

POLITISCHE REPRÄSENTATION UND BILDUNG DER ÖFFENTLICHKEIT

Das Beispiel der frühen italienischen Stadtrepubliken

Die folgenden Ausführungen widmen sich anhand weniger ausgewählter Beispiele bildlichen Regierungsrepräsentationen des ausgehenden Mittelalters, denen eine kaum zu überschätzende Funktion der politischen Bildung und Einflussnahme in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zukam. Ihre besondere Eignung für diese Funktion verdankten sie in erster Linie ihrer spezifischen medialen Struktur und dem Modus ihrer Bildlichkeit, insofern sie neue, ethisch, sozial und juristisch fundierte Semantiken, die zumeist von hoher konzeptueller Komplexität waren, mit einer neuen, von den Zeitgenossen bis dahin ungekannnten visuellen Wirkungskraft kommunizierten. Die Darstellungen warteten nicht nur mit einem ungewöhnlich hohen Maß an lebendiger Vergegenwärtigungs- und Anschauungsleistung auf, sondern zugleich mit einem kaum hintergehbaren Geltungs- und Autoritätsanspruch, der sich wesentlich aus eben dieser besonderen Prägnanz des Anschauungseindrucks begründete. Anders gesagt: Die neuen Bilder legten dem, was sie als politische Botschaft öffentlich vor Augen stellten, zugleich das Merkmal der Offenkundigkeit, der Unabweislichkeit und der unumstößlichen Evidenz bei. Es war dieses Potential der visuellen Autorisierung von politischen Inhalten, das ihnen eine wichtige Bedeutung für die mediale Konstruktion von gesellschaftlicher Identität und öffentlichem Konsens zuwachsen ließ. Denn die neuen Bilder *waren* nicht nur öffentlich, sondern sie *machten* auch öffentlich, und sie hatten in dieser Funktion maßgeblich Anteil an der gesellschaftlichen Konstruktion eines als verbindlich angesehenen politischen Konsenses (*consensus omnium*) und mithin auch an einer von dieser Konsensallgemeinheit einmütig wertbesetzten öffentlichen Meinung (*opinio comunis*). Als Dispositive öffentlicher Repräsentation zielten sie auf die Manifestation und Durchsetzung politischer und gesellschaftlicher Wertbegriffe und verkörperten in diesem Sinn symbolische Ordnungen. Dass sie zur Bewältigung dieser Aufgabe zunehmend einen bildlich höchst flexiblen und kontextspezifisch diversifizierten Argumentationsstil entwickelten, der formale und inhaltlich-ikonographische Aspekte ebenso wie die Frage von Materialien und Objektformen betraf, sei hier nur angemerkt.¹

1 Siehe u. a. Arasse 1985; Belting/Blume 1989; Norman 1995, 1999; Donato 1993, 1994, 1997; Cannon/Williamson 2000; Krüger 2007.



Abb. 1: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Nord- und Ostwand, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39

Der Kontext, in und für den diese neuartigen Bildprogramme entstanden, war maßgeblich mit der Regierungsform der kommunal verfassten Stadtrepubliken gegeben, die sich seit dem 13. Jahrhundert vor allem in der Toskana und in Oberitalien zunehmend als eine feste politische Größe etabliert hatten. Sie verfügten nicht nur über je eigene, militärisch und ökonomisch höchst leistungstark organisierte Machtstrukturen, sondern brachten auch genuine Formen einer jeweiligen kulturellen Identität hervor, die wiederum ein suggestives Potential der gesellschaftlichen Selbstbestimmung entfalteten und auf diese Weise auf die Prozesse der politischen Kohäsion und Konsensbildung in den tendenziell pluralistisch bestimmten Strukturen dieser Republiken einwirkten.² Nicht nur die Konstellation einer neuen, republikanisch geprägten Regierungsform,

² Die betreffende Literatur ist mittlerweile überbordend; eine materialmäßig umfassende und zugleich detaillierte Studie bietet Jones 1997; siehe ferner besonders Hyde 1973; Waley 1988; Lerner 1980; Martines 1988; sowie als jüngeren Überblick Najemy 2004, mit ausführlichen Referenzen. Als exemplarische Fallstudien Trexler 1980; Najemy 1982.

die sich dezidiert gegen die hergebrachten Formen der monarchischen bzw. dynastischen Herrschaftspraxis richtete und umso mehr das Recht auf quasi-demokratische Selbstorganisation und Selbstbestimmung in politischen, ökonomischen und juridischen Belangen für sich beanspruchte, sondern auch der Umstand, dass sich die politischen Organe für die Durchsetzung und Festigung dieses Anspruchs des Mediums von öffentlichen Bildern bedienten,³ besitzt angesichts heutiger Debatten um den Zusammenhang von politischer Bildung und demokratischen Prozessen, von kultureller Identität und gesellschaftlichem Selbstverständnis im Zeichen einer alle Lebensbereiche umfassenden Mediengesellschaft unabweislich eine hohe aktuelle Relevanz. Nicht zuletzt wird sie auch an der seit Hans Barons pointierten Thesen zum Zusammenhang von „civic humanism and republic liberty“ theoretisch ausdifferenzierten und bis heute lebhaft geführten Diskussion ersichtlich, die – vor allem in der US-amerikanischen Geschichtsschreibung – um die Frage geführt wird, ob und inwieweit unter dem Stichwort eines neuartigen republikanischen Bürgersinns die italienischen Kommunen und die institutionellen Strukturen ihrer politischen Konsensfindung als Paradigma und Frühform einer demokratischen Regierungsform in Anspruch genommen werden können, die sich schließlich und allererst in den USA selbst erfüllt und vollendet habe.⁴

Beginnen wir mit einem berühmten Beispiel. Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus des *Buon Governo*, der 1338/39 im Palazzo Pubblico, dem Regierungssitz der Republik von Siena entstand, stellt das prominenteste Zeugnis der neuen politischen Bildkultur dieser frühen italienischen Kommunen dar (Abb. 1).⁵ Den zentralen Teil des triptychonartigen Freskenensembles bildet eine monumentale Allegorie, die nichts anderes als die Staatsverfassung von Siena in visueller Form darstellt (Abb. 2). Als dominierende Gestalt im rechten Teil des Freskos erscheint ein thronender bärtiger Mann, der in ein Gewand gekleidet ist, dessen Farben (Schwarz und Weiß) die Wappenfarben der Republik Siena repräsentieren (Abb. 3). In der linken Hand hält er eine runde goldene Scheibe, die ein vergrößertes Abbild des Stadtsiegels von Siena mit dem Bild der Heiligen Jungfrau Maria zeigt, und in der rechten Hand ein Szepter als Signum seines Herrschafts- und Regierungsanspruchs. Die Figur verkörpert also bildlich eine abstrakte politische Idee bzw. ein institutionelles Konzept, nämlich die Regierung von Siena. Genauer gesagt: Sie figuriert als anschauliche und leibhaftige Personifikation der Kommune von Siena bzw. des staatlichen Gemein-

3 Vgl. grundsätzlich zur betreffenden Idee der civitas und zur identitätsstiftenden Funktion künstlerischer Leistung im Spätmittelalter und in der Renaissance in Italien Bauer 1966, S. 1-17 („Zur Säkularisierung des Himmelsbildes in der italienischen Stadt“); Goldthwaite 1993, bes. S. 69ff.; Krüger 1998; Dietl 2000; Dondarini 2003; Smurra 2003; Stolleis/Wolff 2004.

4 Baron 1955a, b, 1988. Vgl. dazu u. a. Ferguson 1958; Brown 1990; Hankins 1995; Witt 1996; Najemy 1996; Kracht 2001; Ladwig 2004, S. 278ff.

5 Vgl. hier nur die wichtigste und jüngere Literatur: Carter Southard 1979; Skinner 1986; Starn 1994; Redon 1994; Seidel 1997; Skinner 1999; Seidel 1999; Schiera 1999; Gibbs 1999; Campbell 2001; Donato 2002; Norman 2003, S. 98-104.

wohls (Bonum Commune) der Republik. Ähnlich, d. h. in allegorischer Gestalt eines bärtigen Alten mit Szepter, begegnet die Kommune bereits kurz zuvor, um 1330, in einem Relief am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo (Abb. 4). Und dieser Darstellung diene wiederum ein heute verlorenes, monumentales Fresko von Giotto im Palazzo del Podestà, dem ersten Amtssitz des Bürgermeisters von Florenz zum Vorbild. Das Sienerer Fresko bildet also nur den Höhepunkt einer erst seit kurzem bestehenden, hoch aktuellen Traditionsreihe, in der sich eine neuartige Bildpolitik und öffentlichkeitswirksame Staatsrepräsentation der republikanischen Kommunen manifestiert.⁶



Abb. 2: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39

Über der Figur, die die Republik von Siena bzw. das Gemeinwohl verkörpert, schweben die Allegorien der theologischen Tugenden von Glaube, Liebe und Hoffnung, während zu seinen beiden Seiten, gleich Besitzern oder Regierungsberatern, die Tugenden der Großherzigkeit, der Mäßigung und Gerechtigkeit (rechts) sowie der Klugheit, der Stärke und des Friedens (links) sitzen (Abb. 5). Der politische bzw. gesellschaftliche Wertbegriff der demokratisch verfassten Kommune bzw. des republikanischen Gemeinwohls von Siena, der an sich nur ein abstraktes, unsichtbares Konzept ist, wird hier also in der konkreten Ge-

⁶ Vgl. zum Überblick die Angaben in Anm. 1.

stalt einer machtvollen und überdimensionierten, durch Begleitfiguren näher charakterisierten und qualifizierten Herrscherfigur vor Augen gestellt. Dennoch erscheint sie gerade nicht als allmächtige Herrscherfigur im Sinne einer monarchischen, zentralistischen und antidemokratischen Verfassung. Denn sie wird bewusst nicht zentral platziert, sondern entschieden aus der Bildachse



Abb. 3: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail: Personifikationen von Siena, Fides, Caritas, Spes, Prudentia und Magnanimitas



Abb. 4: Giovanni di Agostino und Angelo di Venturi, Grabmal des Bischofs Guido Tarlati, Dom, Arezzo, 1328, Detail: Il comune pelato (Relief)

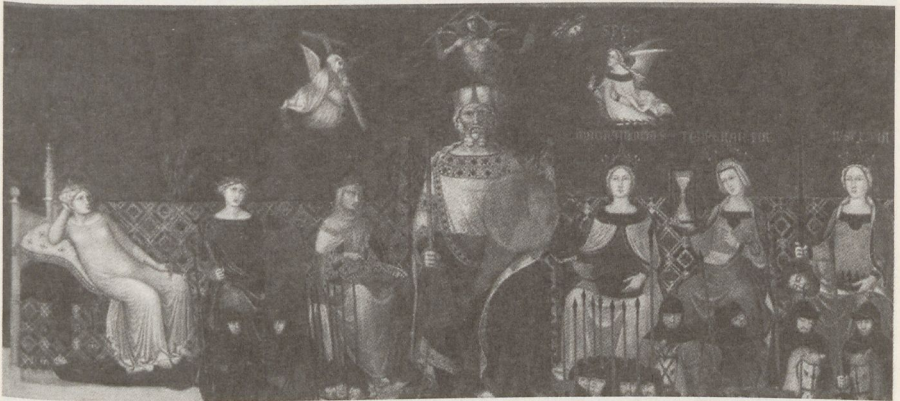


Abb. 5: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail

nach rechts verschoben, um auf der linken Seite des Freskos durch die große Figur der thronenden Gerechtigkeit (Justitia) einen Gegenpart zu erhalten, dem eine deutlich markierte, hervorgehobene Position zugewiesen wird (Abb. 6).

Diese Figur der Gerechtigkeit, die links und rechts durch geflügelte Engel in den beiden Waagschalen die Handlungen des Zivil- und des Strafrechts ausüben lässt (also das Krönen bzw. Enthaupten, links, und das Verteilen und Zuweisen der Güter durch Längenmaße und ein Getreidemaß, rechts) wird dabei ihrerseits von oben her durch die göttliche Weisheit (*sapientia*) inspiriert. Zu ihren Füßen aber thront die Eintracht (*concordia*), die auf ihrem Schoß einen



Abb. 6: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail: Iustitia und Sapientia

riesigen Hobel hält (Abb. 7): ein Verweis auf das Prinzip der sozialen Gleichheit (*aequitas*), das nach Cicero neben der *concordia* als zweite wichtige Voraussetzung eines wohlorganisierten Staatswesens dient.⁷ Die Figur der *Concordia* verknüpft die beiden Seile, die von den Waagschalen der Gerechtigkeit herabführen, und gibt sie als zusammengedrehte Kordel, d. h. als Signum der politischen Gemeinsamkeit und des gesellschaftlichen Konsenses weiter an die 24 Bürger, die sich in zeitgenössischer Gewandung und individueller Erscheinung, aber dabei in geordnetem Zug und streng gewahrter gleicher Kopfhöhe nach rechts, zu der Figur des Thronenden, d. h. zu ihrem Ideal des Gemeinwohls hin bewegen und sich dabei an der Kordel wie an einem Leitseil festhalten (Abb. 8). In ihnen verbindet sich anschaulich die Vorstellung von der Individualität des Einzelnen und der Gleichheit aller als zentraler politischer Wertbegriff als juristisch fundierte *Maxime* des republikanischen Systems.



Abb. 7: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail: Concordia

⁷ Vgl. dazu v. a. Skinner 1986.



Abb. 8: Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail: Bürger mit Kordel



Abb. 9: Ambrogio Lorenzetti, Mal Governo (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39

Ohne das Fresko, das von der Forschung oftmals diskutiert wurde, an dieser Stelle eingehend zu analysieren, lässt sich sagen, dass nicht nur durch die allegorischen Figuren, sondern auch und gerade durch die visuelle Struktur des Bildes in suggestiver Weise ein politisches System und seine gesellschaftliche bzw. institutionelle Struktur veranschaulicht und repräsentiert wird. Das Fresko

ist ein dezentrales, entschieden nicht-axiales und auf diese Weise ent-hierarchisiertes Bilddispositiv einer nicht personal, sondern institutionell gefügten Regierungsform, in der das Gemeinwohl aller (*bonum comune*) selbst die Herrschaft innehat. In reich differenzierter Weise wartet die Darstellung dabei nicht nur mit höchst individuell spezifizierten Personifikationen auf, sondern steht suggestiv in Kontrafaktur zur direkt benachbarten Darstellung des *Mal Governo* (Abb. 9): eines tierhaften Tyrannen, aus dessen Haupt spitze Hörner und aus dessen Mund scharfe Reißzähne wachsen, und der seine despotische Herrschaft nicht mit Tugenden, sondern mit lasterhaften Beratern bzw. Beisitzern ausübt, also mit den Verkörperungen von Verrat (*proditio*), von Hochmut (*superbia*), von Grausamkeit (*crudelitas*), oder etwa von Wut (*furor*), die in Kentaurengestalt auftritt. Die tyrannische Herrschaftsversammlung, die nicht zufällig in einer kriegsbereiten Festungsarchitektur thront, ist das direkte Gegenbild zur republikanischen Struktur und zeichnet sich sichtbar durch ihren Zentralismus als Signum der Despotie aus, unter der die Gerechtigkeit (*iustitia*) zu Füßen des Tyrannen wehrlos und gefesselt darniederliegt (Abb. 10).



Abb. 10: Ambrogio Lorenzetti, *Mal Governo* (Fresko), Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena, 1338-39, Detail: gefesselte Iustitia

Ich will auf diese Fresken hier nicht näher eingehen, sondern mich zunächst dem Kontext zuwenden, aus dem heraus und für den sie entstanden sind. Welche gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen haben derartige politische Programmbilder hervorgebracht, die mit einer spezifischen Mischung aus konkreter, gegenständlicher Anschaulichkeit einerseits und einem abstrakten, konzeptuellen, institutionell begründeten Aussagesinn andererseits aufwarten? Für welches Publikum, für welche ideologischen Belange und für welches politische System wurden sie geschaffen? Wir wissen heute, dass gerade die spätmittelalterlichen Kommunen bzw. Stadtrepubliken Mittel- und Oberitaliens immer diversifizierter strukturierte „Räume“ bzw. Funktionssysteme ausbildeten: einen physischen Raum, der umgeben war durch Stadtmauern und sich in einer kulturell, aber auch ökonomisch und politisch vielfältig semantisierten Abgrenzung zum Land und zur agrikulturalen Wirtschaft konstituierte; einen Rechts- oder Gesetzesraum mit einer Vielzahl von Statuten, Privilegien, Regularien, Bestimmungen und Sonderbestimmungen; einen sozialen Raum, in dem sich eine Vielzahl von unterschiedlich orientierten, sei es freundschaftlichen oder gegnerschaftlichen Interaktionen vollzogen, in dem die gemeinsamen Mitglieder sich näher oder ferner standen, in dem es Privilegierte wie auch Außenseiter gab; einen ethischen Raum, der durch eine hoch differenzierte Systematik und Hierarchisierung von Tugenden, durch ein komplexes Gefüge von Wertbesetzungen, Verhaltensnormen und moralischen Leitideen geprägt war. Vor diesem Hintergrund war es umso mehr erforderlich, diese komplexen und zur Disparität tendierenden Gemengelagen und Strukturen zu überspielen und zu überwölben in Hinblick auf das Erlebnis eines Kollektivs, das die Gesamthaftigkeit der *universitas civium* und ihrer politisch-sozialen Ordnung in einem durchaus konkreten, ja körperlichen Sinne – etwa in städtischen Prozessionen und in politischen Zeremonien, in öffentlichen Festveranstaltungen und nicht zuletzt in bildlich visualisierten Anschauungsformen – inszenierte und erfahrbar machte. Kurz: Es ging um ein Erlebnis, das die Ordnungsideen der Kommunität durch demonstratives Verhalten und durch die Erfahrung anschaulicher Konkretisation vor und jenseits ihrer schriftlichen Fixierung und Kodifikation vergegenwärtigte.⁸ „The state is invisible; it must be personified before it can be seen, symbolized before it can be loved, imagined before it can be conceived“, wie es Michael Walzer bündig formulierte.⁹

Das Bedürfnis nach Konkretisierung, Anschaubarkeit und Erlebbarkeit der eigentlich unsichtbaren, nicht-manifesten und auch institutionell nicht eigentlich festgeschriebenen Ordnungsideen des Sozialkörpers musste sich gerade in den neuen Stadtgesellschaften, die sich „mehr und mehr als dichte Cluster von sozialen Gruppen mit unterschiedlichsten sozialen Lagemerkmalen“¹⁰ formier-

8 Vgl. dazu Muir 1997, S. 229ff. („Government as a ritual process“). Zu Begriff und Konzept der Stadtkommune als einer rechtlich handelnden Körperschaft (*universitas*) vgl. Michaud-Quantin 1970; Krawietz 1976, bes. Sp. 1102ff., 1111ff.; Mager 1984, S. 559ff.

9 Walzer 1967, S. 194.

10 Rexroth 2003, S. 401.

ten, als besonders dringlich erweisen. Denn die gemeinschafts- und einheitsrelevanten Normen und Wertbesetzungen konnten erst eigentlich auf diesem Wege, d. h. durch die Entfaltung von virtueller Sichtbarkeit, erlebbarer Plausibilität und identifikatorischer Erfahrbarkeit, auch gemeinschaftsstiftend und einheitsbildend werden. „The task for late medieval and early modern cities“, so hat Edward Muir diesen Sachverhalt beschrieben, „was to transubstantiate these disparate characteristics of a community into a mystic body, a mystified city [...] that made possible a politicized city“.¹¹ Dieser Prozess, das unsichtbare Gemeinwesen durch symbolische Repräsentation sichtbar und vertraut zu machen, scheint sich mit einer neuen, gewachsenen Bedeutung des Öffentlichen als einer normativen Kategorie und als Instanz der sozialen Kontrolle zu verknüpfen, damit also, dass der Partikularismus von personalen Einzelinteressen sich zunehmend in einem transpersonal konstituierten und gesamthaft definierten Sozialkörper, das Private sich zunehmend im Öffentlich-Korporativen aufgehoben und repräsentiert findet.¹²

Vor diesem Hintergrund lässt sich die gewachsene Bedeutung ermessen, die den Medien bildlicher Darstellung im Kontext kommunaler Rationalisierungs- und Verrechtlichungstendenzen und im allgemeinen Ringen um Konsens und um eine institutionalisierte Kollektivität in verstärktem Maße zukam. Als Dispositive öffentlicher Repräsentation erzeugten, etablierten und stabilisierten sie eine kollektive und letztlich als universell prätendierte Autorität der *opinio publica* gegenüber anderen, abweichenden bzw. partikulären Meinungen und Interessen. Bilder vermochten durch den Erfahrungseindruck emotionaler Vertrautheit Orientierungspunkte zu schaffen, auf die sich das eigene Wertgefühl von Sicherheit, Stabilität und Frieden, von Wohlstand und Prosperität, auf die sich Empfindungen der Zugehörigkeit zu Freunden, der Loyalität gegenüber Parteigängern, der Gemeinschaft gegenüber Gegnern beziehen konnten, um sich von dort her als ein Spiegel allgemein anerkannter Überzeugung, verbindlicher Gewissheit und unzweifelhafter Offenkundigkeit wieder zu bekräftigen.

Das Spektrum der betreffenden Themen- und Formenwahl bis hin zu dekorativen Prinzipien, zu Farb- und Materialwahl etc. ist in seiner Breite an dieser Stelle nicht zu diskutieren. Wichtig ist in jedem Fall, dass dabei in politischer Intention ein grundsätzlich neuer ästhetischer Wertbegriff entsteht, oder zugespitzt formuliert: dass der frühneuzeitliche Kunstbegriff, wie ihn die ästhetische Theorie und Praxis der Renaissance dann wenig später etablieren werden, zuallererst in diesem politischen Kontext der frühen republikanischen Kommunen begründet wird. So zeugen die Quellen in klarer Deutlichkeit von der zunehmenden Bedeutung, die in der kommunalen Zeit der äußerlich ansprechenden Schönheit von öffentlichen Bauten und ihrer Ausstattung zukommt, nämlich als einem sehr bewusst kalkulierten Index für die Qualität bzw. für

11 Muir 1997, S. 233. Vgl. zum gesamten Problemzusammenhang wie auch zu seiner forschungsgeschichtlichen Systematisierung Althoff 1997, 2002; Stollberg-Rilinger 2000, 2004.

12 Migliorino 1997; von Moos 1998, bes. S. 32ff., und 2004, bes. S. 64ff.

die politisch-ethische Qualifikation der von diesen Räumlichkeiten beherbergten öffentlichen Organe.¹³ Die Räume des *Podestà* im Palazzo Pubblico in Siena (Abb. 11) seien in einem desolaten Zustand gewesen, so vermerkt etwa ein Amtsnotar in einer offiziellen Eingabe, die er im Oktober 1316 an das Regierungsgremium des Neunerrates richtet, weshalb man Sorge getragen habe, dass sie „wunderbar und schön ausgemalt wurden (mirabiliter et pulcre pingi)“. In klarer Einschätzung der öffentlichen Wirkung, die von der Pracht dieser Ausstattung ausgeht, fasst er auch und gerade deren politisch relevante Dimension ins Auge, wenn er nicht ohne Emphase feststellt, dass die neue Aus-



Abb. 11: Palazzo Pubblico, Piazza del Campo, Siena

13 Vgl. dazu bereits Wieruszowski 1944.

malung nunmehr „den Blick erfreut (oculo est delectabilis), das Herz erheitert (cordi letabilis) und die einzelnen menschlichen Sinne betört (et singulis sensibus humanis amabilis)“, und diesen Sachverhalt ohne weiteres und auf der Ebene einer grundsätzlichen Erörterung auf die Funktionalität der kommunalen Regierungsform und auf deren demokratisch implizierte Gemeinwohldeide rückbezieht: „und es gereicht den jeweiligen Kommunen (comunis singulis) zur großen Ehre (magnus honor), wenn deren Führungsbeamte (rectores) und Vorstände (presides) [also der Bürgermeister bzw. die Vorsitzenden der einzelnen Regierungsbehörden] gut, schön und ehrenvoll wohnen, sowohl um dieser selbst willen, als auch in Hinblick auf die allgemeine Öffentlichkeit (ratione forensium), die oft und aus vielerlei verschiedenen Gründen die Gebäude der Führungsbeamten aufsucht“. ¹⁴

Was sich in solchen Zeugnissen immer wieder als programmatisch-diskursive Sinnzumessung an die ästhetische Erscheinungsweise öffentlicher Ausstattungen bekundet, ist im Kern nichts anderes als die Beschwörung eines Glückszustandes der Gegenwart, der sich im Anschauungsbild eines wohlgestalteten Gemeinwesens als dem für alle Bürger augenfälligen Dispositiv der gesellschaftlichen Eintracht und wirtschaftlichen Prosperität manifestiert. „[...] pro honore comunis senensis et pulchritudine civitatis“ – zur Ehre der Kommune als dem politischen System und zur Schönheit der Stadt als der Gesamtheit ihrer Bürger, so bringt 1297 der Finanzierungsbeschluss der Sieneser Steuerbehörde zum Bau des Palazzo Pubblico in Siena diese Gleichung auf eine eingängige Formel und rekurriert damit auf ein auch andernorts durchaus geläufiges Deutungsmuster. ¹⁵ Lorenzettis Fresken im Sieneser Rathaus stellen so gesehen nur den Höhepunkt einer längst vorgängigen und breit verlaufenden Entwicklung dar.

Die Bildsprache, die die Malerei vor diesem Hintergrund hervorbringt, ist sehr spezifisch und zugleich hoch originell. Es ist ein bildlicher Argumentationsstil, der auf immer neue Weise eine Verschränkung von anschaulicher Spezifizierung und systematisierender Verallgemeinerung, von historischer bzw. gesellschaftlicher Konkretisierung einerseits und transhistorischer Uni-

¹⁴ „[...] proponitur et dicitur, quod Presens dominus potestas comunis Senarum, fecit mirabiliter et pulcre pingi salam sive curtem domus comunis Senensis, in qua ipse moratur, et ubi Potestates Senenses solent comedere, que primo propter ignem, qui per rectores comunis Senensis preteritos ibi factus est, adeo erat nigerima et turpis et visu hodibilis [sic], quod nedum rectoribus talis civitatis, qualis Sene est, sed quibuslibet aliis singularis fuisset hodiola et indecus ad habitandum. Nam visum erat ibi quasi fuisse cribanum: nunc autem oculo est delectabilis, cordi letabilis et singulis sensibus humanis amabilis, et magnus honor etiam comunis singulis, ut eorum rectores et presides bene, pulcre et honorifice habitent, tum ratione eorumet ipsorum, tum ratione forensium, qui persepe ad domos rectorum accedunt ex causis plurimis et diversis. Multo tamen costat comuni Senensi secundum qualitatem ipsius [...]“ Milanesi 1854, S. 180f., Doc. 30. Die Begriffe „rector“ und „praeses“ bezeichnen im Kontext der städtischen Kommunen in aller Regel die gemeinhin mit richterlichen Befugnissen ausgestatteten Podestà oder Bürgermeister bzw. die Vorsteher oder Provveditori der einzelnen Regierungsbehörden.

¹⁵ Im Finanzierungsbeschluss der Vorsteher der Sieneser Steuerbehörde (Provveditori della Biccherna), zit. n. Carter Southard 1979, S. 11.

versalisierung andererseits ermöglicht, ein Bildstil, der Individuelles auf eine zeitlose und abstrakt gültige Dimension perspektiviert bzw. umgekehrt das Einzelne im Allgemeinen beleuchtet, und der dabei immer wieder mit einer Strategie der visuellen Antithesen, der kontrastiven, sich wechselweise beleuchtenden und in ihrer Semantik konturierenden Bilder verfährt.¹⁶



Abb. 12: Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, ca. 1305, Sockelzone/Südwand: Giustizia

¹⁶ Dazu und zum Folgenden vgl. Krüger 2007 sowie 2009.



Abb. 13: Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, ca. 1305, Sockelzone/
Nordwand: Ingiustizia

Schon Giottos berühmte Darstellungen der *Giustizia* und *Ingiustizia* in der Arenakapelle von Padua, die gegen 1305 entstanden, bilden in diesem Sinn eine subtil differenzierte Opposition aus (Abb. 12 und 13).¹⁷ Die allegorische Frauengestalt erscheint dabei als leibhaftige, lebendig präsente Verkörperung eines Prinzips (nämlich der Gerechtigkeit), das in Wirklichkeit abstrakt, gänzlich unsichtbar und ungreifbar ist, und das hier zusätzlich durch die augenfäl-

¹⁷ Pfeiffenberger 1966, S. 69ff.; Riess 1984; Frojmovič 1996. Vgl. zum Folgenden Krüger 2007, S. 146ff.

lige Assoziation zur thronenden Maria und Himmelskönigin auch noch mythisch-religiös überhöht wird. Als Bildfigur der Gerechtigkeit hält sie (wie auch später in Siena) die beiden Waagschalen in Händen, die die himmlisch (d. h. durch Engel) autorisierte Vollstreckung verschiedener Regularien des Rechtsprinzips (das Strafen und Belohnen bzw. Verteilen, kommutatives und distributives Recht) veranschaulichen. Erscheint sie auf einem wohlproportionierten Thron, der mit Dreipässen, zierlichen Säulchen und mit Krabbenbesatz geschmückt ist, so residiert dagegen die Ingiustizia in einem halb zerfallenen und halb bereits von wilder Vegetation zugewachsenen Stadttor, dessen Zustand zugleich der negative Ausweis seiner ungunen Wirksamkeit ist. Gleich einem Raubtier mit Krallenfingern und hauerartigen Zähnen versehen sowie mit einer langen Harke als Signum seiner raublustigen Raffgier bewehrt, blickt er nicht nach vorne, bereit zu einem offenen, unvoreingenommenen Urteil, sondern einseitig und festgelegt direkt zum Bild der Hölle an der Eingangswand der Kapelle, auf das seine ungerechte Herrschaft letztlich zuführt.



Abb. 14: Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, ca. 1305, Giustizia, Detail: Folgen der Gerechtigkeit

In ihrer programmatischen Gegenüberstellung bilden beide Personifikationen eine vielschichtig differenzierte Opposition von Realitätsbezügen aus. Das gilt auch für die predellenartige Sockelpartie mit ihrer abbreviativen Darstellung des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Wohlergehens, wie es sich – auch im übertragenen Sinn – unter der gerechten Herrschaft entfaltet (Abb. 14): Unbehelligt zur Jagd oder zu Handelszwecken ausreitende Personen und zur Musik tanzende Figuren. Evident kontrastiert dieses Inbild friedvoller Prosperität dem Pendant zu Füßen der Ungerechtigkeit (Abb. 15), in dem, von der ignoranten Thronfigur gänzlich unbeachtet, Raub und Überfall, Mord und Totschlag herrschen und eine ungezügelter, unkultivierte Natur vor sich hin wuchert, um die baulichen Zeugnisse städtischer Zivilisation, nämlich Straßen, Wege, Mauern und Tore, sichtbar dem Verfall preiszugeben.



Abb. 15: Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, ca. 1305, Ingiustizia, Detail: Folgen der Ungerechtigkeit.

Der Gegensatz zwischen der bedrohlichen, weil ungebändigten Natur (sowohl der Vegetation als auch des Menschen selbst) auf der einen Seite und der Kultur bzw. Zivilisation auf der anderen gewinnt hier schließlich eine besondere Pointe dadurch, dass auch der Modus seiner bildlichen Umsetzung selbst von diesem Gegensatz kündigt, dergestalt, dass der Wohlstand als kunsthaft gestaltetes Relief mit ganz umlaufendem Rahmen und wohlgeordneter Komposition, sprich: als regelrechtes Kunstprodukt und als bildhaft bestimmtes Dispositiv vor Augen steht, das Gegenbild jedoch als ungestaltet, rahmenlos und ohne eigentliche „Sprachform“ oder bildhaft bestimmte Künstlichkeitsmarkierung erscheint. Es liegt auf der Hand, dass von hier aus auch die gesamte Sockelpartie selbst eine zusätzliche Signifikanz gewinnt. Denn in ihrer hoch elaborierten, mit Referenzen nicht nur auf die seinerzeit moderne gotische Skulptur, sondern auch auf antike Vorgaben und auf deren illusionistische Bildrhetorik aufwartenden Gestalt steht sie als ethisch grundierte Manifestationsform eines kultivierten, auf Maximen und Verdienste der gesellschaftlichen Wohlgeordnetheit verpflichteten Selbstverständnisses vor Augen. Kurz: Die Formgestalt der Sockelzone insgesamt wird hier zur Anschauungsform einer politisch fundierten Wertethik.

Dass der thronenden Gerechtigkeit mit der Figur der *Ingiustizia* ungewöhnlicherweise und gegen jede ikonographische Überlieferung eine Männergestalt gegenüber gestellt wird, ist eine Bildidee, der offenkundig die Absicht zugrunde lag, die Ungerechtigkeit in der Gestalt eines Richters oder *rettore* zu spezifizieren, um sie auf diese Weise in den Horizont einer zeitgeschichtlich geprägten Wirklichkeit einzustellen und als ein politisches Exempel im Kontext aktueller Herrschaftspraktiken zu konkretisieren. So wird dem *transpersonalen* Prinzip der Gerechtigkeit ein anschauliches und erfahrungsnahes Bild von deren *personalem* Missbrauch, nämlich ihrer Usurpation durch einen zeitgenössischen *magistrato* mit Richterhut und Amtstracht gegenüber gestellt. Unzweifelhaft liegt dieser Bildargumentation die zweckrationale und im kommunalen

Regierungssystem institutionalisierte Leitidee zugrunde, jene Personen, die die öffentlichen Ämter besetzen, in fortwährender und gesetzlich festgelegter Rotation zu wechseln, um so den Primat des Amtes gegenüber der Person, des Prinzips gegenüber dessen individueller Ausübung zu wahren.

Vor diesem Hintergrund tritt eine weitere, grundsätzliche Frage in den Blick, nämlich inwieweit angesichts der zunehmenden „funktionalen Ausdifferenzierung“¹⁸ identitätsstiftender Einheitsideale und Gemeinwohlgeden aus bisherigen kirchlich-religiösen Fundierungszusammenhängen öffentliche Bilder und Bildprogramme sowohl durch neuartige Ikonographien als auch und gerade durch medieneigene Sprachformen und Visualisierungsstrategien ein durch diese Entwicklung aufgetretenes charismatisches Vakuum besetzen und es, gewissermaßen kompensatorisch, mit religiöser bzw. quasi-religiöser Autorität zu füllen suchen.

Der Umstand, dass die verrechtlichte, in einer rationalen und bürokratischen Amtswaltung verankerte Regierungsform als ein tiefgreifender Gegensatz zur charismatischen Herrschaft und ihrer zentralen Bestimmung der Außeralltäglichkeit anzusehen ist, wurde im Gefolge von Max Webers kultursoziologischer Grundlegung vielfach diskutiert.¹⁹ „Florentine civic time“, so hat etwa Richard Trexler den Zusammenhang historisch exemplifiziert, „was consequently *sine specie aeternitatis*, and the personages of government were qualitatively appropriate neither to the sacred time of the liturgical calendar nor to the teleology of inexplicable events. In its everyday stable existence the commune featured impermanence and cosmic meaninglessness“.²⁰ Wie entschieden dieser Sachverhalt sich auch in der öffentlichen Bildpraxis niederschlug, kann ein offizieller Ratsbeschluss vom 20. Juni 1329 beleuchten, der unter Strafandrohung anordnet, dass „kein Führungsbeamter (*rector*) oder Funktionär (*offitialis*) des Volkes bzw. der Kommune von Florenz“ durch die Anbringung seines gemalten Bildes oder seiner Wappen und Insignien an irgendeinem öffentlichem Ort zu ehren sei, und dass gegebenenfalls jedes derartige Bild umgehend wieder entfernt werden müsse.²¹

Eine offizielle und öffentliche Selbstdarstellung der Kommune konnte sich also nicht in Selbstbildern ihrer personalen Vertreter und individuellen Reprä-

18 Luhmann 1989, S. 259ff.

19 „Die charismatische Herrschaft ist, als das Außeralltägliche, sowohl der rationalen, insbesondere der bürokratischen, als der traditionellen, insbesondere der patriarchalen und patrimonialen oder ständischen, schroff entgegengesetzt. Beide sind spezifische Alltags-Formen der Herrschaft, – die (genuin) charismatische ist spezifisch das Gegenteil. Die bürokratische Herrschaft ist spezifisch rational im Sinn der Bindung an diskursiv analysierbare Regeln, die charismatische spezifisch irrational im Sinn der Regelfremdheit [...]“; Weber 1980, S. 141. Vgl. Lipp 1985, bes. S. 63ff.; Hanke 2001, bes. S. 43ff.; Nippel 2000.

20 Trexler 1980, S. 333.

21 „[...] quod nullus rector vel offitialis populi vel Comunis Florentie pingat vel pingi seu fieri faciat seu permittat [...] aliquam picturam seu sculpturam alicuius ymaginis vel armorum in muro, lapide vel pariete [...] et quod omnis sculptura et picture huiusmodi tam facta in preterita quam que fieret in futurum [...] tolli et abolli et amoveri debeat [...]“; zit. n. Seidel 1982, S. 41, Doc. 7.

sentanten, sondern allein durch die demonstrativen Darstellungen einer idealen Kollektivität etablieren, besser gesagt: durch Bildfiktionen der *communitas civium*, die der eigenen Einheit und Geschlossenheit als Ausdruck und zugleich als Selbstversicherung zu dienen vermochten. Wirklich glaubhaft, identitätsstiftend und im produktiven Sinn einheitsbildend konnten solche Bildfiktionen, wie es scheint, allerdings am Ende nur dann wirken, wenn sich dabei im emphatischen Entwurf von Gemeinschaftsidealen auch eine dauerhaft verbindliche und als außeralltäglich bzw. charismatisch implizierte Sinnorientierung anbot.

Dieser Sachverhalt und seine Bedeutung lassen sich im Blick auf ein weiteres Beispiel näher beleuchten. Es handelt sich um ein monumentales Wandbild von 1343, das in der kunsthistorischen Literatur unter dem etwas missverständlichen Titel „Die Vertreibung des Herzogs von Athen“ eingeführt ist (Abb. 16).²² Es stellt – allegorisch überformt – ein politisches Szenarium vor Augen, das den Endpunkt jener dramatischen Ereignisse markiert, welche in der gesamten Geschichte des Florentiner Trecento die vielleicht akuteste Bedrohung und am tiefsten greifende Gefährdung der Republik darstellten, und die als solche in der betreffenden Geschichtsschreibung wie in der belletristischen Literatur noch über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg in dauerhafter, ja nachgerade traumatischer Erinnerung lebendig geblieben sind. Negativer Protagonist der Geschehnisse war der Herzog von Athen, Walther von Brienne, der als Signore von Florenz 1343 nach langer Verhandlung in die Niederlegung der von ihm usurpierten Alleinherrschaft über die Stadt und zugleich in seinen Abzug unter freiem Geleit und mitsamt seinem administrativen und militärischen Gefolge einwilligte. Vorausgegangen war im Jahr zuvor, 1342, die ungewöhnliche Entscheidung der kommunal verfassten Stadtregierung, sich angesichts einer schweren Niederlage gegen den Erzfeind Pisa in einer militärisch überaus prekären Lage der Hilfe des Walther von Brienne zu versichern und ihn sowohl zum *Capitano generale della guerra* (Kriegsminister) als auch zugleich zum *Gonfaloniere della Giustizia* zu ernennen und damit in maßgeblichem Umfang die Kontrolle von Exekutive, Legislative und Jurisdiktion in seine Hände zu legen. Wenige Wochen später folgte der in der Geschichte von Florenz ebenso singuläre wie fatale Beschluss, ihn zum Signore auf Lebenszeit zu ernennen. Dies bedeutet nichts weniger als eine kapitale Wende vom politischen System der Republik und ihrer strikten Entpersonalisierung der Macht durch eine permanente, auf allen staatlichen Ebenen eingeführte Ämterrotation zu demjenigen der personalisierten Alleinherrschaft, deren anderes Gesicht die Gewaltherrschaft bzw. Tyrannei war. Als man sich der Dimension dieses Vorgangs nach und nach bewusst wurde, konnte schließlich nurmehr ein von der politisch entmachteten Führungsschicht (den *popolani grassi*) organisierter Volksaufstand den im Grunde ja selbst gegen sich ins Werk gesetz-

²² Edgerton 1985, S. 78ff.; Crum/Wilkins 1990, S. 135ff.; Kreytenberg 1991, 2000, S. 34ff.; Valentini 2003, S. 103f.

ten Staatsstreich beenden und den Herzog von Athen unter Schonung seines Lebens, vor allem aber unter Vermeidung eines blutigen Bürgerkriegs, zum gewaltlosen Amts- und Machtverzicht zwingen, was in der Tat am 26. Juli 1343 geschah und damit dem Spuk der Tyrannei ein Ende setzte.²³

Als man unmittelbar danach daran ging, die Geschehnisse und Vorgänge durch ein monumentales Erinnerungs- bzw. Mahnbild im öffentlichen Bewusstsein zu verankern und auf Dauer sichtbar zu halten, sah man sich vor die zuvor beschriebene Aufgabe gestellt, dass man in der bildlichen Darstellung gerade keinen personalisierten Sieger bzw. positiv besetzten Helden als geschichtliche Instanz vor Augen führen konnte und wollte, insofern der eigent-



Abb. 16: Florentinisch, Die Vertreibung des Herzogs von Athen (Fresko), Palazzo Vecchio, Florenz, 1343

²³ Vgl. zum weiteren Zusammenhang u. a. Brucker 1962, bes. S. 3ff., 105ff.; Becker 1967.

liche Held oder Protagonist, wenn man so will, das Gemeinwohl und politisch-ökonomische Gemeinschaftsinteresse, das *bonum comunis* der Republik war. Eben dies: das geschichtstranszendente Ideal von Libertas, von freiheitlicher Selbstbestimmung und Gemeinwohl, d. h. der Sieg der republikanischen Regierungsform und Wertestruktur über den Machtusurpator, ist in hintergründiger Weise das eigentliche Thema des Gemäldes, das damit zugleich zu einem politischen Programmbild wird.

Wie aber wird diese Bildabsicht im Fresko umgesetzt? Das monumentale Wandbild, das ursprünglich am Florentiner Staatsgefängnis angebracht war, zeigt im Zentrum und als eigentlich geschichtlich wirkenden Protagonisten nicht den Herzog von Athen, sondern die Thronfigur der heiligen Anna, an deren kirchlichem Festtag, dem 26. Juli 1343, die Vertreibung des Herzogs von Athen durch den Beschluss seiner Exilierung erfolgte.²⁴ Sie setzt zu ihrer Rechten die städtische Miliz zur wehrhaften Selbstverteidigung der Republik ein: Im Vollzug eines symbolischen Aktes, der neuerlich auch hier als körperhaft imaginiert ist, überreicht sie den in voller Rüstung vor ihr knienden Vertretern der Miliz die Banner bzw. Kriegsfahnen mit den heraldisch genau differenzierten Wappen des *Capitano del Popolo* (rotes Kreuz auf weißem Grund), der Stadt von Florenz (rote Lilie auf weißem Grund) und der Kommune als politischer Körperschaft (weiß-rot geteiltes Wappen) und stellt damit die institutionell verfügte Einsetzung der Bürgerwehr vor Augen. Es sind dieselben Wappen, die auch das von zwei Engeln gehaltene Ehrentuch im Rücken der Heiligen schmücken und diese damit heraldisch als legitime und zugleich geschichtstranszendente, nämlich himmlisch sanktionierte Regentin von Florenz ausweisen.

Das Fresko arbeitet dieses feierliches Ritual der Bannerübergabe zu einem quasi-szenischen Ereignisbild aus, das ein singuläres historisches Geschehnis in einer raum- und zeitlogischen Handlungskohärenz darzustellen vorgibt, um dabei gleichwohl mit signifikanten Brüchen der empirischen Logik zu verfahren. Zur Spezifik dieses bildsprachlichen Verfahrens gehört unter anderem auch die bis ins Einzelne hinein getreue Wiedergabe des *Palazzo dei Priori* (nachmals *Palazzo Vecchio* genannt) zur Linken der Heiligen, den sie mit einem Gestus des fürsorglichen Schutzes gleichsam in ihre Obhut nimmt. Ungeachtet dieser geradezu porträtgenauen Wiedergabe des Palastes zielt seine Darstellung auf eine symbolische Ebene der Argumentation, insofern mit ihm als dem Amtssitz der Prioren und des *Gonfaloniere della Giustizia* die Legislative und damit die zentrale politische Machtinstanz der republikanischen Herrschaftsstruktur bezeichnet ist. Exekutive (in Gestalt der Miliz) und Legislative (in Gestalt des Palastes) werden also als zwei, institutionell und regierungsrechtlich distinkte Gewalten gegenüber gestellt und zugleich als flankierende Stützen einer höher, nämlich himmlisch legitimierten Herrschaft veranschaulicht.

²⁴ Trexler 1980, S. 222.

Damit ist ein wesentliches Merkmal der Bildstruktur benannt, das dieses Fresko ungeachtet aller Unterschiede mit Giottos Darstellung der *Giustizia* (Abb. 12) verbindet. Denn gerade durch die anschaulich fassbare, gegenständliche Konkretion, wie sie in der getreuen und bis in einzelne Baudetails hinein veristischen Wiedergabe des *Palazzo dei Priori* erfolgt und wie sie ebenso in der realienkundlich präzisen Wiedergabe der aus institutionell sehr verschiedenen Teilen rekrutierten städtischen Miliz ins Werk gesetzt wird, gerade also durch die Bildsprache der gegenstandsnahen und die empirische Wirklichkeit vor Augen stellenden Konkretion wird hier eine abstrakt bestimmte Argumentation entfaltet und auf diese Weise Geschichtliches in einen geschichtstranszendenten Horizont gestellt.

Das gilt auch für die rechte Bildseite des Freskos, die den bereits geleerten Thron zeigt, von dem soeben durch eine Tugendpersonifikation – vermutlich *Fortitudo* als tugendsymbolisches Pendant zur städtischen Miliz und deren ethisch fundierter Wehrhaftigkeit – der Herzog von Athen vertrieben wird. Er tritt seinerseits, nicht unähnlich zum Fall von Giottos *Ingiustizia*, in zeitgenössischer Amtstracht auf und figuriert doch zugleich in allegorischer Kodierung, nämlich mit einem Monstrum und Hybridgebilde aus bärtigem Menschengesicht und Skorpionkörper in Händen, das ihm als Signum seiner bössartigen Verruchtheit und des näheren zu seiner Kennzeichnung als Betrüger und Staatsverräter beigegeben ist. Zu seinen Füßen liegen mit dem entzwei gebrochenen Schwert, der in Stücke zerfallenen Waage, dem niedergeworfenen roten Gesetzesbuch und dem zerbrochenen Banner der Florentiner *Signoria* mit ihrem Motto *LIBERTAS* die sichtbaren Zeichen seines Machtmissbrauchs und näherhin die Beweisstücke seines Landesverrates. Es sind Symbole, die gleichwohl mit all ihrer konkreten Gegenständlichkeit im Bild aufwarten.

Aufs Ganze gesehen lässt sich an dieser Stelle sagen, dass die Spezifik der bildsprachlichen Struktur darauf gerichtet ist, das singuläre historische Ereignis, das Ursache und Gegenstand der Darstellung war, als eben solches präsent und in seiner dauerhaften Aktualität bewusst zu halten, und es doch im selben Zug zu hypostasieren und in einem Begründungszusammenhang zu verankern, der seine aktuelle und geschichtsimmanente Bedeutung übersteigt. Erst vor diesem Hintergrund lässt sich die Bedeutung ermessen, die der Figur der Heiligen Anna hier zukommt. Denn indem sie als personales Substitut die faktische Leerstelle einer nichtexistenten und in der politischen Theorie und Praxis nicht möglichen Herrscherfigur vertritt und diese imaginäre Instanz mit einer identifikatorischen Präsenz erfüllt, besetzt sie im Grunde ein charimatisches Vakuum. „Florentine government [...] had power, but lacked authority; there was no king’s touch in the republic“, wie Trexler formuliert und damit das strukturelle Defizit der nicht-signorialen Herrschaftsform benennt.²⁵ Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum die Figur der Heiligen Anna hier in denkbar ungebräuchlicher Weise nicht in der Selbdritt-Ikonographie erscheint,

25 Ebd., S. 333.

also mit der sonst obligatorischen Kennzeichnung ihrer Mutterschaft Mariens, sondern als einzelne regentengleiche Throngestalt mit Würdetuch und himmlischer Ehrengarde. Bildsprachlich wird damit wiederum mehr ermöglicht als nur die visuelle Aufrufung einer herrscherlich legitimierten Instanz. Denn unverkennbar weist die Bildanlage auch eine latente Assoziation zum angestammten Bildformular von Weltgerichtsdarstellungen auf (Abb. 17) und misst der Heiligen damit suggestiv den Rang einer richtergleichen Thronfigur an der Schnittstelle von irdischem und eschatologischem Horizont zu. Und mehr noch: In der motivischen Disposition des Gemäldes offenbart sich zugleich eine semantische Anspielung von weit präziserer Signifikanz, insofern ihr die eher



Abb. 17: Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle), Padua, ca. 1305, Eingangsinnenseite: Weltgericht, Detail: thronender Weltenrichter



Abb. 18: Carlo Lasinio, Der Sturz der rebellischen Engel, Kupferstich nach dem zerstörten Fresko von Spinello Aretino in Sant'Angelo, Arezzo (Ende 14. Jh.), 1822

seltene Ikonographie des Engelssturzes einverwoben ist. Das Beispiel eines heute verlorenen Freskos des späten Trecento, das sich ehemals in der Kirche Sant'Angelo in Arezzo befand (Abb. 18), zeigt exemplarisch die betreffende Szenerie mit der zentralen Thronfigur Gottvaters, dem sich von links die solidarische Engelsschar kampfbereit zur Hilfestellung nähert, während rechts der leere Thron erscheint, von dem Luzifer in seinem Hochmut gestürzt wurde.²⁶ Bedenkt man, dass das Florentiner Fresko ehemals von einem rund umlaufenden, breiten Rahmen umfassen wurde, dessen nurmehr fragmentarisch erhaltene Partien ein figürliches Programm des Zodiacus mit Sternzeichen und Planeten als wahrscheinlich vermuten lassen, so zeichnet sich die kosmische Dimension eines regelrechten Weltgeschehens ab, zu der man das historische Er-

²⁶ Fornasari 2005, S. 294 und 300.

eignis des Sturzes von Walther von Brienne in Bezug setzte und symbolisch überhöhte.

Es liegt auf der Hand, dass das Fresko im Rekurs auf jene prominente Tradition von allegorischen Darstellungen der kommunalen Herrschaftssysteme steht, von der ich einleitend ausgegangen bin, also Ambrogio Lorenzettis *Buon Governo* von 1338/39, den Darstellungen der Kommune am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati in Arezzo und anderen mehr, die letztlich alle auf eine heute verlorene Bilderfindung Giottos im *Palazzo del Podestà* in Florenz zurückgehen. Wie wichtig diese Tradition für die Bildkonzeption, genauer gesagt: für die schwierige Bildfindung dieser ungewöhnlichen Darstellung war, lässt sich erst dann wirklich ermessen, wenn man sich verdeutlicht, dass gleichzeitig ein weiteres Fresko geschaffen wurde, das an der Außenmauer des *Palazzo del Podestà* angebracht wurde.²⁷ Durch Quellen wissen wir, dass man dabei offenbar die Sieneser Allegorie des *Mal Governo* (Abb. 9) auf Walther von Brienne übertrug und ihn als tyrannischen Gewaltherrscher in Begleitung von sechs schlechten Beratern zeigte. Dass dieses Wandbild aber bei den Zeitgenossen höchst umstritten war, weil es – im Gegensatz zu dem erhaltenen Fresko – nicht nur den Herzog von Athen als zentral thronenden Protagonisten exponierte und eben hierdurch historischen Missverständnissen Vorschub zu leisten vermochte, sondern weil es *per se* auch dauerhaft die faktische historische Situation vor Augen stellte, dass der Herzog von Athen einst freiwillig von Florenz zum Signore gewählt worden war, eine Situation, die Florenz selbst als eigene politische Schande ansehen musste. Kurz: Das als *Schandbild* des Herzogs von Athen geschaffene Gemälde stand in stets latenter Gefahr, als *Erinnerungsbild* der Schande von Florenz angesehen zu werden. „[...] perocchè fu memoria di difetto e vergogna del nostro comune, che 'l facemmo nostro signore“, wie bereits in den späten 1340er Jahren der Florentiner Chronist Giovanni Villani in aller Offenheit bekundet.²⁸ Das Beispiel zeigt also, welche semantischen Imponderabilien die allegorische Kodierung im Medium der neuen Bildsprache und damit angesichts des Fehlens hergebrachter ikonographischer Konventionen ausgesetzt war und wie leicht die Intention suggestiver Evidenz auch einem Kippeffekt unterliegen konnte. Dergestalt, dass man sich im Fall des Freskos am *Palazzo del Podestà* nicht anders zu helfen wusste, als das Bild bei der Gelegenheit bestimmter Staatsempfänge oft kurzerhand mit Tüchern zu verhüllen.

Im einen wie im anderen Fall, im Gelingen der Bilder wie in ihrem Scheitern, bezeugt sich am Ende, dass die Symbolisations- und Visualisierungsleistung, die sich als kommunikatives Potential in der Praxis öffentlicher Bildpolitik im Trecento entfaltet, an eine besondere Komplexität von bildlichen Strukturen geknüpft ist. Diese Strukturen weisen die öffentlichen Bilder als Medien aus, die an der Schnittstelle nicht nur zu vielfältigen gesellschaftlichen und po-

²⁷ Uccelli 1865, S. 165ff.; Passerini 1865, S. 20ff.; Crum/Wilkins 1990, S. 139f.

²⁸ Zit. n. Crum/Wilkins 1990, S. 161.

litischen Kontexten stehen, sondern auch und gerade zu reich elaborierten *visuellen* Diskursen und zu deren genuiner Weise der Bedeutungsproduktion. Es sind mithin Strukturen, die sich kaum auf die Vorstellung von gesellschafts-, mentalitäts- oder gar klassenspezifischen Ausdrucks- oder Stilmodi reduzieren lassen, wie dies etwa Frederick Antal, Millard Meiss und andere gerade für die Kunst des Trecento unternommen haben. Denn sie entfalten, wie oben ausgeführt, diese genuine Leistung nicht als „Ausdruck“ prästablierter Sachverhalte und Semantiken und auch nicht als lediglich verbildlichte Wiedergabe von Prätexten, sondern als ein ästhetisch wirksames Dispositiv, das sich der Praxis der sozialen, religiösen und kulturellen Imagination als eigenproduktives Ferment einschreibt.²⁹

Literatur

- Althoff, Gerd: Zur Bedeutung der symbolischen Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters. In: *Frühmittelalterliche Studien* 31, 1997, S. 370-389.
- Althoff, Gerd: Die Kultur der Zeichen und Symbole. In: *Frühmittelalterliche Studien* 36, 2002, S. 1-17.
- Antal, Frederick: *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries*. London 1948.
- Arasse, Daniel: L'art et l'illustration du pouvoir. In: *Culture et Idéologie dans la Genèse de l'État Moderne* (Actes de la table ronde). Rom 1985, S. 231-244.
- Baron, Hans: *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton 1955a.
- Baron, Hans: *Humanistic and Political Literature in Venice and Florence at the Beginning of the Quattrocento*. Princeton 1955b.
- Baron, Hans: *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*. 2 Bde. Princeton 1988.
- Bauer, Hermann: *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*. Berlin 1966.
- Becker, Marvin B.: *Florence in Transition*. Vol. I: The Decline of the Commune. Baltimore 1967.
- Belting, Hans/Blume, Dieter (Hg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München 1989.
- Brown, Alison: Hans Baron's Renaissance. In: *Historical Journal* 33, 1990, S. 441-448.
- Brucker, Gene A.: *Florentine Politics and Society, 1343-1378*. Princeton 1962.
- Campbell, C. Jean: The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace. In: *The Art Bulletin* 83, 2001, S. 240-258.

²⁹ Antal 1948; Meiss 1951. Vgl. dazu die betreffende, langwährende Diskussion u. a. von Heinrich D. Gronau (*The Burlington Magazine* 90, 1948, S. 297-298), Millard Meiss (*The Art Bulletin* 31, 1949, S. 143-150), Theodor E. Mommsen (*Journal of the History of Ideas* 11, 1950, S. 369-379); Wallace K. Ferguson und Benjamin Rowland, Jr. (*The Art Bulletin* 34, 1952, S. 317-322), sowie Wessely 1976; van Os 1981; Cole 1983.

- Cannon, Joana/Williamson, Beth (Hg.): *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261-1352*. Brookfield 2000.
- Carter Southard, Edna: *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539: Studies in Imagery and Relations to other Comunal Palaces in Tuscany*. New York, London 1979.
- Cole, Bruce: Some Thoughts on Orcagna and the Black Death Style. In: *Antichità viva* 22, 1983, S. 27-37.
- Crum, Roger J./Wilkins, David G.: In the Defense of Florentine Republicanism. Saint Anne and Florentine Art, 1343-1575. In: Kathleen Ashley/Pamela Sheingorn (Hg.), *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*. Athen, London 1990, S. 131-168.
- Dietl, Albert: Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittellitalienischen Kommunen der Dantezeit. In: Jürgen Lehmann/Eckard Liebau (Hg.), *Stadt-Ansichten* (Bibliotheca academica, 1). Würzburg 2000, S. 81-102.
- Donato, Maria Monica: Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul „Buon governo“. In: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* 19, 1993, S. 305-355.
- Donato, Maria Monica: „Cose morali, e anche appartenenti secondo è luoghi“: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano. In: Paolo Cammarosano (Hg.), *Forme della propaganda politica nel Due e Trecento*. Rom 1994, S. 491-517.
- Donato, Maria Monica: Immagini e iscrizioni nell'arte „politica“ fra Tre e Quattrocento. In: Claudio Ciociola (Hg.), *„Visibile parlare“*. *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Neapel 1997, S. 341-396.
- Donato, Maria Monica: Il pittore del „Buon Governo“: Le opere „politiche“ di Ambrogio in Palazzo Pubblico. In: Chiara Frugoni (Hg.), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*. Florenz 2002, S. 202-255.
- Dondarini, Rolando: Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città. In: Francesca Bocchi/Rosa Smurra (Hg.), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001). Rom 2003, S. 271-284.
- Edgerton, Samuel Y.: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during Florentine Renaissance*. Ithaca, London 1985.
- Ferguson, Wallace K.: The Interpretation of Italian Humanism: the Contribution of Hans Baron. In: *Journal of the History of Ideas* 19, 1958, S. 14-25.
- Fornasari, Liletta: Arezzo gotica, dalle Vite del Vasari alla riscoperta critica di un Trecento aretino. In: Aldo Galli/Paola Refice (Hg.), *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*. Florenz 2005, S. 289-306.
- Frojmovič, Eva: Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59, 1996, S. 24-47.
- Gibbs, Robert: In Search of Ambrogio Lorenzetti's Allegory of Justice. Changes to the frescoes in the Palazzo Pubblico. In: *Apollo* 149, 1999, S. 11-16.
- Goldthwaite, Richard A.: *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimore, London 1993.
- Hanke, Edith: Max Webers „Herrschaftssoziologie“. Eine werkgeschichtliche Studie. In: Edith Hanke/Wolfgang J. Mommsen (Hg.), *Max Webers Herrschaftssoziologie. Studien zur Entstehung und Wirkung*. Tübingen 2001, S. 19-46.
- Hankins, James: The „Baron Thesis“ after Forty Years and Some Recent Studies on Leonardo Bruni. In: *Journal of the History of Ideas* 56, 1995, S. 309-338.

- Hyde, John Kenneth: *Society and Politics in Medieval Italy. The Evolution of the Civil Life, 1000-1350*. London 1973.
- Jones, Phillip J.: *The Italian City-State from Commune to Signoria*. Oxford 1997.
- Kracht, Klaus: „Bürgerhumanismus“ oder „Staatsräson“. Hans Baron und die republikanische Intelligenz. In: *Leviathan* 29, 2001, S. 355-370.
- Krawietz, Werner: Art. „Körperschaft“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 1101-1134.
- Kreytenberg, Gert: Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d'Atene aus Florenz. In: Ronald G. Kecks (Hg.), *Musagetes*. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag. Berlin 1991, S. 151-165.
- Kreytenberg, Gert: *Orcagna, Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*. Mainz 2000.
- Krüger, Klaus: Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst. In: Otto Gerhard Oexle/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*. Göttingen 1998, S. 127-186.
- Krüger, Klaus: Bildlicher Diskurs und symbolische Kommunikation. Zu einigen Fallbeispielen öffentlicher Bildpolitik im Trecento. In: Jan-Dirk Müller (Hg.), *Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik* (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 64). München 2007, S. 123-162.
- Krüger, Klaus: Figuren der Evidenz. Bild, Medium und allegorische Kodierung in der Malerei des Trecento. In: Peter Strohschneider (Hg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit* (DFG-Symposium 2006). Berlin 2009, S. 902-927.
- Ladwig, Perdita: *Das Renaissancebild deutscher Historiker 1898-1933*. Frankfurt/M., New York 2004.
- Larner, John: *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1350*. London 1980.
- Lipp, Wolfgang: *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*. Berlin 1985.
- Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1989.
- Mager, Wolfgang: Art. „Republik“. In: *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 549-651.
- Martines, Lauro: *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*. Baltimore 1988.
- Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951.
- Michaud-Quantin, Pierre: *Universitas. Expressions du mouvement communautaire dans le Moyen-Âge*. Paris 1970.
- Migliorino, Francesco: Kommunikationsprozesse und Formen sozialer Kontrolle im Zeitalter des Ius Commune. In: Heinz Durckardt/Gert Melville (Hg.), *Im Spannungsfeld von Recht und Ritual. Soziale Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Köln, Weimar, Wien 1997, S. 50-70.
- Milanesi, Gaetano (Hg.): *Documenti per la storia dell'arte senese*. Bd. 1. Siena 1854.
- von Moos, Peter: Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus. In: Gert Melville/Peter von Moos (Hg.), *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 3-83.
- von Moos, Peter: „Öffentlich“ und „Privat“ im Mittelalter. *Zu einem Problem historischer Begriffsbildung*. Heidelberg 2004.
- Muir, Edward: *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge 1997.

- Najemy, John M.: *Corporatism and Consensus in Florentine Electoral Politics, 1280-1400*. Chapel Hill 1982.
- Najemy, John M.: Baron's Machiavelli and Renaissance Republicanism. In: *The American Historical Review* 101, 1996, S. 119-129.
- Najemy, John M. (Hg.): *Italy in the Age of the Renaissance, 1300-1500*. Oxford 2004.
- Nippel, Wilfried: Charisma und Herrschaft. In: Wilfried Nippel (Hg.), *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München 2000, S. 7-22.
- Norman, Diana (Hg.): *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*. 2 Bde. New Haven, London 1995.
- Norman, Diana: *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City*. New Haven, London 1999.
- Norman, Diana: *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*. New Haven 2003.
- van Os, Henk: The Black Death and Sieneese Painting: A Problem of Interpretation. In: *Art History* 4, 1981, S. 237-249.
- Passerini, Luigi: *Del Pretorio di Firenze*. Florenz 1865.
- Pfeiffenberger, Selma: *The Iconography of Giotto's Virtues and Vices at Padua* (Ph. D. Diss., Bryn Mawr College 1966). Ann Arbor 1966.
- Redon, Odile: *L'espace d'une cité. Sienne et les pays siennois (XIIIe – XIVe siècle)*. Rom 1994.
- Rexroth, Frank: Rituale und Ritualismus in der historischen Mittelalterforschung. Eine Skizze. In: Hans-Werner Götz/Jörg Jarnut (Hg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*. München 2003, S. 391-406.
- Riess, Jonathan: Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel. In: *Arte Cristiana* 72, 1984, S. 69-80.
- Schiera, Pierangelo: „Bonum Commune“ zwischen Mittelalter und Neuzeit. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 81, 1999, S. 283-303.
- Seidel, Max: „Castrum pingatur in palatio“ 1: Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena. In: *Prospettiva* 28, 1982, S. 17-41.
- Seidel, Max: Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der „Sala della Pace“. In: *Städte Jahrbuch* NF 16, 1997, S. 35-90.
- Seidel, Max: *Dolce vita. Ambrogio Lorenzetti's Porträt des Sieneßer Staates*. Basel 1999.
- Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as a Political Philosopher. In: *Proceedings of the British Academy* 72, 1986, S. 1-56.
- Skinner, Quentin: Ambrogio Lorenzetti's „Buon Governo“ frescoes: two old questions, two new answers. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62, 1999, S. 1-28.
- Smurra, Rosa: Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento. In: Francesca Bocchi/Rosa Smurra (Hg.), *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001). Rom 2003, S. 417-439.
- Starn, Randolph: *Ambrogio Lorenzetti: The Palazzo Pubblico*. New York 1994.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 27, 2000, S. 389-405.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, S. 489-527.

- Stolleis, Michael/Wolff, Ruth (Hg.): *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Tübingen 2004.
- Trexler, Richard C.: *Public Life in Renaissance Florence*. New York 1980.
- Uccelli, Giovan Battista: *Palazzo del Podestà. Illustrazione storica*. Florenz 1865.
- Valentini, Anita: Genesi ed evoluzione dell'immagine di Sant'Anna a Firenze. In: *Sant'Anna dei Fiorentini: storia, fede, arte, tradizione*. Florenz 2003, S. 103-134.
- Waley, Daniel: *The Italian City-Republics*. London 1988 (3. Aufl.).
- Walzer, Michael: On the Role of Symbolism in Political Thought. In: *Political Science Quarterly* 82, 1967, S. 191-204.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen 1980 (5., rev. Aufl.).
- Wessely, Anna: Die Aufhebung des Stilbegriffs – Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage. In: *Kritische Berichte* 4, Heft 2-3, 1976, S. 16-35.
- Wieruszowski, Helene: Art and the Commune in the Time of Dante. In: *Speculum* 19, 1944, S. 14-33.
- Witt, Ronald: The „Crisis“ after Forty Years. In: *The American Historical Review* 101, 1996, S. 110-118.

Bildnachweise

Soprintendenza B.A.S. Siena: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Soprintendenza B.A.A.A.S. Arezzo: 4.

KHI der FU Berlin: 12-15, 17.

KHI Florenz: 16.

Alle übrigen Abbildungen stammen aus dem Archiv des Verfassers.