

## Bau, Bild, Schrift. Romanische Stadtkirchen in Oberitalien als ordnungstiftende Monumente\*

Bruno Klein

Die Deutung des präzisen semantischen Gehalts mittelalterlicher Sakralarchitektur stößt trotz aller Bemühungen zwangsläufig sehr rasch an ihre Grenzen. Deshalb soll sich der folgende Beitrag auch nur am Rande mit solchen Interpretationen von Architektur befassen, sondern vielmehr der Frage nachgehen, warum und auf welchem Wege Sakralarchitektur in der Zeit der frühen italienischen Kommunen des 11. und 12. Jahrhunderts kommunikativ nutzbar gemacht wurde und wie hierbei kommuniziert wurde. Konzentrieren möchte ich mich dabei zunächst auf die Bauten selbst und dann auf die daran häufig angebrachten Inschriften.

Warum und auf welche Weise konnten Sakralbauten überhaupt in den Kommunen und für diese zeichenhafte Funktionen übernehmen? Selbstverständlich war dies nicht, denn in anderen Ländern und Epochen waren Kirchen oft Schutzwälle gegen jedwede kommunale Flut. Dafür, dass dies im hohen Mittelalter in Italien anders war, könnte es zwei vorrangige Gründe gegeben haben. So war es zunächst für die oberitalienischen Kommunen im 11. und 12. Jahrhundert aus rechtlichen Gründen wichtig, über die Reliquien des Lokalheiligen zu verfügen, weil dieser ganz praktisch im Besitz der städtischen Rechte war.<sup>1</sup> Da der Lokalheilige meist in der Kathedrale bestattet war, mussten die Kommunen sich in der Regel während des Autonomisierungsprozesses der Institution Kathedrale bemächtigen. Lagen die Reliquien des Heiligen nicht in der Kathedrale, wie z. B. in Mailand oder Venedig, dann rückten eben andere Kirchen ins Zentrum, wie S. Ambrogio oder S. Marco in den genannten Städten. Wenn es keinen wirklich individuierbaren Lokalheiligen gab oder die Kathedrale der Gottesmutter geweiht war, konzentrierte sich das Interesse der Kommune ausschließlich auf die Kathedrale. Denn neben den genannten Gründen waren es die Kirchen der Bischöfe gewesen, an denen sich in den Städten über das frühe Mittelalter hinweg eine funktionierende Administration erhalten hatte, derer sich die jungen Kommunen bedienten.

Die Kirche des Stadtpatrons oder die Kathedrale, die Bischofsburg und die dazugehörigen Bauten und Plätze waren deshalb sakral und rechtlich, aber auch institutionell

\* Der Aufsatz wurde erstmalig unter dem Titel „Sakralbau als Kommunikationsform in italienischen Kommunen“ veröffentlicht in: Jörg Oberste: *Kommunikation in mittelalterlichen Städten*, Regensburg 2007, 133–140.

1 Grundlegend noch immer: Hans Conrad Peyer. *Stadt und Stadtpatron im Mittelalterlichen Italien*, Zürich 1955; Albert Dietl: *Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1997.

wie topographisch Fixpunkte der Kommunen. Dies manifestierte sich darin, dass in den Bischofsresidenzen zahlreiche Urkunden ausgestellt wurden oder größere städtische Versammlungen vor der Kathedrale stattfanden. In Städten wie Cremona und Modena sowie in gewisser Weise auch Venedig ist dies noch immer gut nachzuvollziehen, da Kathedrale und Kommunalpalast jeweils an den Seiten ein und desselben Platzes stehen.

Die Kathedrale, die Kirche des Stadtheiligen und die Bischofsburg wurden jedoch nicht nur deshalb kommunal genutzt, weil sie als hinreichend große Räume, gut funktionierende Schreibstuben samt Archiven und darüber hinaus noch sakral legitimierte Orte zur Verfügung gestanden hätten. Vielmehr boten sie sich zunächst als diejenigen Orte an, an denen sich die Probleme einer neuen Rechts- und Gesellschaftsordnung am besten verhandeln und Lösungen sich in ein allgemein akzeptiertes Regelwerk überführen ließen, weil diese Kirchen so etwas wie materialisierte Schnittflächen an der Grenze zwischen dem traditionell Gesichertem und dem Neuen waren.

Eine wichtige Voraussetzung dafür bestand darin, dass der italienische Kirchenbau sich während des ganzen frühen und hohen Mittelalters nur sehr wenig verändert hatte.<sup>2</sup> Die durchschnittliche Kirche des 12. Jahrhunderts sah noch immer so aus wie eine des 9. Jahrhunderts, und diese wiederum wie eine aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, weil das Schema der frühchristlichen Säulenbasilika kaum variiert wurde. Eine flexible Anpassung der baulichen Disposition an modernere liturgische Bedürfnisse von Klerus und Laien, wie dies beispielsweise seit dem 11. Jahrhundert im übrigen Europa durch die Anlage des Umgangschores mit Kapellenkranz zum Ausdruck kam, fand nicht statt – wenn doch, dann mittels der Anlage einer Gruppen von Bauten, die unterschiedliche Funktionen übernahmen. Die Kombination Basilika – Campanile – Baptisterium ist hierfür charakteristisch. Die Kirchen selbst präsentierten sich dabei nicht als diejenige innovative Baugattung, welche durch architektonische Ausdifferenzierung zum Ausdruck bringen sollte, dass sich dort neue Möglichkeiten der Inszenierung oder der Liturgie durchgesetzt hätten oder gar erprobt würden. Vielmehr deuten die geringen typologischen und formalen Varianzen eine inszenierte Stabilität an. Bei einem der wichtigsten Sakralbauten der Kirchenreform in Italien, der Abteikirche von Montecassino, wurde vorrangig versucht, einen frühchristlichen Kirchentyp möglichst authentisch wiederzugewinnen, obwohl dieser eigentlich niemals wirklich vergessen worden war. Jenem konservativen Modell war dann großer Erfolg beschieden, denn die Abteikirche von Montecassino, die nicht mehr erhalten ist, wurde an zahlreichen Or-

2 Grundlegend für Oberitalien, das hier im Zentrum steht, immer noch Arthur Kingsley Porter: *Lombard Architecture*, 3 Bde., New Haven/London/Oxford 1917; Literatur zur romanischen Architektur in Oberitalien. Hilfreich auch die folgenden Bände: Sandro Chierici: *Romanische Lombardei*, Würzburg 1978; Sergio Stocchi: *Romanische Emilia-Romagna*, Würzburg 1986; weiterführend zuletzt: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.): *Medioevo – arte lombarda. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, 26–29 settembre 2001, Mailand 2004.



ten imitiert.<sup>3</sup> Doch der Rekurs auf das frühchristliche Modell ging noch weiter: Denn im hohen Mittelalter wurden aus der Palette der existenten Vorbilder frühchristlicher Zeit die meisten Typen gestrichen. Jedenfalls kannten das 4. und das 5. Jahrhundert im Kirchenbau deutlich mehr Varianten als das 10. und 11. Jahrhundert, wo es, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, fast nur noch die einschiffige Saalkirche oder die dreischiffige Basilika gab. Möglich war die Kombination mehrerer Bautypen, allerdings zumeist nicht innerhalb eines einzelnen Gebäudes, sondern durch die Addition mehrerer Gebäudetypen nebeneinander.

Zudem erreichten die italienischen Kathedralen der Zeit kaum die Dimensionen von Bauten wie Cluny, Speyer oder Santiago, ganz zu schweigen von den nur wenig jüngeren gotischen Kathedralen. Alleine Pisa bildet hier eine Ausnahme. Hingegen kam es häufiger zur erwähnten baulichen Ausdifferenzierung zwischen eigentlicher Kathedrale, Baptisterium und Bischofsburg. Solche parzellierten Bautengruppen waren eher in der Lage, in eine modulierte Beziehung zur übrigen städtischen Bebauung zu treten als ausgesprochene Monumentalbauten, die in Italien, zum Beispiel mit dem Florentiner Dom, im allgemeinen erst ab dem ausgehenden 13. Jahrhundert entstanden sind. Dafür war es aber möglich, alle Kirchen, von der Kathedrale über die Abtei- oder Pfarrkirche bis hin zur Kapelle in ein wohl ponderiertes Gefüge von Sakralarchitektur zu integrieren, in das sich im Laufe des 13. Jahrhunderts dann auch noch die neuen Bettelordenskirchen einpassen ließen.<sup>4</sup>

Diese Möglichkeit, simple und traditionelle architektonische Stereotypen in ein bewährtes urbanistisch-architektonisches Hierarchisierungssystem einzubinden, war eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass die Sakralbauten zu Fixpunkten auf dem unsicheren Feld der symbolischen Kommunikation in den jungen Kommunen werden könnten. Diese Kommunikation vollzog sich vor allem an den Grenzflächen zwischen dem Sakralraum und seiner Umgebung, also an den Mauern der Kirchen. Deren Außenwände begannen seit dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts an vielen Orten geradezu zu glühen, da sie auf bisher ungekannte, äußerst reiche Weise mit plastischem und farbigem Dekor überzogen wurden. Die Fassade des Pisaner Doms<sup>5</sup> ist hierfür das vielleicht markanteste Beispiel, dem die Kathedrale von Modena mit ihrer einfarbigen Marmordekoration kaum nachsteht.<sup>6</sup> Eines der wichtigsten Motive war dabei die Säule,

3 Zuletzt mit weiterführender Bibliographie: Michela Cigola: *L'abbazia benedettina di Montecassino: la storia attraverso le testimonianze grafiche di rilievo e di progetto*, Cassino 2005; Mariano Dell'Omo: *Montecassino. Un'abbazia nella storia*, Cinisello Balsamo 1999.

4 Grundsätzliche Überlegungen zum absichtsvoll gestalteten Verhältnis der Kirchen innerhalb einer Diözese zueinander bei: Dany Sandron: *Picardie gothique*, Paris 2001.

5 Adriano Peroni: *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995.

6 Zu Modena zuletzt: Roberto Cassanelli: *Der Dom zu Modena. Von Lanfrancus zu den Campionesi*, in: Liana Castelfranchi Vegas (Hg.): *Die Baukunst im Mittelalter*, Solothurn 1995, 145–168; Enrico Castelnuovo/Adriano Peroni/Salvatore Settis (Hg.): *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena 1989.



Abb. 1 Pisa, Dom, Fassade; aus: Peroni 1995, Bd. I, 32 (wie Anm. 5).

zumeist in antikennahen Proportionen, welche an diesen Fassaden in großer Menge vorkommt. Den Gipfelpunkt stellt diesbezüglich San Marco in Venedig dar, dessen Vorhalle nach der Eroberung von Byzanz geradezu mit Säulenvorhängen bedeckt wurde.

Einen ernsthaften statischen Zweck erfüllen diese Säulen an jenen Fassaden nirgends, denn hätte man die Wände geschlossen gemauert, hätte dies weder Stabilität noch Funktion der Kirchen beeinträchtigt. Bei den Marmor- und Säulenverkleidungen handelt es sich also um Schmuck, der auf einem darunter liegenden Kern aufgebracht ist. Und geschmückt ist selbstverständlich die Kirche, sei damit der Raum über dem Heiligengrab, der Ort der Sakramente und der liturgischen Handlungen oder auch Ecclesia als sakrale Institution gemeint. So sind diese steinernen Dekorationen Medien, um einen Bedeutungsgehalt aus dem Inneren des Gebäudes nach außen zu transportieren. Hingegen haben sie nicht die Funktion, den offenen Platz, der oft vor oder neben einer Kirche liegt, als eine ästhetische Einheit zu begreifen, dessen Randbebauung für den



Blick desjenigen geschmückt werden muss, der in der Mitte des Platzes stehend dessen Wände betrachtet. Damit soll nicht ausgeschlossen werden, dass sich diese Beziehung in späterer Zeit einmal umkehren konnte, doch dürfte die zuvor beschriebene Richtung von innen nach außen für das Verständnis der gesamten Kirchenfassaden wie einzelner auf sie aufgebracht Elemente von entscheidender Bedeutung sein.

Zu diesen Elementen zählten auch Inschriften. Beim Blick auf die städtischen Sakralbauten vom 12. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters in Ober- und Mittelitalien fällt auf, dass diese zahlreiche Inschriften tragen – jedenfalls mehr Inschriften als die vergleichbaren Bauten im übrigen Europa.<sup>7</sup> Diese können emphatisch-pathetisch sein, wie viele von denjenigen am 1063 begonnenen Dom zu Pisa, oder den Leser gelegentlich auch vor eine kleine Rechenaufgabe stellen und so an seine Bildung appellieren: So beginnt einer der zahlreichen Inschrift am Baptisterium der Kathedrale von Parma mit den Worten: „zwei mal zwei von 1200 abgezogen“ um uns über das Datum von des Baubeginns zu informieren und im Abschluss auch darüber, dass der Bau von dem Bildhauer Benedictus begonnen wurde. An den Fassaden der Kathedralen von Modena, Cremona und Piacenza informieren Inschriften ebenfalls über den Bauvorgang, die in Modena noch durch eine weitere, sehr ausführliche an der Apsis ergänzt werden. Auch an der Kathedrale von Ferrara wurden mehrere Inschriften eingemeißelt bzw. in der Form graviertes Platten an die Fassaden angedübelt, z. B. eine aus dem Jahr 1173, welche ein Dekret des „Consiglio dei Sapenti“ wiedergibt, oder eine andere von 1391, die zusammen mit der Statue von Marchese Alberto d’Este an der Domfassade angebracht an die Verleihung und päpstliche Bestätigung bestimmter Rechte der Stadt sowie die Gründung ihrer Universität erinnert.

Inschriften können aus der Bauzeit selbst stammen oder Kopien älterer Inschriften sein. Es war möglich, sie als authentische Spolien von dem Vorgängerbau an den Neubau zu übernehmen, doch wurden sie meistens erst nachträglich – allerdings zeitnah – auf schon bestehende Kirchenwände aufgebracht. Inhaltlich vermochten sie Statuten wiederzugeben, Baunachrichten zu überliefern, die Namen von Stiftern, Künstlern und Handwerkern festzuhalten, aber auch biblische oder profane Szenen zu deuten oder zu kommentieren. Auf den Mauern der oberitalienischen Kirchen wurde somit Vieles und Unterschiedliches geschrieben, gerade so als seien sie die Litfasssäulen oder Plakatwände ihrer Epoche gewesen. Dabei entsteht leicht der Eindruck, als ob wir an den Kirchenwänden noch heute die Zeugnisse einer intern rege schriftlich kommunizierenden Gesellschaft lesen könnten.

Dies wäre allerdings ein Missverständnis. Nicht dass in den Städten nicht tatsächlich intensiv schriftlich kommuniziert wurde;<sup>8</sup> der Einwand zielt vielmehr darauf ab,

7 Den vollständigsten Überblick über die Inschriften an den oberitalienischen Bauten bietet noch immer: Kingsley Porter (wie Anm. 2).

8 Vgl. hierzu die zahlreichen Publikationen des Münsteraner SFB „Träger, Felder, Formen Pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter“.



Abb. 2 Pisa, Dom, linkes Seitenportal, rechts unten davon die Inschrift zwischen diesem und dem Hauptportal; aus: Peroni 1995, Bd. I, 42 (wie Anm. 5).

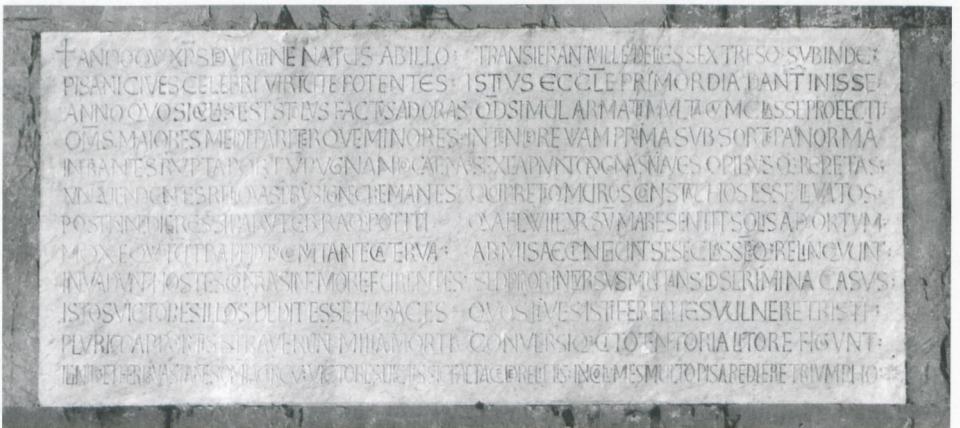


Abb. 3 Pisa, Dom, Inschrift links neben dem Hauptportal (Ausschnitt aus Abb. 2); aus: Peroni 1995, Bd. I, 42 (wie Anm. 5).



diese Inschriften für direkte Zeugnisse pragmatischer Kommunikation zu halten. Denn ganz abgesehen davon, dass zahlreiche Einwohner leseunkundig waren oder zumindest das Latein, die bei Inschriften häufigste Sprache nicht beherrschten, so war es damals wie heute schon rein physisch schwer, die kleinen und oft weit oben angebrachten Buchstaben zu entziffern. Denn – so banal es auch klingen mag – Ferngläser und Brillen waren noch nicht erfunden. Wirklich lesen konnte diese zahlreichen Inschriften also höchstens ein sehr kleiner Prozentsatz der Bevölkerung, so dass zu fragen ist, was sie wirklich bezwecken sollten, da die Diskrepanz zwischen der von den Inschriften deklamatorisch angesprochenen vollständigen und der tatsächlichen Öffentlichkeit augenfällig ist.

Von den zahlreichen möglichen Funktionen der Schrift dürfte hier jedenfalls nur ein kleiner Teil zum Tragen gekommen sein. Von Bedeutung wird gewesen sein, dass die Inschriften gerade an den Kirchen über den für die Kommunen so wichtigen Heiligengräbern noch einen magischen Gehalt geerbt hatten.<sup>9</sup> Von hier aus führt ein breiter fließender Übergang zur repräsentativ-symbolischen Funktion, aber nur ein ganz schmaler zur pragmatischen öffentlichen Kommunikation.

Besonders deutlich wird dies an einem Beispiel an der Fassade des Pisaner Doms (Abb. 1 bis 3): Dort findet sich zwischen Mittel- und linkem Seitenportal eine der zahlreichen Inschriften, welche das Format einer Marmorplatte so geschickt ausnutzt, als sei die Platte nur für diese Inschrift gemacht – was jedoch keineswegs der Fall war, da sich Disposition und Format der Platte alleine aus dem übergeordneten Dekorationschema ableiten. Gemäß der oben eingeführten Metapher bringt diese Dekoration die Kirche quasi von innen heraus zum Glühen. Diese Ausstrahlung lässt auf eine transzendente und universelle Bedeutung schließen, in deren Diensten an erster Stelle die Fassadendekoration steht, während die Inschrift sich diese Bedeutung erst in einem zweiten Schritt zu Nutzen macht. Der Betrachter muss die Bedeutung der Inschrift anerkennen, egal ob er sie lesen kann oder nicht. Und so findet an dieser Stelle beinahe unabhängig vom Inhalt des Textes eine einseitig gerichtete, symbolische Kommunikation statt.

Eine Bedingung dafür, dass die jungen Kommunen an den Fassaden bestimmter Kirchen quasi kondensierten, war, dass diese Mauern die Grenze zwischen dem Raum der Ordnung und dem Raum der Unordnung waren. Die Kirche war dabei der Raum der Ordnung, wie wir nicht nur aus Ordinarien wissen, sondern an verschiedenartigen Arrangements bis heute visuell ablesen können: So finden wir in der Kathedrale von Modena oder S. Zeno in Verona, um nur zwei besonders prominente Beispiele herauszugreifen, bis heute eine räumliche Differenzierung zwischen einer Krypta, welche das Heiligengrab beherbergt, einem darüber gelegenen Kanoniker- oder Mönchschor. Westlich davon erstreckt sich der Laienraum des Langhauses, und an der Grenze der

<sup>9</sup> Arnold Angenendt: Grab und Schrift, in: Hagen Keller (Hg.): Schriftlichkeit und Lebenspraxis im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften, 76), München 1999, 9–23.



Abb. 4 Mailand, S. Ambrogio; aus: Bernhard Schütz: Klöster, Kulturerbe Europas, München 2004, 400).



Abb. 5 Verona, S. Zeno, Tympanon; aus: Joachim Poeschke (Hg.): Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Romanik, Bd. I., München 1998, Taf. 56).



Teilräume erheben sich ein Lettner bzw. eine Chorschranke. Durch verschiedene Portale mit differenter Dekoration können die unterschiedlichen Benutzergruppen die Bauten betreten. Auch wenn wir gerne mehr darüber wüssten, welches Portal wann und für wen geöffnet wurde, so können wir doch davon ausgehen, dass solche im Allgemeinen zahlreich vorhandenen Portale nicht alleine dazu dienten, die jeweiligen Bauten möglichst leicht zugänglich oder im Sinne des Brandschutzes evakuierbar zu machen, sondern dass sie vor allem die Funktion hatten, den Einlass hierarchisch zu kanalisieren. Sie filterten die ungeordnete äußere Gemeinschaft und passten sie der inhärenten Ordnung der Bauten an, wobei es um die Ordnung des Raumes (= Kirche) und der Zeit (= Kirchenjahr) gehen konnte. Dieses Ordnungsarrangement strahlte wiederum auf die Inschriften aus, die von seiner Autorität profitieren konnten.

Besonders interessant sind die Fälle, in denen die Ordnung der Kirchen von innen heraus gestört war: In S. Ambrogio in Mailand (Abb. 4), wo es an ein und derselben Kirche ein Kanonikerkapitel und ein Benediktinerkloster gab, die im permanenten Streit lagen, war es deshalb notwendig, die liturgischen Handlungen der beiden sakralen Gemeinschaften vertraglich festzulegen, um gegenseitige Störungen zu vermeiden. Als ein architektonisches Resultat solcher Konfliktlösung kann die Existenz zweier Glockentürme an S. Ambrogio gelten: Die Doppelung war notwendig, da sich die beiden Gemeinschaften nicht einigen konnten, wer wann welche Glocken läuten durfte. Das Mailänder Beispiel zeigt, dass für die beiden als Institutionen unhinterfragbaren klerikalen Gemeinschaften beim Kirchenbau Lösungen zur Konfliktbewältigung gefunden werden mussten, so teuer und aufwändig sie auch sein mochten. Vor allem aber steht Mailand geradezu exemplarisch dafür, dass eine Konfliktlösung ein visuell erfahrbares Ordnungsarrangement hervorbrachte. S. Ambrogio war aber nicht nur eine Kirche mit zwei religiösen Gemeinschaften, sondern als Grablege des Stadtpatrons auch die Kirche der Kommune, die konsequenterweise dort in Friedenszeiten ihren Fahnenwagen geparkt hatte. Was liegt deshalb näher als die Annahme, als dass das seit Jahrhunderten erprobte und immer wieder neu ausgehandelte ekklesiastische Ordnungsarrangement auch für die profane Institution der Kommune nachahmenswert gewesen wäre?

Ein besonders beredtes Beispiel dafür, wie eine Liturgie, die sich im Innern des Kirchengebäudes konkret abspielte, symbolisch nach außen in den öffentlichen Raum getragen wurde, bietet S. Zeno in Verona (Abb. 5): Im Tympanon des dortigen Hauptportals ist der Heilige Zeno abgebildet, wie er, so die Inschrift, die Fahne an die Milizen der Kommune überreicht.<sup>10</sup> Diese Milizen sind zweigeteilt: Auf der einen Seite sind die adligen Milites zu sehen, die sich dadurch auszeichneten, dass sie beritten in die Schlacht ziehen durften, während gegenüber die nichtadligen Fußsoldaten gezeigt werden – Repräsentanten jener Bevölkerungsgruppe also, welche der eigent-

<sup>10</sup> Andrea von Hülsen-Esch: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona, Berlin 1994.

liche Träger der kommunalen Bewegung gewesen sein dürfte. Es scheint evident, dass der heilige Zeno hier eine Gemeinschaft untergliedernd teilt und deren Teilgruppen eine spezifische Funktion zuweist, wobei er – durch seine bischöfliche Bekleidung als Amtsträger identifiziert – dank seiner sakralen Kompetenz handelt. Gestus, Kleidung und Insignien sind diejenigen eines Veroneser Bischofs: So ist er im Verlauf der Messe zu sehen, so hebt er sich von den übrigen Mitgliedern der Gemeinde ab und so ist er als Oberhaupt der „ecclesia veronensis“ ausgewiesen. In der bildlichen Inszenierung werden also Mittel eingesetzt, die aus der Lebenswirklichkeit stammen und welche im realen Ablauf der Liturgie für jedermann sichtbar und verständlich sind. Dies geschieht mit dem Ziel, die symbolische, gefestigte und vor allem historisch bewährte sakrale Ordnung, die im Innern des Kirchengebäudes in stetiger Wiederholung erfahrbar war und die sich auf eine ausdifferenzierte Gemeinde von Klerikern und Laien erstreckte, auf die noch instabile Kommune affirmierend zu übertragen.

So groß die Evidenz der bildlichen Darstellung auch sein mag, so muss sie dennoch für sich alleine als defizitär empfunden worden sein, denn sonst fänden sich nicht rings um das Tympanon Inschriften, in denen das Ereignis der Fahnenübergabe nacherzählt und die Personen benannt werden. Die Aussage des Bildes wird somit durch den Text auf redundante Weise unterstützt, wobei dieser Text aber wiederum jener Teil der Inszenierung ist, dessen Inhalt sich einem großen Teil der Adressaten entzogen hat, weil sie ihn nicht lesen konnten.

Beim Tympanon von S. Zeno in Verona wird eine mediale Technik angewandt, die schwer zu durchschauen beziehungsweise historisch zu analysieren ist: Denn auf der einen Seite steht eine sehr klare und einleuchtende bildliche Darstellung, die auf der anderen Seite durch die textliche Ergänzung keine wesentliche inhaltliche Erweiterung mehr erfährt – abgesehen davon, dass hier auch der Künstler genannt wird. So dürfte die Intention beim Verfassen und Anbringen des Textes darin bestanden haben, ein eventuell gegenwärtig oder zukünftig nicht vollkommen verständliches Bild auf Dauer eindeutig interpretierbar zu machen, d. h. zu kodifizieren.

Bei der Szene im Tympanon von S. Zeno handelt es sich um eine symbolische und damit vielfältig auslegungsfähige Visualisierung der städtischen Verfassung. Dieser Hintergrund eröffnet dem dort angebrachten Text eine neue Bedeutungsdimension. Denn egal, ob er überhaupt in jedem Augenblick von jedem lesbar ist: Alleine in seiner visuellen Existenz vermag er zu suggerieren, dass das Bild, dem er zugeordnet ist, nicht zur beliebigen Interpretation freigegeben ist. Und, um noch einen Schritt weiterzugehen: Der für die überwiegenden Mehrheit des Publikums nicht lesbare Text, welcher nur wenig relevante Zusatzinformation zum Bild liefert, findet seine Hauptfunktion darin, dass er das allgemeinverständliche Relief im Tympanon von S. Zeno in Verona habituell interpretationsbedürftig macht. An S. Zeno wird ein konstituierender Augenblick der Kommune metaphorisch visualisiert und der kommunalen Gemeinschaft durch die Hinzufügung des Textes zugleich mindestens partiell wieder entzogen.



Von dieser knappen Einzelfallanalyse ausgehend verstärkt sich der Verdacht, dass die eingangs erwähnten, an den italienischen Stadtkirchen zahlreich vorhandenen Inschriften weniger die Funktion hatten, zur direkten Kommunikation beizutragen, sondern dass es vielmehr ihre Aufgabe war, der theoretisch nicht oder nur schwer kontrollierbaren kommunalen Versammlung ein Modell für geordnete Kommunikation gegenüberzustellen. Je länger und komplizierter die Inschrift war, desto besser erfüllte sie ihre Funktion, auf etwas hinter ihr liegendes zu verweisen. Dabei spielt es zumindest theoretisch überhaupt keine Rolle, ob diese Inschriften alleine der Erläuterung von Bildern dienten, ob sie, wie beispielsweise die Künstlersignaturen,<sup>11</sup> in der Nähe der Bilder angebracht oder wie die chronikalischen oder juristischen Texte räumlich freigestellt waren: Das verbindende Kriterium sämtlicher Inschriften dürfte gewesen sein, dass sie behaupteten, es gäbe noch etwas, das jenseits der vorhandenen Architektur, der wahrnehmbaren Reliefs, Raumarrangements etc. existierte, und das der Interpretation – was bedeutete, der „autorisierten“ Interpretation – bedürfe. Die zahlreichen Inschriften an den Bauten sind deshalb nicht Zeugnisse direkter Kommunikation, sondern dokumentieren vielmehr die Bedeutung von repräsentativ-symbolischer und sozial eingeschränkter, distinguerender „Nicht“-Kommunikation.

Betrachtet man das theoretisch wie praktisch sehr große Potenzial an chaotischen Handlungsmöglichkeiten, welches im 11. Jahrhundert bestand, als eine traditionelle, im allgemeinen nicht hinterfragte Ordnung durch eine neue diskursiv begründete abgelöst wurde, so wird schnell klar, dass damals ein großer Stabilisierungsbedarf bestand. Dabei waren die Kommunen bzw. die kommunalen Institutionen selbst zumeist nicht in der Lage, die Stabilisierungsleistungen „sui generis“ zu erbringen, sondern mussten sich historisch bewährter Modelle und Strukturen bedienen. Der nur gering organisierte und strukturierte Ort der allgemeinen Volksversammlung wie zahlreiche andere städtische Räume auch waren deshalb durch einen liturgisch besser gefassten Ort zu ergänzen, wobei es sich unter den damaligen Bedingungen nur um eine Kirche handeln konnte. Die Kirchen wurden inmitten dieser langfristig instabilen Verhältnisse nicht nur auf symbolische Weise zur Produktion von Stabilität nutzbar gemacht, sondern letzten Endes haben sie auch real Stabilität produziert.

Vor allem die neuen Medien der sich entwickelnden Schriftkultur wurden in diesem Prozess zunächst wie Bilder behandelt und zugleich mit der bewährten Autorität der Sakralbauten ausgestattet, an denen sie angebracht waren. Das Speichermedium Schrift wurde den traditionellen Medien der symbolischen Kommunikation gleichsam aufgepfropft, um davon zu profitieren. Als ein Medium, das in den Prozess der symbolischen Kommunikation eingebunden war, konnte Schrift aber auch einer ihrer hervorragendsten Funktionen, zur Information beizutragen, verlustig gehen, so dass sie eher verrätselte als erklärte. Gleichwohl handelte es sich hierbei um zielgerichteten

11 Albert Dietl: In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: Römische historische Mitteilungen 29, 1987, 75–125.

Schriftgebrauch. Ob er im Einzelfall erfolgreich war, wäre zu überprüfen, doch spricht zumindest die Menge der Inschriften dafür, dass das Verfahren als Erfolg versprechend angesehen wurde.

### *Literaturhinweise*

Zu den zahlreichen Aspekten von Schriftlichkeit im Mittelalter vgl. die Publikationen des Münsteraner Sonderforschungsbereichs „Träger, Felder, Formen Pragmatischer Schriftlichkeit im Mittelalter“, besonders: Hagen Keller (Hg.): *Schriftlichkeit und Lebenspraxis im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 76), München 1999. Darin: Hagen Keller: *Vorschrift, Mitschrift, Nachschrift: Instrumente des Willens zu vernunftgemäßem Handeln und guter Regierung in den italienischen Kommunen des Duecento*, 25–41.