

Verankert in einer Gerechtigkeitslandschaft

Das Gemäldependant *Die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III.*

von Dieric Bouts

Leonie Ullmann

Die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III. von Dieric Bouts ist ein monumentales Bildpaar, das im 15. Jahrhundert für den Ratssaal des Löwener Rathauses geschaffen wurde. Es zeigt kein klassisches Spektakel eines Jüngsten Gerichts, sondern eine vielschichtige visuelle Konstruktion von irdischer Gerechtigkeit und öffentlicher Ordnung. Raum, Figur und Handlung sind präzise komponiert und sind durchwoben mit historischen, symbolischen und sozialen Bezügen – ein Bildsystem, das über eine illustrative Erzählung hinausgeht: Es positioniert Recht als sichtbar, erinnerbar und kollektiv gültig.

Dieric Bouts greift dabei bewusst auf die visuelle Kultur seiner Zeit zurück: auf erzählerische Traditionen, religiöse Bildrhetorik und bekannte Motive aus Andachts- und Gerichtsbildern. So schafft er ein lesbares Bild – anschlussfähig für ein städtisches Publikum. In seiner Struktur erinnert dieses historische Tafelbild an ein modernes Kommunikationsformat: das Meme. Auch Memes verknüpfen Bild, Kontext und Rahmung zu kompakten Sinnangeboten. Sie aktivieren geteiltes Wissen, evozieren Emotionen, thematisieren Macht und verhandeln gesellschaftliche Normen. In ihrer Funktionalität liegt die Parallele: Beide Bildformen funktionieren über kulturelles Vorwissen, soziale Codierung und einprägsame Bildrhetorik.

Die folgende Analyse nimmt diese visuelle Logik ernst – sie fragt, wie die Gerechtigkeitstafeln lesbar werden, welche ikonografischen und räumlichen Kontexte sie aufgreifen und wie sie als Teil einer städtischen Gerechtigkeitslandschaft im 15. Jahrhundert wirkten. Der Begriff der Gerechtigkeitslandschaft ist dabei als ein metaphorisches, zugleich aber analytisches Konzept zu verstehen: Er fasst in diesem Beitrag die Gesamtheit der verteilten Elemente von Recht, Raum und Visualität. Dazu gehören materielle Strukturen wie Rathäuser und Gerichtssäle ebenso wie Bilder, Rituale und Gestik, die gemeinsam die Topografie der Gerechtigkeitslandschaft bilden.

Die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III. von Dieric Bouts

Das monumentale Gemäldependant zur Legende von Kaiser Otto III. wurde von Dieric Bouts für das Rathaus der heute belgischen Stadt Löwen geschaffen (Abb. 1). Zur Entstehungszeit im 15. Jahrhundert gehörte Löwen zum Herzogtum Brabant, das unter der Herrschaft Karls des Kühnen stand. Das Verhältnis zwischen Stadtbevölkerung und Landesherr war konfliktreich.¹ Eine wirtschaftliche und kulturelle Blüte der Stadt wird sichtbar durch ambitionierte Bauprojekte wie dem seit 1425 errichteten spätgotischen Neubau der Peterskirche oder dem ab 1448 begonnenen prunkvollen spätgotischen Rathaus.²

Die die Gemäldependants von Dieric Bouts knüpften an den Prunk an und waren in ihrer Wertigkeit enorm in der Zeit des 15. Jahrhunderts, vergleichbare Bildprogramme konnten sich nur kirchliche oder höfische Auftraggebende leisten.³ Im Fall der Gemälde von Bouts agierte der städtische Magistrat als Auftraggeber, dessen Funktion vergleichbar zu einem heutigen Gemeinderat ist, aber damals auch mit rechtssprechender Gewalt versehen war.⁴ Im Jahr 1468 erging zunächst der Auftrag für ein Gemälde des Jüngsten Gerichts für den Ratssaal des Rathauses von der Stadt an Dieric Bouts. Jene Darstellung des Jüngsten Gerichts gilt heute als verschollen. Im selben Jahr kam Dieric Bouts ein weiterer größerer Auftrag von vier Gemälden für das Rathaus zu. Unter anderem die zwei Bilder mit der Legende Kaiser Ottos III., die weiteren geplanten Bilder fanden aufgrund des verfrühten Todes des Malers keine Ausführung.⁵ Claudia Blümle gibt die Jahre 1471 bis 1482 als Entstehungszeitraum

-
- 1 Vgl. Wim P. Blockmans (1988): »Alternatives to Monarchical Centralisation. The Great Tradition of Revolt in Flanders and Brabant«, in: Helmut G. Koenigsberger (Hg.), *Republiken und Republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit*, München: R. Oldenbourg Verlag, S. 145–154, hier: S. 151.
 - 2 Vgl. Wolfgang Schöne (1938): *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, S. 2; Hans Belting/Christiane Kruse (1994): *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 219.
 - 3 Vgl. Hans Belting/Christiane Kruse (1994): *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 42.
 - 4 In Löwen setzte sich der Magistrat aus zwei Bürgermeistern, sieben Schöffen und 21 Geschworenen, (vorrangig aus dem Adel stammend) zusammen. Durch einen Aufstand der Handwerker, waren ab dem 14. Jahrhundert mehr Handwerker vertreten. Die Aufstellung setzte sich aus einer Mischung von dem Herzog Bestimmten und aus den Zünfte bestimmten Personen zusammen. Vgl. Claudia Blümle (2011): *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 243ff.
 - 5 Vgl. Melanie Damm (2000): *luste iudicate filii hominum – Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde*, Hamburg/London/Münster: Lit Verlag, S. 56; H. Belting/C. Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes*, S. 219. Auch die Bilder zu Otto III. konnte Bouts nicht vollenden, die Fertigstellung nahmen nach Bouts Tod seine Söhne vor. Vgl. Micha-

für die beiden Gerechtigkeitsgemälde Bouts an, die jeweiligen Titel *Die Hinrichtung des Unschuldigen* und *Die Feuerprobe* sind spätere Benennungen.⁶



Abb. 1: Dieric Bouts, *Die Gerechtigkeit Ottos III.*, *Die Hinrichtung des Unschuldigen* und *Die Feuerprobe*, ca. 1471–82, Öl auf Holz, je 324x183 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüssel

Trotz des gesicherten Entstehungskontexts ist die genaue ursprüngliche Platzierung der Tafeln im Rathaus bis heute nicht abschließend geklärt. In Frage kommen der Ratssaal oder die Schöffenkammer – zwei durch eine Trennwand separierte, jedoch durch offene Arkaden miteinander verbundene Räume.⁷

Die Gemälde charakterisieren sich nicht nur durch ihren außergewöhnlichen Inhalt, sondern auch durch ihre formale Gestaltung. Mit monumentalen Maßen von

el Rohlmann (2001): »Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles«, in: Bert Cardon/Mauritius Smeyers et al. (Hg.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium* (Leuven, 26.-28. November 1998), Löwen/Paris/Sterling, VA: Peeters, S. 163–178, hier: S. 173.

6 Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 11ff., S. 39.

7 Vgl. Ebd. S. 142f.

jeweils 324 mal 183 Zentimetern erlauben sie eine Darstellung der Figuren in lebensgroßem Maßstab. Der Fokus des Gemäldes liegt in der Inszenierung der dargestellten Personen, welche in minutiösem Detailreichtum ausgeführt und in kostbarsten Textilien gekleidet abgebildet sind. Die insgesamt 42 Figuren sind in einer sich hintereinander staffelnden und verschachtelten räumlichen Anordnungen zu sehen. Eingefasst sind die Gemälde jeweils durch einen hölzernen Rahmen, der sich durch Blendmaßwerk Motive auszeichnet: Je zwei spitzbogige Arkaden, ergänzt und ausgearbeitet durch Maßwerkmotive, wurden über das oberste Sechstel der Gemälde gelegt.

Bei dem Bildgegenstand handelt es sich um die Legende des Fehltrteils von Kaiser Otto III., dem letzten ottonischen Kaiser, dessen Lebzeiten in das 10. Jahrhundert zu datieren sind. Die Legende ist ahistorisch. Ihre bildliche Narration stützt sich auf Textfassungen, die im 12. und 13. Jahrhundert entstanden.⁸

Die Legende beginnt mit einer falschen Anschuldigung, die von der Gemahlin Ottos III. ausgeht. Aus einer Kränkung – weil einer seiner Grafen ihre Annäherungsversuche ablehnte – bezichtigte sie ihn fälschlicherweise der Zudringlichkeit.⁹ In der Bilderzählung ist die Szene der Anschuldigung, die von der Gemahlin an Otto vorgetragen wird im Hintergrund des ersten Bildes, abgegrenzt durch eine Burgmauer zu sehen.

Otto III. glaubte seiner Gemahlin und ließ den Grafen ohne Verhör hinrichten. Dieser Teil der Erzählung ist im Mittelgrund und Vordergrund dargestellt. Der Graf wird zur Gerichtsstätte außerhalb der Stadt- oder Burgmauern geführt, bei der Enthauptung im Vordergrund nimmt seine Gemahlin sein Haupt entgegen, während sein Leib auf dem Erdboden ausblutet.

Der Legende nach offenbarte der Graf seiner Ehefrau die Wahrheit über die Intrige und bat sie, seine Unschuld nach seinem Tod öffentlich zu beweisen. Nach der Hinrichtung folgte sie seinem Wunsch: Sie klagte Otto III. an und trat die Gottesprobe des heißen Eisens an, abgebildet im Vordergrund des zweiten Bildes. Sie überstand die Prüfung unverletzt und konnte dadurch die Unschuld ihres Mannes beweisen. Im Bild kniet die Gemahlin mit dem heißen Eisen in der Hand und dem Haupt ihres Mannes im anderen Arm vor dem thronenden Kaiser in einem Innenraum. Der Raum ist im Mittelgrund durch einen Durchgang geöffnet und lässt einen Blick auf eine Landschaft im Hintergrund zu.

8 Entweder diene die Fassung von Gottfried von Viterbo in Pantheon (ca. 1120–1191) oder von Jacobus de Voragine in der *Legenda aurea* (1230–1298) als Quelle. Vgl. Cyriel Stroop/Pascale Syfer-d’Oline (1999): »Dirk Bouts. Justice of Emperor Otto III.«, in: Pascale Syfer-d’Oline/Anne Dubois/Raoul Slachmuylders (Hg.), *Ausst. Kat. The Flemish Primitives. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups*, Brüssel: Bibliothèque royale, S. 54–105, hier: S. 88.

9 Zur Legende von Otto III. vgl. Wolfgang Schild (1995): *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln: DuMont, S. 211.

Als Folge der bestandenen Probe ließ Otto seine Gemahlin lebendigen Leibes auf dem Scheiterhaufen verbrennen. Dies ist im Hintergrund des zweiten Bildes auf einem Hügel zu sehen. Neben den Hauptakteur*innen findet sich ein reiches Publikum, welches unbeteiligt an den Handlungen, die Szenen umgibt.¹⁰ Übergeordnet richtet die Komposition eine starke Warnung vor einem Fehlurteil an das städtische Rechtspersonal, sowie eine Warnung vor einer Fehlbeschuldigung an die Betrachtenden. Gleichzeitig ist die Darstellung in den aneinandergereihten Szenen eine minutiöse Beschreibung eines juristischen Handlungsprozesses und illustriert die verschiedenen Stationen eines Verfahrens – eine bildliche Anleitung, primär gerichtet an die Magistrat*innen Löwens.

Visualität von Gerechtigkeit

Die Gerechtigkeitsdarstellungen von Dieric Bouts weichen inhaltlich signifikant von zeitgenössischen ikonografischen Konzepten zum Thema Gerechtigkeit ab, wie Darstellungen von Martyrien oder des Jüngsten Gerichts. Mit der künstlerischen Umsetzung der Legende Ottos III. führte Bouts ein neuartiges, zuvor noch nicht verbildlichtes Sujet in die Darstellungspraxis ein.¹¹ Innovativ erscheint insbesondere die Wahl eines nicht-biblischen beziehungsweise nicht-christlichen Narrativs, womit Bouts inhaltliche und ikonografische Perspektiven auf Gerechtigkeit erweitert.¹²

10 Aufgrund der Nähe zu der Porträtmalerei derzeit, wurden einige Anläufe genommen, um einzelne Porträts zu identifizieren, allerdings konnten bisher keine Porträts gesichert festgestellt werden. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass sich die städtischen Magistraten via Porträts abbilden ließen. Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 57ff.; Maryan W. Ainsworth (1998): *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York: The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc., S. 62.

11 Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 105.

12 Besondere Verbreitung fanden Darstellungen des Jüngsten Gerichts in den Gerichtssälen der Rathäuser. Vgl. Anna Maria Cetto (1966): *Der Berner Trajan- und Herkinbaldeppich*, Bern: Paul Haupt Verlag, S. 24. Verbildlichungen von Martyrien waren sehr häufig. Die Darstellung von Recht und Gerechtigkeitsthemen in größeren Formaten ist insgesamt ab dem Ende des 14. Jahrhunderts zu beobachten. Vgl. Susan Tipton (1996): *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim: Olms Verlag, S. 73ff.; M. Damm: *Iuste iudicate filii hominum*, S. 27ff. Bouts oder die Auftraggeber der Bilder waren sehr wahrscheinlich von Rogier van der Weydens Bildern für das Rathaus in Brüssel inspiriert worden, da sich die Komposition der Erzählstruktur ähnlich gestaltet. Vgl. Juliaan H. A. De Ridder (1989): *Gerechtigkeits tafelen voor Schepenuizen in de zuidlijke Nederlanden*. In *de 14de, 15de en 16de Eeuw*, Brüssel: Archives générales du Royaume, S. 49; M. Rohlmann: *Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles*, S. 174.

Gleichwohl brechen die Gemälde Dieric Bouts nicht mit den etablierten visuellen Normen ihrer Zeit. Trotz der thematischen Innovation ist ein bewusster Rückgriff auf tradierte Bildformeln und künstlerische Vorbilder erkennbar, was auf eine tiefgreifende intermediale Reflexion im Rahmen der Bildkonzeption schließen lässt. Bouts bediente sich an vertrauten Sehgewohnheiten, um die Lesbarkeit und Rezeption seiner Darstellungen zu sichern.¹³ Dabei nutzte er verschiedene ikonografische Schemata: So verweist etwa die Szene der Hinrichtung des Grafen auf die christliche Ikonografie der Enthauptung Johannes des Täufers, bei der das abgeschlagene Haupt an Salome übergeben wird.¹⁴ In Martyriendarstellungen stellte die physische Verletzlichkeit des menschlichen Körpers ein übergeordnetes Motiv dar, das zur Zeit Bouts vielfach inszeniert wurde. Ein eindruckliches Beispiel hierfür lieferte der Künstler selbst mit dem um 1460 für die Peterskirche in Löwen geschaffenen Martyrium des heiligen Erasmus, in dem dessen Eingeweide mittels einer Seilwinde aus dem Körper gezogen werden (Abb. 2).



Abb. 2: Dieric Bouts, *Martyrium des heiligen Erasmus mit den Heiligen Hieronymus und Bernhard*, ca. 1460–1464, Öl auf Holz, 94 x 185 cm, Collection M Leuven, Löwen

Ebenso lassen sich für die Darstellung der Feuerprobe im zweiten Bild ikonografische Vorbilder identifizieren. Stroo und Syfer-d’Olne verweisen auf kompositionell vergleichbare Miniaturen zeremonieller Szenen am burgundischen Hof des 15.

13 Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 105.

14 Beispiel: Rogier van der Weyden, *Johannesaltar*, Gemäldegalerie Berlin; vgl. M. Rohlmann: *Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles*, S. 174; C. Stroo/P. Syfer-d’Olne: *Dirk Bouts. Justice of Emperor Otto III.*, S. 89.

Jahrhunderts. Das von Bouts übernommene Bildschema folgt einem wiederkehrenden Aufbau: Ein Herzog thront unter einem Baldachin, flankiert von einem Hund, während vor ihm ein kniender Mann ein Buch überreicht; im Hintergrund ist höfisches Gefolge positioniert. Diese Struktur findet sich unter anderem in Werken von Girart de Roussillon, Loyset Liédet und Rogier van der Weyden.¹⁵

Auch das Format der Komposition – in zwei Bilder unterteilt – weist Parallelen zu diptychalen Bildformen auf, die in Flandern im 14. und 15. Jahrhundert vielfältig produziert wurden. Zu dieser Zeit waren Diptychen sowohl im bürgerlich-privaten als auch in sakralen Kontexten vorwiegend im devotionalen Gebrauch, in sehr kleinen handlichen Größen sowie als großformatige Tafelbilder.¹⁶ Besonders in geschnitzten Kleinformaten sind symmetrisch angelegte architektonische Rahmungen charakteristisch, die beide Bildfelder visuell miteinander verbinden. Die hölzerne Rahmung in den Gemälden von Dieric Bouts greift dieses Gestaltungselement auf und unterstützt dadurch nicht nur die formale Einheit, sondern auch die Rezeption als zusammengehörige Sinnstruktur.

Die Beschreibung der kompositionellen und ästhetischen Bezüge verdeutlicht, dass sich die Gemälde zu Otto III. in die künstlerische Praxis derzeit einfügen. Mithilfe von Susanne K. Langer lässt sich spezifizieren, dass es sich dabei nicht um eine rein visuelle Überschneidung handelt: »The interpretation of [...] units as forms of objects is an inestimable aid in the creation of new spatial relationships, in disturbing centers of interest and composing them into visual unity.«¹⁷

Gestalterische Überschneidungen in Form und Gestalt von (Kunst-)Objekten – ich plädiere hier auch für kompositionelle Überschneidungen in Gemälden – eröffnen räumliche Beziehungen und ermöglichen Zugänge zu den Themen von Gerechtigkeit und Tugend, die intermedial und institutionsübergreifend aufgegriffen werden. Deutlich wird dadurch, dass die Bilder in einen visuellen Diskurs eingebettet sind, der sich über Stadtraum, höfischen Raum, privat-bürgerlichen Raum und Kirchenraum erstreckt.

15 Beispiele: Miniaturen *Presentation of a Manuscript to Philip the Good* von Girart de Roussillon, Miniatur von Loyset Liédet *Presentation of a Manuscript to Charles the Bold*, Rogier van der Weyden *Chronik des Hennegau*. Vgl. C. Stroop/P. Syfer-d'Olne: Dirk Bouts. Justice of Emperor Otto III., S. 89f.; Stephan Kemperdick (2007): Rogier van der Weyden. 1399/1400-1464, Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, S. 58ff.

16 Vgl. Nico Van Hout (Hg.) (2007): Ausst. Kat. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden. National Gallery of Art Washington/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Stuttgart: Belsar Verlag, S. 10, S. 15.

17 Susanne K. Langer (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York: Scribner, S. 71.

Eine Gerechtigkeitslandschaft aus Raum, Bild und Handlung

Die verschiedenen räumlichen Beziehungen, die in dem Bildensemble von Deric Bouts thematisiert werden, verweisen auf eine (Gerechtigkeits-)Landschaft, die in ihrer Struktur eine ähnliche Verschachtelung aufweist wie der Bildaufbau selbst. Diese Komplexität spiegelt die städtischen Rechtsräume wider, die zur Entstehungszeit der Gemälde einem dynamischen Prozess der Etablierung und fortwährenden Konflikten unterlagen.

Frühneuzeitliche Entwicklungen führten laut Stolleis zu grundlegenden Veränderungen innerhalb der städtischen Verwaltungsstrukturen. Mit der Zunahme administrativer Vorgänge und des zuständigen Personals sei ein Prozess fortschreitender Bürokratisierung in Gang gesetzt worden, in dessen Verlauf sich feudale Strukturen zunehmend in territoriale Verwaltungsformen überführten und das Beamtentum das Lehenssystem ablöste.¹⁸ Parallel dazu förderten die Unabhängigkeits- und Machtansprüche des städtischen Bürgertums die Aufwertung der Rathäuser zu zentralen, juristischen Institutionen.¹⁹ Sie dienten zur Aufbewahrung von Gesetzestexten und als Orte der Rechtsprechung und Gerichtsbarkeit.²⁰

Trotz dieser Entwicklung blieb die rechtliche Autonomie der Städte prekär und wurde immer wieder infrage gestellt.²¹ Veränderungen im flämischen Stadtrecht standen in engem Zusammenhang mit dem fortwährenden Machtkonflikt zwischen den städtischen Vertretungen und den landesherrlichen Autoritäten, wobei juristische Zuständigkeiten und Ansprüche immer wieder neu verhandelt wurden.²²

Der städtische Rechtsraum bzw. die städtische Gerechtigkeitslandschaft im Burgund des 15. Jahrhunderts war kein einheitlich geregeltes System, sondern eine diskursive, vielschichtige Angelegenheit. Die Gerechtigkeitslandschaft setzte sich aus räumlich verschiedenen, teils überlappenden Komponenten zusammen, die in

18 Vgl. Michael Stolleis (1990): Staat und Staattradition in der frühen Neuzeit. Studien zur Geschichte des öffentlichen Rechts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 180.

19 Vgl. Christiane Sutter (2008): Flämische Gerechtigkeitsbilder des 15. Jahrhunderts. Die Visualisierung spätmittelalterlicher Auffassungen von Recht und Moral, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, S. 16.

20 Vgl. S. Tipton: Res publica bene ordinate, S. 157.

21 Vgl. Jörg Wettlaufer (2006): »Zwischen Konflikt und Symbiose. Überregionale Aspekte der spannungsreichen Beziehung zwischen Fürstenhof und Stadt im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit«, in: Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hg.), Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit, Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, S. 19–33, hier: S. 27.

22 Vgl. Raoul C. v. Caenegem (1980): »Das Recht im Mittelalter«, in: Wolfgang Fikentscher et al. (Hg.), Entstehung rechtlicher Traditionen, Freiburg/München: Karl Alber, S. 609–658, hier: S. 651.

vier zentrale Kategorien unterteilt werden können: 1. Architektonische Rechtsräume – etwa Gerichtssäle und Räte, in denen Recht und Rechtsprechung konkretisiert werden; 2. der städtische Raum, in dem die städtische Verwaltung und das Recht vollzogen werden; 3. erweiterter Stadtraum, beispielsweise Ländereien oder Institutionen die der städtischen Verwaltung und Rechtsprechung unterstehen; und 4. andere, wie Kirche, Universität und Hof, die jeweils eigene rechtliche Befugnisse ausübten.

Eine (rechts-)räumliche Vielfalt wurde auch von Dieric Bouts durch den verschachtelten Bildaufbau abgebildet, dazu zählen außerstädtische und innerstädtische Gebiete sowie Innenräumlichkeiten. Dies ist ein Hinweis auf die Vielfalt der Orte an denen Recht wirksam oder sichtbar wurde und darauf, dass verschiedene Rechtsakte verschiedene Orte besetzten, so ist die Urteilsvollstreckung der Enthauptung als auch der Verbrennung vor den Mauern der Stadt platziert und der Prozess der Gottesprobe des heißen Eisens in einem Innenraum.

Diese Strukturen waren nicht nur räumlich, sondern auch funktional und personell miteinander verbunden. Genau diese institutionellen Überschneidungen verdichten sich in den Gerechtigkeitsbildern von Dieric Bouts. Die dargestellten Figuren verkörpern unterschiedliche Instanzen, die im Rechtsprozess beteiligt waren: So zeigt etwa *Die Hinrichtung des Unschuldigen* einen Mönch als Begleiter zum Vollstreckungsort, drei dem Prozess beiwohnende Universitätsgelehrte in roter Kleidung,²³ einen Sekretär mit Schriftrolle als administrative Autorität sowie den Scharfrichter als ausführendes Organ. Die Szene verweist auf die verflochtenen Zuständigkeiten spätmittelalterlicher Rechtsausübung.

In ihrer Gesamtheit sind die Gerechtigkeitsbilder Teil einer normativen Gerechtigkeitslandschaft – eines kollektiven, imaginierten Gefüges von Recht, Ordnung und Tugend. Diese Landschaft entsteht im Zusammenspiel materieller Elemente wie Architektur und Bild sowie immaterieller Praktiken. Dabei spielen enaktive Prozesse eine zentrale Rolle: Im rechtlichen Kontext bedeutet das, dass Recht nicht nur als abstrakte Norm existiert, sondern durch soziale, körperliche und symbolische Handlungen hervorgebracht, performativ stabilisiert und für die Öffentlichkeit erfahrbar gemacht wird.

Auch die Herstellung und Rezeption von Bildern wie denen von Dieric Bouts sind enaktiv zu verstehen, da sie auf kulturelle, insbesondere visuelle Schemata zurückgreifen, die William H. Sewell als virtuell beschreibt. Nach Sewell sind kulturelle Schemata nicht fest an eine bestimmte Praxis, Zeit oder einen konkreten Ort gebunden, sondern existieren vielmehr als flexible, abstrakte Strukturen, die in verschiedenen Situationen unterschiedlich zum Vorschein kommen können. Sie sind somit keine starren Regeln, sondern dynamische Muster, die in einer Vielzahl von Kontexten aktualisiert und angewendet werden können – ohne dabei ihre grundsätzli-

23 Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 209f.

che Form zu verlieren.²⁴ In Gerechtigkeitsdarstellungen manifestieren sich solche Schemata als künstlerisch verankerte Darstellungsweisen, die visuell und narrativ reaktiviert und aktualisiert werden. Die Bilder fungieren dabei als mediale Speicher kultureller Ordnungsvorstellungen, die in spezifischen lokalen Kontexten – etwa im Rathaus – erfahrbar und wirksam werden.

Vor diesem Hintergrund sind die Gemälde von Bouts integrale Bestandteile der städtischen Gerechtigkeitslandschaft – sowohl als materielle Objekte als auch als Träger immaterieller Bedeutung. Seit jeher wurden Räume der Verhandlung – Kirchen, Audienzsäle, Gerichtsorte – mit visuellen Artefakten ausgestattet, um kollektive Ordnungsvorstellungen zu kommunizieren. Im Zuge der frühneuzeitlichen Institutionalisierung städtischer Rechtsprechung entstand ein Bedarf an eben solchen artifiziellen Räumen, die visuelle Erfahrungen von Recht und Gerechtigkeit ermöglichten.²⁵ Im abschließenden Teil dieser Untersuchung wird daher näher beleuchtet, welche kollektiv und visuell erfahrbare Umgebung durch die Bildsprache von Bouts ausgestaltet wurde.

Materielle Kultur und Umgebungstransport

Die Gerechtigkeitsbilder transportieren eine Umgebung²⁶, die kohärent mit der städtischen Gerechtigkeitslandschaft ist, in der sie sich befinden. Dies lässt sich anhand von einigen Aspekten aufzeigen, die verdeutlichen, dass Beziehungen in den Bildern nicht nur zu anderen Bildwerken und damit anderen Bildräumen existieren, sondern auch zur materiellen, städtischen Kultur hergestellt werden. Dabei wirken sensorisch-taktile wie visuelle Entsprechungen in das Darstellungsprogramm ein.

Erstens finden sich in den Bildern direkte Hinweise auf die Stadt Löwen. Der städtische Bezug manifestiert sich zum einen architektonisch im Stadttorturm von

24 Vgl. William H. Sewell (1992): »A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation«, in: *American Journal of Sociology* 98/1, Chicago: University of Chicago Press, S. 1–29, hier: S. 8.

25 Siehe frühneuzeitliche Rathaus- oder Gerichtsprogramme, Bsp. Gerichtslaube Lüneburg oder Siena Sala di Nove in Siena.

26 Zum Verständnis von Umgebung und Umgebenem siehe Florian Sprenger: »Ein Verhältnis des Umgebens kann nicht in ein Verhältnis von Innenseite und Außenseite übersetzt werden, weil sich beide Seiten nicht konträr gegenüberstehen, sondern sie komplementär miteinander verschränkt sind. Ein Umgebungsverhältnis ist immer eine Verschränkung, in der das Umgebende nicht nur außen und das Umgebene nicht nur innen ist. Eine solche Verschränkung wirft Fragen nach den Kausalitäten ihrer Wechselwirkung auf, nach dem linearen oder non-linearen, reziproken oder rekursiven, determinierten oder rückgekoppelten Verursachungsverhältnis in der Relation beider Seiten.«; Florian Sprenger (2019): *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld: transcript, S. 9f.

Löwen,²⁷ der am linken Bildrand des ersten Bildes dargestellt ist, zum anderen symbolisch in der Löwenkulptur auf einem Mauervorsprung im Mittelgrund des zweiten Bildes. Diese Elemente verankern die dargestellte Szene eindeutig in der Stadt Löwen.

Zweitens wird die Handlung durch die Darstellung des Figurenpersonals in zeitgenössischer burgundischer Kleidung aktualisiert.²⁸ Mit diesen beiden Techniken, also der landschaftlich-architektonischen und materiell-textilen Einbettung des Bildgegenstandes in Entstehungszeit und Bestimmungsort der Bilder, wurde eine spezifische Form der Vergegenwärtigung betrieben: Barbara Welzel beschreibt die Funktionsweise dieser vielfach verwendeten Techniken in Bezug auf Gemälde von Jacques Daret mit Szenen im Lebens Maries und Christis: »Das biblische Geschehen wurde in das Hier und Jetzt verlegt. Die Bilder betreiben eine Vergegenwärtigung, die die inneren Bilder der äußeren Wahrnehmung nachgestaltete. [...] Die eigene Welt wurde überschrieben mit der Heilsgeschichte, wie die Bilder sie erzählen.«²⁹ Das gleiche Prinzip, das die frühen niederländischen Maler*innen für christliche Darstellungen anwendeten, wird von Dieric Bouts dazu genutzt um die Geschichte von Otto III. in die städtische Umgebung Löwens im 15. Jahrhundert zu transportieren.

Drittens integriert das Bild die Inszenierung zeitgenössischer Rechtspraktiken, was maßgeblich durch Claudia Blümle beschrieben wurde. Blümle erkannte in dem Schwurgestus des Zeugens (zweites Bild, linker Bildrand) eine Handlung, die für das akkusatorische Gottesurteil untypisch war, was auf die Verbildlichung einer jüngeren, zeitgenössischen Rechtspraktik hinweist. Ein weiterer Anhaltspunkt dafür liegt im ersten Bild: Ein Sekretär hält eine Schriftrolle und verweist auf die Verschriftlichung von Prozessen – ebenfalls eine jüngere Entwicklung des Gerichtswesens. Daraus ergibt sich, dass Bouts veraltete und aktuelle Elemente der Rechtspraktik kombinierte.³⁰

Viertens trägt auch die hölzerne Rahmung der Gemälde zur Kohärenz mit dem architektonischen Umgebungsraum bei. Die Rahmung durch das Maßwerk integriert ein architektonisches Motiv, wodurch die Bilder unmittelbar mit der umgebenden Architektur-Struktur des Raumes verschränkt sind. Die Dopplung des gemalten Maßwerkmotivs, im Mittelgrund des zweiten Bildes und als hölzerne Rah-

27 Vgl. Andreas Strobl (1990): Dieric Bouts. Studien zu einer städtischen Ikonographie. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München: München, S. 41ff, 75ff, zitiert nach C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 79f.

28 Vgl. H. Belting/C. Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes*, S. 220.

29 Barbara Welzel (2004): »Von Bildern in den Bildern. Die Gemälde von Jaques Daret in Arras 1435«, in: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster: LIT Verlag, S. 103–128, hier: S. 121.

30 Vgl. C. Blümle: *Der Zeuge im Bild*, S. 225, hier: S. 236f.

mung, bringt materielles und immaterielles Raumverständnis in Beziehung und verbindet Innen- und Außenraum visuell und konzeptuell miteinander.

Die Gerechtigkeitsbilder von Dieric Bouts entfalten ihre Wirkung also nicht nur durch das, was sie zeigen, sondern auch durch das, wo, wie und in welchen Relationen sie gezeigt wurden. In Anlehnung an Ann Swidler lassen sich diese Bilder als *anchoring practice* verstehen: Praktiken, die über öffentlich sichtbare Materialisierungen (neue) soziale Ordnungen konstituieren und stabilisieren.³¹ Die plastische Präsenz der Bilder macht Gerechtigkeit sichtbar und bindet sie an einen konkreten Ort und eine spezifische Zeit. Materialität ist dabei nicht bloß Träger einer Idee, sondern wirkt konstitutiv an der Entstehung sozialer Wirklichkeit mit. Swidler spricht von »material factors«³² als notwendige Bedingungen kulturellen Handelns, John Law pflichtet Objekten und deren *enactment* die Bedingtheit von Räumlichkeit zu: »spaces are made with objects«³³. Die gemalten Maßwerke, die architektonischen Bezüge, die Darstellung zeitgenössischer Kleidung und Rechtspraktiken – all das sind Mittel, um Diskurse über Gerechtigkeit in die Ordnung der Stadt einzuschreiben.

Die Herstellung von (Gerechtigkeits-)Tafelmalereien und auch das Phänomen des »sich Umgebens« mit diesen Bildern ist als ritueller Akt beschreibbar. Diese enaktive und performative Dimension knüpft an die Ritualtheorie von Rao und Köpping an. Rituale sind nach Rao und Köpping »transformative Akte« mit dem Potential, »jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu transformieren und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustand aufzuprägen.«³⁴ Der Akt des »sich-umgebens« mit Gerechtigkeitsbildern muss als Ritual verstanden werden: ein Akt, der die Räume des Rathauses immer wieder neu mit Bedeutungen von Macht, Ordnung und Gerechtigkeit auflädt. Durch Aktualisierungen der Ikonografie stellen sie Nähe zu den Körpern der Betrachtenden her und fördern Identifikation.

31 Vgl. Ann Swidler (2001): »What anchors cultural practices«, in: Theodore Schatzki/Karin Knorr Cetina/Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York: Routledge, S. 74–92, hier: S. 90.

32 Ebd. S. 77.

33 John Law (2002): »Objects and Spaces«, in: *Theory, Culture & Society* 19/5-6, London: SAGE Publications, S. 91–105, hier: S. 96.

34 Ursula Rao/Klaus-Peter Köpping (2000): »Die ›performative‹ Wende. Leben – Ritual – Theater«, in: Ursula Rao/Klaus-Peter Köpping (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, S. 1–31, hier: S. 10.

Fazit

Der Rekurs von frühneuzeitlichen Gemälden auf bestehende visuelle und materielle Kulturen vernetzt und verankert die Bilder in Raum und Zeit. Die Komplexität und Vielschichtigkeit dieser Verankerungen lassen sich an Dieric Bouts Gemälden zu der Gerechtigkeit Kaiser Otto III. – als Teil einer Gerechtigkeitslandschaft – nachvollziehen. Am Beispiel der Bildtafeln zeigt sich, dass sich Rechtsräume, Bildräume und Aktionsräume nicht trennen lassen, sondern sich wechselseitig durchdringen. Der Bildraum fungiert als Verdichtung und Spiegelung der städtischen Gerechtigkeitslandschaft Löwens: Er relationiert Gerechtigkeit zur städtischen Landschaft und Architektur als Komponenten des Gefüges und macht Gerechtigkeit und juristische Prinzipien als Teil der städtischen Lebenswelt anschaubar.

Anhand der aufgezeigten Beziehungen – und Bedeutungsebenen ist eine Virtualität der Stadtlandschaft Löwens beschreibbar, die aus der Imagination erwächst, sich aber nicht in der Imagination erschöpft. Die Kopplung von immateriellen und materiellen Strukturen ermöglichen den Gemälden das Vermögen eine Umgebung zu transportieren und einen Beitrag zu der Konstitution der Lebenswelt zu leisten.

Literaturverzeichnis

- Ainsworth, Maryan W. (1998): Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition, New York: The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc.
- Belting, Hans/Kruse, Christiane (1994): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München: Deutscher Kunstverlag.
- Blockmans, Wim P. (1988): »Alternatives to Monarchical Centralisation. The Great Tradition of Revolt in Flanders and Brabant«, in: Helmut G. Koenigsberger (Hg.), Republiken und Republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit, München: R. Oldenbourg Verlag, S. 145–154.
- Blümle, Claudia (2011): Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Caenegem, Raoul C. v. (1980): »Das Recht im Mittelalter«, in: Wolfgang Fifentscher u. a. (Hg.), Entstehung rechtlicher Traditionen, Freiburg/München: Karl Alber, S. 609–658.
- Cetto, Anna Maria (1966): Der Berner Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern: Paul Haupt Verlag.
- Damm, Melanie (2000): Iuste iudicate filii hominum – Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde, Hamburg/London/Münster: Lit Verlag.

- De Ridder, Juliaan H. A. (1989): Gerechtigkeitsstafelen voor Schepenhuisen in de zuidelijke Nederlanden. In de 14de, 15de en 16de Eeuw, Brüssel: Archives générales du Royaume.
- Ganz, David/Rimmele, Marius (Hg.) (2016): »Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten« in: Klappeneffekte. Faltbare Bildträger in der Vor- moderne, Berlin: De Gruyter, S. 9–38.
- Kemperdick, Stephan (2007): Rogier van der Weyden. 1399/1400–1464, Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.
- Langer, Susanne K. (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York: Scribner.
- Law, John (2002): »Objects and Spaces«, in: *Theory, Culture & Society* 19/5-6, London: SAGE Publications, S. 91–105.
- Rao, Ursula/Köpping, Klaus-Peter (2000): »Die ›performative‹ Wende. Leben – Ritual – Theater«, in: Ursula Rao/Klaus-Peter Köpping (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London: Lit Verlag, S. 1–31.
- Rohlmann, Michael (2001): »Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles«, in: Bert Cardon/Mauritius Smeyers u.a. (Hg.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26.-28. November 1998)*, Löwen/Paris/Sterling, VA: Peeters, S. 163–178.
- Schild, Wolfgang (1995): *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln: DuMont.
- Schöne, Wolfgang (1938): *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Sewell, William H. (1992): »A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation«, in: *American Journal of Sociology* 98/1, Chicago: University of Chicago Press, S. 1–29.
- Sprenger, Florian (2019): *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld: transcript.
- Stolleis, Michael (1990): *Staat und Staatsraison in der frühen Neuzeit. Studien zur Geschichte des öffentlichen Rechts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Strobl, Andreas (1990): *Dieric Bouts. Studien zu einer städtischen Ikonographie*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München: München.
- Stroo, Cyriel/Syfer-d’Olive, Pascale (1999): »Dirk Bouts. Justice of Emperor Otto III.«, in: Pascale Syfer-d’Olive/Anne Dubois/Raoul Slachmuylders (Hg.), *Ausst. Kat. The Flemish Primitives. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups.*, Brüssel: Bibliothèque Royale, S. 54–105.
- Sutter, Christiane (2008): *Flämische Gerechtigkeitsbilder des 15. Jahrhunderts. Die Visualisierung spätmittelalterlicher Auffassungen von Recht und Moral*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

- Swidler, Ann (2001): »What anchors cultural practices«, in: Theodore Schatzki/Karin Knorr Cetina/Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York: Routledge, S. 74–92.
- Tipton, Susan (1996): *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*, Hildesheim: Olms Verlag.
- Van Hout, Nico (Hg.) (2007): *Ausst. Kat. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, National Gallery of Art Washington/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Stuttgart: Belser Verlag.
- Welzel, Barbara (2004): »Von Bildern in den Bildern. Die Gemälde von Jaques Daret in Arras 1435«, in: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster: LIT Verlag, S. 103–128.
- Wettlaufer, Jörg (2006): »Zwischen Konflikt und Symbiose. Überregionale Aspekte der spannungsreichen Beziehung zwischen Fürstenhof und Stadt im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit«, in: Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hg.), *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit*, Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, S. 19–33.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Dieric Bouts, *Die Gerechtigkeit Otto III., Die Hinrichtung des Unschuldigen und die Feuerprobe*, ca. 1471–82, Öl auf Holz, je 324×183 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüssel
- Abb. 2: Dieric Bouts, *Martyrium des heiligen Erasmus mit den Heiligen Hieronymus und Bernhard*, ca. 1460–1464, Öl auf Holz, 94×185 cm, Collection M Leuven, Löwen