

Rechtsgeschichte

www.rg.mpg.de

<http://www.rg-rechtsgeschichte.de/rg15>
Zitiervorschlag: Rechtsgeschichte Rg 15 (2009)
<http://dx.doi.org/10.12946/rg15/062-076>

Rg **15** 2009 62–76

Erk Volkmar Heyen

Gruppenbild mit Dame: »Das Gericht der Brabanter Münzergilde« von Maarten de Vos (1594)

Abstract

This article analyzes a painting by Maarten de Vos (1532–1603), the most distinguished Flemish painter before the Baroque period. Although relatively unknown among jurists, its legal iconography is remarkable. It combines a portrait of the members of a guild court and a highly elaborated allegory of justice: a Iustitia among Moses, Iustinianus, Numa Pompilius and Lycurgus. First, the painting is described according to the art-historical literature, which is mainly in Dutch. The critical comment which follows focuses on the identification of Lycurgus. In contrast to the other three ancient legislators, Lycurgus cannot be identified by an extract from a legal source but only by a depiction of animals. Until now, therefore, the view has prevailed that the representation is about Pliny the Elder and his »Naturalis Historia«. Contrary to this view, the article tries to demonstrate that the depiction of animals (a dog is eating from a bowl, another is hunting a deer) refers to a parable which Lycurgus, as handed down by Plutarch, had invented to illustrate the political importance of education. Other visualizations of this parable by Caesar B. van Everdingen, Otto van Veen and Jan Saenredam are consulted for the purpose of comparison. Finally, the painting of de Vos is put into the tradition of Iustitia-allegories and group portraits, especially in Holland, Italy and France.





Abb. 1: M. de Vos, Das Gericht der Brabanter Münzergilde, 1594; Öl auf Holz, 157 × 215 cm; Antwerpen, *Rockoxhuis*.

Gruppenbild mit Dame: »Das Gericht der Brabanter Münzergilde« von Maarten de Vos (1594)

I. Literarische Annäherung

In seinem unter rechtsikonographisch interessierten Juristen bekannten Buch über »Bilder von Recht und Gerechtigkeit« hat der Bielefelder Strafrechtler und Rechtsphilosoph Wolfgang Schild das hier zu besprechende Bild von Maarten de Vos (Abb. 1) durch eine farbige Reproduktion besonders hervorgehoben.¹ In der Bildunterschrift werden als Titel »Die gerechten Richter von Brabant« und als Entstehungsjahr 1590 angegeben.² Was mögen das für Richter gewesen sein, fragt man sich. Leider gibt das Buch keine Antwort. Es fehlt überhaupt an einer näheren Kennzeichnung des Bildes. An der einzigen Stelle, an welcher es im Text erwähnt wird, nennt Schild die porträtierten Personen überraschenderweise nicht mehr »Richter von Brabant«, sondern »Herren von Brabant«.³ Hatte das Herzogtum Richter, die man mit Recht so bezeichnen kann?

Da sich Schilds Buch an ein breites Publikum wendet, gibt es keinen den einzelnen Bildern zugeordneten wissenschaftlichen Apparat, sondern nur bildübergreifende Literaturhinweise. In den Hinweisen zum hier einschlägigen Kapitel findet sich keine Veröffentlichung, die auf das Bild eingeht. Von der vorangestellten kapitelübergreifenden Literatur erfasst immerhin ein Buch des Genfer Strafrechtlers und Kriminologen Christian-Nils Robert das Bild.⁴ Dort wird jedoch als Entstehungsjahr 1594 angegeben und als Titel »Les échevins de la Guilde des monnayeurs du Brabant«, ins Deutsche übertragen: »Die Schöffen der Münzergilde von Brabant«. Angesichts dieser Abweichungen liegt es nahe anzunehmen, dass Schild sich nicht an der rechtsikonographischen Fachliteratur orientiert hat, sondern an der allgemeinen kunsthistorischen Literatur zu de Vos (1532–1603), des bedeutendsten flämischen Malers vor der Zeit des Barocks. Hier ist vor allem die Dissertation von Armin Zweite zu nennen, der die Gemälde von

1 WOLFGANG SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln 1995, Farbtafel 24. *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, hg. von WOLFGANG PLEISTER, WOLFGANG SCHILD, Köln 1988, ließ das Bild noch unberücksichtigt.

2 So auch noch WOLFGANG SCHILD, *Das Portrait des gerechten Herrschers*, in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention*

und Rezeption, hg. von ANDREAS KÖSTLER, ERNST SEIDL, Köln u. a. 1998, 65–84, 74.

3 SCHILD (Fn. 1) 153; SCHILD (Fn. 2) 74, nennt sie »Herrscher der Stadt«, wobei unklar bleibt, welche Stadt gemeint ist.

4 CHRISTIAN-NILS ROBERT, *La Justice. Vertu, courtisane et bourreau* [auf den Innenseiten sind dem Titel noch die Worte »Une allégorie

parfaite« vorangestellt], Genf 1993, 105 (Abb. 33).

- 5 ARMIN ZWEITE, Studien zu Marten de Vos. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. phil. Göttingen 1974, 259–268, insbesondere 266–268.
- 6 ARMIN ZWEITE, Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980, 251–258, insbesondere 257 f., und 303–304. Zweites Buch ist nach wie vor, wenngleich in Einzelheiten veraltet, die grundlegende Monographie zum malerischen Werk von de Vos. Zum ebenfalls bedeutenden graphischen Werk siehe Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700, vols. XLIV–XLVI: Maarten de Vos, hg. von DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER, Rotterdam 1995–1996.
- 7 MICHEL JENNES, Een schilderij van Maarten de Vos voor de rechtbank van de Brabantse Munters, in: Jaarboek 1978. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 41–50.
- 8 Ebd., 44, 49.
- 9 So auch Jennes, wenn er im Titel seines Aufsatzes von »rechtbank« spricht. In der von ihm gewählten Bildunterschrift hingegen kommt statt der Organisation die Tätigkeit zum Ausdruck: »De rechtspraak van de Brabants munters« (ebd., 42). Die Quelle selbst spricht von einem »pub[licum] colleg[ium] monetar[ium]« (ebd., 44, 49).
- 10 Siehe zunächst: JULIAAN H. A. DE RIDDER, Gerechtigheidsstaferele in de 15de en de 16de eeuw, geschilderd voor de schepenhuisen in Vlaanderen, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 25 (1979/1980) 42–62 (55–60; Bildtitel: »De Vierschaar van de Brabantse Munters«); bemerkenswerterweise wird dieser Aufsatz bereits im Literaturverzeichnis von Recht und Gerechtigkeit (Fn. 1) 279, aufgeführt und auch von SCHILD (Fn. 1) genannt, jedoch nicht im Literaturverzeichnis für das fünfte, das Bild von de Vos betreffende Kapitel, sondern für das siebte. Sodann, wesentlich ausführlicher und auch mit Detailabbildungen versehen: DERS.,

de Vos zu Beginn der 1970er Jahre erstmals systematisch erschlossen hat. Zweite meint, dass unser Bild, für das sich in Belgien der Titel »De Justitia van Antwerpen« eingebürgert habe, »zu Beginn der [15]90er Jahre vollendet« worden sei, und hält die porträtierten Personen für Mitglieder eines Gerichts, für dessen sichere Bestimmung jedoch noch weitere archivalische Studien erforderlich seien.⁵ Diese Ausführungen passen im Wesentlichen zu der von Schild vorgenommenen Datierung und Betitelung.

Allerdings hat Zweite einige Jahre später, als er die Dissertation in Buchform veröffentlichte, seine Annahmen präzisiert bzw. korrigiert.⁶ Als Erscheinungsjahr gilt ihm nunmehr 1594, und er bestimmt die porträtierten Personen als Mitglieder des Gerichts der Münzergilde von Brabant, eines Gerichts, das mit dem Privileg der hohen Gerichtsbarkeit ausgestattet war und daher im ganzen Herzogtum für die eigenen Mitglieder und deren Familien sowie Hausgesinde in vollem Umfang auch die Straferichtsbarkeit ausüben durfte. Anlass für diese Veränderungen war das Erscheinen eines Aufsatzes von Michel Jennes,⁷ der bei Gelegenheit archivalischer Studien zur Geschichte Antwerpens auf einen Fund stieß, dessen Untersuchung hinsichtlich des Entstehungsjahres des Bildes und der Identität der porträtierten Personen zu eindeutigen und allseits anerkannten Ergebnissen geführt hat. Der von Zweite nunmehr vorgeschlagene Titel »Die Schöffen der Brabanter Münzergilde« überzeugt insofern, als der Gildenbezug des Gerichts klar zum Ausdruck kommt, doch ist die Eingrenzung auf Schöffen zu eng. Denn Jennes hat im Zusammenhang mit den Namen der porträtierten Personen auch deren unterschiedliche Funktionen innerhalb des Gerichts herausgefunden. Seiner Quelle zufolge sind auf dem Bild zwei Vorgesetzte (»praepositi«), sieben Schöffen (»jurati«) und ein Bote (»viator«) zu sehen.⁸ Es erscheint daher angemessener, statt von »Schöffen« allgemeiner von »Gericht« zu sprechen.⁹

Die Fachliteratur ist jedoch nicht auf dem Kenntnisstand von Zweite und Jennes geblieben. Juliaan H. A. de Ridder hat das Bild noch erheblich genauer erschlossen.¹⁰ Ich werde daher das Bild zunächst auf der von ihm erarbeiteten Grundlage beschreiben und deuten (II), um dann hinsichtlich zweier Aspekte eine von de Ridder abweichende Auffassung zu entwickeln (III). Abschließend wird das Bild in seiner Eigenart im Vergleich zu anderen Gruppenporträts und Gerechtigkeitsallegorien gewürdigt (IV).

De Vierschaar van de Brabantse Munt te Antwerpen, een Gerechtigheidsstafereel door Maarten de Vos, in: Jaarboek 1984. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 219–251; wieder abgedruckt, mit geringen Veränderungen in der Fußnotenzählung und Satzverschiebungen vom Haupttext in die Fußnoten: DERS., Gerechtigheidsstaferele voor schepenhuisen in de Zuidelijke

Nederlanden in de 14de, 15de en 16de eeuw (= Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 51, Nr. 45), Brüssel 1989, 119–142 (Bildtitel: »Brabantse Munters-eed«; »eed«, wie auch »serment«, bezeichnet hier die vereidigte »vierschaar«, also das Gericht; siehe ebd., 137).

II. Beschreibung auf der Grundlage des Forschungsstandes

Auf der Mittelachse einer symmetrisch angelegten Komposition präsentiert sich eine allegorische Frauengestalt – an Waage und Schwert, ihren Attributen, leicht als Justitia zu erkennen – mit einer beschwingten, manieristisch gestalteten Körperbewegung in kostbarem Kleid, dessen warmes Kolorit kennzeichnend für das Werk von de Vos ist. Ihr Blick wendet sich zu einem überirdisch strahlenden Himmel empor, während sie von Putti, die auch Palm- und Ölweige sowie Rosen und Veilchen herbeitragen, mit einem Lorbeerkrantz bekrönt wird. Der linke Fuß weist auf eine girlandengeschmückte kleine Mauer, welche die leicht erhöhte Stellung der Justitia absichert und von zwei janusköpfigen Stelen umfasst wird. Links und rechts kauern nackt und gefesselt zwei Lasterfiguren, nämlich einerseits eine junge schöne Frau, die am Hinterkopf jedoch die Maske einer boshaften Alten trägt und so Falschheit und Hinterlist verkörpert, und andererseits, als Sinnbild maßloser Gewalt, ein kräftiger Krieger. Beide haben ihre Macht verloren und erleiden nun am eigenen Leib, was ihr Handeln kennzeichnet: Die Frau erscheint im eigenen Netz verfangen und der Mann, nachdem er seine Waffen niederlegen musste, in Ketten geschlagen und geblendet.

Diese zentrale Gruppe allegorischer Figuren wird von insgesamt vier historischen Persönlichkeiten flankiert, von denen drei – inzwischen unstrittig – einen Bezug zur Gesetzgebung aufweisen. Zur Rechten von Justitia, ganz außen, sieht man Moses, erkennbar zum einen an seiner gehörnten Stirn – eine überkommene Ikonographie, die freilich wohl auf einem Fehler der ersten lateinischen Übersetzung (Vulgata) des hebräischen Alten Testaments beruhte – und zum anderen an den beiden aufrecht gestellten Steinen, auf denen in hebräischer Schrift, aber in einer katholischen Textversion,¹¹ ein Auszug aus der Zweiten Tafel der Zehn Gebote, die sich auf das Handeln der Menschen untereinander bezieht, dargeboten wird. Neben Moses sitzt, prächtig gekleidet, Kaiser Justinian. Auf der Pergamentrolle, die er in der rechten Hand hält, findet sich nicht nur sein Name vermerkt, sondern auch ein Auszug aus seinem *Codex* (1, 17, 2, 23), der in leicht gekürzter Fassung die Inkraftsetzung der *Digesten* verkündet.¹²

Zur Linken von Justitia ist ein weiterer Gesetzestext zu lesen, und zwar ein Auszug aus den frührömischen *Leges Regiae*.¹³ Da

11 Ausführliche Textrekonstruktion bei DE RIDDER, Gerechtigkeitsstaferelen voor schepenhuizen (Fn. 10) 121 ff.

12 Zur genauen Textgestalt siehe ebd., 127 f.; vgl. dazu ZWEITE (Fn. 6) 252.

13 Ausführlich DE RIDDER, Gerechtigkeitsstaferelen voor schepenhuizen (Fn. 10) 129 f.; vgl. dazu ZWEITE (Fn. 6) 253 f.

sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einem großen Teil Numa Pompilius, dem nach der Romsage auf Romulus folgenden König, zugeschrieben wurden, ist der bärtige, lorbeerbekränzte Mann, der sich die Gesetzestafel in die Hüfte stemmt, mit diesem legendären Gesetzgeber zu identifizieren. Er soll – inspiriert von der Nymphe Egeria, die de Vos hier ebenfalls ins Bild gerückt hat¹⁴ – die kriegerischen Römer zur Beachtung von Religion und Recht erzo-gen haben. Auch wird von ihm berichtet, er habe die doppelten Pforten des Janus-Tempels, die in Kriegszeiten offen standen, nach seinem Regierungsantritt als Zeichen des Beginns einer Friedenszeit schließen lassen. Darauf nimmt die bereits erwähnte kleine Mauer mit ihrer janusköpfigen Einfassung anscheinend Bezug. Durch ihre mittige Platzierung unterhalb der Füße der Justitia deutet de Vos zugleich den Zusammenhang von Gerechtigkeit und Frieden an. Auch die Hintergrundlandschaft weist teilweise auf Numa Pompilius. Während oberhalb seiner Gesetzestafel Reiterstandbild und Triumphsäule des Kaisers Mark Aurel aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts erscheinen, ist unterhalb der Waagschalen der Justitia und vor einem Flusspanorama, das an den Tiber und seine Brücken denken lässt, der geschlossene Wagen des Jupiter-Priesters (*Flamen Dialis*) zu sehen, ein Amt, das Numa Pompilius zusammen mit anderen Priesterämtern geschaffen und selbst ausgeübt haben soll. Es handelt sich um einen sehr privilegierten Priester, dessen Lebensführung allerdings mit vielen Einschränkungen belastet war. Sein Wagen, dem eine Tänzerin mit Zimbeln vorausseilt, während auf dem Dach ein Mädchen einen Palmenzweig schwingt, wird von zwei Schimmeln gezogen und von einem Mann gelenkt, der als Zeichen der Amtsgewalt ein Rutenbündel trägt (*lictor*). An der Seite schreiten zwei *praeclaminatores*, welche die Ankunft des Priesters kundtun, damit die anwesende Bevölkerung ihre Arbeit unterbrechen und so dem Priester den seinem Amt angemessenen Eindruck eines Festtags vermitteln kann.

Die Identität der vierten, rechts außen sichtbaren Persönlichkeit zu bestimmen hat sich als schwierig erwiesen, da ein lesbarer Text fehlt und stattdessen, als Grisaille auf dem Einband eines Folianten, zwei Hunde abgebildet sind, von denen der eine aus einem Napf frisst und der andere einen Hirsch jagt. De Ridder vertritt mit Nachdruck die These, es handle sich um Plinius d. Ä. mit einem der Zoologie gewidmeten Band seiner enzyklopädischen »Naturalis Historia«. ¹⁵ In der ausführlichen Begründung wird

14 Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass de Vos hier ein verstecktes Porträt von sich und seiner Ehefrau angefertigt hat; siehe DE RIDDER, Gerechtigkeitstaferelen voor schepenuizen (Fn. 10) 129 (Anm. 23) und 131 (Anm. 27), und auch schon JENNES (Fn. 7) 44 f.

15 Ebd., 132 ff.

darauf hingewiesen, dass Plinius d. Ä. sich in seiner Naturgeschichte neben der Tierwelt auch mit dem Münzwesen befasst hat. Im Münzwesen sei ein Nebenthema des Bildes zu sehen, da es auch im politischen Handeln von Moses und Numa Pompilius, in dem de Ridder die Hauptfigur unter den vier historischen Persönlichkeiten sieht, eine Rolle gespielt hat.

III. Zwei kritische Fragen und zwei Vorschläge

Die Deutung der vierten Persönlichkeit als Plinius d. Ä. weckt Zweifel. Hält man mit de Ridder das Münzwesen für ein Nebenthema des Bildes, so bleibt unverständlich, warum de Vos in der äußeren Gestaltung des Folianten statt auf Tiere nicht auf das Münzwesen Bezug genommen hat und ein solcher Bezug auch sämtlichen Texten fehlt, die zur Kennzeichnung von Moses, Justinian und Numa Pompilius herangezogen worden sind. Darüber hinaus stellt sich die grundsätzliche Frage, warum de Ridder mit Plinius d. Ä. eine Persönlichkeit annimmt, die aus der Reihe der Gesetzgeber völlig herausfällt. Erscheint es nicht geradezu als zwingend, hier ebenfalls von einem antiken Herrscher auszugehen, der für seine Gesetzgebung berühmt war?

Jennes hat Salomo in Erwägung gezogen,¹⁶ doch lässt sich Salomo in keinen Zusammenhang mit dem unterschiedlichen Verhalten zweier Hunde bringen. Zweite, der ebenfalls von einem weiteren Gesetzgeber ausgeht, hält es zutreffenderweise für vorrangig, die beiden Hunde zu deuten, da sie offensichtlich dem Bildbetrachter die Identifizierung der Persönlichkeit erleichtern sollen. Er bringt dafür eine Äsopsche Fabel ins Spiel, vermag daraus aber nicht auf einen Gesetzgeber zu schließen.¹⁷

Doch gibt es einen antiken Herrscher, der durchaus in Betracht kommt: Lykurg, ein wie Numa Pompilius legendärer Regent, in dem sich – überliefert vor allem durch Plutarch – der frühe, bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. abgelaufene Verfassungs- und Rechtsbildungsprozess Spartas personifiziert hat. Da Lykurg im Gegensatz zu Numa Pompilius keine bestimmten Gesetzestexte zugeordnet wurden, konnte de Vos die von ihm gewünschte Identifizierbarkeit nicht durch Präsentation eines Normauszugs sicherstellen. Wohl aber war dies möglich durch Bezug auf eine politische Maxime, die man namentlich mit Lykurg in Verbindung zu bringen

¹⁶ JENNES (Fn. 7) 41.

¹⁷ ZWEITE (Fn. 6) 255 f.; von der Grundannahme eines vierten Gesetzgebers ging schon die Dissertation – ZWEITE (Fn. 5) 264 – aus.

pflegte, und zwar unter Erzählung eines von ihm eingeführten und im 16. Jahrhundert literarisch geläufigen und beliebten Gleichnisses. Zur besseren Einprägung dieser Maxime, der zufolge der Jugenderziehung in einem Gemeinwesen besondere Aufmerksamkeit zu widmen sei, soll Lykurg nämlich in öffentlicher Versammlung zwei Hunde, die aus demselben Wurf stammten, aber unterschiedlich erzogen worden waren, mit einem gefüllten Napf und einem flüchtenden Hasen konfrontiert und auf diese Weise demonstriert haben, dass es den einen, der als Jagdhund ausgebildet worden war, zum Hasen zog, den anderen aber, den man verwöhnt

hatte, zum Napf. Damit zielte Lykurg auf die dauerhafte Gewinnung jener Tüchtigkeit, die er für erforderlich hielt, um die Ordnung Spartas aufrechtzuerhalten, so dass volles Bürgerrecht auch nur besitzen konnte, wer in jungen Jahren durch gemeinschaftliche Erziehung zu eben dieser Tüchtigkeit angehalten worden war. Es ist eine religiös gegründete kriegerische Tüchtigkeit, die sich in körperlicher Leistungsfähigkeit, in Abhärtung und Ausdauer, aber auch im Gehorsam ausdrückt.

De Ridder ist die Möglichkeit einer Deutung der vierten Persönlichkeit als Lykurg bekannt. Er erwähnt sie jedoch nur in einer Fußnote und nennt dabei nur Gründe, die dagegen zu sprechen scheinen.¹⁸ Diese Gegen Gründe beziehen sich im Wesentlichen auf die Art der Visualisierung des Gleichnisses auf dem Einband des Folianten (Abb. 2): Es sei kein Hase zu sehen; die beiden Hunde seien nicht von derselben Rasse; es fehlten die Zuschauer und Zuhörer, und auch Lykurg selbst trete in der

Szene nicht auf; der sich auf den Folianten stützende, für Lykurg gehaltene Mann trage keine spartanische Kleidung.

Diese Feststellungen sind richtig, schließen aber die vorgenommene Identifizierung nicht aus. Am geringsten wiegt der Einwand unpassender Kleidung. Das mit Edelstein besetzte goldene Diadem ist durchaus mit einem antiken Herrscher vereinbar – nicht dagegen, so ließe sich de Ridders Kritik gegen seine eigene Deutung wenden, mit einem Gelehrten, wie Plinius d. Ä. es war. Zuzugeben



Abb. 2: Detail aus Abb. 1.

¹⁸ DE RIDDER, Gerechtigkeitsafere-
len voor schepenuizen (Fn. 10)
133 (Anm. 32). Nach der Formu-
lierung der Fußnote zu urteilen,
scheinen schon andere auf die Idee
einer Deutung als Lykurg gekom-
men zu sein. De Ridder nennt aber
keine Namen, so dass diese Auf-
fassung wohl nur mündlich ge-
äußert worden ist.

ist, dass die Hermelfütterung des Gewandes nicht auf das alte Sparta deutet, sondern auf Mittelalter und Frühe Neuzeit.¹⁹ Es ist aber zu bedenken, dass gegen Ende des 16. Jahrhunderts über das Herrschergewand in Lykurgs Sparta nur Vages bekannt war und der Vorwurf des Anachronismus sich auch auf die Darstellung der Kleidung von Moses und Numa Pompilius beziehen ließe, um deren Authentizität sich de Vos ebenfalls wenig gekümmert hat.

Den übrigen Einwänden ist entgegenzuhalten, dass der Kern von Lykurgs Hundegleichnis – die Gegenüberstellung zweier auf unterschiedlicher Erziehung beruhender Lebenshaltungen – von de Vos durchaus treffend zum Ausdruck gebracht wird. Man muss sich die Aufgabe des Malers vergegenwärtigen: Es ging ihm bei seiner Darstellung nicht um das Hundegleichnis selbst, sondern darum, die Identifizierbarkeit einer historischen Persönlichkeit sicherzustellen, und zwar durch eine Textreferenz. Diese Aufgabe wird strukturell deutlicher in einer kleinen vorbereitenden Studie,²⁰ welche die vier antiken Gesetzgeber zwar schon in den Umrissen erkennen lässt und ihnen zur Erleichterung der Identifizierung jeweils einen Textträger zur Seite stellt (zwei Steintafeln für Moses, eine Schriftrolle für Justinian, eine Tafel für Numa Pompilius und einen Folianten für Lykurg), von den Einzelheiten der Texte jedoch noch absieht, d. h. bei Lykurg vom Hundegleichnis. Man wird daher die Grisaille als Äquivalent eines Kurztitels für den das Gleichnis repräsentierenden Folianten ansehen dürfen (etwa: »Jagdhund oder Napfhund?«). Man kann dabei zugeben, dass statt des Hirsches ein Hase die Erinnerung an Lykurg leichter geweckt hätte, aber ein Hase wäre auf dem Bucheinband notwendigerweise recht klein ausgefallen und hätte daher die Identifizierung Lykurgs für den Bildbetrachter nicht nur erleichtert, sondern auch erschwert. Die vier historischen Persönlichkeiten waren für ein humanistisch gebildetes Publikum möglichst treffend zu veranschaulichen. Was Moses und Justinian betraf, so gab es keine Schwierigkeiten, und hinsichtlich Numa Pompilius und Lykurg konnte de Vos darauf vertrauen, dass sie durch Plutarch ausreichend als vorbildliche Gesetzgeber bekannt waren, und sich daher an dessen Berichten orientieren.

De Ridder bündelt die genannten vier Einwände noch zu einem gesondert zu betrachtenden fünften, nämlich dem Einwand, dass – wollte man von Lykurg ausgehen – die Darstellung des Hundegleichnisses durch de Vos völlig unüblich gewesen wäre.

¹⁹ So schon ZWEITE (Fn. 5) 264.

²⁰ Sie wurde vom Antwerpener *Rockoxhuis* im Sommer 2008 erworben und mir dankenswerterweise von der Konservatorin des Museums, Hildegard Van de Velde, in Form einer Bilddatei zugänglich gemacht.

Als Bewertungsmaßstab für die Üblichkeit werden freilich nur zwei Bilder angeführt, und zwar ohne sie abzubilden: ein Gemälde von Caesar Bovetius van Everdingen (Abb. 3) und ein Emblem aus den »Emblemata Horatiana« von Otto van Veen (Abb. 4).²¹ In der Tat sieht man hier jeweils neben zwei Hunden einen Hasen. Aber im Übrigen fallen auch deutliche Unterschiede auf. In dem Gemälde fehlt die Szene des Jagens; der Hase ist bereits erlegt. In dem Emblem, das Lykurg mit einer Gesetzestafel darstellt, sind die Hunde anscheinend, vergleicht man Schwanz und Größe, wie bei de Vos ebenfalls von unterschiedlicher Rasse, und auch die Architektur weist nicht nach Sparta. Von einer einheitlichen oder auch nur sehr ähnlichen Darstellung kann also keine Rede sein.

Die Bildbeispiele de Ridders können aber auch noch aus einem anderen, grundsätzlicheren Grund keinen überzeugenden Einwand liefern. Sie sind nämlich später als das Bild von de Vos entstanden (1661/62 bzw. 1607) und scheiden daher als Maßstab für die Annahme einer erklärungsbedürftigen Abweichung aus. Man könnte meinen, de Ridder habe seine Beispiele nur schlecht



Abb. 3: C. B. van Everdingen, Lykurg demonstriert die Folgen der Erziehung, 1661/62 (aus: BEDAUX [Fn. 21] Farbtafel VI).

²¹ Das Ölgemälde van Everdingens (168 × 212,5 cm) entstand 1661/62 und hängt heute im *Stedelijk Museum* von Alkmaar; da es ursprünglich dazu bestimmt war, über einem Kamin zu hängen, weist es eine Untersicht auf. Van Veens »Emblemata Horatiana« (Haupttitel eigentlich: »Q. Horati Flacci Emblemata«), eine für die Regentenerziehung geeignete Sentenzensammlung, erschien erst-

malig 1607 in Antwerpen und wurde danach wiederholt aufgelegt. Zu beiden Bildern siehe JAN BAPTIST BEDAUX, *Discipline for innocence. Metaphors for education in seventeenth-century Dutch painting*, in: DERS., *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400–1800*, Den Haag 1990, 109–169 (155 ff.).



Abb. 4: O. van Veen, *Educationis et consuetudinis typus*, 1607 (aus: BEDAUX [Fn. 21] Abb. 85).

gewählt. Dies ist aber nicht der Fall. Denn wenn es gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch eine klare Tradition für die literarische Präsentation des Hundegleichnisses gab, so gilt dies nicht für dessen bildnerische Umsetzung.²² Leider ist in der kunsthistorischen Literatur die Darstellung Lykurgs in Malerei und Graphik bislang noch nicht systematisch erschlossen worden. Es dürfte jedoch nur äußerst wenige Beispiele gegeben haben, an denen de Vos sich hätte orientieren können.²³ Zeitlich am nächsten kommt

22 Bedaux betont ebd., 113 und 155, nicht nur, dass Visualisierungen des Gleichnisses selten sind, sondern hält van Everdingens Werk sogar für das einzige, das in der Form eines Gemäldes auf das Gleichnis eingeht; ebenso PAUL HUYS JANSSEN, *Caesar van Everdingen 1616/17–1678. Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 2002, 72.

23 Frühe Visualisierungen Lykurgs heben andere, weniger anschauliche Aspekte hervor; siehe z. B., mit Blick auf Lykurgs Beständigkeit (*constantia*), ROBERTO GUERRINI, *Icone plutarchee. Illustrazioni da stampe delle »Vite parallele« in latino e volgare*, in: *Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400–1550*, hg. von DEMS., La Spezia 2001, 99–154 (120 ff.).

24 Der Stich (21,7 × 27,7 cm) findet sich in mehreren europäischen Sammlungen. Bei Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700, vol. XXIII: Jan Saenredam to Roelandt Savery, hg. von KARL G. BOON, Amsterdam 1980, 88 (Abb. 115), trägt er den Titel »Lycurgus Discoursing on the Relationship Between Good and Evil«. Der Verzicht, im Titel auf das Hundegleichnis Bezug zu nehmen, überrascht, zumal dessen Kern in dem lateinischen Text zur Sprache kommt, der in den Stich integriert ist und dort einem gewissen Emporius zugeordnet wird (gemeint ist wohl der im 6. Jahrhundert wirkende lateinische Rhetor Emporius). Eine Begründung für diese Titelgebung fehlt ebenso wie ein Bildkommentar. Die im Vordergrund rechts abgebildete Personengruppe deutet auf einen Lehrkontext hin, denn in dem aufgeschlagenen Buch ist ein zum Hundegleichnis passendes geflügeltes Wort zu lesen, das sich zudem mit Horaz in Verbindung bringen lässt: »quod nova testa capit, inveterata sapit«; siehe ERNST LAUTENBACH, Latein-Deutsch: Zitate-Lexikon. Quellennachweise, Münster u. a. 2002, 723, Stichwort »testa (Krug, Topf)«, wo die Sentenz frei mit »Was man in neue Töpfe schütt', derselbe Geschmack verläßt sie mit« übersetzt wird. HUYS JANSSEN

ein Kupferstich von Jan Saenredam (Abb. 5), der einerseits zwei Hunde von augenscheinlich gleicher Rasse zeigt, andererseits das Gleichnis in eine zeitgenössische niederländische Stadtarchitektur einbettet.²⁴ Doch entstand auch dieses Werk später als das Gemälde von de Vos, wenn auch nur zwei Jahre (1596). Ein ihm zeitlich vorausgehendes Beispiel für die Visualisierung Lykurgs ergibt sich aus der Fassadenmalerei des ehemaligen Stadtschreiberhauses in Regensburg, die heute nur noch in den Entwürfen von 1573–1574 zugänglich ist.²⁵ Auch hier kommt es zur Abbildung von zwei Hunden und einem Hasen, doch fehlt die Zuschauer- und Zuhörergruppe, wie sie in den Stichen van Veens und Saenredams zu sehen ist, und die gezeigten Personen tragen zeitgenössische Kleidung.²⁶



Abb. 5: J. Saenredam, Lycurg demonstriert die Folgen der Erziehung, 1596 (aus: BOON [Fn. 24] Abb. 115).

Mag de Vos die Verbildlichung Lykurgs auch nicht ganz gelungen sein, so gibt es doch keine überzeugenden Gründe, die Verbildlichung als solche zu bestreiten. Die Verbindung von Numa

(Fn. 22) Abb. 10, folgt Boon in der Titelgebung. Anders hingegen und zutreffend ROELOF VAN STRATEN, *Iconclass Indexes. Dutch Prints*, vol. 4: Hendrik Goltzius and his School, Leiden 1994, 473, 98B (Lycurgus): »Lycurgus demonstrates the importance of good education«.

25 Siehe in der Abb. 148 bei SUSAN TIPTON, *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder*

vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit, Hildesheim u. a. 1996, 666, die Szene links außen zwischen erstem und zweitem Obergeschoss.

26 Ebd., 149, 440, wird darüber hinaus berichtet, dass die 1603 durchgeführte, aber inzwischen zerstörte Deckenausmalung der Thorner Ratsstube Lykurgs Hundegleichnis ebenfalls berücksichtigte.

Pompilius und Lykurg blieb übrigens, gestützt durch die anhaltende Präsenz Plutarchs im humanistischen Bildungskanon, auch in nachfolgenden Zeiten erhalten, wenn es um Beispiele gelungener Gesetzgebung ging. Zu erwähnen ist hier insbesondere das auch und gerade unter Juristen bekannte Bild von Jacques-Louis David von 1812, das Napoleon um vier Uhr morgens bei verlöschenden Kerzen an seinem Schreibtisch zeigt, an dem er die Nacht über für seinen *Code civil* gearbeitet hat, denn zu seinen Füßen liegt ein Plutarch-Band, der dem gebildeten Betrachter die auf Lykurg und Numa Pompilius zurückführende Tradition großer Gesetzgebung in Erinnerung rufen soll.²⁷

Noch eine weitere Frage stellt sich angesichts der Werkinterpretation de Ridder. Sie betrifft das Gruppenporträt im Hintergrund des Bildes, und zwar die Zuordnung von Personen und Funktionen, mithin einen vergleichsweise marginalen Aspekt. Wer von den porträtierten zehn Gerichtsmitgliedern gehört zu den zwei Vorsitzenden, wer zu den sieben Schöffen, und wer ist der eine Bote? Zustimmung kann man de Ridder darin, dass die Schöffen in der obersten Reihe versammelt sind. Sie tragen alle dieselbe, der zeitgenössischen spanischen Mode entsprechende Kleidung: einen schlichten schwarzen Rock und eine steife weiße Halskrause. In der zweiten Reihe sieht de Ridder die beiden Vorgesetzten nebeneinander stehend rechts von der Justitia und den Boten für sich stehend links davon.²⁸ Diese Einordnung vermag nicht zu überzeugen, denn sie führt zu dem unerklärlichen Ergebnis, dass die beiden Vorgesetzten sich in ihrer Kleidung unterscheiden, der eine nämlich die der Schöffen trägt, der andere jedoch stattdessen einen Mantel. Dagegen ist es sinnvoll, die Sonderstellung des Boten durch einen Mantel zum Ausdruck zu bringen, denn seine Funktion bestand darin, den Außenverkehr des Gerichts mit den Prozessbeteiligten wahrzunehmen (unter anderem Ladungen, Vollstreckungen) und dafür im Herzogtum auch zu reisen. Diese Zuordnung wird durch die bereits erwähnte Studie zum Ölbild²⁹ unterstützt. Auf ihr sind nur neun gleich gekleidete Personen zu sehen: in der oberen Reihe links vier und rechts drei (die Schöffen), in der Reihe darunter je eine. Weil man nicht annehmen kann, dass sich das Gildengericht jemals ohne ihre beiden Vorgesetzten abbilden lassen wollte, bleibt für die nachträglich hinzugenommene, abweichend gekleidete zehnte Person nur die Annahme, dass es sich hier um den Boten handelt. Der Vorrang des neben ihm stehenden einen Vorgesetzten

27 Siehe JONATHAN P. RIBNER, Broken Tablets: The Cult of the Law in French Art from David to Delacroix, Berkeley u. a. 1993, 30 und Farbtafel 4; weitere Beispiele aus der französischen Skulptur und Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebd., 32 ff., 57 ff., 103 ff.; siehe auch DAVID WISNER, Quelques représentations de législateurs antiques dans l'art de la période révolutionnaire

(1789–1799), in: La Révolution française et l'Antiquité, hg. von RAYMOND CHEVALLIER, Tours 1991 (= Caesarodunum, t. XXVbis) 369–390. Speziell zu Numa Pompilius siehe HERBERT SCHEMPF, Mythos Numa, in: Scientia iuris et historia. Festschrift für Peter Putzer zum 65. Geburtstag, hg. von ULRIKE AICHORN, ALFRED RINNERHALER, Egling 2004, 927–944.

28 DE RIDDER, Gerechtigheidsafereelen voor schepenhuisen (Fn. 10) 139.

29 Siehe Fn. 20.

wird dadurch hervorgehoben, dass einer der über ihm platzierten Schöffen mit dem Finger auf ihn zeigt.

IV. Ikonographische Würdigung

Die Eigenart des Bildes von de Vos zeigt sich bei einem Vergleich mit anderen Gerechtigkeitsallegorien und Gruppenporträts.

Als Gerechtigkeitsallegorie ist das Bild durch die Darstellung der Justitia gekennzeichnet. Für sich genommen erscheint diese zunächst unauffällig. In einer traditionellen symmetrischen Bildanlage nimmt sie die mittige Position ein, versehen mit ihren gewöhnlichen Attributen, Schwert und Waage. Die beiden Lasterfiguren an ihrer Seite erweisen die Gerechtigkeit als eine kämpferische und letztlich siegreiche Tugend. Sie geben ihr darüber hinaus *ex negativo* eine besondere Kontur, denn sie zeigen, dass Gerechtigkeit zum einen etwas mit Wahrheitsfindung und Wahrhaftigkeit zu tun hat, zum anderen mit Gewaltvermeidung und Friedfertigkeit. Sie wird insoweit nicht strikt auf das Recht ausgerichtet, sondern in einem weiten, das Religiöse und Politische miterfassenden Sinn verstanden. Auch das Fehlen einer Augenbinde und der gen Himmel gerichtete Blick lassen sich als Beleg dafür auffassen, dass die Justitia hier noch nicht als eine Personifikation der Rechtsprechung (Justiz im engen Sinne) zu verstehen ist, sondern als Personifikation einer ausgreifenden, in sich vielfach gegliederten Grundtugend und daher nicht nur das Gericht der Münzergilde betrifft, sondern die Münzergilde insgesamt als eine besondere Form eines Gemeinwesens.

Gleichwohl erfährt die Gerechtigkeitsallegorie auch eine starke rechtliche Ausprägung, und zwar – hierin vor allem liegt das Ungewöhnliche – durch den Bezug der Justitia zu vier vorbildlichen antiken Gesetzgebern, durch deren Reihung es zu einer Verbindung von jüdisch-christlichen und griechisch-römischen Traditionen kommt. In diese Rechtskultur möchten sich die Mitglieder des Geldengerichts als Auftraggeber des Bildes offenbar gestellt sehen. Dabei fällt auf, dass alle Gesetzgeber durch Textträger (Tafel, Rolle, Buch) gekennzeichnet werden, die in ihrer Gesamtheit neben Schwert und Waage wie ein drittes Attribut der Justitia wirken. In deutlich späteren, auf eine behördlich organisierte Justiz ausgerichteten Justitia-Darstellungen wird das Gesetzbuch zu einem

geläufigen Attribut, sei es zusätzlich neben Waage und Schwert oder Letzteres ersetzend,³⁰ aber zu der Zeit, als de Vos sein Bild für die Brabanter Münzergilde malte, war dies noch nicht der Fall. Am frühesten tritt das Gesetzbuch dort auf, wo es um die Veranschaulichung weniger der Justitia als vielmehr der Jurisprudenz geht. Beispiele dafür, jeweils mit Bezug auf das römische und das kanonische Recht, finden sich in der Spanischen Kapelle des Florentiner Dominikanerklosters Santa Maria Novella im Fresko »Triumph des hl. Thomas von Aquin« von Andrea di Buonaiuto aus der Mitte des 14. Jahrhunderts³¹ und in der *Stanza della Segnatura* des Vatikans, die Raffael zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit Fresken geschmückt hat.³² Eine recht frühe Verbreitung fand die Verbindung von Justitia und Gesetzbuch natürlich auch in den Titelnkupfern von Gesetzespublikationen und rechtswissenschaftlichen Büchern.³³ Ab 1600 entstanden zuweilen sogar Einzelporträts von Juristen, die sich ohne jedes allegorische Beiwerk mit ihrer Fachbibliothek so genau darstellen ließen, dass einzelne Buchtitel erkennbar sind.³⁴

Zum eigentlichen Gerichtsbild wird die Gerechtigkeitsallegorie von de Vos erst dadurch, dass er sie mit einem Gruppenporträt von Mitgliedern eines Gildengerichts verbindet. Damit verändert sich freilich auch der Charakter des Bildes. Es lässt sich jetzt aus einer ganz anderen Tradition heraus verstehen: der Tradition des holländischen Gildenporträts. Die ebenmäßige, steife Reihung der Köpfe und Oberkörper der Gerichtsmitglieder, welche deren Individualität zugunsten des Gruppeneindrucks zurücktreten lässt, wirkt im Vergleich zum übrigen Bild sehr schlicht, ähnelt darin aber holländischen Gruppenporträts, die de Vos sicherlich gut vertraut waren, zumal sein Vater aus Leiden stammte. An ihrem Anfang standen Bilder der Jerusalemfahrer, die sich in Bruderschaften organisiert hatten. Es folgten solche von Schützengilden, aber auch von Kaufmanns-, Handwerker- und Chirurgen gilden sowie der Vorstände von Wohltätigkeitseinrichtungen (Armen-, Alten-, Kranken- und Waisenhäusern), die so genannten Regentenstücke.³⁵ Doch sucht man hier vergebens nach Porträts, in denen Recht und Gerechtigkeit in den Vordergrund gerückt werden oder auch nur eine mehr als randständige Rolle spielen.

Dies gilt auch für die holländischen Porträts städtischer Magistrate. Es werden zwar durchaus Funktionsunterschiede deutlich, etwa zwischen Bürgermeister, Schöffen und Sekretären, aber es

30 Beispiele dafür bei OTTO RUDOLF KISSEL, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, 2. Aufl. München 1997, 25, 112, 114, 119, 125, 128.

31 Detailabbildung bei SCHILD (Fn. 1) 53.

32 Siehe dazu CHRISTIANE L. JOOST-GAUGIER, *The Concord of Law in the Stanza della Segnatura*, in: *Artibus et historiae* 29 (1994) 85–98.

33 Siehe z. B. GERNOT KOCHER, *Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie*, München 1992, 15; *Titelkupfer zur Kurfürstlich-Pfälzischen Landesordnung*, Heidelberg 1582; MARGARIET A. BECKER-MOELANDS, *Die Titelbilder juristischer Bücher*, herausgegeben vom Amsterdamer Verleger Lodewijk Elzevier, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen*

Volkskunde 8 (1996) 41–77 (53, 57, 59, 71, 72).

34 Siehe ERK VOLKMAR HEYEN, *Buch und Schreibtisch im Amtswalterporträt der Frühen Neuzeit. Zur Ikonographie der Orientierung politisch-administrativen Handelns*, in: *Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte* 19 (2007) 205–246 (217–230).

35 Siehe als Klassiker der einschlägigen Forschung ALOIS RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt. Mit achtundachtzig Tafeln*, Wien 1997 (1. Aufl. 1931); ferner B. HAAK, *Regenten en regentessen, overlieden en chirurgijns. Amsterdamse groepportretten van 1600 tot 1835*, Amsterdam 1972, und speziell zu den Schützenstücken ANN JENSEN ADAMS, *Civic Guard Portraits: Private Interests and the Public Sphere*, in: *Beeld en zelfbeeld in de nederlandse kunst, 1550–1750 / Image and self-image in the Netherlandish art, 1550–1750*, hg. von REINDERT FALKENBURG u. a., Zwolle 1995 (= *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook of History of Art*, vol. 46) 168–197.

fehlt die Offenlegung eines Rechtsbezugs.³⁶ Nicht anders ist es in der zeitgenössischen venezianischen Malerei, die ebenfalls für ihre Gruppenporträts bekannt ist, namentlich für die Porträts von Kämmerern (*camerlenghi*), die Tintoretto gemalt hat³⁷ und die de Vos, als er Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig weilte, kennengelernt haben dürfte. Anders hingegen, wenigstens teilweise, liegt der Fall in Frankreich, neben Italien das Land, in dem sich eine starke, bereits auf die Buchmalerei gestützte Tradition für Gruppenporträts von Rechtsgelehrten entwickelte.³⁸ Während sich in Paris um 1600 der Magistrat der Stadt in einheitlicher Gebetshaltung porträtieren ließ,³⁹ trifft dies zur selben Zeit zwar auch auf die Ratsherren von Toulouse (*capitouls*) zu, doch wurden hier die Porträtierten im Bild mit Namen und Stand sowie aufgrund ihrer besonderen juristischen Kenntnisse in individualisierender Weise gekennzeichnet. Im Toulouser *Musée des Augustins* findet sich dafür ein eindrucksvolles Beispiel: ein großes Ölgemälde von Jean Chalette, das bis zur Französischen Revolution in der Kapelle des Toulouser Rathauses hing.⁴⁰ Wie schon in den Gruppenporträts der Stadtchronik⁴¹ stößt man hier auf Bezeichnungen wie »docteur«, »avocat en la cour« oder auch »maître de requêtes«.

Seinem Kern nach ist das hier besprochene Bild von de Vos als ein Gildenporträt zu betrachten. Davon gibt es zwar viele, aber in seiner Verbindung mit einer gelehrten Gerechtigkeitsallegorie war es gegen Ende des 16. Jahrhunderts und ist es noch heute ganz außergewöhnlich.

Erk Volkmar Heyen

36 Siehe z. B., aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Magistratsbilder in J. C. HERPEL, *Het oude Raadhuis van 's-Gravenhage*, Den Haag 1979, 242 und 788. Der Rechtsbezug der Magistrate findet in gesonderten Gerechtigkeitsbildern Ausdruck.

37 Siehe IRENE KLEINSCHMIDT, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550–1630)*. Tintoretto und die Entwicklung einer Aufgabe, Diss. phil. München 1976.

38 Siehe dazu ANDREA VON HÜLSEN-ESCH, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006, 246 ff.

39 Siehe von Georges Lallemand »Le Prévôt des marchands et le Bureau de la Ville de Paris en 1611«, abgebildet bei JEAN-MARC LERI, *Musée Carnavalet. Histoire de Paris*, Paris 2000, 52.

40 »Le Christ en croix et les capitouls de 1622–1623«, abgebildet bei JEAN PENENT, *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*

[Ausstellungskatalog Toulouse], Paris, Toulouse 2001, 101.

41 Siehe CHRISTIAN CAU, *Les Capitouls de Toulouse. L'intégrale des portraits des Annales de la Ville 1352–1778*, Toulouse 1990. In der Stadtchronik hat Chalette die Ratsherren von 1616–1617 unterhalb einer kleinen, unscheinbaren Kartouche mit einer Justitia und einer Abundantia abgebildet; siehe PENENT (Fn. 40) 97.