

Figuren der Evidenz Bild, Medium und allegorische Kodierung im Trecento

KLAUS KRÜGER

Giottos berühmte Ausmalung der Arenakapelle in Padua aus der Zeit um 1305 (Abb. 1 und 2) galt seit je und gilt nicht ohne Grund bis heute als das Paradigma für die Entfaltung jenes neuen, auf Empirie und Naturnachahmung gründenden Wirklichkeitssinnes, den man gemeinhin als die besondere Epochensignatur der Kunst um 1300 und zugleich als maßgebendes Ferment für das anbrechende Zeitalter der Renaissance ansieht. Folgt man dieser Auffassung, so gelangt in der neuen Annäherung, in der raum- und geschichtswissenschaftlichen Kohärenz, in der Prägnanz der gegenstandsbezogenen Anschaulichkeit und in der psychologisch verdichteten Eindringlichkeit, die diese Malerei vor Augen stellt (Abb. 3), nachgerade exemplarisch zum Ausdruck, dass sich die im Zeichen einer jenseitigen Wahrheitsgewissheit auf Dauer hin negierte Gegenwartswelt eine neue Bedeutsamkeit und Sinngeltung erschlossen hat. Gelöst von der Funktion, nur repräsentierender Verweis, nur das gestaltgebundene Symbol einer stets bereits als präexistent gedachten, universal bestimmten Transzendenz zu sein, wächst nun, so scheint es, der sinnlich erfahrbaren Diesseitswelt selbst der Anspruch zu, die ‚Wahrheit‘ des Seins zu verkörpern.

Es sei hier zunächst dahingestellt, wie es sich mit diesem Erklärungsmodell und seinen epistemologischen Prämissen im Einzelnen verhält. In jedem Fall aber scheint nicht nur die künstlerische Praxis, sondern auch die ästhetische Theoriebildung der Zeit zu belegen, dass sich zugleich mit dieser neuen Wahrheitsgeltung der als faktisch und real begriffenen Welt in neuer Weise auch die spezifische Erfahrungsmöglichkeit von Nicht-Realen, von Fiktion freisetzt, welche in dialektischem Sinn stets auf den Eigenwert von Wirklichkeit bezogen ist, nämlich als deren Schein, als ihre täuschende Simulation oder als ihre frei erfundene Nachbildung, *forma ficta*. So hebt bereits Boccaccio die kategoriale Bedeutung hervor, die eben dieser dialektischen Bezogen-

heit für die Erneuerung der Kunst durch Giotto zukomme, wenn er von ihm behauptet,

dass unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislauf der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er [Giotto] nicht mit dem Griffel oder der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, dass sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so dass es bei seinen Werken sehr oft vorkam, dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.¹

Wirklichkeit und Fiktion bilden demzufolge eine Zuordnung, die sich als eine auf vielzähligen Ebenen durchgespielte Unterscheidung, als wechselseitige Bekräftigung oder auch als Selbstaufhebung manifestiert und ausdifferenziert.²

Wie man weiß, zeichnet sich im Zuge dieser Entwicklung auch eine Modifikation beziehungsweise Verschiebung des hermeneutischen Interesses ab, das sich von der verborgenen Wirklichkeit als dem letztgültigen Sinnziel der Erkenntnis mehr und mehr auf die bildhafte Eigenwirklichkeit der Darstellung und ihre immanente poetische Konsistenz verlagert. Worum es dabei geht, ist letztlich ein verändertes „Funktionsbild“ der künstlerischen – wie im übrigen auch literarischen – Darstellung, ein Funktionsbild,

das nicht mehr im Theorem einer gottbezogenen Sprach- oder Darstellungsauffassung Genüge findet, sondern Sinndeutung der Welt mit den Mitteln einer autonom gedachten Fiktion über die Allegorie betreibt.³

1 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 5: [Giotto] ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritomata in luce, che molti secoli, sotto gli error d'alcuni che più diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote [...]. Vgl. Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York 1969, S. 8 ff. und S. 114 ff.

2 Zum Problemzusammenhang: Hans Robert Jauss, „Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 423–431.

3 Erich Kleinschmidt, „Denkform im geschichtlichen Prozeß. Zum Funktionswandel der Allegorie in der frühen Neuzeit“, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 3), S. 388–404, hier S. 392.

So bringt kein geringerer als Dante zwar noch die alte, dominante Sinngebundenheit der Erzählung als einer Verweisung auf das mit ihr Gemeinte, das heißt auf die eigentliche Lehre (*la dottrina*), die hinter der Hülle der Verserzählung verborgen liegt (*che s'asconde sotto 'l velame delli versi strani*), unmissverständlich zur Sprache.⁴ Doch konfrontiert bereits die *Divina Commedia* das Leseverständnis immer neu mit dem elementaren Problem einer unauflöslichen, oszillierenden Durchdringung von allegorischer Bedeutung und dem bloßen Literalsinn der Erzählung. Wie bereits Erich Auerbach gezeigt hat, ist für Dantes Verständnis von der besonderen Evidenz, die der figuralen Anschauung eignet, der Umstand maßgeblich, dass die historische Wirklichkeit und die konkrete, irdisch-leibliche Faktizität durch deren tiefere Bedeutung nicht aufgehoben, sondern erst eigentlich bestätigt und erfüllt werden, dass die anschaulich fassbare Körperlichkeit also nicht ein ontologisches Akzidens, eine uneigentliche Hülle der Person (*vesta di figura*), sondern vielmehr, in der Formulierung Auerbachs, „eine ungeheure Aufspeicherung“ im substantziellen Sinn darstellt.⁵ Mit dieser Konvergenz von *sustanzia corporale* und *sustanzia intelligente*⁶, von Bildcharakter und Bedeutung, nimmt die *figura*, das gestalthafte Zeichen, alle Eigenschaften einer offenkundigen Präsenz an und gewinnt eben jene lebendige Augenscheinlichkeit und plastische Ausprägung, der zugleich eine besondere Eingängigkeit und Einprägsamkeit eignet.⁷

-
- 4 *O voi ch'avete li 'ntelletti sani | mirate la dottrina che s'asconde | sotto 'l velame delli versi strani* (*Inferno* IX, 61 ff.); Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, hrsg. von Natalino Sapegno, Florenz 1979–1980, Bd. I, S. 102 f. (mit Kommentar). Vgl. ähnlich ebd., Bd. II, S. 83 f. (*Purgatorium* VIII, 19 ff.): *Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero, | ché 'l velo è ora ben tanto sottile, | certo che 'l trapassar dentro è leggero.*
- 5 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1988, S. 167 ff., hier S. 184.
- 6 Dante Alighieri, *Vita Nova – Das neue Leben*, übers. und komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel, München 1988, cap. XXV, S. 78 ff.
- 7 Die Literatur zum weiteren Zusammenhang des Allegoriekonzeptes bei Dante wie auch zum *figura*-Begriff in Poetik und Rhetorik ist Legion. Siehe zu Dante u. a. Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin – Leipzig 1929 (Nachdruck Berlin 1969); Michele Barbi, „Allegoria e lettera nella Divina Commedia“, in: ders., *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Florenz 1955, S. 115–140; Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton 1979; Manfred Lentzen, „Zur Konzeption der Allegorie in Dantes ‚Convivio‘ und im Brief an Cangrande della Scala“, in: Richard Baum/Willi Hirdt (Hrsg.), *Dante Alighieri 1985*, Tübingen 1986, S. 169–190; Antonio D'Andrea, „L'allegoria dei poeti. Nota a Convivio II, 1“, in: Michelangelo Picone (Hrsg.), *Dante e le forme*

Was auf diese Weise entsteht, ist eine neue Komplexität jener ‚verhüllten Evidenz‘, denn die Verhüllung selbst, die Art und Weise ihrer Erscheinung, bringt nunmehr die Evidenz hervor und verantwortet gewissermaßen ihre Wirksamkeit. Die überzeugende Kohärenz und Präsenz einer Figur, ihre Ausgestaltung zu einer glaubhaften Personalität, ihre Nachvollziehbarkeit im Zusammenhang von Handlungsabläufen, ihre Plausibilität im raum- und geschehenslogischen Kontext und so weiter werden zu Parametern für die Leistung und Tragweite jener Erkenntnis, die sich mit ihr beziehungsweise durch sie – etwa als *effiguratio* oder als Personifikation (*personae fictio*) – eröffnet. Doch bedarf infolgedessen eben diese Verhüllung selbst wiederum der ‚Enthüllung‘, sprich: ihrer Dekonstruktion als das zwar anschauliche, doch künstliche beziehungsweise kunsthaft geschaffene Dispositiv eines eigentlichen Sinnes, den es auf diese Weise offen zu legen gilt. Bereits Petrarca prägt vor diesem Hintergrund im systematischen Sinn ein hermeneutisches Verständnis aus, das dem Text wie auch dem Bild das Recht auf eine eigene ästhetische Geltung verleiht und ihm damit, wie man es treffend formuliert hat, die neue Bedeutung eines „autonomous universe of autoreflexive signs“ zumisst.⁸ So wird hier, um mit Christian Kiening zu sprechen, „im Spannungsfeld von Rhetorik und Hermeneutik“, von Auslegungsbedürftigkeit und Mehrdeutigkeit die Sinn-

dell'*allegoresi*, Ravenna 1987, S. 71–78; Andreas Kablitz, „Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese“, in: Glenn W. Most (Hrsg.), *Commentaries – Kommentare*, Göttingen 1999, S. 353–379. Zum *figura*-Begriff grundlegend Erich Auerbach, „Figura“, in: *Archivum Romanicum*, 22/1938, S. 436–489 (wieder in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern – München 1967, S. 55–92); Dieter Breuer, „Rhetorische Figur. Eingrenzungsversuch und Erkenntniswert eines literaturwissenschaftlichen Begriffs“, in: Christian Wagenknecht (Hrsg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1988, S. 223–238; Joachim Knape, „Figurenlehre“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 289–342, bes. Sp. 302 ff.

⁸ Thomas M. Greene, *The Light of Troy*, New Haven – London 1982, S. 155. Zur entsprechenden Bedeutung, die die Metaphorik des *velo di finzione* in Petrarcas *Canzoniere* und seiner breiten Nachfolge ebenso sehr wie in der Dichtungstheorie des Humanismus, etwa bei Boccaccio und den Theoretikern des Quattrocento gewinnt, vgl. u. a. Concetta C. Greenfield, *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, London – Toronto 1981; James V. Mirollo, *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*, New Haven – London 1984, S. 99 ff.; sowie zuletzt vor allem Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.

produktion zusehends als „ein Spiel mit Figuration und Defiguration“ betrieben.⁹

Der Produktivität dieses Wechselspiels von Figur und Defiguration und des näheren der Frage nach seinem konkreten Niederschlag in der Praxis künstlerischer Bildgestaltung soll im Folgenden unter verschiedenen Gesichtspunkten anhand weniger Fallbeispiele nachgegangen werden. Im Blickpunkt steht dabei unter anderem die Frage, inwieweit die Verknüpfung der durchaus unterschiedlich definierten, ja diskrepanten und gegenläufigen Ansprüche, nämlich auf Symbolisierung einerseits und auf die Erzeugung anschaulicher Evidenz andererseits, unter den seinerzeit aktuellen Vorzeichen eines neuen Systems mimetischer Repräsentation Lösungen im Horizont einer spezifischen Künstlichkeitsmarkierung dieser Bilder hervorbrachte, Lösungen also, die gerade durch die augenfällig gemachte Bildhaftigkeit der Darstellung zwischen deren unmittelbarer Anschauungsleistung und ihrer Fiktionalität, zwischen Wirklichkeitsbezug und Wirklichkeitskonstruktion zu vermitteln suchten. Diese Frage wird umso dringlicher, wenn man die vielfältigen Funktionen der Bilder ins Auge fasst, die ihnen seinerzeit verstärkt im öffentlichen wie im privaten Raum als Medien der Kommunikation und als Manifestationsformen sei es der individuellen Selbstauffassung einzelner Personen oder sei es der kollektiven Repräsentation und Selbstdeutung gesellschaftlicher Gruppen und Korporationen, religiöser Gemeinschaften oder politischer Institutionen zuwachsen.¹⁰ Es sind Fragen, die nicht zuletzt in generelle Überlegungen

9 Christian Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt/M. 2003, S. 277 ff., hier S. 278.

10 Siehe u.a. Daniel Arasse, „L'art et l'illustration du pouvoir“, in: *Culture et Idéologie dans la Genèse de l'État Moderne (Actes de la table ronde)*, Rom 1985 (Collection de l'École Française de Rome 82), S. 231–244; Hans Belting/Dieter Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989; Diana Norman (Hrsg.), *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400*, 2 Bde., New Haven – London 1995; Maria Monica Donato, „Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul ‚Buon governo‘“, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, 19/1993, S. 305–355; Diana Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City*, New Haven – London 1999; Joanna Cannon/Beth Williamson (Hrsg.), *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261–1352*, Aldershot 2000; Klaus Krüger, „Bildlicher Diskurs und symbolische Kommunikation. Zu einigen Fallbeispielen öffentlicher Bildpolitik im Trecento“, in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.), *Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich*

darüber münden, inwieweit Bilder ihre genuine Leistung weder als ‚Illustrationen‘ von bestimmten Prätexten noch als ‚Ausdruck‘ von gesellschaftlichen, religiösen oder kulturellen Diskursen beziehungsweise *mental habits* entfalten, sondern als ästhetisch wirksame Dispositive, die sich der Praxis der religiösen und kulturellen, aber auch und gerade der sozialen und politischen Imagination im Sinne einer eigenen, produktiven Dimension einschreiben, und die allererst hierdurch nicht unmaßgeblich das begründen, was späterhin als Aufstieg der Künste und der Künstler unter dem Begriff ‚Renaissance‘ zu verbuchen sein wird.

Bereits in der Arenakapelle lassen sich die angesprochenen Zusammenhänge besonders augenfällig dort fassen, wo die Bedeutung der Kapellenstiftung und damit auch der eigentliche Sinn des gesamten Ausmalungsunternehmens gewissermaßen auf den anschaulichen Begriff gebracht wird, nämlich in der Sockelzone mit der berühmten Gegenüberstellung der sieben Tugenden und sieben Laster (Abb. 4 und 5). Deren Abfolge führt in konsequenter Finalität auf die monumentale Darstellung des Weltgerichtes an der Wand der Eingangssinnenseite mit seiner signifikanten Alternative von himmlischem Paradies zu Seiten der Tugenden und der Hölle als dem Reich Luzifers zu Seiten der Laster zu.¹¹ Diese pointierte Disposition der Tugenden und Laster als eine symmetrisch angeordnete Antithese ist in Italien bekanntlich ebenso neuartig wie der Umstand, dass sich für den Gläubigen mit dieser direkten Gegenüberstellung eine Alternative von religiösen Prämissen und weiter gefasst auch von ethischen Verhaltensmaximen manifestiert.¹² Sie

angeleiteten Mediävistik, München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 64), S. 123–162; ders., „Von der Pala zum Polyptychon: Das Altarbild als Medium religiöser Kommunikation“, in: Stefan Weppelmann/Wolf-Dietrich Löhr (Hrsg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco (Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 10. Januar–13. April 2008)*, Berlin 2008, S. 179–199.

11 Vgl. vor allem Selma Pfeiffenberger, *The Iconography of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ann Arbor 1966; Jonathan Riess, „Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel“, in: *Arte Cristiana*, 72/1984, S. 69–80; Bruce Cole, „Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes“, in: ders., *Studies in the History of Italian Art 1250–1550*, London 1996, S. 337–363.

12 Zur vorgängigen Darstellungstradition: Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London 1939. Die schlichte Rückführung der Darstellungen auf exegetische Quellen und des näheren auf Augustinus durch Giuliano Pisani, „L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza ‚Vizi – Virtu‘ nella Cappella degli Scrovegni di Giotto“, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 93/2004,

ist durch die räumliche Programmanlage in entschiedener Unausweichlichkeit eschatologisch bestimmt, dergestalt dass sie vom Ausgangspunkt des göttlichen Heilsplans mit der Entsendung des Verkündigungsendgels in direkter Ausrichtung auf jenen Endpunkt zuläuft, der sich im großen Gerichtsfresko der Eingangswand als finale und unrevidierbare Alternative zwischen Paradies und Hölle darbietet (Abb. 6).

Wie man weiß, wird die besondere Prominenz, mit der sich diese Antithese hier in einer so direkten, räumlich erfahrbaren Gegenüberstellung konkretisiert, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Tatsache verständlich, dass die Kapelle von dem schwerreichen Kaufmann und Bankier Enrico Scrovegni als Sühnegabe für die Wuchersünden seines Vaters gestiftet und erbaut wurde (Abb. 7).¹³ Als solche diente sie jedoch keineswegs nur privaten, sondern auch und gerade öffentlichen Funktionen, so etwa beim Fest von Mariae Verkündigung als Zielort einer feierlichen Prozession, die unter Einschluss vieler städtischer Würden- und Amtsträger bis hin zum Podestà stattfand.¹⁴ Zudem war der Kapelle von Anbeginn, das heißt bereits seit 1304, durch einen besonderen

S. 61–97 bleibt unergiebig und geht an der medialen Komplexität der Bild-erfindungen vorbei. Zu formalen Vorgaben in der Tradition romanischer Sockelmalereien in Italien, die indes die Singularität und Neuartigkeit von Giotto's Lösung eher noch deutlicher hervortreten lassen, vgl. jüngst: John Osborne, „The dado programme in Giotto's Arena Chapel and its Italian Romanesque antecedents“, in: *The Burlington Magazine*, 145/2003, S. 361–365. Ungewiss ist, inwieweit auch literarische Vorgaben, wie die Schilderung einer Garten-mauer mit den Darstellungen von Tugenden und Lastern im *Roman de la Rose* des Guillaume de Lorris, auf Giotto's künstlerische Konzeption einwirkten, vgl. dazu Johannes Tripps, „Giotto an der Mauer des Paradieses. Ein Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lasterzyklus der Arena-Kapelle zu Padua“, in: *Pantheon*, 51/1993, S. 188–196. Vgl. zuletzt auch Andrea Lermer, „Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: The Iconography and the Possible Mastermind Behind It“, in: Luís Urbano Alfonso/Vitor Serrão (Hrsg.), *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Cambridge 2007, S. 291–317.

- 13 Vgl. Ursula Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arenakapelle“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20/1957, S. 125–146; Irene Hueck, „Zu Enrico Scrovegni's Veränderungen der Arenakapelle“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 17/1973, S. 282–286.
- 14 Vgl. Antonio Tolomei, *La chiesa di Giotto nell'Arena di Padova*, Padua 1880, S. 41 f.; Bruno Brunelli, „La festa dell'Annunziata all'Arena e un affresco di Giotto“, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, N.F. 18/1925, S. 100–109; Laura Jacobus, „Giotto's 'Annunciation' in the Arena Chapel, Padua“, in: *The Art Bulletin*, 81/1999, S. 93–107; Matthew G. Shoaf, *Image, Envy, Power: Art and Communal Life in the Age of Giotto*, Ann Arbor 2003, S. 15 ff.

päpstlichen Ablass eine hohe öffentliche Aufmerksamkeit gesichert.¹⁵ Kurz: Der hier in Rede stehende Tugenden- und Lasterzyklus lässt sich schwerlich als individueller und persönlich geprägter Glaubensausdruck verstehen, sondern vielmehr als Manifestationsform eines kollektiv verbindlichen, ja normativen Sinns, welcher sich aus der in ihm vermittelten Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Wertbegriffe und Imaginarien begründet.

Die bezwingende Evidenz aber, die dieser normative Sinn hier gewinnt, ist allererst ein Ergebnis von formalen, künstlerisch ebenso komplexen wie raffinierten Bildverfahren. Denn was diesen Zyklus kennzeichnet, ist die eigentümliche Paradoxie, dass die Tugenden und Laster als konkrete, ja leibhaftige Personalitäten des Imaginären agieren, besser gesagt: dass sie in aspektreicher Entfaltung ihren konstitutiven Doppelcharakter als Begriff und zugleich als lebendige Wesen bezeugen. Das beginnt bereits bei dem durch die Grisaillemalerei als marmorne Wandverkleidung fingierten Rahmensystem, in das die inschriftlich bezeichneten Figuren auf jeder der beiden Längswände in flache architektonische Scheinnischen von frappierender, die ästhetische Grenze überspielender Täuschungskraft platziert sind (Abb. 8 und 9). Zeigen die nahezu quadratischen Doppelfelder zwischen den Figuren eine charakteristische Färbung und Maserung von hellem und allermeist auch buntfarbigem Marmor, so bieten sich vor allem die hochrechteckigen Felder im Rücken der einzelnen Personifikationen mit ihren kräftiger gesetzten Farbakzenten als subtil variierte Imitationen unterschiedlicher Steinsorten wie etwa Porphyr oder Marmor dar.¹⁶

Die Figuren ihrerseits sind im Gegensatz zu den Wandfolien des Hintergrunds gänzlich monochrom gehalten und weisen durch eine pointiert eingesetzte Verteilung von Licht und Schatten lediglich kraftvolle Helldunkelkontraste auf, die ihnen ein ausgeprägt plastisches

15 *Les registres de Benoit XI.*, hrsg. von Charles Alfred Grandjean, Paris 1905, Sp. 294 f., Nr. 435.

16 Zur Komplexität des Dekorationssystems vgl. u. a. Gerhard Schmidt, „Giotto und die gotische Skulptur“, in: *Römische historische Mitteilungen*, 21/1979, S. 127–144, hier S. 128 f.; Reinhard Steiner, „Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua“, in: Hans Körner (Hrsg.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim [u. a.] 1990 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2), S. 61–86. Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995, S. 3 ff. und S. 54 ff.

Volumen verleihen.¹⁷ Werden sie auf diese Weise als nachgeahmte Skulpturen ausgewiesen, so gewinnen sie zugleich doch eine nachgerade eminente Qualität von Lebendigkeit und leibhaft agierender, ja beseelter Bewegtheit (Abb. 10 und 11). In dieser Paradoxie ihrer Daseinsform als beseelte Steinfiguren verschränkt sich in immer neuer Variation eine personale Argumentation mit einer unpersonalen, eine emotionale Präsenz mit einer begrifflichen Bestimmung, ein literaler Bildsinn mit einem übertragenen. Wie konsequent und systematisch diese Paradoxierung durchgespielt wird, zeigt sich auch an den ebenso subtilen wie unübersehbaren Fiktionsbrüchen, mittels derer eben jene Wahrnehmungsbedingungen, die der Fiktion eine immanente Kohärenz verleihen, auch ihrerseits wiederholt gestört werden, und mittels derer den ‚Skulpturen‘ mit Bedacht ein unskulpturaler Wirklichkeitsaspekt beigemischt wird. So etwa im Fall der rot lodernden Flammen, in denen sich die Figur des Neides (*invidia*) verzehrt (Abb. 10); oder im Fall der rot entflammten Kreuzform, die den Nimbus der Liebe (der *figura karitatis*, wie die Inschrift besagt) in christologischer Signifikanz grundiert (Abb. 11); oder im Fall der in rosafarbenem Inkarnat gezeigten Hände der Hoffnung (*spes*), die damit in ihrem lebhaften Verlangen nach der himmlischen Krone sinnfällig akzentuiert werden (Abb. 12).

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass bei der Analyse dieser Figuren die Frage nach der *ontologischen* Paradoxie ihrer Daseinsform, nämlich als beseelte Steinskulpturen, nicht zu trennen ist von derjenigen nach der *künstlerisch-ästhetischen* Paradoxie, nämlich ihrer Erscheinungsweise als fingierte Skulpturen. Was sich dabei ergibt, ist eine strukturelle Äquivalenz oder doch zumindest ein strukturelles Zusammenspiel zwischen der Medialität dieser Bilder und der allegorischen Kodierung selbst, zwischen dem Status ihrer Fiktionalität, der sich ihrer Medialität verknüpft, und dem Status ihrer Uneigentlichkeit, der aus ihrer Rolle als Personifikationen erwächst.

17 Inwieweit für diese ästhetische Konzeption auch antike Vorbilder Pate gestanden haben, sei hier dahingestellt; vgl. dazu Marcello Gaggiotti, „Un'insospettabile fonte d'ispirazione per Giotto: nota sul fregio della Basilica Aemiliana“, in: Vittorio Casale/Filippo Coarelli (Hrsg.), *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Rom 1996, S. 11–21; Serena Romano, „Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano“, in: Giovanna Valenzano/Federica Toniolo (Hrsg.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venedig 2007 (Studi di Arte Veneta 14), S. 7–45, hier S. 16 ff.

In diese Erörterung ließe sich auch die Exegese der zugehörigen Inschriften einbeziehen, die eben diese allegorische Kodierung wiederholt thematisieren. So bekundet die Inschrift zur Darstellung der *Spes* (Abb. 12) explizit, dass

Hoffnung (*Spes*), wie sie hier im Bild ihrer gemalten Figur (*depicta sub figura*) erscheint, bedeutet (*signatur*), dass ein reiner Geist – durch Hoffnung bestärkt – nicht im Gefängnis der Irdischen verschlossen bleibt, sondern sich zu Christus erhebt.¹⁸

Verwandt heißt es auch bei *Caritas* (Abb. 11): „Diese Figur (*figura*) der *Caritas*, so wie wir sie hier sehen (*sic*), trägt in sich die Form (*gerit formam*) ihrer besonderen Eigenart (*proprietatis*).“¹⁹

In der Tat treten diese Personifikationen nicht als blasse Schemen und körperlose, nur mit Attributen bestückte Gestalten auf, sondern als belebte, lebhaftere Akteure mit körperlicher, ja emotionaler Substanz, doch sind sie eben als solche unabdingbar nur Produkte der ästhetischen Illusion. Gerade diese bildhaft bestimmte Wirklichkeit aber ermöglicht erst den ganzen Spielraum ihrer so reich differenzierten Ausgestaltung und Aktualisierung. Erst so wird es möglich, die animalischen Züge des Neides (*Invidia*) (Abb. 10), seine blinde Raffgier und besessene Selbstverzehrung in all ihrer abstoßenden Charakteristik auch anschaulich zu qualifizieren.²⁰ Erst so kann der Unglaube (*Infidelitas*) (Abb. 13), der sich durch seine blinde Gebundenheit an eitle Idole leiten und dem Feuer zuführen lässt, treffend in seiner wahrhaft uninspirierten und den Prophetensprüchen gegenüber tauben Massigkeit und Erdschwere vor Augen geführt werden. Auch so erst kann die Torheit (*Stultitia*) (Abb. 14) ein wahres Bild von ihrer gewalttätigen Geistesstörung, ihrer tumben Ziel- und Richtungslosigkeit, ihrer Geckenhaftigkeit, Verwilderung und Dumpfheit als Persiflage eines mit Federschmuck (*capita pavonis*) gekrönten Königs der Dummheit vermitteln. Erst so kann andererseits die Hoffnung (*Spes*) (Abb. 12) als wohlgeformte, leichthin emporschwebende Gestalt mit reinem Antlitz und mit zart gewelltem und geflochtenem Haar figurieren, die mit ihrem fließend leichten, mild bewegten Fall der Falten nicht von ungefähr einer antiken Nike

18 *Spes depicta sub figura, hoc signatur quod mens pura – spe fulcita – non clausura terrenorum clauditur.*

19 *Hec figura karitatis sue sic proprietatis gerit formam.* Zu diesen Inschriften bislang allein Pfeiffenberger, *The Iconography* (Anm. 11), die jedoch keine detaillierte Analyse bietet und den Zusammenhang mit dem *figura*-Begriff nicht beleuchtet.

20 Zur *Invidia* vgl. Shoaf, *Image, Envy, Power* (Anm. 14), S. 27 ff.

gleich erscheint, während ihr gegenüber die Verzweiflung (*Desperatio*) (Abb. 15) nachgerade kontrastiv mit aufgelöstem und zerzaustem Haar, mit in innerem Widerstreit heftig weggestreckten Armen und in sich gekrampften Fäusten, erdschwer und von jedem Herzensmut verlassen (*instar cordi desperati*) erhängt auf ihre gestauchten Falten herabgesunken ist und dem schwarzen, direkt von der Hölle herabgestiegenen Teufel ihre Seele überlassen muss.

Durchgängig erscheinen die Tugenden in ihrer Bildform fest arretiert, zentral platziert und von statuengleicher Solidität, Festigkeit und innerer Bestimmtheit, indes sich die Laster nicht nur in ihrer physischen und psychischen Charakteristik, sondern auch und gerade hinsichtlich ihrer sichtbaren Anordnung im Bildfeld als derangiert und aus dem Lot geraten darbieten.

Die Bedeutung dieses bildlichen Argumentationsstils und seiner aspektreichen Verschränkung von Anschauung und Begriff, von Konkretisierung einerseits und Universalisierung andererseits, kulminiert in den beiden zentral positionierten Darstellungen der *Giustizia* und *Ingiustizia*, die beide jeweils als einzige in ihrer Reihe thronend und im Fall der Gerechtigkeit zudem bekrönt gezeigt sind (Abb. 16 und 17).²¹ In Abwandlung der bis dahin hergebrachten, paulinisch bestimmten Vorgabe wird hier nicht *Caritas*, sondern *Giustizia* ikonographisch, motivisch und durch ihre Anordnung im Gesamtprogramm als höchste aller Tugenden und gleichsam als deren Königin (*regina virtutum*) qualifiziert. Als solche hält sie – in gewisser Weise disfunktional – die beiden Waagschalen, die die himmlisch (das heißt durch Engel) autorisierte Vollstreckung verschiedener Regularien des Rechtsprinzips (das Strafen und Belohnen beziehungsweise Verteilen, kommutatives und distributives Recht) veranschaulichen. Erscheint sie auf einem wohlproportionierten Thron, der mit Dreipässen, zierlichen Säulchen und mit Krabbenbesatz geschmückt ist, so residiert die *Ingiustizia* in einem halb zerfallenen und halb bereits von wilder Vegetation zugewachsenen Stadttor, dessen Zustand zugleich der negative Ausweis ihrer ungunstigen Wirksamkeit ist. Gleich einem Raubtier mit Krallenfingern und hauerartigen Zähnen versehen sowie mit einer langen Harke als Signum

21 Pfeiffenberger, *The Iconography* (Anm. 11), S. 69 ff.; Riess, „Justice and Common Good“ (Anm. 11); 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, S. 24–47. Vgl. zum Folgenden Krüger, „Bildlicher Diskurs“ (Anm. 10), S. 146 ff.

ihrer raublustigen Raffgier bewehrt, blickt sie nicht nach vorne, bereit zu einem offenen, unvoreingenommenen Urteil, sondern einseitig und festgelegt direkt zum Höllenbild der Eingangswand, auf das ihre Herrschaft letztlich zuführt.

In ihrer programmatischen Gegenüberstellung bilden beide Personifikationen eine vielschichtig differenzierte Opposition von Realitätsbezügen aus. Die Frauengestalt, *Giustizia*, erscheint dabei als allegorische Verkörperung eines abstrakten Prinzips, das nicht nur durch ihre augenfällige Assoziation zur bildlichen Topik der thronenden Maria und Himmelskönigin mythisch-religiös überhöht wird (Abb. 18), sondern das den Betrachter zugleich als Figuration einer frohgemut handelnden Wohlgestalt (*agit cum iocunditate*)²² emotional anspricht und in ihm auf diesem Wege wie selbstverständlich die Anerkennung einer positiven Wertvorstellung evoziert. Das gilt auch für die predellenartige Sockelpartie mit ihrer abbreviativen Darstellung des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Wohlergehens, wie es sich – auch im übertragenen Sinn – unter der gerechten Herrschaft entfaltet (Abb. 19): unbehelligt zur Jagd oder zu Handelszwecken ausreitende Personen und zur Musik tanzende Figuren. Evident kontrastiert dieses Inbild friedvoller Prosperität dem Pendant zu Füßen der Ungerechtigkeit (Abb. 20), in dem, von der ignoranten Thronfigur gänzlich unbeachtet, Raub und Überfall, Mord und Totschlag herrschen, und in dem eine ungezügelte, unkultivierte Natur vor sich hin wuchert, um die baulichen Zeugnisse städtischer Zivilisation, nämlich Straßen, Wege, Mauern und Tore, sichtbar dem Verfall preiszugeben.

Der Gegensatz zwischen der bedrohlichen, weil ungebändigten Natur (sowohl der Vegetation, als auch des Menschen selbst) auf der einen Seite und der Kultur beziehungsweise Zivilisation auf der anderen gewinnt hier schließlich eine besondere Pointe dadurch, dass auch der Modus seiner bildlichen Umsetzung selbst von diesem Gegensatz kündigt, dergestalt, dass der Wohlstand als kunsthaft gestaltetes Relief mit ganz umlaufendem Rahmen und wohlgeordneter Komposition, sprich: als regelrechtes Kunstprodukt und als bildhaft bestimmtes Dispositiv vor Augen steht, das Gegenbild jedoch als ungestaltet, rahmenlos

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

und ohne eigentliche ‚Sprachform‘ oder bildhaft bestimmte Künstlichkeitsmarkierung erscheint. Es liegt auf der Hand, dass von hier aus auch die gesamte Sockelpartie selbst eine zusätzliche Signifikanz gewinnt. Denn in ihrer hoch elaborierten, mit Referenzen nicht nur auf die seinerzeit moderne gotische Skulptur, sondern auch auf antike Vorgaben und auf deren illusionistische Bildrhetorik aufwartenden Gestalt steht sie als ethisch grundierte Manifestationsform eines kultivierten, auf Maximen und Verdienste der gesellschaftlichen Wohlgeordnetheit verpflichteten Selbstverständnisses vor Augen. Kurz: Die Formgestalt der Sockelzone insgesamt wird hier zu einer Figur der Evidenz.

Der thronenden Gerechtigkeit wird mit der Figur der *Ingiustizia* (Abb. 17) ungewöhnlicherweise und gegen jede ikonographische Überlieferung eine Männergestalt gegenübergestellt, eine Bildidee, der offenkundig die Absicht zugrunde lag, die Ungerechtigkeit in der Gestalt eines Richters oder *rettore* zu spezifizieren, um sie auf diese Weise in den Horizont einer zeitgeschichtlich geprägten Wirklichkeit einzustellen und als ein politisches Exempel im Kontext aktueller Herrschaftspraktiken zu konkretisieren. So wird dem transpersonalen Prinzip der Gerechtigkeit ein anschauliches und erfahrungsnahes Bild von deren personalem Missbrauch, nämlich ihrer Usurpation durch einen zeitgenössischen *magistrato* mit Richterhut und Amtstracht gegenübergestellt. Unzweifelhaft liegt dieser Bildargumentation die zweckrationale und im kommunalen Regierungssystem institutionalisierte Leitidee zugrunde, jene Personen, die die öffentlichen Ämter besetzen, in fortwährender und gesetzlich festgelegter Rotation zu wechseln, um so den Primat des Amtes gegenüber der Person, des Prinzips gegenüber dessen individueller Ausübung zu wahren. 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, Raubtier) entpuppt.²³

23 Vgl. dazu mit den betreffenden Belegen Giacomo Lumbroso, „La Giustizia e l’Ingiustizia dipinte da Giotto“, in: ders., *Memorie italiane del buon tempo antico*, Turin 1889, S. 3–15.

Auf der anderen Seite bezeugt auch die Darstellung der *Giustizia* (Abb. 16) ihre Verankerung in Vorstellungszielen der bildlichen Symbolisierung, die weit über den konkreten Ort der Kapelle hinausreichen und generelle, politisch und gesellschaftlich wirksame Sinnansprüche der symbolischen Kommunikation verdeutlichen. In ihr gelangt nachgerade das zur Anschauung, was Edward Muir diesbezüglich einmal hintergründig mit dem Begriff der ‚Transsubstantiation‘ belegt hat, indem er darlegte, dass sich das Bedürfnis nach Konkretisierung, Anschaulichkeit und Erlebbarkeit der vorderhand unsichtbaren, nicht-manifesten und auch institutionell nicht eigentlich festgeschriebenen Ordnungsideen des Sozialkörpers gerade in den neuen Stadtgesellschaften, die sich „mehr und mehr als dichte Cluster von sozialen Gruppen mit unterschiedlichsten sozialen Lagemerkmale“²⁴ formierten, als besonders dringlich erweisen musste, insofern die gemeinschaftsrelevanten Normen und Wertbesetzungen erst eigentlich auf diesem Wege, das heißt durch die Entfaltung von virtueller Sichtbarkeit, erlebbarer Plausibilität und identifikatorischer Erfahrbarkeit, auch gemeinschaftsstiftend und einheitsbildend werden konnten. „The task for late medieval and early modern cities“, so hat 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“.²⁵ Kontrafaktisch zum Bild der *Ingiustitia* wird im Fall der *Giustizia* durch ihre evidente Assoziierung 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 Handels getreten ist, charismatisch überhöht und aller Alltäglichkeit institutioneller Verhältnisse entrückt.

Damit tritt eine grundsätzliche und über diesen Fall hinausreichende Frage in den Blick, nämlich inwieweit angesichts der zunehmenden „funktionalen Ausdifferenzierung“ (N. Luhmann) identitätsstiftender Einheitsideale und Gemeinwohlgeden aus bisherigen kirchlich-religiösen Fundierungszusammenhängen, wie sie im Zuge von Aristotelesrezeption und politischer Theoriebildung seit dem Duecento unüber-

24 Frank Rexroth, „Rituale und Ritualismus in der historischen Mittelalterforschung. Eine Skizze“, in: Hans-Werner Götz/Jörg Jarnut (Hrsg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München 2003, S. 391–406, hier S. 401.

25 Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge 1997, S. 233.

sehbar voranschreitet²⁶, öffentliche Bilder und Bildprogramme sowohl durch neuartige Ikonographien als auch und gerade durch medien-eigene Sprachformen und Visualisierungsstrategien ein durch diese Entwicklung aufgetretenes charismatisches Vakuum besetzen und es, gewissermaßen kompensatorisch, mit religiöser beziehungsweise 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.²⁷ „Florentine civic time“, so hat etwa Richard Trexler den Zusammenhang historisch exemplifiziert,

26 Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1989, S. 259 ff. 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, S. 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 Abteilung*, 73/1987, S. 70–130; Jürgen Miethke, „Die Legitimität der politischen Ordnung im Spätmittelalter. Theorien des frühen 14. Jahrhunderts (Aegidius Romanus, Johannes Quidort, Wilhelm von Ockham)“, in: Burkhard Mojsisch/Olaf Pluta (Hrsg.), *Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Festschrift für Kurt Flasch zum 60. Geburtstag*, Amsterdam – Philadelphia 1991, Bd. 2, S. 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, S. 179–194; Tilman Struve, „Die Bedeutung der aristotelischen ‚Politik‘ für die natürliche Begründung der staatlichen Gemeinschaft“, in: Jürgen Miethke (Hrsg.), *Das Publikum politischer Theorie im 14. Jahrhundert*, München 1992, S. 153–171; Michel Senellart, *Les arts de gouverner. Du régime médiéval au concept de gouvernement*, Paris 1995, bes. S. 158 ff.; Quentin Skinner, *Visions of Politics*, 3 Bde., Bd. 2: *Renaissance Virtues*, Cambridge 2002, bes. S. 10–38 und S. 118–259.

27 „Die charismatische Herrschaft ist, als das Außeralltägliche, sowohl der rationalen, insbesondere der bürokratischen, als der traditionellen, insbesondere der patriarchalen und patrimonialen oder ständischen, schroff entgegengesetzt. Beide sind spezifische Alltags-Formen der Herrschaft, – die (genuin) charismatische ist spezifisch das Gegenteil. Die bürokratische Herrschaft ist spezifisch rational im Sinn der Bindung an diskursiv analysierbare Regeln, die charismatische spezifisch irrational im Sinn der Regelfremdheit [...]“; Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5., rev.

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.²⁸

Wie entschieden dieser Sachverhalt sich auch in der öffentlichen Bildpraxis niederschlug, kann ein offizieller Ratsbeschluss vom 20. Juni 1329 beleuchten, der unter Strafanordnung anordnet, dass „kein Führungsbeamter (*rector*) oder Funktionär (*offitialis*) des Volkes beziehungsweise der Kommune von Florenz“ durch die Anbringung seines gemalten Bildes oder seiner Wappen und Insignien an irgendeinem öffentlichem Ort zu ehren sei, und dass gegebenenfalls jedes derartige Bild umgehend wieder entfernt werden müsse.²⁹

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 dabei im emphatischen Entwurf von Gemeinschaftsidealen auch eine dauerhaft verbindliche

Auflage, Tübingen 1980, S. 140 ff., hier S. 141. Vgl. Wolfgang Lipp, *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985, bes. S. 63 ff.; Edith Hanke, „Max Webers ‚Herrschaftssoziologie‘. Eine werkgeschichtliche Studie“, in: dies./Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.), *Max Webers Herrschaftssoziologie. Studien zur Entstehung und Wirkung*, Tübingen 2001, S. 19–46, bes. S. 43 ff.; Wilfried Nippel, „Charisma und Herrschaft“, in: ders., *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*, München 2000, S. 7–22.

²⁸ Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, S. 333.

²⁹ [...] *quod nullus rector vel offitialis populi vel Comunis Florentie pingat vel pingi seu fieri faciat seu permittat [...] aliquam picturam seu sculpturam alicuius ymaginis vel armorum in muro, lapide vel pariete [...] et quod omnis sculptura et picture huiusmodi tam facta in preterita quam que fietur in futurum [...] tolli et aboleri et amoveri debeat [...]*; zitiert nach Max Seidel, „Castrum pingatur in palatio“ 1: Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena“, in: *Prospettiva*, 28/1982, S. 17–41, hier S. 41, Doc. 7. Vgl. Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927, Bd. III, S. 877; Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio 1298–1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford 1995, S. 48.

und als außeralltäglich beziehungsweise charismatisch implizierte Sinnorientierung anbot.

Insbesondere im Hinblick auf die Darstellung der *Giustizia* (Abb. 16) lassen sich für unsere Frage nach der Produktion von Evidenz durch die mediale Wirksamkeit des Bildes zunächst zwei Beobachtungen festhalten: Zum einen die entschiedene Verwendung bildlicher Kategorien der Anschaulichkeit, der Miterlebbarkeit und der greifbaren Verkörperung zur Repräsentation eines gleichwohl abstrakten, unsichtbaren kollektiven Ideals; und zum anderen der Umstand, dass dieses abstrakte, kollektive Ideal zugleich zu einem quasi-religiösen Ideal verklärt wird, einerseits deshalb, weil das Religiöse auch in der Kommune nach wie vor ein Leitmodell, eine Instanz von höchster Integrations- und Identifikationskraft ist, andererseits aber auch deshalb, weil ein alternatives, genuin weltliches Anschauungs- oder Verkörperungsmodell nicht ohne weiteres zur Verfügung stand.

Dieser Sachverhalt und seine Bedeutung lassen sich im Blick auf ein weiteres Beispiel näher beleuchten. Es handelt sich um ein monumentales Wandbild von 1343, das in der kunsthistorischen Literatur unter dem etwas missverständlichen Titel „Die Vertreibung des Herzogs von Athen“ eingeführt ist (Abb. 21).³⁰ Es stellt – allegorisch überformt – ein politisches Szenarium vor Augen, das den Endpunkt jener dramatischen Ereignisse markiert, welche in der gesamten Geschichte des Florentiner Trecento die vielleicht akuteste Bedrohung und am tiefsten greifende Gefährdung der Republik darstellten, und die als solche in der betreffenden Geschichtsschreibung wie in der belletristischen Literatur noch über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg in dauerhafter, ja nachgerade traumatischer Erinnerung lebendig geblieben sind.³¹ Ne-

30 Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during Florentine Renaissance*, Ithaca – London 1985, S. 78 ff.; Roger J. Crum/David G. Wilkins, „In the Defense of Florentine Republicanism. Saint Anne and Florentine Art, 1343–1575“, in: Kathleen Ashley/Pamela Sheingorn (Hrsg.), *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, Athens – London 1990, S. 131–168, hier S. 135 ff.; Gert Kreytenberg, „Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d’Atene aus Florenz“, in: Ronald G. Kecks (Hrsg.), *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag*, Berlin 1991, S. 151–165; ders., *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, S. 34 ff.; Anita Valentini, „Genesi ed evoluzione dell’immagine di Sant’Anna a Firenze“, in: *San’Anna die Fiorentini: storia, fede, arte, tradizione*, Florenz 2003, S. 103–134, hier 103 f.

31 Vgl. Antonio Medin, „Il Duca d’Atene nella poesia contemporanea“, in: *Il Propugnatore*, N.F. 3/1890, S. 389–418; Louis Green, „The image of tyranny in

gativer Protagonist der Geschehnisse war der Herzog von Athen, Walther von Brienne, der als Signore von Florenz 1343 nach langer Verhandlung in die Niederlegung der von ihm usurpierten Alleinherrschaft über die Stadt und zugleich in seinen Abzug unter freiem Geleit und mitsamt seinem administrativen und militärischen Gefolge einwilligte.³² Vorausgegangen war im Jahr zuvor, 1342, die ungewöhnliche Entscheidung der kommunal verfassten Stadtregierung, sich angesichts einer schweren Niederlage gegen den Erzfeind Pisa in einer militärisch überaus prekären Lage der Hilfe des Walther von Brienne zu versichern und ihn sowohl zum *Capitano generale della guerra* (Kriegsminister) als auch zugleich zum *Gonfaloniere della Giustizia* zu ernennen und damit in maßgeblichem Umfang die Kontrolle von Exekutive, Legislative und Jurisdiktion in seine Hände zu legen. Wenige Wochen später folgte der in der Geschichte von Florenz ebenso singuläre wie fatale Beschluss, ihn zum Signore auf Lebenszeit zu ernennen. Dies bedeutet nichts weniger als eine kapitale Wende vom politischen System der Republik und ihrer strikten Entpersonalisierung der Macht durch eine permanente, auf allen staatlichen Ebenen eingeführte Ämterrotation zu demjenigen der personalisierten Alleinherrschaft, deren anderes Gesicht die Gewaltherrschaft beziehungsweise Tyrannei war. Als man sich der Dimension dieses Vorgangs nach und nach bewusst wurde, konnte schließlich nurmehr ein von der politisch entmachteten Führungsschicht (den *popolani grassi*) organisierter Volksaufstand den im Grunde ja selbst gegen sich ins Werk gesetzten Staatsstreich beenden und den Herzog von Athen unter Schonung seines Lebens, vor allem aber unter Vermeidung eines blutigen Bürgerkriegs, zum gewaltlosen Amts- und Machtverzicht zwingen, was in der Tat am 26. Juli 1343 geschah und damit dem Spuk der Tyrannei ein Ende setzte.³³

Als man unmittelbar danach daran ging, die Geschehnisse und Vorgänge durch ein monumentales Erinnerungs- beziehungsweise Mahnbild im öffentlichen Bewusstsein zu verankern und auf Dauer sichtbar zu halten, sah man sich vor die zuvor beschriebene Aufgabe gestellt, dass man in der bildlichen Darstellung gerade keinen persona-

early fourteenth-century Italian historical writing“, in: *Renaissance Studies*, 7/1993, S. 335–351, hier S. 348 ff.

32 Zu Person und Wirkung: Ernesto Sestan, „Brienne, Gualtieri di“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14/1972, S. 237–249.

33 Vgl. zum größeren Zusammenhang u. a. Gene A. Brucker, *Florentine Politics and Society, 1343–1378*, Princeton 1962, bes. S. 3 ff., 105 ff.; Marvin B. Becker, *Florence in Transition*, Bd. I: *The Decline of the Commune*, Baltimore 1967.

lisierten Sieger beziehungsweise positiv besetzten Helden als geschichtliche Instanz vor Augen führen konnte und wollte, insofern der eigentliche Held oder Protagonist, wenn man so will, das Gemeinwohl und politisch-ökonomische Gemeinschaftsinteresse, das *bonum communis* der Republik war. Eben dies: das geschichtstranszendente Ideal von Libertas, von freiheitlicher Selbstbestimmung und Gemeinwohl, das heißt der Sieg der republikanischen Regierungsform und Wertestruktur über den Machtusurpator, ist in hintergründiger Weise das eigentliche Thema des Gemäldes, das damit zugleich zu einem politischen Programmbild wird.

Wie aber wird diese Bildabsicht im Fresko umgesetzt? Das monumentale Wandbild (Abb. 21), das ursprünglich am Florentiner Staatsgefängnis, den sogenannten Stinche³⁴, angebracht war, zeigt im Zentrum und als eigentlich geschichtlich wirkenden Protagonisten nicht den Herzog von Athen, sondern die Thronfigur der heiligen Anna, an deren kirchlichem Festtag, dem 26. Juli 1343, die Vertreibung des Herzogs von Athen durch den Beschluss seiner Exilierung erfolgte.³⁵ Sie setzt zu ihrer Rechten die städtische Miliz zur wehrhaften Selbstverteidigung der Republik ein: Im Vollzug eines symbolischen Aktes, der neuerlich auch hier als körperhaft imaginiert ist, überreicht sie den in voller Rüstung vor ihr knienden Vertretern der Miliz die Banner beziehungsweise Kriegsfahnen mit den heraldisch genau differenzierten Wappen des *Capitano del Popolo* (rotes Kreuz auf weißem Grund), der Stadt von Florenz (rote Lilie auf weißem Grund) und der Kommune als politischer Körperschaft (weiß-rot geteiltes Wappen)³⁶ und stellt damit die institutionell verfügte Einsetzung der Bürgerwehr vor Augen. Es sind dieselben Wappen, die auch das von zwei Engeln gehaltene Ehrentuch im Rücken der Heiligen schmücken und diese damit heraldisch als legitime und zugleich geschichtstranszendente, nämlich himmlisch sanktionierte Regentin von Florenz ausweisen.

Sowohl der als feierliches Ritual der Bannerübergabe vollzogene Einsetzungsgestus als auch der signifikante Einsatz der Heraldik rekurrieren auf tradierte und ikonographisch eingebürgerte Ressourcen einer symbolischen Sprachform, die der Veranschaulichung, Bekräftigung

34 Andreas Bienert, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studien zur Geschichte der Strafachitektur*, Frankfurt/M. 1996, S. 42 ff.

35 Trexler, *Public Life* (Anm. 28), S. 222.

36 Vgl. Luciano Artusi, *Firenze araldica. Il linguaggio dei simboli convenzionali che blasonarono gli stemmi civici*, Florenz 2006, S. 53 ff. und 63–66.

und himmlisch sanktionierten Autoritätsbeglaubigung von rechtlichen, administrativen und des näheren politisch-institutionellen Gegebenheiten und Verhältnissen diene. Nur wenige Beispiele seien hier angeführt: Ein um 1360 entstandenes Tafelbild von Andrea di Bonaiuto, das den Heiligen Petrus Martyr bei der Einsetzung der mächtigen und einflussreichen Florentiner *Confraternità della Misericordia* durch die Übergabe der zwölf Kreuzbanner an die zwölf *Capitani* der Bruderschaft im Sinne eines mythisch überhöhten Gründungsbildes jener feierlichen Investitur zeigt, die sich laut Legende im Jahr 1245 ereignet haben soll (Abb. 22)³⁷; ein 1407 geschaffenes Relief an der Fassade von S. Tosca in Torcello, auf dem die Heilige den Kreuzstab mit dem Bruderschaftsbanner mit feierlichem Segensgestus an den vor ihr niederknienenden, von zwei Kerzenträgern und weiteren Bruderschaftsmitgliedern begleiteten Guardian beziehungsweise Vorsteher der Gemeinschaft überreicht (Abb. 23)³⁸; oder etwa eine Miniatur von 1351 im Statutenbuch (*Mariegola*) der *Scuola di Sant'Anna* in Venedig, auf der die Thronfigur der Heiligen Anna Selbdritt mit ausgebreitetem Schutzmantel den beiderseits des Thrones knienenden Männern und Frauen der Bruderschaft jeweils ein Kreuzbanner übergibt (Abb. 24)³⁹. Insbesondere war jedoch das besagte ikonographische Repertoire auch jenseits eines enger gefassten religiösen Kontextes eingebürgert, um dort in dezidiert Weise machtpolitische, ja militärisch implizierte Hierarchien und Rechtsbeglaubigungen zu bekunden. Eine Darstellung des Heiligen Ambrosius, der sein Waffen- beziehungsweise Speerbanner an einen hochgerüsteten Ritter übergibt, wurde im frühen 11. Jahrhundert im Gebetbuch des Bischofs Arnulf direkt ans Ende eines Gebets für Kaiser Heinrich II. gesetzt (Abb. 25). Dort figuriert es in klarer Intention als ein Bild der religiösen Machtlegitimierung und in Parteinahme gegen den politischen und militärischen Gegner, den Lombarden Ar-

37 Hanna Kiel (Hrsg.), *Il Museo del Bigallo a Firenze*, Mailand 1977, S. 119 f., Kat. 15; in noch prominenterer Sichtbarkeit zeigt dieselbe Ikonographie auch ein nurmehr schlecht erhaltenes Fresko des 15. Jahrhunderts, das sich an der zum Baptisterium gewandten Fassade der Bruderschaftssitzes befindet und in seinem ursprünglichen Bestand vermutlich ebenfalls auf das Trecento zurückgeht, vgl. ebd., S. 121 f., Kat. 13, 14 und 15.

38 Andreas Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, München 2004, S. 108.

39 Ebd., S. 106 f.

duin.⁴⁰ In anderer, weitaus sichtbarer exponierter Prominenz und demzufolge auch in reicherer und detaillierterer Ausführung bietet sich ein verwandtes Bildprogramm am Hauptportal von San Zeno Maggiore in Verona von ca. 1138 dar (Abb. 26): Es zeigt den Heiligen Bischof Zeno als den Schutzherrn der Stadt und recht eigentlich als deren angestammten, in Vertretung der imperialen Herrschaftsinstanz waltenden Machtträger beim symbolischen Akt der Segnung und Verleihung der militärischen Banner an das gerüstete Kriegsvolk von Verona, das hierarchisch geordnet in Gestalt sowohl der *milites* (Berittenen) als auch der *pedites* (Fußsoldaten) erscheint und dem der Heilige, wie die Inschrift bezeugt, die Fahne „mit heiterem Herzen“ als Signum seiner in Gottes Willen begründeten Friedensliebe gewährt (*vexillum Zeno largitur corde sereno*).⁴¹

Schließt das Florentiner Fresko an diese Tradition ikonographischer Vorgaben an, so transformiert es doch in signifikanter Abweichung davon das rituelle Einsetzungsbild zu einem quasi-szenischen Ereignisbild, das nunmehr ein singuläres historisches Geschehnis in einer raum- und zeitlogischen Handlungskohärenz darzustellen vorgibt, um dabei gleichwohl mit klaren Brüchen der empirischen Logik zu verfahren. Zur Spezifik dieses bildsprachlichen Verfahrens gehört unter anderem auch die bis ins Einzelne hinein getreue Wiedergabe des *Palazzo dei Priori* (nachmals *Palazzo Vecchio* genannt) zur Linken der Heiligen, den sie mit einem Gestus des fürsorglichen Schutzes gleichsam in ihre Obhut nimmt (Abb. 27). Ungeachtet dieser geradezu porträtgenauen Wiedergabe des Palastes zielt seine Darstellung auf eine symbolische Ebene der Argumentation, insofern mit ihm als dem Amtssitz der Prioren und des *Gonfaloniere della Giustizia* die Legislative und damit die zentrale politische Machtinstanz der republikanischen Herrschaftsstruktur bezeichnet ist. Exekutive (in Gestalt der Miliz) und Legislative (in Gestalt des Palastes) werden also als zwei institutionell und regierungsrechtlich distinkte Gewalten gegenübergestellt und zugleich als flankierende Stützen einer höher, nämlich himmlisch legitimierten Herrschaft veranschaulicht.

40 Andrea von Hülsen-Esch, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert*, Berlin 1994, S. 198.

41 Ebd., S. 119 ff.; Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd 1: *Romanik*, München 1998, S. 90 ff. Auf die Komplexität dieses Bildprogramms, das im Kontext einer Neujustierung des politischen Kräfteverhältnisses zwischen dem Bischof und der sich etablierenden Kommune der Stadtkonsuln zu sehen ist, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

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

Das gilt auch für die rechte Bildseite des Freskos, die den bereits geleerten Thron zeigt, von dem soeben durch eine Tugendpersonifikation – vermutlich *Fortitudo* als tugendsymbolisches Pendant zur städtischen Miliz und deren ethisch fundierter Wehrhaftigkeit – der Herzog von Athen vertrieben wird (Abb. 28). Er tritt seinerseits, nicht unähnlich zum Fall von Giottos *Ingiustizia*, in zeitgenössischer Amtstracht auf und figuriert doch zugleich in allegorischer Kodierung, nämlich mit einem Monstrum und Hybridgebilde aus bärtigem Menschengesicht und Skorpionkörper in Händen, das ihm als Signum seiner bössartigen Verruchtheit und des näheren zu seiner Kennzeichnung als Betrüger und Staatsverräter beigegeben ist. Zu seinen Füßen liegen mit dem entzweigebrochenen Schwert, der in Stücke zerfallenen Waage, dem niedergeworfenen roten Gesetzesbuch und dem zerbrochenen Banner der Florentiner *Signoria* mit ihrem Motto *Libertas*⁴² die sichtbaren Zeichen seines Machtmissbrauchs und näherhin die Beweisstücke seines Landesverrates. Es sind Symbole, die gleichwohl mit all ihrer konkreten Gegenständlichkeit im Bild aufwarten.

Aufs Ganze gesehen lässt sich an dieser Stelle sagen, dass die Spezifik der bildsprachlichen Struktur darauf gerichtet ist, das singuläre historische Ereignis, das Ursache und Gegenstand der Darstellung war, als eben solches präsent und in seiner dauerhaften Aktualität bewusst zu halten und es doch im selben Zug zu hypostasieren und in einem Begrün-

42 Das Motto wurde bereits 1282 als offizieller Wappenspruch der *Signoria* als dem unabhängigen und ‚frei gewählten‘ Regierungsgremium eingeführt; für deren Amtsvertreter bürgerte sich in der Folge die Bezeichnung *Priori della Libertà* anstelle von *Priori delle Arti* ein; vgl. Artusi (Anm. 36), S. 71 f.

dungszusammenhang zu verankern, der seine aktuelle und geschichtsimmanente Bedeutung übersteigt. Erst vor diesem Hintergrund lässt sich die Bedeutung ermessen, die der Figur der Heiligen Anna hier zukommt. Denn indem sie als personales Substitut die faktische Leerstelle einer nichtexistenten und in der politischen Theorie und Praxis nicht möglichen Herrscherfigur vertritt und diese imaginäre Instanz mit einer identifikatorischen Präsenz erfüllt, besetzt sie im Grunde ein charismatisches Vakuum. „Florentine government [...] had power, but lacked authority; there was no king’s touch in the republic“, wie Trexler das strukturelle Defizit der nicht-signorialen Herrschaftsform formuliert.⁴³ Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum die Figur der Heiligen Anna hier in denkbar ungebräuchlicher Weise nicht in der Selbstdrittkonographie erscheint, also mit der sonst obligatorischen Kennzeichnung ihrer Mutterschaft Mariens, sondern als einzelne regentengleiche Throngestalt mit Würdetuch und himmlischer Ehrengarde. Bildsprachlich wird damit wiederum mehr ermöglicht als nur die visuelle Aufrufung einer herrscherlich legitimierten Instanz. Denn unverkennbar weist die Bildanlage auch eine latente Assoziation zum angestammten Bildformular von Weltgerichtsdarstellungen auf (Abb. 29) und misst der Heiligen damit suggestiv den Rang einer richtergleichen Thronfigur an der Schnittstelle von irdischem und eschatologischem Horizont zu. Und mehr noch: In der motivischen Disposition des Gemäldes offenbart sich zugleich eine semantische Anspielung von weit präziserer Signifikanz, insofern ihr die eher seltene Ikonographie des Engelssturzes einverwoben ist. Die Wiedergabe eines heute verlorenen Freskos des späten Trecento, das sich ehemals in der Kirche Sant’Angelo in Arezzo befand, zeigt exemplarisch die betreffende Szenerie mit der zentralen Thronfigur Gottvaters, dem sich von links die solidarische Engelsschar kampfbereit zur Hilfestellung nähert, während rechts der leere Thron erscheint, von dem Luzifer in seinem Hochmut gestürzt wurde (Abb. 30).⁴⁴ Bedenkt man, dass das Florentiner Fresko ehemals von einem rund umlaufenden, breiten Rahmen umfassen wurde, dessen nurmehr fragmentarisch erhaltene Partien ein figurliches Programm des Zodiacus mit Sternzeichen und Planeten als wahrscheinlich vermuten lassen, so zeichnet sich die kosmische Dimension eines re-

43 Trexler, *Public Life* (Anm. 28), S. 333.

44 Liletta Fornasari, „Arezzo gotica, dalle Vite del Vasari alla riscoperta critica di un Trecento aretino“, in: Aldo Galli/Paola Refice (Hrsg.), *Arte in Terra d’Arezzo: il Trecento*, Florenz 2005, S. 289–306, hier S. 294 und 300.

gelrechten Weltgeschehens ab, zu der man das historische Ereignis des Sturzes von Walther von Brienne in Bezug setzte und symbolisch überhöhte.⁴⁵

An dieser Stelle kann nicht näher auf jene Rekurse und Bezugnahmen eingegangen werden, die das Fresko in eine ebenso verbreitete wie prominente Tradition von allegorischen Darstellungen der kommunalen Herrschaftssysteme stellen.⁴⁶ So entwirft etwa Ambrogio Lorenzettis berühmter Freskenzyklus des *Buon Governo* von 1338/1339 (Abb. 31) ein dezentrales, entschieden nicht-axiales und auf diese Weise enthierarchisiertes Bilddispositiv einer nicht personal, sondern institutionell gefügten Regierungsform, in der das Gemeinwohl (*bonum communis*) selbst die Herrschaft innehat, eine Darstellung, die gleichwohl in reich differenzierter Weise mit höchst individuell spezifizierten Personifikationen aufwartet und in Kontrafaktur zur direkt benachbarten Darstellung des *Mal Governo* steht, eines tierhaften Tyrannen mit seinen lastergleichen Beratern beziehungsweise Beisitzern (Abb. 32). Lorenzettis Fresko rekurriert ebenso wie die bekannten Reliefs mit der Darstellung der *Comune pelato* und der *Comune in signoria* am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati in Arezzo (Abb. 33 und 34) – und wie andere derartige Darstellungen mehr – letztlich auf eine heute verlorene Bilderfindung Giottos, der in Florenz im *Palazzo del Podestá* eine monumentale Darstellung der von gierigen und eigennützigen Bürgern bedrängten Personifikation der Kommune gemalt hatte.

Auch das Fresko mit der Vertreibung des Herzogs von Athen leitet sich aus dieser Tradition ab. Wie wichtig sie für die Bildkonzeption, genauer gesagt: für die schwierige Bildfindung dieser ungewöhnlichen Darstellung war, lässt sich erst dann wirklich ermessen, wenn man sich verdeutlicht, dass gleichzeitig mit dem uns überlieferten Fresko ein weiteres geschaffen wurde, das an der Außenmauer des *Palazzo del Podestá* angebracht wurde. Über sein Aussehen sind wir nur durch schriftliche Überlieferungen informiert, die von Vasari (1568) bis ins

45 Zur Bedeutung der Astrologie als einem Grundmuster für das Verständnis, für die Interpretation und für die Modellierung von Geschichte in der Florentiner Chronistik des Trecento (u. a. Giovanni Villani) siehe Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, S. 85 ff.

46 Vgl. zum Überblick die Angaben in Anm. 10.

19. Jahrhundert reichen.⁴⁷ Dabei zeichnet sich ab, dass man in Florenz offenbar die Sieneser Allegorie des *Mal Governo* (Abb. 32) auf Walther von Brienne übertrug und ihn als tyrannischen Gewaltherrscher in Begleitung von sechs schlechten Beratern zeigte. Dieses Wandbild aber war bei den Zeitgenossen höchst umstritten, weil es – im Gegensatz zu dem erhaltenen Fresko – nicht nur den Herzog von Athen als zentral thronenden Protagonisten exponierte und eben hierdurch historischen Missverständnissen Vorschub zu leisten vermochte, sondern weil es per se auch dauerhaft die faktische historische Situation vor Augen stellte, dass der Herzog von Athen einst freiwillig von Florenz zum Signore gewählt worden war, eine Situation, die Florenz selbst als eigene politische Schande ansehen musste. Kurz: Das als *Schandbild* des Herzogs von Athen geschaffene Gemälde stand in stets latenter Gefahr, als *Erinnerungsbild* der Schande von Florenz angesehen zu werden. *perochè fu memoria di difetto e vergogna del nostro comune, che 'l facemmo nostro signore*, wie bereits in den späten 1340er Jahren der Florentiner Chronist Giovanni Villani in aller Offenheit bekundete.⁴⁸ Das Beispiel zeigt, welcher semantischen Imponderabilien die allegorische Kodierung im Medium der neuen Bildsprache und damit angesichts des Fehlens hergebrachter ikonographischer Konventionen ausgesetzt war und wie leicht die Intention suggestiver Evidenz auch einem Kippeffekt unterliegen konnte: Dergestalt dass man sich im Fall des Freskos am *Palazzo del Podestà* nicht anders zu helfen wusste, als das Bild bei der Gelegenheit bestimmter Staatsempfänge oft kurzerhand mit Tüchern zu verhüllen.

Im einen wie im anderen Fall, im Gelingen der Bilder wie in ihrem Scheitern, bezeugt sich am Ende, dass die Symbolisations- und Visualisierungsleistung, die sich als kommunikatives Potenzial 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

47 Giovan Battista Uccelli, *Palazzo del Podestà. Illustrazione storica*, Florenz 1865, S. 165 ff.; L. Passerini, *Del Pretorio di Firenze*, Florenz 1865, S. 20 ff.; Crum/Wilkins, „In the Defense“ (Anm. 30), S. 139 f.

48 *Cronica* 4, 62, zitiert nach Crum/Wilkins, „In the Defense“ (Anm. 30), S. 161.

Stilmodi reduzieren lassen, wie dies etwa Frederick Antal, Millard Meiss und andere gerade für die Kunst des Trecento unternommen haben.⁴⁹ Denn sie entfalten, wie oben ausgeführt, diese genuine Leistung nicht als ‚Ausdruck‘ prästabiler Sachverhalte und Semantiken und auch nicht als lediglich verbildlichte Wiedergabe von Prätexten, sondern als ein ästhetisch wirksames Dispositiv, das sich der Praxis der sozialen, religiösen und kulturellen Imagination als eigenproduktives Ferment einschreibt.

⁴⁹ 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; Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951; vgl. außerdem die betreffenden Rezensionen von Mommsen, Meiss und van Os. Vgl. dazu die betreffende, langwährende Diskussion u. a. von Heinrich D. Gronau, in: *The Burlington Magazine*, 90/1948, S. 297–298; Millard Meiss, in: *The Art Bulletin*, 31/1949, S. 143–150; Theodor E. Mommsen, in: *Journal of the History of Ideas*, 11/1950, S. 369–379; Wallace K. Ferguson/Benjamin Rowland, Jr., in: *The Art Bulletin*, 34/1952, S. 317–322; Anna Wessely, „Die Aufhebung des Stilbegriffs – Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage“, in: *Kritische Berichte*, 4/1976, S. 16–35; Henk van Os, „The Black Death and Siennese Painting: A Problem of Interpretation“, in: *Art History*, 4/1981, S. 237–249 und Bruce Cole, „Some Thoughts on Orcagna and the Black Death Style“, in: *Antichità viva*, 22/1983, S. 27–37.



Abb. 1 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Blick zum Altarraum



Abb. 2 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Blick zur Eingangsseite



Abb. 3 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Beweinung Christi

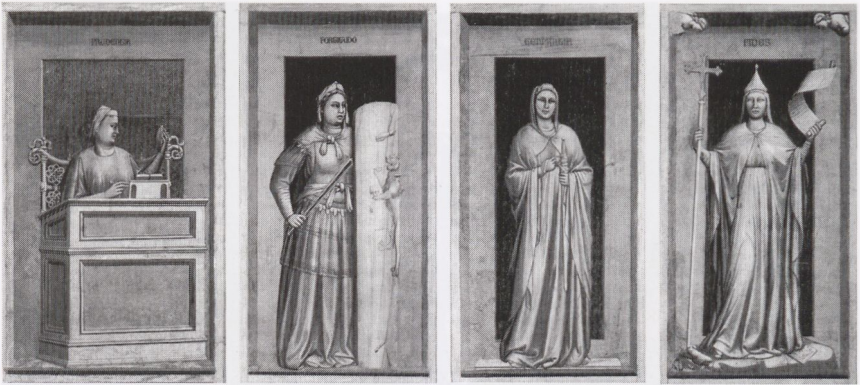


Abb. 4 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Tugenden der Sockelzone: Prudentia, Fortitudo, Temperantia, Fides

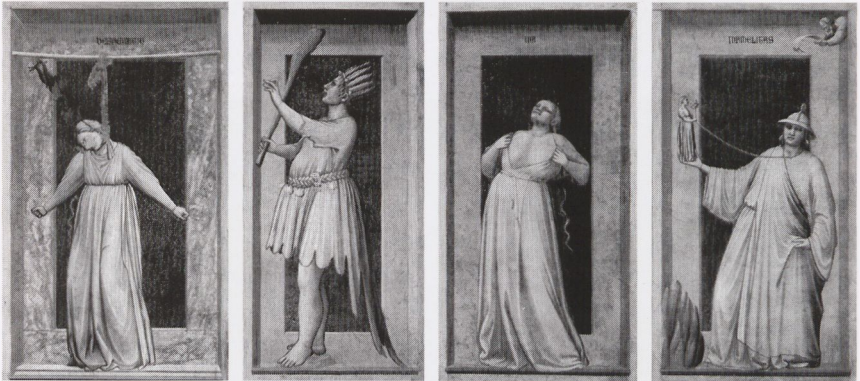


Abb. 5 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Laster der Sockelzone: Desperatio, Stultitia, Ira, Infidelitas



Abb. 6 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Eingangssinnenseite: Weltgericht



Abb. 7 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Weltgericht: Ausschnitt mit Stifterfigur des Enrico Scrovegni vor der Hl. Maria



Abb. 8 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305



Abb. 9 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Prudentia



Abb. 10 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Invidia



Abb. 11 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Caritas



Abb. 12 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Spes



Abb. 13 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Infidelitas



Abb. 14 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Stultitia



Abb. 15 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Desperatio



Abb. 16 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Giustizia



Abb. 17 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Ingiustizia



Abb. 18 Giotto, Ognissanti-Madonna, Florenz, Uffizien, ca. 1305-10

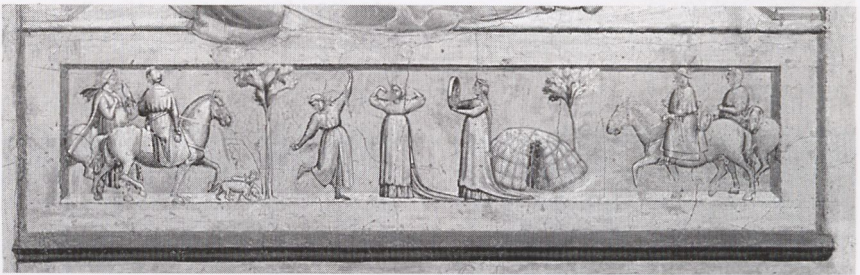


Abb. 19 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Giustizia, Ausschnitt mit den Folgen der Gerechtigkeit

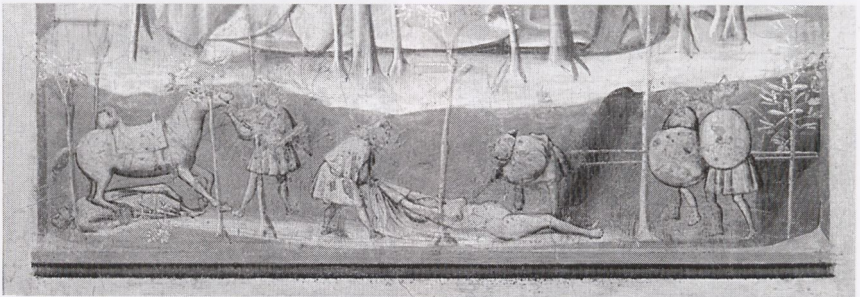


Abb. 20 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Sockelzone: Ingiustizia, Ausschnitt mit den Folgen der Ungerechtigkeit



Abb. 21 Florentinisch, Die Vertreibung des Herzogs von Athen (Fresko), Florenz, Palazzo Vecchio, 1343

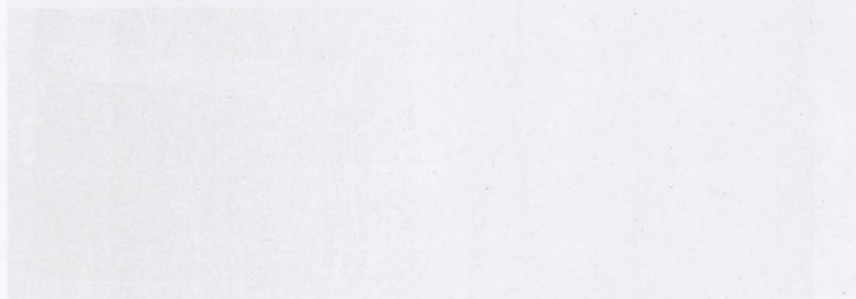


Abb. 26 ...
Der 11. Zehn über die militärischen ...

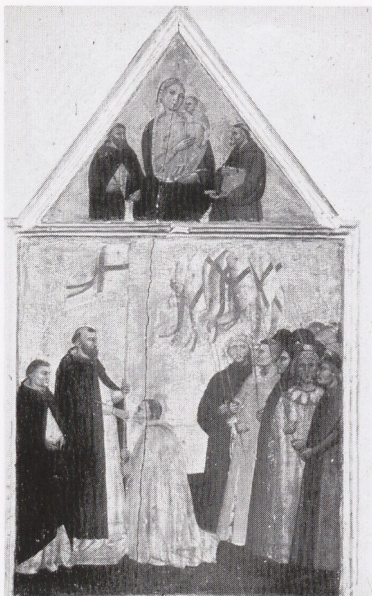


Abb. 22 Andrea di Bonaiuto, Die Einsetzung der Confraternità della Misericordia durch den Hl. Petrus Martyr, Florenz, Museo del Bigallo, ca. 1360



Abb. 24 Venezianisch, Thronende Hl. Anna Selbdrift übergibt Banner an Bruderschaftsangehörige (Miniatur), Mariegola der Scuola di S. Anna, Venedig, Archivio di Stato (Scuole piccole e Suffragi 24, fol. 1r), 1351



Abb. 23 Venezianisch, Einsetzung einer Bruderschaft durch die Hl. Fosca (Relief), Torcello, S. Fosca, 1407



Abb. 25 Der Hl. Ambrosius übergibt
Speerbanner an einen Ritter,
Gebetbuch des Bischofs Arnulf II.,
London, British Museum (Ms. Egerton
3763, fol. 121v), Anf. 11. Jh.



Abb. 26 Verona, S. Zeno, Westportal, ca. 1138, Ausschnitt mit Tympanonrelief:
Der Hl. Zeno übergibt die militärischen Banner an das Kriegsvolk von Verona

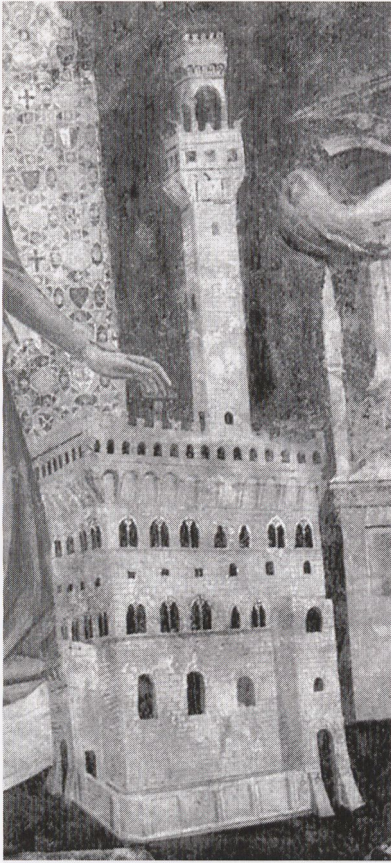


Abb. 27 Florentinisch, Die Vertreibung des Herzogs von Athen (Fresko), Florenz, Palazzo Vecchio, 1343, Ausschnitt mit der Ansicht des Palazzo Vecchio

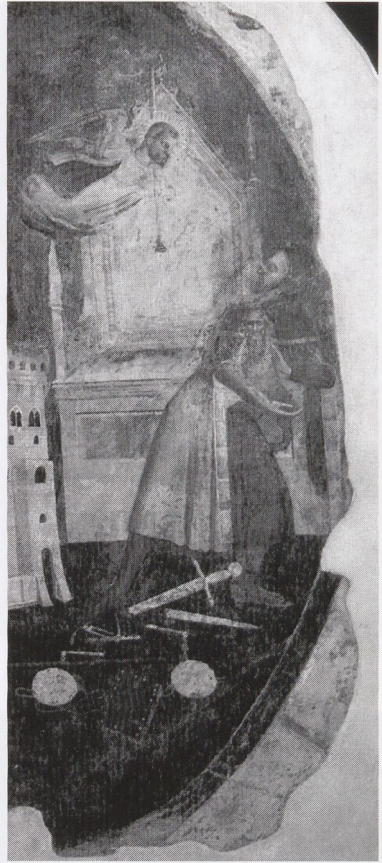


Abb. 28 Florentinisch, Die Vertreibung des Herzogs von Athen (Fresko), Florenz, Palazzo Vecchio, 1343, Ausschnitt mit dem leeren Thron des Herzogs von Athen und dessen Vertreibung



Abb. 29 Giotto, Arena-Kapelle, Padua, ca. 1305, Eingangssinnenseite, Weltgericht: Ausschnitt mit dem thronenden Weltenrichter



Abb. 30 Carlo Lasinio, Der Sturz der rebellischen Engel, Kupferstich nach dem ehem. Fresko von Spinello Aretino in Sant'Angelo in Arezzo (Ende 14. Jh.), 1822

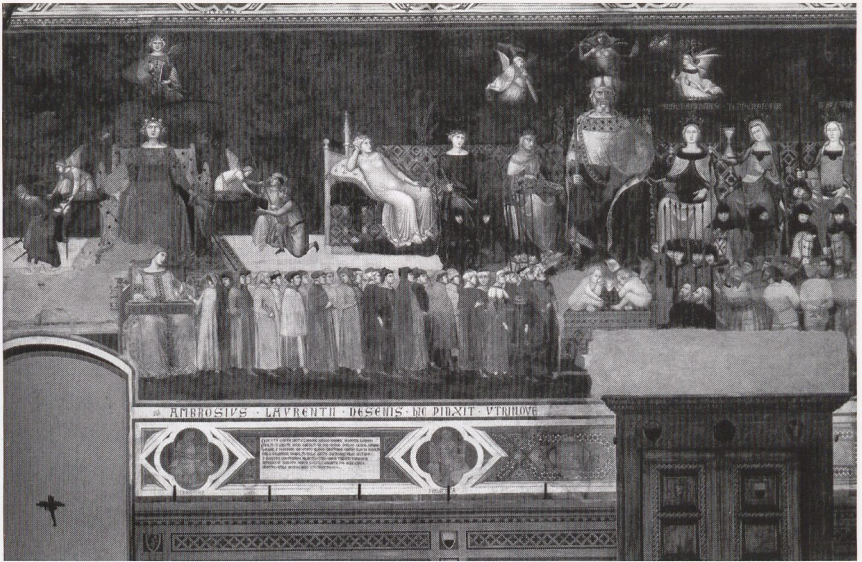


Abb. 31 Ambrogio Lorenzetti, Buon Governo (Fresco), Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, 1338-39

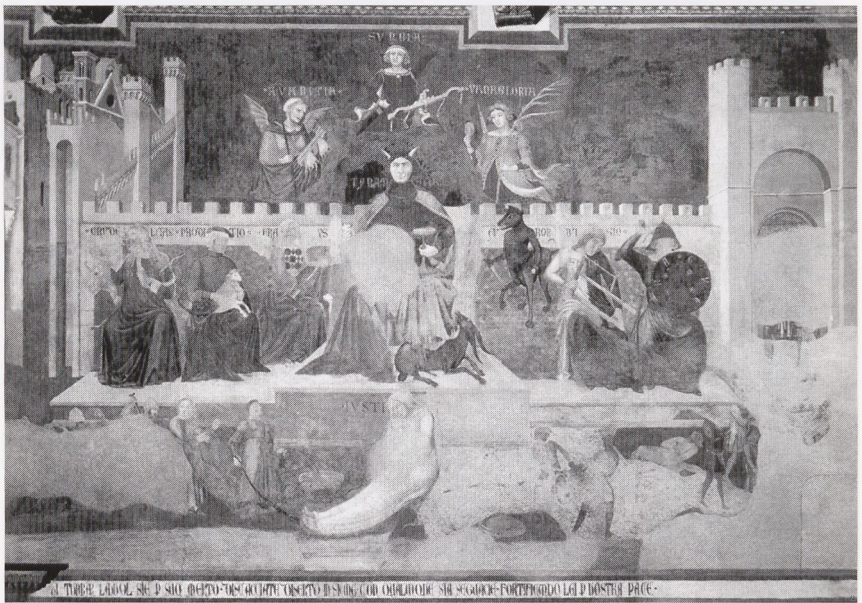


Abb. 32 Ambrogio Lorenzetti, Mal Governo (Fresco), Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, 1338-39



Abb. 33 Giovanni di Agostino und Angelo di Venturi, Grabmal des Bischofs Guido Tarlati, Arezzo, Dom, 1328, Ausschnitt: Il Comune pelato (Relief)



Abb. 34 Giovanni di Agostino und Angelo di Venturi, Grabmal des Bischofs Guido Tarlati, Arezzo, Dom, 1328, Ausschnitt: Il Comune in Signoria (Relief)

Abbildungsnachweis:

KHI Florenz: 21, 27, 28; KHI der FU Berlin: 1-17, 19-20, 29, Soprintendenza B.A.A.S. Arezzo: 33, 34; Soprintendenza B.A.S. Firenze: 18, 22; Soprintendenza B.A.S. Siena: 31, 32; alle übrigen Abbildungen stammen aus dem Archiv des Verfassers.