

Der Zeuge im Bild

Claudia Blümle

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Der Zeuge im Bild.
Dieric Bouts und die Konstitution
des modernen Rechtsraumes**

Claudia Blümle

Wilhelm Fink

Inhalt

Schutzumschlag: Dieric Bouts, Die Gerechtigkeit Ottos III., Detail, 1471 – 1473, Öl auf Holz, 324 × 183 cm, Brüssel, Musée des Beaux-Arts.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München (Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn) Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch, Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Michael Lück, Basel
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Michael Hübner, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4999-3

9 Einleitung

33 I Bilderrätsel

35 1.1 Historizität des Betrachters

51 1.2 Porträt oder profanes Historienbild?

77 1.3 Exemplum Iustitiae oder Gottesurteil?

103 II Ikonische Strukturen

105 2.1 Bildraum

137 2.2 Betrachter vor und im Bild

163 2.3 Juridisches Theater

185	III Der Schauplatz des Rechts
187	3.1 Antiqui et moderni
209	3.2 Zeugenschaft
229	3.3 Institutionen und Praktiken des Wissens
253	3.4 Inquisitorisches Recht
273	3.5 Wahrheit und Gerechtigkeit
297	IV Das allgegenwärtige Auge des Richters
299	4.1 Derick Baegert und Lucas Cranach d. Ä.
317	4.2 Albrecht Dürer

338	Endnoten
360	Abbildungsnachweis
369	Bibliografie
397	Dank

Einleitung

Im Rathaus von Löwen, das wie ein Reliquienschrein im Stil der Flamboyantgotik zwischen 1439–1468 errichtet wurde [Abb.1],¹ fanden zwei Gemälde von Dieric Bouts ihren Ort [Abb.2 und 3]. Aufgrund des großen Hochformats der zwischen 1471–1482 entstandenen Rathausbilder sind die Figuren, Gegenstände und die Architektur in lebensgroßen Maßstäben dargestellt. Über die Bildgrenzen hinweg vollzieht sich in den beiden Gemälden, inmitten einer dicht gedrängten Gruppe männlicher Personen, eine Handlung in unterschiedlichen Szenen: im Zentrum des ersten Bildes eine Hinrichtung, im Zentrum des zweiten Bildes eine Feuerprobe; weitere Szenen spielen im Hintergrund. Die Personengruppe, die die Feuerprobe kreisförmig umgibt, wirkt als eine vielfältig gegliederte Rahmung des Geschehens. Ihre Gesichter wenden sich in eigenartiger Weise ab, dennoch scheinen sie die Handlung in ihren verschiedenen Etappen zu verfolgen. Insofern können sie als Zuschauer bezeichnet werden, die den Ereignissen gleichwohl deutlich unbeteiligt gegenüberstehen. Zwei Personen bilden dabei eine markante Ausnahme, weil sie im Unterschied zu den anderen über ihren Blick in die Handlung eingebunden sind. In der Reihe der vier Männer, die im zweiten Bild zwischen Königsthron und Landschaft stehen, sind es



1 Das Rathaus von Löwen, erbaut zwischen 1439 und 1468.



2 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., 1473–1482.

Claudia Blümle



3 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., 1471–1473.

Der Zeuge im Bild.
Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes

der erste von links und zweite von rechts. Beide schauen direkt auf den glühenden Feuerbalken, den die vor dem Thron kniende Frau in der Hand hält. Ansonsten wenden sich die männlichen Figuren, die das Geschehen eng umringen, ab und nehmen über ihre Körperhaltung und ihre Gesten gegenüber der Erzählung eine distanzierte Haltung ein.

Der narrative Zusammenhang der Enthauptung im ersten Gemälde [Abb. 2] mit der Feuerprobe im zweiten Gemälde [Abb. 3] geht auf Gottfried von Viterbo oder auf Jacobus de Voragine zurück.² Den Chroniken nach hatte die Gemahlin Ottos III. aus Rache falsche Anschuldigungen gegen einen seiner Grafen erhoben, weil er ihrer Verführungskunst widerstand. Daraufhin ließ der König den unschuldigen Grafen ohne Verhör hinrichten. Dieser hatte jedoch zuvor die Gelegenheit ergriffen, die wahre Begebenheit seiner Gemahlin zu erzählen und sie darum zu bitten, nach seinem Tod seine Unschuld zu beweisen. Im ersten Gemälde [Abb. 2] sind in drei sich verschränkenden Etappen diese Episoden erzählend ins Bild überführt. Durch eine Mauer geschützt wendet sich im Hintergrund des Bildes die Königin, die den Grafen fälschlicherweise beschuldigt, ihrem Gemahl zu [Abb. 4]. Im Mittelfeld wird der unschuldige Graf, von seiner Frau begleitet, zur Hinrichtungsstätte geführt [Abb. 5]. Die dritte Etappe zeigt im vorderen Mittelfeld den enthaupteten Körper des Grafen, während der Henker dessen Haupt der Witwe reicht [Abb. 6]. Auf dem zweiten Bild [Abb. 3] wird die vor König Otto III. kniende Gräfin im Moment der Feuerprobe dargestellt [Abb. 7]. Während sie mit dem rechten Arm das Haupt ihres Gemahls umfasst, hält sie in der linken Hand das glühende Eisen, um seine Unschuld zu beweisen. Indem die Gräfin sich der Feuerprobe unterwirft und diese besteht, muss sich der König der Anklage stellen und sein Fehlurteil erkennen. Daraufhin lässt er auch seine eigene Gemahlin auf dem Scheiterhaufen verbrennen, wie im Hintergrund, im Durchblick durch die gerahmte Öffnung, zu sehen ist [Abb. 8]. Aus diesem Grund wurden den beiden Gemälden später die Titel *Die Hinrichtung des Unschuldigen* und *Die Feuerprobe* gegeben.

Die kunsthistorische Forschung betont immer wieder, dass diese narrativen Szenen von »viele[n] Männer[n]« umgeben sind.³ Dabei zeichnet sich die Unsicherheit hinsichtlich der Frage, welche Funktionen diese Figuren an ihrem Platz im Bild einnehmen, in den unterschiedlichen Bildbeschreibungen ab. Seit dem 19. Jahrhundert ist die Rede davon, dass die prominenten Szenen in der *Hinrichtung des Unschuldigen* von einer Volksmenge umschlossen

seien. Nach Johann David Passavant sehen wir im Bild mit der Hinrichtung »den verurtheilten Grafen nur in ein Hemd gekleidet zum Richtplatz gehen; seine ihn begleitende Gemahlin sucht er von seiner Unschuld zu bezeugen. Ein Franciskaner geht voraus, und viel Volk umgiebt sie.«⁴ Im Bild mit der Feuerprobe erblickt man nach Heinrich Gustav Hotho »auf einem Hügel des Hintergrundes [...] durch das weitgeöffnete Thor der Halle die Königin, die, von Volk sparsam umringt, an einem Pfahle verbrannt wird.«⁵ Im Gegensatz zum Volk in der *Hinrichtung des Unschuldigen* wird in der *Feuerprobe* die Menge häufig als Hof bezeichnet. Bei Passavant ist beispielsweise zu lesen, dass König Otto »von sechsen seiner Hofleute umgeben« ist.⁶ Auch Hotho beschreibt weiter, wie »sechs Hofleute, je ein Paar nebeneinander« stehen,⁷ und nach Edward van Even sehen »sechs Menschen des Hofes« dem Auftritt der Gräfin zu.⁸ Im Werkkatalog werden diese männlichen Figuren in der *Feuerprobe* noch als Hofleute und, teilweise genauer, als Berater (*conseiller*) bezeichnet.⁹ Ihre zum Teil kostbare Kleidung verstärkt den distanzier-ten und indifferenten Ausdruck der Figuren in beiden Gemälden. Außerdem lenken in starkem Maße die individuell ausgearbeiteten Gesichtszüge die Aufmerksamkeit auf diese Personen, weshalb schon Passavant 1833 die Personen als »Portraits«¹⁰ gesehen hat. Innerhalb der Forschung ist aus diesem Grund die Frage aufgekommen, ob es sich bei den prominent dargestellten Personen, die sich um die narrative Szene versammeln, um Porträts handeln könnte. In diesem Fall wären die porträtierten Männer Zeitgenossen der Malers, die aus seinem Umfeld stammen und über ihre Herkunft oder ihren Beruf in Zusammenhang mit der Stadt Löwen stehen. Die Verbindung zur Stadt mit der Bezeichnung eines Volkes einerseits und Hofleuten andererseits zeigt sich exemplarisch in der Formulierung von Wolfgang Schöne, wonach es sich in der *Feuerprobe* um »Männer aus dem Gefolge des Königs, Männer der Stadt Löwen« handelt.¹¹ In der vorliegenden Arbeit soll ausführlich behandelt werden, wie es ikonografisch dazu gekommen ist, dass die Männergruppe seit dem 19. Jahrhundert als ›Volk‹ oder ›Hof‹ betrachtet wurde.¹²

Der Aspekt, dass die unbeteiligten Personen in Anlehnung an die Stifterbildnisse mit den Auftraggebern der Bilder in Zusammenhang gebracht werden können, wird in der Arbeit ebenfalls berücksichtigt. Im Fall von Bouts' Rathausbildern sind mehrere Quellen überliefert, die Auskunft über den Auftrag der Bilder geben. Die eigentliche Auftragsurkunde ist verloren gegangen, aber eine



4 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., Detail.

5 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., Detail.

Claudia Blümle



6 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., Detail.

Der Zeuge im Bild.
Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes



7 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., Detail.

Claudia Blümle



8 Dieric Bouts,
Die Gerechtigkeit
Otto III., Detail.

Der Zeuge im Bild.
Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes



9 Dieric Bouts, *Paradies und Hölle*, um 1470.

Chronik des 17. Jahrhunderts der Stadt Löwen vermerkt, dass am 20. Mai 1468 der Meister Dieric Bouts mit der Anfertigung von Bildern für das Rathaus [Abb. 1] beauftragt wurde. Zunächst sollte der Maler auf einer kleineren Tafel mit den Maßen 6 × 6 Fuß (162 × 162 cm) das *Jüngste Gericht* darstellen.¹³ Meist wurde das Jüngste Gericht im Hinblick auf das himmlische und apokalyptische Gericht¹⁴ in den Mittelpunkt gesetzt und als Schmuck juristischer Räumlichkeiten verwendet. 1469 vollendete Dieric Bouts das Triptychon [Abb. 9], doch ist leider die Mitteltafel verloren. Dank einer Kopie, die sich in München befindet, kann ein Eindruck des Triptychons gewonnen werden [Abb. 10].

Des Weiteren erhielt der Maler, wie aus den von Frans van Molle zusammengestellten Quellen hervorgeht, den Auftrag für vier Bildtafeln im Umfang von 12 × 26 Fuß (324 × 714 cm), zu denen die hier untersuchten Rathausbilder zählen [Abb. 2 und 3].¹⁵ Zusammen mit dem viel kleineren *Jüngsten Gericht* sollte der Maler insgesamt 500 Kronen erhalten. Weiter geben die städtischen Rechnungsbücher über die einzelnen Arbeitsschritte Auskunft. 1467 wurde der Schreiner Reyner Cocx nach Antwerpen geschickt, um insgesamt 45 große Holztafeln zu kaufen, die dafür vorgesehen waren, bemalt zu werden. Diese Holztafeln wurden per Schiff nach Löwen gebracht und oberhalb des Registerraumes (*boven op de zale*)



10 Anonyme Kopie nach dem *Jüngsten Gericht* von Dieric Bouts, nach 1470.

versammelt und aufbewahrt. In diesem Raum sind auch heute die Kopien aus dem 19. Jahrhundert zu sehen [Abb. 11]. Zur Bemalung wurde eine Holztafel je einzeln in die Werkstatt von Bouts gebracht, und dies geschah das erste Mal zum Jahreswechsel 1470/71. Aus diesem Grund könnte die später verlorene Darstellung des *Jüngsten Gerichts*, an deren Aufstellung im Rathaus zu ebendieser Zeit gearbeitet wurde, zwischen 1468 und 1470 entstanden sein. Am 25. Juni 1473 bringt der Schreiner Cocx mit einem Gesellen eine Tafel in das Rathaus zurück und holt eine andere ab, weshalb man davon ausgehen kann, dass die *Feuerprobe* in diesem Jahr vollendet wurde. Aus den Dokumenten geht jedoch nicht hervor, ob der Maler in der Auftragsurkunde dazu verpflichtet wurde, die Auftraggeber im Bild zu porträtieren. Dass die am Rand der Szenen versammelten männlichen Figuren mit den Auftraggebern beziehungsweise dem Magistrat der Stadt, dem Bürgermeister oder den Schöffen im Einzelnen zu identifizieren sind, kann daher über schriftliche Quellen nicht bestätigt werden. Craig Harbisons Feststellung, dass in den Rathausbildern von Löwen »Bouts' Zeitgenossen dargestellt [sind] – wahrscheinlich einflussreiche städtische Beamte, die das Werk in Auftrag gegeben hatten«,¹⁶ kann bis heute leider nur als Hypothese angesehen werden. Vor diesem Hintergrund erstaunt es auch nicht weiter, dass bei der Frage, wie die Gruppe der unbeteiligten Personen näher



11 Raum im Rathaus von Löwen mit Kopien der Rathausgemälde aus dem 19. Jahrhundert.

zu beschreiben ist, neben den Bezeichnungen ›Volk‹, ›Hofleute‹ oder ›Bürger‹ der Stadt Löwen auch von »Schöffen«¹⁷ die Rede ist. Schließlich wird in den Bildbeschreibungen für die unbeteiligten Zuschauer auch die Bezeichnung des Zeugen verwendet,¹⁸ und Andreas Strobl spricht im Hinblick auf die gesamte Männergruppe von »fiktiver Zeugenschaft«.¹⁹

Neben der Kunstgeschichte zeigt in besonderem Maße die Rechtsgeschichte ein Interesse an den beiden Rathausgemälden von Bouts. Diese werden wegen ihrer Darstellung einer *Feuerprobe* in rechtshistorischen Publikationen reproduziert und dienen als Illustration für die Rechtspraxis des Gottesurteils. Obwohl die Bilder um 1470–75 zu datieren sind, tauchen sie in rechtshistorischen Studien auf, die sich auf die Epoche der Antike und des frühen Mittelalters beziehen. Das dargestellte Rechtsverfahren des Gottesurteils fällt historisch gesehen nicht ins 15. Jahrhundert; zu Lebzeiten des Malers Bouts galt das dargestellte Gottesurteil als juridisches Verfahren nicht nur als veraltet, sondern war sogar verboten. Vor diesem rechtshistorischen Hintergrund erscheinen die Rathausbilder von Löwen als unzeitgemäß. Dabei stützt sich die juristisch-historische Lektüre in ihren Deutungen auf die Ebene der dargestellten Narration, das heißt auf die textbasierte Geschichte der Legende Ottos III., ohne der ikonischen Ebene Beachtung zu schenken. Die rechtshistorische

Forschung arbeitet somit primär anhand einer ikonografischen Lesart, die die Szenen auf Texte zurückführt oder diese als mimetische Abbildung einer historischen Rechtspraxis versteht. Die bisherige kunsthistorische Literatur beschreibt zwar jene Personen, die nicht in das Narrativ eingebunden sind, doch bilden gerade diese ein Problem, da sie nicht an dem Ereignis teilzunehmen scheinen. Ebenso wird der rechtshistorische Bezug im Bild selbst, der einerseits in der Verurteilung eines Unschuldigen, der ohne Verhör hingerichtet wird, und andererseits in der Rechtspraxis der Feuerprobe vorzufinden ist, von der Forschung in Bezug auf das 15. Jahrhundert vernachlässigt.

Das Vorhaben der vorliegenden Arbeit besteht darin, diese bisher getrennten Studien zusammenzuführen und nicht nur die ikonografischen, sondern insbesondere die ikonischen Momente im Bild mit den juristischen Formen zu verbinden. Der Blick auf den Forschungsstand macht deutlich, in welcher Weise die beiden Rathausbilder von Bouts sowohl in der Rechtsgeschichte als auch in der Kunstgeschichte ein Bilderrätsel darstellen. Die rechtshistorischen Studien erkennen in ihnen die spektakuläre Illustration einer veralteten Rechtspraxis, des Gottesurteils, meist ohne auf die historische Diskrepanz zwischen dem juridischem Verfahren selbst und der Herstellung der Bilder hinzuweisen. Bezeugen sie die juristische Unkenntnis und Unfähigkeit des Malers, des Concepteurs oder

gar der Auftraggeber, indem sie ein mittelalterliches und nicht ein frühneuzeitliches Rechtsverfahren darstellen? Handelt es sich aus diesem Grund um mittelalterliche und daher minderwertige Kunst? Der Mentalitätshistoriker Peter Dinzelbacher begegnet der Unzeitgemäßheit der Werke in seiner Studie zu den Gottesurteilen und Tierprozessen mit dem Argument, dass die bildlichen Darstellungen des Themas durch Bouts »die Erinnerung an die Eisenprobe aufrecht gehalten« haben.²⁰ Im Anschluss daran können die Gemälde weiter danach befragt werden, weshalb sie die Funktion der Memoria einer vergangenen und zugleich verbotenen Rechtspraxis übernehmen mussten und ob dies die Intention der Auftraggeber war. Die Kunstgeschichte ist sich des Weiteren nicht im Klaren, welchen historischen Stellenwert und stilistischen Kunstwert die Gemälde von Bouts für das Rathaus von Löwen besitzen sollen. Denn seit Langem gilt die Darstellung der beiden Bilder – auch wenn sie gerade aufgrund ihres großen Formates oft als Meisterwerke niederländischer Kunst reproduziert werden – in mehrfacher Hinsicht als misslungen und »mittelalterlich«; besonders im Vergleich mit dem berühmten *Sakramentsaltar* [Abb. 30]. Weshalb »durchweg abschätzige, ja z.T. überaus scharfe Urteile über die beiden Gerechtigkeitsbilder gefällt« wurden,²¹ hat sich schon Schöne zu Beginn des 20. Jahrhunderts gefragt. Seiner Meinung nach liegt der Grund »einmal in den Bildern selbst, die zweifellos [...] schwer zu fassen« sind, und zum anderen ist es der Zeit zuzuschreiben, »welche in Memling einen Gipfel der Kunst sah«.²² Es befremdet Schöne, »dass die Urteilsweise des 19. Jahrhunderts in diesem Falle auch in neuerer Zeit nicht überwunden worden ist. Ein wahres ›Vorurteil‹ herrscht gegen die Gerechtigkeitsbilder.«²³ Noch heute, merkt Craig Harbison an, wirken die Arbeiten von Bouts für das Löwener Rathaus »in Bezug auf ihr vorgegebenes Ambiente befremdlich und bemerkenswert« zugleich,²⁴ und der jüngst erschienene Werkkatalog betont mehr die Makel der als unvollendet betrachteten Werke als ihren kunsthistorischen Wert.²⁵

Seit dem 19. Jahrhundert widmete sich die Forschung den beiden Rathausbildern mit Hilfe verschiedenster kunsthistorischer Methoden, die von der Stilgeschichte und von Fragen der Zuschreibung und Datierung über Ikonografie, Ikonologie, Rezeptionsästhetik und Gattungsgeschichte bis zur formalistischen Kunstgeschichte reichen. Ausgehend von den jeweiligen Prämissen wurden unterschiedliche Fragestellungen und Forschungsergebnisse entwickelt, die teilweise mit impliziten Problemformulierungen oder

negativer Kritik an den Bildern abschließen. Aus diesem Grund soll im Folgenden der Forschungsabriss unter dem Vorzeichen einer Archäologie im Sinne Michel Foucaults stehen und das heißt, der Frage folgen, welche Aussagen über die Bilder möglich sind und welche Aussagen schon getroffen wurden.²⁶ Dieser Leitfaden ermöglicht es, die Historizität des Blicks auf die Bilder selbst beziehungsweise die Wahrnehmung der Bilder in ihrer historischen Dimension ebenso zu berücksichtigen wie die formulierten Thesen und zusammengefassten Interpretationen. Das Unterfangen der vorliegenden Arbeit besteht im ersten Kapitel darin, die Thesen sowie die Bildbeschreibungen der Forschungsliteratur als Dokumente zu verstehen. Auf diese Weise soll versucht werden, die Ebene einer Beschreibung der Bildbeschreibung zu erreichen, die unter anderem auch die Wege der jeweiligen Schlussfolgerungen zu beleuchten vermag. Was dabei zum Vorschein kam und die Frage, in welcher Weise die Bilder aufgedeckt wurden, soll im Hinblick auf das heutige Verständnis der Rathausbilder und ihrer Interpretationen betrachtet werden.

Die vorliegende Arbeit steht für die Methode, die einer Dimension des Ästhetischen folgt und die sich nicht im Sozialen erschöpft, sondern zum irreduziblen Eigenwert des Ikonischen zurückkehrt. Vor diesem Hintergrund sind die Arbeiten von Gilles Deleuze²⁷ zur Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Sagbarem zentral, wonach das eine nicht durch das andere ersetzt werden kann.²⁸ Die Diskursanalyse, die einen anderen historischen Zusammenhang als den eines in den Gemälden abgebildeten zeitgenössischen Kontextes erkundet, kennt ebenfalls diese Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Sagbarem, wie Foucault in *Worte und Bilder* erläutert:

»Der Diskurs ist also nicht die gemeinsame Interpretationsgrundlage aller Erscheinungen einer Kultur. Eine Form erscheinen zu lassen, ist keine indirekte (subtilere oder auch naivere) Art, etwas zu sagen. Nicht alles, was die Menschen tun, ist letztlich ein entschlüsselbares Rauschen. Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.«²⁹

Neben den Überkreuzungen zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren widmet sich Deleuze der irreduziblen Spezifität des Sichtbaren, indem er sich einem Jenseits der Repräsentation, der Narration, des Abbildes oder der Illustration im situierten Bild

nähert. Dabei geht es nicht um eine dialektische Negation, die das Abbild verabschiedet, um diesem im selben Zug verhaftet zu bleiben. Deleuzes Einsatz besteht vielmehr in einer strukturellen Umkehrung des Denkens des Bildes, das zwei Wege einschlagen kann: entweder ausgehend von vorgängigen Gleichartigkeiten und Identitäten, um von diesem Punkt aus die Differenz zu denken, oder umgekehrt, ausgehend von der Differenz, sodass man die Gleichartigkeiten und Identitäten, das heißt die Abbilder, als Produkt der Differenz versteht.³⁰ Deleuze schließt seine Überlegungen nicht mit der Erstellung bestehender Klassifikationen; sein Interesse gilt vielmehr der Frage, in welcher Weise die Differenz das Bild erzeugt; das heißt, auf welche Weise asignifikante Farben und Linien zueinander in Relation gebracht werden, um Gestalt, Form und Sinn zu produzieren. Dieser strukturalistische und topologische Blick auf die Gemälde, der auf die Abstraktion zurückgeht,³¹ kommt ohne semantische, ikonografische beziehungsweise mimetische Verweisstrukturen aus und kann deshalb das Funktionieren der Bilder selbst offenlegen. Diese Methode, gemäß der die Differenz das Bild erzeugt, bildet im Folgenden den Ausgangspunkt der Analysen von Bouts' Gemälden für das Rathaus von Löwen.

Hinsichtlich der niederländischen Kunst verdankt die vorliegende Arbeit des Weiteren zentrale Einsichten der Untersuchung von Günther Fiensch³², der 1961 die ikonische Kraft der beiden Rathausgemälde von Dieric Bouts, die seit 1861 in Brüssel hängen und öffentlich zugänglich sind, hervorhebt:

»Die Flächenordnung selbst ist in der niederländischen Malerei niemals und nirgendwo zur Chiffre des Weltbildes, zur Wahrheitsformel mit solch strenger Bildlogik erklärt worden wie in den Brüsseler Tafeln.«³³

Für Fiensch bilden die beiden Rathausbilder von Bouts den Höhepunkt einer flächenfigürlichen Bildform innerhalb der niederländischen Kunst, die sich von der Gegenstandswelt gelöst hat³⁴ und als Spätwerk sogar über die Stufe des *Abendmahlsaltars* hinausführt.³⁵ Solange die Bilder in ihrer ornamentalen Fläche operieren und den Raum zum Verschwinden bringen, tritt ihre Ikonizität umso wirksamer zu Tage. Die komprimierte Figurenformation auf engen Raum bringt Fiensch in Verbindung zu seinem Konzept der Flächenordnung, die an die abstrakte Kunst angelegt zu sein scheint. Die in diesem Rahmen entwickelten Bildanalysen werfen jedoch die Frage des Raumes im Gegensatz zu Fiensch positiv auf,

wobei einerseits der geometrisch konstruierte Raum im Zusammenhang mit der Zentralperspektive und andererseits die Ordnungsstruktur in Erweiterung des Betrachtterraumes berücksichtigt werden. Methodisch gesehen verknüpft die vorliegende Arbeit diese strukturalen Bildanalysen, die die Ikonizität der beiden Rathausbilder sichtbar machen sollen, mit der auf Rhetorik und Hermeneutik gegründeten juristischen Wahrheitsfindung.

Ein zentrales Problem, das zur Verrätselung der Rathausgemälde von Bouts beiträgt, besteht darin, dass über den Gebrauch und die Funktion keine genaueren Informationen vorliegen. Man weiß nicht, ob die Bilder lediglich für die Schöffen und den Bürgermeister zugänglich waren oder ob auch die Kläger, die Angeklagten und die bei den öffentlichen Gerichtsverhandlungen Anwesenden die Gemälde sehen konnten. Historisch ist belegt, dass die beiden Bilder, die heute, nach mehrfachem Besitzerwechsel, in einem einzigen großen Raum der *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* ausgestellt sind, zusammen zwischen 1482 und 1827 im Löwener Rathaus zu sehen waren. Aus den Quellen geht hervor,³⁶ dass neben den beiden Gemälden *Die Legende Ottos III.* das *Jüngste Gericht* im Rathaus hing, wobei als Ort jeweils der Ratssaal oder die Schöffenkammer in Frage kommen. Das *Jüngste Gericht* wird dabei als *Ordeele*, die Gerechtigkeitsbilder werden als *porteraturen*³⁷ bezeichnet. Neben der Differenz der beiden Bildtypen in ihrer Benennung scheinen sie auch unterschiedliche Funktionen und Adressaten zu besitzen, da sie mit Sicherheit in getrennten Räumen hingen. Ungeklärt bleibt indes nicht nur die Frage, in welchen Räumen die Bilder hingen, sondern auch, welche Räume im Rathaus spezifische juristische Funktionen innehatten.

Trotz dieser schwierigen historischen Ausgangslage soll in der vorliegenden Arbeit versucht werden, keine Ikonologie im herkömmlichen Sinne zu betreiben. Die historischen Bezüge sollen die Bilder vielmehr im Sinne Martin Heideggers³⁸ an ihren Ort zurückbringen, wie er es in Erinnerung an Gespräche über Raphaels *Sixtinische Madonna* mit seinem Freiburger Gymnasialfreund, dem späteren Kunsthistoriker Theodor Hetzer, entwickelt hat:

»Wo immer dieses Bild [die Sixtina] noch ›aufgestellt‹ sein mag, dort hat es seinen Ort verloren. Es bleibt ihm versagt, sein eigenes Wesen anfänglich zu entfalten, d. h. diesen Ort selber zu bestimmen. Das Bild irrt, verwandelt in seinem Wesen als Kunstwerk, in der Fremde. Dem musealen Vorstellen, das seine eigene geschichtliche Notwendigkeit

und sein Recht behält, bleibt dieses Fremde unbekannt. Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der ›Ausstellung‹. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.«³⁹

In Anlehnung an Heideggers Überlegungen zur Sixtina gehören die Rathausbilder von Bouts nicht dem Löwener Rathaus »in einem historisch-antiquarischen Sinne, sondern ihrem Bildwesen nach«.⁴⁰ Es wird daher nicht einfach eine ursprüngliche historische Hängung der Gemälde in den Räumen des Rathauses rekonstruiert, sondern die Bilder sollen im Blick auf ihr Potenzial »des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes«,⁴¹ an dem Recht gesprochen wurde, betrachtet werden.⁴²

Mit der architektonischen Konstruktion von Rathäusern im Spätmittelalter wurde der Öffentlichkeit die Sicht auf die Gerichtsverhandlungen entzogen, wodurch plötzlich ein Arkanum entstand, das mit den bürokratischen Instanzen noch verstärkt wurde.⁴³ Vom Baum zur Säule, vom Gerichtsplatz im Freien zu einem geschlossenen Innenraum, so erläutert Robert Jacob den Wandel von der Gerichtslinde zum Rathaus am Ende des Mittelalters.⁴⁴ Seit Karl dem Großen war es verboten, an geweihten Stätten Gerichte abzuhalten, und seit »derselben Zeit werden Gerichtsräume auch bedeckt, aber so, dass die Wände offen bleiben (›Gerichtslauben‹)«. ⁴⁵ Im Spätmittelalter – und »zwar meist im Zusammenhang mit einer prinzipiellen Änderung der Gerichtsverfassung« – wurde in geschlossenen Räumen, »zuerst noch in Gildehäusern, Rathäusern, dann in eigenen Ding- oder Richte Häusern«, ⁴⁶ Gericht gehalten. Eine Antwort auf eine neu entstandene Unsichtbarkeit, die an die Stelle einer öffentlichen Sichtbarkeit im Freien tritt, gibt auch der bildliche Schmuck sowohl außerhalb wie innerhalb des Rathauses mit Skulpturen, Wandmalereien, geschnitzten Säulen und Kapitellen. Dieser Prunk ist für das Rathaus von Löwen noch gut erhalten und dokumentiert.⁴⁷ Als der Maler Bouts, sehr wahrscheinlich von Haarlem ⁴⁸ aus, um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der ihm fremden Stadt Löwen eintraf, befand sich das Rathaus [Abb. 1], das direkt am Marktplatz lag, mitten in der Bauphase. Was er hier sah, kann man mit Heidegger als Stiftung »eine[r] neue[n] und wesentliche[n] Welt« bezeichnen.⁴⁹

»Immer wenn das Seiende im Ganzen als das Seiende selbst die Gründung in die Offenheit verlangt, gelangt die Kunst in ihr geschichtliches Wesen als die Stiftung. Sie geschah im Abendland erstmals im Griechentum. Was künftig Sein

heißt, wurde maßgebend ins Werk gesetzt. Das so eröffnete Seiende im Ganzen wurde dann verwandelt zum Seienden im Sinne des von Gott Geschaffenen. Das geschah im Mittelalter. Dieses Seiende wurde wiederum verwandelt im Beginn und Verlauf der Neuzeit. Das Seiende wurde zum rechnerisch beherrschbaren und durchschaubaren Gegenstand. Jedesmal brach eine neue und wesentliche Welt auf. Jedesmal musste die Offenheit des Seienden durch die Feststellung der Wahrheit in die Gestalt, in das Seiende selbst eingerichtet werden. Jedesmal geschah Unverborgenheit des Seienden.«⁵⁰

Das, was Heidegger ontologisch in *Der Ursprung des Kunstwerkes* als Gründung einer wesentlichen Welt beschrieben hat, kann im Hinblick auf die Rathausgemälde von Bouts mit der Struktur der Gesellschaftsdifferenzierung im Sinne von Niklas Luhmann in Verbindung gebracht werden.⁵¹ Zugleich spielt für die Argumentation der rechtshistorische Wandel eine wichtige Rolle, den Foucault als Übergang des akkusatorischen zum inquisitorischen Rechts beschrieben und als Herausbildung einer neuen Wahrheitsform aufgewiesen hat.⁵² Dabei verdeutlicht er, dass seit dem Spätmittelalter die juristische Wahrheitsfindung mit der Wissenstechnik der Untersuchung (*enquête*) verknüpft wurde und dadurch eine grundlegende Transformation erfahren hat. Im Gegensatz zur feudalen Rechtspraxis der Probe (*épreuve*), die Foucault als regelgeleitetes Kräfteressen beschreibt und zu der auch das Gottesurteil im Gemälde *Die Feuerprobe* von Bouts zu zählen ist [Abb. 3], sind es nun Sachverständige, Zeugen, Schöffen und Richter, denen die Aufgabe der Wahrheitsfindung obliegt. In Anlehnung daran werden im Folgenden die Bilder so behandelt, dass sie nicht einfach Sachverhalte repräsentieren, sondern selbst an der Konstitution dessen mitwirken, was sich uns als *Welt* von Gegenständen darbietet.

Die vorliegende Dissertation beginnt mit einem Überblick über den Forschungsstand, der nicht chronologisch, sondern systematisch unter dem Aspekt des Bilderrätsels gegliedert ist. Er resümiert und kommentiert kunsthistorische Überlegungen aus dem 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, die neben Stil-, Datierungs- und Zuschreibungsfragen insbesondere dem Problem der Gattung und der Verschränkung von Porträt und Historienmalerei in den beiden Rathausbildern nachgehen. Des Weiteren werden die kunsthistorischen und rechtshistorischen Deutungen der Gemälde

als *Exemplum Iustitiae* einander gegenübergestellt, wobei erstere moralische und politische Aspekte betonen, letztere sich vor allem auf die Darstellung der akkusatorischen Rechtspraxis des Gottesurteils konzentrieren. Über die ikonografischen und historischen Bezüge in den Bildern hinaus werden im zweiten Kapitel ikonische Strukturen hervorgehoben, wobei auch theaterhistorische Bezüge eine Rolle spielen. Aus diesen strukturellen Analysen geht hervor, dass die in der Forschung als befremdlich betrachtete Männergruppe visuell einen wichtigen Stellenwert einnimmt und zugleich als Theaterpublikum beschrieben werden kann. Daran anknüpfend wird im dritten Kapitel die These entwickelt, dass im Sinne des Streites *Antiqui et Moderni* das Exemplum mit der Legende für die alte Rechtspraxis steht, gegenüber der sich die im Kreis angeordnete Männergruppe in einer Beobachterposition zweiter Ordnung⁵³ befindet, sodass sie hier die moderne juristische Wahrheitsfindung darstellt. Um diese These begründen zu können, werden einzelne Figuren innerhalb dieser Gruppe genauer analysiert, wobei gezeigt werden kann, dass unter ihnen ein Zeuge, der seine rechte Hand zum Schwur erhoben hat, ein Sekretär und mehrere Universitätsmitglieder zu finden sind. Diese Figuren verkörpern diejenigen Ämter, Funktionen und Aufgaben, die mit dem modernen Inquisitionsrecht geschaffen wurden. In Bezug auf diese neue Form der Wahrheitsfindung spielen unterschiedliche Relationen von Gegenwart und Vergangenheit eine maßgebliche Rolle, insofern sie in den Gemälden ikonisch reflektiert werden. Die anhand der Rathausgemälde von Bouts entwickelte These, dass das moderne Recht die juristische Wahrheitsfindung in theatralischer Form vor Augen stellt, wird schließlich mit späteren Gemälden konfrontiert, die sich auf unterschiedliche Weise mit Fragen der Rechtsprechung befassen. Es soll dabei berücksichtigt werden, dass die beiden Gemälde von Bouts für das Rathaus von Löwen zu den frühesten erhaltenen Gerechtigkeitgemälden in den Niederlande gehören und dass diese auch von vielen Künstlern studiert wurden. Anhand der *Eidesleistung* von Derick Beagert für das Rathaus von Löwen, des Gemäldes *Das Urteil Salomonis* von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt sowie des Kupferstichs *Sol Iustitiae* von Albrecht Dürer soll gezeigt werden, dass bildende Kunst als »Rechtsregime des Bildes«⁵⁴ weiterhin in maßgeblicher Weise an der Herausbildung des Raums juristischer Sichtbarkeit beteiligt war.