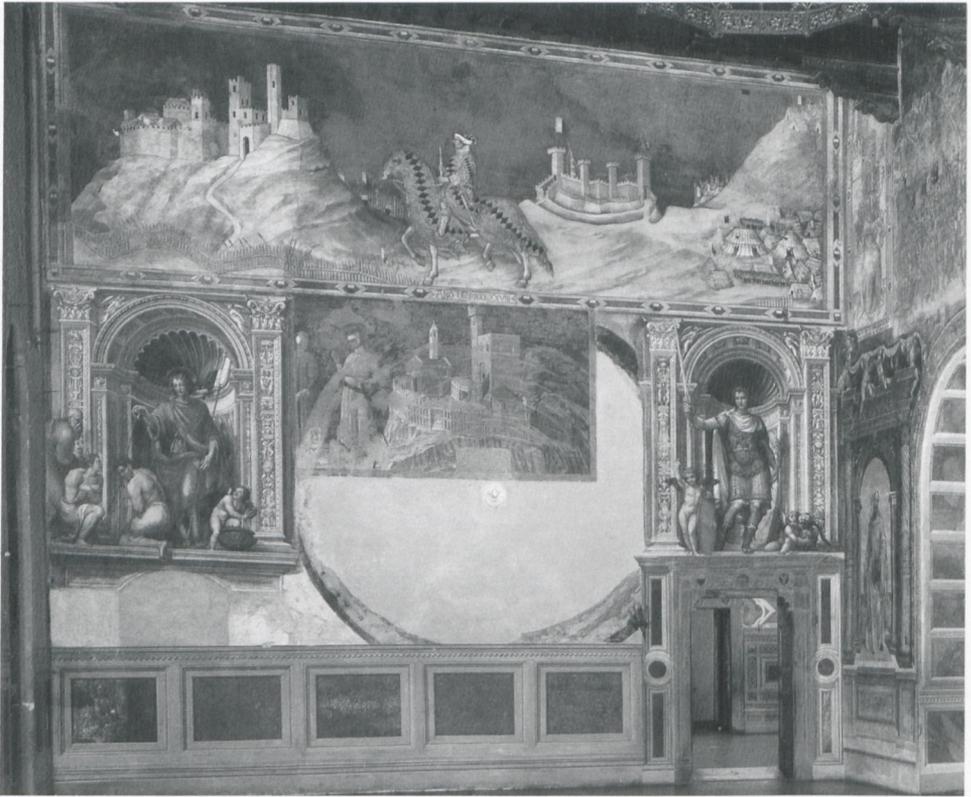


## »EINER FÜR ALLE...«

### HISTORIA, MONUMENTUM UND ALLEGORIA: DER DREIFACHE RUHM DES GUIDORICCIO DA FOGLIANO

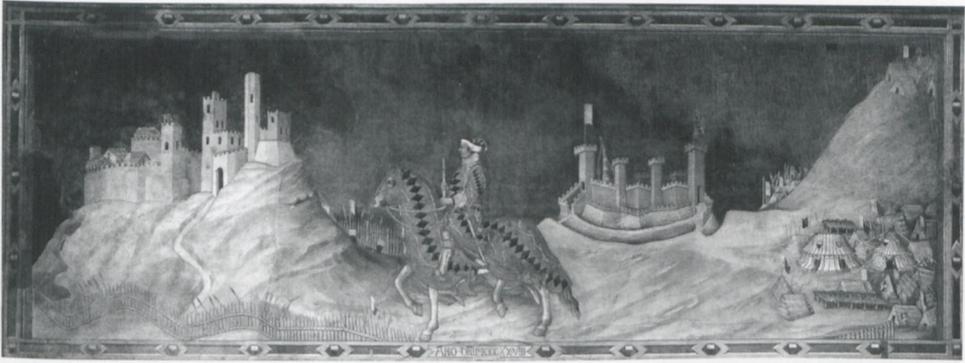
Ulrich Pfisterer

»Die Annalen der Kunst wie die der Heldentaten überliefern direkt nur sehr wenige der vielen großen Augenblicke, die sich ereignet haben. Wenn wir eine Klassifizierung dieser großen Momente vornehmen wollen, so sind wir gewöhnlich erloschenen Sternen konfrontiert.« Erhalten haben sich, so fährt George Kubler in seiner Analyse der historischen Zeitlichkeit von (Kunst-)Dingen fort, zumeist nur indirekt nachweisbare Spuren und »Replikationen« von diesen »primären Objekten« und zentralen Ereignissen, die für die Wissenschaft daher häufig allein als theoretische oder ideale »Vorstellung« am Anfang einer historischen beziehungsweise künstlerischen Problemstellung zu rekonstruieren sind.<sup>1</sup> Seltene Ausnahme eines erhaltenen »primären Objekts« – und dies gleich in mehrfacher Hinsicht – scheint das Simone Martini zugeschriebene Fresko des Guidoriccio da Fogliano im Ratssaal des Palazzo Pubblico der Stadt Siena zu sein (Abb. 20–21). Es zeigt den in Diensten der toskanischen Kommune stehenden Feldherrn oder *condottiere* in voller Prunkrüstung mit dem Kommandostab in der Rechten hoch zu Ross, dieses mit einer Parade-Schabracke geschmückt, und vor einer vollkommenen menschenleeren Landschaftskulisse mit strahlend blauem Himmel. Links vor Guidoriccio liegt die von ihm nach siebenmonatiger Belagerung eroberte Stadt Montemassi umgeben von einem Belagerungszaun, in seinem Rücken sind das temporäre, großteils aus Holz errichtete Belagerungskastell (die sogenannte *battifolle*) und das Heerlager der Sienesen mit zahllosen schwarzweißen Sieneser Wappen zu sehen. Der illusionistisch gemalte Rahmen der Szene mit fingiertem Marmor präsentiert ebenfalls schwarzweiße Wappenschilder und das Jahr 1328, in dem diese Eroberung stattfand: »A[N]NO D[OMI]NI MCCCXXVIII.«



20 Blick in die Sala del Mappamondo, 14. Jahrhundert, Siena, Palazzo Pubblico

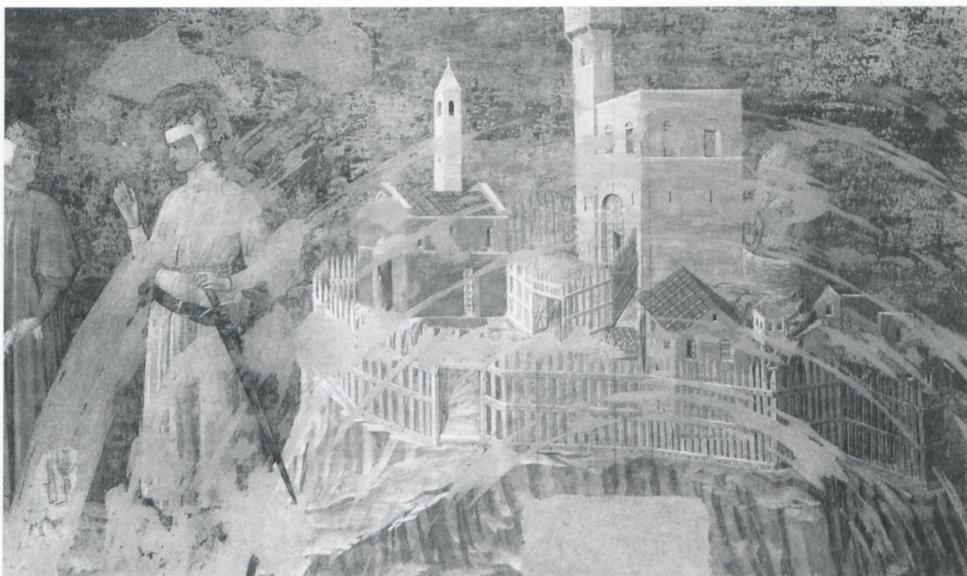
Das insgesamt 340 auf 968 Zentimeter messende Fresko, das die gesamte Breite einer der Schmalseiten des Ratssaales einnimmt, darf für sich nicht nur in Anspruch nehmen, das früheste erhaltene Beispiel eines monumentalen gemalten Reiterbildnisses der Neuzeit zu sein, das erste erhaltene Ehrenmal für einen *condottiere* und die früheste erhaltene Darstellung einer gesamten Stadt samt umgebender »Landschaft als topographischem Porträt.«<sup>2</sup> In Verbindung mit dem genau datierten historischen Kriegereignis lässt sich hier auch erstmals – zumindest für Italien – diskutieren, ob nicht in diesem Werk all diejenigen Elemente vereint sind, welche die spätere Erfolgsgeschichte des (militärischen) Historienbildes ausmachen. Der für die Renaissance im Sinne Jacob Burckhardts besonders charakteristische neue Menschentyp des *condottiere* wäre so auch für einen neuen Bildbeziehungswiese Monumententypus verantwortlich.<sup>3</sup> Allerdings hat bereits Werner Hager in seiner klassischen Untersuchung zum geschichtlichen Ereignisbild von 1939 darauf hingewiesen, dass der monumental porträtierte Reiter aufgrund seiner kompositorischen Beziehungslosigkeit zur Landschaft, dem »Raume seiner Taten«, eher »denkmalhaft« inszeniert sei, wir daher doch »keine Historie« im uneingeschränkten Sinne, sondern viel-



21 Simone Martini oder Werkstatt: *Guidoriccio da Fogliano*, 1332 oder 1351–1353, Fresko, 340 × 968 cm, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo

mehr einen »Grenzfall zwischen Bildnis und Ereignisbild«, ein »Gedenkbild« vor uns hätten.<sup>4</sup>

Die »diagnostischen Schwierigkeiten« solcher Anfangskonstruktionen jedenfalls – wie sie bereits Kubler vorhergesagt hatte – traten bei dem Guidoriccio-Fresko vehement zutage, als 1977 unterhalb von diesem ein weiteres, offenbar wenig früher entstandenes Wandbild mit Personen vor einer Stadtkulisse entdeckt wurde.<sup>5</sup> Dieses wird in der Forschung häufig als die »Neue Stadt« bezeichnet und stellt vermutlich die *Übergabe Guincaricos* dar, ein Gemälde, das für 1314 dokumentiert ist, allerdings nur partiell freigelegt werden konnte, da ansonsten die beiden Fresken Sodomas, die im Jahr 1520 ebenfalls unterhalb des Guidoriccio-Freskos und teils über die »Neue Stadt« gemalt worden waren, Schaden genommen hätten (Abb. 22). Dieser veränderte materielle Befund stellte sowohl die Entstehungszeit und Zuschreibung des Guidoriccio-Freskos als auch die Identifizierung der dargestellten Topographie radikal in Frage. Bis heute erst teilweise entschiedene Möglichkeiten boten sich seither an: Das Werk könnte 1328 oder wenig später, um 1352, entstanden sein, wobei vermutet wurde, dass vielleicht nur der Reiter nachträglich eingefügt wurde; es könnte daher von Simone Martini, seiner Werkstatt, aber auch erst von einem »archaisierenden« Quattrocento-Maler gemalt worden sein. Und schließlich muss gefragt werden, ob Montemassi und Sassoforte oder doch nur Montemassi und die temporäre Sieneser Belagerungsburg dargestellt worden sind.<sup>6</sup> Vor allem aber wurde nun deutlich, dass es nicht ausreichte, das Guidoriccio-Fresko als Anfang von Traditionslinien zu postulieren, sondern viel genauer nach dessen eigenen Voraussetzungen und Entstehungsbedingungen zu fragen war. Und es wurde zunehmend bewusst, wie stark moderne Vorstellungen von einem Historienbild durch die Forschung rückprojiziert worden waren und die Wahrnehmung des Freskos konditioniert hatten.



22 Werkstatt des Simone Martini: *Die »Neue Stadt« (Übergabe Guincarcicos)*, vermutlich 1314, Fresko, 223 × 378 cm, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo

## DATIERUNG UND ZUSCHREIBUNG

Die gesicherten materiellen, archivalischen und historischen Fakten zu unserem Fresko sind schnell aufgezählt. Die erste eindeutige Erwähnung findet sich 1525 in Sigismondo Tizios handschriftlich überlieferter Geschichte Sienas: »[Guido Riccio] ist im Saal der Sieneser Ratsherren gemalt [...], wo die Belagerung von Montemassi gemalt ist.«<sup>7</sup> Dass es sich bei dem Reiter wirklich um Guidoriccio da Fogliano handelt, belegen das Rautenmuster und die Pflanzen auf den Überröcken von Mensch und Pferd, Bestandteile des Wappens der Fogliano.<sup>8</sup> Der Name des (vermeintlichen) Malers Simone Martini fällt dagegen erst nochmals einhundert Jahre später in Giugurta Tomassis *Historie di Siena*; zuvor hatte etwa Giorgio Vasari in seiner *Vita* des Künstlers über das Fresko des *condottiere* geschwiegen.<sup>9</sup> Allerdings ist in den Ratsdokumenten belegt, dass Simone Martini 1330 für die bildlichen Darstellungen von Montemassi und Sassoforte, 1331 für Arcidosso und Castel del Piano bezahlt wurde. Diese Gemälde sind allerdings zerstört, was sie genau zeigten und wo sie im Saal angebracht waren, bleibt unbekannt. Da die Stadt auf dem Guidoriccio-Fresko aber mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls als Montemassi zu identifizieren ist, muss entweder die Quelle von 1330 so gelesen werden, dass Simone Martini nicht ein Bild mit zwei Städten malte, sondern zwei getrennte Stadtdarstellungen (was aufgrund der gezahlten Geldsumme wenig wahrscheinlich scheint), oder aber, dass das Guidoriccio-Fresko nicht mit den dokumentierten Stadtbildern übereinstimmt

und die Kommune Montemassi aus zunächst unbekanntem Grund zweimal dargestellt wurde.

Eine andere Beobachtung könnte den *terminus ante quem* für das Guidoriccio-Fresko noch einmal um einige Jahre nach vorn verlagern. Denn der Putz von Sodomas Gemälde des Heiligen Ansano von 1520, das sich in einem Wandstreifen direkt unterhalb des Guidoriccio-Freskos befindet, überlagert dieses Werk. Die relative Chronologie der Putzschichten, wie sie in der Folge der Entdeckung der »Neuen Stadt« untersucht wurde, ergibt weiterhin, dass das neu entdeckte Gemälde noch vor dem Guidoriccio-Fresko entstanden sein muss. Dagegen ist die Putzschicht an dessen rechtem Rand erneuert, so dass das Verhältnis zur angrenzenden Längswand mit Wandbildern der Zeit von 1371 nicht mehr zu klären ist. Am linken Rand des Guidoriccio-Freskos wurde schließlich die Ansicht von Montemassi zu einem späteren Zeitpunkt praktisch komplett neu gemalt, wie mit bloßem Auge anhand der Farbunterschiede zu erkennen ist. Wenn damit die letzte Sicherheit fehlt, dass die ursprünglich dargestellte Stadt genau so ausgesehen hat wie die heute sichtbare, dann spricht doch die Wahrscheinlichkeit dafür, dass bei der Erneuerung das Vorhandene einigermaßen getreu ersetzt wurde.

Stilistisch scheinen die besten Vergleichsbeispiele jedenfalls auf Simone Martini oder seine Werkstatt hinzudeuten. Allerdings lässt die stets bemühte Gegenüberstellung mit Simone Martinis vor 1319 entstandener Kapelle des Heiligen Martin in San Francesco zu Assisi ahnen, dass beim Guidoriccio-Fresko nicht jene Ausführungsqualität erzielt wurde, die im dortigen Porträt des Auftraggebers Kardinal Gentile Portino da Montefiore dell’Aso sowie im Pferd des Heiligen festzustellen sind, wofür sich freilich verschiedene Gründe denken lassen.

Und schließlich ist für die Frage von Entstehungszeit und -kontext auch das Leben des Guidoriccio zu berücksichtigen. Der Heerführer wird 1326 erstmals *capitano della guerra* von Siena. In den Auseinandersetzungen mit dem Papst und seinen Anhängern kann er zwei Jahre später Montemassi erobern, die Grenzfestung in der südlichen Toskana. 1332 wird Guidoriccio aufgrund dieser Verdienste von den Sieneser Stadtoberen zum *cavaliere* erhoben (wie Agnolo di Tura in seiner Chronik berichtet), fällt aber bereits wenig später, im September 1333, in Ungnade. Das Zerwürfnis kann aber nicht unüberwindbar gewesen sein, denn im Oktober 1351 wird Guidoriccio erneut Sienas Feldherr, bevor er kurz darauf am 16. Juni 1352 stirbt und ein ehrenvolles »Staatsbegräbnis« erhält. Vor diesem Hintergrund dürfte unser Fresko also entweder 1332 entstanden sein – und wäre dann wohl zumindest unter Aufsicht Simone Martinis ausgeführt worden – oder aber es wurde während Guidoriccios zweiter *condotta* 1351–1352 angebracht beziehungsweise als Ehrung unmittelbar nach dessen Tod; dann müsste das Fresko von einem ehemaligen Mitarbeiter oder Nachfolger Simone Martinis stammen, da dieser 1344 in Avignon verstorben war.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch vermerkt, dass in der Diskussion um Zuschreibung und Datierung zweimal deutlich spätere »Replikationen« als vermeintliche

Beweise herangezogen worden sind. So glaubte man von den verlorenen Staatsakten (*biccherno*) für Juli bis Dezember 1328 zumindest den bemalten hölzernen Deckel wieder aufgefunden zu haben, auf dem ausgerechnet Guidoriccio vor der Kulisse von Montemassi einherritt. Die 1938 aus einer Privatsammlung in den Louvre gelangte Tafel wurde dort freilich eindeutig als Fälschung erkannt.<sup>10</sup> Vor wenigen Jahren schließlich tauchten im Sizilianischen Antiquariatshandel fünf aquarellierte angebliche Vorzeichnungen Simone Martinis für den Guidoriccio auf, die aber bestenfalls aus dem 15. Jahrhundert stammen.<sup>11</sup>

## ZUR TRADITION EINES UNVERGLEICHLICHEN BILDES

Jeder Verortungsversuch des Guidoriccio-Freskos in einer Bildtradition sieht sich der Schwierigkeit gegenüber, dass dessen seltsam »additive Komposition« es zu mindestens drei »Formklassen« in Beziehung setzt: zu Reiter- beziehungsweise Condottieri-Monumenten, zu Stadt- und Landschaftsporträts sowie – angesichts der fehlenden Soldaten vielleicht sogar am wenigsten evident – zu Darstellungen von Belagerungen oder Eroberungen beziehungsweise den anschließenden Siegesfeiern.<sup>12</sup> Im spätmittelalterlichen Italien waren wohl noch drei antike Reitermonumente zu sehen; das nächste von Siena aus war der vermeintliche berittene »Mars« am Ponte Vecchio in Florenz, der offenbar seit seinem Auffinden schwer beschädigt gewesen war und 1333 in den Arno stürzen sollte (die anderen beiden waren der Marc Aurel in Rom und der Regisole in Pavia).<sup>13</sup> Neue Reitermonumente – ob plastisch oder gemalt – wurden erst seit dem 13. Jahrhundert wieder produziert. Die vier aus dieser Frühzeit erhaltenen oder dokumentarisch überlieferten Beispiele waren allesamt für den jeweiligen *podestà* einer Stadt errichtet worden, zumeist an einem Gebäude, für das dieser zugleich als Bauherr verantwortlich gewesen war, so in Reggio Emilia, Mailand und Castel di Serravalle. Näher an das Guidoriccio-Fresko führt die nicht erhaltene Ehrenstatue an der Fassade des Palazzo del Podestà in Padua heran, die nach 1320 an den Sieg des *podestà* Altenerio degli Azzoni über das Belagerungsheer des Cangrande I. della Scala erinnerte. Die 1329–1351 im Zusammenhang mit Grabmälern aufgestellten fünf Reitermonumente für norditalienische Stadtherren aus den Familien der Scaliger und Visconti sowie das spätere Reiterbildnis an der Spitze des Grabmals für König Ladislaus in Neapel spielen dagegen für unseren Kontext keine zentrale Rolle. Wichtiger scheint, dass in Siena bereits 1326 und dann 1348 auf Kosten der Kommune Ehrengrabmäler für den *capitano del popolo* Pietro Arnolfi della Branca da Roma und den *podestà* Vinciguerra di San Bonifacio di Verona beschlossen wurden.

Mit dem Guidoriccio-Fresko hätten wir – einmal abgesehen vom etwas anders gelagerten Fall des *podestà* Altenerio degli Azzoni – die erste öffentliche Auszeichnung für einen Feldherrn vor uns, der aber bald zahlreiche weitere folgen sollten. Nach dem Staatsbegräbnis 1363 im Dom von Florenz für den verstorbenen *capitano della guerra* Pietro Farnese wurde 1366–1367 über seinem Grab ein aus ephemeren Material gefertigtes

Reiterstandbild aufgestellt. In gemalter Form erhielt John Hawkwood 1395–1396 ein weiteres dieser Monumente, das dann 1436 von Paolo Uccello erneuert werden sollte; Andrea del Castagno setzte 1456 für Giovanni da Tolentino diese Tradition fort.<sup>14</sup> Gualengo Ghisilieri, der *capitano della guerra* von Bologna, der 1380 im Kampf gefallen war, ist auf seiner Grabplatte (von der nicht bekannt ist, ob sie öffentlich oder privat finanziert wurde) als gewappneter Reiter mit eben jenem Banner zu sehen, das ihm sehr wahrscheinlich die Kommune als posthumes Ehrenzeichen verliehen hatte. Im Sieneser Dom wurde der 1390 verstorbene Feldherr der Stadt Giovanni d’Azzo Ubaldini mit einem auf Holz gemalten Reiterstandbild über seinem Grab geehrt, 1394 wurde an der Innenfassade zudem das Reiterstandbild für den *condottiere* Gian Tedesco di Pietramala aufgestellt.<sup>15</sup> Hölzerne Reiterstandbilder erhielten auch der *condottiere* Cortesia Sarego 1424–1429 in S. Anastasia zu Verona sowie Paolo Savelli als *capitano generale* der Serenissima um 1425–1440 in S. Maria Gloriosa dei Frari zu Venedig. Andere formale Lösungen wurden mit den Stand- beziehungsweise Liegefiguren des Bonifacio de’ Lupi da Parma und Jacopo Cavalli an ihren jeweiligen Grabmälern gewählt. Alle diese Monumente entstanden jedenfalls im Zusammenhang mit posthumen Ehrungen und Grabmälern für verdiente Heerführer, und dies gilt bekanntlich noch bis hin zu Donatellos 1447 entstandenem Gattamelata-Monument in Padua.<sup>16</sup> Allein das 1431 an eine Fassade im ersten Stock neben dem Palazzo della Signoria von Lucca – also an einem prominenten öffentlichen Platz – gemalte Reiterbildnis des siegreichen Feldherrn Niccolò Piccinino stellt eine Ausnahme dar (Abb. 23).<sup>17</sup> Allerdings erinnert der Umstand, dass 1421 ein großes Leinwandgemälde im Auftrag Herzog Filippo Maria Viscontis von Mailand nach Florenz geschickt wurde, damit eine lebensgroße Wachs-Votivstatue für die dortige Kirche SS. Annunziata gefertigt werden könne, auch daran, dass offenkundig viele weitere Monumente unterschiedlicher Gattungen verloren gegangen sind.<sup>18</sup>

Es ist davon auszugehen, dass alle diese Auszeichnungen als eine Art immaterieller Ansporn für die *condottieri* wahrgenommen werden sollten, ihrer Stadt treu zu bleiben und sich nicht durch das nächst bessere Gehaltsangebot »kaufen« und abwerben zu lassen; ein Ansporn zusätzlich zu den materiellen Geschenken zu Lebzeiten wie kostbare Viktualien, Rüstungen, Pferde oder den immateriellen Akten wie dem Ritterschlag.<sup>19</sup> Petrarca beschreibt ein vergleichbares »Prämiensystem« von Ehrenstatuen und Ehrenkronen schon beim antiken Militär. Auch die noch zu Lebzeiten John Hawkwoods erfolgte vertragliche Verpflichtung der Kommune von Florenz, ein Grabmonument nach dessen Tod zu errichten, deutet in diese Richtung: Der Florentiner *condottiere* auf Lebzeiten habe sich durch seine »großartigen und treuen Taten zu Ehren und Größe der Republik Florenz« für eine solche Auszeichnung verdient gemacht.<sup>20</sup>

In einem Kommunalpalast findet sich die Darstellung eines (nicht-antiken) Feldherrn im Tre- und frühen Quattrocento dennoch offenbar nur noch ein weiteres Mal: Ganz ähnlich wie in Siena ziert im Palazzo del Comune von Pistoia die Sala del Consiglio nicht nur eine *Maestà* (allerdings aus dem frühen 16. Jahrhundert, wobei sie möglicherweise eine



23 Ambrogio Pucci und Nicolao Pucci:  
*Ansicht der Piazza San Michele in Lucca mit dem  
 gemalten Reiterstandbild des Niccolò Piccinino,*  
 1523–1532, Intarsie, Lucca, Museo Nazionale  
 di Villa Guinigi

frühere Darstellung gleichen Themas erneuert), sondern ihr gegenüber wurde bereits im 15. Jahrhundert der *capitano generale* Grandonio de' Ghisilieri in grünmonochromer Grisaille freskiert, freilich stehend. Dabei handelte es sich allerdings um einen Akt der Beschwörung der großen Vergangenheit Pistoias, war Grandonio doch in den lange zurück liegenden Jahren 1113–1114 in städtischen Diensten gewesen.<sup>21</sup> Weitere Darstellungen eroberter Städte wurden nach Ausweis der Sieneser Ratsbeschlüsse von mindestens 1314 bis 1331 im Ratssaal der Stadt gemalt. Das neu entdeckte Bild unter dem Guidoriccio-Fresko belegt, dass diese Stadtansichten durchaus auch schon mit Figuren bevölkert sein konnten, da die Szene der »Neuen Stadt« aber noch nicht überzeugend gedeutet ist, lassen sich daraus vorläufig keine allzu weitreichenden Schlüsse für die Darstellung Guidoriccios ziehen. Entscheidend ist auch für diese neuartigen topographischen Ansichten, dass es dokumentarisch überlieferte, wenig frühere Beispiele wohl aus den Jahren um 1306 im Florentiner Palazzo Vecchio gab.<sup>22</sup>

Noch weniger Vergleichsbeispiele finden sich in der italienischen Monumentalmalerei für Darstellungen von zeitgenössischen Belagerungen, Eroberungen oder anschließenden

Siegesfeiern, obwohl Kämpfe und Schlachten eigentlich ein durchgehendes Thema der europäischen Kunst – und insbesondere der spätmittelalterlich-höfischen Bildkultur – darstellten. Für den Florentiner Bargello ist ein Wandbild mit dem Sieg der Florentiner von Campaldino 1289 überliefert, so dass auch in dieser Hinsicht die Sieneser Bilderwelt wohl sehr ähnlich derjenigen von Florenz war. Die Kämpfe des Erzbischofs Ottone Visconti gegen Napoleone della Torre wurden im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts im Castello di Angera am Lago Maggiore verewigt, und um 1330 entstand das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo mit einem umfangreichen Reliefzyklus zu dessen Leben, darunter auch zahlreiche militärische Erfolge. In Handschriften scheint ein solcher »Chronikstil« für historische Ereignisse am ehesten (weiter-)entwickelt worden zu sein. Die Darstellung eines Kastells mit davor aufmarschierenden Truppen aus den Jahren um 1350–1360 hat sich in der Casa delle Guardie in Sabbionara d’Avio erhalten.<sup>23</sup> Auf 1361 ist schließlich im Sieneser Kommunalpalast Lippo Vannis Fresko der Schlacht von Valdichiana datiert, das auf der Längswand des Ratssaals unmittelbar an das Guidoriccio-Fresko anschließt.

Insgesamt bleibt die spezifische Konstellation des Guidioriccio vor der eroberten Stadt Montemassi mithin ohne exaktes Vergleichsbeispiel. Insbesondere aber die Tradition der öffentlichen posthumen Ehrung von *condottieri* durch Monumente scheint in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eingesetzt zu haben. Vor diesem Hintergrund wäre es einfacher, sich das Guidoriccio-Fresko um 1352 entstanden vorzustellen, als entsprechend posthume Ehrung Sienas an seinen verdienten Feldherrn und vor der Kulisse eines seiner wichtigsten Siege. Leichter zu verstehen wären so auch zwei weitere Probleme, die sich aus einer Frühdatierung ergeben würden: zum einen, dass das Bildnis eines zumindest zeitweise in Ungnade gefallenen Heerführers knapp zwei Jahrzehnte an prominenter Position belassen worden wäre, zum anderen, wie es zu der doppelten Darstellung von Montemassi kam; möglicherweise schien zwanzig Jahre nach Simone Martinis Fresko von 1330 dieses nicht mehr zeitgemäß, war eventuell beschädigt und wurde möglicherweise sogar durch das Guidoriccio-Fresko ersetzt. Ausgeführt worden wäre dieses dann freilich von einem Werkstatt-Nachfolger des 1344 verstorbenen Künstlers.

## ZEITGESCHICHTE ALS HEILSGESCHICHTE

Der große Rat oder *consiglio generale* der Stadt Siena war von zunächst dreihundert Mitgliedern im 13. Jahrhundert durch das Einbeziehen anderer Gremien auf über fünfhundert Personen um die Mitte des 14. Jahrhunderts angewachsen. Im Neu- und Erweiterungsbau des Palazzo Pubblico, der wohl um 1297–1298 begonnen worden war, stand mit Beginn des Trecento ein entsprechend großer Versammlungssaal im ersten Stock zur Verfügung.<sup>24</sup> In und um diesen herum konzentrierte sich die neue Bildausstattung des Palazzo Pubblico: Unter dem Guidoriccio-Fresko an der Schmalwand wurde etwa 1344–

1345 eine große, drehbare Weltkarte Ambrogio Lorenzettis angebracht, ein ganz außergewöhnliches Zeugnis für das Selbstbewusstsein und den Anspruch Sienas in »internationalem« Maßstab. Die Tradition städtischer Siegesbilder wurde an der Längswand mit den Schlachten von Valdichiana (1363–1373) und Poggibonsi (1479–1480) noch lange fortgesetzt. In der angrenzenden Sala dei Nove freskierte Ambrogio Lorenzetti 1338–1340 den Zyklus *Die Folgen des guten und schlechten Regiments*. In der durch Bogenöffnungen vom Saal unmittelbar einsehbaren Kapelle waren von Taddeo di Bartolo um 1414 das *Leben der Jungfrau Maria* sowie im Vorraum (*anteconsistorio*) Szenen mit antiken Göttern, Helden und Gelehrten gemalt worden und anderes mehr.

Vor allem aber ist zu bedenken, dass im Ratssaal neben dem Guidoriccio-Fresko nicht nur Darstellungen anderer erobelter Städte zu sehen waren, sondern an der gegenüber liegenden Schmalseite das wandfüllende Fresko Simone Martinis der *Maestà* mit den vier Stadtheiligen Sienas von 1315–1316 (Abb. 24). Auch wenn für den Saal sicher kein einheitliches »Programm« geplant oder im Laufe der Zeit entwickelt worden war, so muss doch dieses Marien-Fresko als wichtigster Bildbestandteil des Saales gelten, und in Bezug zu diesem dürften alle anderen Bilder gesehen und verstanden worden sein: Der Gottesmutter waren am Vortag der Schlacht von Montaperti (1260) symbolisch die Schlüssel der Stadt übergeben worden, als Stadtpatronin Sienas hatte sie daraufhin den Sieg ermöglicht. Dass Maria und die sie begleitenden Stadtpatrone untrennbar von ihrer religiösen auch eine politische Rolle spielten, zeigt dabei gerade dieses Fresko besonders deutlich, wurde es doch als eine Art visuelle Zugehörigkeits-Chiffre von Simone Martinis Schwager Lippo Memmi 1317–1318 nochmals für den Ratssaal im Palazzo Pubblico der von Siena abhängigen Kommune San Gimignano mit leichten Variationen wiederholt.<sup>25</sup> Bei allen folgenden Überlegungen ist daher zu bedenken, dass Guidoriccio und alle anderen eroberten Städte vor den Augen und unter dem Schutz Marias präsentiert wurden.

Vor diesem Hintergrund zeichnen sich nicht nur ein dreifacher Bezug und eine dreifache Funktion des Guidoriccio-Freskos ab, sondern auch sein Bildstatus lässt sich nur als Verbindung von *historia*, *monumentum* und *allegoria* beschreiben.<sup>26</sup> Das Fresko bezieht sich gleichzeitig auf den *capitano della guerra*, auf die Kommune von Siena insgesamt und auf die göttliche Schutzherrin Sienas. Offensichtlich ist, dass es ein *monumentum* für Guidoriccio und eine Ehrung Sienas gegenüber einem verdienten und loyalen Kriegsherrn darstellt und dafür exemplarisch an eine herausragende Tat oder *historia* erinnert. Die bei den Kriegen und Eroberungen bewiesene *virtus* wie auch ihre bildlichen Darstellungen waren allerdings als Verdienst nicht nur Guidoriccio zuzurechnen, sondern mehrten zugleich entscheidend (und wohl sogar primär) den Ruhm und die Größe Sienas. Die für die Condottieri-Monumente des Florentiner Doms erhaltenen Dokumente unterstreichen diese Sichtweise: Das Monument Pietro Farneses wurde errichtet »zur Ehre der Kommune von Florenz und des Körpers des Petrus selbst«, dasjenige für John Hawkwood »sowohl zum großartigen Glanz der Kommune von Florenz wie zur Ehre und zum ewigen Ruhm des besagten Herrn Johannes«. <sup>27</sup> Es gilt das Prinzip des »einer für alle«: Die individuelle



24 Simone Martini: *Maestà*; 1315–1316, Fresko, 1058 × 977 cm, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo

Großtat wird als Leistung am Gemeinwesen verstanden und das Ehrenmonument eines einzelnen als Auszeichnung und Schmuck der ganzen Stadt wie als Ansporn und Mahnung an ihre Einwohner gesehen, diese Tat und Tradition weiterhin als Maßstab zu nehmen.<sup>28</sup> Dieser appellativ-adhortative Charakter der Bilder des Palazzo Pubblico kann dabei nicht genug betont werden; die Inschriften an der *Maestà* und an den *Folgen des guten und schlechten Regiments* etwa wenden sich in diesem Sinne ganz direkt an die Ratsmitglieder und andere Betrachter.

Den Zeitgenossen war dabei vollkommen bewusst, dass diese Formen monumentaler Bildnissetzung eine der höchsten, auf die Antike zurückgehenden Auszeichnungen und zugleich größter Ansporn zu tugendhaftem Handeln darstellten. Solche Monumente wurden bereits vor dem 13. Jahrhundert in Texten topisch als Ruhmeszeichen aufgerufen: Verwiesen sei nur auf Buoncompagno da Signas *Liber de obsidione Ancone* (verfasst zwischen 1188 und 1220) und den dortigen Hinweis, dass antike Ehrenstatuen, Ehrensäulen und Triumphbögen an »wichtige Siege und herausragende Taten« erinnerten, oder an den Sieneser *podestà* und Stadtschreiber Bernardo Orlandi de' Rossi, der 1224 auf die ehrende Tradition römischer (Ahnen-)Bildnisse verwies.<sup>29</sup> Zwischen 1412 und 1425–1433 lieferte dann der Veroneser Magister Marzagaia die erste zusammenfassende Darstellung und Rechtfertigung für die »modernen« Ehrenmonumente der Condottieri und Signori.<sup>30</sup> Zugleich belegen aber vor allem ein Verbot der Florentiner Kommune, das 1329 einzelnen Funktionären der Stadt untersagte, ihre Wappen oder andere Erinnerungszeichen an ihre Person öffentlich anzubringen, sowie die kontroverse Diskussion um die funerale

Reiterstatue des Bernabò Visconti, welche Herausforderung es an die Zeitgenossen darstellte, diese ungewohnten Auszeichnungsformen zu akzeptieren.<sup>31</sup>

Dass in den erhaltenen Sieneser Ratsbeschlüssen, die jeweils für die Anbringung des Bildes einer eroberten Stadt gefasst werden mussten, teils explizit betont wurde, dass diese Darstellungen nicht mehr entfernt werden dürfen, verweist zugleich auf deren »dokumentarischen« Charakter: Diese Darstellungen wurden offenbar als eine Art historischer Bildbeweis für die Eroberung und damit als »Bild-Urkunde« verstanden, deren Präsenz und Instandhaltung im Palazzo Pubblico möglicherweise sogar »bildmagische« Komponenten in dem Sinne umfasste, dass dadurch auch in der außerbildlichen Wirklichkeit die Unterwerfung und Zugehörigkeit der Städte und Gebiete garantiert schien. Wohl nicht mehr zu klären ist, ob die Sienesen bereits an der Wende zum 14. Jahrhundert aus den Textquellen wussten, dass bereits in antiken Triumphzügen Bilder oder Modelle erobelter Städte und Gebiete mitgeführt und teils in Tempeln als Weihgeschenke hinterlassen wurden.<sup>32</sup> Wenn ja, dann ließe sich die »Bildklasse« dieser Stadtdarstellungen insgesamt auf antike Bild- und Monumentvorstellungen zurückführen. Jedenfalls sind ganz ähnliche Vorstellungen auch bei den wenig früheren und zeitgleichen Schand- und Sühnebildern wirksam, die häufig ebenfalls Kriegsherren darstellten: Auch hier ging es um den (negativen) Lohn für (Un-)Taten, um bildmagische Wirkkräfte, um die Verbindung von historischen Ereignissen und deren Stellung im übergreifenden Wertesystem.<sup>33</sup> Um nur einen besonders gut rekonstruierbaren Fall zu nennen: Das gemalte öffentliche Reitermonument für Niccolò Piccinino in Lucca von 1431 dürfte als »Gegenbild« zu dem zuvor seit einiger Zeit in Florenz öffentlich zu sehenden Schandbild Piccininos konzipiert worden sein.

Indem jedenfalls alle diese Darstellungen erobelter Gebiete, siegreicher Schlachten und großer Männer Sienas vor den Augen der Madonna entfaltet wurden, ließen sich alle damit verbundenen Ereignisse auch als Fortsetzung von Marias Schutz und Wirken im Gefolge der Übergabe der Stadtschlüssel und des Triumphes von Montaperti 1260 verstehen. Zugleich entfalteten die topographischen Ansichten anschaulich das an Maria dedizierte Gebiet Sienas: Zeigte der Blick aus den Fenstern des Saales real das Zentrum Siena, dann spannten die Stadtbilder mit dem *contado* Marias weiteres Herrschaftsgebiet auf. Die Tugend des siegreichen Feldherrn Guidoriccio da Fogliano konnte so letztlich sogar zum Zeichen der Ehrerbietung an Maria und deren Gnade gegenüber der Stadt werden. Die Kontingenzen der Zeitgeschichte fügten sich damit in den großen Plan der Heilsgeschichte, die *historia*, das einmalige Ereignis in seiner Landschaft verband sich mit dem *monumentum* für Guidoriccio beziehungsweise für Siena und mit dem Bild des himmlischen Hofstaats der kommunalen Schutzherrin zu einer umfassenden *allegoria* auf Marias Herrlichkeit und auf die Größe des guten, gottesfürchtigen Regiments der Stadt.

## »Einer für alle ...« (Ulrich Pfisterer)

- 1 George Kubler: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* [1962] (hrsg. v. Gottfried Boehm), Frankfurt am Main 1982, S. 78 ff.
- 2 Vgl. Uta Feldges: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980.
- 3 Besprochen wird das Guidoriccio-Fresko bei Jacob Burckhardt: *Das Porträt in der Malerei*, in: id.: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898, S. 143–294, S. 164 f.; vgl. Stephan Selzer: »Renaissancemenschen« gesucht. *Italienische Condottieri (1380–1480) im Porträt bei Jacob Burckhart und im prosopographischen Gruppenbild*, in: id. u. Ulf-Christian Ewert (Hrsg.): *Menschenbilder – Menschenbildner. Individuum und Gruppe im Blick des Historikers*, Berlin 2002, S. 241–275.
- 4 Werner Hager: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zur Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, S. 99 f.; dagegen noch jüngst ganz unproblematisch etwa Norbert Schneider: *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln et al. 2010, S. 73 ff.
- 5 Kubler 1982, S. 80 ff.
- 6 Zu den kontroversen Meinungen vgl. Gordon Moran: *An Investigation Regarding the Equestrian Portrait of Guidoriccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico*, in: *Paragone / Arte. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 28/1977, S. 81–88; Michael Mallory: *Guido Riccio da Fogliano. A Challenge to the Famous Fresco Long Ascribed to Simone Martini and the Discovery of a New One in the Palazzo Pubblico in Siena*, in: *Studies in Iconography* 7–8/1982, S. 1–13; Thomas De Wesselow: *The Guidoriccio Fresco. A New Attribution*, in: *Apollo* 159-1/2004, S. 3–12.
- 7 Siena, Biblioteca Comunale, Ms. B.A.V. Chigi, G. I.33, Bd. 10, S. 40: »Guido Riccius pictus in aula [...] Hic ille est qui in aula dominorum senensium pictus est in capite mappemundi rotunde ubi Montis Massici picta est obsidio«; zitiert nach Andrew Martindale: *The Problem of Guidoriccio*, in: id.: *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting* [1986], London 1995, S. 34–74, S. 38.
- 8 Vgl. Joseph Polzer: *Simone Martini's »Guidoriccio da Fogliano«. A New Appraisal in the Light of a Recent Technical Examination*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 25/1983, S. 103–141.
- 9 Zum Tod Guidoriccios 1352 vgl. Giugurta Tomassi: *Dell'Historie di Siena*, Venedig 1625–1626, Teil II, S. 319: »[...] gli fu fatto honorata sepoltura a San Domenico, essendo per prima stato honorato della Republica d'una Statua a cavallo dipenta nella Sala delle Balestre, hora del Consiglio di mano di Simon Martini sommo pittore de' suoi tempi, e tanto amico del Petrarca, che vi si vede sin'hoggi sopra il Mappamondo con l'impresa di Montemassi.«
- 10 Vgl. William M. Bowsky: *The Finance of the Commune of Siena 1287–1355*, Oxford 1970, Taf. 3 (nach einer Fotografie im Berenson-Archiv); zur Aufdeckung als Fälschung vgl. Feldges 1980, S. 42 f.
- 11 Vgl. Piero Torriti: *Guidoriccio »bozzetti eccezionali«*, in: *Accademia dei Rozzi* 12–23/2005, S. 58–59.
- 12 Zu »formalen Klassen« und »Lösungsketten« vgl. Kubler 1982, S. 71 ff.
- 13 Zu diesen Monumenten, ergänzt um die reiterlosen Pferde von San Marco in Venedig, vgl. Peter Seiler: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Universität Heidelberg 1989 (Microfiche-Ausgabe 1995), S. 25 ff.; Veronika Wiegartz: *Antike Bildwerke im Urteil mittelalter-*

licher Zeitgenossen, Weimar 2004, S. 72 ff.; Saverio Lomartire: *La statua del Regisole di Pavia e la sua fortuna tra medioevo e rinascimento*, in: Joachim Poeschke, Thomas Weigel u. Britta Kusch-Arnhold (Hrsg.): *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, Münster 2008, S. 31–73.

14 Vgl. Elisabeth Oy-Marra: *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994.

15 Vgl. Seiler 1989, S. 222 ff.

16 Zur weiteren Entwicklung vgl. Wendy J. Wegener: *Mortuary Chapels of Renaissance Condottieri*, Ann Arbor 1991; Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996; Volker Hunecke: »Dux aetatis suae cautissimus. Feldherrentugenden und republikanische Reitermonumente im langen Quattrocento«, in: Poeschke, Weigel u. Kusch-Arnhold 2008, S. 95–109.

17 Das Werk wurde im Laufe des 18. Jahrhundert zerstört, aber in einem Intarsienbild von 1523–1532 festgehalten; vgl. Wendy J. Wegener: »That the practice of arms is most excellent declare the statues of valiant men«. *The Luccan War and Florentine Political Ideology in Paintings by Uccello and Castagno*, in: *Renaissance Studies* 7/1993, S. 129–167, S. 144 ff.

18 Vgl. Patricia Rubin: *Florenz und das Porträt der Renaissance*, in: Keith Christiansen u. Stefan Weppelmann (Hrsg.): *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, Berlin u. München 2011, S. 2–25. In SS. Annunziata in Florenz gab es im 15. Jahrhundert offenbar so viele Wachsvotive und darunter insbesondere auch Reiterbildnisse, dass sie die Liturgie und Benutzung der Kirche zu beeinträchtigen drohten; vgl. Susann Waldmann: *Die lebensgroße Wachsfigur, eine Studie zur Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München 1990, S. 30 ff.

19 Vgl. John Lerner: *Chivalric Culture in the Age of Dante*, in: *Renaissance Studies* 2/1988, S. 117–130; Stephan Selzer: *Reitende Macht. Italienische Condottieri und ihre Pferde im 14. und 15. Jahrhundert*, in: Poeschke, Weigel u. Kusch-Arnhold 2008, S. 75–93, S. 85.

20 Petrarca: Fam. 22, 14: »Assueverant preterea milites pro qualitate facinoris penam aut premium sperare; neque enim aut occultum aliquid aut neglectum iudicium sub extimatione tantorum fingi poterat. Cernebat status insignium bellatorum; videbant coronoas civicas mulares obsidionales; [...]«. Der Wortlaut des Hawkwood-Vertrags lautet: »gesta magnifica ac fidelia in honorem et magnificentiam reipublicae Florentine«; zitiert nach Seiler 1989, S. 51.

21 Vgl. Edna Carter Southard: *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York u. London 1979, S. 93 f. u. S. 497 f.

22 Vgl. Gherardo Ortalli: »... pingatur in Palatio ...«. *La pittura infamante nei secoli XIII–XIV*, Rom 1979; Max Seidel: »Castrum pingatur in palatio«. *Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in: id.: *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento* [1982], Venedig 2003, 2 Bde., Bd. 1, S. 161–192.

23 Vgl. Anne Dunlop: *Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park 2009, S. 180–187; Anne-Laure Imbert: *Un miroir pour la Commune. Les peintures de batailles à Sienne entre Trecento et Quattrocento*, in: Philippe Morel (Hrsg.): *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours u. Rennes 2012, S. 257–281.

24 Zur politischen Konstellation vgl. William M. Bowsky: *A Medieval Italian Commune. Siena Under the Nine, 1287–1355*, Berkeley 1981; zur Baugeschichte und Marienverehrung vgl. Diana Norman: *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven u. London 1999, S. 45 ff.

25 Vgl. Helmut Ph. Riedl: *Das Maestà-Bild in der Sieneser Malerei des Trecento*, Tübingen 1991.

- 26 Zur Verbindung von *historia* und *allegoria* vgl. Hans Belting: *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in: id. u. Dieter Blume (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 23–64.
- 27 Die originalen Formulierungen lauten für Pietro Farnese: »pro honore comunis Florentie et corporis ipsius Pieri«, für Hawkwood »tam pro magnificentia communis Florentie quam pro honore et fama perpetua dicti domini Johannes«.
- 28 Vgl. Giuliana Crevatin: *La »virtus« del condottiero tra retorica e romanzo*, in: *Rivista storica italiana* 96/1984, S. 338–359; Seiler 1989, S. 49 ff.; Wegener 1993, S. 129 ff.
- 29 Vgl. Ingo Herklotz: *Antike Denkmale in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in: Antonio Cadei et al. (Hrsg.): *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, S. 971–986.
- 30 Marzagaia: *De modernis gestis*, in: Carlo Cipolla (Hrsg.): *Antiche cronache Veronesi*, Bd. 1, Venedig 1890 (Monumenti storici, Reihe 3, Bd. II), S. 114–120 (Kap. »De his qui status post mortem honorati sunt«). Auf diese Quelle verweist bereits Seiler 1989, S. 96 ff.
- 31 Zu Florenz vgl. Seidel 2003, S. 180 u. S. 188 f. (Dok. 7); zu Visconti vgl. zuletzt Peter Seiler: *Praemium Virtutis oder Abominabile Idolum? Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand*, in: Poeschke, Weigel u. Kusch-Arnhold 2008, S. 111–134.
- 32 Besonders antikisierend gibt sich eine Handschrift zu den *Historiae Romanorum* des mittleren 13. Jahrhunderts insbesondere beim Triumph Caesars, vgl. Tilo Brandis u. Otto Pächt (Hrsg.): *Historiae Romanorum. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, Frankfurt am Main et al. 1974, 2 Bde.; Dietmar Popp: *Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts*, München 1996, S. 192 f.
- 33 Dies untersucht umfassend Ortalli 1979.