

Astrid Lang und Julian Jachmann (Hg.)

Aufmaß und Diskurs

Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag

Lukas Verlag

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Schadenskartierung (Ausschnitt) der Ringmauer von Schloss Broich (Mülheim an der Ruhr) und mit freundlicher Genehmigung von

- Forschung am Bau GbR, Köln
- Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, Abt. Architekturgeschichte
- Mülheimer Stadtmarketing und Tourismus GmbH (MST)

Die Publikation wurde durch die Fritz Thyssen Stiftung gefördert.



© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2013
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Umschlag: Claudia Deckers
Foto Norbert Nußbaum: Sabine Lepsky
Reprographie und Satz: Susanne Werner
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-170-9

Inhalt

Vorwort	7
Zwischen Intuition und Messgenauigkeit Auf der Suche nach dem rechten Maß der Aachener Pfalzkapelle ULRIKE HECKNER	11
Die Emporen der Pfarrkirche St. Johannes Baptist in Nideggen Einmalig im Rheinland UDO MAINZER	26
Die Rundpfeiler des Altenberger Domes Ein terminologisches Problem GÜNTHER BINDING	44
Ground Plan Geometries in Suger's St-Denis A Prototype for Altenberg ROBERT BORK	57
Das Tal der Dhünn am Altenberger Dom ELKE JANSSEN-SCHNABEL	71
Zeugnisse der Glasrestaurierungen Alexander Linnemanns in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Altenberg CATRIN RIQUIER	87
Mediale Räume des Herrschers SUSANNE WITTEKIND	100
Die Architekturmodelle am Dreikönigenschrein BARBARA SCHOCK-WERNER	119
Eine osmanische Bastion von Negroponte im Wittenberg des 16. Jahrhunderts Reflexionsfigur frühneuzeitlicher Architekturzeichnungsforschung SEBASTIAN FITZNER	135
Baumeister von Adel Ulrich Pesnitzer und Hans Jakob von Ettlingen als Vertreter einer neuartigen Berufskonstellation im späten 15. Jahrhundert STEPHAN HOPPE	151
Demonstration avantgardistischer Architektur à la mode française an der SS. Trinità dei Monti in Rom HUBERTUS GÜNTHER	187

Hierarchie, Repräsentation und Inszenierung	212
Die sozialen Topographien des frühneuzeitlichen Kirchen- und Theaterraums in England	
ASTRID LANG	
Sans en ôter le coup-d'œil amusant	233
Ästhetische und konstruktive Überlegungen zur Benrather Maison de Plaisance	
SABINE LEPSKY	
Architektur und Farbigkeit	245
ULRICH STEVENS	
Paradoxien der Konstruktionsgeschichtsschreibung und die Bauforschung	259
Eine kurze Untersuchung am Schabolovskaya Sendeturm in Moskau	
UTA HASSLER und EKATERINA NOZHOVA	
Direktiven für die Direktion?	276
Das unterschätzte Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe	
BRITTA BOMMERT	
Das Mallinckroth-Gymnasium in Dortmund	295
Ein Beitrag zur Nachhaltigkeit im Schulbau	
SONJA SCHÖTTLER	
Geschichte und Theorie der Architektur als Herausforderung	310
WOLFGANG SONNE	
Ballard und Koolhaas	318
Eine retroaktive Autopsie der Moderne	
CLAUDIA DECKERS und JULIAN JACHMANN	
Mapping the Studio	341
Zur Vermaßung kreativer Räume	
URSULA FROHNE	
Raum-Konfigurationen im Werk von Dan Graham	358
STEFANIE LIEB	
Zwischen Bild und Modell	371
Ein Versuch zum epistemischen Potential Geographischer Informationssysteme (GIS) aus kunsthistorischer Perspektive	
ALEXANDER KOBE	
Schriftenverzeichnis	391

Vorwort

Aufmaß und Diskurs? Von diesem knapp formulierten Begriffspaar aus entfaltet sich in mehreren Ebenen das wissenschaftliche Selbstverständnis von Norbert Nußbaum. Das dialektische Spannungsverhältnis einer Dichotomie steht dabei nur am Anfang, obwohl es aus der Perspektive des wissenschaftlichen Diskurses bereits eine zentrale Position einzunehmen scheint. Seit Jahrzehnten kämpft die Architekturgeschichte mit dem Problem, die ebenso anspruchsvollen wie spezialistischen technischen und archäologischen Aspekte der Materialsicherung mit dem seit der Postmoderne immer facettenreicher werdenden akademischen Methodendiskurs zusammenzuführen; zwischen den Forderungen, weder auf die Evidenz der materiellen Überlieferung noch auf die Reflexionsebenen und Innovationen aktuellster Methodologie verzichten zu dürfen, kann sich die historische Analyse von Baukunst häufig nur noch mit dem Bescheidenheitstopos eines Scheiterns auf hohem Niveau rechtfertigen.

Der Jubilar hat sich nie gescheut, gerade derartige Verwerfungszonen zum Thema zu machen oder, präziser formuliert, in eine reflektierte Praxis einzubetten. Die Materialsicherung, das messende, zeichnende, beobachtende Arbeiten vor Ort und die Rezeption und kritische Weiterentwicklung von Methoden und Geschichtsmodellen stellen für ihn keine isolierten Strategien dar, sondern können vielmehr nur gemeinsam die Basis für eine erschöpfende wissenschaftliche Analyse bilden. Die Leichtigkeit, mit der ihm die Sprünge vom Baugerüst in den Hörsaal und zurück gelingen, täuscht allerdings oft über die Tatsache hinweg, wie mutig hier interdisziplinäres Neuland betreten wird.

Resultate des beschriebenen methodischen Brückenschlags sind Projekte wie etwa der Kölner Stadtschichtenatlas, ein geographisches Informationssystem, das Daten und Praktiken unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen aufnehmen und auf Planmaterial von Archäologie und Urbanistik projizieren kann. Viel wichtiger scheint uns jedoch die kommunikative und reflektierende Praxis, die Norbert Nußbaum entwickelt hat und auf eingängige, unpräzise Art und Weise in der Lehre vermittelt. Charakteristisch ist dabei die bewusst kompromisslose Art, Befunde und Techniken unmittelbar und rücksichtslos zur Debatte zu stellen, von der Nahsicht der messenden und beobachtenden Detailarbeit jederzeit zurücktreten zu können, um über den Kontext und die Berechtigung der eigenen Prämissen und Schwerpunkte zu debattieren. Besonders wirksam ist dabei eine scheinbar einfache Sprachlichkeit, die darauf angelegt ist, das einzelne Problem jederzeit in unterschiedlichen Dimensionen entfalten und weiterentwickeln zu können – auch diesem provokant lakonischen Duktus soll der Titel dieses Buches gerecht werden.

Mediale Räume des Herrschers

Susanne Wittekind

Einleitung

Herrschaft ist im Mittelalter wesentlich auf personale Strukturen und öffentliche Akte gegründet, in denen sie sich zugleich manifestiert. Hierarchie und Gefolgschaft werden durch Statuszeichen und Rechtsgesten ausgedrückt. Der Rang einer Person ist zunächst an ihrer äußeren Erscheinung ablesbar, zu der Insignien, Kleidung und Wappen beitragen. Doch auch ihre Position im Raum ist aussagekräftig, so die Nähe oder der Abstand zum Herrscher bei Einzügen, Festmählern und Hofversammlungen. Architektur gestaltet die Räume solcher Handlungen, in denen sich Herrschaft und Status von Personen manifestieren. Herrschafts-, Rechts- und Rangverhältnisse werden jedoch nicht nur ›gelebt‹, sondern seit dem Hochmittelalter zunehmend schriftlich fixiert und diskutiert. Eine wichtige Rolle spielen sie in Rechtstexten, in Urkunden, Gesetzen und Rechtskodifizierungen sowie juristischen Kommentaren; hinzu kommen im 14. Jahrhundert Hofordnungen und Krönungsordines.

In Spanien werden diese Rechtstexte oft reich illuminiert. Wie die Texte, so lassen sich auch die Bilder dieser Handschriften als Zeugnis bildkünstlerischer Reflexion von Herrschaft interpretieren. Zu beobachten ist in diesen Rechtshandschriften ein Wandel in Bezug auf die Darstellung des Herrschers und der Rechtshandlungen, aber auch bezüglich der Rolle von Architekturmotiven, mittels derer die Szenen situiert werden. Während architektonische Formen wie Arkaden im 12./13. Jahrhundert einerseits zur Szenengliederung und Rahmung von Miniaturen gebraucht werden, andererseits als Kulissen oder Ortsangaben dienen, treten seit etwa 1330 neue Verwendungsweisen von Architekturelementen hinzu: zum einen die Überhöhung von thronenden Herrschergestalten durch architektonisch gestaltete Throne mit Baldachin oder hinterfangenden Zentralbau, zum anderen die Situierung herrscherlicher Rechtsakte in Binnenräumen. Verwandte Formen bildlicher Architekturrepräsentation sind bereits in der Monumentalmalerei Giotto's und Duccio's zu finden, worauf die Forschung seit langem hinweist.¹ Dort stehen sie jedoch im sakralen Kontext, werden für die Darstellung des Lebens Jesu, für Heiligenviten sowie für Darstellungen Mariens als Himmelskönigin (*maestà*) verwandt. Einen weiteren Bezugspunkt bieten zeitgenössische Bologneser Rechtshandschriften, in denen Gott als Legitimation irdischer Gesetzgebung durch Bildarchitekturen kompositionell herausgehoben wird.²

1 Millard Meiss: Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 4, 1941, S. 45–87. – Rosa Alcoy: Barcelona sota el signe de Giotto? Mirades i arguments, in: dies. (Hg.): *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, S. 49–90.

2 Gaspar Coll i Rosell: Una perspectiva catalana sobre manuscrits il·luminats de ›Dret comú‹ baix medievals: mostra d'exemplars conservats a Catalunya, in: *ALCOY 2009* (wie Anm. 1), S. 273–289.

These dieses Beitrags ist, dass es sich bei der Übertragung dieser architektonischen Bildformen aus dem sakralen Bereich in den aktuellen Rechts- und Herrschaftskontext nicht allein um eine künstlerisch-stilistische Rezeption handelt, sondern dass die gewählten architektonischen Bildformeln bedeutungshaltig konnotiert sind. Zugleich werden gerade nicht zeitgenössische, real gebaute Herrschaftsarchitekturen mit Loggia und Tinell dargestellt, wie sie in den Königspalästen von Palma, Perpignan oder Barcelona noch zu sehen sind. Ebenso wenig entspricht das dargestellte Zeremoniell in diesen Räumen den Bestimmungen der zeitgenössischen Hofordnungen. Stattdessen werden Architektur motive so eingesetzt, dass sie Legitimation und Strukturen der Herrschaft sinnbildlich verdeutlichen. Dazu werden fiktionale Mikro- und Makroarchitekturen eingeführt.

Während in der Forschung meist gebaute Architektur als Bedeutungsträger interpretiert wird³, geht es hier um die künstlerische und inhaltliche Bildfunktion von gemalten Mikro- und Makroarchitekturen im Kontext von Büchern, also um mediale architektonische Räume. Mikroarchitektur ist erst seit einigen Jahren in den Fokus der Forschung gerückt. Gleich ob Schreine oder Reliquiare, Monstranzen und Siegel, Kanzeln, Sakramentshäuser oder Grabmäler behandelt werden – das Interesse gilt vor allem dem Verhältnis dieser Mikroarchitekturen zur monumentalen Architektur, insbesondere dem Realismus bzw. der Modernität ihrer Detailformen.⁴ Nur vereinzelte Beiträge widmen sich gemalter Architektur – dies einerseits unter der Frage, inwieweit sie zeitgenössische Baukunst wiedergibt, andererseits, ob und wie antike Bauten rezipiert oder dargestellt werden.⁵ Nur selten wird jedoch nach der Bildfunktion und Aussage dieser gemalten, alten oder zeitgenössischen Architektur motive gefragt.⁶ Im

3 Martin Warnke: Einführung, in: ders. (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984, S. 7–18.

4 Zur Aufnahme architektonischer Formen in der Goldschmiedekunst seit dem späten 13. Jahrhundert vgl. Peter Kurmann: *Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins*, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.): *Ausstellungskatalog Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Köln 1996, S. 135–153. – Grundlegend zur Mikroarchitektur im Mittelalter vgl. Christine Kratzke, Uwe Albrecht (Hg.): *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination. Beiträge der gleichnamigen Tagung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 26. bis 29. Oktober 2005*, Leipzig 2008.

5 Wie Anton von Euw (ders.: *Die Buchmalerei*, in: WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1996 [wie Anm. 4], S. 261–274) konstatiert auch Andreas Bräm (ders.: *Architektur im Bild. Gotische Bauformen in der Buchmalerei Frankreichs 1200–1380*, in: KRATZKE/ALBRECHT 2008 [wie Anm. 4], S. 499–517), dass die französische Buchmalerei kaum architektonische Räume oder zeitgenössische Detailformen aufgreift. Zur Wahrnehmung und bildlichen Darstellung romanischer bzw. antiker Bauten siehe Dietmar Popp: *Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 67), München 1996. – Xavier Barral i Altet: *Giotto i la ciutat antiga*, in: ALCOY 2009 (wie Anm. 1), S. 293–316. – Stephan Hoppe: *Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435*, in: Susanne Wittekind, Dietrich Boschung (Hg.): *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter (= Zakmira-Schriften 6)*, Wiesbaden 2008, S. 351–394.

6 Vgl. Klaus Krüger: *Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento*, in: Thomas W. Gaethgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange (Akten*

Folgenden soll es um diese kompositionelle und sinnbildliche Funktion bildlicher Architekturdarstellungen in Rechtshandschriften gehen.

Zur Rolle architektonischer Formen in katalanischen Rechtshandschriften des 14. Jahrhunderts

Die Verschriftlichung des katalanischen Gewohnheitsrechts (*usatges/usatges*) geht auf die Landfriedensbeschlüsse unter Graf Ramon Berenguer I. (1035–76) zurück.⁷ Von nachfolgenden Grafen Kataloniens, die seit der Heirat Ramon Berenguers IV. (1131–62) mit der aragonesischen Thronerbin Petronilla zugleich Könige von Aragon sind, werden weitere Landfrieden, Privilegien und Hofratsbeschlüsse ergänzt und seit Mitte des 12. Jahrhunderts in Codices gesammelt. Erst König Jaume I. el Conqueridor (1213–76) erhebt sie 1251 zur Gesetzesgrundlage seiner Reiche. Als nach dem Tod Jaumes I. sein Herrschaftsgebiet gemäß seinem Testament unter seinen Söhnen aufgeteilt wird, erhält Jaume II. (1276–1311) das Königreich Mallorca, das neben den Balearn die Grafschaften Cerdanya, Roussillon und Montpellier umfasst. Er lässt, entsprechend zu den katalanischen *Usatges*, 1288/90 die Privilegien für Mallorca im *Llibre de Franqueses i Privilegis* zusammenstellen. Betrachtet wird im Folgenden eine reich illuminierte Handschrift der Rechte und Freiheiten Mallorcas, der *Llibre dels Reis* (Palma, *Arxiu del regne de Mallorca*, Cod. 1). Dieser wurde von sechs jurati, d.h. Geschworenen des Rats der universitat von Mallorca, die im Prolog der Handschrift namentlich genannt sind, 1334 bei dem aus Manresa gebürtigen Schreiber und Priester Romeus des Poal in Auftrag gegeben.⁸ Das Augenmerk richtet sich dabei auf den mikroarchitektonisch gestalteten *Herrscherthron*. Als zweites Beispiel wird

des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992), Berlin 1993, Bd. 2, S. 423f. zu fiktiven Architektursystemen in der Wand- und Tafelmalerei. – Zu »gebauten Ordnungen« der Bilderzählung vgl. Johannes Grave: Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik, in: Andreas Beyer (Hg.): Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst, München 2011, S. 221–249, hier S. 224f. – Cornelia Logemann: Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der »Vie de Saint Denis« (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 134ff.

7 Armin Wolf: Gesetzgebung in Europa 1100–1500. Zur Entstehung der Territorialstaaten, München² 1996, hier insbesondere zu Aragon S. 123–221, Katalonien S. 225–221 und Mallorca 228f. – Donald J. Kagay: The *Usatges* of Barcelona: The Fundamental Law of Catalonia, Philadelphia 1994. – Adam J. Kostko: Making Agreements in Medieval Catalonia. Power, order, and the written word 1000–1200, Cambridge 2001.

8 Transkription des lateinischen Prologs (f. 13r–14v) von Antoni Planas Rosselló: Transcripció del text llatí, in: Ricard Urgell Hernández (Hg.): *Llibre dels Reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*. Còdex numero 1 de l'Arxiu del regne de Mallorca. Estudis i transcripcions, Palma 2010, S. 174ff. Wie die übrigen *Franqueses*-Handschriften ist der Codex in einen lateinischen und einen katalanischen Teil gegliedert. Sie werden hier durch Miniaturseiten eingeleitet und ergänzt um einen Mittelteil, der neben Evangelienanfängen, die die Nutzung der Handschrift als Schwurbuch ermöglichen, eine Chronik, einen liturgischen Kalender und Osterberechnungstabellen umfasst, daneben die *usatges*. Das geltende Gewohnheitsrecht wird somit einerseits heilsgeschichtlich verortet, andererseits in das katalanische Gewohnheitsrecht eingebettet. Ricard Urgell Hernández: *Estudi arxústic i codicològic*, in: URGELL HERNÁNDEZ 2010 (s.o.), S. 75–110. – Antoni Planas Rosselló: *Estudi Histórico-jurídic*, in: URGELL HERNÁNDEZ 2010 (s.o.), S. 52–72.

der *Llibre Verd* von Barcelona (Barcelona, *Arxiu Històric de la Ciutat*, Cod. I G.L-10) herangezogen, der neben den *Usatges* in einem zweiten Teil die Sonderrechte der Stadt Barcelona enthält und 1345/6 im Auftrag des Rats der Hundert von Barcelona entstand. Einem neuen Bildkonzept folgend werden hier die Rechtshandlungen in *Innenräumen* situiert. Untersucht wird, wie diese architektonischen Motive in den Handschriften zur symbolischen Repräsentation zeitgenössischer Herrschaftsvorstellungen eingesetzt werden.

Der Herrscherthron als Mikroarchitektur im *Llibre dels Reis* von Mallorca

Die gerahmte Eröffnungsminiatur des *Llibre dels Reis* von Mallorca, plaziert nach dem Inhaltsverzeichnis der Handschrift auf f. 13v gegenüber dem Prolog und vor den Privilegien Jaumes I., zeigt den König von Engeln gekrönt und erhöht auf seinem Thron zwischen Geistlichen und weltlichen Vertretern des Königreichs.⁹ (Abb. 1) Bildbestimmend ist der zentralperspektivisch gestaltete Thron, denn seine Stufen nehmen die gesamte Bildbreite ein und bilden den vorderen Bildabschluss. Sie erzeugen, zusammen mit den vor- und zurückspringenden Thronwangen und dem raumgreifenden, bekrönenden Baldachin, der die obere Bildhälfte füllt, einen ausgeprägten Tiefenraum, in dem der Herrscher plaziert wird. Dieser architektonisch gebildete Tiefenraum kontrastiert mit der flächig geschichteten Darstellung der übrigen Figuren sowie mit dem rückwärtigen Abschluss des Bildraums durch einen Wandbehang vor Goldgrund. Perspektivisch ist der Thron so konstruiert, dass die Fluchtlinien auf den Leib des Königs weisen und den Betrachterblick auf seine Gestalt fokussieren. Ebenso geschieht dies durch die Gesten und Blicke der Vertreter Mallorcas. Der Thron bildet dem König einen eigenen architektonischen Tiefenraum, der ihn vor den anderen Personen hervorhebt und von ihnen abgegrenzt, dabei zugleich auch vom Betrachter distanziert. Der Thron erscheint hier nicht allein als traditionelles Herrschaftszeichen; seine spezifische Form und bildkompositorische Gestaltung bringen die körperliche und räumliche Entrückung des Königs von seinen Untertanen zum Ausdruck. Als architektonisches Äquivalent dazu wäre im Palastbau die Ausbildung eines über vorgelagerte Raumfolgen und beschränkte Zutrittswege exklusiven Herrscherappartements zu werten, wie es um 1300 in der Residenz der Könige von Mallorca in Perpignan ausgebildet ist.¹⁰ Auf zeremonieller Ebene entsprechen dieser räumlichen Distanzierung des Königs von Hofpersonal und Volk

9 Gabriel Llompart Moragues, Isabel Escandell Prousz: *Estudi historicoartístic*, in: URGELL HERNÁNDEZ 2010 (wie Anm. 8), S. 133ff. Einerseits ist die Krönung des Herrschers durch himmlische Mächte als Ausdruck seiner erhofften Belohnung mit dem ewigen Leben zu werten, andererseits erscheint der Herrscher durch sie als unmittelbar von Gott erwählt. Vgl. Joachim Ott: *Krone und Krönung*. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone, Mainz 1998.

10 Gottfried Kerscher: *Architektur als Repräsentation*. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon – Mallorca – Kirchenstaat, Tübingen 2000; zu Perpignan S. 235–255; zum Verhältnis von Palastzeremoniell (*Leges Palatinae*) und Architekturgestaltung S. 325–329.



1 Llibre dels Reis (Palma, Arxiu del regne de Mallorca, Cod. 1), Palma 1337: f. 13v Titelmminiatur des thronenden König Jaume I. zu Beginn der Privilegien und Konstitutionen des ersten, lateinischen Teils

die Anweisungen der mallorquinischen Hofordnung *Leges Palatinae* von 1337, die, besorgt über den gebührenden Abstand vom König am Hof sowie bei Stadtgängen, eigene Wachen dafür bestellen.¹¹ Diese im Zeremoniell wie auch in der Miniatur des *Llibre dels Reis* inszenierte Entrückung des Königs ist als äußeres Zeichen für seine besondere Stellung als von Gott auserwählter Herrscher und irdischer Vertreter zu interpretieren, die in Prologen zeitgenössischer Rechtshandschriften wie Hofordnungen proklamiert wird.¹²

Details der Throngestaltung unterstützen diese Deutung: Die Setzstufen des Thrones sind durchbrochen gearbeitet, mit bogenüberfangenen Doppellanzettfenstern geziert, die an der oberen Stufe alternieren mit Oculi mit Dreipasseinschluss. Ähnliche mikroarchitektonische Zierformen werden seit Mitte des 13. Jahrhundert in der Goldschmiedekunst für die Sockel von Heiligenstatuetten oder für Monstranzen verwendet.¹³ Mit der Aufnahme charakteristischer Formen des Kirchenbaus verweisen sie zugleich auf die geistige Bedeutung der *ecclesia* als Gemeinschaft der Gläubigen und Heiligen mit Christus. Werden diese Formelemente wie hier auf den Herrschers-thron übertragen, wird vermutlich auch die theologische Konnotation des Motivs mit aufgerufen. Wie die Heiligenstatuette durch den »kirchenförmigen« Sockel zum Mitglied der endzeitlichen Gemeinschaft der Heiligen erhoben wird, so wird der thronende König durch die mit Kirchenmotiven gezierten Stufen über die irdische Sphäre hinausgehoben. Das durchbrochene, eigentlich für Goldschmiedekunst charakteristische Motiv der Thronstufen konterkariert dabei die Monumentalität und steinerne Schwere des dargestellten Throns, dessen graugrüne Farbigekeit an Marmor denken lässt.

Eine besondere Auszeichnung erfährt der Thron durch den steinernen Baldachin, der seitlich auf den vorspringenden Konsolen aufrucht und das Haupt König Jaumes I. überfängt. Als sechseckiger Zentralraum gebildet, öffnet er sich nach vorn in drei Dreipassbögen, die jeweils von krabbenbesetzten Wimpergen mit spitzen stehenden Dreipässen überfangen sind, wobei die Außenwände in Doppellanzettfenster aufgelöst

11 *Leges Palatinae* II.8 zur Leibgarde (*uxerii armorum*), II.10 zu den *nuntiae virgae* – Daniel Papebroch (Hg.): *Leges Palatinae Iacobii II Regis Majoricarum*, in: *Acta Sanctorum Junii III*, Venedig 1743, S. 33 und 35.

12 Die Rechtskodifizierung der *fueros* von Aragon wurde im Auftrag König Jaumes I. vom Bischof von Huesca, Vidal de Canellas, 1247–52 angelegt; Textedition der aragonesischen Textfassung des Vidal mayor siehe María De los Desamparados Cabanes, Asunción Blasco Martínez, Pilar Pueyo Colomina (Hg.): Vidal Mayor. Edición, introducción y notas al manuscrito, Zaragoza 1997, Prolog hier S. 17. – Prolog der *Leges Palatinae* Jaumes III. von Mallorca (1337) siehe PAPEBROCH 1743 (wie Anm. 11), S. 5f. – Prolog der *Ordenacions* Peres IV. von Aragon (1344) bei PAPEBROCH 1743 (wie Anm. 11), S. 7.

13 Vgl. Blasius-Reliquienstatuette, Reims? um 1260, Musée diocésain/Namur. – Hartmut Krohm, Holger Kunde (Hg.): *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausst.-Kat., Petersberg 2011, Bd. 2, S. 1512ff. Nr. XIX.11 (Robert Didier). – Hostienmonstranz aus Herkenrode, Paris 1286 (Het Stadsmus/Hasseft) – *Goldene Pracht. Mittelalterliche Goldschmiedekunst in Westfalen*, Ausst.-Kat., hg. v. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, München 2012, S. 337f., Nr. 177 (Holger Kempkens). – Carsten Dilba: Die »Eleanor Crosses: Applizierter Dekor oder sinnstiftende Form?«, in: KRATZKE/ALBRECHT 2008 (wie Anm. 4), S. 285.

werden. Pfeiler trennen außen die Wandsegmente, die von einer Maßwerkbalustrade horizontal abgeschlossen werden. Ursprünglich als bekrönendes, bauplastisches Motiv für Heiligenskulpturen an Kathedraalfassaden eingesetzt, wurden Baldachine bereits um 1260/70 an der Kathedrale von Burgos zur Auszeichnung von Königsfiguren verwandt, sowohl an den beiden Westtürmen als auch im Kreuzgang.¹⁴ Im Gegensatz zu den oft reichen Stadt- und Turmarchitekturen nordalpiner Baldachine bestehen die Baldachine des Kreuzgangpfeilers nur aus einer Reihe von Giebeln bekrönter Dreipassbögen mit horizontalem Abschluss darüber und sind darin dem Baldachin des *Llibre dels Reis* ähnlich. Das Rippengewölbe im Innern des Baldachins wird hier in starker Untersicht gezeigt, so dass das Antlitz des Königs von einem blauen, sternbesetzten Himmelsgewölbe überfangen wird. Damit wird sein Haupt aus der irdischen Ebene der universitas von Mallorca entrückt und einem himmlischen Bereich zugewiesen.¹⁵

Die obere Stufe des Throns sowie die breite Thronbank, die hier von einem Kissen sowie einem von der Rückenlehne darüber herabfallenden Tuch verhüllt wird, sind seitlich von hohen Thronwangen eingefasst. Diese springen in zwei Schritten auf die Höhe der Ellenbogen des Königs zurück, so dass eine Art Armlehne gebildet wird. Darüber ragen konsolartige Segmentbögen nach vorn, die in Schulterhöhe des Königs in der Rückenlehne fortgeführt werden. Sie grenzen den König seitlich gegenüber den Vertretern der mallorquinischen universitas ab.¹⁶

Diese charakteristische Thronform wird in zwei weiteren Miniaturen des *Llibre dels Reis* aufgegriffen und variiert. In der Miniatur zum Beginn des katalanischen Teils der Rechtssammlung (f. 222v) ist die Gesamtdisposition mit dem thronenden König Jaume I. zwischen den Vertretern Mallorcas und verehrenden Engeln wiederholt. (Abb. 2) Der königliche Thron wird nun aber durch Maserung als hölzernes Objekt gekennzeichnet. Seine hochgezogenen Wangen sind durch schlichte Rundbogenfenster durchbrochen. Die Rücklehne aber wird über das Haupt des Königs hochgezogen, zu einer Rundnische vertieft und durch ein Rippengewölbe geschlossen, so dass der

14 Henrik Karge, Regine Abegg: Naumburg – Meissen – Burgos, in: KROHM/KUNDE 2011 (wie Anm. 13), Bd. 2, Abb. 10.

15 Aufgenommen wird diese Thron- und Baldachinform in der Titelmaniatur zu den *Leges Palatinae* Jaumes III. von Mallorca von 1337 (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9169, f. 1r), die den König im Gegensatz zum *Llibre dels Reis* gemäß der geltenden Sitzordnung im Rat zwischen den weltlichen Vertretern zu seiner Rechten und den Geistlichen zu seiner Linken präsentiert. Joan Domenge i Mesquida, Introduction, in: James III, King of Majorca, *Leges Palatinae*, Palma 1994, S. 5–26. – Gisela Drossbach, Gottfried Kerscher (Hg.): »Utilidad y decoro«. Zeremoniell und symbolische Kommunikation in der Handschrift der *Leges Palatinae* (1337) König Jakobs II. von Mallorca. Akten zur Tagung vom 10.–12. Oktober 2008 an der Universität Trier [im Druck].

16 Diese werden hier nicht als privilegierte Ratsmitglieder dargestellt, deren weltliche Vertreter gemäß der Hofordnung Jaumes III. (*Leges Palatinae* VII.2) im Rat zur Rechten des Königs sitzen, die Kleriker zu seiner Linken, sondern eher wie die Bittsteller oder patroni, die ihr Anliegen im Rat stehend dem König vortragen – PAPPBROCH 1743 (wie Anm. 11), S. 50. – Eine Transkription des lateinischen Textes der Brüsseler Handschrift mit deutscher Übersetzung von Silke Diederich ist im Rahmen des *Leges-Palatinae*-Projekts von Gottfried Kerscher/Universität Trier in Vorbereitung, vgl. <http://www.uni-trier.de/index.php?id=28214> [20.8.2012].



2 *Llibre dels Reis* (Palma, Arxiu del regne de Mallorca, Cod. 1), Palma 1337: f. 222v Titelmaniatur des thronenden König Jaume I. zu Beginn der Privilegien und Konstitutionen des zweiten, katalanischen Teils

Thron eine Art apsidialen Abschluss erhält. Derartige gewölbte Nischen werden in Bologneser Rechtshandschriften aus dem Umkreis des sogenannten Meisters von 1328 zur Auszeichnung des thronenden Christus in Darstellungen gewählt, welche die göttliche Herkunft der geistlichen und weltlichen Gewalt auf Erden thematisieren.¹⁷ Zu Seiten des über Stufen erhöhten Thrones Gottes sind dort Engel zu sehen, die dem zur Rechten Gottes knienden Papst die Tiara oder ein Buch, dem zur Linken knienden Kaiser ein blankes Schwert verleihen. Aufgrund der Bedeutung der Universität Bologna für das Rechtsstudium und die Produktion juristischer Handschriften waren Bologneser Rechtshandschriften und Bildformen rasch und weithin bekannt.¹⁸ Mittels Überblendung der für Christus als Ursprung von Recht und Gewalt geprägten Bildformel auf König Jaume I. von Aragon wird dieser als Gesetzgeber in die Nachfolge Christi gestellt und als Begründer der mallorquinischen Rechtsordnung überhöht – und damit zugleich diese im *Llibre dels Reis* aufgezeichnete Rechtsordnung selbst.

Gegenüber dieser ganzseitigen Miniatur mit ornamentalem Goldgrund wirkt die Darstellung des regierenden König Jaume III. zu Beginn seiner Konstitutionen auf f. 374r trotz Wiederkehr des hölzernen Throns und der Krönung des Königs durch zwei Engel (wie auf f. 13v) bescheidener: Der Thron ist näher an die vordere Bildkante gerückt, ein Ornament ersetzt den Goldgrund, Vertreter der *universitas* Mallorca fehlen. Alle Miniaturen des *Llibre dels Reis* hingegen, in denen der König ohne himmlische Begleiter allein mit Vertretern der *universitas* verhandelt, präsentieren ihn auf einem Faldistorium (f. 63v, f. 120r) oder einem einfachen Kastenthron (f. 304r). Diese schlichteren Throntypen sind auch in anderen profanen Herrscherbildern verbreitet, seien es Darstellungen Kaiser Justinians in zeitgenössischen Handschriften römischen Rechts oder die aragonesischer Könige im *Vidal Mayor* (Los Angeles, Paul Getty Collection, Ms. Ludwig XIV 6, Katalonien um 1300) bzw. in *Usatges*-Handschriften.¹⁹ Die im *Llibre dels Reis* für den Reichsgründer König Jaume I. gewählte, tiefenräumliche Thronform mit hohen Seitenwangen wird, wie die Vergleiche zeigten, sakral konnotiert. Als Anregung dürften Sieneser Darstellungen der thronenden Madonna des frühen 14. Jahrhunderts, insbesondere *Duccios maestà* (Siena, Museo dell'opera del duomo, 1308–11) gewirkt haben. Neuartig ist hier die zentralperspektivische Gestaltung des Throns, die den Blick auf die Madonna fokussiert und zugleich der

Marienfigur einen eigenen Bildraum schafft. Wie im *Llibre dels Reis* sind demgegenüber die Figuren zur Seiten des Throns gereiht und dicht gestaffelt, ohne Tiefe. Obwohl weitere Details wie das von der Rückenlehne über das Thronkissen bis zu den Füßen Mariens herabfließende Tuch im *Llibre dels Reis* auf die Darstellung des weltlichen Herrschers König Jaume I. übertragen werden, treten die Unterschiede der Throngestaltung deutlich hervor, sei es bezüglich des Materials – graugrüner Marmor oder Holz ersetzt die kostbaren Cosmatenarbeiten der *maestà* – oder hinsichtlich der Form.

Im *Llibre dels Reis* wird für das Herrscherbild Jaumes ein neuer, mit bedeutungshaltigen Verweisen aufgeladener, fiktiver, architektonischer Throntypus geschaffen. Trotz verschiedener Anklänge an das mallorquinische Hofzeremoniell, sei es hinsichtlich der Zusammensetzung des Rates oder der textilen Ausstattung der königlichen Räume, werden gezielt immer wieder Differenzen eingeführt.²⁰ Diese signalisieren, ähnlich wie die Thronarchitektur, dass es sich bei den Miniaturen nicht um Abbildungen realer Handlungen und Orte handelt, sondern um Sinnbilder idealer königlicher Herrschaft. Obwohl nie heiliggesprochen, genoss König Jaume I. als Vorkämpfer des Christentums und Gründer des Königreichs Mallorca eine besondere Verehrung.²¹ Die visuelle Sprache der Herrscherbilder im *Llibre dels Reis* evoziert und unterstützt diese Sicht auf Jaume I. durch den Einsatz von Motiven aus dem Kontext göttlicher Herrschaftsdarstellungen. Indem in den beiden ganzseitigen Miniaturen gerade die von König Jaume I. geleistete, eidliche Bestätigung der Privilegien und Freiheiten Mallorcas ins Bild gesetzt wird, wird die bis in die Gegenwart andauernde Geltung dieser Rechte mit der Vergegenwärtigung des rechtsbegründenden Aktes im Bild verknüpft. Die *universitas* von Mallorca wird zwar nach geistlichem und weltlichem Stand differenziert, aber nicht personalisiert. So bietet sie eine Identifikationsebene für die Auftraggeber des Codex, die Geschworene des Rats von Mallorca und über das Bild zugleich Zeugen des königlichen Eides sind.

Innenräume der Herrschaft im *Llibre Verd* von Barcelona

Auch vom Rat der Hundert von Barcelona wird 1345, also kurz nach dem *Llibre dels Reis* von Mallorca, ein illuminiertes Codex in Auftrag gegeben. Das Proemium (f. 4r) fordert, dieser Codex solle die Rechtsgrundlagen der Stadt, zum einen das Gewohnheitsrecht Kataloniens (*usatges*), zum anderen die besonderen Rechte der

20 So stehen die Vertreter der *universitas* von Mallorca vor dem König anstatt zu sitzen, wie die *Leges Palatinae* (VII.2) anweisen; Kissen und Tuch hinter dem Thron sind nicht in den geforderten Farben gehalten, d.h. bei Audienzen in den königlichen Wappenfarben gold und rot, sonst rot im Winter, grün im Sommer (VI.1) – PAPEBROCH 1743 (wie Anm. 11), S. 50f., 56f.

21 Marta Serrano Coll: Programas Ideológicos a través de la Imagen: algunos ejemplos de la Edad Media, in: *Medievalista online* Nr. 9, 2011, S. 5, <http://www2.fch.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA9/coll9003.html> [22.8.2012] zur legendarischen Überhöhung Jaumes I. und der Aufnahme des Typus der sienesischen *Maestà*. Zur Herrschaftslegitimation mittels genealogischer Herleitung von einem transzendenten »Spitzenahn« siehe Beate Kellner: Zur Konstruktion von Kontinuität durch Genealogie, in: Gert Melville, Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln 2004, S. 37–69.

17 Vgl. Eröffnungsminiatur des *Decretum Gratiani* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2492, Bologna, Umfeld des Meisters von 1328, f. 1r) zur Gewaltenteilung sowie die Dekretalen Gregors IX. (New York, Pierpont Morgan Library, M. 716.2) mit Darstellung der Trinität im Typus des Gnadenstuhls, ergänzt um eine Deesisgruppe und Apostel hinter Papst und Kaiser; zu beiden Handschriften siehe Robert Gibbs, Susan L'Engle (Hg.): *Ausstellungskatalog Illuminating the Law. Medieval Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, London 2001, S. 132 mit Pl. 5k sowie S. 92ff. mit Fig. 53.

18 COLL I ROSELL 2009 (wie Anm. 2).

19 Zu Datierung und Bildschmuck des *Vidal Mayor* siehe Antonio Ubieto Arteta, Jesús Delgado Echeverría, Juan Antonio Frago Gracia, María del Carmen Lacarra Ducay (Hg.): *Vidal Mayor. Estudios*, Huesca 1989. – Gwendolyn Gout Grautoff: *Vidal mayor: A Visualisation of the Juridical Miniature*, in: *The Medieval History Journal* 3, 2000, S. 67–89. – Zu illuminierten *Usatges*-Handschriften siehe Gaspar Coll i Rosell, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de catalunya i del decret de gràcia 1300–1350* (Textos i Estudis de Cultura Catalana 38), Montserrat 1995.



3 Llibre Verd (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Cod. I G.L-10), Barcelona 1345/6: f. 49v Miniatur zu Beginn der Usatges mit Darstellung des Schutz- und Treueversprechens (homagium) gegenüber dem König

Stadt Barcelona, in genauer Abschrift der Originale zusammenfassen. Der Codex solle zudem die Urkunden besser geordnet als die älteren Handschriften präsentieren, nämlich gegliedert nach den katalanischen Herrschern in chronologischer Folge. Als Schreiber wird der Notar des Rats, Ramon Ferrer, genannt.²² Dieser Codex, bekannt unter dem Namen Llibre Verd (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, I G.L-10), wurde laut Proemium binnen eines Jahres abgeschlossen; auf eigens dafür freigelassenen Blättern wurden bis 1440 einzelne Bestimmungen ergänzt. Seine Anlage ähnelt den mallorquinischen Llibres dels Franqueses, denn auch der Llibre Verd ergänzt das ius generale und ius speciale um einen (einleitenden) Teil, welcher Evangelienauszüge,

22 Faksimile und Kommentarband zum Llibre Verd siehe Jaume Sobrequés i Callicó (Hg.): *El Llibre Verd de Barcelona* (= *Apographa historica Cathaloniae. Sèrie Històrica* 8), Barcelona 2004. – Zur rechtsgeschichtlichen Verortung Tomas de Montagut Estragués: *Estudio Jurídico*, in: SOBREQÜÉS I CALLICÓ 2004 (s.o.), S. 215–255. – Zur historisch-kodikologischen Studie Sebastià Riera i Viader, Manuel Rovira i Solà: *Estudio histórico y codicológico*, in: SOBREQÜÉS I CALLICÓ 2004 (s.o.), S. 167–214. – Zum kunsthistorischen Kommentar Joaquín Yarza Luaces: *La ilustración*, in: SOBREQÜÉS I CALLICÓ 2004 (s.o.), S. 257–318.

den liturgischen Kalender und Anweisungen zur Eidleistung verschiedener Ratsämter sowie verschiedene chronikalische Texte und Listen enthält. Der starke Abrieb auf der Titelseite (f. 4r) des Codex zeigt, dass, wie im Fall des *Llibre dels Reis*, Beamte und Ratsmitglieder auf diesen Codex ihren Eid ablegten und die Rechte und Freiheiten der Stadt zu bewahren schworen.

Der künstlerische Schmuck der Handschrift wird in der Forschung einhellig dem katalanischen Maler Ferrer Bassa († 1348) und seiner Werkstatt zugeschrieben.²³ Dieser war seit 1333 als Maler von Retabeln, Fresken und Miniaturen im Auftrag der Könige Alfons IV. und Pere IV. von Aragon tätig, ebenso wie für die hochadlige Familie der Montcada. Sein Stil ist orientiert an der plastischen Figurenbildung und ausdrucksstarken Gesichtsmodellierung Giotto's. In diesem Zusammenhang wichtiger ist jedoch, dass Ferrer Bassa von Giotto dessen neuartige, architektonisch-tiefenräumliche Bildorganisation entlehnt und für die Illumination von Rechtshandschriften fruchtbar macht.²⁴ Im *Llibre Verd* behält Ferrer Bassa diese Darstellungsform allein den vier Miniaturen der Handschrift und damit dem höchstrangigen Illustrationsstypus vor: Zur Eröffnung der ersten Konstitution der Usatges (f. 49v), zu den Verordnungen Jaumes I. (f. 75r) und Jaumes II. (f. 102v) innerhalb dieses ius generale sowie zum Beginn der Barceloneser Rechte, dem ius speciale (f. 205r). Die übrigen Abschnitte der Handschrift werden durch historisierte Initialen ohne architektonische Elemente eingeleitet.²⁵

Die erste Miniatur eröffnet die usatges (f. 49v) mit der Darstellung des Treue- und Schutzversprechens eines Adligen gegenüber dem König (homagium). (Abb. 3) Rechts thront der König und beugt sich vor zu dem knienden Adligen, der des Königs Hände umfasst und küsst. Links hinter ihm steht eine Gruppe adliger Herren und verfolgt mit Blicken und zustimmenden Gesten diese Handlung. Situieret wird das Geschehen in einem parallelperspektivisch gezeigten, rückwärtig geschlossenen, an den Seiten durch angeschnittene Arkadenbögen und vorn zur Gänze geöffneten Innenraum, der von einer flachen Kassettendecke bedeckt wird. Die Rückwand des Saales ist durch florales Ornament geziert und wird durch eine Zackenblende abgeschlossen, die Seitenwand rechts durch einen doppelten Blendbogen gegliedert. Dieser reiche Wanddekor erinnert an die Zierkulissenhafter Gebäudefassaden in der zeitgenössischen Sieneser Malerei.²⁶ Er wird von Ferrer Bassa in den Miniaturen des *Llibre Verd* jedoch zur

23 ALCOY 2009 (wie Anm. 1).

24 COLL I ROSELL 1995 (wie Anm. 19), S. 266–278. Er schreibt Ferrer Bassa auch die letzte Miniatur der für die Familie Montcada gefertigten Usatges zu (Lleida, Arxiu municipal de la Paeria, Ms. 1345, f. 160r), die nach 1333 und vor 1341 datierbar sind (ebd. S. 115). Siehe darüber hinaus die illuminierte Handschrift des *Decretum Gratiani* mit Wappen der Familie Pinós von 1342–46 (London, British Library, Add. Ms. 15274 und 15275), ebd. S. 241–357.

25 Zumeist sind es Büstenbilder, Halb- oder Ganzfiguren vor Goldgrund. Hinzu kommen einzelne raumhaltige Darstellungen. Sie zeigen zumeist den König auf einem perspektivisch gebildeten Thron über einem in Aufsicht dargestellten Marmorfußboden, während ein ornamentaler Bildgrund wie ein textiler Behang den Bildraum abschließt; szenische Darstellungen dieses Typs siehe f. 64v (Ritterkampf), 70v, 95r, 262v, 239v, 262v, 328r; Einzelfiguren f. 37r (Schreiber), 49v (König als Falkner), 68v (Ritter), 71v (König), 205r (Schreiber), 344v (König).

26 Dieselbe ornamentale Wandzier wird von Ferrer Bassa auch im Kontext biblischer Darstellungen für die Palasträume des Pharao oder des Herodes verwandt, so im anglo-katalanischen Psalter (Paris,



4 Llibre Verd (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Cod. I G.L-10), Barcelona 1345/6: f. 37r Historisiertes Initial zu Beginn der commemoracions des Pere Albert mit Throndarstellung König Jaumes I.

Auszeichnung der herrscherlichen (Innen-)Räume eingesetzt. Weitere architektonische Elemente tragen zur Auszeichnung dieses Saales bei, in dem der Herrscher thront und den Rechtsakt vollzieht. So führen Stufen links zu ihm hinauf. Ohne ein Abbild der großen Treppenaufgänge zu sein, über die in den aragonesischen Königspalästen von Perpignan und Palma, Barcelona und Poblet die herrscherlichen Empfangsräume

Bibliothèque Nationale, lat. 8846); vgl. Núria de Dalmaes, Antoni José i Pitarch: *L'art gòtic s. XIV-XV* (Història de l'art català Volum III), Barcelona 1984, Abb. S. 153. In den *Leges Palatinae* (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9169, f. 51r) zeichnet ebenfalls ein kassettiertes Vordach den Eingang zum Speisesaal des Königs aus; die Wände der Herrscherräume werden durch übereinander gestaffelte Arkadenreihen und Blendbogenfriese stärker architektonisch durchgliedert.

erreicht werden, weisen sie doch zeichenhaft auf diese erhöhte Position der Herrscheräume und das damit verbundene Empfangszeremoniell. Der rundbogige Eingang, zu dem die Stufen führen, wird nicht nur durch die Figur des eintretenden, von der Arkade überschnittenen Mannes kompositionell betont; auch architektonisch wird er besonders durch das um ein Stockwerk erhöhte, kassettierte Vordach mit leuchtend roten Akroteren an den Ecken hervorgehoben.

Rote Akrotere aber zieren in den Miniaturen des *Llibre Verd* auch den Thron Graf Ramon Berenguers I., der zu Beginn der eigentlichen Rechtssammlung (f. 37r) thronend zwischen (sitzenden) Vertretern des Adels im Rat präsentiert wird. (Abb. 4) Sie sind daher als Motiv zu werten, das hier weltliche Herrschaft kennzeichnet. Die Bildanlage dieser Miniatur im Binnenfeld des Initialkörpers antwortet offenbar auf die Miniaturen des thronenden Königs Jaume I. im *Llibre dels Reis*. (Abb. 1, 2) König Pere IV. hatte seinen Kontrahenten Jaume III. 1344 besiegt und Mallorca eingenommen; er übertrug die Hofordnung Jaumes III. sogleich ins Katalanische, setzte sich aber offenbar auch mit Jaumes III. Herrschaftsrepräsentation im Medium der Buchkunst auseinander. Aus dem *Llibre dels Reis* wird im *Llibre Verd* (f. 37r) das Motiv des zentralperspektivisch gestalteten Throns mit hoher, vertiefter Rückenlehne, vorspringenden Wangen und Balken mit Akroteren aufgegriffen. Wie dort (auf f. 222v) ist der Boden grau-grün als Marmor gestaltet, der Thron zurückgesetzt, so dass vor dem Herrscher ein Distanz schaffender Freiraum entsteht, der den Blick auf ihn zieht. Und genau wie dort hinterfängt ein Ornamentgrund die Szene. Doch fehlen im *Llibre Verd* die Engel als himmlische Legitimationsinstanz des Herrschers. Gesten der Rede und des Nachdenkens heben stattdessen die aktive Mitwirkung und Teilhabe der adligen Standesvertreter an der Herrschaft hervor.²⁷

Im Gegensatz zu den klaren Bildgrenzen des Initials auf f. 37r ist die Miniatur auf f. 49v ungerahmt. (Abb. 3) Sie greift mit dem Vordach über dem Torbogen oben und links sowie mit der angeschnittenen Arkade hinter dem Königsthron rechts in den Pergamentraum aus. Der steinerne Fußboden reicht vorn bis unmittelbar zur ersten Schriftzeile der roten Titelrubrik und wird nur von einer zarten Linie begrenzt. Allein der Goldgrund, der durch das Fenster der Rückwand sowie durch die unterhalb des Vordachs zu sehen ist, zudem im Zwickel zwischen Vordach und Kassettendecke und rechts hinter dem Thron des Königs, bildet einen imaginären Bildgrund hinter dem Kastenraum, der sich von diesem zu lösen und frei in den (Pergament-)Raum hineinzuragen scheint. Während im *Llibre dels Reis* König Jaume I. sakral überhöht und vom Betrachter – nicht zuletzt durch den breiten ornamentierten Rahmen der Miniatur – distanziert ist, stellt die Miniatur des *Llibre Verd* das (wechselseitige) Schutz- und Treueversprechen von Lehnsman und Herrscher als öffentliche Handlung dar.

27 Auch die Miniatur zur Eröffnung der Privilegien Barcelonas im *Llibre Verd* (f. 205r) scheint sich auf die Titelmaniatur des *Llibre dels Reis* (f. 13v) zu beziehen. Denn Graf Ramon Berenguer I. wird hier im Kreis seiner Magnaten unter einem Baldachin thronend dargestellt, den ein blaues Rippengewölbe zierte. Doch indem die Untersicht gemindert und die Thronwände erhöht sind, wirkt der Baldachin nicht mehr als Hemisphäre, in die der Herrscher erhoben wird.

Wird innerbildlich der Zutritt zum Handlungsort und damit die Möglichkeit der Teilhabe an der Rechtshandlung als Zeuge ins Bild gesetzt, so wird diese Augenzugenschaft durch die Öffnung der Seitenwände und durch das Ausgreifen von Arkadenbögen, Fußboden und Kassettendecke zum Betrachter hin auch diesem suggeriert. Proklamierte Öffentlichkeit und Teilhabe an der königlichen Herrschaft tritt konzeptuell an die Stelle der Sakralisierung des ›Spitzennahs‹ Jaume I.

Während für die Eröffnungsminiatur zu den Konstitutionen Jaumes I. im *Llibre Verd* (f.75r) ein ähnlicher parallelperspektivischer und geöffneter Raumkörper gewählt wird, zeigt die Miniatur zur den Verordnungen Jaumes II. (f. 102v) eine zentralperspektivische Komposition. (Abb. 5) In beiden Miniaturen des *Llibre Verd* thront der König erhöht zwischen den sitzenden Mitgliedern des Rates, die mit ihm sprechen. Dargestellt ist auf f. 102v jedoch ein dreiseitig geschlossener Raum, dessen Wände mit Rankenornament geziert und oben durch eine zinnenartige Blende und Gebälk von der Kassettendecke abgesetzt sind. Die vordere Wand wird ersetzt durch zwei Rundbögen sowie einen vorspringenden Raum, dessen Grundriss gemäß der Arkadenstellung ein halbes Sechseck beschreiben müsste. Durch die beiden vorgezogenen schlanken Säulen und den Segmentbogen, der sich über dem König öffnet, erinnert dieser Vorbau an einen Baldachin, obwohl die blaue Kassettendecke in gleicher Höhe den ganzen Raum und nicht nur den König überfängt und auch der Marmorfußboden eine durchgehende Bildgrundlage bildet. Diese architektonische Überhöhung des Königs wird durch den Blick verstärkt, den ein Patronus, vorn links an der Bildgrenze stehend und sein Anliegen dem Rat vortragend, zum König erhebt. Die Ratsmitglieder aber nehmen diese Fokussierung auf den König nicht auf, sondern sie wechseln untereinander Blicke, und auch der König weist mit seiner rechten Hand auf die Ratsmänner neben sich. So wird zwar scheinbar der König ausgezeichnet, der die nachfolgenden Konstitutionen verabschiedete, eigentlich aber der Rat, der auch Auftraggeber der Handschrift ist. Am nächsten zum Betrachter plziert bildet der Patronus das Scharnier zwischen dem Rat und dem Betrachter; er steht für die Möglichkeit eines jeden Bürgers, vor dem Rat Gehör zu finden und sein Recht einzufordern.

Das gegenüber dem *Llibre dels Reis*, aber auch gegenüber Bologneser Rechts handschriften grundlegend neue Moment dieser Miniaturen Ferrer Bassas im *Llibre Verd* liegt in der Situierung der Rechtshandlungen in Innenräumen, deren Öffnung den Betrachter zum Zeugen des Geschehens macht. Anregung dafür boten die Wandmalereizyklen Giotto zum Leben Jesu, Mariens und des Franziskus in Assisi und Padua. Zu reflektieren ist, was diese Übertragung von Bildprinzipien aus der kirchlich-religiösen Wandmalerei in Miniaturen von Rechts handschriften für das zeitgenössische Rechtsverständnis bedeutet.

Die Ereignisse des Lebens Jesu werden von Giotto in der Arena-Kapelle in Padua (1306) nicht mehr vor einer Architekturkulisse, sondern in kubischen Binnenräumen situiert, in die der Betrachter durch die fehlende Vorderwand des Raumes hineinblickt.²⁸ Diese Kastenräume sind rückwärtig geschlossen und, wie im *Llibre Verd*, mit einer Kassetten- oder Balkendecke gedeckt. In den parallelperspektivischen



5 *Llibre Verd* (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Cod. I G.L-10), Barcelona 1345/6; f. 102v Miniatur zu Beginn der Konstitutionen König Jaumes II. mit Darstellung des König in der curia generali

Darstellungen wird die Innenraumansicht mit Elementen der Außenansicht wie Gesims, Eckstütze und Dach kombiniert, der Raumkörper zugleich in einem größeren, durch einen Boden- und Himmelsstreifen angezeigten Außenraum verortet. Er wird, wie Schwarz formuliert, als dargestellte Struktur und nicht nur als räumliche Ausgestaltung des Bildfeldes erfasst. Dadurch erhält der Betrachter einerseits einen privilegierten Einblick in das Geschehen im Innenraum, er wird

28 Michael Viktor Schwarz: *Giottos pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien/Köln/Weimar 2008; zu Giotto's Architekturdarstellungen in der Arena-Kapelle S. 100–104.

zum Voyeur.²⁹ Andererseits bleibt er selbst, obwohl Bildgrenze und Innenraumgrenze zusammenfallen, außerhalb dieses Handlungsraumes verortet.

Betrachtet man, wie Ferrer Bassa dieses Raumkonzept auf die Präsentation der Homagiums-Szene im *Llibre Verd* überträgt, so fällt auf, dass hier Goldgrund den Himmel- und Erdstreifen von Giotto's Außenraum ersetzt. Dadurch wird der vor Goldgrund präsentierte Raumkörper mit seinem Binnen- und Handlungsraum fikionalisiert, der Handlung in ihm wird überzeitliche Geltung verliehen. So wird der Allgemeinheits- und Ewigkeitsanspruch des in den Usatges kodifizierten Rechts, die aus einzelnen Rechtsakten und Rechtsdokumenten eine Rechtsgrundlage der Gemeinschaft konstituieren, in den Miniaturen zum Ausdruck gebracht. Noch eine weitere Veränderung des Außenraums und seiner Funktion ist aufschlussreich: Denn dort, wo sich der Kastenraum zu den Seiten öffnet, befindet sich bei Ferrer Bassa im Gegensatz zu Giotto kein gemalter Außenraum mehr; der Pergamentgrund, der zugleich Träger des Rechtstextes ist, bildet nun unmittelbar das »Außen« des Bildraumes. Nicht der zeichenhaft mit Himmel und Bodenzone angegebene »reale« Raum ist die allgemeine Grundlage für den dargestellten Rechtsakt, sondern der Rechtstext selbst wird hier als Verständnisrahmen der Einzelhandlung angegeben. Die dargestellte Rechtshandlung erscheint zunächst als Abbild eines historischen Ereignisses, ähnlich den biblischen Szenen bei Giotto. Doch indem ihr architektonischer Handlungsraum bruchlos in die Gegenwart des Textes und damit des Betrachters ausgreift und hineinragt, indem kein ornamentaler Rahmen mehr das Bild als Bild kennzeichnet und dadurch distanziert, wird nicht die Historizität, sondern die allgemeine Gültigkeit des Rechts betont. Diese hat – und dies hält die Miniatur präsent – ihre Grundlage im Rechtsakt wie im verschriftlichten, kodifizierten Recht.

Eine andere Bildwirkung haben die von Giotto eingeführten zentralperspektivischen Raumkonstruktionen, mit denen er das Raumcubiculum wie einen Guckkasten zum Betrachter öffnet. Indem der innerbildliche Außenraum dabei bis auf einen unauffälligen Himmelsstreifen verschwindet, wird das Geschehen im Raumcubiculum absolut gesetzt. Dies intensiviert das Mit- und Nacherleben des heilsgeschichtlichen Geschehens. Giotto forciert in der Arena-Kapelle dieses Verfahren besonders in der Szene der Vorführung Jesu vor dem Hohenpriester Kaiphas und dem Rat (Mt 26, 57–67), einer Rechtshandlung. Die Wände und die Balkendecke des Palastsaales stoßen hier bis zur Bildgrenze vor und können über diese hinaus imaginär fortgesetzt werden, so dass beim Betrachter die Illusion evoziert wird, sich im selben Raum wie Christus zu befinden und unmittelbar Augenzeuge des Geschehens zu sein. Der Betrachter wird künstlerisch in jenem Moment besonders ins Passionsgeschehen involviert, in dem die Vorwürfe gegen Jesus vor dem Rat bezeugt werden und Kaiphas ihn wegen Gotteslästerung verurteilt. Die Bildkomposition reiht den Betrachter hier

29 Vgl. SCHWARZ 2008 (wie Anm. 28), S. 14f. – Assaf Pinkus: Voyeristic stimuli. Seeing and hearing in the Arena Chapel, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50, 2010 (2011), S. 7–26. – Ders.: A voyeuristic Invitation in the Arena Chapel, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne (= KultBild 4), 2011, S. 106–119.

in den Halbkreis derer ein, die (falsches) Zeugnis gegen Christus ablegen. Dadurch wird ihm die Rolle des potentiell Mitschuldigen am kommenden Leiden Christi zugewiesen, der Bildbetrachter zur inneren Selbstprüfung aufgefordert. So wird die biblisch-historische Gerichtsverhandlung und Zeugenschaft mit der bildkünstlerisch erzeugten, imaginären Augenzeugenschaft des Betrachters enggeführt und überlagert.³⁰

Vergleicht man die Funktion der medialen Architekturrepräsentation bei Giotto wieder mit der im *Llibre Verd*, fallen folgende Uminterpretationen auf. Die Zentralkomposition des *Llibre Verd* zu den Konstitutionen Jaumes II. entbehrt jeder dramatischen Zuspitzung. Denn sie distanziert König und Rat durch die in Außenansicht gezeigte, vorspringende Arkade, die den Ort der curia generali auszeichnet und den an drei Seiten geschlossenen Ratssaal zum exklusiven Ort der Herrschaft und Rechtsprechung macht. Doch mit der Figur des Patronus wird eine aktiv handelnde Identifikationsinstanz für den Betrachter eingeführt, die die Zugänglichkeit des Rats für jeden Bürger, der dort Recht sucht, verdeutlicht. Der zentralperspektivische, architektonisch gestaltete Raum wird anders als bei Giotto von Ferrer Bassa nicht dazu eingesetzt, Empathie und affektive Nähe zu einem historisch-heilsgeschichtlichen Geschehen zu evozieren, sondern um die Würde und Exklusivität der gesetzgebenden und in Rechtsfragen beratenden curia Kataloniens zu verdeutlichen.

Schluss

Die vorgestellten Rechtscodices des Rats von Mallorca und des Rats von Barcelona kennzeichnen ein neuartiger Einsatz architektonischer Elemente und Bildräume. Gerade der Vergleich mit ihren künstlerischen Vorbildern macht deutlich, dass es sich nicht allein um stilistische und motivische Übernahmen handelt. Denn verwandte Motive und Raumkonzepte werden zur Evokation ganz unterschiedlicher Bildaussagen und Unterstützung verschiedener Bildfunktionen verwandt. Im *Llibre dels Reis* (1334) dient die Mikroarchitektur des Herrscherthrones dazu, den verehrten Gründer des Königreichs, Jaume I., von seinem Hof zu distanzieren und in eine sakrale Sphäre zu erheben. Diese architektonische Überhöhung transportiert visuell die in den Prologen der Rechtshandschriften thematisierte Sonderstellung des Königs als irdischer Repräsentant Christi, als Haupt (caput) seines Hofes bzw. seiner Fürsten und Untertanen (corpus).³¹ Doch zugleich wird die göttliche Legitimation und sakrale Aura des Herrschers dazu verwandt, die Geltung der im Codex niedergelegten Rechte und Freiheiten der Bürger Mallorcas zu bekräftigen; denn gerade der Schwur des Königs auf die im Codex niedergelegten Gesetze wird betont.

Der wenig später, nach der Eroberung Mallorcas entstandene *Llibre Verd* (1345/6) nimmt in Aufbau und Schmuck der Handschrift dezidiert Bezug auf den *Llibre dels*

30 Vgl. Heike Schlie: Bemerkungen zur juristischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugnisses, in: Wolfram Drews, Heike Schlie (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft: Perspektiven aus der Vormoderne, München 2011, S. 23–32.

31 Prolog der Leges Palatinae von 1337 siehe PAPEBROCH 1743 (wie Anm. 11), S. 5f.; Prolog der Ordenacions von Pere IV. von 1344, ebd. S. 7.

Reis. Beide haben Anteil am Herrschaftsdiskurs ihrer Zeit; doch arbeiten sie im Bild unterschiedliche Modelle der Rechtslegitimation heraus. So erscheint im *Llibre Verd* der katalanische Ahnherr und *usatges*-Begründer Ramon Berenguer I. zwar königgleich und dem Bildnis Jaumes I. im *Llibre dels Reis* angenähert. Der Verzicht auf sakrale Legitimierung einerseits, die Aufnahme der zeremoniell geregelten Ratssitzordnung andererseits macht den Rat zum Teilhaber der Herrschaft. Während im *Llibre dels Reis* der herrscherliche Rechtsakt durch den Rahmen der Miniatur vom Betrachter distanziert wird, wird von Ferrer Bassa auf jede Rahmung des Bildfeldes verzichtet. Der Pergament- und Textraum, und damit das schriftlich aufgezeichnete Recht selbst, wird zum Rahmen des Bildraums. Indem der Bildraum sich weit zum Betrachter hin öffnet, wird jener zum privilegierten Zeugen des Rechtsakts. Die vergangene Rechtshandlung, welche die Grundlage des verschriftlichten Rechts ist, wird gegenwärtig; sie gibt dem Wortlaut des nachfolgenden Textes wieder einen Raum und eine Stimme, autorisiert und authentifiziert ihn dadurch.

Diese herrschaftsgeschichtliche Lektüre der Miniaturen beider Handschriften resultiert aus der Untersuchung der in ihnen verwandten Mikroarchitekturen und architektonisch gestalteten Räume. Liest man die in den Miniaturen dargestellten Architektur motive nicht als Abbilder realer Objekte, Bauten, Räume oder zeremonieller Praktiken, sondern als zeichenhafte, fiktionale Konstrukte, können sie als visueller Beitrag und eigenes Medium im zeitgenössischen Diskurs um Herrschaftslegitimation und rechte Herrschaftsordnung fruchtbar gemacht und interpretiert werden. Die Miniaturen thematisieren das Verhältnis von Rechtsakt und Kodifizierung, von Wort, Handlung und Text. Doch zugleich haben sie Anteil an dem zeitgenössischen Diskurs über den Status des Bildes, nicht nur innerhalb des Rechts.

Bildnachweis

1, 2: Ricard Urgell Hernández (Hg.): *Llibre dels Reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca. Còdex numero 1 de l'Arxiu del regne de Mallorca. Estudis i transcripcions*, Palma 2010, Vorsatzblatt (f. 13v) sowie nach S. 110 (f. 222v). – 3–5: Jaume Sobrequés i Callico (Hg.): *El Llibre Verd de Barcelona* (Edición facsímil), Barcelona 2004.

Die Architekturmodelle am Dreikönigenschrein

Barbara Schock-Werner

Der zwischen etwa 1190 und 1225 entstandene Schrein der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom war seiner kunsthistorischen Bedeutung wegen Forschungsgegenstand vielfältiger Betrachtungen. Er ist zudem Inhalt eines Forschungsprogramms, das an der Dombauhütte Köln angesiedelt ist und dessen erster Band über die Restaurierungsgeschichte von Dorothee Kemper im Jahr 2013 erscheinen soll. Rolf Lauer hat in seinem 2006 in der Meisterwerkereihe des Verlages *Kölner Dom* erschienen Band zum Schrein, die Forschungslage zusammengefasst.¹ Ein besonderer Aspekt fand jedoch bisher fast keine Beachtung, die Besonderheit der Stadtmodelle, die sich am Schrein finden. Jeder der Apostel an den Längsseiten des oberen Geschosses des Dreikönigenschreins hält als Symbol der von ihm gegründeten Ortskirche ein Stadtmodell in der Hand.² Allen Darstellungen ist gemeinsam, dass jeweils eine Befestigungsmauer ein Ensemble von Gebäuden umzieht. Die Modelle haben eine Größe, die die Sitzfiguren gerade noch auf Knien oder Händen balancieren können. Sie sollen im Einzelnen hier vorgestellt werden.³

Paulus trägt sein Stadtmodell in der linken Hand und setzt es auf dem Oberschenkel ab. (Abb. 1) Es zeigt eine von einer gequaderten Wehrmauer eingeschlossene Gebäudegruppe. Die Mauer schließt oberhalb eines Gesimses mit kräftigen, gemauerten Zinnen und ist mit Rundtürmen besetzt, die halb vor die Mauerflucht treten. Im Inneren sind zwei Gebäude erkennbar. Das linke ist mit einem Satteldach abgeschlossen und auf beiden Seiten mit einem halbrund schließenden Querhaus besetzt. Auf dem Dach ist eine Kuppel mit Tambour zu sehen. Vor der Giebelfläche sitzt noch eine halbrunde Apsis. Sie bleibt aber deutlich niedriger als die Querhäuser, so dass man nicht von einer Dreikonchenanlage sprechen kann. Das untere Geschoss aller Gebäudeteile ist gequadert, im oberen Geschoss durchbrechen gekuppelte Rundbogenfenster die Mauern, Fenster gleicher Art beleuchten auch den Tambour der Kuppel. Bei der zweiten Bau-Gruppe möchte man zuerst an eine hohe Basilika denken, es sind aber wohl doch zwei unabhängige Gebäudeteile gemeint, die hintereinander stehen. Beide schließen mit einem Satteldach ab, tragen jeweils an der Stirnseite ein großes und an den Längsseiten kleine Rundbogenfenster. Ob Kuppel und Halbkuppeln je eine Struktur aufgewiesen haben, ist nicht mehr festzustellen, da die Beschädigungen in diesem Bereich groß sind. Die Satteldächer sind jedenfalls so reliefiert, als ob sie Ziegelreihen tragen würden.

1 Rolf Lauer: *Der Schrein der Heiligen Drei Könige* (= Meisterwerke des Kölner Doms 9), Köln 2006.

2 Es werden hier jedoch nur die Darstellungen einbezogen, die aus der Entstehungszeit des Schreines stammen. Die Modelle, die Johannes, Thomas und Philippus in den Händen halten, entstammen späteren Restaurierungsphasen. Siehe die Schemazeichnung in: LAUER 2006 (wie Anm. 1), Innenseite des rückwärtigen Buchdeckels.

3 Die Bezeichnungen rechts und links sind jeweils von der Sitzfigur aus gedacht!