

Claudia Blümle

Vergegenwärtigende Beobachtung *Épreuve* und *enquête* in den Gerechtigkeitstafeln von Dieric Bouts

Den Mythos, wonach es einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Wissen und Macht, reiner Wahrheit und politischer Gewalt gäbe¹, löst Michel Foucault auf, indem er deren externe Geschichte nicht in die Perspektive eines Subjekts der Erkenntnis stellt, sondern diese vielmehr in Zusammenhang mit den juristischen Praktiken bringt. Foucault kritisiert: »Wenn man sich heute mit der Geschichte befasst – mit der Geschichte der Ideen oder der Erkenntnis oder mit allgemeiner Geschichte –, hält man sich an dieses Subjekt der Erkenntnis und der Darstellung als den Ursprung, von dem her die Erkenntnis möglich ist und Wahrheit erscheint.«² Versucht man zu klären, inwiefern sich im Laufe der Geschichte ein Subjekt konstituiert – das nicht unveränderlich gegeben ist und damit nicht den Kern bildet, von dem aus die Wahrheit Einzug in die Geschichte hält, sondern ein Subjekt ist, das sich innerhalb der Geschichte gründet und deswegen stets von neuem von der Geschichte begründet wird³ – wird ersichtlich, dass »auch die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, also die Wahrheit, eine Geschichte«⁴ hat. Folgt man der These Foucaults, wonach auch die Wahrheit geschichtlich zu denken ist, stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise eine Wahrheit in der frühneuzeitlichen Malerei zu finden sei. Umgekehrt kann auch gefragt werden, welche Rolle die Kunst bei der juristischen, wissenschaftlichen und politischen Konstituierung von

- 1 Vgl. Michel Foucault: »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, in: ders.: *Schriften*. Bd. II, Frankfurt am Main 2002, S. 669–791, S. 705.
- 2 Ebd., S. 674.
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Ebd., S. 670.

Wahrheit spielt. Der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Wahrheit, Jurisprudenz und Malerei soll im Folgenden im Hinblick auf das Bildprogramm des Niederländers Dieric Bouts, das eigens für das 1449 erbaute Rathaus in Leuven konzipiert worden ist, nachgegangen werden. Anhand der Vortragsreihe *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, in der Foucault den Übergang von der juristischen Praxis der *épreuve* (Probe) zu jener der *enquête* (Untersuchung) nachzeichnet, soll gezeigt werden, inwiefern die beiden Bildtafeln von Dieric Bouts nicht einfach die veraltete Rechtspraxis der Probe abbilden, sondern zudem auf eine Sichtbarkeit des Rechts Bezug nehmen, die maßgeblich an der sich neu bildenden Rechtspraxis der Untersuchung beteiligt war.

Das mittelalterliche Gerichtswesen besaß im Gegensatz zur Heraldik des feudalen Adels keine Zeichen und Attribute, um seine Macht zu konstituieren, weshalb es auf eine bildliche Legitimation verwiesen war. Im Rahmen einer Zivilisation, die sich »weithin als eine Kultur des Bildes«⁵ definierte, war die Jurisprudenz gezwungen, ein eigenes System der Repräsentation zu entwickeln, da sie nicht lediglich einer theoretischen, sondern auch einer sichtbaren und illustrierenden Legitimation bedurfte.⁶ Zunächst waren die Niederschriften der Rechtsgewohnheiten bilderlos, wie beispielsweise der Sachsenspiegel des Ritters Eike von Repgow aus dem Jahre 1225, der bald als autoritativer Rechtstext von zahlreichen Landesherren übernommen wurde. Erst um 1292 bis 1295 wurde der Sachsenspiegel im Bistum Halberstadt bebildert, und zwar »nicht nur weil die zum Urteilen berufenen Schöffen des Lesens nicht kundig waren, sondern auch um seine Bedeutung ästhetisch zum Ausdruck zu bringen und dadurch das Recht [...] sinnlich anschaulich zu machen.«⁷ Die Bilder des Rechts haben sich dabei zeitlich in zwei Richtungen entwickelt: Erstens entstanden im

5 Robert Jacob: *Images de la Justice. Essai sur l' iconographie judiciaire du Moyen Age à l' âge classique*. Paris 1994, S. 20 (Übersetzung von C.B.).

6 Vgl. ebd., S. 21.

Hochmittelalter Buchillustrationen, zu einer Zeit, in der sich in der entstehenden Regulationsgesellschaft die juristische Apparatur aufzudrängen begann⁸; zweitens benutzte man seit dem Ende des 14. Jahrhunderts Skulpturen, Gemälde, Wandreliefs und -malereien, um die neu gebauten Rathäuser »als Aufbewahrungsort der Gesetzestexte, als Sitz des Gerichts, Ort der Rechtsprechung und der Rechtspflege«⁹ zu schmücken. Die Forderung, dass jede Stadt in ihrem Rathaus das strenge Gericht des Herrn malen lassen solle, lässt in vielen Teilen Europas von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts so genannte »Gerechtigkeitsbilder« entstehen. In der Kunstgeschichte bezeichnet man Gerechtigkeitsbilder als Darstellungen, die die Richter und Gesetzgeber zur Gerechtigkeit mahnen und die Zeugen beziehungsweise Untertanen vor deren Missachtung warnen.¹⁰ Meist wurde das Jüngste Gericht im Hinblick auf das himmlische und apokalyptische Gericht in den Mittelpunkt gesetzt und als Schmuck juristischer Räumlichkeiten verwendet. Ein solches Triptychon, das sich

- 7 Wolfgang Schild: »Menschen im Recht. Darstellungen in frühen Rechtstexten«, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.): *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter. Akten der [9.] Akademie Friesach »Stadt und Kultur im Mittelalter«, Friesach (Kärnten), 9.–13. September 1998*. Klagenfurt 1999, S. 293–305, S. 294. Leider ist das Original von dem Bistum Halberstadt verloren, doch sind heute noch vier Bilderhandschriften des Sachsenspiegels erhalten: die Heidelberger Anfang des 14. Jahrhunderts, die Oldenburger aus dem Jahre 1336, die Dresdner aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und die Wolfenbüttler aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts – vgl. Eike von Repgow: *Der Sachsenspiegel. In hochdeutscher Übersetzung*. Hrsg. von Paul Kaller. München 2002; Wolfgang Schild: *Alte Gerichtsbarkeit*. München 1985, S. 236 f.; Heiner Lück: *Über den Sachsenspiegel. Entstehung, Inhalt und Wirkung des Rechtsbuches*. Halle an der Saale 1999; Rolf Lieberwirth u. a. (Hrsg.): *Rechtbücher und Rechtsordnungen in Mittelalter und früher Neuzeit*. Dresden 1999; Klaus-Peter Schroeder: *Vom Sachsenspiegel zum Grundgesetz. Eine deutsche Rechtsgeschichte in Lebensbildern*. München 2001.
- 8 Vgl. Jacob: *Images de la Justice* (1994), S. 12.
- 9 Susan Tipton: *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit*. Hildesheim, Zürich 1996, S. 157.
- 10 S. Ursula Lederle: *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*. Philippsburg 1937; Karl Simon: *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*. Frankfurt am Main 1948; Dorothee Esser: *»Ubique diabolus – der Teufel ist überall«. Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts*. Erlangen 1991.

ursprünglich in der ersten Etage des Ratsaals des Rathauses in Leuven befand, vollendete Dieric Bouts im Jahr 1469. Zusätzlich zum linken, die Hölle darstellenden Flügel ist der rechte Flügel mit einer Darstellung des Paradieses erhalten, hingegen ist die Mitteltafel, die das Jüngste Gericht zeigt, verloren. Dank einer Kopie des Triptychons, das sich in München befindet, kann ein Eindruck des insgesamt 27 qm großen Tafelbildes gewonnen werden.

Neben dem Weltgericht wurden moralisierende Historien oder Beispielfiguren gewählt – die so genannten Exempla –, die man der Bibel, der *Legenda aurea*, der antiken oder selten der mittelalterlichen Geschichte entnahm. In den Niederlanden treten die Gerichtsbilder erstmals gemeinsam mit anderen Themen auf: So malte Rogier van der Weyden für das Rathaus zu Brüssel zusätzlich zum Weltgericht von 1420 ein weiteres Gerechtigkeitsbild, das das Urteil des Herkinbald, die Gerechtigkeit Trajans und die Legende des heiligen Gregor zeigt. Das in den Jahren 1432 bis 1445 entstandene Gemälde wurde 1695 zerstört und ist lediglich indirekt über die Teppiche aus Tournai von 1461 erhalten, die im Historischen Museum von Bern zu sehen sind.¹¹ Meist stellen einzelne Gerechtigkeitsbilder richterliche Tugenden als Teilaspekte dar, wobei sich sechs Typen unterscheiden lassen: *prudencia*, *veritas* oder *inocentia*, Unbestechlichkeit, *severitas* als unerbittliche Gesetzestreue, *clementia* und zuletzt die *diligentia*, die die genaue Sachprüfung vorführt. Zur *diligentia* zählt neben der Geschichte der keuschen Susanne auch das Urteil Ottos III.¹², das Bouts in seinen Gemälden für das Rathaus in Leuven zur Darstellung brachte. Sowohl die drei Tafeln des Weltgerichtsaltars als auch die Gemälde *Gerechtigkeit Ottos III.*, die im Gerichtssaal unmittelbar neben dem Ratssaal hingen, wurden am 20. Mai 1468 von der Stadt Leuven in Auftrag gegeben. Auf der linken Tafel, die bei Bouts' Tod 1475 noch unvollendet war und vermutlich von seinen Söhnen fertig gestellt wurde, wird die Hinrich-

11 S. Dorothee Cetto: *Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich*. Bern 1966; André de Mandach: *Der Trajan- und der Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Portraitgalerie des 15. Jahrhunderts*. Bern 1987.

12 S. Wolfgang Braunfels (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie. Sonderausgabe*. Begr. von Engelbert Kirschbaum. Bd. 2, Freiburg 1994, S. 135.

tung eines unschuldigen Grafen in Szene gesetzt, während rechts die Rehabilitierung durch seine Gemahlin dargestellt ist, indem sie sich einer Feuerprobe unterwirft. Bouts musste wohl dem Rat des Theologen Jan van Haeght folgen, der anhand alter Geschichtsquellen den Bildinhalt vorgab. Wie aus den etlichen Abrechnungen der städtischen Rechnungsbücher hervorgeht, wurde van Haeght eigens für diese Arbeit bezahlt. Er nahm den Stoff und die Personen aus »ouden zeesten«¹³, alten Geschichten, und bezieht sich vermutlich auf Gottfried von Viterbos¹⁴ lateinische Reimchronik *Pantheon* oder auf Jacobus de Voragine¹⁵ *Legenda aurea*. Letzteres Werk hat die alte Geschichte in freier Nacherzählung und stark verkürzend übernommen, wobei die juristisch wichtigen Punkte klar herausgearbeitet wurden. Andreas Strobl macht in seiner einschlägigen Studie deutlich, dass der Theologe van Haeght sich aus diesen Gründen eher auf die *Legenda aurea* gestützt haben dürfte¹⁶, die als »ein Kompendium von Verbrechen, Gottesurteilen [...] und Wundern im Zusammenhang mit Rechtsprechung und Gerechtigkeit«¹⁷ gesehen werden kann.

13 Vgl. Wolfgang Schöne: *Dieric Bouts und seine Schule*. Berlin 1938, S. 111.

14 Der Geschichtsschreiber Godefroid de Viterbe (ca. 1125–1202) erfuhr seine Ausbildung in Bamberg. Nachdem er mehr als 40 Jahre Konrad II. und Friedrich I. als Kaplan und Notar gedient hatte, verbrachte er seine letzten Lebensjahre in Viterbo. 1185 widmete er Heinrich VI. eine aus Prosa und Versen gemischte Weltgeschichte mit dem Titel *Memoria saeculorum*. Die letzten Teile dieses Werkes bearbeitete er bis 1191 und veröffentlichte sie unter dem Namen *Pantheon*, die in seiner *Historia lombardica* aufgenommen wurden – s. Heinrich Ulmann: *Gottfried von Viterbo. Beitrag zur Historiographie des Mittelalters*. Göttingen 1863; Lola Reinhardt: *Gottfried von Viterbo und Kaiser Heinrich VI.* Greifswald 1922; Ernst Schulz: *Untersuchungen zu Gottfried von Viterbo. Die Entstehungsgeschichte der Werke Gottfrieds von Viterbo*. Berlin 1925.

15 S. Armand Berteloot u. a. (Hrsg.): *Een boec dat men te Latine heet Aurea. Beiträge zur niederländischen Übersetzung der Legenda aurea*. Münster u. a. 2003; Reglinde Rhein: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in »Historia« und »Doctrina«*. Köln u. a. 1995; Maria von Nagy, Niclas Christoph de Nagy: *Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine*. Bern, München 1971; Joachim Knappe, Karl Strobel: *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter. Plinius d. J. »Panegyricus«, »Historia apocrypha« der »Legenda aurea«*. Bamberg 1985.

16 Vgl. Andreas Strobl: *Dieric Bouts. Die Brüsseler Gerechtigkeitstafeln. Studien zu einer städtischen Ikonographie*. Ludwig-Maximilians-Universität München, unveröffentlichte Magisterarbeit, München 1990, S. 29–34.

17 Ebd., S. 30 f.

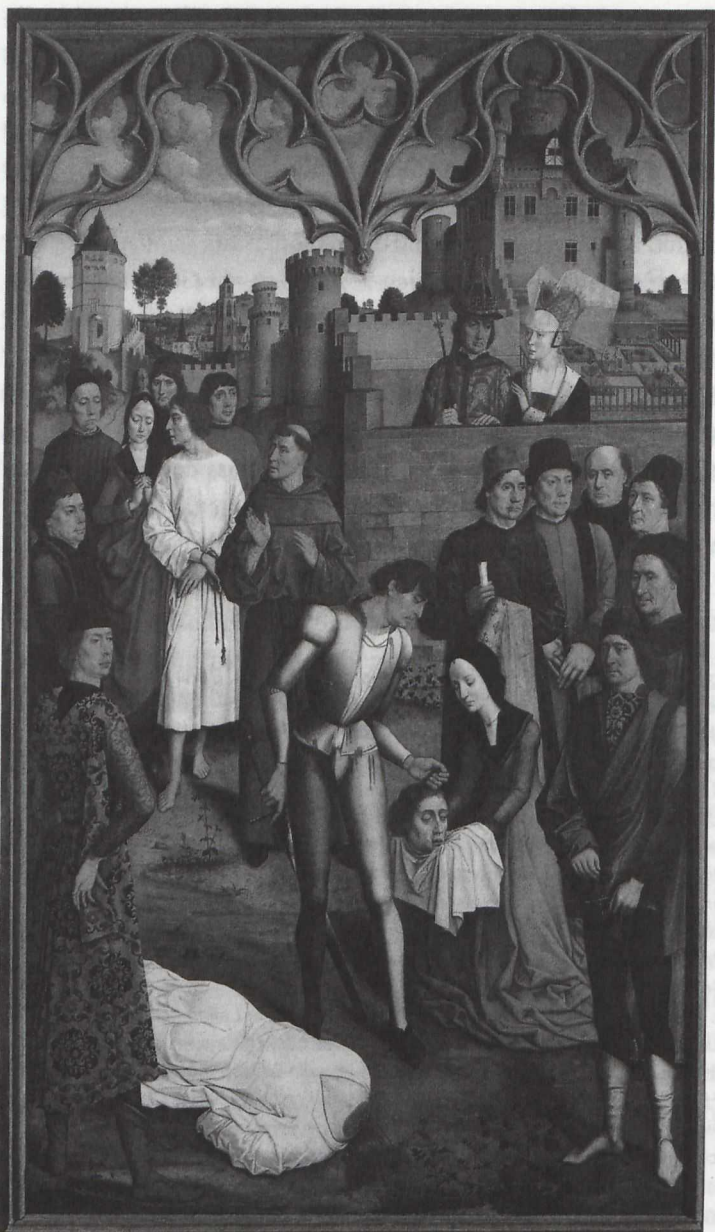


Abb. 1: Dieric Bouts: *Die Gerechtigkeit Ottos III.,
Das Martyrium des Unschuldigen* (1473–1482)



Abb. 2: Dieric Bouts: *Die Gerechtigkeit Ottos III.,
Die Feuerprobe* (1471–1473)

Die Figur Ottos III., die historisch in keiner Weise mit der dargestellten Legende übereinstimmen kann, da er 1002 unvermählt starb, kann einerseits mit der biblischen Geschichte des Königs Potifar¹⁸ und andererseits mit der Legende der Königin Kunigunde¹⁹ in Verbindung gebracht werden. Der Chronik nach hatte die Gemahlin Ottos III. aus Rache falsche Anschuldigungen gegen einen seiner Grafen erhoben, weil er ihrer Verführungskunst widerstand. Der Kaiser ließ den unschuldigen Grafen ohne Verhör hinrichten, jedoch nicht ohne dass dieser die Gelegenheit ergriffen hatte, vor seinem Tod die wahre Begebenheit seiner Gemahlin zu erzählen und sie darum zu beten, nach der Hinrichtung seine Unschuld zu beweisen. In der ersten Bildtafel sind in drei sich verschränkenden Etappen diese Episoden erzählend ins Bild überführt. Durch eine Mauer geschützt wendet sich die Königin, die den Grafen fälschlicherweise beschuldigt, ihrem Gemahlen im Hintergrund zu, während dieser auf die Szene blickt, die sich vor ihm abspielt. Im Mittelfeld wird der unschuldige Graf, von seiner Frau begleitet, zur Hinrichtungsstätte geführt. Die dritte Etappe zeigt im Vordergrund den enthaupteten Körper des Grafen, während der Henker sein Haupt der Witwe reicht. Auf der zweiten Tafel wird die vor Kaiser Otto III. kniende Gräfin im Moment der Feuerprobe dargestellt. Sie hält das glühende Eisen in ihrer linken Hand, während sie mit dem rechten Arm das Haupt ihres Gemahls umfasst, um die Unschuld ihres Gatten zu beweisen. Am Boden liegt das Becken mit der heißen

18 Vgl. *Altes Testament. Gesetzbücher, Das erste Buch Mose (Genesis)*, 39.

19 Ein einziger historischer Zusammenhang mit der Legende Ottos III. kann anhand von Kunigunde von Luxemburg hergestellt werden, die um 998/1000 Herzog Heinrich IV. von Bayern heiratete. Nach dem Tode Ottos III. wurde sie 1002 an der Seite des nun deutschen Königs Heinrich II. zur Königin, 1004 in Rom zur Kaiserin gekrönt. Die Kinderlosigkeit der Ehe gab im 12. Jahrhundert Anlass zur Legendenbildung, die ähnlich erscheint wie die Ottos III., aber mit ausgetauschten Rollen: Die Legende hat aus Kunigunde ein höher geartetes Wesen gemacht, das den Teufel gezwungen habe, eine gewaltige marmorne Säule zum Bamberger Dombau zu schleppen. Aus Rache verleumdete der Satan die fromme Frau bei ihrem Gemahl. Kunigunde konnte jedoch durch eine Feuerprobe ihre Unschuld beweisen und den Verdacht der Untreue widerlegen, indem sie unversehrt über sieben glühende Pflugscharen schritt. Kunigundes legendenreicher Kult intensivierte sich im späten Mittelalter und nahm Züge der Marienverehrung an (Heiligsprechung im Jahr 1200); vgl. Hans Fehr: *Kunst und Recht*. Bd. I, München, Leipzig 1923, S. 52–62.

Kohle, und eine glühende Metallbarre weist wie ein Pfeil in Richtung des Königs, zu dessen Füßen ein Hund schläft.

»Als der Tag kam«, schreibt de Voragine in Bezug auf diese Szene, »da der Kaiser den Witwen und Waisen Recht sprechen wollte, da war auch die Witwe des Grafen da, und trug das Haupt ihres Gatten in ihren Armen. Sie fragte den Kaiser, wes Todes der schuldig sei, der einen Menschen mit Unrecht töte. Sprach der Kaiser: er wäre wert, dass man ihm sein Haupt abschläge. Da sprach sie, »Du bist der Mann; denn du hast meinen Gemahl unschuldig töten lassen auf deines Weibes Rat.«²⁰ Die Gräfin nahm in diesem Moment die Rolle der Anklägerin ein, und ihre Rede bewahrheitete sich anschließend durch die Feuerprobe, denn sie fuhr fort: »[U]nd damit du siehst, dass das wahr ist, was ich sage, so will ich es durch die Probe des glühenden Eisens beweisen.«²¹ Da die Witwe die Probe bestand, musste sich Otto III. der Anklage stellen. Der Fortgang wird in der *Legenda aurea* wie folgt beschrieben: »Als der Kaiser sah, erschrak er, und gab sich in die Hand des Weibes, seine Strafe zu empfangen«²², denn er »erkannte« in der bestandenen Probe »die Wahrheit«²³. Angelehnt an den Thron weicht der König im Gemälde zurück, während im Hintergrund infolge der nun bewiesenen Unschuld des Grafen die Kaiserin auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird, denn der Kaiser ließ »sein Weib lebendig verbrennen und gab der Witwe als Loskauf für sich selber vier Burgen.«²⁴

II

Neben der ersten narrativen Ebene fügt Bouts eine zweite, nicht narrative Ebene ein, indem er das Geschehen wie auf einer Bühne präsentiert, die von verschiedenen, fast lebensgroßen Figuren gerahmt wird. Aufgrund ihrer Indifferenz bilden diese Figuren, die im Zusammenhang

20 Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea*. Gütersloh 1999, S. 750.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 751.

24 Ebd.

des Porträts als mögliche identifizierbare Personen gelesen wurden, ein Rätsel. Die Darstellung der Tafelbilder wurde lange in mehrfacher Hinsicht als misslungen betrachtet. Zunächst galt die Hinrichtung selbst als zu hässlich, so dass im 19. Jahrhundert der offene und blutende Rumpf des Enthaupteten durch einen weiteren Busch übermalt und verdeckt wurde.²⁵ Noch heute hängt im Rathaus von Leuven eine Kopie der beiden Tafeln, die sich auf den Zustand mit der übermalten Enthauptungsszene bezieht. Des Weiteren beruhte die Kritik im 19. Jahrhundert auf der psychologischen Deutung dieser Personen, wonach die Hofleute um die Szene herum stehen, »alle sinnend, als glaubten auch sie nicht an die Gerechtigkeit des Urtheils«²⁶. Immer wieder wurden Teilnahmslosigkeit und fehlender Ausdruck dieser Figuren gegenüber dem dramatischen Geschehen kritisiert. Die »Teilnahmslosigkeit der bei dem grausigen Akte Anwesenden« sowie ihre »äußere und innere Unbewegtheit an den spannenden Vorgängen« seien nach Willy Burger »der bedeutendste Mangel«²⁷ der Tafelbilder. Sogar die »meisterhafte Bildnisleistung der äußeren Form« wird bemängelt, da sie »bar jeder Manifestation inneren Lebens« sei. Das Fazit des Philosophen und Kunsthistorikers Heinrich Gustav Hotho: »Aller Tüchtigkeit ohnerachtet sind es wenig erfreuliche Bilder.«²⁸

Erst Wolfgang Schöne schätzt die großen Tafeln und verleiht diesen Personen den psychologischen Ausdruck einer Ernsthaftigkeit: »Um diese Mitte herum stehen nun die hageren und knochigen Gestalten der anwesenden Männer; sparsam in Geste und Ausdruck, unterstützen sie durch die Kraft ihres bloßen Daseins die ernste Wirkung dessen, was sich ereignet.«²⁹ Nicht zuletzt betont er den inneren Zusammenhang, der zwischen den verschiedenen Personen besteht: »Die elf Bürger von Löwen, die um diese fünf Gestalten gruppiert sind, nehmen an dem Ereignis keinen Anteil. Ihre Aufmerksamkeit ruht in sich

25 S. Strobl: *Dieric Bouts* (1990), S. 64.

26 Ebd.

27 Willy Burger: *Die Malerei in den Niederlanden 1400–1550*. München 1925, S. 63.

28 Heinrich Gustav Hotho: *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Berlin 1843, S. 111.

29 Schöne: *Dieric Bouts und seine Schule* (1938), S. 112.

selbst. Trotzdem bestehen tiefe Verbindungen besonderer Art. Alle diese Männer repräsentieren ein Höchstmaß von Lauterkeit und Rechtlichkeit.«³⁰ Als Einziger stellt er sich die Frage, in welcher Weise Bouts diese Personen denn sonst hätte darstellen sollen: »Man hat die Teilnahmslosigkeit der Zeugen, der Löwener Bürger, an den dargestellten Ereignissen beklagt, aber man hat sich nicht darüber geäußert, wie man sich eine Teilnahme dieser Männer denkt.«³¹ Und er fährt mit Recht fort:

»Sollen diese Bürger von Löwen, diese hervorragendsten Vertreter der Stadt, auf der Tafel mit der Hinrichtung des Grafen schon wissen, daß ein Unschuldiger hingerichtet wird und seiner Hinrichtung untätig zusehen (denn zu verhindern ist sie ja nicht), oder sollen sie es noch nicht wissen und dann etwa durch Gebärden des Abscheus vor dem vermeintlichen Sünder usw. sich selbst mit dem Unrecht belasten, das geschieht? Beides dürfte erhebliche Schwierigkeiten mit sich bringen, besonders wenn man bedenkt, welch unerbittlichen Ernst und welche Wahrhaftigkeit diese Löwener Bürger repräsentieren!«³²

Zusätzlich zur ungeklärten Funktion der verschiedenen Leuener Bürger bei den Szenen des Verbrechens und des Gottesurteils stellt sich die Frage, weshalb Bouts aufgrund des Rats von van Haegth das veraltete Rechtsverfahren der Feuerprobe darstellen musste. Diese beiden Aspekte, die Indifferenz der Personen und der Bezug auf ein veraltetes Rechtssystem, führen dazu, dass einerseits der rechtshistorische Blick auf die beiden Bildtafeln die Darstellung einer veralteten Rechtspraxis, des Gottesurteils, erkennt. In dieser Hinsicht wirken die Bilder jedoch unzeitgemäß und bezeugen dadurch lediglich die scheinbare juristische Unkenntnis und Unfähigkeit des Malers. Die juristisch-historische Lektüre bleibt dabei auf der Ebene der Narration, das heißt auf der textbasierten Geschichte der Gerechtigkeit Ottos III., ohne der ikonischen Ebene Beachtung zu schenken. Andererseits beschreibt die bisherige kunsthistorische Literatur, die den rechtshistorischen Kontext vernachlässigt, zwar jene Personen, die nicht in ein Narrativ eingebunden sind,

30 Ebd.

31 Ebd., S. 115.

32 Ebd.

doch bilden diese ein Problem, da sie nicht an dem Ereignis teilzunehmen scheinen, sondern indifferent vereinzelt neben- und hintereinander stehen.

Andreas Strobl stellt eine Verbindung zwischen Jurisprudenz und den Figuren her, um die beiden Bildtafeln unter dem Aspekt einer städtischen Ikonografie zu deuten. Neben der Löwenkulptur im Zentrum der zweiten Tafel und den Stadtansichten im Hintergrund, die direkte architektonische Bezüge zur Stadt Leuven aufweisen, handelt es sich bei den porträtierten Figuren, die sich um die Szenen versammeln, mit großer Wahrscheinlichkeit um Bürger, Kleriker und Adlige aus der Stadt Leuven. Anhand der Kleider konnte Strobl aufzeigen, dass die Figuren bestimmte Ämter und Stände repräsentieren, die mit der Justiz in Verbindung stehen. »Wenn hier also Einwohner der Stadt dargestellt sind, so doch wohl diejenigen, die mit der Justiz in Verbindung stehen. Sie haben die besprochene Funktion städtischer Zeugen, ohne direkt am Verfahren beteiligt zu sein. Naheliegenderweise könnten die Schöffen der Stadt abgebildet sein.«³³ Den Schöffen und dem Schöffenamt, zu dem Patrizier, Bürger und seit 1378 auch Handwerker Zugang hatten, oblag zu dieser Zeit die richterliche Entscheidung – beide Gemälde hingen im Gerichtssaal, der auch »Schöffenkammer« genannt wurde.

»Mit ziemlicher Sicherheit ist jedoch kein konkretes Gremium dargestellt, etwa die sieben Schöffen, die für Strafprozesse zuständig waren. Es kann also die These aufgestellt werden, daß eine Auswahl der gesamten städtischen Justizfunktionen – also eine ideelle Konstellation – dargestellt ist, die der Hinrichtung beobachtend beiwohnt. Dies würde zu der Interpretation des Themas, der Anspielung auf städtische Gegebenheiten als einer Darstellung städtischer Sorgen und Ansprüche und zu der Form fiktiver Zeugenschaft passen, die als juristischer Aspekt ihrer Anwesenheit zu gelten hat.«³⁴

Der Stab und das Zepter sind dabei für die Verbindung zu juristischer Tätigkeit ausschlaggebend. Der Stab, der für die richterliche Funktion des Königs eine wichtige Rolle spielt, ist sowohl für die Leuener

33 Strobl: *Dieric Bouts* (1990), S. 62.

34 Ebd., S. 64.

Universitätsrektoren und deren Fakultätsvorstände wie auch für städtische Richter nachgewiesen; er zeichnete im juristischen Sinne deren Amt und Macht aus. Die so genannten akademischen Stäbe³⁵ stehen dabei in Beziehung zum höfischen Stab, auf den sich die edel gekleidete Figur im rechten Vordergrund des Bildes von Dieric Bouts stützt. In dem Gemälde hält der König in seiner richterlichen Funktion ein Zepter in der Hand, und sogar der Dominikanermönch, der seine Hand auf die Schulter des Adligen legt, hält hinter seinem Rücken einen Stab in der Hand. Ausgehend von der These einer ideellen Konstellation städtischer Justizfunktion stellt sich die Frage, welcher Zusammenhang zwischen diesen Figuren, die sich um die narrativen Szenen versammeln, und der Erzählung des Gottesurteils als veraltetes Rechtssystem besteht.

III

Sowohl in der schriftlichen Fassung der *Legenda aurea* als auch in Bouts' Gemälde tritt jene Wahrheitsform der *épreuve* hervor, die nach Foucault keiner Beweiserhebung bedurfte, sondern in einer Reihe »abgeleiteter und theatralischer Formen«³⁶ den Stärkeren zugleich als denjenigen auswies, der Recht hatte. Die Form der körperlichen Probe als Gottesurteil (in diesem Fall die Feuerprobe) funktionierte als Rechtsoperator, indem »der Beschuldigte einer Art Spiel, einem Kampf mit dem eigenen Körper ausgesetzt [wurde], um festzustellen, ob er den Kampf bestand«³⁷. Dieser Kampf war durch bestimmte Regeln und eine binäre Struktur charakterisiert: Ein Einzelner erhob die Anschuldigung gegen einen anderen; und nur diese beiden Parteien waren im Spiel, die beschuldigende und die angeschuldigte.³⁸ Kennzeichnend für die *épreuve* ist ihre Ähnlichkeit mit einem Duell, bei dem zwei Parteien gegeneinander antreten, wie dies auf der narrativen Ebene im

35 Vgl. ebd., S. 53.

36 Foucault: *Die Wahrheit und die juristischen Formen* (2002), S. 714.

37 Ebd., 712.

38 Vgl. ebd., S. 709.

Gemälde von Dieric Bouts zwischen der Gräfin als Anklägerin und dem Kaiser als Angeklagten geschieht. Dabei erhält die *épreuve* einen automatischen Charakter, indem lediglich bestimmte Regeln eingehalten werden müssen. Das Gottesurteil musste beispielsweise vor einem Publikum stattfinden, »das allein die Einhaltung der Regeln zu gewährleisten hatte.«³⁹

Auf den ersten Blick könnte es sich in den beiden Tafelbildern bei den Figuren, die um die Szenen aus der Erzählung der Gerechtigkeit Ottos III. versammelt sind, um das Publikum handeln, das im System der *épreuve* zur Einhaltung der Regeln notwendig ist. Dies würde jedoch nur für die zweite Tafel zutreffen, auf welcher die Feuerprobe stattfindet. Was macht man aber mit den Personen auf der ersten Tafel, die, um die Szene des Verbrechens gruppiert, der Hinrichtung des unschuldigen Grafen assistieren? Auch bleibt die Frage weiterhin ungelöst, wie die Indifferenz der Personen und insbesondere der Sachverhalt, dass der größte Teil der Personen nicht auf die Szene des Verbrechens blickt, zu erklären ist. Zusätzlich ist an der Geschichte Ottos III. frappant, dass der König, der eigentlich das Einhalten der Regeln überwachen müsste, in seiner Funktion als Richter angeklagt wird. Denn bei »der gerichtlichen Probe ist jemand anwesend, der als Richter bezeichnet wird – der politische Souverän oder jemand, der im beiderseitigen Einverständnis der Kontrahenten dazu bestimmt wurde – und der lediglich dafür sorgen soll, dass beim Kampf die Regeln eingehalten werden.«⁴⁰ Foucault zieht daraus den Schluss, dass der Richter »nicht die Wahrheit, sondern den regelgerechten Ablauf des Verfahrens«⁴¹ bezeugt. In Anlehnung an diese Überlegungen kann die bildliche Darstellung Ottos III. in den Gemälden von Bouts als eine Geschichte gelesen werden, die das alte Rechtssystem selbst anklagt: verkörpert im König, der als Richter über den Verlauf der Gottesurteile wacht.

Im Zusammenhang mit dem neu aufkommenden Rechtssystem ergibt die Gleichgültigkeit und Indifferenz dieser Figuren insofern ei-

39 Ebd., S. 713.

40 Ebd., S. 714.

41 Ebd.

nen Sinn, als sie exakt diejenige Position eines neutralen Dritten einnehmen, durch den sich der neuzeitliche Wahrheitstypus der *enquête* von der *épreuve* unterscheidet. Handelte es sich bei dem feudalen Rechtssystem der Probe um ein Verfahren, das das »Eingreifen eines Dritten« nicht gestattet, so rückt in der *enquête* gerade dieser Dritte, »der sich als neutrales Element zwischen die anderen [stellt] und herauszufinden [versucht], wer von den beiden die Wahrheit sagt«, ins Zentrum der Szene. Der strukturelle Unterschied zwischen Probe und Untersuchung manifestiert sich in erster Linie auf der Ebene des Urteils: »Zu keinem Zeitpunkt erscheint hier ein Urteilsspruch; das geschieht erst um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert. Das Urteil ist der Spruch eines Dritten, der sagt, was folgt: Einer hat Recht, weil er die Wahrheit gesagt hat; der andere hat Unrecht, weil er gelogen hat. Darum gibt es den Urteilsspruch im feudalen Recht nicht; die Aufteilung in Wahrheit und Irrtum zwischen den Kontrahenten spielt dort keine Rolle; es gibt nur Sieg oder Niederlage.«⁴² Die Merkmale der Probe im alten Feudalrecht funktionieren dabei weder als Wahrheitsoperator noch als apophantischer Operator,⁴³ sondern lediglich als Rechtsoperator. Wenn sich um die Szenen des Verbrechens und des Gottesurteils in dominanter Weise diejenigen Personen versammeln, die sich durch ihre Neutralität und emotionale Indifferenz auszeichnen, so wird damit genau jene dritte Instanz im Gemälde repräsentiert, die von nun an notwendig geworden ist, um die wahren Begebenheiten zu rekonstruieren.

Die Gerichtsverfahren standen im Hinblick auf die Wahrheitsfindung vor folgendem Problem: Wie kann in einem Innenraum, am Ort eines Gerichts- oder KönigsaaIs, die Wahrheit erforscht werden, wenn das Verbrechen außerhalb stattgefunden hat? Wie kann also ein verbrecherisches Geschehen, wie es sich in der linken Tafel von Bouts außerhalb der Stadtmauern ereignet, innerhalb eines einzigen Raums auf seine Ungerechtigkeit hin untersucht werden, wenn es nicht mehr durch das Gottesurteil erwiesen wird? Just in flagranti ertappt zu werden, was, wie Foucault beschreibt, auch im Mittelalter zum Eingreifen

42 Ebd., S. 713.

43 Ebd., S. 714.

eines Dritten führen konnte, geschah und geschieht bekanntlich äußerst selten. Dies bedeutet, dass eine gegenwärtige Beobachtung des Verbrechens, insbesondere vor einem Gericht, so gut wie nie stattfinden kann. Aus diesem Grund sind andere Techniken einer Wahrheitsfindung erforderlich: es bedarf einer Ortsbesichtigung (*visitatio*), einer Beweiserhebung, einer Beurteilung von etablierten Experten, einer Sammlung von unterschiedlichen Berichterstattungen und einer Befragung von glaubwürdigen Zeugen⁴⁴, die im Gerichtssaal die Rekonstruktion eines Geschehens, die Ermittlung einer Wahrheit ermöglichen. Die linke Tafel von Dieric Bouts führt vor, wie die um die Szenen versammelten Figuren, deren Kleidung der Mode Brabants in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts entspricht⁴⁵, einerseits dem Geschehen beiwohnen, als würden sie die verbrecherische Hinrichtung des unschuldigen Grafen als aktuelles Geschehen beobachten, um andererseits doch zeitlich nicht in der alten Geschichte anwesend zu sein, da sie größtenteils nicht auf die Szene selbst blicken. Die Darstellung der linken Tafel führt die zeitlich paradoxe Situation vor, dass Verbrechen trotz ihrer Unzulänglichkeit aufgrund ihrer unbeobachteten Vergangenheit mit den Techniken der Untersuchung auf ihre Wahrheit hin untersucht werden können.

Die urteilende Instanz, die sich ikonografisch in ihrer Funktion durch den Stab auszeichnet, muss sich während des Gerichtsverfahrens auf verschiedene Personen wie Sachverständige, Berichterstatter und Zeugen stützen können, da das Verfahren der Untersuchung im Gegensatz zur Probe, die die Frage nach Sieg oder Niederlage stellt, durch andere, von einer neutralen dritten Instanz gestellte Fragen geleitet wird, die Foucault in *Theorien und Institutionen des Strafvollzuges* wie folgt erläutert: Zur

»Gesamtheit von Praktiken zählen die für die Untersuchung charakteristischen Fragen (Wer hat was getan? Ist die Tatsache allgemein bekannt? Wer hat es gesehen und kann das bezeugen? Was für Hinweise liegen vor und was für Beweise? Gibt es ein Geständnis?); die Phasen der Untersuchung (in denen jeweils die Tatsache begründet,

44 S. ebd., S. 706.

45 S. Strobl: *Dieric Bouts* (1990), S. 46.

der Schuldige festgestellt und die Umstände der Tat erfasst werden); die Personen der Untersuchung (derjenige, der verfolgt; derjenige, der zur Anzeige bringt; derjenige, der es gesehen hat; derjenige, der leugnet oder gesteht; derjenige, der richten und die Entscheidungen fällen muss).«⁴⁶



Abb. 3: Detail aus Dieric Bouts: *Die Gerechtigkeit Ottos III., Das Martyrium des Unschuldigen* (1473–1482)

Neben dem rot gekleideten Mann, den Strobl aufgrund seiner schwarzen Kopfbedeckung und Binde als Rektor der Universität identifiziert hat, steht im linken Bild ein mit roter Kopfbedeckung versehener, dunkel gekleideter Mann, der in seiner Hand eine Pergamentrolle hält und damit die Funktion eines Berichterstatters einnimmt (s. Abb. 3). Die Verbindung zwischen Ortsbesichtigung und Gerichtsverhandlung

⁴⁶ Michel Foucault: »Theorien und Institutionen des Strafvollzuges«, in: ders.: *Schriften*. Bd. II, Frankfurt am Main 2002, S. 486–490, S. 488.



Abb. 4: Detail aus Dieric Bouts: *Die Gerechtigkeit Ottos III., Die Feuerprobe* (1471–1473)

wird visuell durch die Figur des Sekretärs⁴⁷ sowie durch den Rektor der Universität reflektiert, indem sie sich vom Geschehen nach rechts abwenden, das heißt sich dem rechten Gemälde (s. Abb. 2) zuwenden, also dem Ort, an dem über den Verlauf der Tat, über das Urteil und über die entsprechende Bestrafung verhandelt wird. Sie stehen dem

47 Zur Funktion des Sekretärs im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit vgl. Horst Wenzel: »Sekretäre – heimlichere. Der Schauraum öffentlicher Repräsentation und die Verwaltung des Geheimen«, in: Bernhard Siegert, Joseph Vogel (Hrsg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*. Zürich, Berlin 2003, S. 29–43.

Dominikaner und dem adligen Herrn, der sich auf einen Stab stützt, gewissermaßen gegenüber und eröffnen dadurch den Raum, in welchem sich die Szene der Feuerprobe abspielt, so dass auch formal eine einheitliche Verbindung der beiden Tafelbilder entsteht (s. Abb. 1 und 2). Im Gegensatz zum linken Gemälde operieren die Sachverständigen beziehungsweise die Vertreter der Universität auf dem rechten Gemälde, also im Innenraum des Königsals, mehr im Hintergrund, indem hinter dem Thron des Königs eine weitere rot gekleidete Person zu sehen ist. Neben der Beurteilung von etablierten Sachverständigen und einer von Sekretären erstellten Sammlung von unterschiedlichen schriftlichen Berichterstattungen bedarf es einer Befragung von glaubwürdigen Zeugen, um die Rekonstruktion der wahren Begebenheit gewährleisten zu können. Auch der Zeuge fehlt nicht auf Bouts' Gemälde, obwohl gerade dieser im Zusammenhang mit der Erzählung irrelevant ist. Am Ort der Wahrheitsfindung, dem Gerichts- beziehungsweise Thronsaal, wird ein Zeuge herbeigeholt, der mit seiner rechten Hand schwört (s. Abb. 4).

Was Bouts in seinen beiden Bildern sichtbar werden lässt, ist ein juridisches Schauspiel, das nicht mehr den Regeln der *épreuve*, sondern dem Verfahren der *enquête* folgt. Die Tafeln zeigen den Gerichtssaal als einen Schauplatz, auf dem sich ein vergangenes Geschehen noch einmal aktuell vollzieht. Dabei unterliegt alles, was hier erscheint, bereits demselben Maß »objektiver« Zeugenschaft, bevor Schöffen und Richter ihr Urteil sprechen. Dieses das Gerichts-drama bestimmende Maß hat sich direkt in den malerischen Entwurf des Bildes eingeschrieben. Ausgehend von der Zentralperspektive wurde in der Frühen Neuzeit eine Bildtechnik entworfen, die zugleich objektivierend und rekonstruierend operiert. Erwin Panofsky erläutert in »Die Perspektive als »symbolische Form««, dass Bouts der erste Niederländer sei, der in seinem Abendmahlbild den ganzen Raum in einem einzigen Fluchtpunkt konvergieren lässt. Er schreibt, dass Bouts sich wohl der Technik bedient hat, die 1504 von Pomponius Gauricus in lateinischer Sprache festgehalten wurde. Diese Technik, die Leon Battista Alberti als Kontrollmittel empfiehlt, ist ein Distanzpunktverfahren ohne Distanzpunkt (s. Abb. 5). Sie unterscheidet sich von Albertis Verfahren

darin, dass die »ganze Konstruktion ohne abgesonderte Hilfszeichnung auf einem einzigen Zeichenblatt ausgeführt wird, welch letzteres die Größe des eigentlichen Bildfeldes übertreffen muss. Daher beginnt die Konstruktionstechnik mit einer Halbierung eines großen Zeichenblattes durch eine Mittelsenkrechte, damit die Konstruktion des seitlichen Aufrisses sich nach der Seite hin entwickeln kann.«⁴⁸

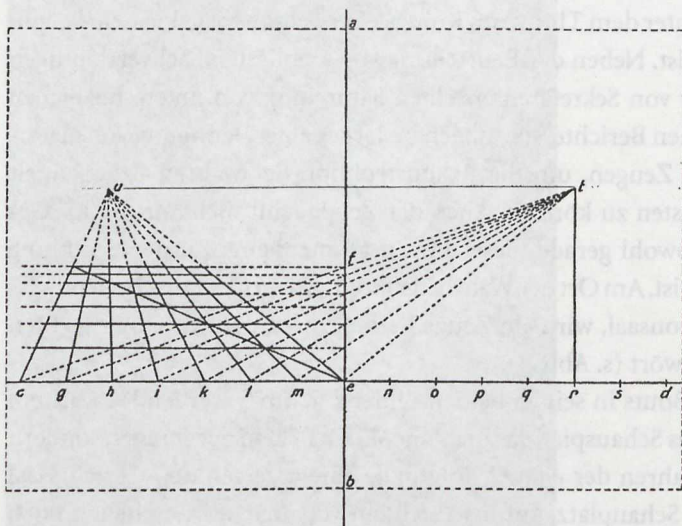


Abb. 5: Erwin Panofsky: *Perspektivische Konstruktion des schachbrettmäßig eingeteilten »Grundquadrates« nach Pomponius Gauricus*

Zeichnet man dieses Verfahren, das nach der Halbierung des Bildes mit der Setzung der Einteilung der horizontalen Achse beginnt, in der rechten Tafel mit der Feuerprobe nach, so bildet die Maßeinheit des Fußbodens, die jeweils einen Fuß misst, den Ausgangspunkt der Bildkonstruktion. Das Lot $r-t$ setzt den Ort des Fluchtpunktes innerhalb des zu malenden Bildes fest, indem auf der Horizontlinie der Punkt t spiegelverkehrt übertragen wird, um den Punkt u auf der linken Seite zu bestimmen. Dann werden die Punkte c bis e jeweils mit u und mit t

48 Erwin Panofsky: »Die Perspektive als »symbolische Form«, in: Karen Michels, Martin Warnke (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*. Bd. II, Berlin 1998, S. 737–738.

verbunden. Entscheidend sind dabei die Schnittpunkte, die aus der Überkreuzung der Linien zwischen t und den Punkten auf der horizontalen Achse mit der vertikalen Achse entstehen. Zieht man von diesen Schnittpunkten aus horizontale Linien, so bestimmen diese die Verkürzung der Platten des Bodens auf der Tafel. Der Fluchtpunkt u mündet dabei, wie die perspektivische Rekonstruktion zeigt, in der Figur, die ihre rechte Hand zum Schwur erhoben hat (s. Abb. 6).

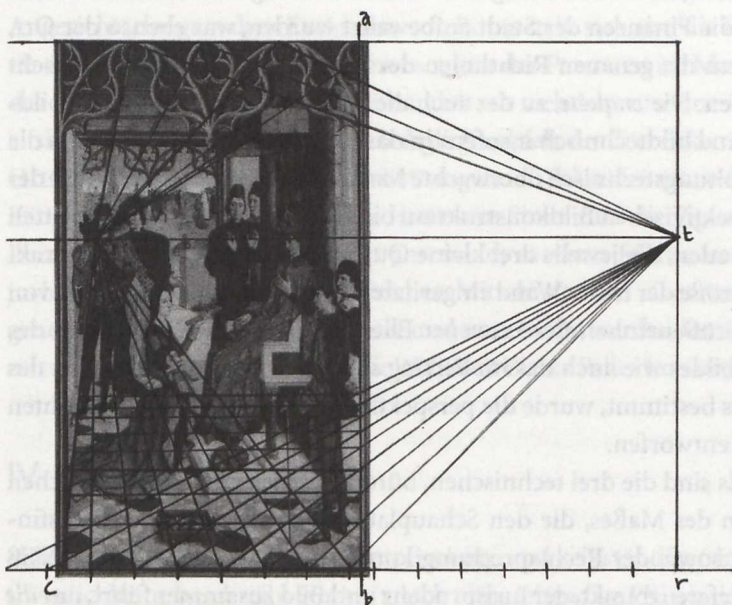


Abb. 6: Perspektivische Konstruktion des Gemäldes *Die Gerechtigkeit Ottos III., Die Feuerprobe* von Dieric Bouts (vgl. Abb. 2)

Neben dem schwörenden Patrizier greift eine aus dem Bild blinkende Person diesem unter den Arm und weist mit dem Zeigefinger auf den glühenden Balken, der in seiner Verkürzung beinahe das Maß der Elle einnimmt. Doch nicht nur der schwörende Patrizier, der König und der Adlige neben dem Dominikaner, lenken ihre Aufmerksamkeit auf die dramatische Szene im Mittelpunkt des Bildes, sondern auch die im Hintergrund stehende dunkel gekleidete Person mit roter Kopfbedeckung. Folgt man der Horizontlinie, die durch die Punkte t und u

konstruiert wird, so durchläuft diese genau deren geöffneten Hände, die mit dieser Geste das Maß des glühenden Eisenbalkens abzunehmen scheinen. Vom »Messen im Zweikampf« entwickelte sich das Recht im System der Untersuchung zu einem »Maßnehmen«: Neben seinem technischen Sinne als Messen wurde das Maß diskursiv im Sinne der *enquête* als bürokratische Verwaltungsoperation eingeführt. Der Fuß und die Elle von Leuven wurden in die Mauer des »Registersaals« eingeritzt – dieser vor Feuer geschützte Verwaltungsraum im Rathaus, in dem die Finanzen der Stadt aufbewahrt wurden, war ebenso der Ort, an dem die genauen Richtlinien der Gewichte und Maße überwacht wurden. Die *enquête*, zu der auch die Vermessung gehört⁴⁹, wird bildlich und bildtechnisch insofern in das Gemälde eingeführt, indem die verwaltungstechnisch überwachte Maßeinheit den Ausgangspunkt der perspektivischen Bildkonstruktion bildet. Die Einheit der Steinplatten am Boden, die jeweils drei kleine Quadrate beinhalten, bemisst exakt die Größe der in der Wand eingeritzten Elle von 68 cm. Ausgehend von der Größeneinheit der Leuener Elle, die ebenso die Holzplatten des Tafelbildes wie auch das im Vertrag schriftlich festgelegte Format des Bildes bestimmt, wurde die perspektivische Konstruktion der rechten Tafel entworfen.

Es sind die drei technischen, bürokratischen und bildtechnischen Seiten des Maßes, die den Schauplatz der juristischen Wahrheitsfindung sowie der Rechtsprechung konstituieren. Letztlich ist das Maß der Referenzpunkt, der Jurisprudenz und Bild zusammenführt, um *die* Wahrheit objektivierend, wiederholbar und vergegenwärtigend präsentieren zu können. Indem der schwörende Augenzeuge seinen Blick auf die repräsentative Szene des Gottesurteils richtet, die zugleich mittels der auf sie zeigenden linken Hand der schwarz gekleideten Person betont wird, stellt das Gemälde dar, dass es zur aktualisierenden Rekonstruktion der Wahrheit nicht nur der Sagbarkeit, sondern im starken

49 »Als *enquête*, vom lateinischen *inquisitio*, bezeichnet Foucault das Grundmuster diverser Untersuchungsverfahren, die von der gerichtlichen Ermittlung oder Beweisaufnahme über empirische Erhebungen, Befragungen, Bestandsaufnahmen aller Art bis hin zu speziellen Verfahren wie Vermessung oder Inspektion reichen.« Anmerkung des Übersetzers Michael Bischoff, in: Foucault: *Die Wahrheit und die juristischen Formen* (2002), S. 707.

Maße auch der Sichtbarkeit bedarf. Der schwörende Patrizier kann zwar als Augenzeuge für das wahre Geschehen im selben Moment des Geschehens, das heißt der Feuerprobe, gesehen werden, doch bedarf es innerhalb der *épreuve* keiner Augenzeugen, die schwören, sondern lediglich eines Publikums, das die Einhaltung der Regeln überwacht. In Anbetracht eines vergangenen Ereignisses hingegen muss ein Augenzeuge schwören, dass er die Wahrheit über das Gesehene spricht, da ansonsten die Rekonstruktion des Tatbestandes nicht erfolgen kann. Angesichts der gemalten Exekution von Bouts stellt sich also die Frage, ob es sich hier weniger um die Anwesenheit der Personen im Moment des verbrecherischen Geschehens handelt, als vielmehr um eine Aktualisierung eines Verbrechens, die lediglich mittels der Techniken einer Ortsbesichtigung, einer Berichterstattung durch Sekretäre sowie durch Zeugen ermöglicht werden kann. In diesem Sinne sind die Figuren in ihrer neutralen Indifferenz nicht anwesend, sondern führen in ihrer juristischen Funktion vor, mit welchen Mitteln der Ort eines vergangenen Deliktes besucht, beobachtet und untersucht werden kann, um mit den Techniken der *enquête* die Wahrheit dieses Falles herzustellen.

IV

»Die Auffassung ist voll tiefer Empfindung und selbständiger Eigenthümlichkeit«, beschreibt Hotho, »doch ohne lebendige Phantasie. Die composition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppierung; die Gestalten, ungebührlich schmal und lang, gehen oder stehen vereinzelt neben- und hintereinander, nicht eigentlich steif, doch ohne Muskelkraft und Biagsamkeit, und werden in ihrem etwas öden Local nicht heimlich.«⁵⁰ Diese Bildkritik kann mit dem Blick auf die Verfahren der Untersuchung positiv gewertet werden, indem die Leuener Bürger nicht räumlich und zeitlich anwesend sind, sondern sich ein vergangenes Ereignis visuell vergegenwärtigen. Es soll hier auch nochmals in Erinnerung gerufen werden, dass die Wahl die-

⁵⁰ Hotho: *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* (1843), S. 111.

ser verbrecherischen Geschichte, also des narrativen Bildsujets, sich auf *ouden zeesten*, also auf eine alte vergangene Geschichte bezieht, die die veraltete Rechtspraxis der *épreuve* ins Zentrum stellt. Die herausragenden Gestalten der mittelalterlichen Geschichten aus der *Legenda aurea* wurden in Bezug zum Wahrheits- oder gar Wahrscheinlichkeitsgehalt von Legenden und Mirakeln mit kritischen Augen betrachtet, so dass es sich bei der Geschichte Ottos III. explizit um die Erzählung eines veralteten und damit unglaubwürdigen Verfahrens handelt. Die heutige Forschung konnte zeigen, dass die Voragine's Textsammlung weder für anspruchslose Laien noch als Grundlage für Volkspredigten konzipiert wurde, sondern zweifellos das hagiografische Standardwerk der Gelehrtenwelt war.⁵¹ Besonders von Dominikanern, die am engsten mit dem Verfahren der *enquête* verbunden sind, wurde sie im schulischen und universitären Unterricht benutzt und gefördert, so dass diese Schrift mit dezidiert wissenschaftlichem Anspruch für den Gebrauch in der Gelehrtenwelt von Studenten, Lehrern und Professoren verbreitet war.⁵²

Zentral für die Untersuchung ist, dass die Zusammenführung aller Praktiken wie Ortsbesichtigung, Berichterstattung, Wissensbezüge und Augenzeugenschaft, die notwendig sind, um die Wahrheit eines vergangenen Ereignisses ermitteln und herstellen zu können, im Gerichtsraum in theatralischer Weise inszeniert und vorgeführt werden. Nur mit den Mitteln der Theatralität und der sichtbaren Figur des Vor-Augen-Stellens gelingt es dem Gerichtsverfahren, das ermittelte Wissen über das vergangene Verbrechen von außen nach innen holen zu können. Betrachtet man die Tafelbilder Bouts, so fällt auf, dass diejenigen Personen beziehungsweise die Träger von bestimmten Ämtern oder Institutionen in ihrem jeweiligen Amt dargestellt sind, deren es bedarf, um mittels der Techniken der Untersuchung die Wahrheit im juristischen Sinne theatralisch vor Augen zu führen. Denn wenn es wie im

51 S. Werner Williams-Krapp: »Laienbildung und volkssprachliche Hagiographie«, in: Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Hrsg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Wolfenbüttler Symposium 1981*. Stuttgart 1984, S. 697–709.

52 S. Barbara Fleith: *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*. Brüssel 1991.

Gemälde von Bouts dem Gerichtsverfahren gelingt, Menschen in einem Raum zu versammeln, die unter Eid versichern, dass sie gesehen haben, dass sie Bescheid wissen oder auf dem Laufenden sind, dann kann man, schreibt Foucault, »Taten, Delikte und Verbrechen, die dem Bereich der aktuellen Beobachtung entzogen waren, so behandeln, als wären sie aktuell beobachtet worden. Dadurch erhält man die Möglichkeit, die Aktualität gleichsam zu verlängern, sie zeitlich zu verschieben und sie dem Blick, dem Wissen darzubieten, als wäre sie noch gegenwärtig.«⁵³ Mithilfe der Berichterstattungen und des schwörenden Augenzeugen gelingt es den beiden Tafelbildern von Dieric Bouts, das juristische Verfahren der *enquête* darzustellen, das darin besteht, mittels einer indifferenten dritten Instanz Abwesendes zu vergegenwärtigen. Dadurch zeigen die Bilder auf der ikonischen Ebene, in welcher Weise ein Verbrechen, das anhand der Figur Ottos III. auf der repräsentativen Ebene erzählt wird, rekonstruiert und zugleich aktualisiert werden kann, um die ermittelte Wahrheit im Gerichtssaal theatralisch als *enargeia* vor Augen zu führen. Im Zusammenhang mit der *enquête*, die als juristische Technik die Unterscheidung von wahr und falsch überhaupt erst hervorbringt, wird die Reflexion der ikonischen Ebene des Bildes von Bouts in ihrer Wirksamkeit ersichtlich, indem der perspektivische Blick, der in die schwörende Hand des Augenzeugen mündet, genau dem Blick entspricht, mit dem das ganze Bild gemalt ist: als wäre die alte Geschichte in ihrer visuellen Figur des Vor-Augen-Stellens eine gegenwärtige Beobachtung des vergangenen Ereignisses.⁵⁴

53 Foucault: *Die Wahrheit und die juristischen Formen* (2002), S. 723.

54 S. hierzu demnächst ausführlicher Claudia Blümle: *Unverborgenheit. Wahrheit und juristische Formen in der frühneuzeitlichen Malerei*. Universität Basel, Phil. Diss., Basel 2007 (i. E.).