza nowych apokryfów, übers. von J. Wolak, Kraków 2005, S. 44 [= poln. Übersetzung v. DERS., Strange tales about Jesus, Philadelphia 1983].
 - 14 CAMILLO BORRELLO, Discorso cattolico, et apologia historica cavata dal Nuovo, e Vecchio Testamento, ornata di diverse Historie, sopra un giudizio fatto intorno a quella sentenza di Pilato, che li anni passati fu ritrovata nell'Aquila Città di Abruzzo, Napoli 1588, *sine numerum paginae*. Ob jenes Original auf Hebräisch oder eher auf Latein verfasst war, ist unbekannt. Die Forschung erbrachte keine Hinweise auf Hebräischkenntnisse Borellos. Einen ganz ähnlichen Text, der sich hauptsächlich in den Daten und Eigennamen unterscheidet, führt Starowieyski (wie Anm. 13) an.
 - 15 Im Gegensatz zu der Publikation des neapolitanischen Juristen steht das Buch »*Notitia di Pontio Pilato, e de suoi iniqui gesti descritta dal dottor Gregorio Motilli capuano. Dedicata all'Illustriss. Signor Don Michele Muscettola*«, das 1674 in Neapel erschien. Dessen Verfasser, Gregorio Motillo, stellte mit Nachdruck die Echtheit der Urkunde fest. Leider war d. Verf. das Buch nicht zugänglich. Erwähnenswert ist auch, dass zahlreiche Autoren selbst noch im 20. Jahrhundert die Echtheit der Urkunde vertraten. Zu ihnen gehören Giovanni Pansa, Domenico Pandolfini und Enrico Casti. Über ihre Arbeiten schreibt DE SANTIS, *La Sentenza* (wie Anm. 5), S. 25–28.
 - 16 Ebenda, S. 4: »Onde volendole io dare il mio giudicio, sopra quella sentēza, che m'hà intuiata, e si dice esser trouata nell'Aquila Città d'Apruzzo trà certe antiche rouine, sotto nome, e credē za, che sia quella istesta data da Pilato cōtro Nostro Signor Gesu Christo, hauēdo io quella con ogni di ligenza vista, e considerato intorno à quella, e fattoci molti pensieri, degni à discorrerli, c'h'ho fatto questo discorso, anzi Apologia, per la quale vedrà, ch'io sono di parere in conto niuno douersi tenere questa Scrittura per vera intorno à quello, ch'elle vuol dimtrasi, sò ben chà potutu hauerne giudicio da huomini di più lettura, e più dotti, ch'io non sono.«
 - 17 GUILLAUME IULIEN, Thrésor admirable de la sentence prononcée par Ponce Pilate contre Nostre Sauueur Jésus-Christ, trouvée miraculeusement escrite sur parchemin en lettrez hébraïque dans un vase de marbre, enclose de deux autres vases de fer et de pierre, en la ville d'Aquila au Royaume de Naples, sur la fin de l'année 1580. Traduit d'italien en françois, tant pour l'utilité publique et l'exaltation de nostre sainte foy, que pour louange de la ditte ville [Texte imprimé], Paris 1581. Eine Übersetzung des Urteils-textes ins Französische findet sich auch in einer Handschrift in Pierrefite-sur-Seine, Archives nationales, Ms. 799. n. 3.

- 18 Zu italienischen Spielen der »*passione*« siehe: VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*. Ristampa anastatica dell'edizione 1952 a cura e con introduzione di F. Zimei, Lucca 2009, S. 299ff.
- 19 Beide Texte bespricht eingehend DE BARTHOLOMAEIS, ebd., S. 399–342.
- 20 WILLIBALD BÖSEN, *Der letzte Tag des Jesus von Nazaret. Was wirklich geschah*, 3. Aufl., Freiburg 1995, S. 203f. Vgl.: EUGENIUSZ DĄBROWSKI, *Proces Chrystusa w świetle historyczno-krytycznym* [= Der Prozess gegen Christus in historisch-kritischem Licht], Poznań/Warszawa/Lublin 1956, S. 102.
- 21 Dieses auf Tertullian zurückgehende Konzept wird erläutert bei COLUMN HOURIHANE, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton/Oxford 2009, S. 49.
- 22 Dieses Buch erlebte mehrere Ausgaben. Vgl.: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts: VD 16, Abt. 1, Verfasser – Körperschaften – Anonyma, Bd. 7, Stuttgart 1986, S. 688. Ein Exemplar der Ausgabe Magedeburg 1584 von J. Franck befindet sich in der Stadtbibliothek Elbing (Elbląg) in Polen.
- 23 Glaubwürdige, warhaffte, ordenliche Verzeichnuss und beschreibung (wie Anm. 12).
- 24 Ebd., Bl. 3.
- 25 Original in: ebd., S. 7: Transkription in: RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 1), S. 122f.
- 26 Vgl. Joh 11,50.
- 27 TILMAN FALK (Hg.), *German Engravings, Etchings, and Woodcuts, 1400–1700*, Bd. 33, Rosendaal 1992, S. 174; WALTER LEOPOLD STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, Bd. 2, New York 1975, S. 849. Der Künstler starb 1619; Biogramm M. Rauchs in: MANFRED H. GRIEB (Hg.), *Nürnberg Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3, München 2007, S. 1198.
- 28 HIERONIM E. WYCZAWSKI, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek* [= Kalwaria Zebrzydowska. Geschichte des Bernhardinerklosters und der Kalvarienberge], ergänzt von Mikołaj Rudyk, Kalwaria Zebrzydowska, Wrocław 2006, S. 361.
- 29 SEBASTIAN STRYJEWICZ, *Kazania na święta Uroczyste Pana Zbawiciela Naszego, Naświetszy Panny Maryey, i Świętych Pańskich. Na cześć i na chwałę P. Bogu Wszchemogącemu, na Zbudowanie Duchowne y na pożytek pobożny Katholikom* [= Predigten auf die hochfeyerlichen Festtage unsers Herrn Erlösers, der allheiligsten Jungfrau Maria und der Heiligen des Herrn. Zu Ehren und zum Lobe des allmächtigen Gottes, zur geistlichen Erbauung und zum frommen Nutz der Catholischen], Kraków 1680, S. 150.
- 30 EDWARD OZOROWSKI, *Stryjewicz Sebastian* [Art.], in: *Słownik polskich teologów katolickich* [= Verzeichnis der polnischen katholischen Theologen] 4 (1983), S. 218f.
- 31 ROMANA RUPIEWICZ, *Obraz »Iudicium contra Christum« ze skarbca bazyliki Mariackiej w Krakowie w świetle odkryć domniemanych wyroków Pilata* [= Das Gemälde »Iudicium contra Christum« aus der Schatzkammer der Marienbasilika in Krakau vor dem Hintergrund der Entdeckung der angeblichen Urteile des Pilatus], in: KRYSZYNA MOISAN-JABŁOŃSKA (Hg.), *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej* [= Aus der polnischen Kunst und der europäischen Grafik], Warszawa 2011, S. 11–38.
- 32 JAN SAMEK/MARIA HEYDEL [Art.], *Porębski Łukasz*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy* [= Verzeichnis der in Polen tätigen polnischen und ausländischen Künstler (die vor 1966 gestorben sind). Maler, Bildhauer, Graveure] 7 (2003), S. 418–420; JAN SAMEK, *Porębski Łukasz*, in: *Polski słownik biograficzny* [= Polnisches Biographisches Wörterbuch] 27 (1983), S. 659–660.
- 33 SAMEK/HEYDEL, *Porębski Łukasz* (wie Anm. 32), S. 418.
- 34 Das Ausgabenverzeichnis befindet sich im Archiv der Augustiner-Chorherren vom Lateran in Krakau. Unter der Jahreszahl »A. D. 1626« enthält es den Eintrag: »*Panu Łukaszowi malarzowi za Iudicium Sanguinarium*« [= dem Herrn Maler Lukas für das Iudicium Sanguinarium], siehe FRANCISZEK STOLOT, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie* [= Eine viel zu wenig genutzte Quelle zur Geschichte der Krakauer

- Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Buch der Ausgaben der Fronleichnamskirche in Krakau], in: *Rocznik Krakowski* 44 (1973), S. 63–96, hier S. 88.
- 35 MARIAN BARTYŃOWSKI/AUGUSTYN BŁACHUT, W pięćsetną rocznicę założenia klasztoru Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie (1405–1905). Szkic dziejów opactwa xx. kanoników regularnych laterańskich [= Zum fünf-hundertsten Jahrestag der Gründung des Corpus-Christi-Klosters in Kazimierz, Krakau (1405–1905). Eine Skizze der Geschichte des XX. kanonischen Lateranordens], Kraków 1905, S. 69.
- 36 Casimiriae civitatis urbi Cracoviensi confrontata origo. In eaque ecclesiarum erectiones, et religiosorum fundationes nec non series, vita, res gestae, praepositorum Conventus Canoniorum Regularium Lateranensium, S[ancti] Augustini ad ecclesiam SS. Corporis Christi descriptae a Stephano Ranatowicz eiusdem conventus et ecclesiae canonico, Jagellonen-Bibliothek Krakau, ms XVII v., Sign. 3742.
- 37 KAZIMIERZ ŁATAK, Kongregacja krakowska Kanoników Regularnych Laterańskich na przestrzeni dziejów [= Die Krakauer Kongregation der Regularkanoniker des Lateranordens im Laufe der Geschichte], Kraków 2002, S. 39, 229; KAZIMIERZ ŁATAK, Poczec rządców opactwa Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie [= Reihe der Vorsteher der Abtei des Allerheiligsten Leibes Gottes der Regularkanoniker des Lateran in Krakau], Kraków 2005, S. 90.
- 38 Entsprechend der biblischen Beschreibung von Aarons Gewändern (Ex 28,6–39).
- 39 »CAIPHAS PONTIFEX. Nescitis omnes quid velitis. Praestat vnum mori quam univrsvm popvlvm perire.«
- 40 »1. SIMON LEPROSVS Qva lege tenetvr seditiosvs; RABAM Sed cvr lata svnt leges Praeterqvam vt servantvr; ACHIAS. Revs non est incognita causa mortis obiciendvs; SVBATH. Nvlla lex cviqvam immerito irrogat mortem quid ergo hic homo peccavit; ROSMOPHIM. Qvare svnt leges positae, nisi vt observentvr; PVTIPHARES. Sedvctor patriam et popvlvm pertvrbat ergo exterminandvs; RYPHAR. Lex in nvllis nisi sotes lata est: qvare fateatvr hic homo crimen svvm deinde condemnetvr; IOSEPH AB ARIMATEA. Tvripe sane erit et flagitiosvm si nemo in tota civitate virvm innocentem defendat; IO-RAM Qvare sinemvr virvm hvnc qvia ivstvs est ad mortem damnari; EHERIS. Ivstvs sit moriatvr tamen maxime qvum popvlvm svvis concionibvs ad sedicionem concitet; NICODEMVS. An lex nostra aliquem in avdita et incognita causa condemnat; DIABARIAS. Cvm igitvr popvlvm sedvcat morte dignvs est; SA-REAS. Exterminemvs seditiosvm in patriae pernitiem natvm; SABINTH. Sive ivstvs sit sive inivstvs qvia tamen maiorvm legibvs non parvit ferendvs non est; IOSAPHATH. Catenetvr, et in vincvlis perpetvis servetvr; PTOLOMAEVS. Si nec ivstvs est nec inivstvs, quid tamen moramvr cvr non cito vel morte vel exilio ipsvm damnemvs; TERAS Praestat ipsvm vel exilio damnare, vel ad Caesarem[m] mittere; MESA. Si ivstvs, est convertamvr ad ipsvm sin inivstvs expellamvs ipsvm a nobis; SAMECH. Ita transigamvs ne nobis resistat si recvset parere pvnietvr.«
- 41 »POPVLVS AD PILATVM. Si dimiseris hvnc hominem, non eris amicus Caesaris Crcvfige Crcvfige! Sangvis eivs svper nos et svper filios nostros.«
- 42 »EGO PONTIVS PILATVS IVDEX IN IERUSALEM svb potentissimo Caesare Tiberio, cvi foelix et favstvm sit imperivm cvm sederem pro tribvnali vt ivs omnibvs et Synagogae Ivdaeorvm dicerem avdita et cognita causa Iesv Nazareni qvem inctvm Ivdei addvxerunt sic ivdico: qvandoqvidem arrogantibvs verbis fecit se filivm Dei, et se Regem Ivdaeorvm praedicavit, tametsi pavperrimis parentibvs sit prognatvs, et se templvm Salomonis destrvctvrvm dixit: cvm dvobvs latronibvs ad crvcem damnetvr.«
- 43 Vgl. JERZY KOPĘĆ, Interpretacja malowideł pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kościele Bożego Ciała [= Interpretation der Passionsbilder auf den Schränken der Mönche aus der St. Anna-Kapelle in der Krakauer Fronleichnamskirche], in: ZBIGNIEW JAKUBOWSKI (Hg.), *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie* [= Studien zur Geschichte der Fronleichnamskirche in Krakau], Kraków 1977, S. 169.
- 44 PSEUDO-THOMAS VON AQUIN, *Iber quatuor causarum, beati Thome de Aquino opus dignissimum cui libet virtuose vivere volenti, atque anime sue salutem desideranti perutilissimum, quaternatim procedens, incipit feliciter*, Genua [um 1500]. Das Buch wurde von Louis Cruse gedruckt. Ein Exemplar befindet

sich in der *Bibliothèque de Genève*, Inv.-Nr. Bc 3470 Rés. Der Originaltext lautet: »*Sentencia Pylati co[n]tra Jesum rege[m] iudeo[rum] salvatore[m] mu[n]di lata / Nos Po[n]tius Pylatus preposit[us] iudex / in Hierusalem sub pote[n]tissimo monar-cha Tyberio cesare cuius felicissimu[m] i[m]periu[m] / conservet altissimus i[n] omnibus [et] ex cu[n]ctis / salute[m]. Nos sedentes pro tribunali ob zelum / [i]usticie et synagoge populi iudeo[rum] presenta-/tus est nobis Jesus nazarenus, qui temera-/ria asertione fi lium dei se dicit. cum ex paup[er]-/cula matre natus sit. et regem iudeo[rum] se p[rae]di-/cat. opusq[ue] salomo[n]is destruere se iactat. po-/pulu[m]q[ue] a mosayca lege p[ro]batissima revocat[ur] / Omnib[us] visis et probatis crucis patibulo / conde[m]natum prescribimus. una cu[m] duobus / latronibus. Ite tenete eum. Finis sente[n]tiae.«*

- 45 Diese Themen werden in literarischen Werken aufgegriffen, wie zum Beispiel bei Origenes, *Contra Celsum* I,28, I,32 u. I,38, vgl. RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 1), S. 67–71.
- 46 GABRIEL BARLETTA, In die parasceves, in: *Sermonum celeberrimi sacrae scripturae professoris fr. Gabrielis Barletae ordinis praedicatorum. Tomus primus sermones continens quadragesimales*, Venedig 1571, S. 241.
- 47 Vgl. PIOTR HIACYNT PRUSZCZ, *Kleynoty Stołecznego Miasta Krakowa, abo kościoły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego krotko opisane [= Kleinode der Hauptstadt Krakau, oder die Kirchen und was darinnen des Sehens würdig und denkwürdig ist, kurz beschrieben]*, w Krakowie 1650, S. 68.
- 48 Bekannt ist der Fall der Judenkatechisierung in der Provinz Mailand. Die 1565 auf Betreiben von Karl Borromäus einberufene Synode sollte die Tridentinische Reform verbreiten helfen. In einem der Synodenartikel standen unter der Überschrift »*De Iudeis*« Empfehlungen, wie Christen die Juden evangelisieren sollten. Eine wichtige Empfehlung bestand darin, die Juden christlich zu unterweisen, was durch fromme, mit der Kirchendoktrin vertraute Personen geschehen sollte, die auch die hebräische Sprache und den jüdischen Ritus kannten. Die Juden waren verpflichtet, die Katechese anzuhören. Diejenigen von ihnen, die den Weg Christi weiterverfolgen wollten, wurden im Katechumenium untergebracht, wo sie ihren Glauben vertiefen konnten und auf die Taufe vorbereitet wurden. Vgl. WOJCIECH GÓRALSKI, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów [= Die tridentinische Reform in der Diözese und Kirchenprovinz Mailand im Lichte der ersten Synoden]*, Lublin 1988, S. 75, 309–311.
- 49 ŁATAK, *Kongregacja krakowska Kanoników Regularnych Laterańskich* (wie Anm. 37), S. 30. Bekannt ist, dass Kłoczyński zweimal in Padua war, doch es gibt keinerlei Beweis dafür, dass er von dort Bertellis Abbildung mitgebracht hätte. Vgl. ŁATAK, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała* (wie Anm. 37), S. 88.
- 50 BARBARA FREY-STECOWA, *Sąd Pilata i rabinów nad Chrystusem (Iudicium Sanguinarium) [= Das Urteil des Pilatus und der Rabbiner über Christus (Iudicium Sanguinarium)]*, in: ANDRZEJ WŁODAREK (Hg.), *Życie sen krótki. Skarby krakowskich wizytek. Katalog. Wystawa z okazji jubileuszu 400-lecia założenia Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny oraz fundacji Klasztoru Sióstr Wizytek w Krakowie [= Das Leben ein kurzer Traum. Schätze der Krakauer Heimsuchungsschwestern. Katalog. Ausstellung anlässlich des 400. Jahrestages der Gründung des Ordens der Heimsuchung der seligen Jungfrau Maria und der Gründung des Klosters der Heimsuchungsschwestern in Kraków]*, Kraków 2010, S. 123–125, hier S. 123 u. 125. Das Gemälde hat die Maße 143,5 × 279 cm.
- 51 Transkription in: ROMANA RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 1), S. 228 [in dt. Übersetzung: *I SIMON LEPROSUS: »Welches Gesetz für einen Aufrührer sein soll.« 2 RABAM: »Wofür sonst sind die Gesetze erlassen, wenn nicht dazu, befolgt zu werden.« 3. ACHIAS: »Schuldiger soll man nicht ohne offensichtlichen Grund zum Tode verurteilen.« 4. SUBATH: »Kein Gesetz verurteilt irgendwen zum Tode, was hat denn dieser Mann getan.« 5. ROSMOPHIN: »Wozu sind die Gesetze erlassen, wenn sie nicht befolgt werden.« 6. PULICHARES: »Der Verführer verwirrt Land und Leute, deswegen soll er umkommen.« 7. RIPHAR: »Das Gesetz ist für niemanden erlassen als nur für die Schuldigen, was ist also die Sünde dieses Mannes, für die sie ihn verdammen wollen.« 8. JOSEPH VON ARIMATHÄA: »Es wäre fährwahr ein hässlich und sträflich Ding, falls sich in der ganzen Stadt kein Mann fände, der einen Unschuldigen verteidigt.« 9. JORAM: »Warum sollten wir diesen Gerechten verdammen lassen.«*

10 EHERIS: »Er mag gerecht sein, vor allem muss er ermahnt werden, weil er das Volk durch seine Lehre zum Aufruhr anstachelt.« 11 NICODEMUS: »Wenn verdammt denn unser Gesetz ohne Verhör und Erkundigung.« 12 ARABIAS: »Denn da er das Volk verführt, hat er den Tod verdient.« 13 SAREAS: »Verichten wir den Aufrührer, der zur Vernichtung des Landes geboren ist.« 14 RABNITH: »Ob er gerecht sei oder nicht gerecht, da er nicht auf das Wort der Alten hört, können wir ihn nicht leiden.« 15 JOSAPHAT: »Er soll in Ketten gelegt werden und bis zum Tode im Gefängnis bleiben.« 16 PTOLEMÄUS: »Wenn er weder gerecht ist noch ungerecht, was zögern wir, warum verdammen wir ihn nicht rasch entweder zum Tode oder zur Verbannung.« 17 TERAS: »Man sollte ihn entweder in die Verbannung oder zum Kaiser schicken.« 18 MESA: »Wenn er gerecht ist, so sollten wir uns zu ihm bekehren, wenn er ungerecht ist, ihn von uns stoßen.« 19 SAMECH: »Wir sollten so mit ihm verfahren, dass er sich uns nicht widersetzt, wenn er nicht gehorchen will, wird er bestraft.« ANNAS »Wisst ihr nicht, dass besser einer stürbe, als dass das ganze Volk verdürbe. Ich, Pontius Pilatus, Richter zu Jerusalem unter dem unbesiegteten Kaiser Tiberius, dessen Herrschaft glücklich und gelungen sein möge, habe zu Gericht gesessen, um der ganzen jüdischen Synagoge Recht widerfahren zu lassen, und die Sache des JESUS von Nazareth angehört und erkannt, den die Juden gefesselt hergebracht haben, und urteile so: Weil er sich mit hochmütigen Worten zum Sohne Gottes gemacht und König der Juden genannt und gesagt hat, er wolle die Kirche Salomos zerstören, soll er mit zwei Schächern ans Kreuz gehängt werden.«]

- 52 Auf dem Gemälde »ANNAS«, auf der Abbildung »CAIPHAS PONTIFEX«.
- 53 FREY-STEĆOWA, Sąd Pilata (wie Anm. 48), S. 125: »Za Obraz Sądu Pana Jezusowego do Ołtarza w Wielkiej Zakrystii zło[tych] 108« [»Für das Bild des Gerichtes unseres Herrn Jesus zum Altar in der Großen Sakristei [wurden] 108 zloty gegeben«].
- 54 Maße des Gemäldes: 50 × 133 cm; eine Fotografie des Gemäldes befindet sich in der Fotografiensammlung des Kunstinstituts der *Polnischen Akademie der Wissenschaften* in Warschau, Inv.-Nr. 133478.
- 55 FREY-STEĆOWA, Sąd Pilata i rabinów nad Chrystusem (wie Anm. 50), S. 125.
- 56 TADEUSZ M. TRAJDOS, Reformacja i kontreformacja na Spiszu [= Reformation und Gegenreformation in der Zipser Region], in: RYSZARD GŁADKIEWICZ/MARTIN HOMZA (Hgg.), *Terra Scepusiensis. Stan badań nad dziejami Spiszu* [= *Terra Scepusiensis. Der Stand der Forschung über die Geschichte der Zips*], Levoča/Wrocław 2003, S. 467–483, hier S. 471.
- 57 Ebd., S. 480.
- 58 ANDRZEJ SKORUPA, Zabytkowe kościoły polskiego Spisza [= Historische Kirchen der polnischen Zipser Region], Kraków 2001, S. 131. Vgl. TADEUSZ M. TRAJDOS, *Szkiece z dziejów Zamagórze* [= *Skizzen aus der Geschichte von Zamagórze*], Kraków 1991, S. 37.
- 59 Das »*Słownik*« gibt an, die Wandmalerei in Treibs sei das einzige bekannte Werk von Ratulowski. Die angeführte Bibliografie ist nicht glaubhaft, es fehlen Quellenwerke. Vgl. MARIA HEYDEL, [Art.] Ratulowski Jan, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy [= Verzeichnis der in Polen tätigen polnischen und ausländischen Künstler (die vor 1966 gestorben sind). Maler, Bildhauer, Graveure] 8 (2007), S. 248.
- 60 STANISŁAW SZYMAŃSKI, *Wystroje malarskie kościołów drewnianych* [= *Malerei-Dekoration von Holzkirchen*], Warszawa 1970, S. 51.
- 61 Von der Existenz grafischer Vorlagen mehrerer Darstellungen schreibt Krystyna Moisan-Jabłońska, die es für wahrscheinlich hält, dass der Maler eine Grafiksammlung besaß, die ihm als Grundlage für die malerische Ausgestaltung des gesamten Gotteshauses diene. Vgl. KRYSZYNA MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki dobra ze złem* [= *Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse*], Kraków 2002, S. 42, Abb. 7, 8.
- 62 Bibliothek der Karmeliten auf dem Sande in Krakau, Gradual des Stanisław ze Stolca von 1644, Sign. Hs. Perg. 1; TADEUSZ CHRZANOWSKI, TADEUSZ MACIEJEWSKI, *Gradual karmelitański z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca* [= *Karmeliten-Gradual von 1644 von Pater Stanislaus von Stolec*], Warszawa 1976, S. 48.
- 63 Ebd., S. 47.

- 64 Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Inv. AI 38 (alte Sign. Kasten IV.24). Vgl. CHRISTINA HOFMANN-RANDALL, Die Einblattdrucke der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Erlangen 2003, S. 40.
- 65 Inventarkarte Nationales Kulturerbeinstitut (NID), KRX 000001388.
- 66 »PILATUS / POSPOLSTWO DO PIŁATA / VKRZIŽUY VKRZIŽVY IESLI GO / PVSCIEŽ NIE BEDZIESZ NASZYM / WIELKIM PRZYJACIELEM / KREW IEGO NIECH BEDZIE / ZLANA NA NAS Y NA NASZE DZIECI / VKRZYŽVI« [= »Pilatus / Das Volk zu Pilatus / kreuzige ihn, kreuzige ihn, wenn du ihn / laufen lässt, wirst du nicht unser / großartiger Freund sein / Sein Blut sei / vergossen auf uns und unsere Kinder / kreuzige ihn«].
- 67 »CAIPHAS / WIESZ DOBRZE ARCYKAPLANIE / ŻE LEPIEY ABY IEDEN /VMARŁ ANI ŻELIBY WSZY-/ SCZY DLA IEDNEGO / CIERPIEĆ MIELI« [= »Kaiphäs / Du weißt genau, Hoher Priester / dass besser einer / sterbe, als dass alle / um eines willen / zu leiden hätten«].
- 68 »Bund« (poln. »zakon«) in der Bedeutung »Testament« oder »Gesetz«.
- 69 »DEKRET/ A PONCIVS PILTVS RZYMSKIEGO CYSARZA TYBERIVSZA WSZYDOWSKI ZIEMI SESIA WIERVZALEM / PRZYNAIE YŻ ŻYDOWSKI LVD IESUSA Z NAZARETV DO MNIE PRZYPROWADZIŁ Y IEGO IAKO BVNTOWNIKA OSKARŻYŁ Y TO / POWIEDZIAŁ: ZE ZA KRÓŁA Y SYNA BOSKIEGO NAZWAŁ SIĘ IAK TYŻ Z IEGO VST SLYSZELISMY Y TAKRŻE WIEMY ŻE MIAŁ / OYCA ZNAIOMEHO IOZEFA Y TO POWIEDZIAŁ ŻE KOŚCIÓŁ ZRVINVIE Y ZA TRZY DNI NAPRAWI ZACZYM SĘDZIÓW / MOICH SŁVCHAIĄC SENTENCYE VMYWAM RECE I WAM GO ODDAYE CZYNCIE CO ZNIM CHCECIE« [= »Dekret / Pontius Pilatus, des römischen Kaisers Tiberius Statthalter im jüdischen Lande zu Jerusalem / Ich bekenne, dass das jüdische Volk Jesus von Nazareth zu mir geführt und ihn als Aufrührer angeklagt und / gesagt hat, dass er sich als König und Gottes Sohn bezeichnet hat, wie wir es auch aus seinem Munde gehört haben, obwohl wir wissen, dass er / den bekannten Josef zum Vater hatte, und auch gesagt hat, dass er die Kirche zerstöre und in drei Tagen wieder aufrichte, weshalb ich, meinen / Richtern gehorchend, die Hände wasche und ihn euch überlasse, macht mit ihm, was ihr wollt.«].
- 70 Inv.-Nr. 2005,0429.30 AN100926001. Vgl. SHEILA O'CONNELL, The popular Print in England, London 1999, S. 234; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2005-0429-30 [zuletzt: 20.12.2024].
- 71 Vgl. BERLINER, Das Urteil des Pilatus (wie Anm. 2), S. 57, Anm. 59.
- 72 Jacques Honervogt (um 1583 – um 1694).
- 73 Ein Abzug befindet sich heute in den Beständen des British Museum, Inv.-Nr. 1869, 0410.2498, AN306806001, und ist nur teilweise erhalten; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1869-0410-2498 [zuletzt: 20.12.2025].
- 74 Inventarkarte Nationales Kulturerbeinstitut (NID), KRX 100 003467, erstellt von Jerzy Żmudziński. Die Karte basiert auf einer Denkmalsaufnahme aus dem Jahr 1993, der zufolge die Rahmen des Gemäldes von dem Tischler Mikołaj Radoszewicz angefertigt und die ornamentalen Elemente 1650 von Florian Malkiewicz vergoldet wurden.
- 75 Maße des Gemäldes: ca. 280 × 520 cm.
- 76 Inventarkarte Nationales Kulturerbeinstitut (NID), KRX 100 003467.
- 77 »Ego Pontius Pilatus Iudex in Ierusalem sub potentissimo Monarcho Tiberio / Caesare cuius felicissimum Imperium / conseruet altissimus sedentes pro/tribunali presentatus est nobis Ie/sus Nasarenus qui se temperaria / asertione filium Dei [praedicat] po/pulum [... que?] mosaicum a lege proba/tissima reuocat ac Templum Salamonis triduo se destructuru/iactat quibus uisis et audi/tis crucis patibulo illum con/demnauimus ite tene/te et cru/cifigite.«
- 78 Eine »rassistische« Deutung ist auch deswegen ausgeschlossen, weil sich die Gemeinschaft der Kirche ursprünglich fast ausschließlich aus Juden zusammensetzte, vgl. JOSEPH RATZINGER, Jesus von Nazareth, Bd. 2, Freiburg 2011, S. 208 f.
- 79 Ebd., S. 210.
- 80 2. Sam 1,1–16.

Zur Restaurierung der Gemälde »Der Hohe Rath« in der Dorfkirche von Stölln und der St. Marien-Andreas Kirche in der Stadt Rathenow

Zur Entstehung der Gemälde und der Maler Jürgen Becker

Die nur knapp zwanzig Kilometer auseinanderliegenden Kirchen in Stölln und in Rathenow beherbergen zwei Gemälde, deren Interpretation das Thema dieser Tagung war. Die großformatigen Bilder sind gut sichtbar jeweils im Kirchenschiff zu sehen. Wenige Monate vor Beginn der Tagung endete in Stölln die Restaurierung des Gemäldes »*Christus vor dem Hohen Rath*«. Unmittelbar nach der Tagung begann die Restaurierung des Gemäldes in Rathenow. Der Entstehungszeitraum für diese beiden Bilder um die Jahrhundertwende zum 18. Jahrhunderts liegt ebenfalls nicht weit auseinander. Das Gemälde in Stölln entstand 1707 und wurde von den Patronatsherren der Kirche gestiftet, wie aus der Bildunterschrift, die sich über die gesamte Länge des Bildes hinzieht, hervorgeht:

»Abbildung deß bludtgierigen Gerichts und Urtheils, so die Gottlose Juden über Jesum Christum den Heyland der Welt gehalten und ergehen lassen. Diese Schillerey hat der Wohlgebohrne Herr Otto Bernhard Von der Hagen auf Stöllen und Müllenburg Erbherr, und dessen Ehgemahl die Wohlgebohrne Frau Ursula Hedwich, gebohrne von der Hagen, Gott zu Ehren, der Kirchen zur Zierah, und Ihnen beyderseits zum Gedächtnis verfertigen, und hierher setzen lassen. Anno 1707 den 10. Juny.«

Die Inschrift beginnt am linken Bildrand mit dem Doppelwappen des Stifterehepaares Ursula Hedwich von der Hagen und Otto Bernhard von der Hagen. Die Familie von der Hagen besaß zu diesem Zeitpunkt das alleinige Patronat über die Kirche.¹ Die beiden hatten wenige Jahre zuvor geheiratet. Ihr Hochzeitsvertrag, ein Ehestiftungs-Consense, ist in vielen Aktenmetern im Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Potsdam erhalten. Er ist am 20. Mai 1709 abgeschlossen worden.² In dem Vertrag wird das Gemälde



Abb. 1: Kupferstich von Joannes van Doetecum; Vorlage für das Rathenower Bild, 17. Jahrhundert.

zwar aufgezählt, weitergehende Informationen über Kaufpreis, Verhandlungen mit dem Maler usw. fehlen jedoch. Das Kirchenrechnungsbuch der Kirche in Stölln verzeichnet ebenso keine Informationen³ über die Stiftung des Patronatsehepaares oder über die Kaufsumme.⁴ Einzig die Signatur am linken Bildrand informiert darüber, dass dieses Bild von dem Maler Jürgen Becker gemalt worden ist. Jürgen Becker lebte in Rathenow.⁵ Seine Lebensdaten sind bis jetzt unbekannt. Außer diesem Bild sind noch zwei weitere Gemälde des Malers in der weiteren Umgebung bekannt. Es sind die Altarbilder in Holzhausen bei Kyritz, die im gleichen Jahr wie das Bild in Stölln geschaffen worden waren.⁶ In Holzhausen arbeitete Jürgen Becker mit dem überregional tätigen Bildhauer Heinrich Joachim Schultz aus Havelberg zusammen.

Es fehlt in Brandenburg weitestgehend eine ausgiebige kunsthistorische Forschung zu Malern und Werkstätten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, deren Wirken außerhalb der Residenzlandschaft in Berlin/Potsdam stattfand. Am Ende des 19. Jahrhunderts begann eine umfangreiche Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg. Die Ergebnisse wurden in den Inventarbänden »Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg« veröffentlicht und stellen immer noch unschätzbare Nachschlagewerke dar. Im Band 2,1 »Die Kunstdenkmäler des Kreises Westhavel-land«, erschienen 1913, werden beide Gemälde erwähnt. So wird das Rathenower Gemälde wie folgt beschrieben: »Auf der südlichen Empore: Ölgemälde (18. Jahrhun-



Abb. 2: Altargemälde »Das Abendmahl« von Jürgen Becker in der Kirche Holzhausen bei Kyritz.

dert), Verurteilung Jesu. Jedem der vielen Richter ist sein Urteilsspruch in plattdeutscher Sprache beigegeben.«⁷ Für das Bild in Stölln fällt der Text knapper aus: »An der westlichen Empore ein figurenreiches Ölgemälde, Verurteilung Christi, ähnlich wie in Rathenow, von 1707.«⁸

Das Rathenower Gemälde ist nicht signiert. Beim Betrachten der Gemälde in Stölln und Rathenow fallen tatsächlich gewisse Ähnlichkeiten in der malerischen Ausführung

auf, die wahrscheinlich auch vom Autor der Kunstdenkmäler bemerkt wurden. Dazu gehört die zeichnerische Anlage einzelner Gesichter. In Stölln sind die Gesichter der Dargestellten und ihre Kleidung jedoch weicher, malerischer ausgeführt. Bei genauer vergleichender Betrachtung kommt man deshalb zu der Erkenntnis: Trotz der Ähnlichkeiten haben zwei verschiedene Künstler gearbeitet.

Beide Bilder befinden sich heute nicht mehr am originalen Standort. Die Stöllner Kirche wurde am Anfang des 19. Jahrhunderts umfassend umgebaut. Heute hängt das Bild an der Nordwand neben der Apsis und verdeckt zu einem geringen Teil das Fenster. Durch die großen Fenster des 19. Jahrhunderts findet sich im Kirchenraum keine andere Möglichkeit. Zeitweise war das Bild vor der schmalen Emporenbrüstung der westlichen Orgelempore aufgehängt. In Rathenow befand sich das Bild spätestens ab 1905, als die Kirche renoviert und umgebaut wurde, im Chorraum über der Empore, die sich über dem Zugang zur Andreaskapelle befand. Zum Zeitpunkt der Tagung hing das Bild unter der Westempore neben dem Hauptzugang in das Kirchenschiff.

Frühere Restaurierungsmaßnahmen und Veränderungen an beiden Gemälden

Beide Gemälde sind mehrfach restauriert worden, nachweislich im 20. Jahrhundert. 1934 bearbeitete der in Berlin-Charlottenburg ansässige und aus Essen stammende Dekorationsmaler Robert Sandfort das Bild in Stölln für 15 RM. Robert Sandfort hatte zu diesem Zeitpunkt bereits schon viele Restaurierungen in den brandenburgischen Kirchen ausgeführt. In der Rechnung bilanzierte er folgende Leistungen: »Das grosse Bild Christus vor Pilatus gründlich gereinigt, die Lackschichten abgenommen, an den schadhafte Stellen ausgebessert und farbig abgesetzt.«⁹ Die Zeiträume früherer Veränderungen und Restaurierungen an dem Gemälde waren auf Grund fehlender Archivakten nicht nachweisbar. Bei dem Gemälde in Rathenow konnte nur die Restaurierung durch den Kirchenrestaurator Ernst Doerck, die 1967 erfolgte, dokumentiert werden.¹⁰ Seine Schadensbeschreibung ist die erste konkrete Erwähnung des Gemäldes in der Kirche in Rathenow in den eingesehenen Archivakten der Archive in Brandenburg (*Domstiftsarchiv*), Potsdam (*Brandenburgisches Landeshauptarchiv*), Berlin (*Evangelisches Landesarchiv*) und Wünsdorf (*Archiv des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Museums*).¹¹ Im letztgenannten Archiv wird das Gemälde von Doerck als »Epitaph auf Leinwand« bezeichnet.¹² Doerck beschreibt starke Feuchtigkeitsschäden, Verfallserscheinungen der Malschicht und einen krepiereten Firnis.¹³ Diese waren offensichtlich die Folgen der Auslagerung des Gemäldes am Ende des Zweiten Weltkrieges.



Abb. 3: Frühere Retuschen im Gemälde in Stölln, gut erkennbar im UV-Licht als dunkle Flächen.

Trotz der Beschreibung der katastrophalen Schäden des Gemäldes in Rathenow gab es nur sehr kleine Fehlstellen, die bei der Restaurierung 1967 retuschiert worden waren. Das Gleiche konnte in Stölln beobachtet werden. Auch hier beschränkten sich die retuschierten Fehlstellen auf kleinste Bereiche. Beide Bilder erhielten als Abschluss ihrer Restaurierungen neue Firnisse. Dadurch waren bei der Untersuchung mit UV-Licht weitestgehende homogene Oberflächen zu sehen.

Maltechnische Beschreibung der beiden Gemälde

Für beide Bilder wurde eine ähnliche Leinwand verwendet. Das Maß des Gemäldes in Stölln ist mit einer Breite von 263 cm und einer Höhe von 121 cm ungewöhnlich groß im Vergleich zu den sonst üblichen Bildern und Gemälden in den Kirchen des Havellandes. Das Bild in Rathenow ist knapp 60 cm schmaler und 6 cm höher. Für beide Bilder wurden drei Leinwandbahnen verwendet, deren Nähte sich auf der Vorderseite markieren. Die Leinwandbahnen haben unterschiedliche Maße. So ist in Rathenow die linke Leinwandbahn 70 cm breit, die mittlere Leinwandbahn ist 73 cm und die rechte nur 66 cm.

Die Struktur der Leinwand des Gemäldes in Stölln ist auf der Vorderseite des Bildes gut sichtbar. Die Farbschichten sind sehr dünn aufgetragen. Auf der Rückseite dieses Gemäldes zeugen verschiedenste Flicker und Spuren abgelöster Flicker von mehrmaligen Restaurierungen. In Rathenow ist die Leinwand in einem besseren Zustand. Hier gibt es keine Flicker oder Ausbesserungen. Beide Bilder wurden auf einfache geplatete Rahmen mit einer Mittelleiste gespannt. Die Leisten des Rahmens in Stölln wirken jünger und sind wahrscheinlich nicht mehr original. Die Rahmung erfolgte bei beiden Bildern mit verschiedensten Nägeln. Die handgeschmiedeten Nägel auf den Rahmen des Gemäldes in Rathenow unterscheiden sich in ihren Abmessungen. In Rathenow fallen die Spannirlanden auf. Die Leinwand ist mit 1 cm Stoff sehr knapp umgeschlagen. Dieses Gemälde ist noch am originalen Spannrahmen befestigt. Es ist seit seiner Entstehung niemals abgerahmt gewesen. Im 17. und 18. Jahrhundert war der Einsatz von Holznägeln zum Aufspannen der Leinwand auf dem Rahmen nicht ungewöhnlich. Es ist eine große Seltenheit, daß der originale Zustand noch so erhalten ist, denn an mehreren Stellen ist die Leinwand mit Holznägeln am Spannrahmen befestigt. Diese sind noch immer im Einsatz. In den Bereichen, wo sie beschädigt beziehungsweise verlustig waren, ist mit kurzen handgeschmiedeten Nägeln repariert worden. Fast alle Nagellöcher im Rahmen stimmen mit den vorhandenen Holz- und Metallnägeln überein. An Rahmen und Leinwand gibt es kaum überzählige Nagellöcher, die sonst auf eine mehrfache Abnahme des Gemäldes hinweisen. Falt- und Knickspuren, die auf einen temporären Einsatz des Gemäldes in der jährlichen Abfolge der christlichen Feste und Festzeiten im Kirchenraum hingedeutet hätten, konnten weder an dem Gemälde in Rathenow noch an dem in Stölln beobachtet werden. Bei dem Schmuckrahmen in Rathenow handelt es sich ebenfalls um die originale Ausführung. In Stölln stammt der schmale einfache Schmuckrahmen aus dem 20. Jahrhundert.

Wie bereits erwähnt, waren für die Befestigung der Leinwand am Spannrahmen des Schmuckrahmens des Gemäldes in Rathenow unterschiedliche handgeschmiedete Nägel eingeschlagen worden. Das Bild ist bei der Restaurierung durch den Restaurator Ernst Doerck mit großer Wahrscheinlichkeit nicht ausgerahmt worden, oder er hat das Bild mit den gleichen Nägeln nach der Restaurierung wieder gerahmt. Für die Verbindung zwischen Schmuckrahmen und Spannrahmen hatte man insgesamt sechs lange handgeschmiedete Nägel verwendet.

Beide Bilder sind auf einem roten Grund gemalt. Warmgetönte Untermaalungsfarben erfreuten sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Für den Malgrund wurde eine Grundierung, bestehend aus Leim, Kreide und Farbpigmenten, angefertigt und aufgetragen. Nach dem Abtrocknen des dünnen Malgrundes wurde die Vorzeichnung oder Untermaalung aufgebracht. Die Künstler der beiden Gemälde legten jetzt mit zeichnerischen Mitteln sehr locker mit einem Pinsel ihre Komposition an. In den



Abb. 4: Anlage der Bildkomposition und Untermalung der Gewandfalten durch den Künstler, sichtbar im Infrarot-Bereich am Gemälde in Stölln.



Abb. 5: Der gleiche Bildausschnitt, fotografiert unter Tageslichtbedingungen.



Abb. 6: Detail der weißen Untermalungen auf den Höhen der Gewandfalten vom Künstler gemalt zum Erreichen einer gewissen Plastizität, im Infrarotlicht fotografiert.



Abb. 7: Gleicher Bildausschnitt des roten Gewandes, fotografiert im Tageslicht.

Infrarot-Abbildungen sind deutlich die weißen locker angelegten Farbflächen der Gewandfalten und der Gewänder auf beiden Gemälden zu sehen. Beide Gemälde sind ähnlich aufgebaut. Der Maler Becker hat in Stölln die Untermalung mit einem flüssigen, sehr sicheren Pinselstrich ausgeführt. Es gibt keine Korrekturen. Korrekturen in der Untermalung durch den Künstler fehlen auch weitestgehend bei dem Bild in Rathenow.

Beide Gemälde wurden unter Verwendung eines IR-Transmissionsfilters in einem Bereich von 700 nm bis 1000 nm untersucht. Dafür wurde eine umgebaute Spiegelreflexkamera verwendet, um zu Erkenntnissen über Unterzeichnungen und Untermalungen zu gelangen. Eine Zeichnung mit Stiften war bei dieser Infrarotuntersuchung bei beiden Gemälden nicht erkennbar. Wenn dies der Fall ist, kann es gegebenenfalls am eingesetzten Material liegen. In der Literatur werden, neben vielen anderen Materialien für Vorzeichnungen, als Zeichenmaterialien auch Siena, Ocker und Umbra beschrieben. Diese Farben können mit dem Infrarotlicht nicht sichtbar gemacht werden.

Durch die Modellierung mit weißen Farbtönen als Untermalung erzielten der Maler Becker und der Maler in Rathenow bereits eine gewisse Körperlichkeit ihrer Figuren, da sie mit farbigen Lasuren in Rot, Blau und Bräunlich die Gewänder malten. Ähnliches ist in den Gesichtern gut zu sehen. Die Wangenknochen sind mit einem lockeren Pinselstrich weiß angelegt. Dazu gehören die Oberlider und die Unterlippen. Die Obermalung erfolgte dann mit einer fleischfarbenen Lasur bestehend aus Bleiweiß und Zinnober. Die sichtbare Plastizität der Dargestellten erreichte der Maler Becker in Stölln durch weitere Lasuren und Abtönungen. Zum Abschluss wurden dann die zeichnerischen Details, wie die Gesichtszeichnung und die Barthaare, mit einem dünnen Pinsel aufgezeichnet.

In den grünen Farbbereichen hat es auf beiden Gemälden in der Vergangenheit Farbwertveränderungen gegeben. Das ist besonders auffällig bei dem Gemälde in Rathenow. Hier sind das Tischtuch, die Tapisserien im Hintergrund und der Baldachin des Pilatus fast schwarz verfärbt. Die eingesetzte grüne Farbe ist nur noch unter bestimmten Lichtverhältnissen und unter dem Mikroskop erkennbar. Auffällig sind die spröden Farbschichten der hellgelblichen Zeichnung auf einem Teil der Gewänder im Rathenower Bild. Hier weicht auch der Malduktus ab, so dass vermutet wird, dass es sich hierbei möglicherweise um Ergänzungen aus späterer Zeit handeln könnte.

Den Gegensatz zu den Gewändern bilden die Schrifttafeln. Diese sind in Stölln weiß mit grauen Schattenbereichen und grafischer schwarzer Schrift. In Rathenow ist das Bild ähnlich aufgebaut. Der gelbliche Eindruck der weißen Schrifttafeln war das Ergebnis eines vergilbten Firnisses.

Die Malweise auf beiden Bildern lässt die Vermutung zu, dass ein Firnis als Abschluss des Bildes nicht zwingend notwendig war für die Tiefenwirkung des Dargestellten. Möglicherweise waren beide Bilder im originalen Zustand nicht gefirnisst.

Eine Besonderheit stellt die Konstruktion des Schmuckrahmens des Rathenower Bildes dar: Seine Eckverbindungen sind auf der Rahmenvorderseite auf Gehrung geschnitten und auf der Rückseite einfach geplattet. Das ergibt eine Steckverbindung, die stets eine Rechtwinkligkeit des Bilderrahmens garantiert. Diese Eckverbindungen und die Ausführung der Profile waren bei Bilderrahmen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts durchaus gebräuchlich.

Schadensbeschreibung und durchgeführte Restaurierungsmaßnahmen

Vor den Restaurierungen befanden sich beide Bilder in einem sehr schlechten Zustand. Teile der Farbfassung waren lose. Es gab bereits kleine Fehlstellen in der Malerei und Abreibungen in der Farbschicht. In Stölln markierten sich alte Flicker auf der

Vorderseite, und es wurden mehrere Risse der Leinwand gezählt. Die Oberflächen beider Gemälde waren sehr verschmutzt, der Firnis in Teilbereichen krepirt. In Stölln kamen Verschmutzungen mit Kerzenwachs hinzu. Zuerst wurden die Konservierungsmaßnahmen durchgeführt. Dazu wurden die Farbschichten mit Hausenblase (hergestellt aus der Fischblase des Hausen und Ersatz des äußerst raren Störleimes) gefestigt. Von der Rückseite des Bildes in Stölln wurden die störenden Flecken entfernt und durch dünnes Vlies ersetzt, welches sich nicht auf der Vorderseite markiert. Die Oberflächenreinigung erfolgte sensibel mit einem Gemisch aus Alkohol und Tensiden sowie speziellen Radierern. So gelang es, die Krepierungen zu beseitigen, ohne den Firnis komplett abzunehmen. Die Fehlstellen wurden retuschiert.

Anmerkungen

- 1 LIESELOTT ENDERS, Historisches Ortslexikon für Brandenburg, Bd. 3: Havelland, Weimar 1972, S. 376.
- 2 Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam [BLHA] Rep. 78 II H 27.
- 3 Das ist in den havelländischen Kirchenarchiven nicht ungewöhnlich, in den Fällen, wo die Patronatsherrschaft alle Kosten übernahm und die Kirchengemeinde keinen Beitrag leistete.
- 4 Brandenburg Domstiftsarchiv [DStA] Rh 176, Kirchenrechnungsbuch.
- 5 GEORG DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1983, S. 234.
- 6 PAUL EICHHOLZ/FRIEDRICH SOLGER/WILLY SPATZ (Bearb.), Die Kunstdenkmäler des Kreises Ostprignitz, Berlin 1907, S. 90 f.
- 7 PAUL EICHHOLZ/WILLY SPATZ (Bearb.), Die Kunstdenkmäler des Kreises Westhavelland, Berlin 1913, S. 170ff.
- 8 Ebd., S. 237.
- 9 Domstiftsarchiv Brandenburg [DStA] Rh 176/169 Rechnung vom 14. 07.1934.
- 10 Archiv des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums Wünsdorf [Archiv BLDAM] J 5425, Aktenvermerk vom 27.03.1967.
- 11 Das Gemälde fehlt in der Aufzählung der Kunstgegenstände bei den Festlegungen der Luftschutzmaßnahmen in der St. Marien-Andreas Kirche im Frühjahr 1943 und bei den Angaben der geretteten Kunstwerke nach Kriegsende.
- 12 Archiv BLDAM J 5425, Aktenvermerk vom 27.03.1967.
- 13 Ebd.

Schrift(en) und Text(e) in den Kirchenbildern »*Christus vor dem Hohen Rat*« sowie eine Transkription von Texten aus Rathenow, Helmstedt, Tangermünde und Stölln im Vergleich

I. Textbilder und Bildtexte – Rezeptionsmöglichkeiten über mehrere Ebenen

Die Kirchenbilder »*Christus vor dem Hohen Rat*«, als großformatige Bilder auf Holz oder Leinwand im Laufe des 17. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert entstanden,¹ gewinnen die Aufmerksamkeit durch das dichte Nebeneinander von Bildszenen und Textpassagen. Schon bei einer ersten Betrachtung gewinnt man den Eindruck, dass es ›so viel Bild‹ und ›so viel Text‹ gibt, dass erst die Rezeption von beidem ein angemessenes Verständnis ermöglichen kann. Man kann wohl mit Recht sagen: Es ist ein intermediales Objekt in dem Sinne, dass »*ein Zusammenwirken von oder eine Grenzüberschreitung zwischen unterschiedlichen Medien*« vorliegt und die gleichgewichtige, komplementäre Berücksichtigung beider Medien – Bild und Text – notwendig macht.² Es geht also um die dem Gemälde innewohnenden Bild-Text-Beziehungen. Das gemalte Bild gibt »*Körper und Gegenstände sowie deren Anordnung im Raum wieder*« und »*sorgt für Anschaulichkeit und dient als Blickfang und Gedächtnisstütze durch Visualisierung.*«³ Als Akteure sieht man Christus, Pontius Pilatus und Kaiphas als einzelne herausgehobene Figuren, die Gruppe der Mitglieder des Synedriums als Zweier- oder Dreiergruppen, die Gerichtsschreiber oder Protokollanten als Zweiergruppe, das ›Volk‹ als kleine und undefinierte Hintergrundgruppe (Abb. 1 und 2). Dazu kommen Gegenstände, die den Akteuren attributiv beigegeben sind: das Podest mit dem Richterstuhl des Pilatus und die in der Nähe platzierte Wasserkaraffe, das Podest mit dem Baldachin des Kaiphas, das aufgeschlagene Buch der Gerichtsschreiber und insgesamt die Kleidung, die die verschiedenen Personen gesellschaftlich auszeichnen beziehungsweise ihren Stand in



Abb. 1: Die Gestalt Kaiphas steht, wie hier in Stölln, erhöht auf einem Podest, die Worte seines Urteils zentral über seinem Kopf zu lesen.



Abb. 2: Jenseits des eigentlichen Geschehens und außerhalb des ›Gerichtsraums‹ zeigen die Maler ›das Volk‹ gedrängt auf einer Balustrade, wie hier in Tangermünde.

der dargestellten Szene kenntlich machen.⁴ Der eingemalte Text leistet »*Abstraktion, erlaubt Innenperspektive, bietet Reden und Dialoge*«,⁵ wobei hier neben dem Urteilspruch des Pilatus und den Worten des ›Volks‹ die jedem der einzelnen Mitglieder des Synedriums beigegebenen Worte sowohl gesprochene Kommunikation als auch generelle Positionsbestimmung übermitteln. Damit wird den Betrachtenden eine verbildlichte Erzählung angeboten, die man sicherlich zu den »*großen Narrativen*« der Kulturgeschichte christlicher Prägung rechnen kann.⁶

Diese Kirchenbilder stellen gleichzeitig einen Innenraum und einen Außenraum dar, einen »*Bildraum*« und ein »*Raubild*«. Es handelt sich um den Innenraum eines vorgestellten Gerichtsraumes, der durch die in mehreren Bildern deutlich erkennbaren schwarz-weißen Bodenfliesen als Innenraum und eigentlich durch drei seitliche Wände begrenzt als geschlossener Raum kenntlich gemacht ist, ebenso wie er aber gleichzeitig zu den Betrachtenden hin geöffnet ist, die vom Kirchenraum aus auf das Bild schauen. Die rückwärtige Begrenzung innerhalb des Bildes beziehungsweise des dargestellten Innenraums ist gleichzeitig die Öffnung zu einem vorgestellten, im Bild nur indirekt,

nämlich durch mehrere Fenster suggerierten Außenraum, in denen Menschen lehnen, die in den Innenraum, also den gemalten Gerichtssaal, hineinschauen. Sie bilden quasi das bildräumliche Gegenüber der Betrachtenden.

Auf diese Weise zeigen die jeweils sehr ähnlichen Ausformungen von »*Christus vor dem Hohen Rat*« gleichermaßen unscharf einen Bildraum und ein Raumbild.⁷ Die Begriffe »*Bildraum*« und »*Raumbild*« sind hilfreich für die Beschreibung und Erfassung des zweidimensionalen Mediums des Bildes, doch sollte die Entschlüsselung beziehungsweise das Verständnis von »*Christus vor dem Hohen Rat*« darüber hinausgehen. Präsentiert werden gemalte Geschehnisse, deren Kontexte die Betrachtenden aufgrund ihrer biblischen Textkenntnis mehr oder weniger gut abrufen können. Damit sind sie beim Betrachten des Bildes in die dort dargestellte Szene einbezogen, ebenso wie sie durch die Platzierung des Bildes in einem durch vielfältige theologische und/oder liturgische Bezüge durch andere Objekte im Kirchenraum beeinflusst werden.⁸

Die Quantität der in die Bilder »*Christus vor dem Hohen Rat*« eingemalten Texte auf verschieden ausgestalteten Trägermedien und die soziale Interaktion derjenigen, denen die Texte zugewiesen werden, machen diese Kirchenbilder zu »sprechenden Bildern« und damit auch zu Untersuchungsobjekten der Sprachgeschichte.⁹ Lateinisch und niederdeutsch, hochdeutsch und polnisch, spanisch und italienisch und was die weiteren Funde dieses Bildmotivs in anderen europäischen und außereuropäischen Ländern noch zu Tage fördern werden, können erwarten lassen, dass sich hier eine Fülle an Vergleichsmöglichkeiten von verschiedenen Sprachständen auftun wird, die bislang noch keine Berücksichtigung gefunden haben und auch in diesem Tagungsband noch als Desiderat anzusehen sind.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen die Kommunikation zwischen den Mitgliedern des Synedriums, das Urteil des Pilatus und das buchstäblich eingeschriebene Selbstverständnis der Stifter und Stifterinnen im Zusammenspiel von Bild und Text. Der Blick richtet sich dabei auf die Beispiele aus Rathenow, Helmstedt, Tangermünde und Stölln, in denen die Texte in hoch- und niederdeutscher/niederländischer Sprache abgefasst sind.¹⁰ Es geht um die verschiedenen Textebenen, ihre Lesbarkeit und ihre Relationen untereinander, um die Verteilung der Texte im Bildraum und die »eingemalten Träger« dieser Texte. Für künftige Überlegungen sind die Texte, die in diese vier Kirchenbilder eingegangen sind, aus ihren bildinternen Zusammenhängen herausgelöst und am Ende vergleichend nebeneinander gestellt.¹¹

II. Die verschiedenen Textebenen

Es lassen sich vier Textebenen unterscheiden:

1. die in verschiedenartige Kartuschen eingeschriebenen Texte, die den Mitgliedern des Hohen Rates, kenntlich durch die Namensnennung, zugewiesen werden;
2. das Urteil des Pilatus, entweder unter das Gesamtbild als durchlaufender Text eingestellt wie in Rathenow, Helmstedt und Tangermünde oder in einer eigenen Kartusche wie in Stölln präsentiert;
3. die Nennung der Stifter und Stifterinnen in Helmstedt, Tangermünde und Stölln – sie fehlen komplett in Minden und Rathenow –, und
4. die meines Wissens nur in wenigen Bildern vorhandene Besonderheit der Malersignatur, wie in Stölln.

Man kann davon ausgehen, dass alle diese Texte dazu einladen sollten, tatsächlich gelesen zu werden, denn entsprechend lesefreundlich wurden sie gestaltet und ausgeführt:

- a. Es handelt sich auf allen Bildern um eine klare, deutliche Schrift im Hoch- oder Niederdeutsch/Niederländisch des 17. beziehungsweise des beginnenden 18. Jahrhunderts.
- b. Die Worte sind erkennbar voneinander getrennt.
- c. Es gibt keine Abkürzungen.
- d. Die Schrift ist so groß, dass sie noch aus einigem Abstand gelesen werden kann.

Diese Texte waren also für alle, die über Lesefähigkeiten verfügten, auch lesbar. Es waren keine Texte ausschließlich für schrift- oder gar lateinkundige Gelehrte, sondern für jeden Mann und jede Frau, die des Lesens kundig war. Es waren auch keine Texte mit zwar nicht nur, aber eben auch ›dekorativem‹ Charakter, wie sie so manchem Kirchenbild, Wand- oder Deckengemälde in luftiger Höhe, weit ab von aller Lesbarkeit, eingeschrieben waren.

Allerdings: Die Maler oder deren Gehilfen haben sich mit der Verteilung des jeweils vorgesehenen Textes auf dem zur Verfügung stehenden Schriftraum manchmal ein wenig schwergetan; manches Mal fangen die Buchstaben groß an und werden im Laufe der Zeilen immer kleiner, damit die Botschaft buchstäblich noch in den gegebenen Rahmen passt. Das scheint aber nicht als Problem gesehen worden zu sein, sonst hätte man es vielleicht übermalt und einen zweiten, neuen Versuch unternommen.¹²

III. Die Inhaltsebene der Texte

Die Texte, die den Mitgliedern des Hohen Rates zugewiesen beziehungsweise zugeschrieben und eingemalt wurden, thematisieren, so meine These, die verschiedenen Positionen, die als rechtliche Möglichkeiten für Konfliktlösungen im 16. und im 17. Jahrhundert diskutiert und auch umgesetzt werden konnten. Dabei geht es nicht um eine über jedem Zweifel stehende göttliche Rechtsordnung, sondern um Überlegungen zum diesseitigen und menschengemachten Recht. Christus, der durch seine Position als Angeklagter vor einem weltlichen Gericht ebenso wie durch die künstlerisch gewählte Farbgebung das helle, stets ein wenig aus der Bildmitte gerückte Zentrum bildet, braucht keinen Text. Er spricht kein Wort in diesen Bildern; denn Gott, in welcher Gestalt auch immer, *ist das Wort*, und der dreieinige Gott wird am Ende aller Zeit im Jüngsten Gericht über alle Seelen das Urteil für die Ewigkeit fällen – so die christliche Überzeugung. Und deshalb, auch wenn der hier gemalte Christus fast nackt ist und lediglich das weiße Lendentuch der Unschuld trägt, braucht er keine Robe, die ihn als Richter in der menschlichen Gesellschaft auszeichnen würde.¹³ Die Texte jedoch, die den Mitgliedern des Hohen Rates unübersehbar zugewiesen sind, verlangen nach Diskussion. Die Darstellung der Beratenden legt dies nahe: Sie diskutieren, debattieren, sind einander zu zweit oder zu dritt zugewandt, sie werden im diskursiven Prozess der Meinungsbildung gezeigt.

Die Texte selbst waren nicht erst im 17. Jahrhundert bekannt. Die Vorlage für das gesamte Bildthema findet sich bereits in Holzschnitten und Kupferstichen des 16. Jahrhunderts;¹⁴ eine biblische Vorlage gibt es jedoch nicht. Wie so viele nicht kanonisierte Texte sind auch diese mit Vorsicht zu betrachten. Der Rostocker Gelehrte Johann Albert Fabricius publizierte zu Beginn des 18. Jahrhunderts zahlreiche apokryphe Schriften als mehrbändiges Werk. Es erschien seit 1703 in mehreren Auflagen; das Interesse an diesen Texten scheint also groß gewesen zu sein und man kann wohl daraus auf einen gewissen Bekanntheitsgrad schließen. Im Inhaltsverzeichnis des dritten Teils seines Editionswerkes wird auch dieser Textcorpus und seine Herkunft genannt: »*Judaeorum de Christo consultato*«. Zur Einführung heißt es im Editionswerk: »*Zwanzig beysitzender Gerichts-Personen gehaltener Raht zu Jerusalem über JEsum, mit Hebraeischen Buchstaben geschrieben gefunden bey Gelegenheit eines erweiterten Gebaues, unter einen Felsen in einem Marmolsteinernen Kaestlein ist der Neapolitanischen Stadt Aquvula.*« Die Schrift umfasst bei Fabricius die Druckseiten 487 bis 493; man habe dieses Schriftstück – in hebräischer Sprache! – 1580 gefunden, wohl verwahrt in einem Marmorkästchen unter einem Felsen nahe der Stadt Aquila. Dieses ›Original‹ scheint jedoch verschollen zu sein, wenn es denn überhaupt je existierte, jedenfalls gibt es keinerlei Hinweis auf seinen Verbleib.¹⁵ Rudolf Hofmann inserierte in seiner Publikation

apokrypher Evangelien im Jahr 1851 das ›Protocoll dieser Rathssitzung‹ in das apokryphe Evangelium des Nikodemus, das in vielen Teilen große Parallelen mit dem Johannevangelium aufweist. Man kann also festhalten: Die Texte und die Darstellung des Motivs »*Christus vor dem Hohen Rat*« waren im 17. Jahrhundert durchaus bekannt; die Maler konnten sich auf Drucke und Stiche des 16. Jahrhunderts stützen und nach eigener Entscheidung oder gemäß der Vorgabe durch die Auftraggeber alle Details übernehmen oder sie reduzieren.

Doch bleibt die Frage nach dem Wandel von den kleinformatischen Druckvorlagen des 16. Jahrhunderts zu den großformatigen Darstellungen des 17. Jahrhunderts und dem Interesse an einer komprimierten Gerichtsszene, die nicht einmal den kanonisierten vier Evangelien entsprach. Meines Erachtens bieten die historische und rechtsgeschichtliche Einbettung den für das Verständnis notwendigen Kontext: eine durch die nicht abreißenden Kriegsgeschehen und Krisen auf das Höchste verunsicherte Bevölkerung¹⁶ einerseits und der daraus resultierende Wunsch nach einer geordneten und verlässlichen Rechtsprechung andererseits.

III.1. Die erste Text-Ebene: Die Namen der Mitglieder des Synedriums und ihre in verschiedene Rahmen gefassten Rechtspositionen

Das oben vorgestellte sogenannte »*Protokoll von Aquila*« bildete die textliche Grundlage, die Frans Francken der Ältere zum Ende des 16. Jahrhunderts in eine Bildkonzeption transferiert haben soll, wie es der Kupferstich des Egbert van Panderen ausweist.¹⁷

Bekannt und gesichert sind die Namen des Pontius Pilatus, des Kaiphas und des Josef von Arimathea, wie sie in den Evangelien zu finden sind. Manch andere Namen klingen so, als würden sie antike ägyptische, griechische oder römische Gelehrte benennen, und schließlich sind da auch solche, die gänzlich der Phantasie entsprungen zu sein scheinen, auch wenn das sogenannte »*Protokoll von Aquila*« als vermeintlich unbezweifelbare Quelle alle Namen anführt. Alle den Mitgliedern des Synedriums zugewiesenen Texte sind nummeriert, von 1 bis 20 beziehungsweise 21 (vgl. die Transkription unten).

Namenlos bleiben die Menschen aus dem ›Volk‹, und namenlos bleiben auch auf allen Kirchenbildern die Namen der beiden Gerichtsschreiber, die recht prominent und fast zentral am Tisch über ihr Buch gebeugt etwas aufschreiben oder nachlesen. Von diesen Gerichtsschreibern ist weder in den Evangelien noch im »*Protokoll von Aquila*« die Rede. In der Konzeption von Francken tauchen sie jedoch bereits auf und werden in alle nachfolgenden Darstellungen ebenfalls als offenbar unverzichtbarer Bestandteil aufgenommen, im Gegensatz zu der Darstellung von römischen Soldaten, die durchaus



Abb. 3: Die Texttafeln fungieren, wie hier in Rathenow, als Meinungsstatements der Synedriumsmitglieder.



Abb. 4: Alle Texttafeln tragen, wie hier in Rathenow, eine Zahl, den Namen des Diskutanten und den Text seiner Rechtsauffassung.

nicht in alle Darstellungen integriert wurden, und auf jeden Fall in keines der erhaltenen großformatigen Kirchenbilder im mitteldeutschen Raum.

Die Texte der Richter sind unterschiedlich in Szene gesetzt. Die Maler haben verschiedene Trägermedien für sie entworfen: einfache Tafeln, verzierte Schilder, die wie Wappenschilder anmuten, oder Hybride aus Schilden und Spruchbändern, die an mittelalterliche Spruchbänder auf Kirchenmalereien erinnern – in einem modernen Comic oder einer Graphic Novel wären es wohl Sprechblasen. Die Tafeln auf dem Rathenower Bild erscheinen heute gelblich und setzen sich damit nur wenig von anderen Farbtönen ab, was wahrscheinlich dem Firnis geschuldet ist. Vermutlich waren sie aber früher weiß und damit ein Blickfang für die Betrachtung (Abb. 3 und 4).¹⁸

Die Texte, die die Maler den Mitgliedern des Synedriums zuweisen beziehungsweise buchstäblich in die Hand geben, lassen sich grob – also nicht nach den deutlich differenzierenden Kenntnissen und Erkenntnissen der Rechtsgeschichte – in drei Gruppen einteilen:

1. die Forderung nach der Todesstrafe, zum Teil mit, zum Teil ohne die nähere Begründung, dass der Angeklagte die Bevölkerung Jerusalems zum Aufruhr angestachelt habe;
2. die Forderung nach dem Landesverweis oder einer vergleichbaren Strafe, die den Delinquenten auf jeden Fall aus Jerusalem und Umgebung entfernen würde, mit der Begründung, dass er gegen traditionelle Gesetze verstoßen und Unfrieden gestiftet habe;
3. die Forderung nach der Freilassung des Delinquenten, weil ihm eigentlich gar keine Straftat vorzuwerfen sei.

Besonders prägnant hat der Maler in Stölln diese drei Positionen rund um Christi Haupt angeordnet und fast wie in einem Kartenblatt aufgefächert (Abb. 5). Der Hohepriester Kaiphas hat das letzte Wort und gibt darin seiner Verärgerung Ausdruck, weil es nicht zu einer einstimmigen Verurteilung kommt.

Beachtenswert ist, dass einer der Beratenden den Namen Nikodemus trägt und die Tendenz seines Textes der Position im apokryphen Evangelium des Nikodemus entspricht, wenn auch die dort vorgebrachte Verteidigungsrede selbstredend bedeutend länger ausfällt.¹⁹

Die Kirchenbilder komprimieren die verschiedenen Szenen der gerichtlichen Auseinandersetzung, die schließlich zur Verurteilung Jesu führen,²⁰ in dem Urteil, das Pontius Pilatus fällt. Diesen Urteilsspruch führt jedes der Kirchengemälde in einer eigenen, im Vergleich zum Nikodemus-Urteil stark verkürzten Sequenz aus – sei es als Kartusche ins Bild selbst eingebracht wie zum Beispiel in Minden, Helmstedt und Stölln, sei es als fortlaufender Text unter dem Bild, wie zum Beispiel in Rathenow und Tangermünde. Randleisten wie auf einigen der früheren Holzschnitte oder Kupferstiche, gedacht für die individuelle und eher intime Rezeption, gibt es auf keinem der Kirchenbilder, weder für die Texte der Synedriumsmitglieder noch für das Urteil des Pontius Pilatus. Dem direkten Lesen durch alle diejenigen, die sich als Gruppe vor dem Bild versammelt haben mögen, oder auch durch den Einzelnen, vor dem Bild sitzend oder stehend, wäre die Form der Randleiste, bei der das Auge auf einem großen Bild hin und her springen müsste, vielleicht auch eher abträglich gewesen.

III.2. Die zweite Text-Ebene: das Urteil des Pontius Pilatus

Wo liegen die Vorteile beziehungsweise Nachteile einer Kartusche oder eines durchlaufenden Textes am unteren Bildrand? Die Kartuschen heben den Text deutlich hervor, verleihen ihm ein eigenes Gewicht; der am unteren Rand durchlaufende und nicht immer ganz sorgfältig ausgeführte Text verschafft dagegen den Texten der Beratenden



Abb. 5: Die Spruchtafeln zeigen verschiedene Rechtspositionen auf. In Stölln sind drei von ihnen, wie zum Vergleich, nebeneinander um Kopf und Oberkörper des Angeklagten angeordnet.

eine stärkere Aufmerksamkeit. Der Urteilsspruch ist auf den großformatigen Bildern nicht identisch, sondern unterliegt in den einzelnen Ausführungen größeren Abweichungen, ohne dass aber die Grundaussage dabei angetastet würde. Die Kartusche von Stölln sei als Beispiel ausgewählt:

»Ich, Pontius Pilatus, Richter zu Jerusalem unter dem Großmächtigsten Kayser Tiberio, (we//chem GOTT eine glückliche und langwirige Regierung verleihen woll,) nachdehm ich auf dem Richtstuhl saß, män//niglich und insonderheit der Jüdischen Synagog Recht zu sprechen, und zu urtheilen, und das jenige, was die Juden wider IESUM von Nazareth den sie gefänglich dargestellt, angehört und zur Erkändnis

ge=//nommen, nachdem derselbe sich mit ruhmrähtigen Worten vernehmen lassen, das Er der Sohn Gottes, und ob Er woll von gar armen Eltern gebohren, der Juden König sey, das Er auch den Tempel Salamo//nis wolle abbrechen und zerstören: Erkenne, und spreche zu Recht, das derselbe neben zweyen anderen Übelthätern an das Creutz geschlagen, und vom Leben zum Todt gebracht werde.«

Ganz selbstverständlich wählt der Maler bei den Worten »GOTT« und »JESUM« und beim »E« von »Er« Großbuchstaben, wie es die Bibelübersetzungen seiner Zeit und weit darüber hinaus vorgeben.

Die Texte von Helmstedt und Tangermünde sind identisch, einschließlich sprachlicher und schriftsprachlicher Besonderheiten. Dies könnte darauf hinweisen, dass der Maler von Tangermünde den Text von Helmstedt für das neue Bild kopiert hat. Er enthält, jenseits des Urteilsspruchs, noch eine weitere Ebene der Belehrung und Ermahnung für die Gläubigen:

»Nun ist nicht genug, dass wir diese Historie allein wissen, und allein oben hin wie andere Geschichten, sondern zu vorderst die Ursach betrachten, warum nemlich der Sohn Gottes habe den Ungerechten in // die Hände fallen, und so einen schmalichen Tod leiden wollen; nemlich das er uns als das rechte und Gott angenehme Schlachtopfer, mit Gott seinem Himlischen Vater versöhnete, durch seine Unschuld unser Schuld und Missethat bezahlete, und also durch seinen Tod, uns vom ewigen Tod erlösete: // Derselbe so beides unser Hohepriester und Söhnopffer selbst ist, wolle uns seine Gnade verleihen, dass wir dieser unaussprechlichen Guthat uns gebrauchen und ewiglich genießen mögen.«

III.3. Die dritte Textebene: Die Nennung der Stifter und Stifterinnen

Das Bildmotiv scheint im 17. Jahrhundert so bekannt oder beliebt, auf jeden Fall so eindrücklich gewesen zu sein, dass sowohl Stadtbürger als auch adelige Familien es für Stiftungen zugunsten ›ihrer‹ Kirche auswählten und dies, so wie es üblich war, auch kund und zu wissen gaben. In der Stephanskirche von Helmstedt, der wichtigsten Stadtkirche, lässt sich das Stifterehepaar, auch dies nicht unüblich, doppelt ausweisen: im sichtbaren Zeichen durch ihre beiden in das Bild selbst symmetrisch und prominent eingefügten Familienwappen und nachlesbar in der unteren Textleiste. Es handelt sich um niemand Geringeren als einen Bürgermeister und seine Ehefrau; beide sollen 1626 bereits verstorben sein:

*»Dise Taffel hat Zur Ehre Gottes in S. STEPHANS kirche alhie verehrt Der Ehrnues-
ter vnd wolweiser H[err] Heinrich Duue Burgermeister vnd sein Ehliche HauszFraw
Anna Modelerß. / Nunmehr beide in gott selig Verschieden g) Im 1626. Jahr.«*

Auf dem Bildrahmen wird dagegen die Jahreszahl 1645 genannt – irgendwann zwischen der Auftragsvergabe und 1645 muss also das Helmstedter Bild entstanden sein.

In der Stadtkirche von Tangermünde, auch diese dem heiligen Stephan zugeeignet, ist die von dem eigentlichen Bildmotiv abgetrennte untere Textleiste geteilt: Rechts neben dem Urteilsspruch des Pilatus steht in einem eigenen Textfeld der Name der Stifterin, der Witwe eines Tangermünder Ratsherrn, die auch selbst einer Ratsherrenfamilie entstammt:

*»GOTT ZU EHREN UND DIESER KIRCHEN
ZUM ZIERDE HATT DIESE TAFFEL GESCHENKET
ANNA CATHARINA KLESSEN
WITWE KAHRSTEIN
ANNO 1697«*

Beide Familiennamen sowie die Familienwappen finden sich innerhalb der Kirche ein zweites Mal gut sichtbar in den dekorativen Wappenmalereien der nördlichen Empore, der Name Klessen des Weiteren noch auf einem Grabstein.²¹

In der dörflichen Patronatskirche von Stölln – mit dem jüngsten der hier vorgestellten Kirchenbilder – wird den Betrachtenden sowohl eine Wertung vorgegeben, als auch das Ehepaar von der Hagen als gemeinsame Stifter im unteren Textband ausgewiesen:

*»Abbildung deß bludtgierigen Berichts und Urtheils, so die Gottlose Juden über
JEsu Christum den Heyland der Welt gehalten und ergehen lassen. // Diese Schille-
rey hat der Wollgebohrne Herr Otto Bernhard Von der Hagen auf Stölln und Mül-
lenburg Erbherr, und dessen Ehgemahl die Wohlgebohrne Frau // Ursula Hedwich,
gebohrne von der Hagen, Gott zu Ehren, der Kirchen zur Zieracht, und Ihnen bejder-
seits zum Gedächtnis verfertigen, und hierher setzen lassen. Anno 1707 den 10. Juny.«*

In Minden und in Rathenow sucht man vergeblich nach einer Nennung der Stifter oder Auftraggeber, auch in der Helmstedter Kopie, die für die St. Walburgis-Kirche angefertigt wurde, gibt es keine Nennung der Stifter.²² Für Rathenow wird angenommen, dass die Ratsherren die Auftraggeber waren, archivalisch lässt sich dies – zum Beispiel durch die Bezahlung des beauftragten Malers – aber nicht nachweisen;²³ eine entsprechende Überlieferung fehlt.

Dort, wo die Stifter und Stifterinnen genannt werden, erfolgt dies gut sichtbar. In Tangermünde ist der Name in Großbuchstaben deutlich lesbar, in Helmstedt sind die Wappenschilder unübersehbar. Auch in Stölln bildet der Wappenschild der Familie von der Hagen den Anfang für den Text der unteren Leiste.

Hier sei folgende These zur Diskussion gestellt: In den Städten folgten die Stifter einer bereits bestehenden Tradition mit quasi umgekehrtem Vorzeichen. Viele Rathäuser weisen seit dem späten Mittelalter Gerichtsdarstellungen auf, die sich auf biblische Vorbilder stützen. Allen voran steht das Jüngste Gericht als Mahnung und Warnung für die Ratsherren, auf dass sie in ihrem Tun den christlichen Geboten folgen und dass auch auf sie, unabhängig davon, welche hohe gesellschaftliche Position sie im Leben erreicht haben mögen, letztlich der Höchste Richter wartet. In der Frühen Neuzeit hat dann auch noch das Urteil Salomons Einzug in das städtische Rathaus gehalten, wie zum Beispiel in Bremen. Wenn Angehörige der städtischen Ratsherrengemeinschaft nun die Darstellung eines weltlichen Gerichts – denn darum handelt es sich ja beim »*Ungerechten Gericht*«, das die Mitglieder des Synedrums gegen diesen ihnen suspekten Mann namens Jesus anstrengen – in den Kirchenraum bringen, eignen sie sich damit den sakralen Raum als den ihrigen an. Vielerorts geschah dies, schon in spätmittelalterlicher Zeit, wenn die Silhouetten der eigenen Stadt auf Darstellungen heiligen Geschehens in die Kirchen oder die Wappenbilder der patrizischen, im Rat vertretenen Familien eingebracht wurden. Künftig könnte diskutiert werden, was das Einbringen einer weltlichen Gerichtsdarstellung in den Kirchenraum bedeutete. Vielleicht war dies die Umsetzung der Überlegung, dass doch auch die Kirche als Institution rechtlichen Vorgaben folgen sollte? Unklar bleibt auch, ob hier möglicherweise konfessionelle Bezüge eine Rolle spielten, denn es fällt auf, dass sich die Kirchengemälde zum »*Ungerechten Gericht*« vorwiegend, aber eben nicht nur, in nichtkatholischen Gegenden erhalten haben.

III.4. Die vierte Textebene: Die Signatur des Malers

Auf den von mir hier näher untersuchten Kirchenbildern von Minden bis Stölln gibt es nur eine bislang aufgefundene Signatur: *G. Becker hic fecit* – so heißt es auf dem Stöllner Bild. Mit G. Becker war hier ein Maler tätig, der auch an anderen Stellen im Havelland die Aufträge adeliger Familien ausgeführt hatte.²⁴

Es bleiben also viele Fragen an die Geschichts-, Kunstgeschichts- und Kulturwissenschaft offen: Warum sind die meisten Bilder nicht signiert, obwohl es im 17. Jahrhundert ja durchaus schon üblich war, dass Maler, Schnitzer, Skulpteure, Architekten und andere ihre Werke signieren? Auf welchem Wege kamen die Maler an ihren Auftrag? Erhielten sie einen klaren Arbeitsauftrag inklusive zu schaffendem Bildmotiv und

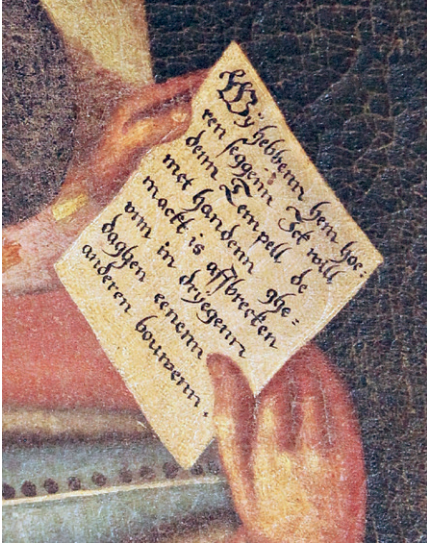


Abb. 6: Auf dem Kirchenbild von Rathenow ist die schriftliche Zeugen-
aussage in der Hand eines der beiden
Gerichtsschreiber zu lesen.

zu erwartender Entlohnung? Oder waren sie als reisende Maler unterwegs und stellten potentiellen Kunden durch Musterbücher eine Auswahl an Motiven vor? Welche Vorbilder kannten die Maler beziehungsweise wählten sie aus welchem Grund für sich aus – denn es finden sich doch immer wieder leichte Abwandlungen? Die Bilder sind nicht einfach nur Kopien; jedes weist seine eigenen Besonderheiten in der Umsetzung des Motivs auf.

III.5. Die Ebene der Gerichtsschreiber, die keine Text-Ebene ist

Gewohnheitsrecht als das ältere Recht und kodifiziertes Recht als das neuere Recht existierten im 17. Jahrhundert parallel nebeneinander; eine ›Konkurrenz‹ zwischen beiden hatte erst sehr verhalten begonnen.²⁵ Dies zeigt sich nicht auf der textlichen Ebene, sondern eher in der Bildkomposition: a) Die miteinander diskutierenden Mitglieder des Synedriums beraten in diskursiver Auseinandersetzung auf der Grundlage des ihnen bekannten und gewohnten Rechts – durchaus mit unterschiedlichen Ergebnissen; b) die beiden Gerichtsschreiber befragen das schriftlich kodifizierte Recht, das ›Buchrecht‹. Lediglich auf dem Rathenower Bild lässt sich lesen, was dort geschrieben steht: »*Wy hebben hem hoeren seggen: Ick will den Tempell de met handenn ghemackt ist affbrecken unn in dreygenn daghen eenem anderen bouwen.*« Wie dies zu interpretieren ist, stellt sich als Frage an die Rechtsgeschichte (Abb. 6).

IV. Sprachbilder

Zuletzt sei eine weitere These zur Diskussion gestellt, die sich nicht auf die in die Kirchenbilder >eingemalten< Texten bezieht, wohl aber auf unsere heutigen Sprachbilder und Sprachgewohnheiten. Im Deutschen heißt es: >Jemand steht vor Gericht<. Derjenige, der auf diesen Kirchenbildern stehend dargestellt ist, ist nicht Jesus, sondern Kaiphas: Ist er also eigentlich derjenige, der durch seine Position – er entscheidet auf Verurteilung – in diesem Prozess vor Gericht steht? Im Deutschen heißt es auch: >zu Gericht sitzen< – und damit sind die Richter gemeint. Pontius Pilatus wird sitzend gezeigt, aber nicht ruhig und gelassen, sondern vorgebeugt, dramatisch gestikulierend und emotional bewegt, ebenso wie die übrigen Mitglieder des Synedriums. Der einzige, der wie entrückt und in sich ruhend >sitzt<, ist auf diesen Kirchenbildern Christus (Abb. 7). Und so wird er als derjenige ausgewiesen, der hier eigentlich >zu Gericht sitzt<, nicht als Angeklagter, sondern als der wahre Richter, der wortlos zur Reflexion über Recht und Unrecht auffordert. Dies bleibt eine Frage an die Rechtsgeschichte ebenso wie an die Kirchengeschichte.

V. Überlegungen zum Schluss

Auf vier Ebenen sind Texte in diese Bilder eingeschrieben beziehungsweise eingemalt. Mit Ausnahme von Minden sind es Texte in der Volkssprache, die so ins Bild gesetzt sind, dass sie gelesen und verstanden werden können. Die Texte in den Händen der miteinander Kommunizierenden fordern die Lesenden dazu auf, selbst Position zu beziehen, zu überlegen, was Recht und was Unrecht ist. Der Urteilspruch des Pontius Pilatus verweist auf das künftige Geschehen der Kreuzigung. Der Text- und zum Teil Bildverweis auf die Stifter und Stifterinnen zeugt von deren gesellschaftlicher Stellung und gleichzeitig ihrem Geltungsbedürfnis. Die Malersignatur »G. Becker« scheint, nach bisherigem Kenntnisstand, zumindest für die Bilder zwischen Minden und Stölln einzigartig zu sein.

Es bleiben zahlreiche offene Fragen: Was bewirkt der Wandel vom kleinformatigen Holzschnitt beziehungsweise Kupferstich zum großformatigen Kirchenbild und wie verändert sich dabei der Kreis der Rezipienten und Rezipientinnen? Warum erscheint das Bild eines weltlichen Prozesses im Kirchenraum und wo bieten sich Vergleiche an – in den Darstellungen von biblischen Gerichtsszenen in Rathäusern oder mit anderen Bildern im Kirchenraum, die ebenfalls die Frage nach Recht und Unrecht stellen? Was bedeutete diese Gerichtsszene für die gläubige Kirchengemeinde im 17. Jahrhundert, also für die Rezipienten und Rezipientinnen? An welchen Stellen im Kirchenraum



Abb. 7: Allein, aber durch die Lichtführung hervorgehoben, wird der gebundene Christus als Lichtgestalt ins Bild gesetzt, so wie hier in Tangermünde

hingen diese Kirchenbilder, wo waren sie also überhaupt wahrnehmbar, und aus welchen Gründen wurden sie zu welchen Zeiten umgehängt?²⁶ Verloren sie dabei ihre Bedeutung und ihre Beziehung zu den Betrachtern und Betrachterinnen?

Diese Fragen mögen dazu anregen, sich weiterhin damit auseinanderzusetzen, wie öffentliche Räume – sakrale wie profane – ausgestaltet wurden (und werden) und wie diejenigen, die darüber die Entscheidungsgewalt hatten, dabei auf die Anforderungen ihrer jeweils eigenen Zeit reagierten.

Anhang

Die Texte der beratenden Mitglieder des Synedriums
(Rathenow, Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

Die Texte aus dem Bild in der St. Marien-Andreas Kirche in Rathenow, von den übrigen in ihrem Sprachstand deutlich unterschieden, sind hier erstmalig in Gänze aufgenommen, ebenso zum Vergleich die Texte aus der Vorlage des Stichs von Joannis Doetecum. Die Texte der Stephanskirche in Tangermünde sind dem Restaurierungsbericht von Silke Hönig entnommen (vgl. Dokumentationsordner im Pfarrarchiv der Stephanskirche von Tangermünde). Die Texte im Gemälde von St. Stephani in Helmstedt folgen den Ausführungen von INGRID HENZE, Die Inschriften der Stadt Helmstedt bis 1800, Wiesbaden 2005, S. 227–231, die hier nicht klar lesbaren Passagen sind in Klammern gesetzt; übernommen wurden die Ergänzungen nach der in der Kirche St. Walpurgis erhaltenen Kopie des Bildes aus St. Stephani, ebd. S. 418–421. Der Buchstabe >u< trägt in der Regel einen darübergeschriebenen Schlängel, was hier nicht wiedergegeben wird. Es liegt nahe, dass die Helmstedter Texte die Vorlage für die Tangermünder Texte waren. Ob für die Texte in der Dorfkirche von Stölln eher die Helmstedter oder die Tangermünder Texte oder der entsprechende Stich von Daniel Altenburgh als Vorlage dienten, muss offenbleiben. Die Transkription bemüht sich, die Texte möglichst getreu wiederzugeben; Rechtschreibung und Zeichensetzung wurden beibehalten, Wort- und Zeilentrennungen allerdings wurden nicht gekennzeichnet. In Rathenow und Stölln sind die Ziffern oberhalb, in Helmstedt und Tangermünde unterhalb der Texte platziert. Die Tangermünder Texte der Mitglieder des Synedriums sind auf dem Gemälde komplett in Großbuchstaben ausgeführt, wurden aber zur besseren Lesbarkeit hier gemäß heute gängiger Groß- und Kleinschreibung umgesetzt.

**1 SIMON LEPROES (Rathenow) / SIMON (Tangermünde) /
SIMON LEPROS (Stölln)**

- Rathenow: *Met wat recht ordelt men een mensche, de eyghenn is.*
Doetecum: *Met wat recht ordeltmen ēē mensche, de eigghenn is.*
Helmstedt: *der aussetzige spricht also: Durch welch gesetz kan er für ein auff-
ruhrer gehalten werden.*
Tangermünde: *Der Aussetzige spricht also Durch welch Gesetz kan er für ein Auffru-
hrer gehalten werden*
Stölln: *Durch welch Gesetz kann Er für einen Aufrührer gehalten werden.*

2 RABAAM (Rathenow) / RABAM (Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

- Rathenow: *Ick en weet niet waertho de rechten gemact sijn als si in der saken niet
ouder houden worde.*
Doetecum: *Ick en weet niet, waer tho de rechten gemact sijn, als si inder saken niet
onderhouden wordē.*
Helmstedt: *War zu dienen die gesetz, dan das sie gehalten werden*
Tangermünde: *Wor zu dienen die Gesetz dan das sie gehalten werden*
Stölln: *Warzu dienen die Gesetz, dann daß sie gehalten werden.*

3 ACHIAS

- Rathenow: *Men moet well ondersoecken de saken ens missdade ghen eer dat men
hem ter doet verordelt.*
Doetecum: *Men moet well ondersoecken, de saken eens mißdadeghen, eer datmen
hem ter doet verordelt.*
Helmstedt: *Man sol keinen angeklagten vnerkanter sachen zum todt verd(am)men*
Tangermünde: *Man sol keinen Angeklagten unerkanter Sachen zum Todt verdammen*
Stölln: *Man soll keinen Angeklagten unerkanter Sachen zum Todt verdam-
men.*

4 SVBATH (Rathenow) / SVBAT(H) (Helmstedt) / SUBATH (Tangermünde, Stölln)

- Rathenow: *Dat behort tho gaen Weth eder mensche niemant te ordelen sonder sijn
eijghē iss dat dae rom watt heft dese mensch gedoen.*
Doetecum: *Dat behoert tho Gods wett, ē der menschen nijmant te ordelen sonder
sijn eijghen mißdaet, daerō watt heft desē mensch gedaē*
Helmstedt: *Es ist kein gesetz noch recht das da iemant vnschuldiger wise zum todt
veruhrteile derowegen sol man sich erkundigen was dieser verwirckt
habe*
Tangermünde: *Es ist kein Gesetz noch Recht das da iemandt unschuldiger Weise zum*

Todte veruhrteilt derowegen sol man sich erkundigen was dieser verwircket habe

Stölln: *Es ist da kein Gesetz noch Recht, daß da jemand unschuldiger Weiß zum Todt verurteile, derowegen soll man sich erkundigen, was diser verwirckt habe.*

5 ROSMOPHH (Rathenow) / ROS(M)OPHIN (Helmstedt) /

ROSMOPHIN (Tangermünde) / ROSMOPHIM (Stölln)

Rathenow: *Waer om is de Wett ghegeven ist sake dat elc erbaerheijt des wett niet inder houden en wort.*

Doetecum: *Waer om is de wett ghegeuen, ist sake dat de eerbaerheijt des wetts niet onderhouden en wort.*

Helmstedt: *W(arumb) seind die gesetz geben worden wan man den selben (nicht) will nach setzen.*

Tangermünde: *Warumb seind die Gesetz geben worden wan man denselben nicht will nachsetzen*

Stölln: *Warumb seind die Gesetz gegeben worden, wann man denselbigen nicht will nachsetzen*

6 PHVTIPHARES (Rathenow) / PVTIPHARNS (Helmstedt) /

PUTIPHARNS (Tangermünde) / PHYTIPHARES (Stölln)

Rathenow: *De dreeght en is den lande niet van node. doer welcken denn oploep onder dat gemeene volck opstaet.*

Doetecum: *De driecht, en is den lande niet vā node, doer welcken, denn oploep, onder dat gemeen volck opstaet.*

Helmstedt: *Ein verführer zerstörer das vaterlandt vnd gantze gemeinn darumb sol er (ins) elend verwiesen werden*

Tangermünde: *Ein Verführer Zerstörer des Vaterlandt und Gantze Gemeine darumb sol er ins Elend verwiesen werden*

Stölln: *Ein VerfüÆhrer zerstöhrt das Vaterlandt und gantze Gemeind; darümb soll Er ins Elend verweisen werden.*

7 RYPHAR (Rathenow, Stölln) / RI (PHAR) (Helmstedt) / RIPHAR (Tangermünde)

Rathenow: *De wett en straeft niemandt dan̄ de wedderspanning is ist sake dat hij een overtreeder is so let hem sijn eijgen quaet overwinden niet v haesticheijt.*

Doetecum: *De Wett en straeft nijmandt dann de wedderspannich is ist sake, dat hij een overtreeder is, so laet hem sijn eijgen quaet ouer wijnnenn, enn niet v haesticheijt.*

- Helmstedt: *(Das gesetz str)ffet (nieman)dt den die böse vnd misheter last dem nach diesen menschen seine schult bekennen, So kann man ihn als dan mit fug und recht (verd)a(mmen) (die zu erwartende Ziffer 7 fehlt)*
- Tangermünde: *Das Gesetz straf=fet niemand den die Böse und Misthäter. Last dem nach diesen Menschen seine Schult bekennen, so kann man ihn, als dan mit Fug und Recht verdammen*
- Stölln: *Das Gesetz straffet niemand den die Bôse und Missethäter, lasst dem nach diesen Menschen seine Schuld bekennen, so kan man ihn alsdan mit Fug und Recht verdammen.*

8 IOSEPH VAN ARMATHIA (Rathenow) / IOSEPH von ARIMATHIA (Helmstedt) / IOSEPH VON ARIMATHEIA (Tangermünde) / IOSEPH AB ARIMATÆA (Stölln)

- Rathenow: *och hoe schandelijck iset dat in een stad niet gevonden wort, en bewarder der onnoseler menschen.*
- Doetecum: *Och hoe schandelijk iſet, dat in een stad niet gevonden wort, een bewaerder onnoseler menschen.*
- Helmstedt: *Es ist für war ein grose schandt das in der gantzen stad niemandt gefundenn wirdt, der da den vnschuldigen d(orft)e verth(ä)digen*
- Tangermünde: *Es ist fürwar ein grosse Schandt das in der gantze Stad niemandt gefunden wirdt der da den Unschuldigen dörfte verthädigen*
- Stölln: *Es ist fûhrwahr ein grosse Schand, daß in der gantzen Stadt niemand gefunden wird, der da den Unschuldigen dôrfft vertheidigen.*

9 IORAM

- Rathenow: *Waer omme laeten wij deesen rechtverdegenn mensche stervenn om sijen rechtveerdecheit.*
- Doetecum: *Waer omme laeten wij desen rechtverdegenn mensche steruenn, ò sijn rechtverdecheijt.*
- Helmstedt: *Warumb s(ollen) wir diesen (mens)chen der da (un)schuldig ist zum todt (ver)dammen lassen*
- Tangermünde: *Warumb sollen wier diesen Menschen der da unschuldig ist, zum Todt verdammen lassen*
- Stölln: *Warûmb sollen wir disen Menschen, der da unschuldig ist, zum Todt verdammen lassen.*

10 EHIRIS (Rathenow, Helmstedt, Tangermünde) / EHIERIS (Stölln)

- Rathenow: *Hoe wet hij rechtverdich is zal hij nochtans ghedoet worden wan deet ghemen volck wort bewel zijn reden.*

- Doetecum: *Hoe welt hij rechtverdech is, zal hij nochtans ghedoet wordē, want dat ghemene volck wort beroert doer zijn reedē.*
- Helmstedt: *Vnd wan er schon gerecht ist, sol er doch sterben, weil er durch seine predigten das volck zu auffruhr b(ewegt u)nd er(regt) (die zu erwartende Ziffer 10 fehlt)*
- Tangermünde: *Und wan er schon gerecht ist sol er doch sterben, weil er durch seine Predigten das Volck zu Auffruhr bewegt und erregt*
- Stölln: *Und wann Er schon gerecht ist, so soll Er doch sterben, weil Er durch seine Predigten das Volck zur auffuhr bewegt und erregt*

11 DIARABIAS

- Rathenow: *All ist dat wij buijten stouthe wijze nochtans wort hij onder den raetsheeren geaccuseert.*
- Doetecum: *All ist dat wij buijtē stouthe wijsē, nochtans wort hij onder den raetsheerē geaccuseert.*
- Helmstedt: *Weil er das (volck) verfuhr so soll man ihn mit dem todt straffen*
- Tangermünde (12): *Weil er das Volck verführt so sol man ihn mit dem Todt straffen*
- Stölln (12): *Weil Er das Volck verführt, so soll man Ihn mit dem Todt straffen.*

12 SAREAS

- Rathenow: *Een gewijnst mensche is den lande een perijckell daerom zall hij van den volcke ghetoghen worden.*
- Doetecum: *Een geweinst mensche is den lande een prijekell daer omme zall hij van den volcke ghetoghen worden.*
- Helmstedt: *Last vns diesen auffruhrer von dem das vaterland anders nichts den das euszeste verderben zu erw(art)n hat, ver(tilgen und außreü)tten (die zu erwartende Ziffer 13 fehlt)*
- Tangermünde (13): *Last uns diesen Auffrührer von dem das Vaterland anderst nichts den das euserste Verderben zu erwarten hat, vertilgen und ausreütten*
- Stölln (13): *Lasst uns diesen Aufrührer, von dem das Vaterlandt anders nichts dan das eusserste Verderben zu gewarten hat, aus dem Land jagen.*

13 RABINTH (Rathenow) / SABINTH (Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

- Rathenow: *Off hij rechtverdech is off onrechtverdech, nochtans want hij allhier ongelijck is de manner van oensen voervaders daer omme enn zullen wij hem niet verdragenn.*

- Doetecum: *off hij rechtverdich is off vnrechtverdich, daer õ hij vngelijck is, de manner van vnsen voorvaderen daer on zullē wij hem niet verdragen*
- Helmstedt (14): *Er sey gerecht oder nicht weil er vnsere voreltern gesetz nicht hat gehorchen wollen, soll er keines weges gelitten werden*
- Tangermünde (14): *Er sey gerecht oder nicht weil er unsere voreltern Gesetz nicht hat gehorchen wollen, soll er keines weges gelitten werden.*
- Stölln (14): *Er sey gerecht oder ungerecht, weil Er aber unserer Vorälteren Gesetzen nicht gehorchen wollen, soll Er auf dem Weg geräumt werden.*

14 IOSAPHAT

- Rathenow: *Laet hem ghebondenn worden, alle tijdt in ijseren bandenn.*
- Doetecum: *Laet hem ghebonden worden alle tijdt in ijseren banden.*
- Helmstedt (15): *Last ihn mit ketten gefesselt vnd in (e)wige gefencknis gelegt werden*
- Tangermünde (15): *Last ihn in Ketten gefesselt und in ewige Gefencknis gelegt werden*
- Stölln (15): *Er werde mit Ketten gefässelt, und in ewiger Gefängnis aufbehalten.*

15 PTHOLOMEU (Rathenow) / PTOLOMÆUS (Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

- Rathenow: *Enn is hij rechverdich noch onrechtverdech waer omme vertoeven wij hem ter doe to verwijsenn ofte wht den lande to bannen.*
- Doetecum: *En is hij rechtverdich noch vnrechtverdich, waer omme vertooven wij hem ter doot to verwijsen, ofte wth den lande to bannen.*
- Helmstedt (16): *So er weder gerecht noch vngerecht ist, was machen wir den lang, warumb verdammen wir ihn nicht als balt zu(m) todte, oder verbannen ihn aus dem landt*
- Tangermünde (16): *So er weder gerecht noch ungerecht ist. Was machen wir den lang, warumb verdammen wir ihn nicht alsbald zum Todte. Oder verbanen ihn aus dem Landt*
- Stölln (16): *Wo Er weder gerecht noch ungerecht ist, was warten wir dan lang, warumb verdammen wir Ihn nicht alsbald zum Todt, oder verbanen Ihn aus dem Land.*

16 TERAS

- Rathenow: *Dat is eerlijcker eenn sachter dat hij wht denn lannde ghebannet wort off dat hij ghesonden word tot denn keijser.*
- Doetecum: *Dat is eerlijcker en sachter, dat hij wht den lande ghebannen wort, off dat hij ghesonden wort tot den keijser.*
- Helmstedt (17): *Es ist ratsam, das wir ihn entwedr verban(n)en oder befencklich an den kaeiser schicken.*

Tangermünde (17): *Es ist rathsam das wir ihn entweder verbannen oder gefencklich an den Keiser schicken.*

Stölln (17): *Es ist rahtsam, das wir Ihn entweder verdammen, oder gefânglich an den Kaijser schicken.*

17 MESA

Rathenow: *Ist sacke dat hij rechtverdich is, so willen wij ons selven eerlijck tot hem voegen. En is hij onrechverdich so werpen wij hem vann uns.*

Doetecum: *Ist sake dat hij rechtverdich is, so willen wij vns selven eerlijck tot hem voogen en is hij vnrechtverdich so werpē wij hem van vns*

Helmstedt (18): *Ist er gerecht so last vns es mit ihm halten, ist er ungerecht, so last vns ihn von vns hinweck iagen.*

Tangermünde (18): *Ist er gerecht so last uns es mit ihm halten, ist er ungerecht, so last uns ihn von uns hinweck jagen*

Stölln (18): *Ist Er gerecht, so lasst es uns mit Ihm halten, ist Er aber ungerecht, so lasset uns Ihm von uns hin weg jagen.*

18 SAMECH

Rathenow: *Laet vreedde macken op dat hij ons niet wedderspānich een wort enn will hij onsen wille niet doen so zall hij ghepijnicht werden.*

Doetecum: *Laet vreedde maken vp dat hij vns niet wederspannich en wort, ende will hij vnsen wille niet doen so zall hij ghepijnicht worden.*

Helmstedt (19): *Last vns es mit ihm also machen, das er vns nicht wieder spreche oder eintragt thu, da er aber sich (wie)ersetze(n) wolle, last vns ihn unnachlesig straffen*

Tangermünde (19): *Last uns es mit Ihm also machen, das er uns nicht wiederspreche oder Eintrag thu da er aber sich wieder setzen wolle last uns ihn unnachlessig strafen*

Stölln (19): *Lasst es uns mit Ihm also machen, daß Er uns nicht widerstehe, oder Eintrag thue, da Er sich aber wiedersetzen wellte lasst uns Ihm un-naglâßlich abstraffen.*

19 CAYPHAS (Rathenow) / CAIPHAS der Hohepriester (Helmstedt, Tangermünde) / CAIPHAS PONTIFEX (Stölln)

Rathenow: *Ghij en weetet all niet wat ghij segt, het is ons beeter dat een mensche sterve voer dat volck dan dat ghehele volck veerderve.*

Doetecum: *Ghij en weetet al niet wat ghij segt, het is ons beeter dat een mensche sterue voer dat volck, dan dat geheele volck verderue.*

Helmstedt (20): *Ihr wisset alle nicht was ihr wollet oder redt es ist besser das ein mensch sterbe den das gantze volck verderbe.*

Tangermünde (20): *Ihr wisset alle nicht was ihr wollet oder redet es ist besser das ein Mensch sterbe den das gantze Volck verderbe*

Stölln (20): *Ihr wisset alle nicht, was ihr wollet oder redet. Es ist besser, daß ein Mensch sterbe, dann das gantze volck verderbe*

In Helmstedt, Tangermünde und Stölln gibt es zwischen 10 und 12 noch eine weitere Figur – **NICODEMO (Tangermünde)** beziehungsweise **NICODEMUS (Stölln)** –, wodurch die Zählung bei den übrigen nicht mehr übereinstimmt.

Helmstedt (11): *Vermag das vnser gesetz, das man iemand vner(hö)rt vnd vnerkanter sachen verdam(me)n soll*

Tangermünde (11): *Vermag das unser Gesetz das man jemand unerkanter Sachen verdammen soll*

Stölln (11): *Vermag das unser Gesetz, daß man jemand unverhörter Sachen verdammen soll.*

Die dem »Volk« zugewiesenen Texte (Rathenow, Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

Rathenow (jeweils zwei Personen zugeordnet, ohne Nummerierung):

Cruijst hem (2 ×) /

Wech met desenn en geeft ons barrabas loß /

Laet ghij desen loeß so sij di ghen vrünt des keij= /

Sijnn bloedt komme over ons, enn onsenn kijnderen

Doetecum:

Cruijst hem (2 ×)

Wech met desen, en geeft vns barrabas loß

Laet ghij desen loß; so sijdt geen vriend des keijzers.

Sijn bloet coome over vns, ende vnsen kijnderen.

Helmstedt (als Text Nr. 21 nummeriert):

Hierauff finck der gantze hauffe des iudischen volcks an zuruffen vnd zu schreien wan du diesen los lessest, so bistu des keisers freundt nicht

Tangermünde (als Text 21 nummeriert):

Hier auff finck der gantze Hauffe des jüdischen Volcks an zuruffen und zu schreien wan du diesen los lessest, so bistu des Keisers Freundt nicht.

Stölln:

Wann du disen los lessest, so bistu des Kayßers Freund nicht. Creutzige, Creutzige Ihn, sein Bludt komm über uns und über unsere Kinder

Das Urteil des Pontius Pilatus (Rathenow, Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

In Rathenow (der Text ist fortlaufend unter das Bild gesetzt, in eigenwilliger Groß- und Kleinschreibung, die hier beibehalten wurde; er erscheint im Vergleich zu den anderen Texten als der eigenständigste):

Dese sententie is gegeben ober den onschuldigen Jesum to Jerusalem in Judea van den Provoest enn Richter pontius pilatus. // Ick pontius pilatus provoest enn Richter onder den Mechtigesten Keiser Tiberio, Wiens alder Zalichste rijck will bewaren den Alderoppersten In Allenen van Allen faluijt Sittende in den // Richterstoel Uth liefden van Justitie van der Synagoga des Joetschen Volcks is gepresenteert Jhesus van Nazareth de uth Vermeetelijcker spraeken hem selven ghe ghesecht heft den soen godste wesen en wo // sijn hoe well dat hij van ender Armer moeder geboren is gewest hem vreeckende te sijn Coninck der Joden En hem vermeetende Salomons werck verderuen en dat volck van der alder geproeffter wett, Moses // tho wedder roepen en aftho trecken ende alle dith gesien en gepröfft oenrecht houdende Seggende dat hij sall sterven an der galgen des crüces met twe Mordemaren. Hier sijn geschreuen die naemen van den Rachtsheern die in // den raet beroepen waren in Ihrusalem den die joden Jhesum ter doet brochten en wat ettilijck Raetsheer profiteerde Ock wat en ider vor sententie gaff met oren eigen Munde Na dem Befehl Caiphas dat jaer overste Bischof was.

Doetecum:

Dese sententie is ghegeven ouer den onnoselen Ihesum to Iherusalem in Iudea vanden Prouest Richter pontio pilato.

Gedruckt bij Iohan van Doetinchem Anno 1620

Der eigentliche Urteilsspruch, der möglicherweise unter das Bild gesetzt war, fehlt (eventuell abgeschnitten?).

In Helmstedt (als hochdeutscher Text fortlaufend unter das Bild gesetzt, die Namen in Großbuchstaben):

Dem nach hat PONTIUS PILATUS, Nachdem er zu vorn seine hend zum Zeichen der vnschuldt gewaschen, ein sölches vrtheil veruassen vnd er gehen lassen Ich PONTIUS PILATVS richter zu HIERSALEM vnter den Großmechtigsten keiser TIBERIO welchem Gott ein glücklich // vnd lanckwierige regierung verleien wolle. nach dem ich auff den richter stul saz menniglich vnd in sonderheitt der iüdischen SYNAGOG recht zu sprechen vnd zu erthelen vnd das ienige was die iüden wieder IESUM von Nazareth den sie gefencklich dar gestellt, angehört vnd zu erkenntnis genommen in erwegung der selbe sich // mit rühmredigen worten vernehmen lassen, das er der Sohn Gottes vnd ob er woll von gar armen eltern erhohren, der iüden könig sey, das er

auch den tempel SALOMONIS wolle ab brechen vnd zerstören, Erkenne vnd spreche zurecht, das der selbe neben zweien andern übelthetern an das creutz geschlagen vnd vom leben zum todt gebracht werde, wie nu vnd was // gestalt solches vngerecht vrtheil an den HERRN IESU vollstreckt worden, zeigt uns die H. schrift mit allen umstenden auff das fleissigste an Nun ist es nicht genug, das wir diese histori allein schlecht wissen, vnd allein oben hin wie andere geschichten, Sondern zu vorderst die vhrsachen betrachten, warumb nemlich der sohn gottes habe den vngerechten in die hende fallen, vnd so einen // schmeligen todt leiden wollen, Nemlich das er vns alsz das rechte vnd gott angenehme schlachtopffer, mit gott seinen himlischen vater versöhnete vnd seine vnschult unser scult vnd missethet bezahlete, vnd also durch seinen todt, vns vom ewigen todt erlösete, Der selbe so beides vnser hohepriester vnd söhnoffer selbst ist, Wolle uns seine gnade v(e)rleien.. // Das wir dieser vnaussprechlicher guthatt vns gebrauchen (vnd) ewiglich geniessen mögen.

In Tangermünde (als hochdeutscher Text fortlaufend unter das Bild gesetzt; der gesamte Text ist in Großbuchstaben gehalten, wenn auch mit größeren Unterschieden in deren Ausführung, während hier die heute gängige Groß- und Kleinschreibung genutzt wird):

Dem nach hat Pontius Pilatus, nach dem er zuvor seine Hände zum Zeichen der Unschuld gewaschen, ein solches Urtheil verfassen und ergehen lassen: Ich Pontius Pilatus Richter zu Hierusalem, unter den grossmächtigsten Keiser Tiberio, welchem Gott ein glücklich // und langwierige Regierung verleihen wolle; nach dem ich auf den Richter Stuel sass, männiglich und insonderheit der iüdischen Synagog recht zu sprechen, und dasienige was die Juden wieder Iesum von Nazareth, den sie gefänglich dargestellt, angehört und zu Erkänntniss genommen, in Erwegung derselbe sich mit ruhm // rächtigen Worten vernehmen lassen, dass er der Sohn Gottes, und ob er wohl von gar armen Eltern erbohren, der Iuden König sey, dess er auch den Tempel Salomonis wolle abbrechen und zerstören, erkenne und spreche zu recht, das derselbe neben zweien andern Übelthättern an das Creutz geschlagen und vom Leben zum Tod gebracht werde, Wie nu und was gestalt solches // ungerecht Urtheil an dem Herrn Jesu vollstreckt werden, zeigt uns die H. Schrift mit allen Umständen auf das fleisigste an. Nun ist nicht genug, dass wir diese Historie allein wissen, und allein oben hin wie andere Geschichten, sondern zu vorderst die Ursach betrachten, warüm nemlich der Sohn Gottes habe den Ungerechten in // die Hände fallen, und so einen schmalichen Tod leiden wollen; nemlich das er uns als das rechte und Gott angenehme Schlachtopfer, mit Gott seinem Himlischen Vater versöhnete, durch seine Unschuld unser Schuld und Missethat bezahlete, und also durch seinen Tod, uns vom ewigen Tod erlösete:// Derselbe so beides unser Hohepriester und Söhnoffer selbst ist, wolle

uns seine Gnade verleihen, dass wir dieser unaussprechlichen Guthat uns gebrauchen und ewiglich geniesen mögen.

In Stölln (der hochdeutsche Text, in enger Anlehnung an den Text von Tangermünde, ist fortlaufend in eine eigene Kartusche eingeschrieben, wobei von Zeile zu Zeile der Text immer kleiner wird); er wurde erstmalig von ROMANA RUPIEWICZ, *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności* [= Das Urteil über Jesus. Eine Studie zur Ikonographie und den Quellen vom christlichen Altertum bis zur Moderne], Warszawa 2018, S. 251, Fußnote 147, transkribiert:

Ich, Pontius Pilatus, Richter zu Jerusalem unter dem Großmächtigsten Kayser Tiberio, (wel // chem GOTT eine glückliche und langwirige Regie // rung verleihen wolle,) nachdehm ich auf dem Richtstuhl saß, män // niglich und insonderheit der Jüdischen Sýnagog Recht zu sprechē, // und zu urtheilen, und das jenige, was die Juden wider IESUM von // Nazareth den sie gefänglich dargestellt, angehört und zur Erkândtnis ge= // nommen, nachdem derselbe sich mit ruhmrächtigen Worten vernehmen // lassen, das Er der Sohn Gottes, und ob Er woll von gar armen // Eltern gebohren, der Juden Kônig sey, das Er auch den Tempel Salamo // nis wolle abbrechen und zerstören: Erkenne, und spreche zu Recht, das derselbe neben // zweyen anderen Ubelthâtern an das Creutz geschlagen, und vom Leben zum Todt gebracht werde.

Die Stifterinschriften (Helmstedt, Tangermünde, Stölln)

In Helmstedt (zusätzlich zur Stifterinschrift sind die Wappen der beiden Stifter im unteren Drittel des Bildes gut sichtbar ins Bild gesetzt):

Dise Taffel hat Zur Ehre Gottes in S. STEPHANS kirche alhie verehrt Der Ehrnuester und wolweiser H. Heinrich Duue Bürgermeister vnd sein Ehliche HauszFraw Anna Modelerß. / Nunmehr beide in gott selig Verschieden / Im 1626. Jahr

In Tangermünde:

GOTT ZU EHREN UND DIESER KIRCHEN ZUM ZIERDE HATT DIESE TAFEL GESCHENCKET ANNA CATHARINA KLESSEN WITWE KAHRSTETIN ANNO 1697

In Stölln, mit einer wertenden Erklärung, was denn auf dem Bild zu sehen ist:

Abbildung deß blutgierigen Berichts und Urtheils, so die Gottlose Juden über JESum Christum den Heýland der Welt gehalten und ergehen lassen. // Diese Schillerey hat der Wohlgebohrene Herr Otto Bernhard Von der Hagen auf Stöllen und Müllenburg Erbherr, und dessen Ehgemahl die Wohlgebohrene Frau // Ursula Hedwich, gebohrene von der Hagen, Gott zu Ehren, der Kirchen zur Zierah, und Ihnen beýderseits zum Gedächtnis verfertigen, und hierher setzen lassen. Anno 1707 den 10. Juny.

In Rathenow gibt es keine Stifterinschrift.

Der Text im Buch der Gerichtsschreiber, in Rathenow klar lesbar und entsprechend dem Stich von Doetecum, wie auch ähnlich auf dem Bild der schwedischen Roslagskulla-Kirche auf Deutsch die Parallelstelle Matthäus 26, 61 samt der Quellenangabe:

»MAT: 26« erscheint:

Wy hebben hem hoeren seggen: Ick will denn Tempell de met handenn ghemackt ist affbrecken unn in dryegenn daghen eenenn anderen bouwenn.

Doetecum:

Wy hebben hem hoerrinn segghen, Ick wyll denn Tempell de myt handenn ghemackt iß affbrekenn vnn inn dree daygenn eenenn anderen bauwenn

Die Signatur des Malers ist ausschließlich in Stölln erkennbar: »G. Becker pinxit«, unten links in dem hellen Dreieck am Rand links oberhalb des Stifterwappens.

Textergänzungen von Rainer Henrich

Rainer Henrich, der unter anderer Fragestellung ebenfalls einen Beitrag zu diesem Band beigesteuert hat, hat sich darüber hinaus vergleichend mit den Textanfängen der Richtersprüche auf verschiedenen Bildern zu »*Christus vor dem Hohen Rat*« aus dem niederländischsprachigen Raum sowie in einer damit verwandten englischen Quelle auseinandergesetzt, die hier ebenfalls mit seiner ausdrücklichen Zustimmung und folgenden seiner Überlegungen nachzulesen sein sollen:

Die niederländischen Texte stehen einander sehr nahe und stimmen oft wörtlich miteinander überein. Sie scheinen eine ältere Überlieferungsstufe zu repräsentieren als die ab 1581 erschienenen deutschen Flugschriften. Außerdem hat sich gezeigt, dass der Maler des Bildes in Rathenow (oder der Schriftenmaler, der die Texte auftrug) sicherlich kein Niederländisch verstand, so entstellt und teilweise geradezu unverständlich sind die Texte an einigen Stellen, die jedoch durch die parallele Überlieferung gut korrigiert werden können. Ebenfalls hilfreich ist ein Vergleich mit den englischen Texten aus »*The doome warning all men to the iudgemente*« (London 1581), die den niederländischen Texten meist recht genau entsprechen. Entscheidend für ein genaueres Verständnis einzelner Richtersprüche ist außerdem eine von Maria Goldoni teilweise publizierte mittelalterliche Quelle, nämlich das Werk »*De Gestis Domini Salvatoris*« von Simone Fidati (de Cassia), das zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden war und 1540 gedruckt wurde.²⁷

Incipit aus: Frans Floris – Rathenow – Huis Bergh – Nantes – The Doome²⁸

Abraham de Bruyn (nach Frans Floris)	Rathenow	>s-Heerenberg, Huis Bergh	Nantes, Musée Dobrée	The Doome
1. Symon Leproes: <i>Met wat recht</i>	1. Symon Leproes: <i>Met wat recht</i>	[1.] –	[2.] Simon Leprosen: <i>Met wat recht</i>	[1.] Simon Leprosus: <i>By what Law</i>
2. Rabaam: <i>Ick en weet niet</i>	2. Rabaam: <i>Ick en weet niet</i>	2. Rabam: <i>Ick en weet niet</i>	1. Dadon: <i>Ick en weet nyet</i>	2. Dadon: <i>I know not</i>
3. Achias: <i>Men moet wel ondersoecken</i>	3. Achias: <i>Men moet well ondersoecken</i>	3. Achias: <i>men moet wel ondersoucken</i>	3. Achias: <i>Men moet wel ondersoocken</i>	3. Achias: <i>Men ought to informe</i>
4. Subath: <i>Het behoort tot gods wet</i>	4. Subath: <i>Dat behort tho gaen</i>	4. Sabath: <i>Het behoort tot goods wet</i>	4. Nathan: <i>Het behoort tot Goodts wet</i>	4. Nathan: <i>It appertaineth to the law of God</i>
5. Rosmophin: <i>Waerom is de wet</i>	5. Rosmophh: <i>Waer om is de Wett</i>	5. Rosmophim: <i>Waerom is de wet</i>	5. Zemias: <i>Waerom is de wett</i>	5. Zemias: <i>Wherefore is the law</i>
6. Putiphares: <i>Die drieb hi [driecht?] en is</i>	6. Phutiphares: <i>De dreeght en is</i>	11. Diarabias: <i>Die deucht en is</i>	11. Mesrahim: <i>Die deucht en is</i>	12. Mesrahim: <i>That wealth is not</i>
7. Ryphar: <i>Die wet en straft niemant</i>	7. Ryphar: <i>De wett en straeft niemandt</i>	7. Ruphaz: <i>Die wet en straft niemant</i>	7. Asap: <i>Die [wet] en straft niemanden</i>	7. Gamaliel: <i>The Law punis-heth no man</i>
8. Ioseph van Armathia: <i>Och hoe schandelyck isset</i>	8. Ioseph van Armathia: <i>och hoe schandelyck iset</i>	8. Joseph van aroma[tea]: <i>Och hoe schandelyck isset</i>	8. Joseph van Aromathia: <i>Och hoe lelyck ist</i>	8. Ioseph of Aramathia: <i>Oh how pittifull is the thing</i>
9. Ioram: <i>Waerom laeten wy</i>	9. Ioram: <i>Waer omme laeten wy</i>	9. Joram: <i>Waerom laeten wij</i>	9. Jorat: <i>Waerom[?] laeten wi</i>	9. Nicodemus: <i>Our Lawe iudgeth it a man</i>
10. Ehiheris: <i>Hoe wel hy rechtveerdich is</i>	10. Ehiheris: <i>Hoe wet hy rechtverdich is</i>	10. Ehieris: <i>Hoe wel hij rechtveerdich is</i>	10. Cihiris: <i>Hoe wel hy rechtvaerdich is</i>	11. Chihiris: <i>Albeit that he be iust</i>
11. Diarabias: <i>Al ist dat wy buyten stouticheyt wysen</i>	11. Diarabias: <i>All ist dat wy buyten stouthe wyse</i>	[6. Phutiphares?]: <i>Al ist dat wij buyten stouticheyt wysen</i>	6. Lodth[?]: <i>Al ist saeck datter wy buyten stouticheyt veynsen</i>	6. Loth: <i>Although we fayne outwardly</i>

12. Sareas: <i>Een gheveynst mensche</i>	12. Sareas: <i>Een gewynst mensche</i>	12. Seras: <i>Een geveynst mensche</i>	[12.] Resen: <i>Een geveynst mensche</i>	13. Rezen: <i>A man fayned</i>
13. Rabinth: <i>Off hy rechtveerdich is</i>	13. Rabinth: <i>Off hy recht verdech is</i>	13. Zabinth: <i>Off hy rechtveerdich is</i>	13. Arscabad: <i>Of hy rechtvaerdich is</i>	14. Arscad: <i>If he be iust or vniust</i>
14. Iosaphat: <i>Laet hem ghebonden worden</i>	14. Iosaphat: <i>Laet hem ghebondenn worden</i>	[14.] <i>Laet hem [...] gebonden worden</i>	17. Josaphat: <i>Laet hem ghebonden worden</i>	18. Iosaphat: <i>That he be bound</i>
15. Ptholomeus: <i>En is hy noch rechtveerdich noch onrechtveerdich</i>	15. Ptholomeu [sic!]: <i>Enn is hy rechverdich noch onrechverdech</i>	[15.] –	15. Sadoch: <i>Aende is hy noch rechtvaerdich noch onrechtvaerdich</i>	16. Sadoch: <i>And if he be not iust, neither</i>
16. Teras: <i>Het is eerlicker</i>	16. Teras: <i>Dat is eerlycker</i>	16. Theras: <i>Het is eerlicker</i>	16. Zeras: <i>Het is eerlicker</i>	17. Zeras: <i>He is honest and iuster</i>
17. Mesa: <i>Isset sake dat hy rechtveerdich</i>	17. Mesa: <i>Ist sacke dat hy rechtverdich</i>	17. Mesa: <i>Isset sake dat hij rechtveerdich</i>	14. Bouinnes: <i>Ist saecke dat hy rechtvaerdich</i>	15. Bouimes: <i>If he be iust</i>
18. Samech: <i>Laet paeys maken op dat</i>	18. Samech: <i>Laet vrede macken op dat</i>	18. Samech: <i>Laet poene [?] maken opdat</i>	18. Jabel: <i>Laet ons stem hooren en laet ons paeys maken</i>	19. Iabell: <i>Let vs make peace</i>
19. Cayphas: <i>Ghy en weet al niet</i>	19. Cayphas: <i>Ghy en weetet all niet</i>	1[9.?] Caiphas: <i>Ghij en weet niet</i>	[19.] Caiphas: <i>Ghy en weet nyet</i>	10. Caiphas [...]: <i>You know nothing</i>

Anmerkungen

- 1 Zu Einzelheiten der Entstehung dieser Kirchenbilder und den wechselnden Hängungen innerhalb der Kirchenräume vgl. die Einleitung der Herausgeber in diesem Band.
- 2 Dazu ELISABETH LIENERT, Zur Einführung. Medialität und Intermedialität im Mittelalter, in: JOACHIM KLEIN/DOROTHEA KLEIN (Hgg.), Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und Früher Neuzeit, Würzburg 2021, S. 1–27, hier S. 2, mit Hinweisen zu Forschungsüberblicken zum Thema Intermedialität in Anm. 6. Eine ganz knappe Zusammenfassung dessen, was unter Intermedialität verstanden werden kann – überwiegend aus germanistischer Sicht – auch bei ALFRED MESSERLI, Intermedialität, in: DERS./MICHAEL SCHILLING (Hgg.), Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2015, S. 9–23. Es ist nicht möglich, im Folgenden die gesamte Forschungsliteratur zu den angedeuteten kulturwissenschaftlichen Themenfeldern zu präsentieren, weshalb stets nur eine kleine Auswahl an Titeln genannt wird, die erweiterte Forschungsüberblicke beinhalten.

- 3 LIENERT, Zur Einführung (wie Anm. 2), S. 14.
- 4 Zu Aspekten der Kleidung vgl. den Beitrag von PHILIPP ZITZELSPERGER in diesem Band.
- 5 LIENERT, Zur Einführung (wie Anm. 2), S. 18.
- 6 Die Geschichte der Passion ist mit den zwölf Stationen des Kreuzwegs zu festen und wiedererkennbaren Bildmotiven ausgeformt. Christus vor dem Hohen Rat stellt mit den entsprechenden Kirchenbildern ein eigenes, aus der Passion quasi herausgelöstes und eigenständig geschaffenes Narrativ dar, ausgehend von der »Grundannahme: dass Narrative nicht per se bestehen, sondern immer im Lichte ihrer jeweiligen medialen und materialen Realisation zu sehen sind. Medium und Material machen dabei eben nicht einfach nur die jeweilige Erscheinungsform des Narrativs aus, sondern bedingen, organisieren und kommunizieren wesentlich dessen Substanz«, vgl. MANFRED KERN/THOMAS KÜHTREIBER/ISABELLA NICKA/ALEXANDER ZERFASS (Hgg.), *Medialität und Materialität »großer Narrative«*. Religiöse (Re)formationen, Heidelberg 2021, Einleitung S. 7–22, hier S. 12.
- 7 Folgende Überlegungen, die ein Bild in den Überschneidungen der kulturwissenschaftlichen Zugänge des *iconic* beziehungsweise *spatial turn* zu ›lesen‹ versuchen, erfassen diese Unschärfe gut: »So ist sprachlich allein am Wort nicht zu entscheiden, was mit ›Bildraum‹ bezeichnet wird. Gemeint sein kann einerseits der Raum, den ein Bild darstellt [der Gerichtssaal und der nur in der Vorstellung der Betrachtenden durch die eingemalten Fenster liegende öffentliche Platz ›dahinter‹; Anm. d. Verf.][...], andererseits auch der Raum, den ein Bild seinem Volumen nach einnimmt [die Umsetzung eines kleinformatigen Flugblatts in ein großformatiges Kirchenbild; Anm. d. Verf.], oder der Raum, in dem sich ein Bild befindet [die Positionierung des Bildes an herausgehobenen oder eher versteckten Stellen innerhalb des Kirchenraums; Anm. d. Verf.]. Für das ›Raumbild‹ stellt sich die Situation ähnlich dar. Ist es ein Bild, das den Raum zum Gegenstand seiner Darstellung wählt [der Gerichtssaal; Anm. d. Verf.], ein Bild, das erst durch die Anschauung eines Raumes hervorgerufen wird, ein Bild, dessen Sinn durch seine Position im Raum bestimmt wird [der Ort der Hängung, der die Wichtigkeit oder Unwichtigkeit markiert – und sich je nach theologischen Vorstellungen verändern kann; Anm. d. Verf.], oder eines, das ostentativ mit der Dreidimensionalität, sprich der Räumlichkeit seines Trägers arbeitet?« Es geht also um eine »natürliche semantische Mehrdeutigkeit beider Komposita, die unmittelbar mit der alltagssprachlichen Polysemie des Wortes ›Bild‹ zusammenhängt und durch einen erweiterten Raumbegriff noch befördert wird«, und darum, »dass der Vielfalt, die durch die Verschränkung von Bild und Raum auf der Objekt- und Phänomenebene zu beobachten ist, ein Bedeutungsreichtum des chiasmischen Wortpaars Bildraum | Raumbild gegenübersteht«, vgl. DOMINIC E. DELARUE/THOMAS KAFFENBERGER/CHRISTIAN NILLE (Hgg.), *Bildräume – Raumbilder*. Studien aus dem Grenzbereich von Raum und Bild, Regensburg 2017, darin die Einleitung, S. 9 sowie S. 10f.
- 8 Es geht hier also um »eine zweite Räumlichkeit der Bilder«: »ein Raum, der sich um sie herum, zwischen ihnen, dem Betrachter, anderen Bildern und Objekten konstituiert, und ihre Sinnpotentiale mitprägt«, vgl. ebd., S. 31. Damit wäre die Annäherung über den *material turn* als weitere Möglichkeit erwähnt, sich den Bildern zu nähern, indem sowohl ihre ›eingemalten‹ Objekte Berücksichtigung fänden wie auch die weiteren, im räumlichen Kontext zum Bild stehenden Objekte. Ein Blick auf die Hängung von »Christus vor dem Hohen Rat« in Helmstedt mag dies gut veranschaulichen: Das Bild hängt dort, in gleicher Größe und gleicher Rahmung und von denselben Stiftern in Auftrag gegeben, neben einer bildlichen Darstellung der *Confessio Augustana* an der Südwand über dem Chorgestühl und vor dem eigentlichen Altarraum. In Helmstedt müssen diese beiden Bilder also eigentlich zusammen rezipiert werden, was durch die Hängung und die materiale Ausstattung geradezu erzwungen wird. Dem Helmstedter Kirchenführer ist zwar das Gemälde der *Confessio Augustana* eine Erwähnung wert, sein Pendant jedoch wird nicht erwähnt. In GEORG DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bremen/Niedersachsen*, bearb. v. GERD WEISS/KURT EICHWALDER, 2. Aufl., München/Berlin 1992, S. 679, heißt es: »2 Tafelbilder dat. 1645, Christus vor Pilatus und die ev. Fürsten 1530 vor Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg (nach Kupferstich von Johann Dürr)«. Die, wenig qualitätsvolle, Kopie in der Evangelischen Kirche St Walpurgis in Helmstedt wird folgendermaßen erwähnt: »Christus vor Pilatus nach M. 17. Jh., vgl. St. Stephani«,

- vgl. ebd., S. 680. In dem in St. Stephani ausliegenden Flyer für die Besucher und Besucherinnen der Kirche findet das Bild keine Erwähnung.
- 9 Eine erste Annäherung zu diesem Themenfeld bei DIETER CHERUBIM, »Sprechende Bilder.« Zur Darstellung und Rekonstruktion gesprochener Sprache in historischen Text-Bild-Kombinationen, in: WILHELM HEIZMANN/ASTRID VON NAHL (Hgg.), *Runica. Germanica. Mediaevalia*, Berlin/New York 2003, S. 128–145.
 - 10 Künftigen Untersuchungen bleibt der sprachwissenschaftliche Vergleich vorbehalten. Bislang galten die Texte auf dem Rathenower Bild als plattdeutsch: »*Jedem der vielen Richter ist sein Urteilspruch in plattdeutscher Spache beigegeben*«, vgl. THEODOR GOECKE, *Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg*, Bd. 2/1, Berlin 1913, S. 192. Es könnte sich aber auch sehr gut, eingedenk der Vorlage, also dem Kupferstich der Familie van Doetecum von 1608, gedruckt 1620 bei Johan van Doetinchen um Niederländisch handeln. Ich danke Herrn Dr. UWE CZUBATYNSKI (Quitze) für den Hinweis, dass Niederdeutsch in Brandenburg im 17. Jahrhundert eigentlich nicht mehr geläufig war, vgl. UWE CZUBATYNSKI, *Phänomene des Übergangs in Brandenburg. Der Wechsel von der niederdeutschen zur hochdeutschen Schriftsprache in der Prignitz während des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 71 (2020), S. 71–80.
 - 11 Hierbei stellt das bislang nicht restaurierte Kirchenbild von Helmstedt ein Problem dar, da Teile der Texte aufgrund der starken Abdunkelung oder tatsächlicher Pigmentablösungen ausgesprochen schlecht oder gar kaum noch lesbar sind.
 - 12 Aus mittelalterlichen Jahrhunderten sind eher wenige Vergleichsbeispiele geläufig, aber sie seien doch genannt. Man denke zum Beispiel an die ebenfalls großformatigen Fresken, wie sie nach der Großen Pest im 14. Jahrhundert gemalt wurden, zum Beispiel an der Mauer des Campo Santo von Pisa und im Klosterkreuzgang von Bozen. Einige der »Protagonisten« sprechen dort jeweils längere Texte in der Volkssprache. Erinnerung sei auch, jenseits des kirchlichen Raums, an das Fresko der guten und schlechten Regierung im Rathaus von Siena, in das ebenfalls umfangreiche Textpassagen eingefügt wurden. Ansonsten verlieren die spätmittelalterlichen Kirchenbilder, seien es auf die Mauern aufgebrachte Fresken oder heute fast nur noch in Museen verwahrte Ölbilder auf Holztafeln, nicht viele Worte. In der Regel handelt es sich dabei um die identifizierenden Namen der dargestellten Heiligen oder um Spruchbänder, die oftmals nur die Anfangsworte aus meist bekannten Gebetstexten oder Psalmen anführen, die das Gedächtnis aller Gläubigen mehr oder weniger gut aus oft gehörten Messen oder Predigttexten ergänzen konnte, oder um einzelne Worte, die zusammen mit dem Bild ganze Assoziationsketten auslösten, wie bei den Darstellungen des jüngsten Gerichts oder von Tugenden und Lastern.
 - 13 Zu Einschätzung des Bildes in einer »protestantischen Lesart« sowie zur Figur Jesu vgl. auch den Beitrag von GERLINDE STROHMAIER-WIEDERANDERS in diesem Band.
 - 14 Dazu vgl. den Beitrag von RUDOLF BÖNISCH in diesem Band; zur europaweiten Verbreitung des Motivs vgl. HERBERT SCHEMPF, *Christus vor Pilatus, Kaiphas und dem Hohen Rat. Ein Bildtypus wandert durch Europa*, in: *Signa Ivris. Beiträge zur Rechtsikonographie, Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde* 12 (2013), S. 229–237, vor allem aber die Beiträge von RAINER HENRICH und ROMANA RUPIEWIECZ in diesem Band.
 - 15 Ganz treffend ist deshalb der Artikel überschrieben von ANDREAS DUBSLAFF, *Vienne, Aquila, Borna. Eine historische Fälschung wird ikonographische Realität*, in: *Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen* (2012), S. 35–39.
 - 16 Dazu vgl. den Beitrag von MATTHIAS ASCHE in diesem Band.
 - 17 Egbert van Panderen hat die Konzeption von Frans Francken dergestalt rezipiert, dass er daraus einen aus drei Platten zusammengesetzten Kupferstich schuf; eine Radierung von Abraham de Bruijn entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei ihm sind die volkssprachigen Texte in die Bildkomposition eingeschrieben; beim Holzschnitt von Matthäus Rauch mit dem Titel »*Das blutigig Gericht*« von ca. 1581 ist jeder Richter mit einer Zahl versehen, die Namen der Richter und das, was sie sagen, sind unter die Komposition als durchlaufender Text eingefügt. Völlig ohne Text kommt ein von Marten de Vos ca. 1581

in der Größe von 102 × 193 cm auf Holz gemaltes Ölbild aus, das heute im Braunschweiger *Herzog Anton-Ulrich Museum* verwahrt wird und dessen früherer Hängungsort unbekannt zu sein scheint. Auch dieses Bild scheint die Vorlage für einige weitere Holzschnitte und Kupferstiche gewesen zu sein, wobei die Texte *unten* oder *auf der Seite* des Bildrands erscheinen, so zum Beispiel ein Kupferstich von Adriaen Collaert um 1581. Am ehesten vergleichbar mit den großformatigen Kirchenbildern, wie sie bis heute auf einer gedachten Linie zwischen Minden und Krakau in den Kirchen, für die sie gedacht waren, erhalten geblieben sind, ist ein Kathedralbild in St. Omer, das nach der Vorlage von Francken um 1600 mit den Texten auf Latein in der Größe von ca. 7 × 3 m entstand, sowie das Retabel des Corpus Christi Altars in der Kathedrale von Palma de Mallorca aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem die von den Richtern gehaltenen Wappenschilder mit ihren Texten versehen sind. Im deutschsprachigen Raum ist in Wahlhausen in Thüringen in der Kirche St. Margarethe noch ein 150 × 110 cm großes Bild erhalten geblieben, ein Ölbild auf Leinwand mit volkssprachigen Texten, das Margua Schmalz aus den Jahren um 1670 zugeschrieben wird, sowie ein Ölbild auf Holz mit Texten in lateinischer und deutscher Sprache im altbayerischen Dorf, das um 1687 der Hofmaler Kaspar Sing schuf und von den Bürgern des Städtchens für den Sitzungssaal des Rathauses gestiftet worden war. Weitere Kirchenbilder des gleichen Typs harren noch der Erfassung und vor allem einer vergleichenden Auswertung, vgl. dazu den Beitrag von RAINER HENRICH in diesem Band.

- 18 Dazu vgl. den Beitrag zu Restaurierungsmaßnahmen von ANNETT XENIA SCHULZ in diesem Band.
- 19 Die Verteidigungsrede des Nikodemus: *»Ich habe den Aeltesten und Priestern und Leviten und allem Volke der Juden in der Synagoge gesagt, was wollt ihr mit diesem Menschen? Dieser Mensch hat viele Wunder und Ausserordentliches getan, wie keiner gethan hat noch thun wird. Lasst ihn also und wolleth nichts Schlechtes wider ihn; wenn die Zeichen, die er thut, von Gott sind, werden sie bestehen, wenn sie aber von Menschen sind, werden sie untergehen. Auch Moses, da er von Gott nach Egypten gesendet ward, that viele Zeichen, welche Gott ihm befahl, vor Pharao, Egyptens König. Und es waren daselbst Jannes und Jambres, Diener des Pharao, die thaten auch nicht wenige Zeichen, wie Moses that, und die Egypter hielten sie wie Götter. Und da die Zeichen, welche sie thaten, nicht von Gott waren, gingen sie unter, sie selbst, und die ihnen glaubten. So lasset nun auch diesen Menschen, denn er ist nicht des Todes würdig.«* Zit. nach RUDOLF HOFMANN, *Das Leben Jesu nach den Apokryphen*, Leipzig 1851, S. 350.
- 20 Zu diesen würden laut Evangelium des Nikodemus gehören: Die Anklage Jesu bei Pilatus und die Verneigung der Fahnen (ebd., § 78, S. 334 f.), das Verhör Christi und neue Anklagen (ebd., § 80, S. 344), die Verteidigungsrede des Nikodemus (s.o.), der Auftritt der von Christi Geheilten (ebd., § 83), die Freigebung eines Verbrechers und die Verurteilung Jesu. Letztlich ist das Nikodemus-Evangelium in Bezug auf den Prozess in seinen verschiedenen Stadien *»weit vollständiger und zusammenhängender«* (ebd., S. 364) als alle vier kanonisierten Evangelien. Das Urteil, so heißt es, wurde *»auf einer Tafel aufgezeichnet und in lateinischer Sprache abgefasst«* (ebd., S. 364). Diese Platte fand sich angeblich ebenfalls in Aquileja im Königreich Neapel und wurde dort 1820 bei einer Nachgrabung zur Auffindung römischer Altertümer gefunden und ging zur Verwahrung an die Sakristei der Kartäuser (ebd., S. 369). So wie die Verteidigungsrede des Nikodemus hat auch das Urteil des Pilatus nur in sehr verkürzter Form Eingang in die Kirchenbilder erhalten.
- 21 Zu den städtischen Verhältnissen in Rathenow und Tangermünde vgl. auch den Beitrag von GERLINDE STROHMAIER-WIEDERANDERS in diesem Band.
- 22 Im Rathaus des altbayerischen Ortes Dorfren waren die Ratsherren für die Aufnahme des Gerichtsbilds ins Rathaus – also nicht als Kirchengemälde! – verantwortlich. Hier böte sich noch ein anderes Untersuchungsfeld an, nämlich die Entwicklung von Gerichtsbildern mit biblischer Motivik in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rathäusern, wie zum Beispiel die Darstellung des Jüngsten Gerichts in spätmittelalterlicher Zeit, das salomonische Urteil oder eben das *»Ungerechte Gericht«* in der Frühen Neuzeit. Zu einer ähnlichen Thematik vgl. den Beitrag von MATHIAS SCHMÖCKEL in diesem Band.
- 23 Die Annahme, dass sie sich selbst als Richter in das Bild haben porträtieren lassen, erscheint dagegen abwegig, denn wer wollte sich als einer derjenigen verewigt sehen, die letztlich das Todesurteil über Jesus sprachen?

- 24 Zum Maler G. Becker vgl. den Beitrag von ANNETT XENIA SCHULZ in diesem Band. Das Gemälde im schwedischen Roslags-Kulla trägt ebensowenig eine Signatur, wohl aber die leider hier wenig hilfreiche Präzisierung, dass es 1626 von einem deutschen Maler geschaffen worden sei, vgl. dazu den Beitrag von RAINER HENRICH in diesem Band.
- 25 Als Überblick dazu PETER OESTMANN, Wege zur Rechtsgeschichte. Gerichtsbarkeit und Verfahren, Köln/Weimar/Wien 2015.
- 26 So hing das Rathenower Bild offenbar über lange Zeit auf der südlichen Empore, die es heute nicht mehr gibt, aber bis zur Abnahme aufgrund der anstehenden Renovierungen im Kircheninnenraum bis 2024 links neben der Eingangstür. Ob es auch noch andere Hängungen gab, ist bislang ungeklärt. Auch in Stölln veränderte man die Hängung des Bildes. Dazu vgl. auch den Beitrag von ANNETT XENIA SCHULZ in diesem Band, der auch Informationen zum Verbleib des Bildes während des Zweiten Weltkriegs liefert.
- 27 MARIA GOLDONI, Sentenza contro Gesù Cristo Salvator nostro, in: I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale, Modena 1986, S. 150–156, hier S. 154 f. Goldoni hat sich für den italienischen Raum mit diesem Bildmotiv auch weiterhin auseinandergesetzt, vgl. DIES., La sentenza contro Gesù Cristo. Qualche aspetto italiano di un'iconografia europea, in: Rassegna di Studi e Notizie 37 (2010), S. 45–85.
- 28 Die hier zum Vergleich aufgeführten Textanfänge folgen der Radierung von Abraham de Bruyn († um 1587) nach Frans Floris, dem Bild im Museum Huis Bergh in 's-Heerenberg (hier übernommen von TANJA KOOTHE/CASPER STAAL, Pilate's Judgement or a bloodthirsty Sentence, in: ANNEKE DE VRIES (Hg.), Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh, 's-Heerenberg 2008, S. 88–99, hier S. 98 f., der Darstellung im Musée Dobrée in Nantes sowie den Texten, wie sie in »*The doome warning all men to the iudgemente*« (London 1581), S. 125 f., präsentiert werden.

Die Kleidung der Richter

Vestimentäre Symbole und das Problem ihrer Bildquellen

Das Rathenower Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*« (vgl. Abb. S. 16/17) ist geprägt von einem beengten Innenraum, in dem zusammen mit dem Hohepriester Kaiphas insgesamt zwanzig Mitglieder des Hohen Rates mit dem Rücken an den drei Wänden des Saales zu Gericht sitzen, zuzüglich des Pilatus am linken Bildrand und der zwei Gerichtsschreiber im Bildmittelgrund. An deren Tisch in der Raummitte ist auch der gefesselte Christus platziert, sitzend und mit freiem Oberkörper. Umso kontrastreicher erscheint das übrige Bildpersonal, da jeder einzelne variationsreich vom Scheitel bis zur Sohle bekleidet ist. Die verschiedenen Kleidertypen sind jedoch keine Erfindung des anonymen Urhebers des Rathenower Synhedrions, sondern orientieren sich eng am Urbild, einem Stich von Johannes van Doetecum d. J. (1608), der dem Rathenower Künstler zum Vorbild diente (vgl. Abb. S. 18/19). Es handelt sich also um vestimentäre Typen, die keinen regionalen Bezug zu Rathenow herstellen, sondern vielmehr einer Bildformel entsprechen, die in ganz Europa über den grafischen Druck verbreitet war. Dieser Sachverhalt macht die Analyse und Deutung der dargestellten Gewänder umso interessanter, als sie – so die Vermutung – überregionale und transnationale Bildchiffren aufgreifen, deren Ikonografie auf allgemeines Verständnis gestoßen sein dürfte. Diese Bildchiffren zu analysieren und zu deuten ist Ziel der folgenden Ausführungen. Denn auch wenn der Forschungsstand zu den Synhedriondarstellungen günstig ist – hier ist vor allem auf den *RDK*-Artikel von Rainer Henrich (2019) und die luzide Dissertation von Romana Rupiewicz (2018)¹ zu verweisen –, bleibt die Analyse und Deutung der Kleidung weitgehend aus. Im Folgenden ist deshalb der Schwerpunkt auf die Methoden der *Vestimentären Kunstgeschichte* zu legen, die in der figurativen Kunst der symbolischen Bedeutung der dargestellten Gewandung auf den Grund zu gehen versucht, um sie für die Synhedriondarstellungen fruchtbar zu machen.²

I. Das Synhedrion und die Vestimentäre Kunstgeschichte

Es ist die Kleidung selbst, mit welcher in der Kulturgeschichte seit jeher ein visuelles System der Zeichen und Symbole entwickelt wurde, deren Wirkung und Normierung den Lebensalltag ebenso prägte wie das Bild. Man könnte zugespitzt sagen, dass Kleidung bis heute auch im Lebensalltag ein performatives Vehikel der visuellen Kommunikation ist. Es ist wohl davon auszugehen, dass sich die Bedeutung der Kleidung, die wir täglich im Beruf, auf der Straße, im öffentlichen wie im privaten Leben erfahren, dass sich die Bedeutung der Kleidersymbolik vom Lebensalltag auch auf die bildliche Darstellung überträgt. Zu betonen ist jedoch, dass es einen großen Unterschied zwischen Lebensrealität und Bildrealität gibt. Der Unterschied muss betont werden, denn nicht selten verführen Kleiderdarstellungen vergangener Epochen dazu, sie als Spiegel der vestimentären Kulturgeschichte misszuverstehen. Im Allgemeinen gilt für die bildende Kunst und im Speziellen gilt für Gewand- und Kostümdarstellungen – egal aus welcher Epoche –, dass sie in der Regel keine Realität ihrer Zeit darstellen. Diese Erkenntnis, die methodisch gleich noch genauer zu erläutern ist, betrifft vor allem Historienbilder, die selbst ein geschichtliches, mythisches oder biblisches Ereignis darstellen, zum Beispiel das Synhedrion. Die Künstler und Künstlerinnen der Frühneuzeit waren aufgefordert, ein Geschehnis aus der Antike darzustellen, für das es keine bildliche Überlieferung gab. Und die Texte dazu – ob kanonisch oder apokryph – lieferten keine Beschreibungen von Zuständen und formalen Eigenschaften, schon gar keine Beschreibungen von den Gewändern, die die Protagonisten trugen. Für die Kunstschaffenden bot sich vor diesem Hintergrund die Möglichkeit, entweder den Kleidungsstil im Bild mit archäologischer Präzision zu rekonstruieren oder einen anachronistischen Kleidungsstil zu erfinden. So kommt es häufig in der frühneuzeitlichen Kunst etwa bei Dürer, Tizian oder Tiepolo vor, dass beispielsweise bei einer Kreuzigungs- oder *Ecce-Homo*-Szene das Bildpersonal teils antike Gewänder oder Rüstungen trägt, teils zeitgenössische. Der Versuch, diese antike Kleidung mit archäologischer Präzision zu rekonstruieren, kam im Laufe der Renaissance auf, als sich die Künstler und Künstlerinnen zunehmend mit antiken Darstellungen – etwa der Trajanssäule auf dem Forum Romanum – beschäftigten, um den Kleiderstil nicht ungefähr, sondern genau wiederzugeben. Bis in die Moderne gewann die Antikenrezeption bekanntlich die Oberhand. Das ging dann so weit, dass man sogar die Zeitgenossen im Porträt mit antiker Kleidung dekorierte oder etwa Napoleon Bonaparte als nackten Mars in einem Ganzkörperporträt von Antonio Canova (Mailand, Brera/London, Apsley House) verewigte.

Die vestimentäre Antikenmode in der Kunst, die nichts mit der Alltagsrealität zu tun hatte, war ebenso umstritten wie ihre Ablehnung. Der Maler Benjamin West erregte 1770 mit dem »*Tod des General Wolfe*« in England großes Aufsehen, weil er die



Abb. 1: Benjamin West: Tod des General Wolfe, 1770, Ottawa, National Gallery of Canada. Die authentische, nicht-antike Kleidung der Bildprotagonisten war damals aufsehenerregend, weil Helden in der bildenden Kunst eigentlich zeitlos antikisch zu kleiden waren.

Personen des wenige Jahre zurückliegenden Ereignisses in authentischer, zeitgenössischer Kleidung darstellte (Abb. 1). Der Akademiedirektor Sir Joshua Reynolds persönlich hatte West in dessen Londoner Atelier während der Arbeit an dem Gemälde besucht, um ihm das Vorhaben auszureden – ohne Erfolg. Reynolds argumentierte, zeitgenössische Kostüme seien einem Historienbild unangemessen und wirkten hässlich, worauf West geantwortet habe: *»Der einzige Grund, römische und griechische Kleidung zu übernehmen, sind die malerischen Formen, für die ihre Draperie empfänglich ist. Doch ist dies ein Vorteil, für den Wahrheit und Angemessenheit eines Themas geopfert werden sollten?«*³ Allein mit der Kostümdarstellung konnte der Künstler eine überkommene Doktrin der akademischen Historienmalerei aus den Angeln heben und die Anpassung der Gattung an die zeitgenössische Geschichtsauffassung fordern. Was im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts lebhaft diskutiert wurde, führte kurze Zeit später in Deutschland zum sogenannten *»Kostümstreit«*. Danach war im Frankreich des 19. Jahrhunderts die Kleiderfrage argumentative Stütze der Kunstkenner und -kritiker für beziehungsweise gegen die Moderne.⁴

Für die Synhedriondarstellungen der Frühen Neuzeit bedeuten diese ersten Überlegungen, dass die dargestellte Kleidung in den Bildern offensichtlich subtile Hinweise geben kann auf ästhetische Ansprüche hinsichtlich der Antikenrezeption oder ihrer Negation. Über den ästhetischen Aspekt hinaus sind damit inhaltliche Komponenten angesprochen, die durch die dargestellte Gewandung subtil beeinflusst werden. Wichtig ist dabei zu beachten, dass das figurative Bild und die Skulptur/das Relief, auf denen Kleidung dargestellt ist, für die vestimentäre Analyse keine allegorisierten Rätselbilder humanistischer Prägung für eine Bildungselite sind, sondern vielmehr als Reflexionen – nicht Spiegelbilder – eines kleidungsbetonten Alltags, der für die Adressaten der Bildwerke selbstverständlich war. Kleidung ist in der Lage, sowohl im Bild, als auch in jeder Alltagsrealität als Insignie und Symbol zu wirken und dabei Werte und Normen zu vermitteln. Vor diesem kontextuellen Hintergrund sollte insbesondere die Kleidung in ihrer Bedeutung für die Kunst gesehen werden. Denn die Kleidung aller gesellschaftlicher Schichten ist selbst Insignie. Nicht nur die Krone oder das Zepter, sondern auch die Gewandung des Adels, des Patriziats, der Richter und der Kaufleute indiziert im Bild wie im Alltag deren gesellschaftliche Rolle und Gruppenzugehörigkeit, wie der soziale Aspekt der ›Livree‹ mustergültig zeigt.⁵ Über die Zeichenhaftigkeit der Kleidung hinaus ist ihr zudem ein symbolischer Gehalt zu eigen, der auf einem komplexen System des vestimentären Zeichens gründet. Die Unterscheidung von Zeichen (Insignie) und Symbol ist für die Methodenbestimmung einer kostümkundlichen Kunstgeschichte wichtig, da die Insignie allein über eine ikonographische Analyse nicht hinausführt. Erst ihr symbolischer Charakter, der die tieferen Sinn- und Bedeutungsschichten des Zeichens,⁶ der Insignie, berührt, ebnet den Weg zu einer *Vestimentären Kunstgeschichte* und ihrer ›symbolischen Form‹. Letzten Endes führt sie zur Ikonologie, wie sie Panofsky definiert als die »*Synthetische Intuition*«, die durch die »*Einbeziehung der Geschichte kultureller Symptome oder ›Symbole*« den eigentlichen Gehalt oder die eigentliche Bedeutung des Bildes offenbart.⁷

Die zunehmende Bedeutung des Zeremoniells in der Neuzeit erhöhte die Komplexität und Signifikanz der Gewänder. Den geschärften Sehgewohnheiten der höfischen Protagonisten hatten die Künstler Rechnung zu tragen. Für den profanen Alltag standen Kleiderordnungen, Luxusgesetze und im 16. und 17. zunehmend ausgefeilte Zeremonialbücher zur Verfügung. Im kirchlichen Kontext waren es liturgische Bücher, die die Gestaltung liturgischer Zeremonien auch vestimentär normierten. Für sakrale Bildthemen – und das führt nun zurück zum Rathenower Synhedrion – konnten Künstler also entweder auf liturgische Bücher, Enzyklopädien und Handbücher mit Basisinformationen zur Kleiderordnung zurückgreifen, oder die tägliche Berührung mit dem Klerus und der Kurie diene ihnen als Quelle.⁸

Den Kunstakademien entging die Bedeutung der Kleidung für Malerei und Skulptur nicht. Die Debatten darüber nahmen im 17. Jahrhundert in ganz Europa stetig zu,

bis sie im sogenannten »Kostümstreit« gipfelten.⁹ Einen ersten Höhepunkt erfuhr das Kleider-Problem im Frankreich des Sonnenkönigs. Mit der »*Querelle des Anciens et des Modernes*« und dem Dekorumdiskurs bezüglich der Reitermonumente Ludwigs XIV. kreisten die Debatten um die Frage, ob die französische Kultur, zu der Kunststil und Mode ebenso zählten wie die Sprache, der römisch-antiken überlegen sei. Es ging letztendlich um den Widerstreit von anthropologischem Pessimismus und geschichtlichem Fortschrittsglauben, letzterer die Antike durch die Moderne überflügelt sah. Dieses Konzept der Entwicklungsgeschichte sollte wiederum die zyklische Geschichtsauffassung ablösen.¹⁰ Für die Darstellung des Königs und der »*histoire du roy*« stellten die Künstler zwischenzeitlich zunehmend die aktuelle Mode dar,¹¹ bis mit dem Tod Jean-Baptiste Colberts 1683 die Modernes ins kunstpolitische Hintertreffen gerieten. Die zeitgenössische Kleidung im Historienbild konnte hinfort vereinzelt noch auftreten, doch hatte sich die Antikisierung wieder durchgesetzt.¹² Im 18. Jahrhundert entwickelte sich darüber hinaus eine eigene Wissenschaftsdisziplin der Zeremonialforschung,¹³ die dem Kostüm und seiner Bedeutung als Insignie zum Teil breiten Raum einräumten. Seine Beachtung geht aus den unzähligen Enzyklopädien und Geschichtsbüchern der Zeit hervor, deren historische Betrachtungen über Hofgesellschaften, Institutionen und Körperschaften häufig auf der Darstellung der zeremoniellen Kleiderordnung basieren. Ergänzende Illustrationen zu diesem wichtigen Thema sind dabei keine Seltenheit.

Die Kleidung als symbolische Form der Gesellschaften aller Epochen, ihre Rezeption im Bild und dessen kostümkundliche Wahrnehmung durch die Zeitgenossen sind die drei Eckpfeiler einer kostümkundlichen Bilddeutung. Die Bilddeutung sollte dabei nicht von dem Axiom ausgehen, das dargestellte Kostüm sei die visuell chiffrierte Version eines Sinngehaltes, dem eine verbale oder literarische Urfassung vorauszugehen hat, wie die Ikonologie nicht selten missverstanden wurde.¹⁴ Vielmehr ist das Gewand im Bild zuerst als Reflexion eines ›nonverbalen‹ Kleidungsalltages der Adressaten zu untersuchen. Deshalb sind Kunsthistoriker:innen aufgefordert, das Kostüm wie das Kostüm-Bild gleichermaßen als visuelle Quelle einer ›Kostümargumentation‹ zu verstehen. Denn die Wiedergabe einer Kostümwirklichkeit im Bild ist kaum zu erwarten, da es den Auftraggebern und den Künstlern meist um die strategische Modifikation der Alltagsrealität zu tun ist, die für jedes Bild und jede bildhauerische Arbeit individuell zu untersuchen ist. Doch müssten sich Bildwissenschaftler:innen generell damit auseinandersetzen, dass das Bild ideale Wirklichkeiten mit Hilfe der Kleiderikonographie konstruiert – eben ganz im Sinne des Begriffs der Kostümargumentation. Wenn sich das Bild authentischer Gewanddarstellung bedient, ist damit folglich nicht die historische oder soziologische Authentizität ihres kontextuellen Einsatzes garantiert. Wenn also zum Beispiel ein porträierter Mann ein bestimmtes Kleidungsstück trägt, heißt das noch lange nicht, dass er dazu befugt war. Diese Dichotomie zwischen Bild- und

Alltagsrealität macht die Kleideranalyse für die Kunstgeschichte problematisch und dadurch umso interessanter.

Der methodische Reiz der Kostümkunde für die Kunstgeschichte liegt folglich weniger in der Frage nach der Authentizität der dargestellten Kleidung selbst. Diese ist in zahllosen Fällen bereits von der Kostümkunde fundiert verifiziert oder falsifiziert, sofern Bilder nicht als Abbildungen einer Alltagswirklichkeit missverstanden wurden. Für Kunsthistoriker:innen ist vielmehr die normierte Zeichenhaftigkeit der Kleidung von Interesse, die sie bei der Bildanalyse zuerst beschäftigen sollte, bevor man sich dem kostümkundlichen Symbolgehalt und damit dem Bereich der Kostümarginerung zuwendet. Dabei stellt sich grundsätzlich immer eine Doppelfrage, die in unterschiedlicher Ausprägung die Ikonologie des Bildes beherrscht: Warum tragen die dargestellten Protagonisten eine bestimmte Kleidung/Insignie im Bild, und warum tragen sie nicht eine andere? Die Grundsatzfrage verspricht große Erkenntnisgewinne im Hinblick auf die betreffende Bildsemantik, im weitesten Sinne auch für die Kulturgeschichte, aber nur, wenn die symbolische Form der Gewandung zuallererst aus der Bildgeschichte hergeleitet wird. Methodischer Kern des bildhistorischen Zugangs ist das ›Vergleichende Sehen‹, das eine kritische Masse an gleichen oder ähnlichen Bildsujets zusammenträgt und vergleicht, Darstellungsmodi herausdestilliert und Kontinuitäten beziehungsweise Brüche erkennt und deutet. Das Rathenower Synhedrion bietet für dieserart *Vestimentäre Kunstgeschichte* viele interessante Ansatzpunkte, die im Folgenden exemplarisch zu erörtern sind.

II. Das Rathenower Synhedrion und die Kleidung

Das Bildsujet des Synhedrions ist schon allein wegen seines Themas immer eine figurenreiche Darstellung gewesen, deren Tradition 1580 mit dem Stich Matthes Rauchs »*Das Blutgirig Gericht und Urtheil der Juden über Christum Jesum der Welt Heiland*« einsetzte (Abb. 2).¹⁵ Schriftliche Grundlage für das Bildthema sind bekanntlich die um 1580 in Vienne und L'Aquila aufgefundenen Pilatusurteile, deren Fälschung heute nicht mehr anzuzweifeln ist. Die beiden Dokumente sind angeblich unterschrieben von den zwanzig Mitgliedern des Hohen Rates, vor dem Jesus sich zu verantworten gehabt habe. Jeder der vermeintlichen Beisitzer unterschrieb mit einem Kommentar, der in den entsprechenden Gemälden auf Schrifttafeln überliefert wird, die den Einzelpersonen zugeordnet sind. Insgesamt ist in den Textfassungen jedoch nichts über die Bekleidungen der Hohen Rats-Mitglieder zu erfahren. Auch das apokryphe Nikodemusevangelium gibt keine Hinweise. Die Künstler waren seit 1580 also auf sich allein gestellt, die Gewänder der Mitglieder des Synhedrions zu gestalten. Sie wurden förmlich

Das Blutgierig Gericht vnd Vrtheil der Juden/ober Christum Jesum der Welt Heiland.



Die Namen der Juden/ so wider Christum in den
Nacht beruffen. Auch was von einem jeden beson-
der wider ihn für ein Urtheil gesprochen/ vñ nach-
in so durch den Landespfleger vñ Richter Pontium Pila-
tum beschloffen worden sind diß wie hernach folat.

1. Simon Lepros. Warum Recht verurtheilt man ein
von außersüchtigen Menschen.
2. Nikan. Ich weiß nicht warum die Kirchen ge-
micht sind worden sie nicht gehalten werden.
3. Achias. Man muß etlich grübelichen berichte vñnd
erfahrung haben die Ursachen eines beflagten. er man
in dem Loos verurtheilt.
4. Elabath. Wenn ich nach vernüßig Weisheit vñ Wen-
schlicher Kirchen niemandt verurtheilene er habe dann
solchere verschuld. Darum so hat dieß mensch gerich.
5. Komepphia. Warum seind die Kirchen gestrichen
man dieselbigen nit halten wollt.
6. Nüchepheres. Ein betriger ist dem Land nit gut durch
welchen ein außlauf vnter dem gemeinen Volk ge-
mecht wördet.
7. Kaphar. Die Kirchen streiffen niemand daß die schat
diere. Darum wann es ein vberreicht ist. so laß ihn
jauch sein digne that betennen. ohne das wolt ihn also
gehlig nit verurtheilen.
8. Joseph von Arimathea. O wie schendlich ist spö-
lich ist es. das in einer Stadt nicht gefunden sol wer-
den ein beschirmer der vnschuldigen Menschen.
9. Josam. Warum lassen wir diesen gerecht Men-
schen von seiner Verrechligkeit wegm sterben.
10. Chiberea. Werwelet Verrecht ist / dannoch sol er
gerichtet werden. Dieweil das ganckin Welt durch
seine reden auffbüßlich wördet.
11. Nicodemus. Nicht auch vnter Weisae einen Men-
schen che man in verheit vñd erlöse was er thut.
12. Diarabias. Welcher beschuldigt sich von einem Mact
beschuldigt so ist er des Lode wördig.
13. Sarras. Ein außersüchtiger Mensch ist dem Land
schendlich darumb solt er von dem welt hinweg gesthan
werden.
14. Kabinth. Er ist Verrecht aber vngerecht/ dieweil
Er den Weisae so von alter herkommen vñd gerecht-
chig gewest zu wider ist/ darumb sündten wir in mit
nichien dulden oder ledien.
15. Josaaphat. Laß ihn allzeit gebunden sein mit Eys-
nen freuen in der Beschnidung.
16. Prelomua. Ist er dann wider gericht noch vnter-
richt warum verheien wir so lang er wir in dem
Loos verurtheilen oder auf dem Land bannen.

Das gemeine Volk zum Pilato.

Laß du diesen Menschen los/ so bistu kein freund des Ketzers. Einzigige Verurtheilung/ ist/ Starff über vns/ vñd vnser Kinder.

17. Iras. Es ist vil besser vñd rathsammer das er auß dem
Land geschafft/ oder by er dem Ketzere jauchricht wördet
18. Wilsa. Ist er dann gerecht/ so wollen wir vns selber
zum beschien ist er dann vngerecht/ so wollen wir ihn
von vns lassen.

19. Samoch. Laß sich machen/ auff das es vns nicht wö-
derbringig werde. Sind wir er wördten wir in dar nach
noch nicht ihon so ist er darumb gestraft werden.

20. Sappha. Ich will all miteinander mit was sie sagt/
es ist vns besser das ein Mensch sterbe/ dann das ganze
Volk solte sterben.

21. Ich Pontius Pilatus der jere Landespfleger vñd Riche-
ren zu Jerusalem vnder dem mächtigsten Ketzere. Ich heile
welches allze schliglich Christ wördet betragen der allerschicklich in
allem / was durch alles stand im Reichertum auß liebe der
Verrechligkeit vñd vnter des Scharag des Jüdelichen volck
ist schliglich Christus von Nazareth/ welcher sich den Son-
thotes genennet hat / wozool er von einer armen Wäcker
laboten gewest. Der sich auch ein König der Juden jüdelin
sagete. Darauf verurtheilt vñd Condamnit wir ihn
zum Galgen des Crucis/ mit jansen Weibern.

Erdruckt zu Ulmberg durch Mattheus Rauch
Druckmaler in der neuen galgen.

Abb. 2: Matthäus Rauch: Das Blutgierig Gericht vnd Vrtheil der Juden / vber Christum Jesum der Welt Heiland, 1580, Holzschnitt, 38 × 27,5 cm. Mit Rauchs Grafik beginnt 1580 eine neue Bildtradition der Synhedriondarstellungen.

zu Designern und rekurrierten auf vestimentäre Bildtraditionen, Alltagserfahrungen und Musterbücher.

Der Stich Matthes Rauchs machte als Prototyp des Themas wesentliche Vorgaben, die die Bildstruktur bis nach Rathenow hin prägen sollten: Der Blick führt in einen rechteckigen Innenraum, an dessen drei sichtbaren Wänden zwanzig Richter des Synhedrions sitzen. An der Rückwand mittig thront Pilatus und zu seiner Linken (vom Betrachter aus gesehen rechts) sitzt Kaiphas, der Hohepriester. Diese Sitzordnung sollte sich im Laufe der weiteren Entwicklung des Bildsujets dahingehend ändern, dass Pilatus – wie in Rathenow zu sehen – in den Bildvordergrund ganz links rückte, um Kaiphas den zentralen Thron an der Rückwand zu überlassen. Kleiderkundlich fällt auf, dass Pilatus in Rauchs Stich ebenso wie auf dem Rathenower Bild mit großem Turban auftritt, wo man doch von einem römischen Statthalter erwarten möchte, dass er römisch gekleidet ist. In der frühneuzeitlichen Bildgeschichte des nordalpinen Raums jedoch erscheint Pilatus durchgängig unrömisch. In den Bildern von Martin Schongauer (um 1445/1450–1491) über Albrecht Dürer (1471–1528) bis hin zu Nicolaes de Bruyn (1571–1656) – um nur drei maßgebende Künstlernamen anzuführen, deren Reichweite durch ihr grafisches Werk enorm war – erscheint Pilatus nie in römischer Rüstung oder Toga, sondern stattdessen entweder in kommunaler Ratsherrn- und Richtertracht mit Pelzschaube des 16. Jahrhunderts, oder in oft phantasievollen Mischungen aus vestimentären Orientalismen, die durch einen Turban auffallen. Dann – wie beispielsweise in Dürers Stich »*Christus vor Pilatus*« (1512) – tritt Pilatus wie ein türkischer Sultan auf mit Turban und langem Kaftan. Im Italien der Frühneuzeit ist die Entwicklung hingegen uneinheitlich: Einen antik-römisch gekleideten Pilatus setzte man in der bildenden Kunst vor allem im Trecento und Quattrocento ein. Etwa bei Duccio di Buoninsegna (Siena) oder Pietro Lorenzetti (Vatikanische Sammlungen) tritt Pilatus barhäuptig, in Tunika und Toga gekleidet auf, bisweilen einen Lorbeerkranz auf dem Kopf. In Ghibertis Bronzerelief der Baptisteriumstür zu Florenz (1404–1424) oder Donatellos Bronzerelief an der Passionskanzel von S. Lorenzo in Florenz (um 1465) ist Pilatus in römischer Rüstung gekleidet, später dann in der Malerei, etwa bei Pontormo (1497–1557) in Galuzzo oder Caravaggio (1571–1610) in Genua nicht mehr. Insbesondere Caravaggio verwandelte seinen Pilatus durch die schwarze Robe zu einem römischen Zeitgenossen des 16. und 17. Jahrhunderts. Sein Gelehrten- und Juristenhut ist durch die Porträtstiche des Erasmus von Rotterdam, Agrippas von Nettesheim oder Martin Luthers bekannt und blieb bis weit ins 17. Jahrhundert Insignie der Gelehrten und Richter.¹⁶ Kurzum: Abgesehen von solchen Ausnahmen ist aber die Regel, dass Pilatus in der frühneuzeitlichen Kunst vorwiegend wie ein orientalischer Herrscher in Szene gesetzt ist. Auch das Rathenower Bild greift die Tradition des Turbanträgers auf.

Abb. 3: Nicolas de Nicolays: Aga Capitaine général des Janissaires, 1567, Holzschnitt, 35,8 x 24,9 cm. Nicolays Trachtenbuch hatte großen Einfluss auf das metaphorische und tatsächliche Bild, das man sich damals von den Osmanen machte.



Turbanträger sind in der europäischen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ein Allgemeinplatz beispielsweise in biblischen Darstellungen, um damit das Fremde, sowie den arabischen Raum und das Gebiet der Levante als Handlungsort zu kennzeichnen.¹⁷ Insbesondere in der venezianischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts sind in den Historienbildern Turbanträger häufig in großer Zahl vertreten, etwa in Antonio Vivarinis »Anbetung der Könige« (um 1446, Berlin), Carpaccios »Predigt des heiligen Stephanus in Jerusalem« (1514, Louvre) oder Paolo Veroneses »Gastmahl im Haus des Levi« (1573, Venedig). Berühmt und auch in Stichen verbreitet war Gentile Bellinis Porträt in Öl des Sultans Mehmet II. (1480, London), der 1453 Konstantinopel erobert und das Byzantinische Reich besiegt hatte. Sein turbanbekrönter Herrscherkopf prägte sich tief in die politische Ikonografie der westlichen Bildtypologie osmanischer Eliten ein. Der Turban ist eine auffällige Kombination aus dem kürbisähnlichen, weißen und voluminös gewickelten Leinenkorpus und dem oben am Scheitel herauswachsenden roten Samtkegel, dem sogenannten »kühlah«. Als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Reiseberichte und Trachtenbücher auf dem Buchmarkt erschienen, kam dem Turban der Status der Insignie für das »Fremde und vor allem Osmanische

zu. Zu diesen Publikationen zählen beispielsweise auch die »*Quatre premiers livres des navigations et pereginations orientales*« von Nicolas de Nicolays, die erstmals 1567 in Lyon erschienen (Abb. 3). In den Synhedriondarstellungen angefangen bei Rauch, oder kurz danach auch in Jan Collaerts Stich von 1585 ist Pilatus mit Turban und »*kūlah*« zu erkennen; in den farbigen Versionen, wie in Rathenow, ist der »*kūlah*« folgerichtig rot. Ausnahmen bestätigen freilich die Regel, denn die Synhedriongemälde in Helmstedt und Tangermünde zeigen Pilatus ebenfalls mit Turban, dessen »*kūlah*« sich jedoch zu einem tulpenähnlichen Ornament auswächst. Bisweilen tragen auch andere Mitglieder des dargestellten Hohen Rates den Turban mit »*kūlah*« (nicht in Rathenow), der dann aber in Größe und Aufwand der Linnen-Wickelung im Vergleich zu Pilatus Exemplar bescheidener ausfällt – Hierarchisierung durch Größe.

Es ist bezeichnend, dass die ›Exotisierung‹ durch ›Orientalisierung‹ des Bildthemas mittels dargestellter Kleidung nicht nur bei Pilatus festzustellen ist, denn sowohl in Reichs besagtem Stich von 1580, als auch in allen Nachfolge-Stichen und Gemälden des Gerichtsthemas herrscht eine große vestimentäre Vielfalt unter den Beisitzern des Hohen Rates. Dabei fällt auf, dass vestimentäre Stereotypen im Bild zur Anwendung kamen, die zwischen osmanischen und christlichen Protagonisten oszillieren und bisweilen hybride Kleidermischungen aufweisen. Insbesondere das Gemälde in Rathenow wartet mit vielen Eigenheiten der Gewänder auf, die im Wesentlichen treu nach dem Vorbild, dem Stich von Johannes van Doetecum d.J. (1608), gemalt sind. Allein die Farbigkeit ist eine freie Zutat des Rathenower Künstlers im Vergleich zum monochromen Stich van Doetecums. Die weitgehende Ähnlichkeit der dargestellten Kostüme des Sticks von 1608 und des Rathenower Gemäldes von ca. 1700 zeugt davon, dass zuletzt keine vestimentäre Aktualisierung stattgefunden hat, obwohl knapp hundert Jahre zwischen beiden Darstellungen liegen. Das ist insofern erwähnenswert, als es in der Frühneuzeit Historienbilder gibt, in denen zumindest ein Teil des Bildpersonals im zeitgenössischen Habit auftritt. Man kann es als Kennzeichen der frühneuzeitlichen Historienbilder bezeichnen, dass ihre Darstellungen eines geschichtlichen, biblischen oder mythischen Ereignisses durch die dargestellte Gewandung in die Gegenwart geholt werden. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Albrecht Altdorfers »*Alexanderschlacht*« (Alte Pinakothek, München) von 1529, auf dem die Soldaten Alexanders des Großen im zeitgenössischen Harnisch und jene des Perserkönigs Darius in osmanischen Röcken kämpfen und fliehen. Altdorfer übertrug das geschichtliche Ereignis von 333 v. Chr. in seine Gegenwart der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Darüber hinaus – und das macht die Deutung der Historienbilder ungleich komplexer – gibt es jene Gattung der Historienbilder, die vestimentäre Vergangenheit und Gegenwart kombinieren. Fast schon selbstverständlich durchdringen sich die zwei Zeitschichten in zahlreichen Kalvarienberg-Szenen, anfangs selten – um 1400 etwa in



Abb. 4: Meister der Historia Friderici et Maximiliani (Maler) & Meister des Pulkauer Altars (Schnitzer): Pulkauer Altar, 1510–1515, Heilig Blut-Kirche, Pulkau. Der Altar steht beispielhaft für die verschiedenen Zeitschichten zwischen Antike und damaliger Gegenwart, die die gemalte Kleidung aufmacht.

Agnolo Gaddis Florentiner Kreuzigung (1395) –, um 1500 dann bereits mit auffallender Häufigkeit, etwa in Andrea Solarios Pariser Kreuzigung (1503), oder Hans Holbeins d. J. Basler Passionstafeln (um 1524), um drei beliebige Beispiele zu nennen.¹⁸ Dort treten sich römische Legionäre in antiker Rüstung und Landsknechte in ritterlichem Harnisch oder *Mi-parti*-Mode der anbrechenden Frühneuzeit gegenüber, schachern um die Gewänder Christi oder figurieren in anachronistischer Gruppenbildung als schaulustige Statisten. Zu dieser Vergegenwärtigung der (Heils)Geschichte zählt beispielsweise – um ein letztes Beispiel anzuführen – auch der Hochaltar der Wallfahrts- und Filiationkirche »Zum Kostbaren Blut Christi« in Pulkau (Niederösterreich), um 1515 (Abb. 4). Seine einzelnen Passionstafeln zeigen Christus und seine Jünger in antikisierender Tunika, das übrige Bildpersonal von den Schächern bis zu Pilatus jedoch sind mit Kuhmaulschuhen, Wams oder Schaub im Stil des 16. Jahrhunderts gekleidet. Vor diesem Hintergrund

einer vestimentären Typologie der Historienmalerei sind die Synhedriondarstellungen von besonderem Interesse, gerade auch, weil – wie bereits angemerkt – das Rathenower Gemälde die hundert Jahre ältere Kleiderdarstellung des Vorbilds wiederaufgreift, ohne eine Aktualisierung vorzunehmen.

Daher ist zuerst der van Doetecum-Stich von 1608 in Augenschein zu nehmen, der mit einigen kapuzenähnlichen Kopfbedeckungen der Mitglieder des Hohen Rates eine Kleiderformel in das Bild einbringt, die heutigen Sehgewohnheiten nicht unbedingt geläufig ist. Hierzu zählen Phutiphares (6), Rabinth (13), Ptolemeus (15) und Teras (16), deren Gewandung wie eine Toga aus einem um den Körper gewickelten, großen Stück Stoff besteht, der auch den Hinterkopf umgibt und im vorderen Kopfbereich eine Kapuze freilässt. Sie läuft in Kegelform nach oben spitz zu, ist aber im oberen Drittel wie eine phrygische Mütze nach vorne gewölbt. In der Bildwelt ist die Mütze spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt. Das zeigt ein Blick in das weit verbreitete Trachtenbuch des Cesare Vecellio (1521–1601) »*Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*«, das er 1590 publizierte und das seit dem viele Neuauflagen erfuhr. Künstlern und Künstlerinnen diente es viele Generationen als Musterbuch insbesondere für Kostümdarstellungen fremder Kulturen. Vecellios Wissensquellen stammten jedoch eher selten aus fernen Ländern, deren vermeintlich authentische Kleiderkultur er in Bild und Wort beschrieb, sondern häufig aus der Bildtradition des christlichen Europa. Denn Vecellio arbeitete im Dunstkreis von Tizian, mit dem er entfernt verwandt war, und rekurrierte naheliegenderweise immer wieder auf Kleidertypen Tizians und der venezianischen Malerei, die wiederum ihre Vorbilder aus der Bildgeschichte und aus dem alltäglichen Straßensbild Venedigs holten, zumal die Lagunenstadt eine Handels- und Weltstadt war, deren kulturelle Vielfalt durch den Welthandel in Europa unerreicht gewesen sein dürfte.¹⁹ Wer in Venedig oder im Veneto lebte und arbeitete, kannte die Kleidersitten außereuropäischer Kulturen. Aber sie waren, wie gesagt, nicht die einzige Quelle für die bildende Kunst. Künstler und Künstlerinnen aus dem Veneto rekurrierten nicht allein auf ihre urbane Lebensrealität, sondern stellten in ihren Bildern eine Melange aus Gewänder-Empirie und Gewänder-Fiktion her, letztere sie verschiedenen Musterbüchern entnehmen konnten. Hierzu zählten etwa auch die erwähnten Kapuzen im Synhedrion, deren Kegelform bei Vecellio in der Beschreibung der türkischen Trachten auftaucht.²⁰

Vecellio dürfte diese Sonderform der Huttracht aus anderen Vorbildern bezogen haben, allen voran aus der berühmten Holzschnittserie Pieter Coeck van Aelsts »*Les moeurs et fachons de faire des Turcz*« von 1553, der 1533 selbst eine Reise nach Konstantinopel unternommen hatte.²¹ Das »*Zeltlager in Slawonien*« (Abb. 5) zeigt viele Varianten dieser Kapuze, deren Kegelform teils steif aufgerichtet, teils schlaff in Falten gelegt und mit allerlei verschiedenen Versionen von Krempe versehen ist, die über die



Abb. 5: Pieter Coeck van Aelst: Türkisches Lager, 1553, Holzschnitt, 35,5 × 455,7 cm. Der Holzschnitt lieferte für Synhedriondarstellungen wichtige Prototypen für die Hut- und Turbanmodelle.

Ohren oder Nacken der Protagonisten fallen. Diese vestimentären Typen, die im Bild die Dargestellten als Osmanen auswiesen, hielten sich über viele Künstlergenerationen und fanden auch immer wieder Aufnahme in spätere Muster- und Reisebücher. Eberhard Werner Happel beispielsweise beschreibt 1688 in seinem »*Thesaurus Exoticorum oder Schatz-Kammer ausländischer Raritäten und Geschichten*« ausführlich Osmanen und flankiert seinen detaillierten Text mit zahlreiche Bebilderungen auch verschiedener Variationen der Kapuzenträger.²²

Man kann Pieter Coeck van Aelsts Holzschnitt »*Les moeurs et fachons de faire des Turcz*« von 1553 mit seinen vielen Hutformen förmlich als Prototyp und Musterblatt auch für van Doetecums Synhedrionstich ansehen, denn neben dem kegelförmigen und »phrygischen« Zuschnitt finden sich im »*Zeltlager in Slawonien*« auch Hüte, die aus zwei ineinander gestaffelten Zylindern mit eingekerbter Krempe bestehen.

Im betreffenden Synhedrion werden sie getragen von Simon (1), Rabaam (2), Joseph von Arimathea (8), Ioram (9) und Samech (18). Und abermals dienen sie als Zeichen des Außereuropäischen, Fremden, mithin der Stadt Jerusalem als Handlungsort. Sie dienen aber nicht der Bezeichnung religiöser Zugehörigkeit. Selbstverständlich sind keine Christen gemeint, sondern nicht-christliche Kulturen, mithin Osmanen, die in der vestimentären ›Osmanisierung‹ sichtbar werden. Doch Osmanen passen nicht zur Handlung des Synhedrions. Der Hohe Rat setzte sich bekanntlich nicht aus Moslems zusammen, die es zu Christi Lebzeiten noch nicht gab, sondern aus Juden, die aber an ihrer Kleidung nicht zu erkennen sind. Die vestimentäre Osmanisierung adressiert lediglich den paganen Fremden. Mitgeliefert wird durch die Hutform das Stereotyp einer negativen Konnotation des unchristlichen, außereuropäischen Fremden, wie er bis weit in das 18. Jahrhundert in der Malerei fortleben sollte.

Doch bleibt die Frage, warum in den betreffenden Synhedrionbildern nicht auf die spezifische Kleidung von Juden zurückgegriffen wird, die in den Trachten- und Musterbüchern ebenso besprochen wurden, wie osmanische Gewandung. Denn naheliegend und denkbar wäre gewesen, dass van Doetecum die Mitglieder des Hohen Rates in seinem Synhedrion-Stich konkret als Juden auszeichnet und dafür auf die Bildtradition und Erfahrungen aus seiner damaligen Gesellschaft zurückgreift. Über die vestimentäre Konkretisierung hätte er die Protagonisten als ›Gottesmörder‹ und ›Parasiten‹ zu diffamieren vermocht, wie es im weit verbreiteten europäischen Antisemitismus des Mittelalters und der Frühneuzeit in Bild und Schrift häufig vorkam. Vereinzelt wird in der Forschung auch darauf hingewiesen, dass die Synhedrionbilder der Frühphase seit 1580 der antisemitischen Propaganda entsprungen seien.²³ Das mag in anderen Fällen richtig sein. Doch liegen im Fall van Doetecums Synhedrionstich und dem hundert Jahre jüngeren Rathenow-Gemälde keine konkreten vestimentären Hinweise vor, die explizit auf die Verunglimpfung des Judentums schließen ließen. Da nur auf Ansätze einer systematischen Untersuchung zur Bild- und Gewandkultur der Juden in der Kunst zurückgegriffen werden kann, ist lediglich cursorisch darauf hinzuweisen, dass in Kostümbüchern, die den osmanischen Kulturraum behandeln, auch osmanische Juden berücksichtigt sind, deren Gewandung dem Osmanen bis hin zum Turban ohne »külah« ähnlich ist.²⁴ Die oben beschriebene Kapuzenform ist, soweit ich sehe, im Judenbild jedoch nicht vertreten.

Was das Judenbild im christlichen Kulturraum betrifft, ist seine Kennzeichnung zum einen durch den gelben Judenring gesetzt, wie etwa in Jörg Breus d. Ä. figurenreichem Gemälde »Januar bis März« aus den Augsburger Monatsbildern um 1531.²⁵ Dort ist in der mittigen Hofanlage, die von grauen Pfeilerarkaden auf drei Seiten umstanden ist, an der linken Flanke vor den mittleren ihrer drei Arkaden ein bärtiger Mann mit Turban zu sehen, der deutlich erkennbar den gelben Judenring an seiner Brust trägt. Dieser



Abb. 6: Anonymus: Sog. »Norsa-Madonna«, ca. 1495, S. Andrea, Mantua. Unter dem Madonnenthron ist die jüdische Stifterfamilie an ihrem, im farbigen Original gelben, »Judenring« auf der Brust zu erkennen.

ist auch südlich der Alpen zu sehen, etwa in der sogenannten »Norsa-Madonna« um 1500 in S. Andrea in Mantua (Abb. 6), die erstaunlicher Weise von jüdischen Bankiers gestiftet wurde. Sie ist von einem unbekanntem Künstler. Ihre jüdischen Stifter mit dem Namen Norsa waren Angehörige der damals bedeutendsten Bankiersfamilie Mantuas. Ihre Angehörigen tauchen zu Füßen der Madonna in Porträts im Büstenausschnitt auf mit dem gelben Judenring am Revers.²⁶ Zum andern kennzeichnet den Juden im (Stadt)

Bild der westeuropäischen Frühneuzeit im 17. Jahrhundert dann vor allem die eigenwillige Huttracht. Deren Eigenheit ist, im Gegensatz zu den anderen (christlichen) Zeitgenossen im Bild, eine ausladende, kreisrunde, untertassenförmige Kopfbedeckung. In Luxusgesetzen und vestimentären Stadtordnungen (zum Beispiel Frankfurt am Main) wird sie ausdrücklich verordnet. In Trachtenbüchern ist sie in verschiedenen Varianten, aber immer mit der weit ausladenden Krempe dargestellt.²⁷ In den besprochenen Synhedrionbildern fehlen solche Eindeutigkeiten. Der Hohe Rat der Juden ist gerade wegen der Bekleidung ambig. Vestimentär gesehen ist es ein Hoher Rat des osmanischen Kulturraums. Seine beschriebenen Mitglieder sind keine Christen, doch sind sie auch keine Juden, obwohl es die apokryphe Passions-Episode auf Grundlage des ›Pilatusurteils‹ nahelegen würde. Die Worte, die seit Matthäus Rauchs erster Darstellung des Themas im Synhedrionbild in der entsprechenden Schrifttafel Pilatus in den Mund gelegt sind, sprechen anklagend von den Juden, die *»verlangten, dass er sterben soll am Kreuz. Und hier stehen die Namen der Richter, die in den Rat berufen waren in Jerusalem, und die Juden, die Jesus zu Tode brachten, gemäß dem Befehl des Kaiphas, der in diesem Jahr der oberste Richter war.«*²⁸ Doch ihre dargestellte Gewandung zeichnet sie nicht entsprechend aus.

Im Gegenteil: Denn auffallend ist an den betreffenden Synhedriondarstellungen im Stich van Doetecums und in Rathenow, dass neben den osmanisierten Gerichtsbeisitzern auch solche zu sehen sind, die durch ihre Bekleidung dem christlich-europäischen Raum zuzuordnen sind. Sie tragen zum Teil den Doktor- beziehungsweise Gelehrtenhut und/oder die Pelzschaube der Zeit, wie sie Gelehrte und Ratsherren um 1600 in entsprechenden Porträts trugen. Hierzu zählt Achias (3), der den vierstizigen schwarzen Doktorhut trägt, jedoch statt einer Pelzschaube die Toga. Pelzschaube und Doktorhut sind an Ryphar (7) gut zu erkennen. Rechts von Kaiphas sitzt Joseph von Arimathea (8), dessen osmanische Kopftracht bereits erwähnt wurde, und der ganz unpassend dazu dann aber auch einen roten Mantel – die Schaub – mit einem dunkelbraunen Pelzbesatz am Stehkragen angezogen hat. Mit Doktorhut und Pelzschaube zu erwähnen sind schließlich noch Ehiheris (10) und Iosaphat (14), beide einen kurzärmeligen Pelzmantel tragen, dessen weißer Pelz evtl. auf einen Hermelin anspielen könnte.

Die Pelzschaube war eine Standesinsignie und seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert im kommunalen Bereich vor allem den Ratsherren oder den ratsfähigen Eliten ebenso vorbehalten, wie sie im höfischen Bereich beim Adel verbreitet und je nach Stand mehr oder weniger üppig ausgestattet war. Die Luxusgesetze in den verschiedenen Städten und dann die reichsübergreifende Reichspolizeiordnung von 1535 unterschieden verschiedene Pelzsorten je nach Standesangehörigkeit. Insbesondere der Rücken- und der Kehlmarder waren wichtige Insignien, am Hof kam der Hermelin hinzu.²⁹ In den hier zu besprechenden Synhedrionbildern sind die Pelzschrauben teils Phantasiegebilde,

erinnern aber auch teils an authentische Schaubendarstellungen aus dem 16. Jahrhundert, die sich lange Zeit bis in das 17. Jahrhundert kaum veränderten und nördlich der Alpen nicht nur im deutschsprachigen Raum weite Verbreitung fanden.³⁰

Die vestimentäre Bildformel geht zurück auf das Gelehrten- und Juristenbildnis, deren ikonische Verfestigung mit den erwähnten Bildnissen des Erasmus von Rotterdam, Agrippa von Nettesheim oder auch Martin Luthers schon im frühen 16. Jahrhundert abgeschlossen war. Die Bildbeispiele reichen bis in das 17. Jahrhundert. Dabei sind Variationen in der Ausstattung der Juristenbilder nicht ausgeschlossen, insbesondere die Hutform konnte in der Bildgebung je nach Entstehungszeit oder geografischer Zuordnung variieren.³¹ Für den Stich van Doetecums und seine spätere Rezeption in Rathenow ist zu vermuten, dass der Künstler jene Form des Gelehrtenhutes anwandte, die im kollektivem Bildgedächtnis am weitesten verbreitet und etwa durch die besagten, populären und kanonischen Porträts historischer Gelehrter und Juristen festgeschrieben war. Besonders deutlich eingesetzt ist diese kanonische Kombination aus Pelzschaube und Gelehrtenhut ausgerechnet in der Bildmitte des Synhedrions van Doetecums und in Rathenow, dort wo im Zentrum des Bildraumes an einem Tisch zwei Gerichtsschreiber sitzen und zu ihrer Linken der gefesselte halbnackte Christus Platz genommen hat. Schon allein der Kontrast von Nacktheit und opulenter Bekleidung zieht die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter in die Bildmitte, in der der rechte Gerichtsschreiber am Tisch frontal aufgenommen ist, mit mächtigem Oberkörper dasitzt, aus dem Bild blickt und, als wollte er sich rechtfertigen, uns seinen Doktorhut mit beiden Händen wie eine Trophäe entgegenhält. Seine Pelzschaube war auf dem Rathenower Gemälde wohl lila gefärbt, bevor die Farbe verblichen ist. Die Farbe könnte auf den roten Purpur alludieren, der eine hochherrschaftliche, kaiserliche Farbe war.³² Der dunkelbraune Fellkragen wird aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen Rückenmarder anspielen, der spätestens seit der erwähnten Reichspolizeiordnung den hohen Ratsmitgliedern vorbehalten war. Kurzum, der Gerichtsschreiber ist nicht nur ein herkömmlicher Schreiber im Bild, sondern dient auch als ›alter ego‹ der Betrachterinnen und Betrachter. Er scheint sich in Anwesenheit des geschundenen Passionschristus, der gleich neben ihm sitzt, nicht ganz wohl zu fühlen. Er ist als hochstehender Ratsherr und Gelehrter durch seine vestimentären Insignien ausgezeichnet. Er dient als zentrale Identifikationsfigur und einem ›Ungerechten Gericht‹ und ist damit auch ein Vehikel, den Christen – repräsentiert durch ein hohes Ratsmitglied der damaligen Gegenwart – in Frage und als Sünder beziehungsweise ungerechten Richter bloß zu stellen.

Die Synhedriondarstellungen im Stich van Doetecums und in Rathenow dienen nicht als antisemitische Propaganda, sondern vielmehr einer nach innen gekehrten Gesellschaftskritik unter Christen. Nicht Juden werden vorgeführt, sondern Christen, um sie daran zu erinnern, dass das Christsein allein die Gesellschaft und die Mitglieder ihrer

hohen Stände nicht vor der Sünde schützt. Das ›Ungerechte Gericht‹ ist gewissermaßen überall, auch in der christlichen Gesellschaft und Kirchengemeinde. So gesehen dienen darüber hinaus die Anspielungen auf osmanische Trachten im Bild einer zweiten Handlungsebene, die auf Jerusalem als Handlungsort anspielt. Die Vielfalt der dargestellten Gewänder zwischen christlichem Ratsherrn und osmanischem Nicht-Christen scheint genauso widersprüchlich, wie die gegensätzlichen Einschätzungen der Richter des Hohen Rates. Denn im ›Pilatusurteil‹ sind unter ihnen einige Zweifler erwähnt, die eine Verurteilung Christi nicht befürworten. Ryphar (7) etwa sagt: »Die Rechten strafen niemand, außer die Schuldigen. Darum, wenn er ein Gesetzesbrecher ist, so lasst ihn seine Tat bekennen. Ohne das Geständnis kann man ihn nicht verurteilen.« Und Joseph von Arimathea gibt zu Protokoll: »Ach wie schändlich ist es, dass in der Stadt kein einziger Verteidiger für einen unschuldigen Menschen gefunden worden ist.« Der Hohe Rat spricht nicht mit einer Stimme – die Verurteilung Christi scheint nur knapp mehrheitsfähig, denn das Richtergremium zerfällt in Befürworter, Gegner und Zweifler. Schon allein wegen dieses Streitens und Ringens um Gerechtigkeit scheint die Synhedrionszene für anti-jüdische Propaganda eher ungeeignet. In den Bildern von Doetecums und in Rathenow ist sie jedenfalls kein Thema. Darauf lässt zudem die eigenwillige Darstellung des Kaiphas schließen, der gerade nicht in der liturgischen Gewandung des jüdischen Hohepriesters zu sehen ist. Ihm fehlt insbesondere der Choschen, jene große Quadratische Textilfläche, später auch aus Metallplatten gefertigte Brustplatte, auf der die zwölf Edelsteine befestigt sind. In einigen Stichen des Synhedrions und den Bildern von Helmstedt und Tangermünde trägt sie der Hohepriester, in vielen anderen Darstellungen jedoch nicht. Bereits bei Matthes Rauch fehlt der Choschen und mit seiner Mitra mutet Kaiphas wie ein Bischof an. Dieser Eindruck ist auch bei van Doetecums und in Rathenow kaum von der Hand zu weisen angesichts des Pluviale und der darunter sichtbaren Kasel des Kaiphas. Bereits im Synhedriongemälde aus dem späten 16. Jahrhundert in der *Bob Jones University Collection* mutiert Kaiphas eindeutig zum Bischof mit Bischofsstab (Abb. 7).³³ Abermals scheint Antisemitismus nicht das Thema des dargestellten Synhedrions, sondern der (falsche) Christ als Sünder. Es ist das Pendant zu Jüngsten Gerichts- und Apokalypseszenen, in deren Darstellungen seit dem Mittelalter gerade auch die gesellschaftlichen Eliten – geistliche wie weltliche Christen – als Sünder in die Hölle fahren. Im Synhedrion sind es die Richter, die Unrecht sprechen und sich an Christus versündigen.

Man mag die Synhedriondarstellungen von Doetecums und in Rathenow als mediokre Kunst abtun und nicht weiter beachten. Doch ist es nicht die künstlerische Leistung der Griffel- beziehungsweise Pinselführung, die zuerst Beachtung verdient, als vielmehr das »Kostümargument«,³⁴ mit dem die Künstler arbeiten und der eigenen Glaubensgemeinschaft, ihren gesellschaftlichen Eliten und Gerichten den Spiegel vorhalten. Es handelt sich um moralisierende Lehrbilder, Erziehungsstücke, die ethische

Anmerkungen

- 1 RAINER HENRICH, Gericht über Jesus, in: RDK Labor, 2019 (URL: http://www.rdklabor.de/wiki/Gericht_über_Jesus [zuletzt: 10.08.2023]); ROMANA RUPIEWIECZ, Sąd nad Jezusem Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności [= Die Verurteilung Jesu Eine Studie über Ikonographie und Quellen vom christlichen Altertum bis zur Moderne], Warschau 2018, S. 246.
- 2 Die folgenden Präliminarien sind die Frucht langjähriger Forschung und methodischer Überlegungen zur *Vestimentären Kunstgeschichte*. Vgl. hierzu SABINE DE GÜNTHER/PHILIPP ZITZLSPERGER (Hgg.), Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia, Berlin/Boston 2018; PHILIPP ZITZLSPERGER, Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte. Gattungübergreifende Überlegungen zum Verhältnis von Personaldenkmal, Historienbild und der Kleidung in der Kunst, in: DAVID GANZ/MARIUS RIMMELE (Hgg.), Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache, Emsdetten/Berlin 2012, S. 117–138; DERS., Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008; DERS., Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 34 (2006)/Heft 1, S. 36–51. Vgl. auch jüngst die Dissertation von TORSTEN KORTE, Tiepolo und das Kostüm. Konstruktion von Geschichte im Historienbild, Berlin 2023, in der die methodischen Überlegungen zu einer *Vestimentären Kunstgeschichte* weitergeführt und außerordentlich bereichert werden.
- 3 Auf den geschilderten Vorfall wird verwiesen bei THOMAS W. GAEHTGENS/UWE FLECKNER (Hgg.), Historienmalerei, Berlin 1996, S. 46 f.
- 4 Zum »Kostümstreit« vgl. hierzu ausführlich JUTTA VON SIMSON, Wie man Helden anzog. Ein Beitrag zum »Kostümstreit« im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989), S. 47–63, hier S. 43f.; in diesem Zusammenhang vgl. auch die Diskussion über das Rostocker Blücher-Denkmal zwischen Schadow und Goethe. Zur Kritik der Moderne in Frankreich vgl. Baudelaires Plädoyer für die Darstellbarkeit der zeitgenössischen Kleidung in seinem »Salon de 1845«: »Der wahre Maler wird der sein, [...] der uns in der Farbe oder in der Zeichnung zeigt und begreiflich macht, wie bedeutend und poetisch wir in unseren Krawatten und Lackstiefeln sind.« Hier zitiert nach WERNER HOFMANN, Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit, Köln 1999, S. 58.
- 5 Zur Livree vgl. MARKUS VÖLKEL, Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese-Barberini-Chigi, Tübingen 1993, S. 158–182.
- 6 Der Symbolbegriff ist in den Geisteswissenschaften extrem uneinheitlich definiert. Vgl. hierzu OLIVER R. SCHOLZ, Symbol, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1998, Sp. 710–738. Zur Geschichte des Symbolbegriffs in der Ästhetik und Kunstwissenschaft und seine uneinheitliche Definition vgl. GÖTZ POCHAT, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983. Im Folgenden wird der Symbolbegriff in dem Sinne verwendet, wie ihn die Kunstwissenschaft bereits in den 1960er Jahren entworfen hat. Ihre Wurzeln hierzu liegen in der romantischen Kunstphilosophie, wie etwa in den Ausführungen Friedrich Creuzers, vgl. ERNST HOWALD, Der Kampf um Creuzers Symbolik, Tübingen 1926, S. 63–38. Grundsätzlich kann mit ›Symbol‹ sehr Verschiedenartiges und sogar Gegensätzliches gemeint sein. Das Wort ›Symbol‹ sollte deshalb nur auf eine bestimmte Art von Zeichen beschränkt werden, »die für einen sonst unübersetzbaren und unaussprechlichen Sinn zu stehen kommen.« ERNST H. GOMBRICH, Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung, in: HERMANN BAUER/LORENZ DITTMANN/FRIEDRICH PIEL/MOHAMMED RASSEM/BERNHARD RUPPRECHT (Hgg.), Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 2, Berlin 1966, S. 10–38, hier S. 11 f. In diesem Sinne auch LORENZ DITTMANN, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang, in: Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung 2 (1975), S. 149–174, hier S. 164; ERNST H. GOMBRICH, Ziele und Grenzen der Ikonologie (1972), in: EKKEHARD KAEMMERLING (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1, Köln 1979, S. 377–433, hier besonders S. 406–409.
- 7 ERWIN PANOFSKY, Ikonografie und Ikonologie (1939), in: EKKEHARD KAEMMERLING (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1994, S. 207–225, hier S. 221 f.

- 8 Zu den Enzyklopädien vgl. DOMENICO MAGRI, *Notitia de vocabuli ecclesiastici: con la dichiaratione delle ceremonie, et origine de' riti sacri*. Messina 1644. Zu den bekanntesten Handbüchern zählt die häufig aufgelegte und aktualisierte Publikation von GIROLAMO LUNADORO, *Relatione della corte di Roma e de' riti da osservarsi in essa e de'suoi Magistrati, & offitij, con la loro distinta giurisdittione*, Venedig 1642. Über die Bedeutung Lunadoros an den europäischen Höfen vgl. MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Il cerimoniale come linguaggio politico*, in: DIES. (Hg.), *Cérémonial et rituel à Rome (XVI^e–XIX^e siècle)*, Roma 1997, S. 117–176, hier S. 134. Zur Bedeutung und Symbolik der liturgischen Kleidung vgl. grundsätzlich PHILIPP ZITZLSPERGER, Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002.
- 9 Zum Kostümstreit vgl. ZITZLSPERGER, *Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte* (wie Anm. 2); WOLFGANG SCHÖLLER, »Veredelt, aber nicht fremd.« Johann Gottfried Schadow und der sogenannte Kostümstreit, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 3 (1996), S. 171–183. JUTTA VON SIMSON, *Wie man Helden anzog. Ein Beitrag zum »Kostümstreit« im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), S. 47–63.
- 10 HANS KORTUM, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit der klassischen französischen Literatur*, Berlin 1966, S. 8; THOMAS KIRCHNER, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 368–370.
- 11 Hierzu zählt zum Beispiel die Tapisserieserie »*L'histoire du roy*« von Frans Adam van der Meulen (1664–1680), gefolgt von jener Charles Le Brun (1670–1676). Die Protagonisten sind nun ausschließlich in ihrer zeitgenössischen Garderobe zu sehen. Ebd., S. 396–400, 415–422. Vgl. hierzu Charles Perraults Gedicht »*La peinture*« (1668), in dem er den zeitgeschichtlichen Bezug der neuen Historienmalerei auch in Bezug auf die Kleiderdarstellung besingt und Le Brun auffordert, dem Beispiel van der Meulens zu folgen. Zitat ebd., S. 398, und bei WOLFGANG BRASSAT, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003, S. 361.
- 12 KIRCHNER, *Der epische Held* (wie Anm. 10), S. 459.
- 13 Hierzu grundsätzlich MILOŠ VEC, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, Diss. phil., Frankfurt am Main 1998.
- 14 Vgl. hierzu grundsätzlich die Kritik von OTTO PÄCHT, *Kritik der Ikonologie* (1977), in: KAEMMERLING, *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 6), S. 353–376, hier S. 373.
- 15 RUPIEWIECZ, *Şad nad Jezusem* (wie Anm. 1), S. 183.
- 16 Hierzu weitere Details und Bildbeispiele in Anm. 31.
- 17 KORTE, *Tiepolo* (wie Anm. 2), S. 29–84; ELKE KATHARINA WITTICH, »Well Engraved and Cut Figures.« Melchior Lorck's Woodcuts of Ottoman Clothing and Turcica in *Cabinets of Wonder*, in: DE GÜNTHER/ZITZLSPERGER, *Signs and Symbols* (wie Anm. 2), S. 9–38; ALBERTO SAVIELLO, *Imaginationen des Islam. Bildliche Darstellungen des Propheten Mohammed im westeuropäischen Buchdruck bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin/München/Boston 2015, S. 82–89; JOHN BLOCK FRIEDMAN, *The Art of the Exotic. Robinet Testard's Turbans and Turban-like Coiffure*, in: ROBIN NETHERTON/GALE R. OWEN-CROCKER (Hgg.), *Medieval Clothing and Textiles*, Bd. 4, Woodbridge 2008, S. 173–191. ANDREA-MARTINA REICHEL, *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms*, Diss. phil., Berlin 1998 (URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/15091/Reichel.pdf?sequence=1> [zuletzt: 07.08.2023]), S. 143–153; JULIAN RABY, *Venice, Dürer and the oriental Mode*, London 1983; JACQUELINE HERALD, *Renaissance Dress in Italy 1400–1500*, London 1981, S. 55–62.
- 18 Vgl. ZITZLSPERGER, *Kleiderbilder* (wie Anm. 2).
- 19 ISABEL KUHL, *Cesare Vecellios »Habiti antichi et moderni.« Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts*, Diss. phil., Köln 2008 (URL: https://kups.ub.uni-koeln.de/2878/2/diss_kuhl.pdf [zuletzt: 08.08.2023]), S. 18–22. Zu den weiteren Ausgaben vgl. ebd., S. 160–165.
- 20 CESARE VECELLIO, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venedig 1590, fol. 398r–398v.

- 21 Zur Motivwanderung der Kapuze vgl. die instruktiven Hinweise bei KORTE, Tiepolo (wie Anm. 2), S. 79–81 mit Fußnote 73.
- 22 EBERHARD WERNER HAPPEL, *Thesaurus Exoticorum oder Schatz-Kammer ausländischer Raritäten und Geschichten*, Hamburg 1688, S. 145. Zum weiteren Fortleben der osmanischen Kapuzenform vgl. KORTE, Tiepolo (wie Anm. 2), S. 76–84.
- 23 RUPIEWIECZ, *Sąd nad Jezusem* (wie Anm. 1), S. 182. Zum Antisemitismus in der Frühneuzeit des christlichen Europa vgl. den Überblick bei NICOLINE HORTZITZ, *Die Sprache der Judenfeindschaft in der frühen Neuzeit 1450–1700. Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation*, Heidelberg 2005, und WERNER BERGMANN, *Geschichte des Antisemitismus*, München 2002.
- 24 Vgl. beispielsweise LAMBERT DE VOS, *Türkisches Kostümbuch*, Istanbul 1575, S. 87r, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen. Weiterführende Überblicksliteratur: HERBERT L. KESSLER, *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphia 2013; DANA E. KATZ, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia 2008.
- 25 Jörg Breu d. Ä., Januar bis März aus den Augsburger Monatsbildern, um 1531, Deutsches Historisches Museum, Berlin.
- 26 Zum Hergang der erstaunlichen Stiftung durch eine jüdische Bankiersfamilie vgl. KATZ, *The Jew in the Art* (wie Anm. 24), S. 41–44.
- 27 Vgl. mustergültige Darstellungen zum Beispiel bei JOHANN JACOB SCHUDT, *Neue Franckfurter jüdische Kleider-Ordnung. Dessgleichen wie es bey ihren Verlöbnußen, Hochzeiten, Beschneidungen, Gevatterschaften und anderen Vorfällen hinführo soll gehalten werden*, Frankfurt am Main 1716; oder ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Neu-eröffnete Welt-Galleria: worinnen sehr curios und begnügt unter die Augen kommen allerley Aufzüge und Kleidungen unterschiedlicher Stände und Nationen*, Nürnberg 1703, 39r.
- 28 Vgl. exemplarisch das Rathenower Gemälde »*Christus vor dem Hohen Rat*« (Abb. S. 16/17), Bildunterschrift.
- 29 Hierzu umfassend ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz* (wie Anm. 2).
- 30 Exemplarisch zu Nürnberg vgl. JUTTA ZANDER-SEIDEL, *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*, München 1990; DIES., *Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1993, S. 176–188. Exemplarisch zu Regensburg vgl. CARL THEODOR GEMEINER, *Reichsstadt Regensburgische Chronik*, 3 Bde., Regensburg 1800/21, hier Bd. 3 (1821), S. 679–685. Ich danke MELANIE BURGEMEISTER für den Hinweis auf die Regensburger Ordnung von 1485.
- 31 Vgl. hierzu exemplarisch frühneuzeitliche Juristen- und Gerichtsdarstellungen:
- Frontispiz der »*Gerichtzordnung Im[m]fürstnthumb Oberrn vnd Niderrn Bayrn: Anno 1520*« (<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10141417?page=,1> [zuletzt: 10.08.2023])
 - »*Luther auf dem Reichstag zu Worms*«, Kolorierter Holzschnitt von 1556 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luther-in-Worms-auf-Rt.jpg> [zuletzt: 10.08.2023])
 - Augsburger Geschlechtertanz, Ölgemälde, ca. 1560, Maximiliansmuseum, Augsburg (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geschlechtertanz_1560.png?uselang=de [zuletzt: 10.08.2023])
 - Giuseppe Arcimboldo »*Der Jurist*«, 1566, Öl auf Leinwand, Schloss Gripsholm ([https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Jurist#/media/Datei:The_Lawyer,_possibly_Ulrich_Zasius,_1461-1536,_humanist,_jurist_\(Giuseppe_Arcimboldo\)_-_Nationalmuseum_-_15897.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Jurist#/media/Datei:The_Lawyer,_possibly_Ulrich_Zasius,_1461-1536,_humanist,_jurist_(Giuseppe_Arcimboldo)_-_Nationalmuseum_-_15897.jpg) [zuletzt: 10.08.2023])– Frontispiz des »*Peinlich Halßgericht. Des Allerdurchleuchtiste[n] Großmechtigsten, vnüberwindlichsten Keyser Carols des Fünfften, [...]*«, Frankfurt am Main 1569, und dort S. Iv, VIIv, XIIIr (<https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/16916575138888bsb10145438.pdf> [zuletzt: 10.08.2023])
 - Porträt des Juristen Andreas Laubmair, Holzschnitt um 1596, Universitätsbibliothek Heidelberg, Inventarnummer Graph. Slg. P_0960 (<https://www.graphikportal.org/document/gpo00269986> [zuletzt: 10.08.2023])

- Porträt des Juristen Johann Hochmann, Holzschnitt um 1598, Universitätsbibliothek Heidelberg, Inventarnummer Graph. Slg. P_0844 (<https://www.graphikportal.org/document/gpo00270415> [zuletzt: 10.08.2023])
- 32 Zur politischen Ikonografie des Purpur jüngst CHRYSSA RANOUTASKI, *Purpur in Byzanz. Privileg und Würdeformel*, Wiesbaden 2022.
 - 33 The Bob Jones University Collection of Religious Paintings, Bd. 2, Greenville, SC 1962, Nr. 144. Ich danke RAINER HENRICH für den wertvollen Hinweis.
 - 34 Zum Begriff des Kostümargumentes vgl. ZITZLSPERGER, *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte* (wie Anm. 2); DERS., *Dürers Pelz* (wie Anm. 2); DE GÜNTHER/ZITZLSPERGER, *Signs and Symbols* (wie Anm. 2), Einleitung.
 - 35 Vgl. hierzu mit zahlreichen Beispielen PHILIPP ZITZLSPERGER, *Von der Gegenwart der Vergangenheit. Die Kostümierung als Erzählstrategie in Mariawald und Steinfeld*, in: DAGMAR TÄUBE (Hg.), *Rheinische Glasmalerei. Meisterwerke der Renaissance. Ausstellungskatalog Museum Schnütgen*, Bd. 1, Köln 2007, S. 105–110. Zu Tiepolo mit weitreichender vestimentärer Bildtheorie vgl. KORTE, *Tiepolo* (wie Anm. 2).
 - 36 Ebd., S. 250–278.

Christus vor Kaiphas, Herodes und Pilatus

Kirchengemälde der Passion Christi in Altmark,
Börde und Prignitz

I. Vorbemerkungen

Die protestantischen Umgestaltungen der mittelalterlichen Kirchen fielen in die Stil-epochen der Spätrenaissance und des Barocks. Dazu gehörte auch die Ausschmückung der Prinzipalstücke mit Bildwerken. Es erhielten aber nicht nur die neuen Altaraufsätze, die Kanzeln und Taufen Bildwerke, sondern auch die Epitaphien und die in die evangelischen Kirchen neu eingebauten Emporen. Deren zum Innenraum zeigende Schau-seiten der Brüstungen boten ähnlich den Kirchenwänden in vorreformatorischer Zeit ausreichend Platz zur bildlichen Darstellung der Geschichten des Alten und des Neuen Testaments und biblischer Personen wie der Propheten und Apostel. Eine besondere Bedeutung erhielt dabei die Darstellung der Passion Christi.

In einigen Kirchen wurden auch einzelne Bilder als Epitaphgemälde aufgehängt, die speziellen Themen gewidmet waren. Dazu gehörten große Gemälde zum einhun-dertsten Jubiläum der Augsburger Konfession zum Beispiel in St. Stephani in Helmstedt (1643) oder zum Abendmahl der protestantischen Fürsten und der Reformatoren zum Beispiel in St. Nikolai in Luckau (3. Viertel des 17. Jahrhunderts) und St. Marien in Kirchhain (Ende des 16. Jahrhunderts) in der Niederlausitz. Es entstanden auch große Leinwandgemälde mit dem Bildmotiv »*Christus vor dem Hohen Rat*«, wie sie mehrfach im Gebiet zwischen Helmstedt und Neuruppin (Helmstedt, Rathenow, Schnarsleben, Stölln, Tangermünde und Radensleben), aber auch in anderen Kirchen Mitteldeutsch-lands (Borna bei Oschatz, Wahlhausen) vorhanden sind.

II. Bildwerke und ihre druckgraphischen Vorlagen

Während der Großteil der spätmittelalterlichen Wandmalereien in den Kirchen nach generellen ikonographischen Vorbildern geschaffen wurden, haben Teile der um 1500 gefertigten Bildwerke an den spätgotischen Retabeln ihre Vorlagen in Druckgraphiken. Dafür wurden Holzschnitte und Kupferstiche von Albrecht Dürer, aber auch von Hans Leonhard Schäufelein, Martin Schongauer, Israhel van Meckenem und anderen genutzt. Während die sakralen Gemälde zur Kirchengestaltung von Lucas Cranach d. Ä. und seinem Umkreis meist Unikate waren, wurden die gemalten oder in Stein beziehungsweise Holz gehauenen Bildwerke seit den letzten Jahrzehnten des Reformationsjahrhunderts bis zum Ende der Ausgestaltung der Kirchen mit biblischen Bildern mit Beginn des Aufklärungszeitalters zum weitaus überwiegenden Teil nach druckgraphischen Vorlagen geschaffen.

Beginnend mit den Arbeiten Hermann Oertels aus Braunschweig für die Kirche St. Stephani in Helmstedt,¹ der für sämtliche Bildwerke in der Kirche die verwendeten druckgraphischen Vorlagen fand, ist bei einer Beschreibung und Interpretation von sakralen Bildwerken die Suche nach den Vorlagen und damit nach den diese komponierenden Künstlern empfehlenswert. Oertel formuliert zwanzig Jahre später »*die These, daß die Gemälde in den protestantischen Kirchen eine Kunst der Vorlagen sind: Nicht ausschließlich, aber weithin und mehr als schon bekannt. Die Gemälde sind keine Originalerfindung der beauftragten Werkstätten, sie sind nach im Handel erworbener Druckgraphik gearbeitet. Diesen Werken fehlt die persönliche schöpferische Leistung. Diese These stützt sich auf eine Untersuchung der Gemälde am Altar und an den Emporen im norddeutschen Raum zwischen Weser und Elbe und ist durch zahlreiche Stichproben im übrigen protestantischen Deutschland bestätigt.*«² Ob dabei eine persönlich schöpferische Leistung wirklich fehlt, sei dahingestellt. Spätestens jedoch seit der Publikation von Ulrich Schöntube 2008 zu den Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg und damit auch dem Gebiet der Altmark, der einen großen Teil der Bildwerke Druckgraphiken zuordnet, sollte eine derartige Prüfung nicht mehr fehlen.³ Die umfangreichen Publikationen des Verfassers zu dieser Thematik seit 2015 und die damit einhergehende generelle Aussage, dass annähernd einhundert Prozent der biblischen Gemälde und auch der Apostel-, Evangelisten- und Prophetendarstellungen in den mittel- und norddeutschen Kirchen nach druckgraphischen Vorlagen gemalt wurden, bestätigen die Arbeiten von Hermann Oertel, Ulrich Schöntube und anderen.⁴

III. Die Passionsberichte der Bibel

Nachfolgend werden die Berichte der Verurteilung Jesu aus den vier Evangelien des Neuen Testaments wörtlich vorgestellt. Diese Berichte sind die Grundlage für die entsprechenden Bilddarstellungen in den Kirchen, besonders an den Emporenbrüstungen. Auf die Gerichtsszenen wird durch Kursivstellung besonders hingewiesen, da diese in den nachfolgend beschriebenen Bilderzyklen einzeln vorgestellt und mit den weiteren detaillierten Geschehnissen wie zum Beispiel die Geißelung, die Verspottung, die Dornenkrönung zur kompletten Passionsgeschichte in Bildern ergänzt werden. Die Auswahl der dargestellten Bilder ist von Ort zu Ort verschieden und hängt offenbar mehr von dem zur Verfügung stehenden Platz an den Bildträgern als von der Bedeutung der einzelnen Szenen für die Ereignisse der gesamten Passion Jesu ab. Die großformatigen Gemälde mit dem Motiv »*Christus vor dem Hohen Rat*« zeigen dagegen mit Jesus vor Kaiphas nur eine Gerichtsversammlung. Die dafür zugrunde liegenden Textzeilen der Evangelien werden *kursiv* und fett hervorgehoben.⁵

Matthäus 26,3–5:

3 *Da versammelten sich die Hohenpriester und die Ältesten des Volkes im Palast des Hohenpriesters, der hieß Kaiphas, 4 und hielten Rat,* Jesus mit List zu ergreifen und zu töten. **5 Sie sprachen aber:** Ja nicht bei dem Fest, damit es nicht einen Aufruhr gebe im Volk.

Matthäus 26,57–68:

57 Die aber Jesus ergriffen hatten, *führten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, wo die Schriftgelehrten und die Ältesten sich versammelt hatten.* **59 Die Hohenpriester aber und der ganze Hohe Rat suchten falsches Zeugnis gegen Jesus,** dass sie ihn töteten, **60 und fanden keins, *obwohl viele falsche Zeugen herzutraten.*** Zuletzt aber traten zwei herzu **61 und sprachen:** Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in drei Tagen aufbauen.

62 Und der Hohepriester stand auf und sprach zu ihm: *Antwortest du nichts auf das, was diese gegen dich bezeugen?* **63 Aber Jesus schwieg still.** Und der Hohepriester sprach zu ihm: Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass du uns sagst, ob du der Christus bist, der Sohn Gottes. **64 Jesus sprach zu ihm: Du sagst es.** **65 *Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach: Er hat Gott gelästert!*** Was bedürfen wir weiterer Zeugen? Siehe, jetzt habt ihr die Gotteslästerung gehört. **66 Was meint ihr? *Sie antworteten und sprachen: Er ist des Todes schuldig.*** **67 Da spien sie ihm ins Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten.** Einige aber schlugen ihn ins Angesicht **68 und sprachen:** Weissage uns, Christus, wer ist's, der dich schlug?

Matthäus 27,1; 12f.; 21–24:

1 Am Morgen aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volkes einen Rat über Jesus, dass sie ihn töteten, 2 und sie banden ihn, führten ihn ab und überantworteten ihn dem Statthalter Pilatus. 11 Jesus aber wurde vor den Statthalter gebracht; und der Statthalter fragte ihn und sprach: Bist du der König der Juden? Jesus aber sprach: Du sagst es.

12 Und als er von den Hohenpriestern und Ältesten verklagt wurde, antwortete er nichts. 13 Da sprach Pilatus zu ihm: Hörst du nicht, was sie alles gegen dich vorbringen? 14 Und er antwortete ihm nicht auf ein einziges Wort, sodass sich der Statthalter sehr verwunderte.

21 Da antwortete nun der Statthalter und sprach zu ihnen: Welchen wollt ihr? Wen von den beiden soll ich euch losgeben? Sie sprachen: Barabbas! 22 Pilatus sprach zu ihnen: Was soll ich dann machen mit Jesus, von dem gesagt wird, er sei der Christus? Sie sprachen alle: Lass ihn kreuzigen! 23 Er aber sagte: Was hat er denn Böses getan? Sie schrien aber noch mehr: Lass ihn kreuzigen! 24 Da aber Pilatus sah, dass er nichts ausrichtete, sondern das Getümmel immer größer wurde, nahm er Wasser und wusch sich die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen; seht ihr zu!

Markus 14, 53–65:

Und sie führten Jesus zu dem Hohenpriester; und es versammelten sich alle Hohenpriester und Ältesten und Schriftgelehrten. 54 Petrus aber folgte ihm nach von ferne, bis hinein in den Palast des Hohenpriesters, und saß da bei den Knechten und wärmte sich am Feuer. 55 Aber die Hohenpriester und der ganze Hohe Rat suchten Zeugnis gegen Jesus, auf dass sie ihn zu Tode brächten, und fanden nichts. 56 Denn viele gaben falsches Zeugnis gegen ihn; aber ihr Zeugnis stimmte nicht überein. 57 Und einige standen auf und gaben falsches Zeugnis gegen ihn und sprachen: 58 Wir haben gehört, dass er gesagt hat: Ich will diesen Tempel, der mit Händen gemacht ist, abbrechen und in drei Tagen einen andern bauen, der nicht mit Händen gemacht ist. 59 Aber ihr Zeugnis stimmte auch darin nicht überein. 60 Und der Hohepriester stand auf, trat in die Mitte und fragte Jesus und sprach: Antwortest du nichts auf das, was diese gegen dich bezeugen? 61 Er aber schwieg still und antwortete nichts. Da fragte ihn der Hohepriester abermals und sprach zu ihm: Bist du der Christus, der Sohn des Hochgelobten? 62 Jesus aber sprach: Ich bin's; und ihr werdet sehen den Menschensohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen mit den Wolken des Himmels. 63 Da zerriss der Hohepriester seine Kleider und sprach: Was bedürfen wir weiterer Zeugen? 64 Ihr habt die Gotteslästerung gehört. Was meint ihr? Sie aber verurteilten ihn alle, dass er des Todes schuldig sei. 65 Da fing ein an, ihn

anzuspeien und sein Angesicht zu verdecken und ihn mit Fäusten zu schlagen und zu ihm zu sagen: Weissage uns! Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht.

Markus 15,1–19:

Und alsbald am Morgen hielten die Hohenpriester Rat mit den Ältesten und Schriftgelehrten, dazu der ganze Hohe Rat, und sie banden Jesus und führten ihn ab und überantworteten ihn Pilatus. 2 Und Pilatus fragte ihn: Bist du der König der Juden? Er aber antwortete ihm und sprach: Du sagst es. ***3 Und die Hohenpriester beschuldigten ihn hart. 4 Pilatus aber fragte ihn abermals und sprach: Antwortest du nichts? Siehe, wie hart sie dich verklagen!*** ***5*** Jesus aber antwortete nichts mehr, sodass sich Pilatus verwunderte. ***6*** Er pflegte ihnen aber zum Fest einen Gefangenen loszugeben, welchen sie erbateten. ***7*** Es war aber einer, genannt Barabbas, gefangen mit den Aufrührern, die beim Aufruhr einen Mord begangen hatten. ***8*** Und das Volk ging hinauf und bat, dass er tue, wie er ihnen zu tun pflegte. ***9 Pilatus aber antwortete ihnen: Wollt ihr, dass ich euch den König der Juden losgebe? 10 Denn er erkannte, dass ihn die Hohenpriester aus Neid überantwortet hatten. 11*** Aber die Hohenpriester wiegelten das Volk auf, dass er ihnen viel lieber den Barabbas losgebe. ***12 Pilatus aber antwortete wiederum und sprach zu ihnen: Was wollt ihr dann, dass ich tue mit dem, den ihr den König der Juden nennt? 13*** Sie schrien abermals: Kreuzige ihn! ***14 Pilatus aber sprach zu ihnen: Was hat er denn Böses getan? Aber sie schrien noch viel mehr: Kreuzige ihn! 15*** Pilatus aber wollte dem Volk Genüge tun und gab ihnen Barabbas los und ließ Jesus geißeln und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde.

Lukas 22,66–71:

66 Und als es Tag wurde, versammelte sich der Rat der Ältesten des Volkes – Hohenpriester und Schriftgelehrte –, und sie führten ihn vor ihren Hohen Rat ***67*** und sprachen: Bist du der Christus, so sage es uns! Er sprach aber zu ihnen: Sage ich's euch, so glaubt ihr's nicht; ***68*** frage ich aber, so antwortet ihr nicht. ***69*** Aber von nun an wird der Menschensohn sitzen zur Rechten der Kraft Gottes. ***70*** Da sprachen sie alle: Bist du denn Gottes Sohn? Er sprach zu ihnen: Ihr sagt es, ich bin es. ***71 Sie aber sprachen: Was bedürfen wir noch eines Zeugnisses? Wir haben's selbst gehört aus seinem Munde.***

Lukas 23,1–25

1 Und die ganze Versammlung stand auf, und sie führten ihn vor Pilatus ***2*** und fingen an, ihn zu verklagen, und sprachen: Wir haben gefunden, dass dieser unser Volk aufhetzt und verbietet, dem Kaiser Steuern zu geben, und spricht, er sei Christus, ein

König. 3 *Pilatus aber fragte ihn und sprach: Bist du der Juden König?* Er antwortete ihm und sprach: *Du sagst es.* 4 *Pilatus sprach zu den Hohenpriestern und zum Volk: Ich finde keine Schuld an diesem Menschen.* 5 Sie aber beharrten darauf und sprachen: *Er wiegelt das Volk auf damit, dass er lehrt im ganzen jüdischen Land, angefangen von Galiläa bis hierher.* 6 *Als aber Pilatus das hörte, fragte er, ob der Mensch aus Galiläa wäre.* 7 *Und als er vernahm, dass er unter die Herrschaft des Herodes gehörte, sandte er ihn zu Herodes, der in diesen Tagen auch in Jerusalem war.* 8 *Als aber Herodes Jesus sah, freute er sich sehr; denn er hätte ihn längst gerne gesehen; denn er hatte von ihm gehört und hoffte, er würde ein Zeichen von ihm sehen.* 9 *Und er fragte ihn mancherlei. Er antwortete ihm aber nichts.* 10 *Die Hohenpriester aber und die Schriftgelehrten standen dabei und verklagten ihn hart.* 11 *Aber Herodes mit seinen Soldaten verachtete und verspottete ihn, legte ihm ein weißes Gewand an und sandte ihn zurück zu Pilatus.* 24 *Und Pilatus urteilte, dass ihre Bitte erfüllt würde,* 25 *und ließ den los, der wegen Aufruhr und Mord ins Gefängnis geworfen war, um welchen sie baten; aber Jesus übergab er ihrem Willen.*

Johannes 18,12–40:

12 *Die Schar aber und ihr Oberst und die Knechte der Juden nahmen Jesus und banden ihn* 13 *und führten ihn zuerst zu Hannas; der war der Schwiegervater des Kaiphas, der in jenem Jahr Hoherpriester war.* 14 *Kaiphas aber war es, der den Juden geraten hatte, es wäre gut, ein Mensch stürbe für das Volk.* 15 *Simon Petrus aber folgte Jesus nach und ein anderer Jünger. Dieser Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesus hinein in den Palast des Hohenpriesters.* 16 *Petrus aber stand draußen vor der Tür. Da kam der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, heraus und redete mit der Türhüterin und führte Petrus hinein.* 17 *Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petrus: Bist du nicht auch einer von den Jüngern dieses Menschen? Er sprach: Ich bin's nicht.* 18 *Es standen da aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlenfeuer gemacht, denn es war kalt, und sie wärmten sich. Aber auch Petrus stand bei ihnen und wärmte sich.* 19 *Der Hohepriester befragte nun Jesus über seine Jünger und über seine Lehre.* 20 *Jesus antwortete ihm: Ich habe frei und offen vor aller Welt geredet. Ich habe allezeit gelehrt in der Synagoge und im Tempel, wo alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgenen geredet.* 21 *Was fragst du mich? Frage die, die gehört haben, was ich zu ihnen geredet habe. Siehe, sie wissen, was ich gesagt habe.* 22 *Als er so redete, schlug einer von den Dienern, der dabeistand, Jesus ins Gesicht und sprach: Sollst du dem Hohenpriester so antworten?* 23 *Jesus antwortete ihm: Habe ich übel geredet, so beweise, dass es übel ist; habe ich aber recht geredet, was schlägst du mich?* 24 *Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas.* 25 *Simon Petrus aber stand da und wärmte*

sich. Da sprachen sie zu ihm: Bist du nicht einer seiner Jünger? Er leugnete aber und sprach: Ich bin's nicht. 26 Spricht einer von den Knechten des Hohenpriesters, ein Verwandter dessen, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte: Sah ich dich nicht im Garten bei ihm? 27 Da leugnete Petrus abermals, und alsbald krächte der Hahn. 28 Da führten sie Jesus von Kaiphas vor das Prätorium; es war aber früh am Morgen. Und sie gingen nicht hinein in das Prätorium, damit sie nicht unrein würden, sondern das Passamahl essen könnten. 29 *Da kam Pilatus zu ihnen heraus und sprach: Was für eine Klage bringt ihr vor gegen diesen Menschen?* 30 Sie antworteten und sprachen zu ihm: Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet. 31 *Da sprach Pilatus zu ihnen: So nehmt ihr ihn und richtet ihn nach eurem Gesetz.* Da sprachen die Juden zu ihm: Es ist uns nicht erlaubt, jemanden zu töten. 32 So sollte das Wort Jesu erfüllt werden, das er gesagt hatte, um anzuzeigen, welchen Todes er sterben würde. 33 *Da ging Pilatus wieder hinein ins Prätorium und rief Jesus und sprach zu ihm: Bist du der Juden König?* 34 Jesus antwortete: Sagst du das von dir aus, oder haben dir's andere über mich gesagt? 35 Pilatus antwortete: Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet. *Was hast du getan?* 36 Jesus antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darum kämpfen, dass ich den Juden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von hier. 37 *Da sprach Pilatus zu ihm: So bist du dennoch ein König?* Jesus antwortete: Du sagst es: Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit bezeuge. Wer aus der Wahrheit ist, der hört meine Stimme. 38 *Spricht Pilatus zu ihm: Was ist Wahrheit?* Und als er das gesagt hatte, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen: *Ich finde keine Schuld an ihm.* 39 Ihr habt aber die Gewohnheit, dass ich euch einen zum Passafest losgebe; wollt ihr nun, dass ich euch den König der Juden losgebe? 40 Da schrien sie wiederum: Nicht diesen, sondern Barabbas! Barabbas aber war ein Räuber.

Johannes 19,1–15:

1 Da nahm Pilatus Jesus und ließ ihn geißeln. 2 Und die Soldaten flochten eine Krone aus Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurgewand an 3 und traten zu ihm und sprachen: Sei gegrüßt, König der Juden!, und schlugen ihm ins Gesicht. 4 Und Pilatus ging wieder hinaus und sprach zu ihnen: Seht, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennt, dass ich keine Schuld an ihm finde. 5 Da kam Jesus heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand. Und Pilatus spricht zu ihnen: Sehet, welch ein Mensch! 6 Als ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrien sie: Kreuzige! Kreuzige! Pilatus spricht zu ihnen: Nehmt ihr ihn hin und kreuzigt ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm. 7 Die Juden antworteten ihm:

Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muss er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. 8 Als Pilatus das hörte, fürchtete er sich noch mehr 9 und ging wieder hinein in das Prätorium und spricht zu Jesus: Woher bist du? Aber Jesus gab ihm keine Antwort. 10 Da sprach Pilatus zu ihm: Redest du nicht mit mir? Weißt du nicht, dass ich Macht habe, dich loszugeben, und Macht habe, dich zu kreuzigen? 11 Jesus antwortete: Du hättest keine Macht über mich, wenn es dir nicht von oben gegeben wäre. Darum hat, der mich dir überantwortet hat, größere Sünde. 12 *Von da an trachtete Pilatus danach, ihn freizulassen.* Die Juden aber schrien: Lässt du diesen frei, so bist du des Kaisers Freund nicht; wer sich zum König macht, der ist gegen den Kaiser. 13 Da Pilatus diese Worte hörte, führte er Jesus heraus und setzte sich auf den Richterstuhl an der Stätte, die da heißt Steinpflaster, auf Hebräisch Gabbata. 14 Es war aber der Rüsttag für das Passafest, um die sechste Stunde. Und er spricht zu den Juden: Sehet, euer König! 15 Sie schrien aber: Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn! Spricht Pilatus zu ihnen: Soll ich euren König kreuzigen? Die Hohenpriester antworteten: Wir haben keinen König außer dem Kaiser.

IV. Mittelalterliche Passionszyklen im Untersuchungsgebiet (Abb. 1)

Die älteste Darstellung eines Passionszyklus im vorgestellten Gebiet befindet sich im Dom St. Marien zu Havelberg. An dem um 1400 entstandenen Lettner sind zwanzig Sandsteinreliefs der Passion Christi zu sehen. Die Bilder beginnen mit dem Einzug in Jerusalem und reichen über das Abendmahl, die Fußwaschung, Christus in Gethsemane und die Gefangennahme zu den Gerichtsszenen Jesus vor dem Hohen Rat, vor Herodes und Pilatus, werden mit der Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuznagelung, Kreuzaufrichtung, dem Lanzenstich, der Kreuzabnahme und der Grablegung fortgesetzt und enden mit der Auferstehung sowie drei nachösterlichen Szenen.

Als Beispiele für die spätmittelalterlichen Szenen der Passion Christi als Wandmalerei sind die Dorfkirchen Rossow und Demerthin in der Prignitz zu nennen. In beiden Kirchen sind eine große Zahl der in Register gegliederten Passionsbilder erhalten. Bei Rossow wird eine Datierung des Kirchenbaus durch dendrochronologische Untersuchungen mit 1514 (Ziergiebel) angegeben und die Wandmalereien in Seccotechnik werden ca. fünfzehn Jahre nach der Errichtung und Weihe der Feldsteinkirche angesetzt. Auf der Nordwand ist der Passionszyklus in zwei übereinanderliegenden Registern zu finden, zu deren Szenen zwischen der Gefangennahme und der Geißelung Jesu die Bilder Jesus vor Kaiphas und Jesus vor Pilatus gehören. Mit dem Bild *Ecce homo* wird der Zyklus fortgeführt. Es folgen die Bilder des Kreuzweges und der Kreuzigung.⁶ Die einige Zeit nach der Fertigstellung des Baus 1435 vorgenommene Ausmalung der Dorfkirche

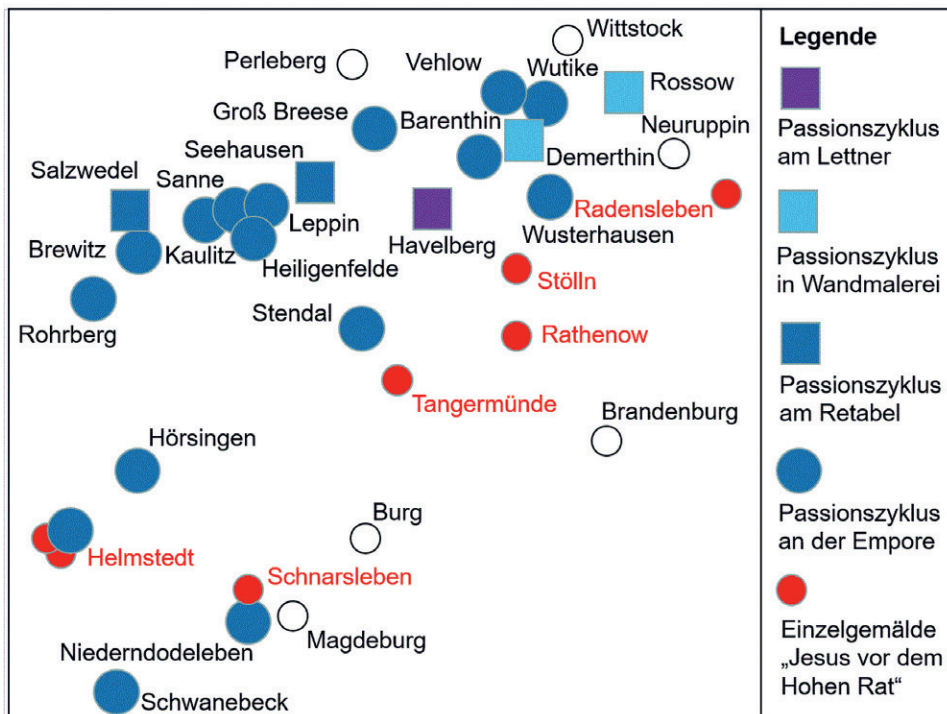


Abb. 1: Übersichtskarte des Untersuchungsgebietes mit den Kirchen mit vorreformatorischen (Quadrate) und nachreformatorischen Bilderzyklen (Kreise) der Passion Jesu sowie den Einzelgemälden »Jesus vor dem Hohen Rat«

Demerthin zeigt ebenfalls in zwei übereinander angeordneten Registern die gesamte Leidensgeschichte Christi. Im oberen Register auf der Nordwand sind das Verhör vor dem Hohen Rat und das Verhör vor Pilatus erhalten.⁷

Ein bedeutendes spätgotisches Retabel mit 31 Reliefdarstellungen von Jesu Kindheit und seiner Passion steht in St. Marien Salzwedel. Das um 1510 entstandene Schnitzretabel hat seine originale Fassung fast vollständig erhalten. Die Passionsszenen beginnen bei diesem Retabel direkt nach der Darstellung im Tempel und dem Einzug in Jerusalem und werden mit der Tempelreinigung, dem letzten Abendmahl und der Fußwaschung fortgesetzt. Wie bei frühen Darstellungen üblich bietet der Salzwedeler Schnitzer mit Christus vor Hannas und vor Kaiphas beide Verhandlungen vor den Hohenpriestern. Weiterhin wurden die Gerichtsszenen Christus vor Herodes und die Handwaschung des Pilatus als Einzelbilder gezeigt. Insgesamt hat die Passion in St. Marien Salzwedel zwanzig Bilder, die mit der Auferstehung enden. Sieben der fürlichen Szenen aus der Passionsreihe, darunter Christus bei Hannas und die

Handwaschung des Pilatus, wurden nach Kupferstichen von Martin Schongauer geschnitten.⁸ Diese Stiche entstanden in den 1470er Jahren und damit ca. dreißig bis vierzig Jahre vor der Nutzung in Salzwedel.

Das spätgotische um 1520 gefertigte Altarretabel in St. Petri Seehausen zeigt dreizehn Reliefbilder der Passion Jesu. Nur *Ecce homo* und die Handwaschung des Pilatus betreffen dessen Verurteilung. Auch die acht Tafelbilder der Passion Christi auf den Flügeln des Retabels in der Dorfkirche Vehlow (Prignitz) zeigen die Passionsgeschichte von der Gefangennahme bis zur Auferstehung zum Teil nach Kupferstichen beziehungsweise Holzschnitten rezipiert, jedoch wird als Gerichtsszene nur die Handwaschung des Pilatus gezeigt. Offenbar hatten die dramatischen Szenen Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung bei der Auswahl der Bilder einen höheren Stellenwert als die Gerichtsszenen.⁹

V. Nachreformatorische Passionszyklen im Untersuchungsgebiet

Im deutschsprachigen Gebiet der häufig auftretenden Einzelbilder »Jesus vor dem Hohen Rat«, das sich vor allem von Helmstedt in Niedersachsen bis Neuruppin in Brandenburg erstreckt, sind achtzehn mit Bildern bemalte Emporen aus der Zeit zwischen dem Ende des 16. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts bekannt, die entweder nur aus dem Passionszyklus bestehen oder diesen beinhalten. Interessanterweise reihen sich diese Kirchen nordwestlich der Linie von Helmstedt bis Neuruppin auf. Südwestlich davon sind keine reinen Passionszyklen an den Emporenbrüstungen bekannt. Somit gibt es im Havelland und im Fläming, abgesehen von Bildern in St. Marien in Bad Belzig, keine Passionszyklen, während diese im Gebiet zwischen Helmstedt und Magdeburg, in der Prignitz und der Altmark häufiger auftreten. Diese Bildzyklen werden nachfolgend vorgestellt.

Der älteste nachreformatorische Bilderzyklus befindet sich an der Orgelempore in St. Marien in Stendal. Die Datierung ist inschriftlich mit 1596 sicher gegeben.¹⁰ Vom Abendmahl bis zur Auferstehung sind zwölf Tafelbilder der Passion gewidmet, wozu Christus vor Kaiphas, die Handwaschung des Pilatus und *Ecce homo* als Gerichtsbilder zählen. Die Tafelbilder finden ihre druckgraphischen Vorlagen in einer Serie von Stichen in der *Herzog August Bibliothek* in Wolfenbüttel unter dem Titel »*Graphikband mit Szenen aus dem Leben Jesu*«. Dieser »*Graphikband*« hat weder ein Titeltkupfer, noch sind die einzelnen nur etwa 75 × 60 mm großen Stiche mit Namen des Inventors, Stechers, Verlegers beziehungsweise einer Datierung versehen.¹¹ In anderen Ausgaben dieser Blätter in den Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg und der Veste Coburg finden sich die Namen Luca Bertelli und Raphael Sadeler, sodass beide



Abb. 2: Ecce homo und Handwaschung des Pilatus, Tafelbild an der Empore in St. Peter und Paul Wusterhausen an der Dosse, um 1600, 61,0 x 61,0 cm (links) und anonymer Kupferstich nach Hendrick Goltzius, 1597, 200 x 134 mm (rechts), Rijksmuseum Amsterdam RP-P-OB-52.894

in den Kreis der möglichen Stecher einzubeziehen sind. Diese Kupferstichserie dürfte also vor 1596 verlegt worden sein.¹² Der Stendaler Emporenbilderzyklus gehört zu den wenigen Bilderreihen in Kirchen, die nur von einer einzigen Kupferstichserie kopiert wurden, auch wenn diese ›Einheitlichkeit‹ wie anderenorts die Zusammenfügung von Bildern nach Vorlagen unterschiedlicher Künstler nicht oder kaum bemerkt werden.

Ein äußerst qualitativ gemalter Bilderzyklus schmückt die Nordempore der Stadtkirche St. Peter und Paul Wusterhausen an der Dosse (Abb. 2). Die um 1600 gemalten Tafelbilder stellen hauptsächlich die Passionsgeschichte dar, werden aber mit Bildern der Kindheit Jesu und auch mit einigen nachösterlichen Szenen komplettiert.¹³ Auch dieser Zyklus beinhaltet zwölf Tafeln zur Passion, wobei auf dem Gemälde *Ecce homo* auch die Handwaschung des Pilatus enthalten ist. Somit weist diese Passionsdarstellung dreizehn Szenen aus, wobei Christus vor Kaiphas, Christus vor Herodes und das genannte Bild *Ecce homo* der Vorstellung Christi die Gerichtsszenen sind. Auch dieser Passionszyklus ist, von zwei Ausnahmen abgesehen, nach Kupferstichvorlagen nur eines Inventors gemalt worden. Der Maler Hendrick Goltzius war zugleich Stecher und Verleger seiner 1596/98 entstandenen Drucke.¹⁴ Da Goltzius das Blatt *Ecce homo* mit der Handwaschungsszene kombiniert, zeigt damit auch die Emporentafel beide Ereignisse. Ein Augenmerk sollte auf das Bild Christus vor Pilatus gelenkt werden. Bei

Ulrich Schöntube wird das Gemälde mit »*Verurteilung durch Pilatus*« betitelt.¹⁵ Und auch im Kupferstich-Verzeichnis »*New Hollstein Dutch*« heißt das Blatt »*Christ before Pilate*«. ¹⁶ Bei dem Kupferstich und damit beim Tafelbild in Wusterhausen muss es sich aber um die Szene mit Christus vor Herodes handeln. Der auf dem Thron sitzende Herrscher trägt ein Zepter und ist nicht mit der stark bärtigen Person des Pilatus in der *Ecce homo*- und Handwaschungsszene vergleichbar. In der Dorfkirche Wutike (Prignitz), wo der wohl nur noch fragmentarisch vorhandene Emporenbilderzyklus bezüglich der Passion nur die Ölbergsszene, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung zeigt, wurde auch der Stich von Goltzius mit dem Herrscher auf dem Thron mit Zepter rezipiert. Dort sind allerdings, um das vermeintliche Bild des Pilatus zu stützen, zwei Männer mit einer Wasserschale dazu gestellt. Insofern unterscheiden sich die Gemälde gleicher druckgraphischer Vorlage in Wusterhausen und Wutike. Im Wusterhausener Bilderzyklus wurde lediglich die Darstellung Christus vor Kaiphas nach dem Stich von Jan Sadeler nach Maarten de Vos von 1582 gemalt, obwohl diese Szene auch im Passionszyklus des Goltzius vorhanden ist. Den in Wusterhausen genutzten Kupferstich der Auferstehung Christi hat Anthonie Blocklandt entworfen und Hendrick Goltzius 1578 gestochen.

Der Passionszyklus an der Nord- und Orgelempore in der Dorfkirche Ochtmersleben (Magdeburger Börde) hat durch Verblässung sehr gelitten, sodass die Bildinhalte oft schwer zu erkennen sind. Allerdings helfen die Kupferstichvorlagen einer Orientierung, wenn diese aufgefunden sind. Neben Tafelbildern der Kindheit Jesu werden die bildlichen Darstellungen der auf die Passion hinführenden biblischen Geschichten auf mehreren der 1612 entstandenen Tafeln gezeigt: Einzug in Jerusalem, Vertreibung der Händler aus dem Tempel und Salbung in Bethanien. Der eigentliche Passionszyklus ist auf zwölf Tafeln dargestellt. Dieser beginnt mit der Fußwaschung und dem Abendmahl und endet mit der Grablegung und der Auferstehung. Von den Gerichtsszenen gehören Christus vor Kaiphas, die Handwaschung des Pilatus und *Ecce homo* zum Zyklus. Während die ersten Passionstafeln nach noch unbekanntem Vorlagen gemalt wurden, haben acht Bilder, beginnend mit dem Abendmahl und endend mit der Auferstehung, ihre Vorlagen in der Passionsserie nach Karel van Mander, die Zacharias Dolendo und Jacques de Gheyn gestochen hatten und letzterer auch verlegt hatte.¹⁷ Von dem Auferstehungsstich hat der Maler in Ochtmersleben nur Christus und einige Wachen übernommen. Die auf dem Stich der Auferstehung nach van Mander zum Grab tretenden drei Frauen wurden für das folgende Bild »*Drei Frauen am leeren Grab*« genutzt. An dieser Stelle zeigt sich, dass die Überfrachtung der Stiche mit Inhalten, wie von Karel von Mander entworfen, vom regionalen Maler nicht gut und übersichtlich für den Betrachter gefunden wurde. Dieses gilt auch für weitere nach Karel von Mander gemalte Altar- und Emporenbilder. Prinzipiell gehört der Ochtmerslebener Passionszyklus zu den weitestgehend nach einer einzigen Kupferstichserie gemalten Bilderreihen.



Abb. 3: Christus vor Herodes. Tafelbild an der Empore in St. Peter und Paul Niederndodeleben, 47,0 x 38,5 cm (links) und Kupferstich von Adriaen Collaert, 86 x 64 mm (rechts), Rijksmuseum Amsterdam RP-P-BI-6063XH

Der 1618/1619 datierte Passionszyklus in St. Peter und Paul in Niederndodeleben (Magdeburger Börde) besteht aus dreizehn Tafeln, die erst mit dem Gebet Jesu am Ölberg beginnen und vor einer nachösterlichen Szene mit der Auferstehung enden (Abb. 3). Allerdings ist dieser der einzige im Untersuchungsgebiet vor dem Dreißigjährigen Krieg gemalte Zyklus, der mit Christus vor Kaiphas, Pilatus und Herodes sowie der Handwaschung des Pilatus alle Gerichtsszenen zeigt. Es fehlt jedoch das Bild *Ecce homo*. Bezüglich der graphischen Vorlagen ist dieser Passionszyklus sehr bemerkenswert. Vom Maler wurden nur Kupferstiche im Miniformat genutzt. Neun Tafeln folgen dem Passionszyklus von Adriaen Collaert (Blätter 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 18 und teilweise 24).¹⁸ Drei Tafelbilder entstanden nach der schon bei St. Marien in Stendal vorgestellten anonymen Stichserie, so auch die Himmelfahrt. Bei der Auferstehung sind insbesondere beide Kupferstichserien miteinander verwoben. Christus wurde vom entsprechenden Blatt der einen Serie und die Wachen aus der anderen Serie kopiert. Beide Stichserien müssen also zusammen als Vorbild vorgelegen haben.

Der Bilderzyklus an der West- und Nordempore in St. Stephan in Hörsingen (Magdeburger Börde) beginnt mit zwei Tafeln der Inkarnation und wird mit drei nachösterlichen Tafeln geschlossen. Dazwischen existieren elf der Passion gewidmete Bilder.¹⁹ Die druckgraphischen Vorlagen der Bilder stammen von unterschiedlichen Inventoren

und Stechern. Das Abendmahl stach Philipp Galle nach Anthonie Blocklandt 1571. Christus in Gethsemane, vor Kaiphas, seine Geißelung und die Kreuztragung stach Johann Sadeler nach Maarten de Vos für eine seiner Passionsserien 1582. *Ecce homo*, die Handwaschung des Pilatus und die Grablegung stammen wie auch die Verkündigung an Maria, die Anbetung der Hirten und die Ausgießung des Heiligen Geistes von Stichen des Baseler Kupferstecher Matthäus Merian d. Ä. Das Blatt der Kreuzigung stach Adriaen Collaert. Die Auferstehung Christi stammt aus einer weiteren Serie des Johann Sadeler nach Maarten de Vos. Im Gegensatz zu Stendal und Ochtmersleben gehört der undatierte Hörsinger Zyklus somit zu den aus Vorlagen mehrerer Meister zusammengesetzten Bilderserien. Durch die Verwendung der Kupferstiche von Merian, der diese 1627 verlegt hat, ist davon auszugehen, dass der Bilderzyklus erst nach dem Dreißigjährigen Krieg entstand.

Der barocke Zyklus an der Südepore in der Dorfkirche in Vehlow (Prignitz) ist 1670 ausschließlich mit Tafelbildern zur Passion Christi gemalt worden. Beginnend mit dem letzten Abendmahl und abschließend mit der Auferstehung enthält dieser dreizehnteilige Zyklus die Gerichtsbilder mit Christus vor Kaiphas, der Handwaschung des Pilatus und *Ecce homo*. Auch dieser Zyklus ist mit Kopien nach Blättern unterschiedlicher Kupferstecher und Inventoren zusammengesetzt. Während das letzte Abendmahl einem Kupferstich der Salbung im Haus Bethanien von Jan Sadeler nach Dirck Barendsz mit einigen Änderungen bei Christus und Johannes folgt, wechseln sich die übrigen Vorlagen aus den Passionsserien nach Karel van Mander und Crispijn de Passe mit je sechs Bildern ab. Der Sadlersche Stich wird aufgrund einer fehlenden Jahresangabe in den Zeitraum zwischen 1570 und 1600 datiert. Da der Emporenzyklus in Vehlow aber inschriftlich 1670 gemalt wurde, muss der Stich einige Jahre älter sein.²⁰ Die Stiche von de Passe sind entweder eigene Entwürfe oder nach Hans von Aachen beziehungsweise Maarten de Vos 1600 beziehungsweise 1601 gestochen worden. Während die Stiche von Crispijn de Passe annähernd buchstäblich übernommen wurden, hat der Maler die Graphiken nach Karel van Mander beim Umsetzen in Gemälde inhaltlich stark reduziert. Hier trifft wieder zu, was bereits beim Auferstehungsgemälde in Ochtmersleben angemerkt wurde. Die Blätter nach Karel Mander boten offenbar zu umfangreichen Inhalt, so dass dieses die Tafelbilder ihrem Zweck entsprechend überfordert hätte.

Die Bilder des um 1670 entstandenen Emporenzyklus in der Kirche St. Stephani in Helmstedt,²¹ in der im Chor ein Gemälde mit Jesus vor dem Hohen Rat hängt, sind heute an den Wänden verteilt, da die Emporen nicht mehr vorhanden sind. Von der Passion sind vierzehn Szenen auf sieben Bildträgern zu sehen. Der auch hier unbekannte Maler hat auf sechs Gemälden je zwei Szenen untergebracht. Wesentliche druckgraphische Grundlagen für die Passionsbilder dieses Zyklus waren der Kupferstichzyklus »*Salus generis humani*« von Egidius Sadeler nach Hans von Aachen, verlegt von Georg

Hoefnagel 1590, mit drei Blättern und der Zyklus von Antonie und Hieronymus Wierix, sowie Crispijn de Passe nach Maarten de Vos, verlegt von Edouard van Hoeswinkel 1584/85, mit fünf Blättern. Das letzte Abendmahl entstand nach dem Stich von Cornelis Cort nach Livio Agresti von 1578.²² Links oben im Bild wurde das Motiv der Fußwaschung in Kopie des Blattes von Egidius Sadeler nach Hans von Aachen²³ eingefügt. Das Gebet von Jesus am Ölberg ist zumindest teilweise nach dem diesbezüglichen Blatt von Antonie Wierix nach Maarten de Vos gemalt. Die Gefangennahme Jesu ist als Hintergrundszene eingefügt. Dafür stand der Stich aus gleicher Serie nach Maarten de Vos Pate. Das Bild mit Christus vor Kaiphas entstand als Kopie des von Johann Sadeler gestochenen und 1582 verlegten Stiches nach Maarten de Vos aus dessen Serie »*Passio et resurrectio D. N. Jesu Christi*«. Dieses Motiv gibt es im Emporenzyklus, obwohl das große Gerichtsbild bereits seit 1645 in der Kirche vorhanden war. Im Hintergrund ist die Verleumdung Christi durch Petrus zu erkennen. Die Gemälde mit der Geißelung Jesu und der Dornenkrönung im Hintergrundbild sind nach den zwei diesbezüglich thematisierten Blättern von Antonie Wierix nach Maarten de Vos entstanden. Im Gemälde der Kreuztragung stehen die klagenden und weinenden Frauen aus der großen Volksmenge im Vordergrund (Lk 23,27–29). Dafür wie auch für die *Ecce homo*-Szene im Hintergrund sind die zugrundeliegenden Graphiken noch nicht gefunden. Der sein Kreuz tragende Christus wurde aber vom Stich des Egidius Sadeler nach Hans von Aachen kopiert.²⁴ Für das Gemälde mit dem gekreuzigten Christus und der dahinter eingefügten Szene der Verlosung des Gewandes Jesu ist die Vorlage noch nicht gefunden.²⁵ Das letzte Bild des Passionsteiles in Helmstedt zeigt die Grablegung Jesu, die nach dem Sadlerschen Stich aus »*Salus generis humani*« von Hans von Aachen kopiert wurde. Allerdings hat der Maler aus unerklärlichen Gründen in den Vordergrund eine Frau mit olivgrünem Kleid gesetzt, die aus dem Kupferstich des Salomonischen Urteils von Boetius Adamsz Bolswert nach Peter Paul Rubens entnommen wurde.²⁶ Die auch hier wieder vorhandene Hintergrundszene mit der Kreuzabnahme ist nochmals eine Kopie von Antonie Wierix.

In der Kirche St. Petri in Schwanebeck (Nordharz) gibt es einen Emporenbilderzyklus, der 1683 datiert ist. Dieser ist dreigeteilt und zeigt an der Südepore sieben Tafeln der Kindheit Jesu und dessen Taufe an der Orgelepore, dann vier Bilder mit musizierenden Engeln an der Orgelepore und elf Bilder der Passion Christi plus ein Bild dazu auch an der Orgelepore. Abgesehen von den bezüglich ihrer Malvorlage unbekanntem Bildern der Verspottung und Auferstehung ist dieser Zyklus mit sieben Bildern nach Hendrick Goltzius gemalt worden. Nach seinem Zyklus wurden somit auch die Gerichtsbilder mit Kaiphas und Herodes kopiert. *Ecce homo* mit Pilatus wurde nach Crispijn de Passe²⁷ und die Kreuzigung nach Marten de Vos rezipiert. Die mitgekreuzigten Schächer stammen vom Stich des Johann Sadeler 1582,²⁸ und Christus sowie

Maria und Johannes sowie Magdalena sind dem Kupferstich der Kreuzigung aus der Serie »*Evangelicae Doctrinae*« entnommen.²⁹

1697 malte inschriftlich Moritz Mewes aus Seehausen einen zehnteiligen Bilderzyklus auf Leinwand für die Dorfkirche Groß Breese (Wendland), der sich heute im Stadt- und Regionalmuseum Perleberg befindet. Christus vor Kaiphas und Ecce homo gehören zu dem mit Christus in Gethsemane beginnenden und der Auferstehung endenden Zyklus. Der Maler Moritz Mewes war einer der bedeutendsten Vertreter für Bildkompositionen aus mehreren Kupferstichen verschiedener Stecher und Inventoren. Eine detaillierte Beschreibung seiner Bildreihe für Groß Breese sprengt den Rahmen dieses Aufsatzes.³⁰ Hier sei nur genannt, dass Blätter aus den Passionsserien von Zacharias Dolendo nach Karel van Mander und von Crispijn de Passe sowie Einzelstiche von Marinus Robyn van der Goes nach Jacob Jordaens, Pieter de Bailliu nach Abraham van Diepenbeek, Schelte Adams Bolswert nach Peter Paul Rubens, Cornelis Galle nach Abraham van Diepenbeek, Paulus Pontius nach Tizian und Jan Sadeler nach Jodocus van Winghe oft nur in kleinen Ausschnitten Verwendung fanden.

Die aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Emporenbilder in der altmärkischen Dorfkirche von Rohrberg (südlich von Salzwedel) bilden mit 16 Motiven den umfangreichsten Passionszyklus im Untersuchungsraum (Abb. 4). Nur noch ein Gemälde der Himmelfahrt Christi kommt hinzu. Diese aus älterem Zusammenhang in die 1884 im Westen und Norden erbauten Emporen eingefügten Bilder wurden sämtlich nach der 32teiligen Kupferstichserie »*Dominicae passionis mysteria*« von Antonie Wierix nach Maarten de Vos gemalt, die Gerard von Jode um 1585 mit Titel- und Erläuterungsblatt verlegt hat.³¹ Aufgrund des Formatwechsels von aufrecht rechteckig zu annähernd quadratisch wurden einige Szenen reduziert. Mit Christus vor Kaiphas, Pilatus und Herodes, Ecce homo und der Handwaschung des Pilatus als Bild der Verurteilung zum Tode am Kreuz sind in Rohrberg alle Gerichtsszenen ausgeführt worden.

Der zwölfteilige Bilderzyklus von 1705 an der Empore in der Dorfkirche von Brewitz (heute zu Salzwedel) präsentiert mit elf Bildern die Passion und mit einem die Himmelfahrt Christi. Auch diesem Zyklus liegt die bereits bei Rohrberg beschriebene Kupferstichserie nach Maarten de Vos zugrunde. Somit gibt es auch in Brewitz die Bilder mit Kaiphas, Pilatus, Herodes und die Handwaschung. Nur das Bild *Ecce homo* wurde nicht mitkopiert.

Der Zyklus in der Dorfkirche von Sanne (heute zu Arendsee in der Altmark) aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts widmet nur fünf Tafelbilder der Passion. Diese Gemälde sind bis auf die Auferstehung seitenverkehrte Kopien der Kupferstichbändchen »*Biblischen Augen- und Seelen-Lust*« beziehungsweise »*Biblia Ectypa Minora*« von Christoph Weigel nach Jacob von Sandrart aus dem Jahre 1693. Eine Gerichtsszene ist nicht darunter.



Abb. 4: Handwaschung des Pilatus. Tafelbild an der Empore in der Dorfkirche Rohrberg, 40,5 x 39,2 cm (links) und Kupferstich von Antonie Wierix nach Maarten de Vos, verlegt von Gerard de Jode, 1585, 212 x 128 mm (rechts), Rijksmuseum Amsterdam RP-P-1988-312-316

Ebenfalls vom Beginn des 18. Jahrhunderts³² stammt der Bilderzyklus an den Emporenbrüstungen in der Dorfkirche von Kaulitz (heute zu Arendsee in der Altmark). Vor den elf zur Passion gehörigen Bildern wird die Inkarnation mit der Verkündigung, der Anbetung der Hirten und der Taufe Jesu gezeigt. Etliche der Tafelbilder rezipieren die Graphiken von Christoph Weigel. Mit dem Christus vor Kaiphas wird ein von Crispijn de Passe figurierter und verlegter Kupferstich kopiert. Die Bilder Kreuzigung, Kreuzabnahme und die Grablegung sind Kopien der Kupferstiche von Zacharias Dolendo nach Karel van Mander. Eigenartigerweise konnte für das Gemälde der Handwaschung des Pilatus bisher keine Malvorlage gefunden werden. Für diese Brüstungsbilder wurden somit drei druckgraphische Serien verwendet. Es ist davon auszugehen, dass das Bild der Dornenkrönung durch ein Vorziehen der Orgelempore und das der Auferstehung durch den Einbau der Nordempore verloren gingen.

Für den wohl zeitgleich mit der 1713 datierten Kanzel entstandenen Emporenzyklus in der Dorfkirche von Leppin (heute zu Arendsee in der Altmark) mit der Passion in dreizehn Bildern und vorgeschalteter Anbetung der Hirten und der Taufe Jesu wurden die drei Kupferstichserien analog der Kirche in Kaulitz als Malvorlagen verwendet. Darin ist unter anderem die frühere Datierung von Kaulitz begründet. Nur die Auferstehung in der Kirche von Leppin wurde nach dem 1569 datierten Kupferstich von Cornelis Cort nach Giulio Clovio³³ gemalt.

Im Emporenzyklus an der 1685 errichteten Orgelempore in der Dorfkirche von Heiligenfelde (bei Arendsee in der Altmark) sind zwölf Bilder der Passion gewidmet. Nur eine Tafel mit der Himmelfahrt ist nachgeschaltet. Interessanterweise ist der mit dem letzten Abendmahl beginnende und der Auferstehung endende Zyklus wiederum aus den druckgraphischen Vorlagen von Christoph Weigel, Crispijn de Passe und Karel van Mander entstanden. Auch die Auferstehung ist eine Kopie des Stiches von Cornelis Cort. Selbst das Motiv Christus vor Kaiphas stammt wie in Kaulitz von Crispijn de Passe. Die inschriftlich nicht gegebene Datierung der erst Jahre nach dem Einbau an die Empore gemalten Tafelbilder lässt sich somit über den Malstil und die Vorlagennutzung um 1713 vornehmen. Diese Auswahl der druckgraphischen Vorlagen in den Kirchen eines engen Gebietes östlich von Salzwedel könnte den Gedanken nähren, dass es sich dabei um ein und denselben Maler handelte.

Mit dem Emporenzyklus in der Dorfkirche von Barenthin (Prignitz), der nach zwei Bildern zur Darstellung der Inkarnation und vor zwei nachösterlichen Bildern mit fünfzehn Tafeln die Passion Christi vorstellt, wird abschließend ein weiteres Beispiel für die Nutzung von Druckgraphiken verschiedener Inventoren und Stecher vorgestellt (Abb. 5). Der inschriftlich 1716 vom Havelberger Maler Christian Ludwig Schlichting geschaffene Bilderzyklus wurde in der Literatur bereits ausführlich vorgestellt.³⁴ Das Innere der Dorfkirche erfuhr in der Zeit von Juni 2020 bis Mai 2022 eine umfassende Sanierung und seitdem ist der Emporenzyklus entsprechend der originalen Anbringung wieder ausschließlich an der Nordempore zu sehen. Bezüglich der von Schlichting genutzten Kupferstiche weist das Barenthiner Bildprogramm deutliche Parallelen zu dem Zyklus in der Dorfkirche von Vehlow auf, der allerdings 46 Jahre früher geschaffen worden war. Offenbar gab es Beziehungen zwischen den Erschaffern beider Zyklen, die gegebenenfalls die Havelberger Werkstatt betreffen. Das letzte Abendmahl in Barenthin hat mehrere Stiche als Vorlage. Christus am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Kaiphas und *Ecce homo* sind Kopien von Stichen des Crispijn de Passe. Die Bilder Geißelung, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Kreuztragung, Christus am Kreuz, Grablegung und zum Teil die Auferstehung haben die Kupferstichserie von Zacharias Dolendo nach Karel van Mander zur Basis. Während die nach de Passe gemalten Bilder buchstäbliche Übernahmen der Stiche sind, wurden die Blätter nach van Mander inhaltlich auf die wesentlichen Aussagen begrenzt und somit stark reduziert wiedergegeben. Die Entkleidung Christi vor seiner Kreuzigung ist ein seltenes Motiv, das der Stichfolge »Die sieben Fußfälle Christi« von Johann Sadeler nach Christoph Schwartz entnommen ist.³⁵ Die im gesamten Gebiet einmalige Beweinung hat in einem Stich nach Jacopo Tintoretto die druckgraphische Vorlage. Für das Bild mit Christus vor Herodes wurde noch keine Vorlage gefunden. Der umfangreiche Emporenzyklus nimmt aufgrund der genannten Besonderheiten eine hervorragende Stellung bezüglich der bildlichen Darstellung der Passion nach 1700 ein.



Abb. 5: Christus vor Kaiphas. Tafelbild an der Empore in der Dorfkirche Barenthin, 80,5 x 55,3 cm (links) und Kupferstich von Crispijn de Passe, 1600, 144 x 107 mm (rechts), Rijksmuseum Amsterdam RP-P-1954-494

VI. Bildvergleich: Passionsbilderzyklen und Einzelbild »Jesus vor dem Hohen Rat«

In mitteldeutschen Kirchen hängen großformatige Leinwandgemälde »Jesus vor dem Hohen Rat«. Eine Konzentration dieser Bilder findet sich im Gebiet zwischen Helmstedt im östlichen Niedersachsen und Neuruppin nordwestlich von Berlin. Die Größen dieser Leinwandgemälde (ohne Rahmen) werden nachfolgend aufgeführt: Dorfkirche in Borna bei Oschatz (104,5 × 154,4 cm); St. Stephani in Helmstedt 1645 (117,5 × 181,5 cm); St. Walpurgis in Helmstedt Mitte 17. Jahrhundert (111,0 × 164,0 cm); Dorfkirche in Radensleben, C. C. Hartung April 1710 (131,0 × 166,0 cm); St. Marien-Andreas in Rathenow, um 1700 (125 × 205 cm); St. Stephanus in Schnarsleben in der Magdeburger Börde (113,0 × 143,5 cm);³⁶ Dorfkirche in Stölln, G. Becker 1707 (118,5 × 260,0 cm); St. Stephan in Tangermünde 1697 (174,5 × 379,0 cm) und St. Margarete in Wahlhausen in Thüringen um 1670. Ein weiteres Gemälde dieser Thematik, allerdings erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, gibt es in der katholischen Pfarrkirche in Görlitz. Es wurde von Wo. Seidl 1851 mit Öl auf Holz gemalt.³⁷ In St. Marien in Stralsund existiert eine

Holztafel vom 24. Dezember 1661 mit den Texten des Gerichtsbildes (*»Berahtschlagung der vornehmsten Rathsherrn zu Jerusalem sambt deren Nahmen und Meijnungen über Christum«*).³⁸

Diese Gemälde wurden analog den Passionsgemälden an den Emporen auch nach druckgraphischen Vorlagen gemalt. Die meisten der Gemälde sind Schenkungen einzelner Familien. Unter den Emporenbilderzyklen sind vereinzelt auch Stiftungen, die durch Namensangabe unter den Bildern kenntlich gemacht sind. Bei den Bildern, die zwischen 1645 und 1707³⁹ entstanden, handelt es sich ausschließlich um Leinwandgemälde. Nur die Texttafel in Stralsund und das erst 1851 geschaffene Gemälde in Görlitz sind Tafelbilder. Zwischen diesen und den Emporenbildern wie auch den Altaraufsätzen gibt es keinerlei Beziehungen. Die Bilder *»Jesus vor dem Hohen Rat«* sind meist an den seitlichen Kirchenwänden aufgehängt worden. Es gibt aber keinen speziell dafür bestimmten Platz in den Kirchen. Allerdings ist ein markanter Unterschied zwischen den Großgemälden und den meist kleinformatigen Bildern an den Emporenbrüstungen zu beobachten. Auf den großformatigen Bildern ist neben dem Hohepriester Kaiphas auch der Statthalter Pilatus zu sehen. Als Zeugen treten unter vielen anderen die in der Bibel bezüglich der Urteilsfindung nicht genannten Personen Joseph von Arimathea und Nikodemus auf. Beide Personen bestimmen dagegen die Szenen der Kreuzabnahme und Grablegung Jesu. Pilatus ist auf den Einzelbildern als Herrscher, vor den Jesus treten muss, und als Urteilsprecher von Jesus mit der Handwaschungsszene dargestellt. Herodes, vor den Jesus auf Geheiß von Pilatus auch gebracht wird, fehlt auf den Leinwandgemälden. Auf den Gemälden sind sämtliche dargestellten und ›nummerierten‹ Personen mit ihren wörtlichen Aussagen auf Tafeln dargestellt, wobei die Texte im überwiegenden Teil nicht den vier Evangelien entstammen. Die Emporenbilder kommen gänzlich ohne Texte aus. Teilweise sind diese jedoch mit den dargestellten Themen überschrieben. Die Bilderzyklen der Passion enden, wenn nicht durch spätere Umbauten der Kirchen beeinflusst, sämtlich mit dem Bild der Auferstehung Christi. Das ist übrigens auch an fast allen Altaraufsätzen dieser Zeitspanne gegeben. Die Gemälde *»Jesus vor dem Hohen Rat«* zeigen themendefiniert nicht die erduldeten Leiden wie Geißelung und Dornenkrönung sowie Kreuztragung und auch nicht die Kreuzigung und die Auferstehung Christi und halten somit nur einen Abschnitt der Passion Jesu fest. Hermann Oertel beschreibt das Gemälde in St. Stephani in Helmstedt folgendermaßen: *»Das Synhedrium, der höchste jüdische Gerichtshof, ist in Gegenwart von Kaiphas und Pilatus versammelt. Verlassen sitzt schweigend der wehrlose Gottessohn vor den Vertretern der staatlichen Macht. Die Ankläger sprechen von Verführung des Volkes und von Nichtachtung der Gesetze und fordern Verbannung, Gefängnis, Tod oder Auslieferung an den Kaiser. Die Verteidiger fehlen nicht; sie finden keine Schuld, sie fordern Beweise und ordentliches Gerichtsverfahren. Kaiphas fordert mit dem Johanneswort Kap. 11 Vers*



Abb. 6: Leinwandgemälde »Jesus vor dem Hohen Rat« in der Dorfkirche Stölln, 1707, 118,5 x 260,0 cm, mit Kenntlichmachung der in den Evangelien vorkommenden Personen (v. r. n. l.) Christus, Nikodemus, Hohepriester Kaiphas, Joseph von Arimathea und Pilatus (Foto und Bearbeitung: Rudolf Bönisch)

50 die Verurteilung und Pilatus, bedroht vom Volk am Fenster, spricht das Todesurteil über Christus, weil er sich Sohn Gottes und König der Juden genannt habe und den Tempel Salomos zerstören wolle. Das Helmstedter Gemälde ist die [...] Übertragung eines Stiches, den am Anfang des 17. Jahrhunderts Daniel Altenburgh aus Köln gestochen und Johann Bussemacher in Köln verlegt hat. Altenburghs Stich ist wiederum die verkleinerte Wiedergabe eines auf 3 Blättern verteilten Stiches von Egbert van Panderen nach einer Zeichnung des Niederländers Frans Frank (1542–1616). Der Stich stammt somit aus der volkstümlichen Andachtsgraphik der Gegenreformation.«⁴⁰

Mit der Vorstellung der ausgewählten Bilderzyklen aus der Altmark, der Börde und der Prignitz wurde verdeutlicht, dass es markante inhaltliche und gestalterische Unterschiede zwischen den einzelnen Gemälden der Passion Christi und den Gemälden »Jesus vor dem Hohen Rat« gibt. Während die Emporenbilder die Evangelien-Texte der Passion Christi bis zu seiner Auferstehung in detaillierter Weise zeigen, konzentrieren sich die Großgemälde nur auf die Gerichtsszene der Verurteilung Christi und lassen damit Kreuzigungs- und Auferstehungsszenen außer Acht.

Anmerkungen

- 1 HERMANN OERTEL, Die St. Stephanskirche zu Helmstedt (als Beispiel protestantischer Bildausstattung). Zur 825-Jahr-Feier der Kirchengemeinde, in: Braunschweigisches Jahrbuch 55 (1974), S. 113–126, hier S.123.
- 2 HERMANN OERTEL, Die Vorbilder für die biblischen und emblematischen Malereien in der protestantischen Kirche. Am Altar und an den Emporen, in: KLAUS RASCHZOK/REINER SÖRRIES (Hgg.), Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky, Erlangen 1994, S. 259–266.
- 3 ULRICH SCHÖNTUBE, Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zum lutherischen Bildprogramm des 16. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2008.
- 4 Als Beispiele werden hier einige Publikationen des Verfassers aus den Regionen Prignitz, Altmark und Börde genannt: RUDOLF BÖNISCH, Barenthin. Von Crispijn de Passe und Karel van Mander bis Tintoretto. Der Emporenbilderzyklus in der Dorfkirche und seine druckgraphischen Vorlagen, in: Brandenburgische Denkmalpflege N.F. 5 (2019)/Heft 1, S. 53–67; DERS., Der Emporenbilderzyklus in der Stadtkirche St. Peter und Paul Wusterhausen/Dosse, in: DIRK SCHUMANN, Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Wusterhausen an der Dosse. Der Bau und seine Ausstattung, Berlin 2019, S. 50–63; DERS., Die Gemälde am Altaraufsatz in Königsberg (Ostprignitz) von 1631. Kopien europäischer Meisterwerke, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Prignitz 20 (2020), S. 45–73; DERS., Engel, Löwe, Stier und Adler. Ausgewählte Evangelistenbilder altmärkischer Kirchen und ihre druckgraphischen Vorlagen, in: Jahresbericht des Altmärkischen Vereins für vaterländische Geschichte zu Salzwedel 90 (2020), S. 155–203; DERS., Abendmahlbilder in den Kirchen der Altmark. Die druckgraphischen Vorlagen stammen von europäischen Künstlern, in: ebd. 91 (2021), S. 57–138; DERS., Himmelsfenster. Kupferstiche als Vorlagen der biblischen Bilder in St. Jakob Alvensleben und weiteren Kirchen in der Börde, Bebertal 2021.
- 5 Die folgenden Bibelzitate sind entnommen aus: Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel mit Apokryphen, revidiert 2017, Stuttgart 2017.
- 6 KAY RICHTER, Die spätmittelalterlichen Wandmalereien in der Dorfkirche zu Rossow und ihre Botschaften, in: WOLF-DIETRICH MEYER-RATH (Hg.), Der Havelberger Altar und die Wandmalereien in der Dorfkirche zu Rossow, Berlin 2018, S. 83–118.
- 7 PETER KNÜVENER, Die Wandmalereien in der Demerthiner Kirche. Eine kultur- und frömmigkeitsgeschichtliche Interpretation, in: WOLF-DIETRICH MEYER-RATH/FRIEDRICH VON KLITZING (Hgg.), Demerthin. Das Dorf – die Kirche – das Schloss, Berlin 2021, S. 58–107.
- 8 Wenn die Motive der Geißelung und der Höllenfahrt mit nur wenig übernommenen Details dazu gezählt werden, dann sind in Salzwedel St. Marien neun Vorlagen Schongauers genutzt worden. Alle Bilder sind zu finden bei JOACHIM HACKBART/CORDELIA HOENEN/STEPHAN HOENEN/PETER KNÜVENER, Der Hochaltar der Salzwedeler Marienkirche, Berlin 2012.
- 9 RUDOLF BÖNISCH, Die Passionsbilder am spätgotischen Flügelretabel in Vehlow, erscheint in: Mitteilungen des Vereins der Geschichte der Prignitz 23 (2023).
- 10 Aufgefunden von SCHÖNTUBE, Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg (wie Anm. 3), S. 116 (»HCL. A°. 96.«). Die Tafel mit Christus am Kreuz und das Künstlermonogramm mit der Datierung sind als Abb. 404 und 405 ebd., S. 452, zu finden.
- 11 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Graph. Res. B 123.1 bis 123.29.
- 12 Eine ausführliche Diskussion zur möglichen Herkunft dieser Stiche im Miniformat nimmt d. Verf. vor, vgl. RUDOLF BÖNISCH, Verkündigung. Die reformatorischen Bildwerke Brandenburgs und deren druckgraphische Vorlagen, Görlitz/Zittau 2023.
- 13 BÖNISCH, Der Emporenbilderzyklus (wie Anm. 4).
- 14 The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 [nachfolgend: NHD], Hendrick Goltzius, Part I, Nr. 17–28, S. 45–69.
- 15 SCHÖNTUBE, Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg (wie Anm. 3), S. 123f.
- 16 NHD, Hendrick Goltzius, Part I, Nr. 21, S. 50.

- 17 NHD, Karel van Mander, Nr. 56–69, S. 60–66.
- 18 NHD, The Collaert Dynasty, Part I, Nr. 142–165, S. 131–140.
- 19 BÖNISCH, Himmelsfenster (wie Anm. 4), S. 72.
- 20 Rijksmuseum Amsterdam RP-P-OB-5318. Die Datierung des Abendmahlgemäldes in Vehlow ist somit bedeutsam für die Datierung des Kupferstiches und der weiteren vier Stiche dieser Serie »*Die Wahrheit von der Botschaft von Christus*« von Jan Sadeler. Dieses ist besonders bedeutsam, da Sadeler 1550 geboren wurde.
- 21 OERTEL, Die St. Stephanskirche zu Helmstedt (wie Anm. 1).
- 22 NHD, Cornelis Cort, Part I, S. 184, Nr. 55.
- 23 NHD, Hans von Aachen, S. 48f., Nr. 9.
- 24 Ebd., S. 50f., Nr. 10.
- 25 Wie für einige andere Gemälde des Emporenbilderzyklus in Helmstedt hatte auch OERTEL, Die St. Stephanskirche zu Helmstedt (wie Anm. 1), noch nicht die Vorlagegraphiken aufgefunden.
- 26 Rijksmuseum Amsterdam RP-P-BI-2369.
- 27 Rijksmuseum Amsterdam RP-P-OB-102.742 und RP-P-1907-3811.
- 28 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Graph. A1: 2373.
- 29 Rijksmuseum Amsterdam RP-P-OB-5289.
- 30 Detaillierte Analyse der Passionsbilder von Groß Breese bei RUDOLF BÖNISCH, Prignitzer Gemäldekorrespondenzen. Sakrale Bildwerke von 1600 bis 1750 und ihre druckgraphischen Vorlagen. Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum [in Vorbereitung].
- 31 NHD, The de Jode Dynasty, Part II, Gerard de Jode S. 148–158, Nr. 401–425, davon Christus am Ölberg 406 bis Abendmahl 404 bis Auferstehung 423 die Passionsbilder.
- 32 SCHÖNTUBE, Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg (wie Anm. 3), S. 150, datiert den Zyklus zwischen 1776 und 1782.
- 33 NHD, Cornelis Cort, Part II, Nr. 74, S. 8–14.
- 34 BÖNISCH, Barenthin (wie Anm. 4).
- 35 SANDRA-KRISTIN DIEFENTHALER, Christoph Schwarz. Hofkünstler der Wittelsbacher im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2020, S. 191 u. 419ff.
- 36 Das Gemälde in St. Stephanus Schnarsleben ist bei BÖNISCH, Himmelsfenster (wie Anm. 4), S. 145–148, mit Bild 90 auf S. 146, abgebildet.
- 37 Abbildung in WOLFGANG IPOLT/WINFRIED TÖPLER, Bilder, die von Gott erzählen. Christliche Kunst im Bistum Görlitz, Leipzig 2014, S. 31, mit Abbildung.
- 38 Herrn DETLEF WITT (Drechow) wird für die Zusendung des Fotos der Tafel herzlich gedankt.
- 39 Zeitspannenbegrenzung nach den datierten Gemälden festgesetzt.
- 40 OERTEL, Die St. Stephanskirche zu Helmstedt (wie Anm. 1), S. 124.

Kommunikation durch Kunst im öffentlichen Raum

Zwei Gerichtsszenen des Lüneburger Rathauses

I. Einleitung

1. Bilder in Rathäusern und mögliche Funktionen

Welche Funktion haben Bilder beim Gericht, also im Gerichtssaal? Da in Deutschland vielfach bis um 1500 und in dörflichen Regionen noch länger danach außerhalb von Gebäuden Gericht abgehalten wurde, etwa unter der berühmten Linde,¹ ist schon vorab deutlich, dass Bilder für Gerichte keine Notwendigkeit darstellten. Darum änderte sich nichts, als die Menschen in Räumen regengeschützt tagten. Gerichtsgebäude wurden erst in der Frühen Neuzeit selbstverständlich.

Manchmal erinnerten Gemälde im Umfeld der Gerichte an den früheren Tagungs-ort: In Würzburg wurde am neugebauten Gericht Grafeneckart ein großes Fresko mit einer Linde geschaffen. Vielleicht half diese Reminiszenz, an die alte Tradition des Gerichts jenseits des neuen Ortes zu erinnern, um so die Autorität des Gerichts zu vergrößern.

Nach außen brauchten die Rathäuser Elemente, welche an die Funktion des Gebäudes und die Nutzer dieser Institution an die Macht erinnerten, welche hier ihren Sitz hatte. Es ging also um Repräsentation der öffentlichen Macht und die Einstimmung der Rechtssuchenden. Luxus oder die Größe des Raumes konnten den Untertanen an den Abstand zu den Herrschenden, aber auch an die Macht des Gerichtsherrn erinnern, der für die Umsetzung des Urteils sorgen konnte.

Ebenso konnten die Räume des Rathauses, die öffentlich genutzt wurden, zur Selbstdarstellung des Gerichtsherrn dekoriert sein, um Luxus, Reichtum und Macht zur Schau zu stellen. Dies galt insbesondere für die Räume, in denen das Gericht tagte, zum Beispiel die Gerichtslaube in Lüneburg, die um 1330 entstand und bis um 1500 überreich ausgestattet wurde. Kein Teil des Raumes, vom Boden über die Wände und

Fenster bis zur Decke, entzieht sich den unterschiedlichen bunten Darstellungsprogrammen, sodass im Ergebnis viel Rot und in jeder Richtung eine Fülle von Motiven zu sehen sind, die den Betrachter in ihrer Masse leicht überfordern, zumal sie kaum ein einheitliches Konzept oder Programm erkennen lassen. In dieser Zeit muss das Zimmer wegen der Opulenz und der bunten Farben beeindruckend gewirkt haben. Heute kann es den Betrachter vielleicht überfordern, im Reichtum der Verzierungen die einzelnen Darstellungen zu erkennen.

Die Darstellung eines richtenden Christus bewirkt ebenso wie die von rein juristischen Themen die Präsenz des Themas im Raum.² Das kann Ermahnung bedeuten ebenso wie Erinnerung an allgemein bekannte Lehren bewirken, hier des Jüngsten Gerichts. Daher braucht das Verständnis des sitzenden Christus mit großem Schwert, das man immer wieder findet, kaum Kenntnis des Betrachters, um die Botschaft zu vermitteln. Gleichzeitig erinnert der Hinweis auf den Richter des Jüngsten Gerichts sowohl an die Werte, nach denen in der christlichen Religion gewertet wird und welche ebenso von der weltlichen Justiz einzuhalten sind, als auch an die Rechtfertigung als Bilanz des gesamten Lebens. Durch die Lehre der Kirchenväter wurde den Gerichten aufgegeben, sich als Vorinstanzen des göttlichen Gerichts aufzufassen, um so umfassend mit Hilfe der Gesetze und der Rechtsprechung die von Gott gewollte Ordnung durchzusetzen, möglichst bevor Straftaten begangen werden.³ Der Angeklagte sollte damit an die christlichen Maßstäbe und an das Ziel jeden Lebens erinnert werden, dem auch die Richter in Lüneburg verpflichtet waren. Das war Verheißung und Drohung zugleich, ebenso die Grundlage und Legitimation der weltlichen Justiz. Die Darstellung mit der Erinnerung an das Jüngste Gericht sollte einschüchtern und an die zentralen Wertmaßstäbe sowie die Notwendigkeit der Akzeptanz des Urteils erinnern. Gleichzeitig verdeutlichte die Pracht den Reichtum und die Macht der Stadt Lüneburg. Das alles mochte die Durchsetzung der Urteile erleichtern; notwendig waren die Bilder jedoch nicht.

Im Gegensatz zu den öffentlich genutzten Gerichtssälen muss man sich europäische Richterzimmer der Frühen Neuzeit höchst einfach vorstellen. Weil die Verfahren des römisch-kanonischen Rechts unter Ausschluss der Öffentlichkeit durchgeführt wurden, gab es für Repräsentation keinen Anlass. Natürlich waren Sitze für die Richter und gegebenenfalls ihre ›Beisitzer‹ vorhanden, ebenso für den oder die Schreiber. Vorhanden war ferner ein Tisch für die Akten und deren Bearbeitung. Die übrige Ausstattung dieser Gerichtsstuben war in der Regel einfach bis spartanisch, allenfalls sorgte der Luxus eines Ofens für eine annehmbare Raumtemperatur. Es ist als erstes Ergebnis festzuhalten, dass es in der Regel wohl keine Dekoration gab, die für die Gültigkeit der Urteile notwendig war: kein Kruzifixus und kein Bild einer Gerechtigkeit. Der im Rheinland berühmte *Blaue Stein*⁴ am Gerichtsort war nicht nur eine seltene Ausnahme und kein Dekor, sondern galt eher konstitutiv für den Gerichtsort.

Erst im *Endlichen Rechtstag* wurde das Urteil öffentlich verkündet,⁵ das meist zuvor intern erarbeitet worden war. Hierfür nutzte man oft einen Platz vor dem Rathaus oder einen Balkon beziehungsweise andere Vorplätze, bis dann auch dies in Innenräume verlegt wurde. Hier suchte man die Öffentlichkeit, um die abschreckende Wirkung des Urteils zu erreichen, vielleicht auch die Zustimmung der Bevölkerung zum Strafvollzug. Wiederum spielten Dekorationen dieses Gerichtsortes keine Rolle.

2. Welchen Nutzen hatten die Gemälde im säkularen Raum?

Gemälde, die im öffentlichen Raum ausgestellt wurden, nutzten der Repräsentation und konnten an die Funktion des Ortes erinnern. Das gilt für die Gerichtsportale der Kirchen ebenso wie für die später extra dafür errichteten Gerichtsgebäude. Große und aufwendige Bilder oder Schnitzereien sprachen von Reichtum und Macht des Gerichtsherrn, dessen Urteil man im Gericht unterworfen war.

Damit bleibt die Frage, was in solchen Bildern des öffentlichen Raums dargestellt wurde. Seit langem wird der Versuch unternommen, einen Bestand der Kunstdenkmäler im öffentlichen Raum aufzunehmen; nach der Sammlung des Rechtshistorikers Karl Frölich (1877–1953),⁶ der noch von seinen Vorkriegsaufnahmen in Europa profitieren konnte, und der Sammlung der Rechtsaltertümer der SS, beide Teile der *Sammlung Amira* in München,⁷ war es zuletzt Stefan Albrecht, der dies für Rathäuser unternommen hat.⁸ Doch gelten diese Archive den Kunstobjekten im äußeren Bereich, also typischerweise Skulpturen, jedoch nicht den Gemälden, um die es hier geht.

Dabei schlummern bis heute in diesem Bereich noch unbekannt Schätze,⁹ während sich die bisherige Literatur auf wenige bekannte Darstellungen konzentriert hat, etwa die berühmten Fresken im Rathaus zu Siena, die »*Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo*« von Ambrogio Lorenzetti, in etwa datiert auf 1338/39. Für Lüneburgs *Große Ratsstube* wies ich vor kurzem auf »*Justicia, Veritas, Confessio*« hin, ein Bild von Daniel Frese, das mit diesen drei Personen auf den notwendigen Zusammenklang von Wahrheit, Recht und Konfession hinweist, in Lüneburg natürlich auf der Reformation aufbauend.¹⁰ In den Rathäusern Alteuropas sind sicher noch viele weitere Entdeckungen möglich.

Viele erwarten dabei auch im öffentlichen Raum Bilder der Qualität, wie sie im Kirchenraum üblich war. Es hatten jedoch nicht alle Kommunen und Gerichtsherrn das Geld für große Malerei. Im Kunsthandel der vergangenen Jahrzehnte lassen sich mehrere unverkäufliche Darstellungen des »*Salomonischen Urteils*« von einer allenfalls bäuerlich zu nennenden Qualität entdecken, die eindeutig aus der Zeit etwa des 17. Jahrhunderts stammen. Das Sujet legt nah, dass diese Bilder tatsächlich in öffentlichen

Gebäuden, besonders Gerichtszimmern hingen; private Hängungen sind dagegen unwahrscheinlich. Das Thema mit einem Richter, zwei Frauen und einem Kleinkind lässt sich leicht wiedererkennen, sodass sein Gehalt, der Appell an die Weisheit des Richters, eindeutig ist und war. Die Wahl eher bekannter Szenen des Alten Testaments half bei der allgemeinen Verständlichkeit.

Das salomonische Urteil erzählt von einem Trick, mit dem Salomo bei der Befragung die wahre Mutter erkannte. Eine solche Kadi-Jurisprudenz im Max Weberschen Sinne durften europäische Richter gerade nicht anwenden. Ein solches Missverständnis verweist auf die Probleme und Grenzen der Kommunikation über rechtliche Fragen. Weder die normalen Besucher des Rathauses, noch die Künstler haben beziehungsweise hatten in der Regel juristische Kenntnisse. Inwieweit konnten juristische Inhalte in diese Kommunikation überhaupt Einzug halten? Setzte Siena dagegen mit seinem Werk von Lorenzetti auf ein besonders gelehrtes oder ein internationales Stadtpublikum?

3. Unterschiede zum kirchlichen Bereich

Die Kommunikation im öffentlichen Raum insbesondere über Rechtsfragen unterlag offenbar anderen Bedingungen als die Kunst in Kirchen. In den Gerichten oder Rathäusern verweilten die Menschen weniger lang als in den Kirchen. Selbst als die Kirchen noch keine Bänke enthielten, verbrachten die Menschen Zeit während der Gottesdienste und konnten Teile der Ausstattung betrachten.

Dabei kam ihnen zu Hilfe, dass die Geschichten des Alten und Neuen Testaments immer wieder vorgelesen und besprochen wurden. Ebenso wird meist unterstellt, dass sowohl die Künstler als auch die Öffentlichkeit die Inhalte der »*Legenda Aurea*« des Jacob de Voragine kannten. So kann man in der Kirche durchaus davon ausgehen, dass die Inhalte der Bilder bekannt waren und verstanden wurden, sodass insoweit Kommunikation möglich war.

Der öffentliche Raum des Rathauses gibt dagegen weniger Gelegenheit zur Kontemplation als der Kirchenraum: Man geht mit seinen Anliegen in das Rathaus beziehungsweise Gericht hinein und verlässt es wieder, erleichtert oder betrübt, sobald die Angelegenheit entschieden ist oder auch nur vertagt wurde. Zur Kontemplation eines Bildes zu verharren, ist wohl kein typisches Verhalten für die Besucher des Rathauses, weder damals noch heute. Dafür waren die Rathäuser auch kaum eingerichtet. Nicht einmal die Mitglieder vom Gericht oder des Rats werden sich so verhalten haben; sie werden nach Erledigung ihrer Aufgabe eher so bald wie möglich wieder ihren anderen Geschäften nachgegangen sein. Dementsprechend einfach und verständlich mussten die Bilder

sein: Sie mussten sich schnell und ohne weiteres quasi im Vorbeigehen entschlüsseln lassen. Doch selbst die wenigen Szenen aus der Bibel, die für Rathäuser herangezogen werden konnten, waren lange nicht so bekannt wie das, was man in den Kirchen fand. Die Mythen der Antike wie das Urteil des Kambyses dürften in der breiten Stadtöffentlichkeit noch weniger bekannt gewesen sein. Abgesehen von einem eher begrenzten Repertorium an Szenen und Bildern, gab es für die Kunst im öffentlichen Raum kaum günstige Voraussetzungen.

Um die verschiedenen Anspielungen eines großen Künstlers zu verstehen, fehlte schon die Zeit, vielleicht aber auch die dafür notwendige Vorbildung der Bürger. Damit stellt sich wieder die Frage nach der Funktion der Bilder über die des reinen Dekors oder der Einschüchterung hinaus: Sollte die Darstellung helfen, das Geschehen vor Gericht richtig zu verstehen, musste es mit allgemein bekannten Bildtypen auskommen. Man wird von den Menschen vor Gericht jedoch keine ›Denksportaufgabe‹ verlangt haben. Die Belehrung steht auch weniger im Fokus der öffentlichen Macht als die allgemeinere Aufgabe, für die Akzeptanz der Urteile zu sorgen. Urteile werden kaum verstanden, weil die juristische Folgerichtigkeit der Argumentation nicht nachvollzogen werden kann. Dieser ganze Bereich bietet sich – anders als in der Theologie – nicht für die öffentliche Kommunikation an. Mittelalterliche Kunst gilt daher allgemein als verständlich innerhalb ihrer Zeit.¹¹

Mit dem 16. Jahrhundert kamen sicherlich auch Bilder juristischen Inhalts für den privaten Gebrauch auf, etwa analog zu Andachtsbildern zur Bedeutung der Gerechtigkeit. Bilder zur *Justitia* sind, insbesondere wenn sie kleinen Formats sind, dagegen weniger für den öffentlichen Raum geeignet, weil ihnen das repräsentative Element fehlt. Man könnte sich dagegen vorstellen, dass solche kleinformatigen Bilder in den Kabinetten der Richter oder anderer öffentlicher Personen hingen und dort die großformatigen Bilder der Rathäuser widerspiegeln.

4. Fragestellung

Das beschriebene Problem soll anhand von zwei Bildern aus Lüneburg behandelt werden. Das Rathaus dieser Stadt ist ein Sonderfall aus mehreren Gründen: zum einen wegen der langen Geschichte, in welcher die durchweg reiche Stadt ihr Rathaus ausbauen konnte, zum anderen wegen des guten Erhaltungszustands. Es verfügt über mehrere Gerichtssäle aus verschiedenen Jahrhunderten mit jeweils einer Fülle von Darstellungen, die noch nie näher untersucht wurden.¹² Es ist ein Glücksfall, dass Sabine Wehking 2017 online eine Liste der Lüneburger Kunstwerke veröffentlicht hat, welche nicht nur eine nähere Beschreibung der Kunstwerke, sondern auch eine hilfreiche

Identifikationsnummer einschließt.¹³ Die folgenden Ausführungen widmen sich zwei großen, querrrechteckigen Bildern (Öl auf Leinwand), die viele überwiegend allegorische Figuren darstellen.

Die beiden Bilder sollen helfen, das Thema zu erfassen. Beide stammen aus dem gleichen Milieu; die großformatigen Ölgemälde sprechen für die Stadt oder ihr wohlhabendes Patriziat als Auftraggeber. Die Bilder wurden sogar lange für Schöpfungen desselben Malers gehalten. Jedenfalls sind sie Lüneburger Werke der späten Renaissance beziehungsweise des Manierismus, wie es die lang gezogenen und oft deutlich gedrehten Figuren erkennen lassen.¹⁴ Die Bilder sollen die Besucher des Rathauses, insbesondere Rechtssuchende, belehren. Ihr rechtlicher Kontext ist offensichtlich, auch wenn ihr Inhalt und ihre Aussage dies nicht sind. Zur näheren Beschreibung der Bilder kann ich mich auf Sabine Wehking stützen. Im Übrigen wird der Aufbau genutzt, den Pierre Friedrich in Anlehnung an Erwin Panofsky für die kombinierte kunst- und rechtshistorische Analyse vorgeschlagen hat.¹⁵ Nach der Beschreibung folgen Ikonographie und Ikonologie sowie die rechtshistorische Einordnung.

Das erste Bild stellt die Rechtsprechung Salomos und Daniels dar. Es stammt von Daniel Frese (1540–1611), der auch weitere Kunstwerke im Rathaus geschaffen hat, und hängt in der großen Ratsstube an der Westwand. Es ist von ihm auf 1575 datiert und als »*Inventor*« signiert.¹⁶ Mit 165 × 232 cm hat es ein beachtliches Format.

Das zweite Bild Nr. 695 misst mit Rahmen 253 × 457 cm und ist damit noch deutlich größer.¹⁷ Es wird mittels einer von Sabine Wehking aufgefundenen Rechnung dem Maler Lukas up dem Born († 1604) zugeschrieben und damit der Zeit um 1600. Es verfügt bis heute über keinen griffigen Titel. Es zielt das Treppenhaus, das den *Eingang K*, den ehemaligen Haupteingang, mit dem ersten Stock verbindet, wo es zu den Gerichten geht.

II. Daniel Frese: »*Rechtsprechung Salomos und Daniels*« (1575) (Abb. 1)

1. Beschreibung

Der schwarze Himmel des Bildhintergrundes öffnet sich oben in der Mitte, zwischen goldenen Wolken erscheint in hebräischen Zeichen der Name Gottes. Darunter fliegt die Taube des Heiligen Geistes in das Bild, im unmittelbaren Hintergrund ist ein sehr breiter roter Vorhang, der von vier Putten oben und zwei darunter gehalten wird, welche als *Veritas*, *Fortitudo*, *Continentia* und *Constantia* sowie *Pietas* und *Honestas* bezeichnet werden. Darunter mittig wird die weiß gekleidete Gestalt der *Pax* von der



Abb. 1: Daniel Frese, Rechtsprechung Salomos und Daniels (1575) an der Westwand des großen Ratssaals im Lüneburger Rathaus.

Sapientia in einem roten Kleid mit grünem Überwurf gehalten, im Hintergrund sind noch kleine Wolken zu sehen. Unter der *Pax* sitzt als steinerne Skulptur ein Putto mit einer Kugel in der Hand auf einem Globus, dieser wiederum auf einem Steinsockel, auf dem »*Nemini cedo*« zu lesen ist. Diese Gestalt wird als *Terminus*, also Grenze, ausgewiesen. Links und rechts davon finden sich die Hinweise auf den Maler Frese.

Von dieser leicht nach rechts verschobenen, zentralen Szene aus hält *Pax* zwei Lorbeerkränze über die Herrscher an ihrer Seite. Links sitzt Salomo vor einem goldenen Baldachin, mit rotem Mantel und schwarzer Weste sowie mit Krone und Zepter als König ausgewiesen, auf einem Thron. Vor ihm knien zwei blonde Frauen in roter beziehungsweise gelb-roter Kleidung, vor dem Thron auf einem weißen Tuch liegt ein kleines Kind, um das offenbar gestritten wird. Die Frau zur Linken hat ein kleines Kind unter ihren Beinen. Links wird das Bild durch drei Berater in unterschiedlichen Kostümen vor einem dunklen Tor sowie einen Krieger mit erhobenem Schwert abgeschlossen.

Rechts sitzt der jugendliche Daniel in einem goldenen Brustpanzer und roten Umhang auf einem kleineren goldenen Thron. Um dessen Stufen herum befinden sich mehrere Personen: Ein Mann kauert sich verzweifelt den Kopf haltend, weiter rechts ein

weißer Windhund, ein zum Thron drängender Krieger wehrt eine Personengruppe ab, in der ältere Männer, zwei Kinder, eine Frau, die als Susanna identifiziert wird, sowie weitere Soldaten zum Thron drängen. Im Hintergrund des Tors sind vor einem wolkenverhangenen Himmel ein Palast sowie Speere der Soldaten zu sehen.

Unter dem Bild steht die Schrift:

»So Vormane ich nu, Das man fur allen dingen zu erst thue, Bitte, gebet, furbit vnd Dancksagung, fur alle Menschen, fur die / Konige vnd fur alle Oberkeit, Auff das wir ein geruglich vnd stilles Leben furen mugen, in aller Gottseligkeit vnd Erbarkeit. 1. timo. Haltet Recht vnd Gerechtigkeit vnd Errettet den beraubeten von des freuelers hant. Jeremie. 22:«

Jeremia 22.3 ermahnt damit den König Israels, die Schwachen vor seinem Thron zu retten und Gerechtigkeit zu schaffen. Es geht also um die öffentliche Ordnung, deren Frieden und Gerechtigkeit durch das Gericht gewährleistet wird und letztlich das Land erhält.

2. Ikonographie

Die Ikonographie als erster Entschlüsselungsschritt für das Bild wird dem Betrachter von Frese nahezu vollständig abgenommen, indem überall die Namen der Allegorien hinzugefügt werden. Keine der Figuren muss durch Attribute identifiziert werden; nirgends werden Farben identifizierend verwendet. Der Betrachter braucht kaum mehr Bildung, außer dass er anhand der lateinischen Begriffe, die er auf der Tafel lesen kann, auf die theologischen Inhalte schließen kann. Ebenso werden keine Bezüge, Blickrichtungen und Ähnliches geschaffen, um Bezüge und verschiedene Ebenen der Bedeutung herzustellen. Den Betrachtern dieses Bildes wird also kaum mehr als ein Verständnis für die lateinischen Begriffe zugetraut, offensichtlich in der Hoffnung, dass diese ausreichend sind, um die jeweilige Person erkennen zu lassen. Es ist daher auch unmaßgeblich, ob man vielleicht mithilfe der zeitgenössischen Literatur eine andere Zuschreibung entwickeln könnte. Die Rolle des Bildes in Siena unterscheidet sich in dieser Beziehung nicht grundsätzlich.

Im Wesentlichen fallen die beiden Seitenhälften auseinander und werden nur durch den schmalen Mittelteil miteinander verbunden. Auf der linken Seite wird König Salomo von Ratgebern mit unterschiedlichen Hüten, die verschiedene Funktionen markieren, begleitet; sie bilden den sogenannten ›Umstand‹ des Gerichts und das Entscheidungsgremium beziehungsweise die Berater des Richters. Der Soldat steht bereit, Salomos

Urteil umzusetzen. Die beiden Frauen streiten sich wohl um das Kind auf dem Tuch, während das Kind links wohl die Erinnerung an das verstorbene Kind der anderen Frau darstellt. Das eigentliche Urteil muss bekannt sein: Salomo ordnet die Teilung des lebenden Kindes an, was die wahre Mutter aufgrund ihrer Mutterliebe nicht hinnehmen kann und das Kind deshalb lieber der anderen Frau abtritt, so dass sie daran als echte Mutter erkannt wird.

Das Buch Daniel berichtet, dass die von den Alten ausspionierte Susanna des Ehebruchs beschuldigt wird. König Daniel (hebr. ›Gott richtet‹) erkennt an deren inkonsistenten Aussagen jedoch ihre Lüge und kann Susanna also als unschuldig freisprechen. Die Geschichte Susannas bildet in der protestantischen Tradition jedoch keinen Teil des Buchs Daniel, nur für Katholiken und alle anderen Konfessionen ist sie im 13. Kapitel zu finden. Schon aus diesem Grund kann man die Auswahl dieser Geschichte für das Rathaus der protestantischen Stadt Lüneburg in doppelter Weise allerdings als ungeschickt betrachten: Es handelt sich um eine seltene und wenig bekannte Geschichte, die in der evangelischen Tradition nicht enthalten ist.

Der Hund, der oft für Treue steht, lässt sich nur schwer in eine Beziehung zur Szene bringen. Dies gilt ebenso für den kauernenden Mann, der hier allenfalls als Zeuge des Geschehens oder Begleiter der Szene verstanden werden kann.

In beiden Szenen wird also Frieden (*Pax*) geschaffen durch weise Richter, in deren Mitte die *Sapientia* steht. Sie wird durch den Heiligen Geist angeleitet und von den Tugenden begleitet. *Veritas* erinnert daran, dass die Wahrheit zu erkennen das eigentliche Ziel des Verfahrens ist. *Fortitudo* bedeutet, dass es in der Gewalt des Richters liegt, den Druck auf das Gericht wie auf der rechten Seite abzuwehren und wer notwendig ist, um das Urteil wie auf der linken Seite durchzusetzen. Der Herrscher braucht *Continentia* beziehungsweise Selbstbeherrschung, um nicht den Verlockungen und dem Druck seiner Umgebung nachzugeben. Seine Ziele muss er mit *Constantia* (Beständigkeit) verfolgen. Durch die Frömmigkeit (*Pietas*) lernt der Mensch erst, was von ihm verlangt wird: Erst vor dem Hintergrund des christlichen Glaubens kann man überhaupt nur zu der Erkenntnis gelangen, was ein gerechtes Urteil ist und was Gerechtigkeit und Wahrheit bedeuten. *Honestas* (Tugend und Sittlichkeit) bildet die Voraussetzungen, um die anderen Eigenschaften vor Gericht auch umzusetzen, die durch Bestechlichkeit oder anderes individuelles Fehlverhalten verhindert würden.

3. Ikonologie

Die verschiedenen Ebenen entsprechen einander nicht ganz, sollen jedoch als Ergänzungen eines Ideals verstanden werden. Salomo und Daniel als Richter der Susanna repräsentieren berühmte Motive des guten Richters, damals sicherer als heute. Es dürfte keinen Zweifel daran geben, dass die Zeitgenossen und noch viele interessierte Personen bis heute verstehen, dass hier das Gericht selbst in mehreren Szenen ermahnt wird, gerecht mit der eigenen Macht und Aufgabe umzugehen.

Auf beiden Seiten geht es um den klugen Richter. Allerdings bildet Salomos Weisheit, wie schon angedeutet, gerade kein Vorbild für einen europäischen Richter. Europäische Richter durften weder Suggestivfragen noch eine List bei der Befragung anwenden.¹⁸ Das angebliche Urteil, das Kind zu töten, wäre unrechtmäßig gewesen. Die Drohung oder jedenfalls die List brachte den Richter bereits in Verdacht, Unrecht für sich zu nutzen. Davon sollte er sich jedoch auf jeden Fall fernhalten. Trotz aller Tradition des Bildtypus durfte Salomon allenfalls wegen seiner Menschenkenntnis, nicht aber wegen seiner Verfahrensweise vor Gericht als Vorbild angesehen werden. Das scheint jedoch der Popularität des Sujets keinen Abbruch getan zu haben.

Dagegen bildet die kluge Befragung Daniels ein echtes Vorbild. Sein Lorbeer wird mit *Gloria* gekennzeichnet. Weise Richter und Könige, welche Gerechtigkeit und Frieden gewährleisten können, sind eine Gabe Gottes. Dafür muss insbesondere das Gesetz in Gottes Sinne angewandt werden (Tim 1,8). Dies betont auch die Unterschrift des Bildes: Das Gemälde lässt insoweit keinen Zweifel und vertraut mehr den Buchstaben als dem Bildgehalt, um verstanden zu werden. Dies mag kunsthistorisch enttäuschen, für die Darstellung im öffentlichen Raum war diese plakative Kunst vielleicht gerade angemessen.

Wenn es Unsicherheiten in der Interpretation gibt, dann liegen diese in der Frage, wie die beiden Teile zusammengebracht werden können. Sie sind nebeneinander kombiniert, es findet sich weder eine Interaktion noch eine Spiegelung der Szenen. Die Darstellung Salomos links mag etwas größer sein, doch kommt dem wohl keine Bedeutung zu. Es sind zwei Geschichten, die unter dem Gesichtspunkt der *Sapientia* zusammengebracht werden und Facetten der Weisheit repräsentieren.

Man könnte allenfalls den kauernenden, verzweifelnden Mann als den Maler Frese interpretieren, zumal sich dieser dort als Interpret zu erkennen gibt beziehungsweise als den Menschen im Bild, der von den biblischen und allegorischen Gestalten umgeben ist. So bittet er in der Unterschrift des Bildes um gerechte Könige und Frieden durch Recht und Gerechtigkeit, womit den Frevlern gewehrt wird. Er ist damit der Erzähler, der in seiner verzweifelten Gestalt das Gegengewicht zu den biblischen Heilsgeschichten erzählt und die beiden Episoden durch seine Wiedergabe verbindet.

4. Rechtsgeschichtliche Deutung

Die *Große Ratsstube* war einer der repräsentativsten Säle nicht nur des Lüneburger Rathauses, sondern im gesamten deutschsprachigen Norden des Reiches. Diesem Saal kamen mehrere Funktionen zu, darunter natürlich als Sitzungssaal für den Stadtrat zur Beratung städtischer Entscheidungen. Ebenso konnte der *Große Rat* hier richterliche Funktionen im Rahmen der Hohen Gerichtsbarkeit ausüben.¹⁹ Des Weiteren war der Saal nicht nur Sitzungszimmer für die Räte, sondern diente auch dazu, den Parteien und der Öffentlichkeit die Aufgabe des Gerichts zu verdeutlichen. Als ›Gute Stube‹ der Stadt kam der »Großen Ratsstube« aber zudem die Aufgabe zu, die Stadt in besonderer Weise zu repräsentieren.

Der Dekor richtete sich also in doppelter Weise sowohl an die im Rat versammelten Vertreter der Stadt, als auch an die rechtssuchenden Bürger beziehungsweise die Stadtöffentlichkeit, denen der Rat in seinen verschiedenen Funktionen als Autorität gegenübertrat. Frese verstand es hier, beide Funktionen anzusprechen, also den Rat sowohl als Gericht, als auch als Repräsentant der Stadtbevölkerung. Die alttestamentarischen Könige waren immer wieder Vorbild der Richter, die sich nicht täuschen ließen durch falsches Vorbringen und die durch ihre weise Rechtsprechung Frieden in der Gesellschaft aufrechterhalten konnten.

Sapientia und nicht *Justitia* in der Mitte richtet sich eher an den Rat als Verwaltungsorgan, welches daran erinnert wird, dass vor allem Frieden notwendig ist, um alle weiteren Tugenden realisieren zu können. Das Gericht ist in diesem Sinne ein Mittel zum Zweck, dessen letztes Ziel der Frieden ist. Immer wieder wird im Lüneburger Bildprogramm auf die Bedeutung des Friedens hingewiesen.²⁰

Zweck der Kommunikation des Bildes war also einerseits die Ermahnung der Ratsmitglieder, immer wieder den städtischen Frieden als oberstes Ziel im Auge zu haben. Wurde ihr Blick durch das Bild abgelenkt oder ließen sie sich während der Sitzungen ablenken, lag dieser Appell auf der Hand und konnte von ihnen immer wieder verstanden werden. Selbst wer vor dem Rat als Gerichtsinstanz stand, konnte letztlich die Ermahnung des Bildes verstehen, zumindest soweit die Unterschriften verstanden wurden: Wer Salomo oder den Richter Susannas wiedererkannte, sah, dass es um die Aufgabe der Gerichte ging, der es sich auch im vorliegenden Fall stellen musste. In beiden Fällen mussten – und konnten – der Inhalt und die Aussage des Bildes schnell und einfach verstanden werden.



Abb. 2: Lucas up dem Born, »Tugenden und Laster vor Gericht« (1600) auf dem Treppenabsatz des Lüneburger Rathauses.

III. Lucas up dem Born: »Tugenden und Laster vor Gericht« (1600) (Abb. 2)

1. Beschreibung

Sabine Wehking schreibt das Bild, das mindestens seit Jahrhunderten am halben Aufgang zum ersten Stock hängt, inzwischen Lucas up dem Born († 1604) zu. Dafür verweist sie, außer auf die schlankeren, eleganteren Figuren im Vergleich zu Frese, vor allem auf eine Rechnung, in der der Maler und ein großes Bild genannt werden. Lucas up dem Born stammte aus einer Lüneburger Familie und blieb auch weiterhin in der Stadt. Das Bild wird auf dieser Grundlage auf das Jahr 1600 datiert. Es hängt auf dem Treppenabsatz jener großen Treppe, die den *Haupteingang K*, der ab 1525 neu repräsentativ gestaltet wurde, mit den repräsentativen Räumen des ersten Geschosses verbindet. Das Format ist dem Treppenabsatz genau angepasst. Man kommt von rechts unten, geht auf dem Treppenabsatz auf den Richter zu, um dann nach oben umzubiegen. Auf diese Perspektive ist das Bild ausgerichtet. Es spricht daher viel dafür, dass das Bild für diesen Platz geschaffen wurde.

Das breite Bild zerfällt in drei horizontale Schichten: Auf der braunen Erde im Vordergrund schreiten mehrere Gestalten vom Richter, der einzig auf einem Thron sitzt, von links zu einer Gruppe von Musikanten rechts. Die grüne Landschaft verschwindet in der Ferne in grauen Hügeln. Links ist noch eine Stadt zu sehen: Eine Burg auf einem

Berg thront über einer Stadt mit mehreren Kirchen, die von einer wehrhaften Stadtmauer umgeben ist. Ein Fluss schützt die Stadt, mehrere (Wasser-)Tore bieten Einzug in die Stadt. Vieles daran lässt an Lüneburg denken.

Ein Tal mit einer Brücke im Hintergrund trennt die Stadt von einer Vorstadt, in der hell beleuchtet noch einige Gebäude zu sehen sind. Vereinzelt sind näher oder ferner noch weitere Gebäude bis zur rechten Seite zu sehen. Der Himmel zeigt links ein schaurig krachendes Gewitter mit Blitz und Regen, nach rechts kommen auch der blaue Himmel und einige Sonnenstrahlen durch, wodurch die Landschaft sonnenbeschieden ist. Diese Trennung wird durch einen Baum betont, der nur wenig von der Bildmitte nach rechts versetzt ist, das ganze Bild vertikal durchzieht und zur Linken kahl, zur Rechten belaubt ist.

Links – schon fast bekannt – sitzt unter einer Dame *Sapientia* ein Richter (*Iudex*) auf einem weißen Marmorthron, hinterfangen von einem grünen Vorhang als Zeichen seiner Autorität. *Sapientia* legt eine Hand auf den Thron, mit der anderen hält sie eine Schlange. Der Richter hält einen Gerichtsstab und mit der anderen Hand hält er sich das linke Ohr zu. Vor den roten Stufen des Throns steht eine Dame *Avaritia* (Begierde) in Rot und Gold gekleidet in einer stark s-förmig geschwungenen, für den Manierismus charakteristischen Haltung. Sie hält nach links Fächer, nach rechts ein rauchendes Weihrauchfass mit langen Ketten. Vor ihr stehen ein Sack mit Münzen sowie eine Truhe, die sicherlich ebenfalls mit Wertsachen gefüllt ist. Dahinter bilden die Personen eine ein wenig nach oben und nach unten variierende Reihe und verschmelzen durch ihre Gestik zur Kette. Durchweg tragen sie bunte, antikisierende Kleider.

Den Anfang auf der verdorrten Seite des Baums bildet die Dame *Suspicio* (Argwohn) vor dem Richter, doch ist ihr Kopf vom Richter abgewandt und ihre Augen sind verbunden. Sie hat keine Hände. Sie steht auf zwei goldenen Kugeln – ähnlich wie sonst die Personifikation des Zufalls – und ist daher etwas höher als die anderen. Die Dame *Mendacium* (Lüge) führt sie dennoch mit einem deutlichen Schwung ihres Körpers zum Richter. Dadurch schwingt ihr Kleid, das im Saum geradezu in Schlangenlinien ausläuft. Von ihnen kehrt sich der Herr *Invidia* (Neid oder Habgier) ab, der in einen Apfel hineinbeißt. Zusammen mit einem Soldaten *Ira* (Zorn) greift er in das blonde Haar eines knienden Mannes, der durch einen Buchstaben *F* als Verweis auf die ebenso gekennzeichnete Person in der zweiten Gruppe mit der *Patientia* (Geduld) identifiziert wird, der von beiden so gequält wird. Auch die Dame *Calumnia* (Verleumdung) stößt mit einem stacheligen Stab – oder einem Morgenstern²¹ – auf ihn ein. Müde und unglücklich sitzt ihr in sich eingefallen die *Tristitia* (Traurigkeit) zu den Füßen.

Auf der rechten Seite des Baumes hängt ein Schild, auf dem eine Krone mit den geschlossenen Bügeln, also als ideale Kaiserkrone, abgebildet ist; einige bezeichnen sie als die »Krone des Lebens«. ²² Das Schild trägt die Aufschrift »Ehrenschild«. Auf der

anderen Seite folgt ein Engel mit einem großen Buch und Flügeln, welcher als *Veritas* (Wahrheit) bezeichnet wird. Er blickt zur Unschuld (*Innocentia*), deren Kopf als einziger Allegorie von einem Leuchten umgeben ist. Neben ihr steht ein Mann, der hier wieder die *Patientia* (Geduld) darstellt. Ihm folgt Frau *Constantia* (Beständigkeit), die einen Lorbeer im Haar sowie eine rosa Fahne trägt, auf deren Banner ein Balken abgebildet ist. Neben ihr hält der Sieg (*Victoria*) einen Lorbeerkranz über dem Kopf des Mannes, der durch einen Verweis des Buchstaben *K* erneut als *Patientia* bezeichnet wird. Anschließend folgt der Chor der Musen mit Laute, Schalmei, Tamburin und Triangel.

2. Ikonographie

Erneut wird dem Betrachter die Ikonographie weitgehend abgenommen. Diese Bilder wurden offenbar nicht beziehungsweise nicht nur für ein gelehrtes Publikum gemacht. Immerhin wurden solche Beschriftungen auch von Lorenzetti in Siena hinzugefügt. Man wollte offenbar sichergehen, dass der Betrachter das Bild so gut wie möglich verstehen konnte. Wiederum könnte diese Skepsis auch dem Umstand zu verdanken sein, dass der Ort des Bildes kaum zum Verweilen anregte, insbesondere auf dem Treppenabsatz auf dem Weg zum Gericht. Die meisten dürften ein Anliegen auf dem Herzen gehabt haben, an das sie vermutlich eher dachten, als dass sie der Schönheit einer bildlichen Darstellung viel Zeit widmeten.

Die Schwierigkeit, das Bild zu verstehen, ist deutlich erhöht, selbst gegenüber Kirchen: Anstatt auf bekannte, übliche Geschichten zurückzugreifen, wird hier ein eigenes Programm entwickelt, das offenbar einzigartig blieb. Die Betrachter in Lüneburg konnten im Hintergrund Elemente ihrer Stadt wiedererkennen, so dass die Identifikation mit der Darstellung möglich war. Die dürre und die grüne Seite des Baums indiziert, dass es positive und negative Eigenschaften gibt, die sich vor Gericht präsentieren. Ansonsten werden sie allenfalls das Luxuriöse des großen Ölgemäldes gesehen und seine Farbigkeit bewundert haben.

Dieses Bild richtet sich damit mehr an den Richter beziehungsweise den Rat, insbesondere indem es die Qualitäten des Richtens thematisiert. Diese haben die Zeit und das tiefergehende Verständnis, um das Bild zu verstehen. Links wird angedeutet, was die Laster für das Gericht bedeuten können, während rechts die positiven Eigenschaften den Chor der Musen zum Jubeln bringen.

3. Ikonologie

Die Zeit um 1600 konnte in dem Bild allerdings noch mehr erkennen, wie die Interpretationsgeschichte gezeigt hat. Der Verständnishintergrund wird sich in den vergangenen Jahrhunderten deutlich verändert haben. So wurde das Bild zunächst als »*Sieg der Tugenden über die Laster*« bezeichnet, später als »*Verleumdung des Appelles*«. ²³ Zunächst scheint sich jedoch ein Vergleich mit Cranachs Bildschöpfung vom Evangelium und dem Gesetz aufzudrängen, also jene Darstellung, von der es viele Varianten in Öl und im Druck gibt. Der Baum in der Mitte trennt bei Cranach die Bereiche des Alten und des Neuen Testaments; entweder gilt die Herrschaft des Gesetzes, die zur Verdammnis führt, oder die Gnade des Evangeliums erlaubt die Gnade der Rettung. Das Gesetz des Alten Testaments in dieser Deutung lutherischer Theologie verdammt zum Tod, während erst das Gesetz des Evangeliums zum ewigen Leben führt. Diese auch durch Drucke verbreitete Bildfindung war sicherlich so berühmt, dass den Betrachtern dieses Ölbilds dies beim Baum mit den zwei Seiten einfiel.

Doch passt dieser Vergleich kaum. Sicherlich gibt es auch hier die gute und die böse Seite, doch solche Gegenüberstellungen von guten und bösen Eigenschaften sind eher typisch als spezifisch. Dass der Zweiteilung des vorliegenden Bildes wie bei Cranach eine soteriologische Bedeutung zukommt, muss eher bestritten werden. Es geht hier nicht um das Urteil und die Bestrafung, sondern um den Prozess des Urteilens und Entscheidens. Jeder kann sich mit dem Richter identifizieren, indem er bei seinen eigenen Entscheidungen im Alltag von guten oder bösen Eigenschaften beeinflusst werden kann. Die Bildteilung trennt hier daher Gut und Böse nicht in statischer Hinsicht wie bei Cranach, sondern eher als dramatisches Element zur Unterstreichung einer Entwicklung beziehungsweise der Prozession der Gestalten. ²⁴ Alle Eigenschaften konnten den Richter erreichen, ganz bestimmt auch die guten rechts vom Baum. Damit thematisiert das Bild nicht die besondere Aufgabe und Verantwortung des Richters für Gerechtigkeit und Frieden, sondern die Möglichkeit der Entscheidung zwischen Gut und Böse, gestützt auf Tugenden und Lastern. Der Vergleich mit Cranach scheint dem Bild daher nicht gerecht zu werden.

Eine weitere Tradition wird zum Thema der Verleumdung des Appelles vermutet. Ausführlich wurde dieser Bezug von Gross dargestellt, ²⁵ begründet mit der zentralen Figur der *Calunnia*. Er entwickelte sogar die Vermutung, dass Lucas up dem Born sich hier aufgrund einer in dieser Zeit gegen ihn erhobenen ungerechten Anklage selbst mit diesem Problem identifizierte.

Schaut man auf die Tradition dieses Bildthemas, etwa bei Sandro Botticelli, findet man allerdings wenig Grund für diese Assoziation. Dessen »*Calunnia di Apelle*«, in Florenz gefertigt zwischen 1491 und 1495, zeigt den angeklagten und diffamierten berühmtesten Maler der Antike aus der Zeit Alexanders des Großen.

Drei Gruppen lassen sich hier trennen: eine recht bewegte Gruppe von Personen um den Richterthron rechts, die Personen um den auf dem Boden liegenden Maler, welche ihn vor Gericht führen, sowie zwei nach oben blickende, nebeneinander wie Säulen stehende Allegorien. Keine der Figuren ist beschriftet und damit unmittelbar und eindeutig identifizierbar. In den Eselsohren des Richters erkennt die Literatur Midas als Inbegriff eines schlechten Richters. Er wird begleitet von der *Ignorantia* (Unwissenheit) und dem Verdacht. Vor ihm stehen *Livore* (Trotz) und *Calumnia* (Verleumdung) als schöne Frau, der *Insidia* (Hinterhalt) und Betrug (*Frode*) die Haare flechten. Nach links bilden die Personifikationen der Gewissensbisse (*Rimorso*) und der nackten Wahrheit (*nuda veritas*) den Abschluss.

Wenig scheint dieses Bild – abgesehen vom Hintergrund – inhaltlich mit Lüneburg zu verbinden: Zwar wird auch hier eine Person zum Richter geführt. Sowohl um den Angeklagten herum, als auch vor dem Richter werden personifizierte negative Eigenschaften dargestellt. Doch die Alternative der guten Eigenschaften fehlt weitgehend. Für den angeklagten Apelles gibt es daher wenig Hoffnung, während in Lüneburg das Bild klar in einen schlechten und guten Bereich aufgeteilt ist. Bei up dem Born wird der Richter nicht mit Eselsohren, sondern im Kontext mit der *Sapientia* dargestellt. Der Richter ist keineswegs darauf beschränkt, Fehler zu machen. Die bösen und die guten Allegorien bilden ein Gleichgewicht, sodass die Entscheidung für die eine oder andere Seite ausgehen kann.

Auch Albrecht Dürer griff dieses Thema 1521 bis 1530 für die Ausgestaltung des Rathauses zu Nürnberg auf. Eine Übernahme eines berühmten Gemäldes aus dem Rathaus zu Nürnberg in Lüneburg könnte man durchaus für wahrscheinlich halten. Das Gemälde mit dem Titel »*Verleumdung des Apelles*« malte Albrecht Dürer für die Ausgestaltung der Nordwand des Nürnberger Rathauses 1522; im Zweiten Weltkrieg wurde es jedoch zerstört. Die mit Willibald Pirckheimer entworfenen Bilder für den Großen Ratssaal gehören sicherlich zum kostbarsten an Gemälden, die je in Deutschland für einen öffentlichen Raum entworfen wurden. Die Reinzeichnung wurde ebenso datiert.²⁶ Auch hier sitzt ein Richter mit Eselsohren auf dem Thron. Er wird ebenso von Ignoranz und Verdacht (Argwohn) flankiert. Die Verleumdung (*Calumnia*, Willkür) tritt dem Richterstuhl entgegen. Sie trägt eine Fackel und führt mit der rechten Hand jemanden zum Richter, offensichtlich den unschuldigen Apelles. Diesen folgen Trotz (*Livore*), Neid (*Invidia*) und Betrug (*Fallentia*). Hinzu kommen noch Irrtum, Eile, Strafe (*Poena*) sowie Buße (*Penitentia*) und am Ende, wie bei Botticelli, die Wahrheit.

Auch wenn die erste Anmutung der parallel gestellten Figuren an die Tafel von Lüneburg erinnert, bleiben die Einwände gegen die Vermutung einer solchen Übernahme jedoch bestehen. Es fehlen die alternativen guten Eigenschaften, die in Lüneburg parallel dargestellt werden und den Richter zwingen, sich für die eine oder andere Seite

zu entscheiden. Die Geschichte des Apelles ist entschieden, in Lüneburg bleibt es hingegen bei der Möglichkeit, sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden.

Aufschlussreich ist immerhin, dass selbst Dürer mit Beschriftungen seiner Figuren operierte. Dürers Bildung steht außer Zweifel. Deshalb beruht die Beschriftung der allegorischen Figuren wohl auf der Unsicherheit, ohne eine solche Erläuterung vielleicht nicht verstanden zu werden. Mangelnde Vorkenntnisse ebenso wie die beschränkte Zeit für die Kommunikation im öffentlichen Raum sind vermutlich die ausschlaggebende Gründe für die deutliche schriftliche Kennzeichnung der Figuren.

Zwei Elemente wurden bisher noch nicht gedeutet. Das prominent am Baum platzierte Ehrenschild zeigt die Reichskrone. Sie erinnert an den Reichsbann, mit dem schon seit dem frühen Mittelalter der Kaiser an die Verpflichtung aller Menschen erinnerte, an diesem Tag mit der Reichsgewalt und der Garantie des Rechts und der Gerichtsbarkeit des Kaisers zu rechnen. Es entspricht insoweit den Rolanden. Das Ehrenschild ist also insoweit ein Versprechen, dass trotz aller Versuchungen und schlechter Eigenschaften die Verpflichtung besteht, die Gerichtsbarkeit für die Verwirklichung der Ideale und der Wahrheit einzusetzen.

Einen weiteren Hoffnungsschimmer erkennt man in dem außergewöhnlichen Heiligenschein der *Innocentia*. Nur sie wird so ausgezeichnet. Das Attribut sagt nichts über ihre Kraft oder ihr Obsiegen aus, doch wird damit ihre Bedeutung betont.

Der Richter hält sich das linke Ohr zu, das sich gegenüber der *Suspicio* befindet. Diese Geste galt als Zeichen der Ablehnung von Parteilichkeit,²⁷ insofern sich der Richter vor bösen Einflüsterungen schützt, bis die Wahrheit siegt. Der Richter selbst verhält sich also gemäß seinen Regeln; nun kommt es auf die Parteien an, welche mit ihrem Gebaren den Ausgang des Prozesses bestimmen, auch im Hinblick auf die Realisierung der Gerechtigkeit, von der letztlich auch das Wohl der Stadt abhängt.

4. Rechtsgeschichtliche Deutung

Thema des Bildes ist also die Annäherung an das Gericht beziehungsweise die Frage, wer sich von den beiden Gruppen dem Richter nähern darf. Dies wird dann die Güte und den Ausgang des Prozesses bestimmen. Werden der Verdacht beziehungsweise die Verleumdung oder die Unschuld die Entscheidung bestimmen können? Das Handeln des Richters und sein Urteil werden davon abhängen, ob die Laster oder die Tugenden vor Gericht Gehör finden.

Das erinnert durchaus an den Ort, für den das Bild gemalt worden sein könnte oder wo es jedenfalls schon seit Jahrhunderten hängt. Der Treppenabsatz ist eine kleine Fläche, auf die man von unten hinaufschreitet und dann entlang geht, bis man dem Bild

den Rücken zuwendet und weiter in den ersten Stock hinaufgeht. Anders als in Kirchen oder anderen Räumen, in denen man länger verweilen kann, hat der Betrachter hier also nur sehr wenig Zeit, das Bild näher in Augenschein zu nehmen. Die Situation gibt jedem also nur einen kleinen Moment, das Bild anzuschauen und zu entschlüsseln. Anders als in Räumen, in denen man verweilt, hat der Betrachter hier viel weniger Zeit zur Dechiffrierung des Bildes. In diesem öffentlichen Aufgang würde derjenige, der hier stehenbleibt, den Durchgang an dieser Stelle aufhalten.

Es gestaltet damit jenen zentralen öffentlichen Bereich, durch den man Zugang zum Gericht erhält. Hing es also im Vorraum, im Korridor oder doch im Aufgang zum Gericht, machte das Bild aufmerksam auf die genannte Frage: Nähert es sich dem Richter selbst mit den Lastern oder den Tugenden? Der Petent selbst wird mithelfen müssen, damit sich die Tugenden vor Gericht durchsetzen können. Brachte er also Lüneburg die Sonne der Gerechtigkeit oder die Unwetter? Konkret appellierte das Bild an den Rechtssuchenden, sich mit den richtigen Intentionen an das Gericht zu wenden, weil davon letztlich auch das Wohl der Stadt abhing. Das Bild erfüllt damit sowohl die Funktion der Repräsentation als auch eines ethischen Appells, durch die der Rechtssuchende an die Bedeutung des Ortes nicht zuletzt für die Stadt erinnert wird. Spezifischer wird er daran ermahnt, dass er sich nun dem Richter stellt und dort bestehen muss.

Insofern die dargestellte Prozession der Tugenden und Laster zum Richter den Gang des Betrachters zum Gericht reflektiert, müsste sich das Thema der Darstellung selbst dem wenig vorgebildeten Betrachter aufdrängen. Das Lesen der Beschriftungen ist dafür nahezu die einzige Voraussetzung. Insofern passt sich die Darstellung dem Ort auch hinsichtlich der Bedingungen der Kommunikation an.

IV. Zusammenfassung

Die Frage nach der Kommunikation von Bildern im öffentlichen Raum Deutschlands außerhalb der Kirchen führt zur Erkenntnis, dass hier geringere Ansprüche gestellt werden. Für die Besucher war und ist das Rathaus nicht der Ort gelehrter Anspielungen, die erst mit Hintergrundwissen zur Geschichte und Ikonologie den Inhalt des Werkes allmählich entschlüsseln lassen. Ein Bild, das seine zentrale Aussage, etwa die Anklage wegen Brudermords, erst nach Jahrhunderten freigibt, erfüllt seine Aufgabe an diesen öffentlichen Stellen schlicht nicht.²⁸ Sicherlich erschließt sich Pracht schnell und ohne weiteres, doch eine Vollvergoldung reicht dafür in der europäischen Tradition nicht aus. Das Problem stellt sich, sofern Gestaltung und Raffinesse für eine Aussage der Kunst verlangt werden und ein König nicht durch die Unverständlichkeit der Bildsprache den Abstand zwischen Untertanen und der Monarchie und ihren *arcana imperii* deutlich

machen will. Ebenso kann sich Kunst mit einer Aura der Unnahbarkeit beziehungsweise des Unentschlüsselbaren umgeben, um so den hoheitlichen Gestus zu unterstreichen. Dabei ist die Kommunikation im künstlerischen Bereich niemals ausschließlich rational, sondern unterliegt eigenen Regeln.²⁹

Die Kommunikation im öffentlichen Raum setzt also eine gewisse Bildung voraus, die jedoch nicht überschätzt werden darf, da zu hohe Anforderungen allzu schnell die Betrachter mit ihren unterschiedlichen Vorkenntnissen überfordern: Die größte Herausforderung der hier analysierten Bilder besteht darin, die Mittelachsen jeweils als Addition (Salomon und David), als Alternative (Näherung an den Richter mit Lastern oder Tugenden) beziehungsweise als Schicksal der einen oder der anderen (Gesetz oder Evangelium) zu verstehen. Die Betrachter von Dürers Urteil des Appelles werden die Darstellung letztlich sogar verstehen, wenn sie Appelles selbst nicht erkennen; immerhin wird deutlich, dass jemand vor Gericht zu Unrecht verleumdet wird.

Diese Einfachheit der Darstellungen hat zunächst weniger mit einer geringeren Bildung der Bürger im Reich zu tun. Im Hinblick auf Bilder wie das »*Buon Governo*« in Siena könnte man denken, dass die Künstler in Italien ihrem Publikum mehr zumuteten. Doch auch Lorenzetti verzichtete nicht auf Textbeigaben; er wollte ebenso wenig Rätsel aufgeben, sondern unmissverständlich verstanden werden. Die Räume des Rechts verlocken weniger als Kirchen zum staunenden Verweilen, sondern werden nach Erledigung der Aufgaben meist verlassen, so dass sich der Rechtssuchende fügt. Die in diesen Räumen platzierten Darstellungen dienen meist der Repräsentation und erinnern an die Macht, welche im Gebäude ausgeübt wird. Kommunikation in dem Sinne, dass eine Botschaft verstanden werden soll, muss hier meist schneller und wohl auch plakativer erfolgen als zum Beispiel im Kirchenraum.

Anmerkungen

- 1 RAINER GRAEFE, Bauten aus lebenden Bäumen. Geleitete Tanz- und Gerichtslinden, Aachen/Berlin 2014; ANETTE LENZING, Gerichtslinden und Thingplätze in Deutschland, Königstein 2005.
- 2 Daran erinnert DIETRICH KORSCH, Erfüllte Gegenwart. Über Giovanni Bellinis Bilder »Maria mit dem Kind«, Stuttgart 2022.
- 3 Dazu umfassend MATHIAS SCHMOECKEL, Die Jugend der Justitia, Tübingen 2013.
- 4 DAVID VON MAYENBURG, Der Blaue Stein zu Endenich, in: MATHIAS SCHMOECKEL/NORBERT SCHLOSSMACHER (Hgg.), Stätten des Rechts in Bonn, Bonn 2004, S. 62–69.
- 5 WOLFGANG SCHILD, [Art.] Endlicher Rechtstag, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, 2. Aufl. 1 (2008), S. 1324–1327.
- 6 Vgl. BARBARA DÖLEMAYER, Rechtsikonographie und Rechtsarchäologie, in: <https://www.lhlt.mpg.de/4448168/rechtsikonografie> [zuletzt: 20.01.2025].
- 7 Vgl. <https://amira.digitale-sammlungen.de>, Leopold-Wenger-Institut, Abt. B der LMU München [zuletzt: 27.03.2023].

- 8 STEPHAN ALBRECHT, *Mittelalterliche Rathäuser in Deutschland. Architektur und Funktion*, Darmstadt 2004.
- 9 So bereits MATHIAS SCHMOECKEL, Rezension zu: STEFAN HUYGEBAERT/GEORGES MARTYN/VANESSA PAUMEN/ERIC BOUSMAR/XAVIER ROUSSEAU (Hgg.), *The Art of Law. Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 107 (2021), S. 396–400, hier S. 399.
- 10 MATHIAS SCHMOECKEL, *Es geht immer um die Wurst! Daniel Freses »Veritas, Iustitia und Confessio« (1578)*, in: THORSTEN KEISER/PETER OESTMANN/THOMAS PIERSON (Hgg.), *Wege zur Rechtsgeschichte. Die rechtshistorische Exegese*, Wien/Köln 2022, S. 417–431.
- 11 HANNA SVOBODA-GRAFSCHAFTER, *Kunst und ihre Geschichtlichkeit*, Baden-Baden 2018, S. 107.
- 12 MATHIAS SCHMOECKEL, *Es geht immer um die Wurst!* (wie Anm. 10).
- 13 Vgl. Anm. 16f.
- 14 FRIEDRICH GROSS, *Lutherische Gerechtigkeit für einen Apelles von Lüneburg? Zum stiefmütterlich behandelten Hauptwerk des Daniel Frese (1540?–1611) im Rathaus der Salzstadt*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 39 (2000), S. 29–77, hier S. 76.
- 15 PIERRE FRIEDRICH, *Betrachtungen eines unpolitischen Bildprogramms. Die Darstellung der Volksgesetzgebung Karls des Großen im Plenarsaal des Oberlandesgerichts Düsseldorf*, Köln/Weimar 2015.
- 16 SABINE WEHKING, *Inschriftenkatalog Stadt Lüneburg Nr. 496*, in: <https://www.inschriften.net/stadt-lueneburg/inschrift/nr/di100-0496.html> [zuletzt: 12.01.2025].
- 17 DIES., *Inschriftenkatalog Stadt Lüneburg Nr. 695*, in: <https://www.inschriften.net/stadt-lueneburg/inschrift/nr/di100-0695.html> [zuletzt: 12.01.2022].
- 18 ULPIANUS, D. [= *Corpus iuris civilis, Digesta*] 48.18.1.21; GALLUS ALOYS KASPAR KLEINSCHROD, *Ueber Suggestivfragen des Richters. Ein Beytrag zum peinlichen Processe*, Würzburg 1787.
- 19 BERND ADAM, *Verteilung historischer Nutzungen und Raumgruppenbildung im Lüneburger Rathaus*, in: JOACHIM GANZERT (Hg.), *Das Lüneburger Rathaus. Ergebnisse der Untersuchungen 2008 bis 2011*, Bd. 3, Petersberg 2015, S. 145–205, hier S. 197.
- 20 Vgl. SABINE WEHKING, *Inschriftenkatalog Stadt Lüneburg Nr. 775*, in: <https://www.inschriften.net/stadt-lueneburg/inschrift/nr/di100-0775.html> [zuletzt: 27.03.2023]. In diesem Punkt ist der Lüneburger Gerichtssaal also durchaus vergleichbar mit dem Fresko im Ratssaal von Siena, wo ebenfalls die ausgeleuchtete Figur der Pax den Mittelpunkt bildet.
- 21 GROSS, *Lutherische Gerechtigkeit* (wie Anm. 14), S. 41.
- 22 Ebd., S. 49.
- 23 Ebd., S. 30.
- 24 Ebd., S. 30.
- 25 Ebd., S. 29–77.
- 26 ANITA PRAVITS, in: https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/49433169133/in/photostream/ [zuletzt: 31.03.2023].
- 27 GROSS, *Lutherische Gerechtigkeit* (wie Anm. 14), S. 31.
- 28 BERND ROECK, *Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas »Geißelung«*. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte, München 2006.
- 29 KURT HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, S. 293 ff.

Nachwort

Christus vor dem Hohen Rat – zur Interpretation der Kirchenbilder

Wie kommt es, dass auf engem geographischem Raum gleich vier großformatige Gemälde, die »*Christus vor dem Hohen Rat*« darstellen, für Kirchen gestaltet und in diesen über die Jahrhunderte tradiert wurden, in Helmstedt, Tangermünde, Rathenow und Stölln? Von dieser Frage ausgehend, wurde eine Tagung organisiert, die sich mit den Bildmotiven, ihrer Nutzung und Bedeutung beschäftigte und deren Beiträge in diesem Band gesammelt sind. Vier Fragehorizonte ziehen sich durch die Beiträge: die nach dem historischen Kontext der Orte, nach Reichsgeschichte und Rechtsgeschichte, nach der Konfessionalität und schließlich nach den Darstellungen selbst.

Mehrere Beiträge fragen: Warum wurden die Bilder gerade für diese Städte in Auftrag gegeben? Warum wurden sie gerade hier gezeit und genutzt? Eine abschließende Antwort ist nicht möglich, aber es zeigen sich Charakteristika der drei Städte beziehungsweise kleinen Ortschaften. Erwähnenswert sind das teilweise multikonfessionelle beziehungsweise multireligiöse Zusammenleben und die Verunsicherungen, die durch die Stadtentwicklungen im 17. Jahrhundert und durch die allgemeinen Krisen der Zeit – und nicht zuletzt das Krisengefühl – verstärkt wurden. Zudem wurde auf die Bedeutung der Familien aufmerksam gemacht, die die Bilder stifteten. So fragte Annett Xenia Schulz in ihrem Vortrag, warum ausgerechnet die Familie von der Hagen, die sich so oft wie keine andere führende Familie der Umgebung vor Gericht stritt, ein solches Prozessbild stiftete.

Neben der Lokalgeschichte, die Gerlinde Strohmaier-Wiederanders beschreibt, ist auch die Frage nach der Geschichte der Bilder selbst zu stellen, und einige der Antworten sind in dem oben genannten Beitrag zu finden. Vieles muss dennoch, zumindest vorerst, im Dunkeln bleiben.

Auf der zweiten Ebene ist als größerer gesellschaftlicher und politischer Kontext im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation der Dreißigjährige Krieg als das einschneidendste Ereignis des 17. Jahrhunderts zu nennen. Dies gilt sowohl im Blick auf die Zerstörungen, die der Krieg hinterließ, als auch in Bezug auf die gesellschaftlichen

Umwälzungen. Vor allem aber wurden der Krieg und die Nachkriegszeit als große Krisenzeit wahrgenommen. ›Not‹, ›Elend‹ und ›Ruin‹ waren die beständig wiederholten Schlagworte, wie Matthias Asche hervorhebt. Für solche Diskurse war es, wie auch zu anderen Zeiten, irrelevant, wie groß die Not und das Elend tatsächlich waren. Es kam vor allem auf die Wahrnehmung an, und die Wahrnehmung war die der Krise. Dies konnte sich auch in Bildern vom Gericht – von *dem* Gericht in der Gründungsgeschichte des Christentums – spiegeln. Denn in diesem Gericht, in dem Jesus von Nazareth vor dem Hohen Rat stand, ging es darum, so die Deutung während vieler Jahrhunderte der lateinischen Christentumsgeschichte, wie ein Unschuldiger von einem ungerechten Gericht verurteilt wurde. Zugleich aber wäre ohne dieses Gericht, ohne die folgende Kreuzigung und Auferstehung die Entwicklung des Christentums als eigenständige Religion nicht möglich gewesen, und es wären, so der Glaube im Deutschen Reich im 17. Jahrhundert, Sündenvergebung und Erlösung für die Menschen unmöglich. Das kann diese Szene auch theologisch interessant machen.

Der dritte wichtige Aspekt des historischen Kontextes dieser Bilder ist ein religionsgeschichtlicher: die Frage nach der Konfessionalität. Die Bilder stammen aus einer Zeit, in der wieder zunehmend religiöse Migration stattfand, insbesondere durch Hugenotten, die im Zuge der Révocation des Edikts von Nantes durch das Edikt von Fontainebleau 1685 Frankreich verlassen mussten. Sie siedelten in verschiedenen europäischen Ländern, unter anderem in Berlin-Brandenburg, und hier wie in anderen Ländern ging die Integration nicht ganz reibungslos vonstatten. Verstärkt wurde dies durch die unterschiedlichen Sprachen und Kulturen sowie häufig eine wirtschaftliche Überlegenheit der Geflüchteten. Zudem waren die Ankömmlinge anderer Konfession als die Einheimischen. In Brandenburg trafen reformierte Glaubensflüchtlinge auf zumeist lutherische Stadtgemeinschaften. Dies führte häufig zu Abgrenzung und stärkerer Konfessionalisierung, bei manchen Einheimischen aber auch zu größerem Interesse an der anderen Konfession und den Unterschieden – was dann wiederum stärkere Polemiken, insbesondere durch die Theologen, nach sich zog.

Die Bildmotive selbst wurden, das zeigen unter anderem die Beiträge von Romana Rupiewicz und Rainer Henrich, in evangelischen wie katholischen Kontexten genutzt, und sie hatten eine Geschichte, die bis ins Mittelalter und damit lange vor die Reformation zurückreichte. Ob und gegebenenfalls worin sich ›evangelische‹ und ›katholische‹ Nutzung des Bildmotivs unterscheiden, müsste noch genauer untersucht werden. Die vorliegenden Beiträge verweisen zunächst deutlich auf die Gemeinsamkeiten. Der Beitrag von Rudolf Bönisch zu Bildmotiven aus Altmark, Börde und Prignitz belegt die regionale Bedeutung des Motivs.

Die Beiträge von Rupiewicz und Henrich sind auch deshalb von großer Bedeutung, weil sie die Interpretationsgeschichte des Motivs aufzeigen. Hier wird belegt, wie sich

das Motiv durch die Christentumsgeschichte zieht, wie es nicht nur als großformatiges Kirchengemälde, sondern bereits zuvor auch als kleines Bild, als Druck oder auch in Mysterienspielen genutzt wurde. Hier wird auch klar, auf welcher unmittelbaren Weise das Motiv mit antijüdischen Auslegungen verbunden war und Antijudaismus über die Jahrhunderte beförderte. Das gilt unabhängig von der Interpretation der drei konkreten hier besprochenen Gemälde, bei denen die Auffassungen der Autorinnen und Autoren zu diesem Thema divergieren.

Zuletzt ist nach den Bildern selbst zu fragen, nach dem Ort, an dem sie gehangen haben und heute hängen, und nach der Funktion der Bilder in den Kirchen. Mathias Schmoeckel macht darauf aufmerksam, dass Kirchen im Mittelalter und Früher Neuzeit nicht nur als gottesdienstliche Räume genutzt wurden und dass sie in der Regel öffentlich zugänglich waren und so den Menschen das Verweilen und intensive Betrachten der Bilder ermöglichten. Auch wenn im 17. Jahrhundert in der Regel Rechtsurteile nicht mehr in Kirchen gefällt wurden, so bringen diese Bilder doch eine Reminiszenz an alte Praktiken, die damals zumindest in kleineren Ortschaften noch nicht allzu lange vergangen waren.

Auch fanden sich Bilder von Gerichtsprozessen in Anlehnung an biblische Motive oder antike Geschichten zum Beispiel auch in Gerichtsgebäuden oder Rathhäusern. Das Besondere an den besprochenen Bildern von »*Christus vor dem Hohen Rat*« ist ihre große Zugänglichkeit in den Kirchen – deutlich mehr als in Gerichtsgebäuden – sowie ihr Bezug auf eine sehr bekannte biblische Geschichte. Der Vergleich mit den Gerichtsgebäuden zeigt indes die weite Verbreitung von Gerichtsmotiven auf Bildern.

Dennoch bleibt die Frage, wer warum wie dargestellt wurde. Insbesondere die Kleidung der Mitglieder des Hohen Rates kann Erstaunen hervorrufen, tragen diese doch weder zeitgenössische noch korrekte antike Bekleidung. Philipp Zitzlsperger zeigt, wie hier Motivbücher genutzt wurden, um Personen als ›orientalisch‹ und ›anders‹ zu markieren. Die Analyse der Vorlagen sowohl in der Bekleidung als auch in der Motivik erweist die Tradition, in der diese Bilder standen. Eine dezidierte Analyse der Bilder auf ›Othering‹ hin bleibt freilich noch ein Desiderat.

Auffällig an diesen Bildern sind aber nicht nur die Darstellungen des Motivs »*Christus vor dem Hohen Rat*« und die Bekleidung der gezeigten Personen, sondern auch die Texttafeln, die die Dargestellten halten. Gudrun Gleba hat die Tafeln aller vier Bilder zum Vergleich nebeneinandergestellt und damit der weiteren Forschung zur Verfügung gestellt. Welchen Zweck erfüllten diese Tafeln? Sie waren groß genug, dass die Texte leicht gelesen werden konnten. Das heißt, dass sie wohl zum Lesen gedacht waren. Wen genau die Bilder erreichen wollten, bleibt offen. Mehrere Beiträge vertreten die These, dass hier die Stifter selbst ebenso wie die Stadtbevölkerung angesprochen werden sollten. Letztlich sollten die Bilder, so die Annahme, die Menschen zu größerer Frömmigkeit motivieren.

Diese Motivation mag in einer Zeit der Verunsicherung, in der Gewissheiten durch den Dreißigjährigen Krieg, aber auch durch Naturkatastrophen ins Wanken gekommen waren, die Menschen durch die großformatige Gerichtsszene indirekt zu einer Rückkehr zu tradierten Sitten und Wert- und Glaubensvorstellungen aufgerufen haben. Freilich bleibt auch bei dieser Deutung die Problematik bestehen, dass dieser Ansporn in einer bildmotivischen und theologischen Tradition stand, die über eine Abwertung von ›Anderen‹ wirkte, sowie über ziemlich unverhohlene Vorwürfe gegenüber den Mitgliedern des Hohen Rats oder gar ›den Juden‹.

Die Bilder »*Christus vor dem Hohen Rat*« aus Helmstedt, Tangermünde, Rathenow und Stölln konnten in ihrem Entstehungskontext die Funktion ausüben, Menschen die Notwendigkeit des Glaubens ebenso wie die Notwendigkeit des nach damaliger Ansicht rechten Lebenswandels vor Augen zu führen und sie so in einer Zeit der Verunsicherung an den ›rechten Weg‹ zu erinnern. Ob dies ihre Hauptattraktion ausmachte oder ob es die Andersartigkeit der Dargestellten war oder vornehmlich das Format, die Zusammenstellung von Bildern und Text oder anderes, wird sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht klären lassen. Und dennoch demonstriert dieser Band die Bedeutung der Interdisziplinarität für die Erhellung von Kontext, Motivik und Interpretationsrahmen der noch heute genutzten Kirchenbilder aus dem 17. Jahrhundert.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren der Beiträge

Matthias Asche studierte Geschichte, Politikwissenschaft und Deutsch an den Universitäten Osnabrück, Wien und Rostock. Er promovierte mit einer Arbeit zur Sozial- und Kulturgeschichte der Rostocker Studenten in der Frühen Neuzeit an der Eberhard Karls Universität Tübingen und habilitierte sich ebendort 2003 mit einer Studie zur Migrations- und Konfessionsgeschichte Brandenburg-Preußens nach dem Dreißigjährigen Krieg. Bis 2014 lehrte er an der Universität Tübingen. Seit 2016 bekleidet er die Professur für Allgemeine Geschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Potsdam und vertritt dort unter anderem auch die brandenburgische Landesgeschichte.

Judith Becker ist evangelische Christentumshistorikerin. Sie wurde 2006 an der Ruhr-Universität Bochum promoviert, war anschließend Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Heidelberg und von 2007 bis 2017 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Institut für Europäische Geschichte. Von 2010 bis 2014 leitete sie die BMBF-Nachwuchsgruppe »Transfer und Transformation der Europabilder evangelischer Missionare im Kontakt mit dem Anderen, 1700–1970«. 2014 habilitierte sie sich an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und ist seit 2017 Professorin für Reformation und Neuere Christentumsgeschichte an der Theologischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin.

Rudolf Bönisch ist von Haus aus Diplom-Geologe und war bis 2018 Chefgeologe in der Lausitzer Braunkohleindustrie. Von 1992-2019 war er der Initiator, Organisator und Veranstalter von zwei internationalen Orgelkonzertreihen sowie einer Orgelakademie. Seit 2014 widmet er sich verstärkt der kirchlichen Kunst und erarbeitete sich dabei als sein Spezialgebiet die Druckgraphiken als Grundlage für sakrale Gemälde und Reliefdarstellungen. Er hat an mehreren Ausstellungen für das Städtische Museum Zittau mitgewirkt und ist als Berater für das Brandenburgische Landesamt für Denkmalpflege und verschiedene Kirchengemeinden tätig.

Gudrun Gleba studierte Anglistik und Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum, promovierte über die spätmittelalterliche Stadtgemeinde und habilitierte sich mit einer Arbeit zur Reformpraxis westfälischer Frauenklöster im 15. Jahrhundert. Sie ist seit 2003 apl. Professorin an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg mit Forschungsschwerpunkten zur klösterlichen Wirtschaftsgeschichte sowie zur materiellen Kultur des Mittelalters. Sie lebt seit 2017 zeitweise in Brandenburg und wurde so auf das Bildmotiv »Christus vor dem Hohen Rat« aufmerksam.

Rainer Henrich ist evangelischer Theologe. Er arbeitete von 1986-2009 als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Heinrich-Bullinger-Briefwechsel-Edition. In diesem Zusammenhang erschienen etliche seiner Publikationen, u. a. die Regesten-Edition des umfangreichen Briefwechsels des Basler Reformators Oswald Myconius. Er beschäftigt sich seit einigen Jahren intensiv mit der Darstellung des Gerichts über Jesus in Text und Bild und veröffentlichte dazu 2019 einen Beitrag im RDK-Labor. Er lebt und arbeitet in der Schweiz.

Heinz-Walter Knackmuß gründete 1996 den Förderkreis zum Wiederaufbau der Sankt-Marien-Andreas-Kirche in Rathenow e. V. und ist seitdem dessen Vorsitzender. Er studierte Humanmedizin an der Humboldt-Universität zu Berlin (Charité) und promovierte zum Dr. med. Er war als Kreishygienearzt in Rathenow tätig und baute nach der Einheit Deutschlands als erster Amtsarzt das Gesundheitsamt im Landkreis Havelland auf. 1990 hatte er den Verband der Ärzte des Öffentlichen Gesundheitsdienstes des Landes Brandenburg e. V. gegründet und wurde sofort zum Stellvertretenden Bundesvorsitzenden des Verbandes der Ärzte des Öffentlichen Gesundheitsdienstes in Deutschland gewählt. Am 21.02.2024 wurde er zum Ehrenbürger der Stadt Rathenow ernannt.

Klaus Neitmann ist Archivar und Historiker. Er wurde mit einer Arbeit zum spätmittelalterlichen Deutschen Orden in Preußen promoviert und habilitierte sich 2008 an der Universität Potsdam. Von 1993 bis 2020 war er Direktor des Brandenburgischen Landeshauptarchivs. Als außerplanmäßiger Professor an der Universität Potsdam forscht er zur mittelalterlichen Geschichte des Deutschen Ordens in Preußen und im Baltikum, zur brandenburgischen und preußischen Geschichte sowie zur Geschichte der deutschen Landesgeschichtsforschung. Er ist Vorsitzender der Brandenburgischen Historischen Kommission.

Romana Rupiewicz ist Kunsthistorikerin und forscht an der Abteilung für Geschichtswissenschaft an der Cardinal Stefan Wyszynski Universität in Warschau. In ihrer 2018 erschienenen Promotion untersuchte sie, erstmalig umfassend, das Bildmotiv ›Christus vor dem Hohen Rat‹ auf seine verschiedenen ikonographischen Bestandteile. Ihre weiteren Interessen liegen in der Erforschung mittelalterlicher Vorstellungen von der Hölle und den Darstellungen der Gestirnsbewegungen.

Mathias Schmoeckel studierte Rechtswissenschaften und Kunstgeschichte in Bonn, Genf und München, wurde 1993 über Völkerrechtswissenschaft im Dritten Reich promoviert und habilitierte sich 1999 mit einer Arbeit über die Entwicklung des Beweis- und Strafprozessrechts von 1200 bis 1800. Seit 1999 hat er einen Lehrstuhl für Deutsche Rechtsgeschichte und Zivilrecht und leitet er das Institut für Deutsche und Rheinische Rechtsgeschichte an der Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn.

Gerlinde Strohmaier-Wiederanders ist evangelische Theologin und emeritierte Professorin für Christliche Archäologie, Denkmalkunde und Kulturgeschichte an der Theologischen Fakultät der Humboldt Universität zu Berlin. Sie hat sich intensiv mit den bau- und kunstgeschichtlichen Zeugnissen von Kirchen in der Mark Brandenburg auseinandergesetzt.

Annett Xenia Schulz, gelernte Maschinenbauzeichnerin (Konstruktion), studierte danach an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden im Fachbereich Restaurierung und erlangte 1992 ihr Diplom als Restauratorin für polychromierte Holzskulpturen und Gemälde. Seitdem arbeitet sie als freiberufliche Restauratorin in Berlin, in Schleswig-Holstein und in Brandenburg, dort vor allem in den Kirchen des Havellandes. Sie restaurierte u. a. die beiden Gemälde »Christus vor dem Hohen Rat« in der St. Marien-Andreas Kirche in Rathenow und in der Dorfkirche von Stölln.

Philipp Zitzlperger studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Neuere Geschichte in München und Rom. Er promovierte zu barocken Papst- und Herrscherporträts und habilitierte sich 2007 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit zur Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte. Das von ihm gemeinsam mit Anne Karsten initiierte Forschungsprojekt REQUIEM beschäftigt sich mit römischer Sepulkalkultur der frühen Neuzeit. Er übernahm im Jahr 2010 die Professur für Kunst- und Designgeschichte an der Hochschule Fresenius in Berlin. 2022 wurde er zum Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an die Universität Innsbruck berufen.

Bildnachweis

Gesamtdarstellungen der Kirchengemälde »Christus vor dem Hohen Rat«

Abb. Rathenow: Fotosammlung Heinz-Walter Knackmuß

Abb. Stölln: Fotosammlung Annett Xenia Schulz

Abb. Tangermünde: Fotosammlung Johannes Kelschbach

Abb. Helmstedt: Foto Dr. Jochen Weihmann, St. Stephani, Helmstedt

Abb. des Stichs von Doetecum als Vorlage für das Kirchengemälde in Rathenow:
Paris, BnF, Est. AA-8 (van Doetecum Joannes)

Das »Ungerechte Gericht« über Jesus in bildlicher und textlicher Überlieferung (Henrich)

Abb. 1: H. Neveau-Dérotrie/Musée Dobrée-Grand Patrimoine de Loire-Atlantique

Abb. 2: Sammlung Georg Staffelbach, Museum der Kulturen Basel

Abb. 3: Sammlung Rainer Henrich (kolorierte Postkarte)

Abb. 4: Foto dreamstime.com [zuletzt: 20.12.2025]

Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen

Abb. 6: Public Domain, <http://www.alvin-portal.org/alvin> [zuletzt: 20.12.2025]
(Strängnäs 1740, Universitätsbibliothek Uppsala)

»Iudicium sanguinarium«-Gemälde in Krakau und Kleinpolen (Rupiewicz)

Abb. 1 bis 10: Fotosammlung Romana Rupiewicz

Zur Restaurierung der Gemälde »Der Hohe Rath« in der Dorfkirche von Stölln und der St. Marien-Andreas Kirche in der Stadt Rathenow (Schulz)

Abb. 1: Stich des Joannes von Doetecum als Vorlage für das Kirchengemälde in Rathenow, Paris BnF, Est. A A-8.

Abb. 2 bis 7: Fotosammlung Annett Xenia Schulz

Schrift(en) und Text(e) in den Kirchenbildern »Christus vor dem Hohen Rat« sowie eine Transkription von Texten aus Rathenow, Helmstedt, Tangermünde und Stölln im Vergleich (Gleba)

Abb. 1, 3, 4, 5, 6, 7: Fotosammlung Johannes Kelschbach

Abb. 2: Fotosammlung Annett Xenia Schulz

Die Kleidung der Richter (Zitzlsperger)

Abb. 1: WERNER HOFMANN, Das entzweite Jahrhundert, München 1995, Abb. 20

Abb. 2: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, 407-8; nach: WALTER L. STRAUSS, The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600, Bd. 2, New York 1975, S. 854.

Abb. 3: Nicolas De Nicolays, Quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales, Lyon 1567, fol. 145.

Abb. 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pulkau_Heilig-Blut-Kirche_Fl%C3%BCgelaltar_04.jpg?uselang=de

Abb. 5: Pieter Coeck van Aelst, Les moeurs et fachons de faire des Turcz, 1553, 10 Blätter, Metropolitan Museum, New York, Objektnummer: 28.85.1

Abb. 6: DANA E. KATZ, The Jew in the Art of the Italian Renaissance, Philadelphia 2008, S. 41.

Abb. 7: The Bob Jones University Collection of Religious Paintings, Bd. 2, Greenville, SC 1962, Nr. 144.

Christus vor Kaiphas, Herodes und Pilatus (Bönisch)

Die Tafelbilder: Fotosammlung Bönisch

Die Kupferstiche: Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 1: RP-P-1954-494

Abb. 2: RP-P-BI-6063XH

Abb. 3: RP-P-1988-312-316

Abb. 4: RP-P-OB-52.894

Kommunikation durch Kunst im öffentlichen Raum (Schmoeckel)

Abb. 1: DI 100, Stadt Lüneburg, Nr. 695 (Sabine Wehking), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di100g019k0069505 [zuletzt: 20.12.2025]

Abb. 2: DI 100, Stadt Lüneburg, Nr. 496 (Sabine Wehking), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di100g019k0049602 [zuletzt: 20.12.2025]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. Es ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>).

Zu Fragen der Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an herstellung@bebraverlag.de.

Der BeBra Wissenschaft Verlag ist ein Imprint des BeBra Verlags.

© 2026 BeBra Verlag GmbH

Asternplatz 3, 12203 Berlin

post@bebraverlag.de

Umschlag: typegerecht berlin (Foto: Sammlung Heinz-Walter Knackmuß)

Satz: typegerecht berlin

Schriften: Adobe Text, Brother 1816

Gedruckt in der Europäischen Union

ISSN 1612-0841

ISBN 978-3-95410-348-5

DOI 10.62936/JTXH2214

www.bebra-wissenschaft.de



Im kriegs- und krisengeschüttelten 17. Jahrhundert verbreitete sich ein Bildmotiv in Europa – der Prozess um Jesus Christus aus den biblischen Passionsgeschichten. Als Bildmotiv wurde er in eine einzige Szene paralleler, kommunikativ ausgestalteter Rechtsfindungswege komprimiert, wobei auf antike sowie zeitgenössische Rechtssatzungen Bezug genommen wurde. Zunächst fand sich das Motiv vor allem auf kleinformatigen Kupferstichen. Diese übersetzten die meist unbekanntesten Künstler in großformatige und den Gemeindegliedern zugängliche Kirchenbilder – in Städten ebenso wie auf dem Land.

In den Beiträgen des Tagungsbands werden erstmalig die Verbreitung des Bildmotivs sowie das Zusammenspiel der Bilder und Texte aus interdisziplinärer Perspektive untersucht. Es kommen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Kunst- und Rechtsgeschichte, der Geschichts- und Kulturwissenschaften ebenso wie der Restaurierung zu Wort.

46,- € [D] / 47,30 € [A]
ISSN 1612-0841
ISBN 978-3-95410-348-5



www.bebra-wissenschaft.de

Der Umwelt zuliebe verzichten wir
auf das Einschweißen in Plastikfolie.