

Klaus Krüger

## Bildlicher Diskurs und symbolische Kommunikation

Zu einigen Fallbeispielen öffentlicher Bildpolitik im Trecento

### I.

Als im Juni des Jahres 1329 die *Sei della Biada*, also die sechs Führungsbeamten jener mächtigen Behörde, der in Florenz die Oberaufsicht über die städtische Versorgung mit Nahrungsmitteln und insbesondere über den Getreidehandel oblag, eine eigens von ihnen einbestellte Gesandtschaft politischer Vertreter aus der Gemeinde von Colle di Val d'Elsa vor den Amtssitz ihres Handelsgerichts geleiten und dort direkt vor ein ganz neu angebrachtes Wandbild an dessen Fassade führen, reagieren die auswärtigen Gesandten beim Anblick des Freskos betreten und mit ratlosem Unverständnis: „Beim Amtssitz der *Sei* angelangt, blieben sie stehen, unterhielten sich und betrachteten das Wandbild, und mit gesenktem Haupt fragten sie, was denn das, was dort dargestellt war, bedeuten solle.“ Die Antwort der Florentiner erfolgt ohne jedes Zögern, und sie zeugt von einer unverhohlenen Verstimmung: Jedes kleine Kind sei imstande, ohne langes Fragen zu verstehen, was das Gemälde so offenkundig zeige<sup>1</sup>.

Warum verhielten sich die Florentiner so Streitbar? Und was war auf dem Wandbild zu sehen? Vergegenwärtigt man sich die historischen Umstände, die zu dem Vorfall führten, so wird rasch klar, daß die Heftigkeit der Dissonanz weder beiläufiger Natur war noch sich dem Zufall unterschiedlicher Verständnis Voraussetzungen verdankte, sondern vielmehr einer kalkulierten Inszenierung entsprang. Die Begegnung vor dem Bild wurde von den Florentinern planvoll herbeigeführt, und zwar als instrumenteller Teil eines öffentlichen politischen Handelns.

<sup>1</sup> „... giunti a l'ufficio de' Sei predetto, e stando per parlare e guardando la dipintura ..., chon chinato chapo domandarono che vollia dire ciò che là era scolpito. Alli quali per l'ufficio così risposto fu: 'Ogni piccolo banbolino senza domandare può intendere ciò che lla tinta parete manifesta [...]‘“, vgl. *Giuliano Pinto*, *Il libro del Biadaio*. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348 (Biblioteca Storica Toscana, a cura della Deputazione Toscana di Storia Patria XVIII, Florenz 1978) 352. Vgl. den Gesamttext im Anhang. Zur Behörde der *Sei della Biada* siehe *Robert Davidsohn*, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde. (Berlin 1896–1927) Bd. IV, 1, 131 ff.

Worum es dabei ging, war im Kern nichts anderes als die Regelung eines gravierenden politischen Konfliktes durch den performativen Vollzug kommunikativer Akte.

Als unmittelbar betroffener Zeitzeuge weiß der Florentiner Kaufmann und Getreidehändler Domenico Benzi nur wenige Jahre später von den Vorgängen zu berichten. In seinem ‚Specchio umano‘, der eine detaillierte Chronik des städtischen Kornhandels zwischen 1320 und 1335 liefert, schildert er eingehend und mit noch anhaltender Empörung, was der eigentliche Anlaß der ungewöhnlichen Begebenheit war, nämlich „die grausame Schandtat (infamia) und ruchlose Niedertracht, die Colle di Val d’Elsa gegen Florenz begangen hatte“<sup>2</sup>. Folgendes war geschehen: Die seit dem Duecento in politischer Freundschaft und Bündnistreue mit Florenz verbundene und auch in Kriegsnot wiederholt militärisch unterstützte Stadt hatte einen erst im April desselben Jahres (1329) mit dem *Biado* eigens ausgehandelten Vertrag zur Lieferung von 4000 Scheffel Korn zu je 32 *soldi* in aller Heimlichkeit zur eigenen Vorteilsnahme gebrochen, indem sie das für Florenz bestimmte und vertraglich zugesicherte Getreide kurzerhand für vier *soldi* mehr pro Scheffel ausgerechnet an den alten Erzfeind von Florenz, an die Stadt Pisa, verkauft hatte. Als daher die Florentiner mit ihrem Troß von Packtieren vereinbarungsgemäß nach Colle di Val d’Elsa kamen, schützte man „trügerisch und mit vorgeschobenen Lügen“<sup>3</sup> dringlichen Eigenbedarf vor und schickte sie unverrichteter Dinge und mit leeren Säcken wieder zurück.

Der Vorfall war gravierend und brisant, um so mehr als hier ein *politischer* Verrat, die Konspiration mit dem Landesfeind Pisa, mit einem *wirtschaftlichen* Vergehen, dem arglistigen Handelsbetrug, zusammenfiel, und dies angesichts der

<sup>2</sup> „la crudele infamia di Colle e la malvagità che feciono a Firenze“, vgl. *Pinto*, Il libro (wie Anm. 1) 350 und Anhang. Der Text der Chronik endet mit dem Jahr 1335, woraus sich ein sicheres *post quem* für die Entstehung des Codex ergibt. Der Beginn der Niederschrift, die im Stil eines behördlichen Registers noch stark durch listenmäßige Preisaufstellungen beherrscht wird, wird von der Forschung in die Jahre um 1340 angesetzt, während die zunehmend erzählerische Fortführung der Chronik möglicherweise bis in die Zeit um 1345 fällt. Vgl. dazu und allgemein zur inhaltlichen Konzeption des „Specchio umano“: *Vittore Branca*, Un biadaiuolo lettore di Dante nei primi decenni del ’300, in: *Rivista di Cultura Classica e Medievale* 7 (1965) 200–215; *Luisa Miglio*, Per una datazione del Biadaiuolo fiorentino (Ms. Laur. Tempi 3), in: *La Bibliofilia* 77 (1975) 1–36; *Pinto*, Il libro (wie Anm. 1); *Luisa Miglio*, Domenico Lenzi: tra mercatura e poesia, in: *MLN* 93 (1978) 109–130; *Luisa Miglio*, Considerazioni ed ipotesi sul libro ‚borghese‘ italiano del Trecento. A proposito di un’edizione critica dello ‚Specchio umano‘ di Domenico Lenzi, in: *Scrittura e civiltà* 3 (1979) 309–327; *Susanna Partsch*, Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi (Worms 1981) 5ff.; *Carlo Bertelli*, Prefazione, in: *Lo specchio umano di Domenico Lenzi* (Mailand 1981) 7–18; *Luisa Morozzi*, Domenico Benzi, Specchio umano, in: *Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all’alba dell’economia moderna* (Kat. Ausst. Rom, Palazzo del Quirinale 2002) hrsg. v. *Alessandro Tomei* (Rom 2002) 254ff. Zur unlängst erfolgten Korrektur der vormaligen Lesung des Namens von irrtümlich „Lenzi“ in „Benzi“: *A. Rossi*, Domenico Benzi, Il Biadaiuolo amico degli Alighieri, nella bottega di Jacopo del Casentino, in: *ders.*, *Cinquanta lezioni di filologia italiana* (Rom 1997) 37–68.

<sup>3</sup> „falsamente e con sopraposte bugie“, vgl. *Pinto*, Il libro (wie Anm. 1) 352 und Anhang.

seinerzeit akut herrschenden Hungersnot in einer für das Wohlergehen und die schiere Existenz der Stadt elementaren Angelegenheit<sup>4</sup>. Als die *Sei della Biada* vom Betrug erfuhren, reagierten sie daher unverzüglich und „in einmütigem Konsens mit den Priestern und den Bannerträgern und dem ganzen Stadtrat“ dergestalt, daß sie auf offiziellem Wege, erstens, eine strafrechtliche Untersuchung (*inquisitione gravissima*) gegen den *Capitano* und gegen die gesamte kommunale Regierung von Colle di Val d’Elsa einleiteten und, zweitens, den Beschluß faßten, das besagte Fresko im Sinne einer öffentlich bekundeten Anklage an der Fassade ihres Amtssitzes als dem Ort ihrer Handelsrechtssprechung („dove i Sei rendono ragione“) anbringen zu lassen<sup>5</sup>. Bedenkt man, daß das Verfahren der öffentlichen Ächtung seinerzeit nicht nur als Mittel zur Artikulation einer – wie auch immer dirigierten – Volksmeinung (*infamia popularis*) diene, sondern ebenso sehr als ein regulär institutionalisiertes Rechtsinstrument (*infamia legalis*) eingeführt war, und daß etwa das offizielle Rechtsbuch von Florenz („*Liber iuris Florentinus*“) in diesem Sinne ausdrücklich die Maßnahme der *privatio famae vel commaculatio famae* aufführt, dann wird das ganze Maß an offizieller Verbindlichkeit deutlich, die dem Vorgang und mit ihm auch der Verwendung eines öffentlichen Wandbildes beigelegt war<sup>6</sup>.

Als Domenico Benzi seine Chronik verfaßte, war das in Rede stehende Fresko bereits nicht mehr erhalten. Um so mehr sah er sich offenbar veranlaßt, den darin bezeugten Verrat („la crudele infamia di Colle“) der Nachwelt möglichst dauerhaft zu überliefern und das Fresko daher „so, wie man es hier, auf der beigegebenen Miniatur, sehen kann“<sup>7</sup>, dem Leser vor Augen zu stellen (Abb. 1). Gezeigt wird darauf, wie sowohl die Florentiner als auch die Pisaner nach links und rechts aus den Stadttoren abziehen und mit ihren Packeseln Colle di Val d’Elsa in verschiedene Richtungen verlassen<sup>8</sup>. Die gut zehn Jahre nach dem Vorfall entstandene Miniatur, von der wir nicht sagen können, wie exakt sie das ehemalige Fresko wirklich wiedergibt, teilt ihre Botschaft in einer bildrhetorisch klar disponierten

<sup>4</sup> Der Getreidehandel stellt den zentralen Wirtschaftszweig der großen Florentiner Unternehmen und Handelsgesellschaften wie etwa der Peruzzi und der Bardi dar. Diese durchliefen seit den Jahren um 1325 eine gravierende Krise, die schließlich 1343 zum Bankrott führte. Siehe u. a.: *Edwin Hunt*, *The Medieval Supercompanies. A Study of the Peruzzi Company of Florence* (Cambridge 1994).

<sup>5</sup> „chon consentimento de’ priori e gonfalonieri e tutto il consilio“, vgl. *Pinto*, *Il libro* (wie Anm. 1) 352 und Anhang.

<sup>6</sup> *Max Conrat*, *Das Florentiner Rechtsbuch. Ein System römischen Privatrechtes aus der Glossatorenzeit* (Berlin 1882) 54. Vgl. dazu *Gherardo Ortalli*, „... pingatur in Palatio ...“. *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI* (Rom 1979) 32 ff.

<sup>7</sup> „nel modo che piu oltre dipinto vedrete“, vgl. *Pinto*, *Il libro* (wie Anm. 1) 353 und Anhang.

<sup>8</sup> Vgl. *Guido Biagi*, „Una rappresentazione figurata di Colle Valdelsa nel Biadaiolo Tempiario-laurenziano“, in: *Miscellanea storica della Valdelsa* 7 (1899) 26–33; *Partsch*, *Profane Buchmalerei* (wie Anm. 2) 30 ff. Generell zur Bildausstattung des Codex: *Partsch*, *Profane Buchmalerei* (wie Anm. 2) 14 ff.; *Richard Offner*, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth century*, Section III, Vol. II, Part I, *Elder Contemporaries of Giotto. A New Edition with additional Material, Notes and Bibliography* by *Miklós Boskovits* (Florenz 1987) 246–259.

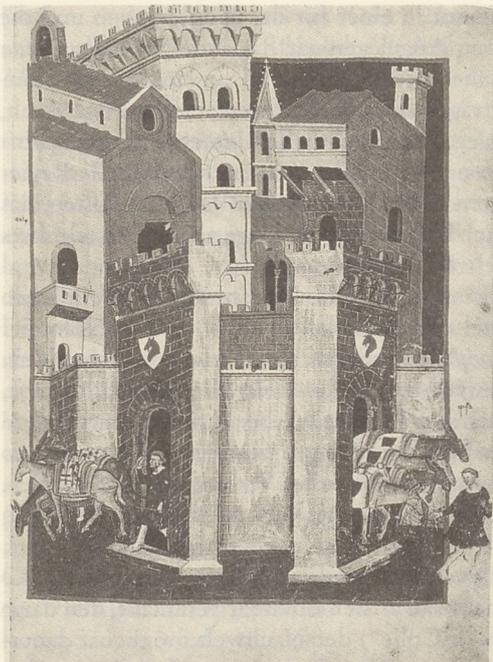


Abb. 1: Domenico Benzi, *Specchio umano*, Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ms. *Tempi* 3, fol. 70 r: Der Verrat von Colle di Val d'Elsa, ca. 1340–45.

Anlage mit. Sie stellt die angeklagte Kommune von Colle di Val d'Elsa in einer komprimierten, dabei keineswegs porträthaften Bildabbreviatur ihrer repräsentativen Bauten zur Schau: mit der Basilika der Kollegiats- und Pfarrkirche, dem hochragenden, zinnenbekrönten Stadtpalast, einem überdachten Wehrturm mit weit vorkragendem Balkon, und insbesondere mit den so augenfällig mit den Wappen der Gemeinde besetzten Stadttoren<sup>9</sup>. Die Stadt entfaltet eine bildbeherrschende, ja nachgerade rahmensprengende Präsenz und drängt sich in forcierter perspektivischer Verkürzung weit nach vorne, bis in den Bildvordergrund hinein. Erscheint sie vorderhand zwar ohne jegliche Aktivität, ja still und regelrecht in ihren Bauten verschlossen, so wird sie doch durch ihre schiere Prominenz im Bild unübersehbar als die eigentliche Protagonistin exponiert und damit als eine Gemeinde in Szene gesetzt, deren Täterschaft ungeachtet aller Verheimlichungsversuche hier offenkundig wird. Jeder könne auf dem Bild, so die Florentiner zu der auswärtigen Gesandtschaft, „klar und deutlich sehen und begreifen (*vedere ed intendere chiaro*), was diese Ortschaft (*questo chastello*) heimtückisch und aus Habsucht gegen unsere Kommune begangen hat“. Es gehört maßgeblich zur semantischen Logik der Darstellung, daß diese Täterschaft nicht etwa von einzel-

<sup>9</sup> Die Prominenz der Basilika erklärt sich möglicherweise aus dem Umstand, daß der seinerzeitige Capitano von Colle di Val d'Elsa, Albizzo de' Tancredi, zugleich Erzpriester der Collegiata war, siehe *Luigi Biadi*, *Storia della Città di Colle in Val d'Elsa* (Florenz 1859) 97 f.

nen, verräterisch und schuldhaft handelnden Personen, sondern in transpersonaler Anonymität und vom gesamten Gemeinwesen, genauer gesagt: von dessen verantwortlichen Institutionen im symbolischen Bild ihrer Bauten verkörpert wird<sup>10</sup>.

Individualisierte Akteure treten allein unten links und rechts in Erscheinung, doch handelt es sich bei ihnen nicht um Bürger der angeklagten Gemeinde, weshalb ihr Handlungsort auch sinnfällig außerhalb von deren Mauern liegt. Die beiden Eseltreiber mit ihren Packtieren führen das eigentliche Betrugsdelikt vor Augen, und dies in einer eingängigen, antithetischen Disposition, eben so, wie es der Text der Chronik beschreibt: „Und die Pisaner Esel gingen beladen in ihre Stadt zurück und deine Freunde, die es eigentlich wert waren, den Weizen als Geschenk zu bekommen, kehrten mit ihren nicht beladenen Tieren und mit leeren Säcken nach Florenz zurück.“<sup>11</sup> Unverrichteter Dinge abziehende Esel hier, Packtiere mit prall gefüllten Säcken dort, das geschädigte Florenz links, das bevorteilte Pisa rechts: Die in axialer Bildsymmetrie und nahezu spiegelbildlich angelegte Gegenüberstellung, die durch die betreffende heraldische Kennzeichnung der Getreidesäcke deutlich ausgewiesen wird, faßt die beiden Vorgänge, die sich faktisch nicht nur getrennt voneinander, sondern auch in zeitlicher Abfolge zugetragen hatten, zu einem einzigen, synchronen Geschehnis zusammen. Anders als im Text, der ausdrücklich von der *Rückkunft* der Parteien nach Florenz und Pisa spricht, zeigt das Bild nicht diese beiden Vorgänge und folglich weder Pisa noch Florenz, sondern einzig die Stadtansicht von Colle di Val d'Elsa, an der der *Auszug* der Parteien wie das urkundliche Siegel ihrer Schuld haftet.

Die Darstellung gelangt auf diese Weise zu einer bildlichen Zuspitzung, die ebenso einprägsam wie aussagekräftig ist: Gleich Antipoden ziehen Opfer und Nutznießer des Betrugs in entgegengesetzte Richtungen davon. Subtil versetzt die Bildregie dabei den Eseltreiber von Pisa ganz an den Rand und in eine Position, die bereits außerhalb des eigentlichen Bildfeldes liegt, um ihn dort um so sichtbar in seiner Heimtücke zu exponieren: Er hat es nicht nur eilig davon zu kommen, sondern wendet sich mit einem Blick, der gleichermaßen feixend und verstoßen ist, nach dem Troß der Florentiner Esel um<sup>12</sup>. Wie sich versteht, wird mit der antithetisch disponierten Gegenüberstellung von Recht gegen Unrecht nicht nur ein juristisch relevanter Gegensatz, sondern auch und gerade ein entschiedener Kontrast der ethischen Wertbegriffe, nämlich ehrbar gegen ehrlos, redlich gegen unlauter, gut gegen böse vor Augen geführt und dabei im Grunde ein anti-

<sup>10</sup> Zur Topik der bildlichen Darstellungen von Stadttoren als einem *pars pro toto* für die ganze Stadt siehe *Julian Gardner*, An Introduction to the Iconography of the Medieval Italian City Gate, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987) 199–213; *Felicity Ratté*, Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting, in: *Gesta* 38, 2 (1999) 142–153, bes. 146 ff.

<sup>11</sup> „E andarono i pisani somieri charichi alla loro citta e i tuoi amici, ch'erano degni d'averlo in dono, colle loro bestie non chariche tornarono e colle saccha vote a Firenze“, vgl. *Pinto*, Il libro (wie Anm. 1) 351 und Anhang.

<sup>12</sup> Diese Kennzeichnung findet ihre Entsprechung im Text (siehe *Pinto*, Il libro [wie Anm. 1] 352 und Anhang), wo die Pisaner mit einem in Florenz eingebürgerten Epitheton als „volpe calognosa“ (verschlagene, verleumderische Füchsin) charakterisiert werden.

podisches Schema variiert, das dem zeitgenössischen Betrachter durch die Ikonographie des Weltgerichtes wohlvertraut war<sup>13</sup>.

Der Fall des Florentiner Schandbildes gegen Colle di Val d'Elsa ist in Hinblick auf verschiedene Aspekte bemerkenswert und aufschlußreich. Zum einen bringt er zur Einsicht, in welchem Maß dem Wandbild, das zur öffentlichen Kundgabe und Bekräftigung der regierungsamtlichen Politik dient, in eben dieser Funktion die Aufgabe zuwächst, jene ‚Öffentlichkeit‘, der es als Kommunikationsmedium zugehört, im allgemeinen gesellschaftlichen Selbstverständnis zu verankern, ob schon diese ‚Öffentlichkeit‘ doch recht eigentlich als eine politisch begründete und politisch wirksame, genauer gesagt: als eine von politischen Institutionen beanspruchte Kategorie fungiert. Dergestalt daß es in der Tat öffentlich und manifest macht, was heimlich und im Verborgenen als ein Täuschungsmanöver geplant und durchgeführt wurde: Das Bild *ist* öffentlich, und es *macht* öffentlich, und es hat in dieser Funktion maßgeblich Anteil an der gesellschaftlichen Konstruktion eines als verbindlich angesehenen politischen Konsenses (*consensus omnium*) wie auch an einer von dieser Konsensallgemeinheit einmütig wertbesetzten öffentlichen Meinung (*opinio communis*). In größter Einmütigkeit aller entscheidungsbefugten Regierungsgremien („chon consentimento de' priori e gonfalonieri e tutto il consilio“), so unterstreicht der Bericht, wurden sämtliche Beschlüsse und nicht zuletzt auch derjenige zur Ausführung des Gemäldes gefaßt. Die *opinio communis* offenbart sich hier recht eigentlich als eine *opinio communalis*, oder vielmehr umgekehrt: Die politischen Interessen des Gemeinwesens (*bonum communis*) definieren und konturieren das, was als öffentliche Meinung prätendiert wird, d. h. die *opinio communalis* gibt sich als *opinio communis* kund<sup>14</sup>.

Das aber, was das Bild in diesem Kontext in besonderer Weise zu seiner meingbildenden und öffentlichkeitsstiftenden Funktion prädestiniert, ist seine genuine, medieneigene Visualisierungsleistung. Denn es legt dem, was es öffentlich vor Augen stellt, zugleich das Merkmal der Offenkundigkeit, der Unabweislichkeit und Evidenz bei. „Jedes kleine Kind begreift ohne langes Fragen“, so die Florentiner, „was das Gemälde an der Wand offenkundig bezeugt: cio che lla tinta parete manifesta“. Daß die explizite Zumessung dieses Visualisierungspotentials, wie sie hier begegnet, keinen Einzelfall darstellt, sondern die im Kontext kommunaler Stadtrepubliken besonders seit der Mitte des 13. Jahrhunderts so überaus verbreitete Gattung der Schandmalerei generell und von Anbeginn kennzeichnet, sei hier nur angemerkt<sup>15</sup>. In ähnlichem Tenor ordnet etwa die Kommune von San

<sup>13</sup> Vgl. *Partsch*, Profane Buchmalerei (wie Anm. 2) 51 ff.

<sup>14</sup> Zu diesen Aspekten der Begriffsgeschichte und Semantik: *Peter von Moos*, Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus, in: Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, hrsg. v. *Gert Melville* und *Peter von Moos* (Köln, Weimar, Wien 1998) 3–83, bes. 30 ff.; *ders.*, ‚Öffentlich‘ und ‚Privat‘ im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung (Heidelberg 2004) bes. 35 ff.

<sup>15</sup> Grundlegend zu dieser Gattung für den italienischen Bereich die Studie von *Ortalli*, „... pingatur ...“ (wie Anm. 6). Vgl. ferner: *Davidsohn*, Geschichte von Florenz (wie Anm. 1) Bd. IV, 1, 327 ff. und Bd. IV, 3, 221 ff.; *Wolfgang Brückner*, Das Bildnis in rechtlichen Zwangsmitteln. Zum Magieproblem der Schandgemälde, in: Festschrift für Harald Keller.

Gimignano bereits 1274 auf öffentliche Kosten das Schandbild eines Mörders in sichtbarer Anbringung zur Piazza hin an, damit das so ruchlos und schändlich begangene Verbrechen, wie es in dem Ratsbeschluß heißt, „offen und in ganzer Vollständigkeit“, d. h. in seiner prätendierten Faktizität, „von allen gesehen werden kann“<sup>16</sup>. Auch in Brescia wird in denselben Jahren im riesigen Versammlungsraum, der im neu erbauten Kommunalpalast dem städtischen *Consiglio di Credenza* dient, eine ausgreifende bildliche Darstellung angebracht, die zahlreiche Adelsritter als geächtete und in Ketten gefesselte Staatsfeinde darbietet (Abb. 2), wobei mittels inschriftlicher Zusätze nicht nur die Individualität der dargestellten Hochverräter im einzelnen expliziert und verifiziert wird, sondern diesen auch die gleichsam deiktische Selbstbezeichnung als exemplarische und nunmehr, im gemalten Bild, dem Volk dauerhaft vor Augen geführte Vaterlandsverräter in den Mund gelegt wird: *Exemplum sumus [...] pingitur ut duret*.<sup>17</sup> In ähnlicher Absicht erläßt im Jahr 1315 auch der *Consiglio Generale* von Reggio Emilia den Beschluß,

Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht, hrsg. v. *Hans Martin Frbr. von Erffa* und *Elisabeth Herget* (Darmstadt 1963) 111–129; *ders.*, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies* (Berlin 1966) bes. 216 ff.; *Samuel Y. Edgerton*, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, London 1985) 59–125, bes. 85 ff.; *David Freedberg*, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, London 1989) 246 ff.; *Gherardo Ortalli*, *La rappresentazione politica e i nuovi confini dell'immagine nel secolo XIII*, in: *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, hrsg. v. *Jérôme Baschet* und *Jean-Claude Schmitt* (*Cahiers du Léopold d'Or* 5, Paris 1997) 251–273; *ders.*, *Comunicare con le figure*, in: *Arti e storia nel Medioevo*, Bd. 3: *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, hrsg. v. *Enrico Castelnuovo* und *Giuseppe Sergi* (Turin 2004) 477–518, hier: 498 ff. und 503 ff. Vgl. für die im einzelnen anders gelagerten Verhältnisse im nordalpinen Raum zuletzt v. *Matthias Lentz*, *Schmähbriefe und Schandbilder als Medien außergerichtlicher Konfliktbewältigung. Von der sozialen Sanktion zur öffentlichen Strafe (14.–16. Jahrhundert)*, in: *Neue Wege strafrechtsgeschichtlicher Forschung (Konflikte, Verbrechen und Sanktion in der Gesellschaft Alteuropas. Symposien und Synthesen 2)*; Köln, Weimar, Wien 1999) 55–81; *ders.*, *Defamatory Pictures and Letters in Late Medieval Germany: The Visualisation of Disorder and Infamy*, in: *The Medieval History Journal* 3 (2000) 139–160; *ders.*, *Schmähbriefe und Schandbilder: Realität, Fiktionalität und Visualität spätmittelalterlicher Normenkonflikte*, in: *Bilder, Texte, Rituale. Wirklichkeitsbezug und Wirklichkeitskonstruktion politisch-rechtlicher Kommunikationsmedien in Stadt- und Adelsgesellschaften des späten Mittelalters*, hrsg. v. *Klaus Schreiner* und *Gabriela Signori* (*Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 24, Berlin 2000) 35–67.

<sup>16</sup> *Robert Davidsohn*, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, 4 Bde. (Berlin 1896–1908) Bd. II, 184: [...] *quod dipingatur expensis comunis in muro plebis ex parte exteriori versus plateam [...] aperte ita quod ab omnibus integre videri possit proditoria mors et excessus et maleficium [...] commissum*.

<sup>17</sup> Die Inschrift ist nur partiell erhalten: *Exemplum sumus [...] pingitur ut duret [...] contra patriam [...] voluit convertere ruinam et dues on(nipotens) devotorum iuste [...] (feras) gent(es) [...] has Brixienis enim populus*. Vgl. *G. Andenna*, *La storia contemporanea in età comunale: l'esecrazione degli avversari e l'esaltazione della signoria nel linguaggio figurativo. L'esempio bresciano*, in: *Il senso della storia nella cultura medievale italiana 1100–1350* (Pistoia 1995) 345–360, dort 346 f. zur Inschrift. Siehe ferner *Gaetano Panazza*, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia* 145–146 (1946–1947) 79–104; *ders.*, *La pittura dal secolo XI all'inizio del secolo XIV*, in: *Storia di Brescia*, hrsg. v. *Giovanni Treccani Degli Alfieri*, Bd. 1 (Brescia 1963) 793–812, hier: 799 ff.



Abb. 2: Brescia, Palazzo Comunale, Salone, Wandbild mit Darstellung der gefangenen Hochverräter, ca. 1270–1290.

zur öffentlichen Abstrafung zahlreicher Mitglieder aus der Familie der dalla Padule, die wiederholt die Region gebrandschatzt und sich zudem gegen die Kommune erhoben hatten, dieselben unter vollständiger und deutlich lesbarer Namensnennung (*et nomina et prenomina predictorum scribi facere de litteris grossis*) an die Außenfassade des Kommunalpalastes malen zu lassen, und zwar ausdrücklich so, „daß man es gut lesen und verstehen“ könne (*ita quod bene possint legi et intellegi*); die zusätzlich dargestellten Szenen mit der vernichtenden Niederschlagung, durchgreifenden Enteignung und öffentlichen Ächtung der Rebellen sollen demonstrativ die Geschlossenheit und feste Einheit bekunden, mit der das Volk (*populus Regii*), das Heer (*exercitus Reginus*) und die ganze Kommune (*commune Regii et populus*) in dieser Sache zusammen standen, wie insgesamt die Fresken prononciert dem Zweck dienen sollen, daß die Verruchtheit, Bösartigkeit und Hybris der Staatsfeinde unmißverständlich von allen, d.h. in aller Öffentlichkeit, gesehen und gelesen werden kann (*ut possit per omnes videri et legi nequicia, malitia et arrogantia*)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Item quod dominus capitaneus presens teneatur et debeat vinculo iuramenti et pena ducen-  
tarum librarum Rexa. de suo salario predictos dominos Iacobinum, Gifredum et filios predic-  
torum, legitimos et naturales, et alios banitos occasione robarie Bergenzoni et Corvarie de-  
pingi facere in palatio veteri communis Regii a latere exteriori ad murum dicti palatii, et  
nomina et prenomina predictorum scribi facere de litteris grossis; ita quod bene possint legi et*

Auch im Fall des Anklagebildes gegen Colle di Val d'Elsa ist diese prätendierte Offenkundigkeit und Evidenz als eine geradezu konstitutive Implikation anzusehen, insofern hier mit Bewußtsein und suggestivem Kalkül nicht ein schlichtes *Abbild* der Wirklichkeit, sondern vielmehr deren bildrhetorisch zubereitete *Klarlegung* ins Werk gesetzt wird. Ungeachtet der ihm beigelegten Aufgabe, das Betrugsdelikt sichtbar zu bezeugen, fungiert das Bild doch eher als Demonstration denn als bloße Dokumentation, ist eher Anklage statt Beleg, eher Symbolisation statt Illustration. Kurz: Die hier in Rede stehende *Visualisierungsleistung* des Bildes ist in ihrem eigentlichen Kern als eine *Symbolisierungsleistung* zu verstehen, und dies in einem doppelten Sinn.

Zum einen symbolisiert die Darstellung einen Vorfall, der sich in seinem faktischen, konkreten Ablauf anders abgespielt hat (d.h. nicht in dieser Synchronie, nicht mit nur jeweils einem Eseltreiber etc.), und sie symbolisiert, wie bereits ausgeführt, die angeklagte Kommune im Bild ihrer institutionell wichtigsten Bauten, wobei sie eine Stadtansicht entwirft, deren Individualität weitestgehend unspezifisch bliebe, würde sie nicht allererst durch die heraldische – sprich: symbolische – Kennzeichnung der Stadttore gesichert<sup>19</sup>. Der Geltungsmacht, die diese Botschaft entfaltet, unterliegen nicht zuletzt auch die auswärtigen Gesandten, die den Florentinern schließlich unter Tränen und Schluchzen und mit kleinlauter Stimme zugestehen müssen: „Der ganze Sachverhalt geht klar hervor aus dem, was das Gemälde und was ihr hier zu verstehen gebt.“<sup>20</sup> Dieser Einsicht folgt in langer Rede ein öffentliches Schuldeingeständnis, das den *Capitano* und die gesamte Kommune von Colle di Val d'Elsa mit einschließt<sup>21</sup>, also auch auf dieser Seite eine politisch definierte Öffentlichkeit in Anschlag bringt, und sie hat schließlich die

*intellegi; et depingatur populus Regii, qualiter dicta castra destruxit, et exercitus et mangana depingantur, et scribantur etiam, sicuti supradicti rebelles sint baniti communis Regii [et] pro robaria, prodictione, rebellion et arsura et aliis delictis enormibus sunt baniti, et eciam inscribatur, qualiter et quomodo stabat exercitus Reginus, et sicut commune Regii et populus misit primo ad exercitum Corvarie dcc. soldados pedites et centum equites et talie comiatus, et postea quarteria iverunt ad exercitum supradictos. Et predicta fiant et executione mandentur, ut posit per omnes videri et legi nequicia, malitia et arrogancia predictorum rebellium de Palude; siehe Julius Ficker, Forschungen zur Reichs- und Rechtsgeschichte Italiens, Bd. 4 (Innsbruck 1874) 511–514, Nr. 504; Ortalli, pingatur (wie Anm. 6) 39f.*

<sup>19</sup> Zur reich elaborierten kommunalen Praxis der heraldischen Repräsentation und zu ihren symbolischen Implikationen siehe *Oswaldo Cavallar, Susanne Degenring und Julius Kirshner, A Grammar of Signs. Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coat of Arms* (Berkeley 1994); sowie die Fallstudie von *Peter Seiler, Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung. Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz, 1250–1400*, in: *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, hrsg. v. *Michael Stolleis und Ruth Wolff* (Tübingen 2004) 205–240.

<sup>20</sup> „[...] quelli anbasciadori così arghomentarono con lagrimose e fioche voci, e con interrutti singhiozzi così dissono: „La cosa sta tutta fuori di ciò che lla dipintura e voi intendete““, vgl. *Pinto, Il libro* (wie Anm. 1) 353 und Anhang.

<sup>21</sup> „[...] a noi e al comune di Colle e a' signori [...] alle nostre persone e comune, e a' nostri signori, messer lo capitano e a' suoi fratelli [...]“, vgl. *Pinto, Il libro* (wie Anm. 1) 353 und Anhang.

einvernehmliche Bereinigung des Vorfalles durch die nachträgliche Lieferung von Weizen in beinahe der doppelten Menge zur Folge.

Damit ist, zum anderen, bereits ein weiterer Aspekt angesprochen. Denn gerade durch seinen Demonstrationscharakter bildet das Gemälde einen festen Bestandteil im Vollzug des politischen Handelns als einer symbolischen Inszenierungsform. Zu dieser Inszenierungsform gehört der offen proklamierte Schulterschluß der politischen Institutionen von Florenz, die sich ostentativ als eine konkordiale Einheit präsentieren. Zu ihr gehört ebenso die offizielle Einbestellung von Vertretern der inquirierten Kommune<sup>22</sup>. Und zu ihr gehört schließlich auch die Prozedur der gemeinsamen Besichtigung des Wandbildes, welches die institutionelle Fiktion einer allgemeinen und repräsentativen Einmütigkeit (*consensus omnium*) der gesamten Florentiner Bevölkerung – von den Regierungsbehörden bis hin zu den explizit apostrophierten „kleinen Kindern“ („ogni piccolo banbolino“) – allererst symbolisch kommuniziert. Bedenkt man, wie hoch entwickelt in den italienischen Stadtrepubliken und insbesondere in Florenz die Gepflogenheit war, beim Empfang von auswärtigen Besuchern, Diplomaten und politischen Gesandtschaften durch die kalkuliert gelenkte Ausschnitthaftigkeit der ihnen gewährten Blicke auf die Stadt, d. h. auf deren Bauten und Bewohner, ein Szenarium der gesellschaftlichen Geschlossenheit vor ihnen zu entfalten, um sich auf diese Weise wichtige strategische Vorteile zur Sicherung eigener Geltungsansprüche zu verschaffen, dann stellt sich der hier in Rede stehende Fall als geradezu exemplarisches Beispiel dieser politischen Praxis dar<sup>23</sup>. Nicht zuletzt bringt er zur Einsicht, daß die Symbolisierungsleistung, insofern sie sich auf „institutionelle Selbstkonzeptualisierungen“ bezieht, immer auch eine produktive, generative Wirksamkeit entfaltet, ihr also das innewohnt, was man treffend die „realitätsschaffende Macht institutioneller Fiktionen“ genannt hat<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> „[...] si mandò un messo, riccheggendoli che si venissono di quella inquisizione [...]“, vgl. *Pinto*, Il libro (wie Anm. 1) 352 und Anhang.

<sup>23</sup> *Richard C. Trexler*, Public Life in Renaissance Florence (New York 1980) bes. 279 ff. und 300 ff., generell: *Daniel Waley*, The Italian City-Republics (London 1988) 93 ff. Zur gezielten Blicklenkung durch architektonisch konzipierte Sehachsen und Gebäudepanoramen siehe bes. *Marvin Trachtenberg*, The Dominion of the Eye. Urbanism, Art, and Power in Early Modern Florence (Cambridge 1997), sowie *Paula Spilner*, Ut civitas amplietur: Studies in Florentine Urban Development, 1282–1400, Ph. D. dissertation Columbia University (New York 1987).

<sup>24</sup> *Karl-Siegbert Rehberg*, Die stabilisierende ‚Fiktionalität‘ von Präsenz und Dauer. Institutionelle Analyse und historische Forschung, in: Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordens, hrsg. v. *Reinhard Blänker* und *Bernhard Jussen* (Göttingen 1998) 381–407, zit. 388 u. 407; ferner *ders.*, Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht, in: Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart, hrsg. v. *Gert Melville* (Köln, Weimar, Wien 2001) 3–49. Vgl. zur Untersuchung dieser generativen Aspekte am Beispiel der städtischen Prozessionen, durch die bestimmte Ordnungsvorstellungen und Herrschaftsmuster nicht nur repräsentiert und stabilisiert, sondern auch verändert und neu konstellierte wurden: *Andrea Lötter*, Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum, in: Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, hrsg. v. *Gert Melville*

Das öffentliche Wandbild erweist sich vor diesem Hintergrund als wichtiger Bestandteil einer ritual-analogen Interaktion, also einer politischen Verfahrensform bzw. Überzeugungstechnik zur Bereinigung und Lösung von Konflikten, mit der die Florentiner bestens vertraut waren. Dabei spielen performative und geschehnisbezogene Aspekte, also der Ereignischarakter der vermeintlich spontanen Gemäldebetrachtung und die für die auswärtigen Gesandten unvorhergesehene Promptheit des Anschauungseindrucks, eine wichtige Rolle, insofern sie mit der Schnelligkeit des Überzeugungsaktes auch die Glaubhaftigkeit und allgemeine, sprich: beidseitige Anerkennung des Anklagearguments befördern. „Glaubwürdig ist, was spontan und unmittelbar Zustimmung erlangt, so daß man, sobald es gehört [respektive gesehen] wird, zustimmt“, wie ein altes Theorem zur interaktionellen Herbeiführung eines repräsentativen Konsenses es bündig auf den Punkt bringt<sup>25</sup>.

Die Zustimmung, die das Anklagebild auf diese Weise begründet, setzt eine gleichermaßen interaktionell vollzogene Konfliktbeilegung in Gang. Denn seine gemeinsame Betrachtung eröffnet nach der anfänglich so diskrepanten Reaktion für die beteiligten Parteien auch Spielräume und differenzierte Möglichkeiten ihres Agierens und Verhaltens im wechselseitigen Umgang. Davon zeugen auf seiten der auswärtigen Gesandten die demonstrativen Gesten der Zerknirschung und Reue, des tränenreichen Schuldbekenntnisses und der offenen Selbstzumessung von „ewig wählender Schande und unendlicher Schmach (perpetua infamia chon vitipero infinito)“. Es sind Gesten, die direkt vor dem Wandbild und in der besorgten Erwartung seiner auf unabsehbare Dauer hin fortbestehenden Wirkung vollzogen werden. Sie suggerieren ein affektiv-spontanes, authentisches Verhalten, während sie doch einem rituellen Vorgang entsprechen und als öffentlich gezeigtes Verhalten auch ihrerseits wiederum verpflichtende Wirkung besitzen, dergestalt daß sie auf Florentiner Seite einen demonstrativen Akt von Großmut und politischer Souveränität durch das den klagenden Gesandten gewährte Zugeständnis ermöglichen, den so nachhaltig bekundeten Gesten auch entsprechende Taten folgen zu lassen: „Übt Reue durch Wiedergutmachung.“<sup>26</sup> Damit ist für eine Lösung des Konfliktes der Weg geebnet: Colle di Val d'Elsa liefert noch im selben Monat das zugesagte Getreide, woraufhin im Gegenzug das Anklagever-

und Peter von Moos (Köln, Weimar, Wien 1998) 435–459; *dies.*, Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit (Köln, Weimar, Wien 1999).

<sup>25</sup> *Ea sunt enim probabilia, quibus sponte atque ultro consensus adiungitur, scilicet ut mox ac audita sunt, approbentur*: Boethius, *De differentiis topicis*, 1181 B, zit. nach Peter von Moos, ‚Was allen oder den meisten oder den Sachkundigen richtig scheint.‘ Über das Fortleben des *ἐνδοξον* im Mittelalter, in: *Historia Philosophiae Medii Aevi*. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Festschrift für Kurt Flasch zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Burkhard Mojsisch und Olaf Pluta (Amsterdam, Philadelphia 1991) Bd. 2, 711–744, hier: 726 f.

<sup>26</sup> „vi pentete ristorando“, vgl. Pinto, *Il libro* (wie Anm. 1) 354 und Anhang. Zur Bedeutung von Emotionen als Zeichen in der öffentlichen und politischen Kommunikation: Gerd Althoff, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde* (Darmstadt 1997) 258 ff.

fahren eingestellt und in sichtbarer Bestätigung dafür auch das Gemälde wieder von der Wand entfernt wird („e pocho poi la dipintura [...] annullata fu“).

Die performative Funktion, die das Gemälde für die Regierungsbehörden von Florenz besaß, wird in besonderer Weise durch den Umstand beleuchtet, daß sie das Anklagebild zwar im Medium eines ortsfesten, monumentalen und die solide Dauerhaftigkeit seines materiellen Bestandes garantierenden Wandfreskos anbringen ließen, doch offenbar von Anbeginn auf einen durchaus befristeten und ephemeren Gebrauch des Bildes setzten. Im Interesse eines Kommunikations- und politischen Verfahrensstils, der wesentlich auf Formen der Inszenierung beruhte, wiesen sie ihm eine instrumentelle Rolle zu, die sich eben nicht in seinem bloßen Darstellungssinn erfüllte, sondern auch und gerade im situationsbezogenen Ereignis seiner demonstrativen Präsentation. Um diese performative Wirkung zu entfalten, mußte es gleichwohl als monumentales Fresko und nicht etwa als mobiles und befristet anzubringendes Tafelbild ausgeführt sein, weil sich mit dem Medium des Fassadenwandbildes nicht nur der Charakter seiner Öffentlichkeit und jederzeitigen Zugänglichkeit, sondern allererst die Konnotation von Dauerhaftigkeit und damit von der auf alle Zeit hin unilgbaren Sichtbarkeit der angeprangerten Schande verband. Die Wahl des Mediums gehörte also ebenso zum Kalkül der Inszenierung wie die selbstverständliche Option, mit ihm gegebenenfalls, d. h. je nach operationalem Interesse des politischen Handelns, auch gegen seinen durch das Material definierten Gebrauchswert zu verfahren<sup>27</sup>.

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß das für die allgemeine Öffentlichkeit bestimmte Fresko zwar nach kürzester Zeit wieder verschwand und mit dem *Bild* zugleich der *Sachverhalt* der Anklage bzw. Ächtung ‚annulliert‘ wurde, daß die Darstellung selbst jedoch in einem anderen Medium und damit auch in anderer Funktion überdauerte. Denn als Miniatur-Replik in einer illustrierten Handschrift diente sie nunmehr einer stark limitierten Teilöffentlichkeit mit durchaus eigenen Repräsentationszielen. Ohne den Zusammenhang an dieser Stelle zu vertiefen, läßt sich sagen, daß sowohl der inhaltliche Tenor des ‚Specchio umano‘ als auch die insgesamt sieben ganzseitigen Miniaturen, die ihm inseriert sind, den Codex über die bloße Chronik eines städtischen Wirtschaftszweiges hinaus in den Rang einer stattlichen Bilderhandschrift heben, die Domenico Benzi ganz offensichtlich weniger aus privatem Interesse als vielmehr zur kollektiven Selbstdarstellung der Florentiner Korporation der Getreidehändler anfertigen ließ<sup>28</sup>. Man darf davon ausgehen, daß der Codex von Anbeginn als repräsentative Gabe für das Oratorium von Orsanmichele bestimmt war, also für jenes von allen Zünften der Stadt gemeinsam finanzierte und von ihnen in vielfältiger Weise

<sup>27</sup> Vgl. zu diesem Aspekt auch *Ortalli*, *La rappresentazione politica* (wie Anm. 15) 254 ff.

<sup>28</sup> Siehe die Angaben in Anm. 2, bes. *Miglio*, *Per una datazione* (wie Anm. 2) und *Miglio*, *Considerazioni* (wie Anm. 2). Vgl. auch die Erörterung von *Francesco Bruni*, *Figure della committenza e del rapporto autori-pubblico: aspetti della comunicazione nel Basso Medio Evo*, in: *Patronage and Public in the Trecento* (Proceedings of the St. Lambrecht Symposium, Abtei St. Lambrecht, Styria/Steier, 16.–19. Juli 1984), hrsg. v. *Vincent Moleta* (Florenz 1987) 105–124.

durch religiöse Zeremonien bespielte Kultlokal, das vormalig als Getreidemarkt fungiert hatte und nunmehr ein regelrechtes Zentrum der kommunalen Identität bildete. Im Rahmen der solcherart beschränkten Zugänglichkeit der Handschrift, die vermutlich einer internen Verwendung durch die Korporation der Getreidehändler und zu Repräsentationszwecken bei deren Empfängen oder feierlichen Anlässen diente, wurde das einstige Anklagebild nicht nur einem Medienwechsel vom monumentalen Wandfresko zur kleinformigen Miniatur unterzogen, sondern auch einem Wandel von Funktion und Adressatenkreis: vom öffentlichen Anklagebild zum Selbstzeugnis einer gesellschaftlichen Gruppe, die sich im Spiegel des abgebildeten Freskos der eigenen politischen Handlungskraft vergewisserte und sich zugleich ein Tugendbild der eigenen, gesamtgesellschaftlichen Solidarität und des engagierten Gemeinwohlinteresses schuf. Nicht zuletzt verknüpfte sich mit diesem Wandel, der das vormalig ephemere bestimmte Monument nun zu einem dauerhaften Dokument verkehrte, auch die Absicht, die geschichtliche Tradierung dieses Selbstbildes langfristig zu sichern, also mit dem zeugnishaften Fortbestand des Schandbildes zugleich den Fortbestand des eigenen Ruhmes zu bekräftigen. Kurz: Der neue Kontext des Textmanuskriptes, in dem das Bild nunmehr fungiert, begründet einen neuen Sinnzusammenhang, innerhalb dessen sich auch die dem Bild zugemessene Leistung der symbolischen Vergegenwärtigung neu konstituiert<sup>29</sup>.

## II.

Der Fall des Schandbildes von Colle di Val d'Elsa ist ein instruktives Beispiel für den Einbezug von Bildern in gesellschaftliche und politische Verfahrensformen, deren Funktion und Wirkung im wesentlichen dadurch gesichert wird, daß sie Elemente von Regelmäßigkeit und von eingespielten Prozeduren in sich tragen und näherhin einen „demonstrativ-rituellen Charakter“ aufweisen<sup>30</sup>. Geht man davon aus, 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

<sup>29</sup> Vgl. zur methodischen Diskussion solcher Formen des ‚Perspektivwechsels‘ durch neue ‚textuelle Kontexte‘: *Corinna Dörrich*, Poetik des Rituals. Konstruktion und Funktion politischen Handelns in mittelalterlicher Literatur (Darmstadt 2002).

<sup>30</sup> *Althoff*, Spielregeln (wie Anm. 26) zit. 11; *ders.*, Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter (Darmstadt 2003).

Mitglieder sich näher oder ferner standen, in dem es Privilegierte wie auch Außen-seiter 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, so war es um so 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 in bildlich visualisierten Anschauungsformen – inszenierte und erfahrbar machte und die Ordnungsideen der Kommunität durch demonstratives Verhalten und durch die Erfahrung anschaulicher Konkretisation vor und jenseits ihrer schriftlichen Fixierung und Kodifikation vergegenwärtigte<sup>31</sup>. „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<sup>32</sup>.

Das Bedürfnis nach Konkretisierung, Anschaulichkeit und Erlebbarkeit der vorderhand 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“ formierten<sup>33</sup>, als besonders dringlich erweisen, insofern die gemeinschafts- und einheitsrelevanten Normen und Wertbesetzungen erst eigentlich auf diesem Wege, d.h. durch die Entfaltung von virtueller Sichtbarkeit, erlebbarer Plausibilität und identifikatori-

<sup>31</sup> Vgl. dazu *Edward Muir*, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge 1997) 229ff. („Government as a ritual process“). Die betreffende Literatur ist mittlerweile überbordend; die materialmäßig umfassendste und zugleich detaillierteste Studie bietet *Phillip J. Jones*, *The Italian City-State from Commune to Signoria* (Oxford 1997); siehe ferner besonders: *John Kenneth Hyde*, *Society and Politics in Medieval Italy. The Evolution of the Civil Life, 1000–1350* (London 1973); *Waley*, *The Italian City-Republics* (wie Anm. 23); *John Larner*, *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216–1350* (London 1980); *Lauro Martines*, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy* (Baltimore 1988); sowie als aktuellen Überblick: *Italy in the Age of the Renaissance, 1300–1500*, hrsg. v. *John M. Najemy* (Oxford 2004) mit ausführlichen Referenzen. Als exemplarische Fallstudien: *Trexler*, *Public Life* (wie Anm. 23); *John M. Najemy*, *Corporatism and Consensus in Florentine Electoral Politics, 1280–1400* (Chapel Hill 1982). Zu Begriff und Konzept der Stadtkommune als einer rechtlich handelnden Körperschaft (*universitas*) vgl. *Pierre Michaud-Quantin*, *Universitas. Expressions du mouvement communautaire dans le Moyen-Âge* (Paris 1970); *Werner Krawietz*, *Körperschaft*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4 (1976) Sp. 1101–1134, bes. Sp. 1102ff., 1111ff.; *Wolfgang Mager*, *Republik*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 5 (1984) 549–651, hier: 559ff.

<sup>32</sup> *Michael Walzer*, *On the Role of Symbolism in Political Thought*, in: *Political Science Quarterly* 82 (1967) 191–204, hier: 194.

<sup>33</sup> *Frank Rexroth*, *Rituale und Ritualismus in der historischen Mittelalterforschung. Eine Skizze*, in: *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, hrsg. v. *Hans-Werner Götz* und *Jörg Jarnut* (München 2003) 391–406, hier 401.

scher Erfahrbarkeit, auch gemeinschaftsstiftend und einheitsbildend werden konnten. „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“<sup>34</sup>. 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, dergestalt 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<sup>35</sup>.

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 gehörten sie zu jenem Bereich „angewandter Distinktionskunst des Mittelalters über Meinungsmäßiges“ (Peter von Moos), mittels dessen sich die kollektive Geltung letztlich als universell prätendierte Autorität einer *opinio publica* gegenüber anderen, abweichenden bzw. partikulären Meinungen und Interessen etablieren, durchsetzen und stabilisieren ließ<sup>36</sup>. 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 einem Spiegel allgemein anerkannter Überzeugung, verbindlicher Gewißheit und unzweifelhafter Offenkundigkeit wieder zu bekräftigen.

Das Spektrum an werk- und gestaltspezifischen Faktoren, die dabei akut wurden, Faktoren, die dem Bezugssystem von Produktion und Rezeption im gesellschaftlichen Vorverständnis von Themen- und Formenwahl wie auch in der Se-

<sup>34</sup> Muir, Ritual (wie Anm. 31) 233. Vgl. zum gesamten Problemzusammenhang wie auch zu seiner forschungsgeschichtlichen Systematisierung: Gerd Althoff, Zur Bedeutung der symbolischen Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters, in: Frühmittelalterliche Studien 31 (1997) 370–389; ders., Die Kultur der Zeichen und Symbole, in: Frühmittelalterliche Studien 36 (2002) 1–17; Barbara Stollberg-Rilinger, Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Zeitschrift für Historische Forschung 27 (2000) 389–405; dies., Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven, in: Zeitschrift für Historische Forschung 4 (2004) 489–527.

<sup>35</sup> Francesco Migliorino, Kommunikationsprozesse und Formen sozialer Kontrolle im Zeitalter des Ius Commune, in: Im Spannungsfeld von Recht und Ritual. Soziale Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Heinz Durcharadt und Gert Melville (Köln, Weimar, Wien 1997) 50–70; von Moos, 1998 (wie Anm. 14) 32 ff.; ders., 2004 (wie Anm. 14) 64 ff.

<sup>36</sup> Von Moos, 1998 (wie Anm. 14) 32.

mantik von Objektformen und dekorativen Prinzipien, von Farb- und Materialwahl etc. eingelassen waren, ist in seiner Breite an dieser Stelle nicht zu diskutieren. Bereits Helene Wieruszowski hat in ihrem frühen Beitrag über die kommunale Kunst der Dantezeit auf die zunehmende, in den Quellen gespiegelte Bedeutung der äußerlich ansprechenden Schönheit von öffentlichen Bauten und ihrer Ausstattung als einem sehr bewußt kalkulierten Index für die Qualität bzw. für die politisch-ethische Qualifikation der von diesen Räumlichkeiten beherbergten öffentlichen Organe hingewiesen<sup>37</sup>. Die Räume des *Podestà* im Palazzo Pubblico in Siena 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“. 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 Ausmalung nunmehr „den Blick erfreut, das Herz erheitert und die einzelnen menschlichen Sinne betört“, und diesen Sachverhalt ohne weiteres und auf der Ebene einer grundsätzlichen Erörterung auf die Funktionsfähigkeit der kommunalen Regierungsform und auf deren demokratisch implizierte Gemeinwohldeidee rückbezieht: „und es gereicht den jeweiligen Kommunen zur großen Ehre, wenn deren Führungsbeamte (*rectores*) und Vorstände (*presides*) gut, schön und ehrenvoll wohnen, sowohl um dieser selbst willen, als auch in Hinblick auf die allgemeine Öffentlichkeit, die oft und aus vielerlei verschiedenen Gründen die Gebäude der Führungsbeamten aufsucht“<sup>38</sup>. Ähnlich heißt es 1314 in Florenz zu einem von der mächtigen Kaufmannszunft (*Calimala*) in regierungsamtlicher Kommission in Auftrag gegebenen und bezahlten Tabernakel für den Hauptaltar des Baptisteriums San Giovanni, das der Kommune recht eigentlich als „Stadtmittelpunkt und Staatskirche“<sup>39</sup> diene, die geschnitzten und gemalten Bilder hätten die Herzen und die Augen sowohl der ganzen Bürgerschaft (*civium*) wie auch einzelner Personen (*singularum personarum*) bei ihrer Betrachtung „erleuchtet und er-

<sup>37</sup> Helene Wieruszowski, Art and the Commune in the Time of Dante, in: *Speculum* 19 (1944) 14–33, hier: 31 f.

<sup>38</sup> [...] *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 eorum et ipsorum, tum ratione forensium, qui persepe ad domos rectorum accedunt ex causis plurimis et diversis. Multo tamen costat comuni Senensi secundum qualitatem ipsius [...], vgl. Gaetano Milanese, Documenti per la storia dell'arte senese, Bd. 1 (Siena 1854) 180 f., Doc. 30. Die Begriffe *rector* und *praeses* bezeichnen im Kontext der städtischen Kommunen i.a.R. die gemeinhin mit richterlichen Befugnissen ausgestatteten *Podestà* oder Bürgermeister bzw. die Vorsteher oder *Provveditori* der einzelnen Regierungsbehörden.*

<sup>39</sup> Wolfgang Braunsfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana (Berlin 1953) 144.

freut“, dergestalt daß sie in keiner Weise irgend etwas Fehlerhaftes, Abweichendes oder Ungeschicktes erkannten, sprich: Sie waren allesamt erfüllt von einem Gefühl vollendeter Harmonie und Ordnung, und zwar sowohl qua Öffentlichkeit als auch qua Individuum<sup>40</sup>.

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 Ratsbeschluß zum Bau des Palazzo Pubblico in Siena diese Gleichung auf eine eingängige Formel und rekurriert damit auf ein auch andernorts durchaus geläufiges Deutungsmuster<sup>41</sup>.

Die generell sich abzeichnende Tendenz zur Steigerung des emotionalen Apells durch Schönheit, gestalterischen Aufwand und ästhetische Dignität verbindet sich im Kontext öffentlicher Bildprogramme mit dem vielfach sichtbar werdenden Bemühen um eine möglichst eingängig lesbare Bildsprache, die eine ebenso rasche wie einprägsame Wahrnehmung begünstigt. Bereits das Schandbild gegen Colle di Val d'Elsa (Abb. 1) wendet in diesem Sinne das Verfahren einer

<sup>40</sup> Dies bemerkenswerterweise in einem eigens den Zunftstatuten hinzugefügten Zusatz: [...] *figuras et picturas tabernaculi s. Johannis que multum illuminant et dilectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium eas ad hoc ut non recipient aliquod varium et sinistrum*, vgl. *Gaetano Milanesi*, *Nuovi documenti per la storia dell'arte Toscana* (Rom 1893) 19. Vgl. *Davidsohn*, *Geschichte von Florenz* (wie Anm. 1) Bd. IV, 3, 224f. mit Anmerkungsapparat 59.

<sup>41</sup> Im Finanzierungsbeschluß der Vorsteher der Sieneser Steuerbehörde (*Provveditori della Biccherna*), zit. nach *Edna Carter Southard*, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to other Comunal Palaces in Tuscany* (New York, London 1979) 11. Vgl. grundsätzlich zur betreffenden Idee der *civitas* und zur identitätsstiftenden Funktion baulicher und künstlerischer Leistung: *Braunfels*, *Mittelalterliche Stadtbaukunst* (wie Anm. 39); *Hermann Bauer*, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance* (Berlin 1966) 1–17 („Zur Säkularisierung des Himmelsbildes in der italienischen Stadt“); *Richard A. Goldthwaite*, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600* (Baltimore, London 1993) bes. 69 ff.; *Klaus Krüger*, *Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst*, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hrsg. v. *Otto Gerhard Oexle* und *Andrea von Hülsen-Esch* (Göttingen 1998) 127–186; *Albert Dietl*, *Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit*, in: *Stadt-Ansichten*, hrsg. v. *Jürgen Lehmann* und *Eckard Liebau* (*Bibliotheca academica* 1, Würzburg 2000) 81–102; *Rolando Dondarini*, *Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città*, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, hrsg. v. *Francesca Bocchi* und *Rosa Smurra* (*Atti del Convegno internazionale, Bologna 5–7 settembre 2001; Rom 2003*) 271–284; *Rosa Smurra*, *Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento*, in: ebd. 417–439; *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, hrsg. v. *Michael Stolleis* und *Ruth Wolff* (Tübingen 2004).

pointiert antithetischen Gegenüberstellung an. Ein heute ebenfalls verlorenes Fresko von 1318, das sich ehemals im Palazzo Pubblico in Parma befand und uns erneut nur durch seine Wiedergabe auf einer Pergamentminiatur überliefert ist, ließe sich ihm nicht nur in dieser Hinsicht komplementär zur Seite stellen (Abb. 3). Die Schriftrolle des heraldisch für die Stadt Parma figurierenden Stiers, ganz rechts, gibt kund, daß die Salzbrunnen in den umliegenden Territorien von Salsomaggiore, Salsominore und Tabiano, „deren Bild auf dieser Wand dargestellt ist, von der Kommune erworben wurden kraft des Rechtsspruches, der gegen die Grafen von Sypono erteilt wurde“<sup>42</sup>. Die Anbringung des Freskos im Palazzo Pubblico ist nicht nur, wie Maria Monica Donato treffend formuliert hat, im regelrechten Sinn die Veröffentlichung eines Rechtsurteils, sondern sie zielt mittels der entschieden parataktischen Disposition auch auf den betonten Eindruck einer sachlich-objektiven, sich jeglicher rhetorischen Aufladung enthaltenden Dokumentation und im selben Zug auf eine eingängige bildliche Beurkundung der genauen Anzahl dieser Brunnen, von denen trotz oder gerade wegen ihrer schematischen Aufreihung jeder einzelne sein sichtbares Gewicht und damit das Zeugnis seiner Unverzichtbarkeit erhält. Der Charakter einer listenartigen Rubrik, der der Darstellung eignet, wird bekräftigt durch die gleichsam siegelartige Markierung, die auf dem gesonderten und beide Register umfassenden Bildfeld rechts mit dem Wappentier des Stieres und dem Stadtbrunnen von Parma selbst erfolgt, wobei dessen alle anderen Brunnen deutlich übersteigender Maßstab wie auch die präsentative Gebärde des Stieres, der die vorgezeigte Schriftrolle so dominant über den Bildrand hinausragen läßt, das rechtlich definierte Abhängigkeitsverhältnis augenfällig visualisiert. Bei alledem ist das Wandbild als monumentales und ortsfest angebrachtes Fresko auch und besonders eine öffentliche Demonstration der dauerhaften Gültigkeit und Unverrückbarkeit, die dem Rechtsspruch als nunmehr jedermann zur Kenntnis gebracht Sachverhalt zukommt.

Als bildliche Veröffentlichung einer Rechtsangelegenheit und zugleich als Evidenzbeweis und urkundengleiche Dokumentation seiner fortdauernden rechtlichen Wirksamkeit ist das Wandbild keine Seltenheit. Wie man weiß, ließen sich Beispiele verwandter Art in großer Zahl anführen. Im Palazzo Comunale von San Gimignano führt die Stirnwand des großen Ratssaales im unteren Register, dessen Darstellung aufgrund der prekären Erhaltung heute nurmehr schwer und wie ein Palimpsest zu lesen ist (Abb. 4), an einem langen Tisch die Versammlung von Vertretern des örtlichen Klerus und der Kommune mit ihren jeweiligen Rechtsberatern und Zeugen auf, um so einen für die Regierungsverwaltung hoch bedeutenden Rechtsentscheid zur Steuergesetzgebung zu vergegenwärtigen, der im Jahr 1292 durch Scolaio Ardinghelli, einem allseits respektierten Bürger von San Gimi-

<sup>42</sup> [...] *quorum imago in presenti pariete depicta est obtenti sunt per sententiam latam contra marchiones de Sypono* [...]; Marzio Dall'Acqua, in: Pane e potere. Istituzioni e società in Italia dal Medioevo all'età moderna, hrsg. v. Vincenzo Franco u. a. (Rom 1991) 132 f.; Maria Monica Donato, „Cose morali, e anche appartenenti secondo è luoghi: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: Forme della propaganda politica nel Due e Trecento, hrsg. v. Paolo Cammarosano (Rom 1994) 491–517, hier: 506.

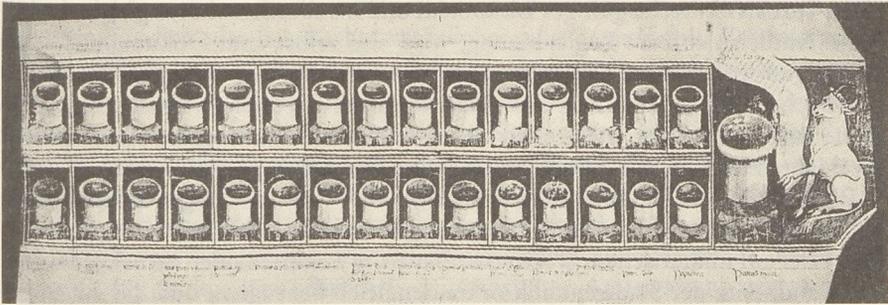


Abb. 3: Parma, Archivio di Stato, bemaltes Pergament: Die Brunnen von Salsomaggiore und Tabiano im Besitz der Kommune von Parma, Kopie eines ehem. Wandbildes von 1318 im Palazzo Comunale in Parma.

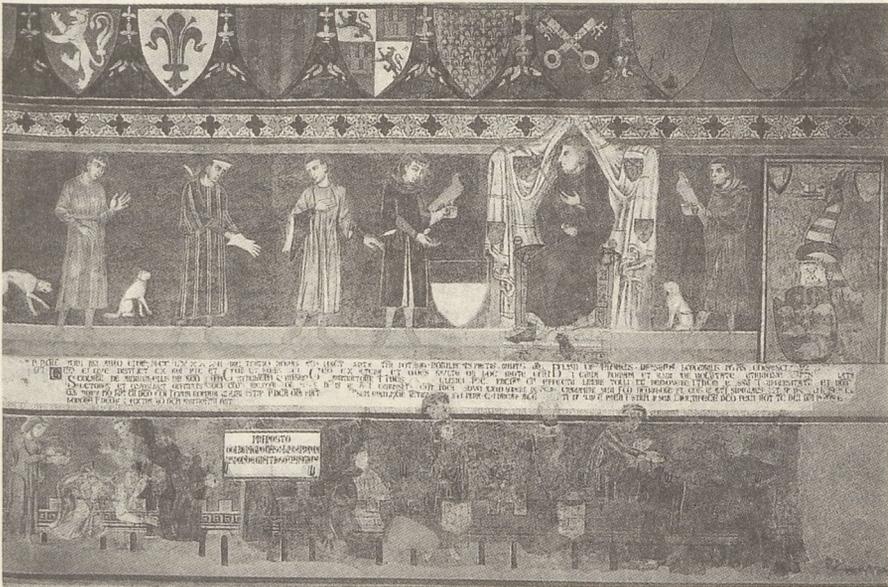


Abb. 4: San Gimignano, Palazzo Comunale, Sala Maggiore, Wandbild mit der Darstellung des Rechtsentscheids von 1292 (unten).

gnano, der zugleich als Erzbischof von Tyros amtierte, nach einer langen Zeit des heftigen Streites zwischen beiden Parteien zugunsten der Kommune gefällt wurde, ein Entscheid, der zugleich in einer ausführlichen Inschrift auf weißem Feld direkt über der Darstellung angeführt wird<sup>43</sup>. Das Bild inkorporiert also

<sup>43</sup> Zum Kontext, mit vollständiger Transkription der Inschrift, siehe *Leone Chellini*, *Iscrizione del territorio sangimignanese*, 3: *Iscrizione del Palazzo Comunale*, in: *Miscellanea sto-*

einen Text als ein rechtsgültiges Dokument und manifestiert sich zugleich als dessen öffentlich sichtbare Beglaubigung, wird also selbst zum Dokument. Diesen Geltungsanspruch einer Urkunde beleuchtet auch der Umstand, daß das Wandbild noch im selben Jahr 1292, also umgehend nach getroffener Entscheidung und im Sinne einer definitiven, nicht mehr umzustößenden Bekanntgabe, über eine erst zwei Jahre zuvor an selber Stelle angebrachte Darstellung gemalt wurde.

Einer ähnlichen Funktion dienten in Siena die – nur in wenigen Beispielen erhaltenen – Territorialdarstellungen im Palazzo Pubblico, die den durch Verhandlung oder auf militärischem Wege erworbenen, erweiterten oder zurückgewonnenen Landbesitz der Stadtrepublik urkundengleich bezeugten, und die mit ungewöhnlicher Systematik verwaltet, ergänzt, erneuert und mit Inschriften versehen wurden<sup>44</sup>. Die betreffenden Beschlußfassungen ordnen dabei mit großer Selbstverständlichkeit sowohl die Ausführung der bildlichen Darstellungen als auch die gleichzeitige schriftliche Eintragung des neu erworbenen Landbesitzes in die betreffenden Urkundenregister als einen einheitlichen, besser gesagt: einen kompletären amtlichen Verfahrensvorgang an<sup>45</sup>. Auch im Fall des bereits erwähnten Schandbildes in Brescia (Abb. 2) wird dessen Ausführungsanordnung mit einer schriftlichen Fixierung der dargestellten Ächtung durch den offiziellen Eintrag in nicht weniger als fünf an verschiedenen Amtstellen zu verwahrenden Urkundenbücher verknüpft, um so mehr, als die Namen der Verräter darin ausdrücklich in großen und klar geformten Lettern niedergeschrieben werden sollen, damit sie, wie es heißt, in keiner Weise verwechselt oder irgendwie verfremdet werden können<sup>46</sup>.

rica della Valdelsa 37 (1929) 57–84, bes. 64f.; ferner *Jean Carlyle Graham* und *Elizabeth M. Derbshire*, *San Gimignano of Val d'Elsa in Tuscany* (Rom 1910) 222. Generell zum Wandbild: *C. Jean Campell*, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290–1320* (Princeton 1997) 47f. u. 94ff.

<sup>44</sup> Vgl. dazu vor allem *Max Seidel*, ‚Castrum pingatur in palatio‘ 1: Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena, in: *Prospettiva* 28 (1982) 17–41; *Linda Koch*, *Two Lorenzetti Landscapes: Documents of Siena's Territorial Expansion*, in: *Rutgers Art Review* 7 (1986) 21–42; *Maria D'Angelico*, Die Datierungs- und Zuschreibungsproblematik des ‚Giuncarico‘-Freskos im Palazzo Pubblico von Siena und seine Einordnung in die sienesischen Territorialdarstellungen des Trecento (Frankfurt a. M. 1997); *Thomas de Wesselow*, *The decoration of the west wall of the Sala del Mappamondo in Siena's Palazzo Pubblico*, in: *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261–1352*, hrsg. v. *Joanna Cannon* und *Beth Williamson* (Aldershot 2000) 19–68.

<sup>45</sup> So etwa der Ratsbeschluß vom 30. März 1314 zur Darstellung von Kastell Giuncarico im Großen Ratssaal: *Pro terra Gioncarici reducta ad comitatum Senarum [...] et quod dictum castrum pingatur in palatio Comunis Senarum ubi fiunt Consilia, ubi sunt picta alia castra acquistata pro Comune Senarum, et nunquam possit talis pictura tolli, abradi, vel vituperari; et quod scribatur dicta terra in Biccherna et Cabella ubi scripte sunt alie terre Comitatus pro terra Comunis Senarum [...]*; vgl. *Seidel*, (wie Anm. 44) 41.

<sup>46</sup> Beschluß vom 7. Juli 1280: [...] *quod de nominibus confinatorum fiat quinque libri de bona littera grossa et formata ita quod non possint falsificari de facili, quorum unus stet apud dominum vicarium, alius apud dominum capitaneum populi, tercius apud abatem ancianorum societas mille, quartus in segrestia et quintus sigiletur et sigilatus ponatur apud personam religiosam que ipsum custodiat diligenter*; zit. nach *Andenna*, (wie Anm. 17) 354f.

Bedenkt man die maßgebliche Bedeutung, die der zunehmenden Verschriftlichung politischer oder fiskalischer, rechtlicher oder korporativer Bestimmungen und generell der schriftlichen Aktenführung und Normierung als einem der wichtigsten Instrumente bürokratischer Herrschaftssicherung in den italienischen Kommunen zukam, dann läßt sich in diesem Kontext auch für die gemalten Bilder deren instrumentelle Funktion deutlicher einschätzen<sup>47</sup>. Denn wächst ihnen die neuartige Bedeutung, die sie in Hinblick auf die öffentliche Vermittlung, Durchsetzung und Autorisierung von Ordnungsvorstellungen der Kommune gewinnen, einerseits durch ihre genuine Visualisierungsleistung zu, d.h. gerade durch ihre mediale Alterität zu einer schriftlich rationalisierten Amtswaltung und aktengestützten Regierungspraxis, so prägen sie doch andererseits eine hierzu durchaus komplementäre Qualifikation aus, eine Qualifikation, die es offensichtlich zunehmend möglich macht, solche Botschaften, die in schriftlich verfaßten Grundsätzen, Statuten oder Urkunden auf einem *diskursiv* und zweckrational bestimmtem Weg der Kundgebung, Verfügung oder Deklaration kommuniziert werden – etwa die verbindliche Rechtsgültigkeit, die dokumentarische Beweiskraft, die statutarisch beglaubigte Autorität – *symbolisch* bzw. durch symbolische Repräsentanz der Öffentlichkeit zu vermitteln<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Zum Prozeß der Verschriftlichung und schriftlichen Aktenführung als einer ‚dokumentarischen Revolution‘ vgl. u.a. *Jean-Claude Maire Vigueur*, Révolution documentaire et révolution scripturaire: le cas de l’Italie médiévale, in: Bibliothèque de l’École des chartes 153 (1995) 177–185; *Petra Koch*, Die Archivierung kommunaler Bücher in den ober- und mittelitalienischen Städten im 13. und frühen 14. Jahrhundert, in: Kommunales Schriftgut in Oberitalien. Formen, Funktionen, Überlieferung, hrsg. v. *Hagen Keller* und *Thomas Behrmann* (Münstersche Mittelalterschriften 68, München 1995) 19–69; *Hagen Keller*, Vorschrift, Mitschrift, Nachschrift. Instrumente des Willens zu vernunftgemäßem Handeln und guter Regierung in den italienischen Kommunen des Duecento, in: Schriftlichkeit und Lebenspraxis im Mittelalter. Erfassen, Bewahren, Verändern, hrsg. v. *Christel Meier* und *Thomas Scharff* (Münstersche Mittelalterschriften 76, München 1999) 25–41; *ders.*, Über den Zusammenhang von Verschriftlichung, kognitiver Orientierung und Individualisierung. Zum Verhalten italienischer Stadtbürger im Duecento, in: Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur, hrsg. v. *Hagen Keller* (Münstersche Mittelalterschriften 79, München 2002) 1–22. Die Literatur zur bürokratisch grundgelegten Regierungspraxis ist Legion, vgl. u.a. *Gene Brukker*, Bureaucracy and Social Welfare in the Renaissance: A Florentine Case Study, in: The Journal of Modern History 55 (1983) 1–21; The Origins of the State in Italy, 1300–1600, hrsg. v. *Julius Kirshner* (Chicago 1995); *John M. Najemy*, Governments and governance, in: Italy in the Age of the Renaissance 1300–1550, hrsg. v. *John M. Najemy* (Oxford 2004) 184–207 (mit kommentierter Bibliographie 284 ff.).

<sup>48</sup> Zu einer weitergefaßten Erörterung der vieldimensionalen Zusammenhänge von Bild, Schrift und Text in der Trecento-Malerei siehe *Hans Belting*, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hrsg. v. *Hans Belting* und *Dieter Blume* (München 1989) 23–64; *Maria Monica Donato*, Immagini e iscrizioni nell’arte ‚politica‘ fra Tre e Quattrocento, in: „Visibile parlare“. Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, hrsg. v. *Claudio Ciociola* (Neapel 1997) 341–396. Die Diskussion der Frage nach dem spezifischen Stellenwert, den Bilder im Rahmen einer ‚Präsenz-Kultur‘ (Hans Ulrich Gumbrecht) und näherhin im Horizont verschiedener Weisen der Symbolisierung, d.h. im Hinblick auf eine systematische Ausdifferenzierung etwa von ‚Repräsentanzzeichen‘ und ‚Präsenzsymbolen‘

Auf diesen Zusammenhang verweist auch der Umstand, daß zur amtlichen Bekräftigung des dauerhaften Gültigkeitsanspruchs, der solchen Darstellungen zugemessen wird, ihre Anbringung wiederholt mit dem entschiedenen Verbot verknüpft wird, sie jemals wieder zu tilgen oder irgend zu beschädigen. „Niemals darf dieses Gemälde entfernt, abgeschabt oder entstellt werden“, wie bereits ein Ratsbeschluß zur Darstellung von Kastell Giuncarico in der Sala Maggiore vom 30. März 1314 verkündet<sup>49</sup>. Ähnliche Bestimmungen sind uns auch aus dem Bereich der Schandmalerei, von dem wir ausgegangen sind, bekannt. Als die Grafen Guidi von Porciano 1291 einen Kaufmann aus Ancona auf Florentiner Landesterritorium überfallen, ausplündern und ihn trotz umgehender diplomatischer Intervention der Florentiner Behörden übel mißhandeln, verhängt die Kommune gegen sie den Bann und läßt sie in weithin sichtbaren Bildern als staatsfeindliche Straßenräuber an den Außenmauern des Palazzo del Podestà darstellen, mit der ausdrücklichen Auflage, diese Malerei dürfe niemals wieder beseitigt werden<sup>50</sup>. Ähnlich der Fall der Gherardini, die 1302 in massiver Weise die Getreidelieferungen nach Florenz von ihren Burgen im Greve-Tal aus bedrohten, indem sie wiederholt die Transporte überfielen, den Lasttieren die Füße abschnitten, die Zugführer töteten und das Getreide an sich nahmen. Die Florentiner ließen daraufhin – neben militärischen Strafaktionen und der Bestrafung durch Besizenteignung und Verbannung – auch die Gherardini am Palazzo del Podestà darstellen, eben bei ihrer grausamen Aktion, den Lasttieren die Füße abzuschneiden und sich gewaltsam des Getreides zu bemächtigen<sup>51</sup>. Der betreffende Erlaß nennt als Wirkungsziel der Bilder, daß der Anblick „auf ewige Zeit hin allen, die versuchen sollten, in Florenz Hungersnot zu erzeugen oder den Nahrungshandel zu hintergehen, ein abschreckendes Beispiel“ biete<sup>52</sup>. Wie bereits erwähnt, wurden auch in

einnehmen, ist an dieser Stelle nicht zu führen; vgl. zum betreffenden Zusammenhang *Hans Ulrich Gumbrecht*, Ten Brief Reflections on Institutions and Re/Presentation, in: *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, hrsg. v. *Gert Melville* (Köln, Weimar, Wien 2001) 69–75; *Rehberg*, Weltrepräsentanz (wie Anm. 24); *Jan-Dirk Müller*, Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 122 (2003) 118–132; *Stollberg-Rilinger*, Symbolische Kommunikation (wie Anm. 34) bes. 524 ff.; *Karl-Siegbert Rehberg*, Präsenzmagic und Zeichenhaftigkeit. Institutionelle Formen der Symbolisierung, in: *Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, hrsg. v. *Gerd Althoff* unter Mitarbeit von *Christiane Witthöft* (Münster 2004) 19–36.

<sup>49</sup> [...] *numquam possit talis pictura tolli, abradi, vel vituperari*; vgl. *Seidel*, (wie Anm. 44) 41.

<sup>50</sup> *Davidsohn*, Geschichte von Florenz (wie Anm. 1) Bd. II, 2, 443 f.; Bd. IV, 1, 327 f.

<sup>51</sup> *Item quod potestas possit, teneatur et debeat facere pingi expensis comunis Florentie in palatio eiusdem comunis [...] Naldum domini Locti et Cionem filium Cecis et alios de Gherardinis [...] in forma quando silicet agressi fuerunt stratam publicam et inciderunt sive incidi fecerunt pedes et crura asinis et mulis defferentibus granum et bladum ad civitatem et populum Florentie*; vgl. *Davidsohn*, Geschichte von Florenz (wie Anm. 1) Bd. III, 234 ff.; *Ortalli*, *pingatur* (wie Anm. 6) 64 f.

<sup>52</sup> *Ita quod perpetuo sint in exemplum omnibus desiderantibus facere carastiam vel fraudem circa victualia comunis et populi Florentie*; ebd.

Brescia (Abb. 2) die Hochverräter als *exemplum* ausdrücklich deshalb gemalt, damit ihr negatives Beispiel dauerhaft sichtbar bleibe: *pingitur ut duret*<sup>53</sup>.

Damit kommt in Hinblick auf die öffentliche Funktion dieser Bilder ein weiterer Aspekt ins Spiel. Denn bestimmt sich der Begriff von Öffentlichkeit einerseits als Gegensatz zu ‚heimlich‘, ‚verborgen‘, aber auch ‚privat‘, und legt in diesem Sinn zuallererst die Vorstellung von Offenkundigkeit und Bekanntheit zugrunde, so konturiert sich seine Bedeutung andererseits gegenüber dem Wortfeld von ‚partikulär‘, ‚amtlos‘, ‚inoffiziell‘ (und wiederum auch ‚privat‘), und legt in diesem Sinn als Hauptbedeutung den Bezug auf Universalität, Amtlichkeit und transpersonale Allgemeingültigkeit zugrunde. So überlagern sich, wie zuletzt vor allem Peter von Moos herausgestellt hat, im Öffentlichkeitsbegriff und seiner zeitgenössischen Semantik als einem wahrheitsrelevanten und sozial verbindlichen *consensus omnium* eine eher perzeptiv-visuelle Konnotation („das Manifeste“) und eine eher politisch-soziale Konnotation („das Universelle“), ohne daß eine scharfe oder exklusive Distinktion beider Aspekte wirklich praktikabel wäre<sup>54</sup>.

Im Licht dieses Sachverhalts betrachtet läßt sich sagen, daß etwa die eben erwähnte Darstellung der Gherardini, die die Lasttiere malträtieren, einen konkreten historischen Vorfall zeigt, der durch das Bild für alle sichtbar und öffentlich bekannt gemacht wird, der jedoch eben hierdurch, d. h. durch seine Darbietung als dauerhaftes Monument, auch zum allgemeingültigen Exempel wird und damit ex negativo eine kollektive Ordnungsidee und Rechtsvorstellung des Gemeinwesens symbolisiert. Ähnlich fungierte auch ein Wandbild von 1303, das eine Schar von Aufständischen bei ihrem kriegerischen – und am Ende doch gescheiterten – Unterfangen zeigte, das Florentiner Kastell von Pulicciano einzunehmen, als bildliche Publikation eines aktuellen Ereignisses und zugleich als überzeitlich bestimmtes Mahnmal<sup>55</sup>. Derartige Beispiele ließen sich vermehren. Sie prägen, wenn man so will, im Interesse ihrer öffentlichen Aufgabe Hybridbildungen zwischen konkreten Historien und politischen Programmbildern aus. Sie legen in aller Anschaulichkeit und dramatischer Eindringlichkeit einen faktischen Frevel offen, sie weisen klar und deutlich die individuellen, namentlich verifizierbaren Täter vor, und sie figurieren doch zugleich als Exempla von universeller, transpersonaler

<sup>53</sup> Siehe oben S. 129 mit Anm. 17.

<sup>54</sup> Vgl. Anm. 14. Siehe auch *Giorgio Chittolini*, The ‚Private‘, the ‚Public‘, the ‚State‘, in: *The Origins of the State in Italy, 1300–1600*, hrsg. v. *Julius Kirshner* (Chicago, London 1995) 34–61, sowie zur Sichtung der betreffenden Literatur *Carl A. Hoffmann*, ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Kommunikation‘ in den Forschungen zur Vormoderne, in: *Kommunikation und Region*, hrsg. v. *Carl A. Hoffmann* und *Rolf Kießling* (Konstanz 2001) 69–110.

<sup>55</sup> *Davidsohn*, *Geschichte von Florenz* (wie Anm. 1) Bd. III, 243 ff.; Bd. IV, 3, 221; *Ortalli*, *pingatur* (wie Anm. 6) 64. Der Überfall auf das Kastell erfolgte am 12./13. März 1303, die Niederschlagung und Rechtsverfolgung der Täter in den nachfolgenden Monaten, die Ausführung des Gemäldes im September 1303 ist durch ein betreffendes Zahlungsdokument vom 30. September belegt. Unklar bleibt, ob mit dem Ort des Gemäldes *in palatio communis* der Palazzo del Podestà (Bargello) oder der Palazzo dei Priori (Palazzo Vecchio) gemeint ist, vgl. auch *Nicolai Rubinstein*, *The Palazzo Vecchio 1298–1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic* (Oxford 1995) 48.

Gültigkeit, d. h. sie stehen für ein Prinzip und verkörpern eine symbolische Ordnung. Wie bereits gesehen, prägt sich eben diese Struktur auch im Anklagebild gegen Colle di Val d'Elsa aus (Abb. 1).

Die Bedeutung dieses bildlichen Argumentationsstils, der in vielfältig diversifizierter Weise eine Verschränkung von anschaulicher Spezifizierung und systematisierender Verallgemeinerung, von Konkretisierung einerseits und Universalisierung andererseits ermöglicht, 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, ließe sich an zahllosen Beispielen, die an dieser Stelle nicht zu diskutieren sind, genauer verdeutlichen. Schon Giotto's berühmte Darstellungen der *Giustizia* und *Ingiustizia* in der Arenakapelle von Padua, die gegen 1305 entstanden (Abb. 5 und 6), bilden in diesem Sinn eine subtil differenzierte Opposition aus<sup>56</sup>. Die Frauengestalt erscheint dabei als allegorische Verkörperung eines abstrakten Prinzips, das nicht nur durch die augenfällige Assoziation zur thronenden Maria und Himmelskönigin mythisch-religiös überhöht wird, sondern das den Betrachter zugleich als Figuration einer frohgemut handelnden Wohlgestalt (*agit cum iocunditate*)<sup>57</sup> emotional anspricht und in ihm auf diesem Wege wie selbstverständlich die Anerkennung einer positiven Wertvorstellung evoziert. Mit der Figur der *Ingiustizia* wird ihr ungewöhnlicherweise und gegen jede ikonographische Überlieferung eine Männergestalt gegenüber gestellt, eine Bildidee, der offenkundig die Absicht zugrunde liegt, die Ungerechtigkeit in der Gestalt eines Richters oder *rettore* zu spezifizieren, um sie auf diese Weise in den Horizont einer geschichtlich bestimmaren Wirklichkeit einzustellen und als ein politisches Exempel aus dem Kontext aktueller Herrschaftspraktiken zu konkretisieren. So wird subtil 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 zweckrational bestimmte und im kommunalen Regierungssystem institutionalisierte Leitidee zugrunde, die Personen, die die öffentlichen Ämter besetzen, in fortwährender und gesetzmäßig festgelegter Rotation zu wechseln, um so den Primat des Amtes gegenüber der Person, des Prinzips gegenüber dessen individueller

<sup>56</sup> Vgl. Selma Pfeiffenberger, *The Iconography of Giotto's Virtues and Vices at Padua* (Ph. D. diss., Bryn Mawr College 1966, Ann Arbor 1966); Jonathan Riess, *Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel*, in: *Arte Cristiana* 72 (1984) 69–80; Bruce Cole, *Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in: *Studies in the History of Italian Art* (London 1996) 337–363; Eva Frojmovič, *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) 24–47.

<sup>57</sup> So die unterhalb der Darstellung aufgeführte Inschrift; siehe Claudio Bellinati, *La cappella degli Scrovegni*, in: *Padova. Basiliche e chiese*, hrsg. v. Claudio Bellinati und Lionello Puppi (Vicenza 1975) Bd. 1, 247–268, hier: 260; Giuseppe Basile, *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova* (Mailand 2002) 389.

Abb. 5: Giotto, *Giustizia*, ca. 1305,  
Padua, Arena-Kapelle.



Ausübung zu wahren. Noch Bernhardinus von Siena wird 1427 bei der Erörterung der Frage, wie derjenige, der das Amt als Richter jeweils innehat, dem Prinzip der Gerechtigkeit dienen und es faktisch ausfüllen soll („Come debba ministrare iustizia chi ha officio“), auf diese Unterscheidung abheben und im Einklang mit einer in der Novellistik und politischen Rhetorik seit dem Trecento eingebürgerten Topik die Mißachtung, Verkehrung und Pervertierung des kollektiven Ideals dadurch anprangern, daß er sie als Bild vom falschen *rector* entwirft, der sich in Wirklichkeit als *raptor* (Räuber) entpuppt<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Vgl. dazu mit den betreffenden Belegen Giacomo Lombroso, *La Giustizia e l'Ingiustizia dipinte da Giotto*, in: *ders.*, *Memorie italiane del buon tempo antico* (Turin 1889) 3–15.



Abb. 6: Giotto, *Ingiustizia*, ca. 1305, Padua, Arena-Kapelle.

### III.

Giottos Darstellung der *Giustizia* (Abb. 5) ist ein sinnfälliges Beispiel für die viel-dimensionale Verdichtungskraft der bildlichen Symbolisierung und näherhin für jenes Sinnstiftungsziel der symbolischen Kommunikation, das Edward Muir hintergründig mit dem Begriff der ‚Transsubstantiation‘ belegt hat<sup>59</sup>. Kontrafaktisch zum Bild der *Ingiustizia* wird durch die evidente Assoziierung der Gerechtigkeit mit der Himmelskönigin Maria die professionelle Regierungskompetenz, die im politischen Kontext der Kommunen längst als ein säkulares Substitut und Kompensat an die Stelle der vormals göttlich legitimierten ‚Übernatur‘ herrscherlichen

<sup>59</sup> Siehe oben S. 137 mit Anm. 34.

Handels getreten ist, charismatisch überhöht und aller Alltäglichkeit institutioneller Verhältnisse entrückt<sup>60</sup>. Damit tritt eine grundsätzliche und über diesen Fall weit hinaus reichende Frage in den Blick, nämlich inwieweit angesichts der zunehmenden „funktionalen Ausdifferenzierung“ (Luhmann) identitätsstiftender Einheitsideale und Gemeinwohlgedenken aus bisherigen kirchlich-religiösen Fundierungszusammenhängen, wie sie im Zuge von Aristotelesrezeption und politischer Theoriebildung seit dem Duecento unübersehbar voranschreitet<sup>61</sup>, 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<sup>62</sup>. „Florentine civic time“, so hat etwa Richard

<sup>60</sup> Zum betreffenden Diskurs politischer Rechts- und Regierungskompetenz und zur charismatisch-religiösen Überblendung der *Iustitia*-Vorstellung vgl. *Mireille Vincent-Cassy*, *Le don de sagesse et les conseillers royaux*, in: *Modelli di santità e modelli di comportamento: contrasti, intersezioni, complementarità*, hrsg. v. *Giulia Barone* (Turin 1994) 177–202; *Enrico Artifoni*, ‚Sapientia Salomonis‘. Une forme de présentation du savoir rhétorique chez les ‚dictatores‘ italiens (première moitié du XIIIe siècle), in: *La parole du prédicateur, Ve–XVe siècle*, hrsg. v. *Rosa Maria Dessì* und *Michel Lauwers* (Nizza 1997) 291–310; *David Rosand*, *Venetia Figurata: The Iconography of a Myth*, in: *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, hrsg. v. *David Rosand* (Venedig 1984) 177–196; *ders.*, *Myths of Venice. The Figuration of a State* (Chapel Hill 2001) bes. 6ff.

<sup>61</sup> *Niklas Luhmann*, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3 (Frankfurt a. M. 1989) 259ff. Vgl. aus der umfangreichen Literatur bes.: *Nicolai Rubinstein*, *The Beginnings of Political Thought in Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942) 198–227; *Heiner Bielefeldt*, *Von der päpstlichen Universalherrschaft zur autonomen Bürgerrepublik. Aegidius Romanus, Johannes Quidort von Paris, Dante Alighieri und Marsilius von Padua im Vergleich*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abt.* 73 (1987) 70–130; *Jürgen Miethke*, *Die Legitimität der politischen Ordnung im Spätmittelalter. Theorien des frühen 14. Jahrhunderts (Aegidius Romanus, Johannes Quidort, Wilhelm von Ockham)*, in: *Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Festschrift für Kurt Flasch zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. *Burkhard Mojsisch* und *Olaf Pluta* (Amsterdam, Philadelphia 1991) Bd. 2, 643–674; *Cary J. Nederman*, *Aristotelianism and the Origins of ‚Political Science‘ in the Twelfth Century*, in: *Journal of the History of Ideas* 52 (1991) 179–194; *Tilman Struve*, *Die Bedeutung der aristotelischen ‚Politik‘ für die natürliche Begründung der staatlichen Gemeinschaft*, in: *Das Publikum politischer Theorie im 14. Jahrhundert*, hrsg. v. *Jürgen Miethke* (München 1992) 153–171; *Michel Senellart*, *Les arts de gouverner. Du régime médiéval au concept de gouvernement* (Paris 1995) bes. 158ff.; *Quentin Skinner*, *Visions of Politics*, Bd. 2: *Renaissance Virtues* (Cambridge 2002) bes. 10–38 und 118–259.

<sup>62</sup> „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-For-

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“<sup>63</sup>. 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 öffentlichen Ort zu ehren sei, und daß gegebenenfalls jedes derartige Bild umgehend wieder entfernt werden müsse<sup>64</sup>.

Eine offizielle und öffentliche Selbstdarstellung der Kommune konnte sich also nicht in Selbstbildern ihrer personalen Vertreter und individuellen Repräsentanten, 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 darin über eine „emotionale Vergemeinschaftung“<sup>65</sup> hinaus, wie man sie etwa im Fall des Anklagebildes gegen Colle di Val d’Elsa und generell bei den Schandbildern oder auch den angesprochenen Territorialdarstellungen als ein Ergebnis ihrer öffentlichen Performanz verzeichnen mochte, im emphatischen Entwurf von Gemeinschaftsidealen auch eine dauerhaft verbindliche und als außeralltäglich bzw. charismatisch implizierte Sinnorientierung anbot.

Blicken wir, um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen, abschließend auf ein Beispiel, das nach inschriftlichem Ausweis im Jahr 1342, also zeitnah zum Anklage-

men 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 [...], vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriß der verstehenden Soziologie (Tübingen 1980) 140 ff., zit. 141. Vgl. Wolfgang Lipp, *Stigma und Charisma*. Über soziales Grenzverhalten (Berlin 1985) bes. 63 ff.; Edith Hanke, *Max Webers ‚Herrschaftssoziologie‘*. Eine werkgeschichtliche Studie, in: Max Webers *Herrschaftssoziologie*. Studien zur Entstehung und Wirkung, hrsg. v. Edith Hanke und Wolfgang J. Mommsen (Tübingen 2001) 19–46, bes. 43 ff.; Wilfried Nippel, *Charisma und Herrschaft*, in: *Virtuosen der Macht*. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao (München 2000) 7–22.

<sup>63</sup> Trexler, (wie Anm. 23) 333.

<sup>64</sup> [...] *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 pictura huiusmodi tam facta in preterita quam que fieret in futurum [...] tolli et abolli et amoveri debeat [...]*, zit. nach Seidel, (wie Anm. 44) 41, Doc. 7. Vgl. Davidsohn, *Geschichte von Florenz* (wie Anm. 1) Bd. III, 877; Rubinstein, (wie Anm. 55) 48.

<sup>65</sup> Weber, (wie Anm. 62) 141.

Abb. 7: Florenz, Bigallo (ehem. Compagnia della Misericordia), Personifikation der Misericordia, 1342.

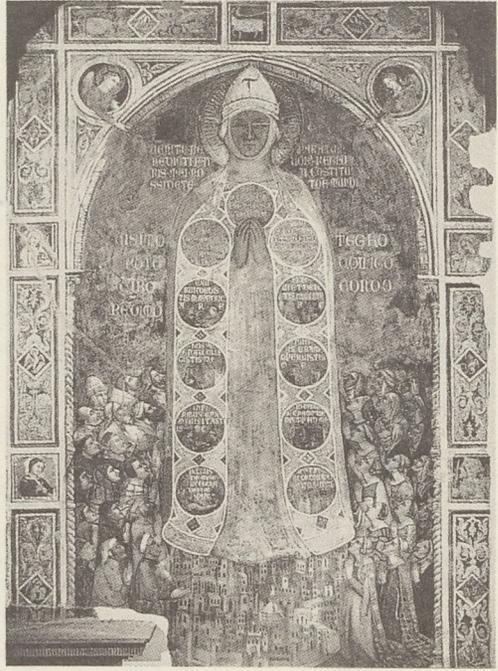


bild gegen Colle di Val d'Elsa entstand (Abb. 7)<sup>66</sup>. Das Fresko befindet sich noch heute an seiner ursprünglichen Stelle im Erdgeschoß des ehemaligen Amtssitzes der *Compagnia della Misericordia* (dem heutigen Museo del Bigallo), der in urbanistisch prominentester Lage direkt beim Baptisterium San Giovanni errichtet worden war. Der betreffende, ebenerdige Raum, der im 18. Jahrhundert baulich verändert und durch eine neue Fassade vermauert wurde, war ehemals zur Piazza hin geöffnet und diente der Bruderschaft als Audienz- und Empfangshalle. Das Fresko, mit dem sich die seinerzeit allenthalben geachtete und mächtige Bruderschaft nach innen ihrer religiösen und gesellschaftlichen Ideale vergewisserte, war also auch der externen Öffentlichkeit nicht nur allgemein zugänglich, sondern in gewisser Weise auch an sie als einem impliziten Besucher- und Betrachterkreis adressiert<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Hanna Kiel, *Il Museo del Bigallo a Firenze* (Mailand 1977) 118f., Nr. 3; William R. Levin, *The „Allegory of Mercy“ at the Misericordia in Florence. Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento* (Lanham 2004).

<sup>67</sup> Zur Institution der Bruderschaft und zur Geschichte und Ausstattung des sie beherbergenden Baus: Cesare Torricelli, *La Misericordia di Firenze. Note storiche* (Florenz 1940); Howard Saalman, *The Bigallo. The Oratory and Residence of the Compagnia del Bigallo e della Misericordia in Florence* (New York 1969); Kiel, (wie Anm. 66) 3 ff.; William R. Levin, *Advertising Charity in the Trecento: The Public Decorations of the Misericordia in Florence*,



Abb. 8: Florenz, Bigallo, Personifikation der Misericordia, 1342, Ausschnitt.

Das Zentrum der Darstellung wird bildbeherrschend und in dominierendem Figurenmaßstab von der weiblichen Gestalt der *Misericordia* eingenommen, die sich in streng frontaler und axialer Anordnung und mit unnahbarem Ausdruck auf der vordersten Bildebene darbietet. Ihre Erscheinung oszilliert zwischen einer leibhaft implizierten Tugendverkörperung und einem Schemabild mit diagrammatischer Struktur. Sie verschränkt eine anschauliche, greifbare Erfahrung mit deren diskursiver Kommentierung. Als Verkörperung der Barmherzigkeit (*Misericordia*) wird die Gestalt nicht nur durch eine Aufschrift auf dem Kronreif ihrer Mitra ausgewiesen (*Misericordia Dom[ini]*), sondern auch durch drei weitere Inschriften, die sich in den obersten drei Tondi auf der breiten Stola ihres Pluviale befinden (Abb. 8). Insbesondere die mittlere dieser Inschriften, die bekundet, daß die Erde voll der Barmherzigkeit des Herrn ist (*Misericordia dei plena est terra*), weist in hintergründiger Referenz auf die einschlägige Grußbotschaft des Engels Gabriel bei seiner Verkündigung an Maria (*Ave Maria gratia plena*). Auch die übrigen acht Medaillons auf ihrer Stola verbinden sich der weiblichen Tugendpersonifikation in der Art eines spezifizierenden Kommentars, insofern sie miniaturhafte Szenendarstellungen aufführen, die zeitgenössisch gewandete Figuren bei

in: *Studies in Iconography* 17 (1996) 215–310; Phillip Joseph Earenfight, *The Residence and Loggia della Misericordia (Il Bigallo): Art and Architecture of Confraternal Piety, Charity, and Virtue in Late Medieval Florence* (Ph. D. diss. Rutgers University 1999); William R. Levin, *A lost fresco cycle by Nardo and Jacopo di Cione at the Misericordia in Florence*, in: *The Burlington Magazine* 141 (1999) 75–80.

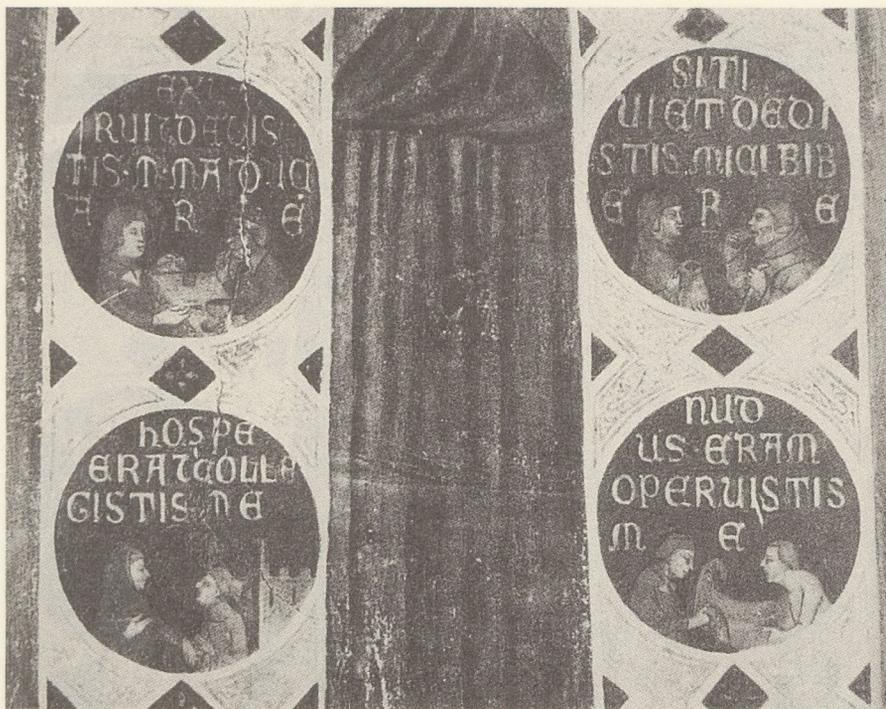


Abb. 9: Florenz, Bigallo, Personifikation der Misericordia, 1342, Ausschnitt.

der Ausübung der sieben Werke der Barmherzigkeit zeigen und diese mit der jeweiligen inschriftlichen Zitation der betreffenden Christusworte nach Mt. 25, 35–40 erläutern und zugleich als getreue und authentische Befolgung eines biblischen Gebotes ausweisen: *exurivi et dedisti mihi manducare* (ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeist); *sitivi et dedisti mihi bibere* (ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränkt); und so fort (Abb. 9 und 10). Der Tondo unten rechts, der eine kleine Schar Betender bei einem Begräbniszug versammelt, benennt erneut die große Frauengestalt als *Misericordia Dei* (Abb. 10). Auf die besagte Bibelstelle bei Matthäus weist schließlich auch die beiderseits ihres Hauptes angebrachte Inschrift, die den eschatologischen Sinn der Barmherzigkeitswerke thematisiert: „Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch bereit ist von Anbeginn der Welt (*Venite benedicti patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi*).“

In der unteren Hälfte des Freskos wird die weibliche Gestalt links und rechts von einer Schar kniender Männer und Frauen verehrt, die verschiedenen Alters sind und verschiedenen Ständen zugehören, also als ein als gesamthaftes Kollektiv impliziertes Idealbild des Volkes von Florenz seine *universitas civium* verkörpern (Abb. 11 und 12). Als gesamthaft intendierte Repräsentation bezeugen sich die



Abb. 10: Florenz, Bigallo, Personifikation der Misericordia, 1342, Ausschnitt.

vielzähligen Adoranten nicht zuletzt auch dadurch, daß in ihrer Mitte und direkt zu Füßen der Frauengestalt ebenfalls die inschriftlich als solche ausgewiesene *Civitas Florentie* figuriert, doch diesmal nicht im kollektiven Bild ihrer Bürger, sondern als relativ getreue, von der Mauer umgürtete Stadtansicht (Abb. 13), die deutlich erkennbar im Zentrum das Baptisterium, daneben den Dom im seinerzeitigen Bauzustand mit erst halb errichteter Fassade und unvollendetem Campanile, dahinter den Palazzo dei Priori, den Glockenturm der Badia usw. vor Augen stellt. Der nachdrückliche Sinn dieser doppelten Bildfiktion einer idealen Kollektivität wird um so deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Gebete, die allenthalben in Italien von den Mitgliedern solcher religiöser Bruderschaften an die *Madonna della Misericordia* gerichtet wurden, in topischer Weise und nicht selten auch in expliziter, statutarischer Festschreibung die Fürbitte für die ganze Stadt und alle ihre Bürger umfaßte. Alle hier Versammelten, so gebieten etwa 1320 die Statuten der *Compagnia dei Disciplinati* von Siena ihren Mitgliedern, sollen Gott den Herrn und die Maria der Barmherzigkeit für sich selbst, für alle Nicht-Anwesenden, für die Prioren, für den Capitano del Popolo, für die Beamten, Bürger und Freunde und für alle, welche die Kommune lenken und regieren, im Gebet anrufen. „Außerdem“, so heißt es weiter, „beten wir zu Maria für diese ihre und unsere

Abb. 11: Florenz, Bigallo, Personifikation der Misericordia, 1342, Ausschnitt, Bürger von Florenz.



Stadt (Anco la [i.e. Maria] pregaremo per questa sua e nostra città)<sup>68</sup>. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß das Florentiner Fresko als ein integraler und performativ wirksamer Bestandteil in den öffentlichen Vollzug jener religiösen Praktiken eingebunden war, die als rituelle Symbolhandlungen eine eminent gemeinschaftsbildende Funktion besaßen, und daß sich auch von daher ein bezeichnender Vergleich zum Anklagebild gegen Colle di Val d'Elsa und zu seinem interaktionellen Einbezug in politische Handlungsverfahren ergibt.

Auf die Stadtansicht, die nicht von ungefähr nahezu in Augenhöhe figuriert, bezieht sich nicht nur die Schar der Bürger und Bürgerinnen, sondern auch *Misericordia* selbst in mehrfacher Weise, insofern sie nicht nur gemäß einem althergebrachten Bild-Typus als Schutzpatronin, d.h. über ihrer Stadt schwebend, angeordnet ist, sondern insofern auch die erwähnte mittlere Tondo-Inschrift (*Misericordia dei plena est terra*) eben Florenz als jenes gleichsam erwählte Land impliziert, das voll der Barmherzigkeit, und in Hinblick auf den konnotierten Verkün-

<sup>68</sup> Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena de' Secoli XIII, XIV, XV, hrsg. v. Luciano Banchi (Siena 1866) 110–112, zit. 112; Ellen Schiferl, „Caritas and the Iconography of Italian Confraternity Art“, in: *Studies in Iconography* 14 (1995) 207–246, hier: 211 ff.



Abb. 12: Florenz, Bigallo, Personifikation der *Misericordia*, 1342, Ausschnitt, Bürgerinnen von Florenz.

digungsgruß auch voll der Gnade ist: *gratia plena*. Es ist kaum zu übersehen, daß damit die offizielle Weihe des Domes und der ganzen Stadt an die Heilige Maria der Verkündigung (*Santa Maria del Fiore*) ins Bewußtsein gerufen und näherhin auch die so vielfältig durchgespielte Osmose der figürlichen Assoziationen von Maria und Florenz – in den Vorstellungsbildern von *Florentia*, von der weißen Lilie (*lilium candidum*) als dem Sinnbild der Stadt („giglio fiorentino“), etc. – beschworen wird<sup>69</sup>. Den Bürgern von Florenz, so kann man weiter folgern, ist also jenes Reich bereitet, von dem die eschatologisch bestimmte Inschrift beiderseits des Hauptes spricht (*possidete paratum vobis regnum*). Die Barmherzigkeit wiederum wird nicht von ungefähr ausdrücklich als ein die Welt durchwaltendes Prinzip (*Misericordia dei plena est terra*) und recht eigentlich und wiederholtermaßen als Gabe des Herrn ausgewiesen: *Misericordia Dom[ini]* bzw. *Misericordia Dei*. Als solche sind ihr auch die beiden weihrauchschwenkenden Engel, die oben rechts und links aus den beiden *Oculi* hervorragen, in Verehrung zugetan.

<sup>69</sup> Vgl. dazu *Mary Bergstein*, Marian Policy in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412, in: *Renaissance Quarterly* 44 (1991) 673–719.

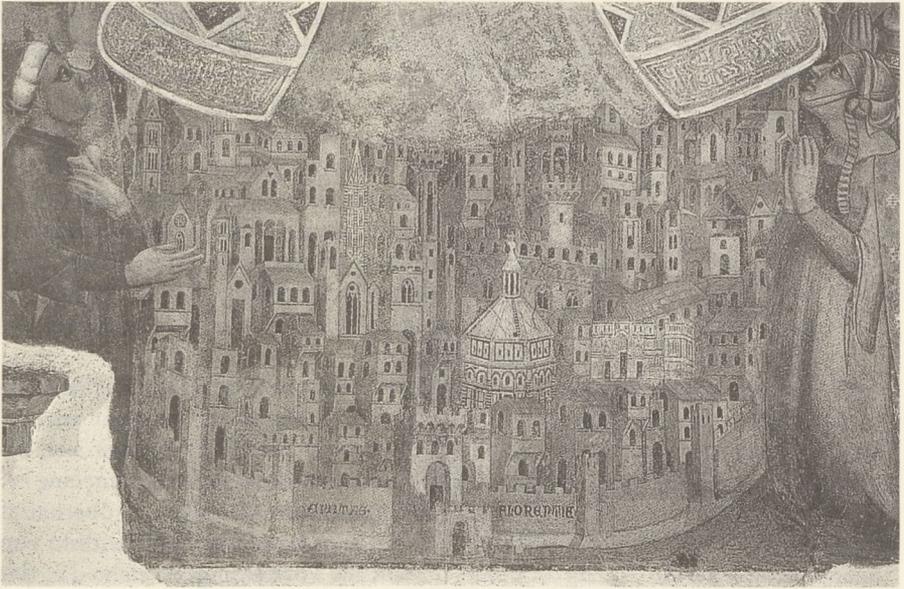


Abb. 13: Florenz, Bigallo, Personifikation der Misericordia, 1342, Ausschnitt, Stadtansicht von Florenz.

Bereits aus diesen wenigen Hinweisen ergibt sich eine deutliche Vorstellung vom zentralen Konzept des Bildes und mit ihm zugleich ein Bezug zu den vorherigen Ausführungen. Denn auch hier leistet die Darstellung im Interesse einer bildlichen Symbolisation die *Verkörperung* eines gemeinschaftsstiftenden *Ideals*, für die man nicht unähnlich zu den verbreiteten Vorstellungen vom *body politic*, welche den (abstrakten) Staat und seine Verfassung als Körper denken, die diesbezüglich topische Referenzstelle bei Römer 12, 4–5 assoziieren könnte: „Denn gleicherweise wie wir an *einem* Leibe viele Glieder haben, aber nicht alle Glieder einerlei Geschäft haben, so sind wir viele *ein* Leib in Christus, aber untereinander ist einer des anderen Glied.“

Das bildliche Verfahren, mittels dessen dieses gemeinschaftsstiftende Ideal der Florentiner Barmherzigkeit verkörpert wird, oder anders gesagt: mittels dessen Florenz als Stadt der Barmherzigkeit veranschaulicht wird, ist vielschichtig angelegt und mehrfach semantisiert. An dieser Stelle müssen wenige Hinweise genügen. Zunächst fällt auf, daß hier nicht eigentlich die *Madonna della Misericordia* erscheint, sondern die Barmherzigkeit als Frauengestalt im bischöflichen Ornat, angetan mit Mitra, Pluviale und Stola. Man wird davon ausgehen dürfen, daß sich darin angesichts der unmittelbaren Nähe des Bruderschaftssitzes zum Baptisterium und zum erzbischöflichen Palast eine Referenz auf das geistliche Oberhaupt der Florentiner Gemeinde ausspricht, so wie es etwa eine Miniatur von 1506 mit dem Ritual der *Corpus Domini*-Prozession vor Augen stellt, mit dem Erzbischof

als Führer und als dem zentralen geistlichen Repräsentanten der Florentiner Gemeinde, die sich um ihn herum gruppiert (Abb. 14)<sup>70</sup>. Auf diese Weise wird *Misericordia* erneut als spezifisch lokales Ideal und verbindlich als das Ideal der Gemeinschaft aller konnotiert. Als ‚Bischöfin‘ der Stadt figuriert *Misericordia* zugleich als deren Schutzpatronin. Das intendierte Argument liegt auf der Hand: Aufgrund der frommen Ausübung von Taten der Barmherzigkeit durch ihre Bürger ist die *Civitas Florentie* gesegnet und geschützt, plena est gratia. Das Zirkuläre, das der Darstellung damit eignet, wird ebenfalls deutlich: In der Barmherzigkeit verehren die dargestellten Bürger ihr Ideal und privilegieren im gleichen Zuge auch sich selbst. Dies wird nicht zuletzt dadurch ermöglicht, daß die Frauengestalt der *Misericordia* im Grunde auch ihrerseits hintergründig als eine Verkörperung von Florenz (*Florentia*) beschworen wird<sup>71</sup>.

Aus dem Gesagten wird deutlich, daß ähnlich wie bereits im Fall der Schandbilder auch die *Misericordia* eine Art Hybridbildung ist, die ad hoc für einen spezifischen Erwartungs- und Funktionskontext konzipiert wurde. Es handelt sich bei ihr weder um eine Tugendpersonifikation im hergebrachten Sinn noch um eine regelrechte Schutzpatronin, weder um eine Schutzmantelmadonna noch überhaupt um Maria. Die Figur stellt vielmehr ein klerikal geprägtes Ideal und Leitbild von Tugendnormen als ein Almagam unterschiedlicher Vorstellungsbereiche dar, das zugleich der gesellschaftlichen Selbstdarstellung der Bruderschaft dient. So ist es schließlich kein Zufall, daß sich in der Bildanlage einerseits eine enge strukturelle Verwandtschaft zur langen Tradition mittelalterlicher Schema- und Diagrammbilder bezeugt<sup>72</sup>, während sich andererseits deutliche Bezüge zu hergebrachten Zunft- bzw. Bruderschaftsbildern ergeben, wie etwa ein Blick auf ein zeitnah ent-

<sup>70</sup> Firenze e la sua imagine. Cinque secoli di vedutismo, hrsg. v. Marco Ciarini und Alessandro Marabottini (Florenz 1994) 72ff., Nr. 12.

<sup>71</sup> Zur Tradition der betreffenden Darstellungstypen vgl. Bergstein, (wie Anm. 69) und Adrian W. B. Randolph, Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence (New Haven, London 2002) bes. 76ff. (*Florentia figurata*).

<sup>72</sup> Vgl. zu dieser Tradition, ihren funktionalen Kontexten und ihren diversifizierten Bild-Text-Strukturen bes. Anna C. Esmeijer, Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis (Assen, Amsterdam 1978); Hermann Schadt, Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis. Bildschemata in juristischen Handschriften (Tübingen 1982); Karl-August Wirth, Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, hrsg. v. Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann (Göttingen 1983) 256–370; Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, hrsg. v. Alexander Patschovsky (Stuttgart 2003). Zum angestammten Konnex, der zwischen der Struktur von Schemabildern und Darstellungen der Barmherzigkeitswerke besteht: Monica Chiellini Nari, Le opere di misericordia per immagini, in: La conversione a la povertà nell'Italia dei secoli XII–XIV (Spoleto 1991) 415–445, dort 424ff. zum Fresko der *Misericordia*; Miriam Clare Gill, Female piety and impiety. Selected images of women in wall paintings in England after 1300, in: Gender and Holiness, hrsg. v. Samantha J. E. Riches (London 2002) 101–120; die Arbeit von Miriam Clare Gill, Late Medieval wall painting in England (c. 1330–1530) (Ph. D. diss. University of London, Courtauld Institute of Art, 2002), war mir nicht zugänglich.

Abb. 14: *Attavante Attavanti, Prozession des Corpus Domini, Florenz, 1506, Biblioteca Laurenziana.*



standenes Zunftbild der Waffenschmiede von Perugia, als ein Beispiel unter vielen, veranschaulichen kann (Abb. 15)<sup>73</sup>.

Erneut wird hier also deutlich, 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 politischen 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<sup>74</sup>. Denn sie entfalten ihre genuine Leistung nicht als ‚Ausdruck‘ vorgegebener Sachverhalte und auch nicht als ‚Illustration‘ von Prätexten<sup>75</sup>, sondern als ein performativ wirk-

<sup>73</sup> Gli statuti dei comuni e delle corporazioni in Italia nei secoli XIII–XVI (Rom 1995) 158, Nr. 141; Luisa Morozzi, in: *Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna* (Kat. Ausst. Rom, Palazzo del Quirinale 2002), hrsg. v. Alessandro Tomei (Rom 2002) 277 ff. Vgl. zur spezifischen Bildgestalt solcher Gruppensymbole den Überblick von Andreas Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance* (München, Berlin 2004).

<sup>74</sup> So etwa die methodische Prämisse der bekannten Studie von Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries* (London 1948) dort 251 f. zum *Misericordia*-Fresko.

<sup>75</sup> Dazu treffend Daniel Arasse, *L'art et l'illustration du pouvoir*, in: *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne* (Rom 1985) 231–244.

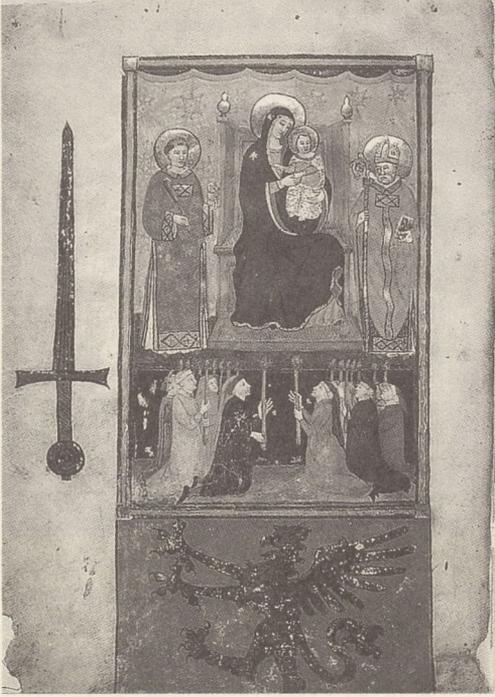


Abb. 15: Rom, Biblioteca del Senato della Repubblica, Zunftstatuten der Waffenschmiede von Perugia, Statuti Mss. 84, fol. 1 v: Muttergottes mit den Heiligen Laurentius und Herkulanus und knienden Zunftmitgliedern, Mitte 14. Jahrhundert.

sames Dispositiv, das sich der Praxis der sozialen und kulturellen Imagination im Sinne einer eigenen, produktiven Dimension einschreibt.

## Anhang

aus: *Giuliano Pinto*, *Il libro del Biadaiole. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348* (Biblioteca Storica Toscana 18, Florenz 1978) 348f. und 350–354.

Seite 348f.:

Giugno grano mcccxxviiiij

Giuovedi, a dì XV del detto mese, venne a Firenze il grano di Colle di Valdelsa, sì come udirete dire; onde della qual cosa era fatta inquisizione, sì che per questo la 'nfrascritta inquisizione si levò da lloro.

[...]

Seite 350–354:

Nominasi qui la crudele infamia di Colle e la malvagità che feciono a Firenze e com'ella ne fu ben punita, di giugno mcccxxviiiij

O ingrattissima e insensata Colle di Valdelsa, nemicha perfectissima di virtù,

porto di puzzolenti vizii, a ogni bene contraria, dispettissima tra' vicini, obbrobio non piccolo di tutti tuoi amici, sanguinosa bestiuola! Senza te chredetti il presente libretto comporre, pensando che tuo male o tuo bene alla mente seguisse, e questo certo vorrei non dire, ma ove si tacerebbe tanta ingratitudine? Certo non almeno tra cognoscenti. Dunque, costretto a scrivere i tuoi mali fatti per più e diverse ragioni, la mente alla mano, la mano alla penna, la penna allo 'ncostro, dolendosi si consilliano. Chi potrà pienamente comporre e ordinare? Chi potrà tanto sostenere? Chi potrebbe sì e tanto scrivere? Quanto incostro basteria? Certo è pure da dire; e se io mi posso bene raccordare, quella Colle se', che, posta sulla fortunata Elsa, del sangue fiorentinesco i tuoi fondamenti s'intrisono; co' danari e sforzo de' cittadini di Firenze le tue forze sono ite in grandezza. Per antico suolesi dire che venuta la inchrudelita Siena alla tua morte e ruina, benignamente essere da' Fiorentini in tanto soccorsa che a sconfitta cacciò i tuoi nimici chon grande uccisione di quelli, essendo // chapitano a quelli Fiorentini l'antico paladino sovrano, signore e perfetto guerriere messer Giambertaldo. Con tanta paura fu fatta la detta sconfitta a chi tti cognosce, che in perpetuo pace avrai. Io non so, ma pure Siena non ti rachorderà mai senza grande singhiozzo. O quanto potremo scrivere opere fatte per lo mio chomune a te schampare e in pace tenere! Ma basti quello che è detto. Certo chi bene riguarda, Pisa mai, per quella temenza sola, i tuoi terreni non guardò con mal volere, essendole tu non pocho in collo colli altri tuoi vicini. Aimè! ch'io non posso tanto scrivere quanto da scrivere io ò!

Fralle altre adunque tue ingratitudini, questa si pruova così, che pattovito per lo Fiorentino al tempo della già tanto schritta fame e charestia teco cccc moggia di grano, e promesso per s. xxiiij lo staio allo staio fiorentino colmo (pesava lo staio colmo libre 1, o così in' quel torno di cinquantadue), del mese d'aprile mcccxxviiiij, e mandato per esso li Sei della Biada, falsamente con sopraposte bugie il negasti, dicendo cioè che non n'avevi tanto che a tte bastasse, e altre simillanti, abbiendolo te dato per s. iiij più lo staio celatamente al Pisano, volpe calognosa. E andarono i pisani somieri charichi alla loro // città e i tuoi amici, ch'erano degni d'averlo in dono, colle loro bestie non chariche tornarono e colle saccha vote a Firenze. Pensa a che tempo dolorosa tyrannia tu commettesti contra il tuo padre ragionevole e contra la povera gente, onde veramente per questo e per altro la tua etymologia a diritto giace, cioè Colle di Valdelsa, „id est Callis vallis dolose sive deluse“, che è a dire „viottola di valle malitiosa e ingannese o vero ingannata“. Sarà dell'uno e dell'altro amara vendetta colla divina ira insieme.

Per queste chosi fatte ragioni e inique malizie e dolenti eccessi, mossi i Sei delle Biada a grande giustizia, formarono chon consentimento de' priori e gonfalonieri e tutto il consillio una inquisitione gravissima contra il capitano di Colle e tiranno di quella, e messere Desso suo fratello, e contra quello chomune; e dipignere feciono nella chasa dove i detti Sei rendono ragione nel modo che più oltre dipinto vedrete. A lloro si mandò uno messo, richeggendoli che si venissono di quella inquisitione a schusare, della quale richiesta, con paura mescolata, non pocha maraviglia presono, pensando e' che lla loro retà e malizia scoperta già è al tutto // paese, e che rimedio senza molta loro pena e vergogna trovare non poteano. Ma po-

ste giù le vergognose faccie e preso habito d'arditissime, il suo o vero loro giudice a Firenze con altri ambasciadori mandarono; e giunti a l'ufficio de' Sei predetto, e stando per parlare e guardando la dipintura già detta, chon chinato chapo domandarono che vollia dire ciò che llà era scolpito. Alli quali per l'ufficio così risposto fu: „Ogni piccolo banbolino senza domandare può intendere ciò che lla tinta parete manifesta, e chi leggere sapesse, puote vedere ed intendere chiaro che questo chastello à commesso maliziosamente per avarizia contra al nostro comune e suo padre e mantentore: cosa che a dire infastidisce chi ode e chi dice. Siete savi: scorgete le vostre retà e falsi sofismi.“

Alla quale risposta quelli anbasciadori così arghomentarono con lagrimose e fioche voci, e con interrutti singhiozzi così dissono: „La cosa sta tutta fuori di ciò che lla dipintura e voi intendete“; e i Sei, interdetto loro il parlare, ad ira connessi: „E noi lo sappiamo e voi l'avete fatto contra lo chomune di Firenze; diciamo e vero è“. E quelli, la loro proposta intenzione rotta, così seguirono rispondendo: „Signori, ogni persona pichola e grande, a chui parlare non è vietato, può gridare e dire come a llui pare, e lla lingua è sì fatta strumento che rado le si può contastare, stando nel suo essere libera. Ma chome che stato si sia il fatto, padri nostri, a più parole di ricapo arringhare per noi, monterebbono alla perfine a noi e al comune di Colle e a' signori d'esso pocho altro che lungho vitupero; e delle dette parole per voi colle tinte mura alle nostre persone e comune e a' nostri signori, messer lo capitano e a' suoi fratelli, con pocho rimedio altro che 'l vostro ne rimarrà sempre grandissimo pentimento e perpetua infamia chon vitupero infinito. Ma a voi si ricorre, o padri, che a ccìò per Dio e per vostro honore, che fare lo potete, tanto degnate adoperare ke a sì fatto morbo per voi si pongha lo santissimo inpiastro e dissolutiva medela, quale la vostra saviezza e potenza piace, rimagnendo sempre noi con quello nostro comunello e colli signori di quello, e a voi in ispezialità obligati e filliuoli ubidienti allo comune di Firenze; e in sempiterno fedelmente più obligati, noi e lle nostre cose, alle vostre richieste e del vostro detto comune, pentendoci delle già fatte ingratitudini e retadi co' llagrimosi occhi e dolliose menti.“

A' quali così si rispuose: „Tornate alla vostra terra, e ciò che è, presentate a' vostri signori e comune, e pregatelli // di fare la vostra proferta, sì che pienamente paia che le vostre parole e promesse s'achordino colle patenti e tostane opere; e così per voi medesimi vi pentete ristorando, come pecchaste maliziosamente fallando“.

Tornati alle loro luogora ciaschuno, e la loro risposta fatta ove si convenne, quello comune alle sue proprie spese in aiuto de' poveri e a 'nore del nostro comune mandò incontanente del detto mese di giugno lxxv moggia di grano a Firenze, e a pocho poi la dipintura già detta annullata fu.

Bastiti dunque, o iniqua Colle, che ricevuta fosti a misericordia, sì che mai più non per te si presumma tanto per innanzi, ché forse misericordia sempre non sta a bancho per tribunali, se giustizia chrudelmente armata possiede l'animo del giudicante. E forse, che a venire ti potesse d'ogni tuo difetto essere punita, chi ne dubita, se tu più se' in fallo chompresa?

[..]