

„DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM“

Domenico Beccafumis Paulus-Tafel

Iris Wenderholm

Domenico Beccafumis um 1515 entstandene ‚Pala di S. Paolo‘ (Abb. 1) bietet das seltene Beispiel eines Altargemäldes, dessen ursprüngliche Bestimmung sich nicht allein in seiner liturgischen Funktion erschöpft.<sup>1</sup> Die Frage nach der komplexen historischen Bedeutungsdimension der Tafel kann jedoch erst durch die vollständige Rekonstruktion ihres einstigen Aufstellungskontextes beantwortet werden. Kaum läßt sich zudem noch erahnen, welche zentrale Stelle das Werk einst im städtischen Gefüge des frühneuzeitlichen Siena eingenommen hat: Zahlreiche Quellen können jedoch belegen, daß die Tafel zur Zeit ihrer Entstehung im politischen und wirtschaftlichen Zentrum der Stadt, in der gegenüber dem Palazzo Comunale gelegenen Cappella di S. Paolo, aufgestellt war. Die Kapelle grenzte nicht nur unmittelbar an den Palazzo della Mercanzia, sondern wurde auch durch die den beiden Eingängen vorgelagerte Loggia räumlich mit diesem verbunden (Abb. 2).

Trotz der Bedeutung des Auftrags, der für Beccafumi den ersten größeren Erfolg in seiner Laufbahn als Maler darstellte, darf der historische Kontext des Bildes als ungeklärt gelten. Zu diesem forschungsgeschichtlichen Desiderat trug sicherlich der Umstand bei, daß von dem einstigen Ensemble von Kapelle und Palast durch einen Umbau des 18. Jahrhunderts allein die Loggia della Mercanzia erhalten blieb.<sup>2</sup> Die bisher im Zusammenhang mit der Paulus-Tafel nicht beachtete enge räumlich-funktionale Verschränkung der beiden Gebäudeteile soll im folgenden erstmals gesondert untersucht werden.<sup>3</sup> Dieses Vorgehen verspricht nicht nur, die ursprüngliche Funktion von Beccafumis Gemälde zu rekonstruieren, sondern vermag zugleich einen wichtigen Beitrag zur Bildlichkeit von Zunftgerichten im frühneuzeitlichen Italien zu leisten.

*Der Auftrag*

Wie für viele Werke Beccafumis haben sich auch im Falle der Paulus-Tafel keine schriftlichen Quellen erhalten, die die Auftragsvergabe an den Maler bezeugen könnten.<sup>4</sup> Das einzige verlässliche Dokument ist der anschauliche Bestand des Altarbildes selbst und sein zuerst von Giorgio Vasari bezeugter Aufstellungsort: „Nella Mercanzia, tribunale in quella città, hanno gl’ufficiali una tavoletta, la quale dicono fu fatta da Domenico quando era giovane, che è bellissima; dentro vi è un San Paolo in mezzo che siede, e dagli lati la sua Conversione in uno di figure piccole, e nell’altro quando fu decapitato.“<sup>5</sup> Die Provenienz der Tafel aus dem unmittelbaren Kontext des Mercanzia-Palastes wird durch Vasari eindeutig belegt.<sup>6</sup> Die knappe Würdigung ist in der Benennung einzelner Details präzise genug, um das beschriebene Gemälde mit Beccafumis Paulus-Tafel identifizieren zu können. In Vasaris Beschreibung fällt lediglich die bezüglich der Größe der Tafel unangemessene Bezeichnung „tavoletta“ auf, die er jedoch mit Bedacht zu wählen scheint.<sup>7</sup> Vasaris Aussage bestätigend kann das Bild aus stilistischen Gründen in die Jahre um 1515 datiert werden.<sup>8</sup> Als Besitzer des Gemäldes nennt Vasari die sienesische Mercanzia in einer ihrer wichtigsten Funktionen – der eines städtischen Handelsgerichts („tribunale di quella città“) –, ohne, wie es andere Quellen tun, die Cappella di S. Paolo zu erwähnen.

Unter dem Begriff *Mercanzia* wurde in Siena die Zunft der Wechsler und Händler verstanden. Sie hatte sich seit ihrer Gründung Ende des 12. Jahrhunderts als Zunft der Großhändler durch Beitritt der *cambiatori* und *picciatori* ständig vergrößert und bis ins 14. Jahrhundert beträchtlich an Macht hinzugewonnen, so daß keine der Handwerkszünfte ihr an Größe und Bedeutung gleichkommen



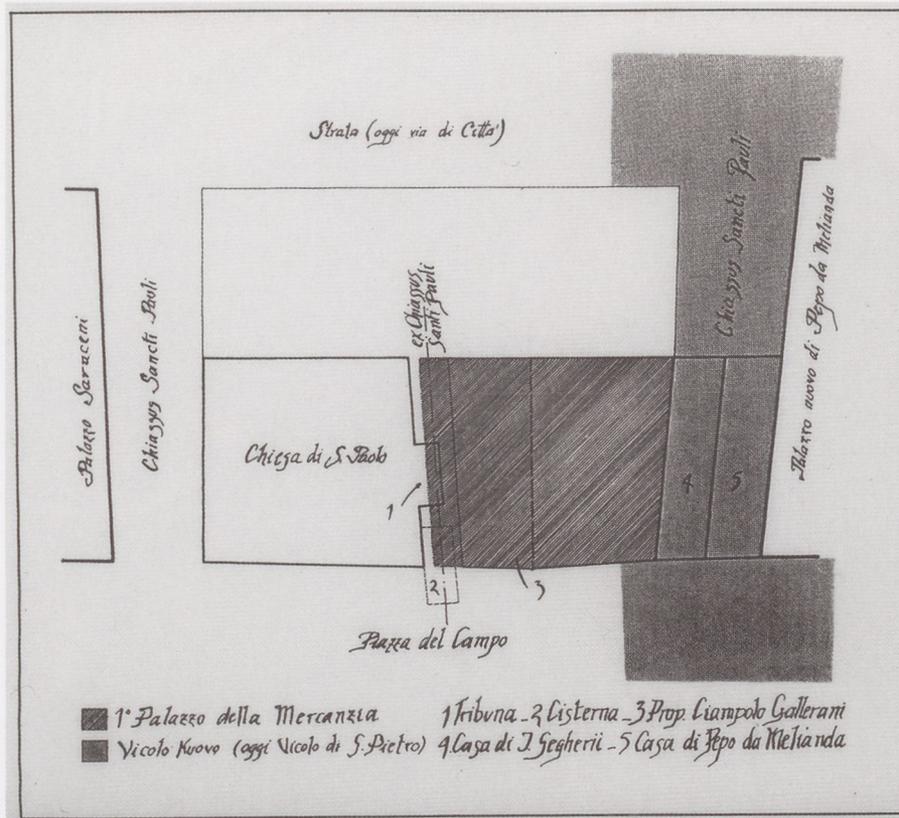
1 Domenico Beccafumi, Pala di S. Paolo, Siena, Museo dell'Opera del Duomo



2 Siena, Loggia della Mercanzia

konnte.<sup>9</sup> In Siena war die Mercanzia neben der Arte della Lana die einzige Zunft mit politischen Rechten. Die Mercanzia-Konsuln gehörten als Zunftvorsteher dem Consiglio Generale der Stadt an und waren den regierenden Priori und Consuln der Adligen gleichgestellt.<sup>10</sup> Die wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten von Mercanzia und Sieneser Kommune sind bekannt.<sup>11</sup> In Handelsfragen verfügte die Mercanzia über eine von der Kommune unabhängige Jurisdiktionsgewalt, die von Geld- und Gefängnisstrafen bis hin zum Ausschluß aus der Zunft reichte.<sup>12</sup> Seit 1270 war das Gericht der Mercanzia, *Tribunale* oder *Corte della Mercanzia* genannt, Berufungsinstanz für alle sienesischen Zunftgerichte. Auch in straf- und zivilrechtlichen Fragen, die ihre *sottoposti* betrafen,

wurde der *Corte della Mercanzia* in der Mitte des 14. Jahrhunderts volle Jurisdiktion zuerkannt.<sup>13</sup> Dem Gericht standen vier halbjährlich gewählte Consuln vor, denen zugleich die Leitung der Mercanzia oblag.<sup>14</sup> Bei ihnen handelte es sich nicht um professionelle Richter, sondern um Laien – genauer gesagt: um der Mercanzia zugehörige Wechsler und Händler, die nach Mario Ascheri für ihre „rapidità ed equità di giudizio“<sup>15</sup> bekannt waren. Ausdruck der wirtschaftlichen und politischen Macht der Mercanzia zu Beginn des 14. Jahrhunderts war die Fertigstellung ihres neben S. Paolo gelegenen Palastes, und zwar kurz nach Vollendung des gegenüberliegenden Palazzo Pubblico, mit dem gemeinsam der Mercanzia-Palast das den Campo umgrenzende „bürgerliche Stadtzentrum“ bildete.<sup>16</sup> Seit



3 Siena, Loggia della Mercanzia, Rekonstruktion der Bauzustände vor 1417 (nach Sabine Hansen)

der zweiten Hälfte des Trecento war die Mercanzia nicht mehr an den wichtigsten Regierungsentscheidungen beteiligt, und ihr institutioneller Charakter entsprach nurmehr der einer staatlichen, den Zünften übergeordneten Einrichtung.<sup>17</sup> Aufgrund der zentralen Bedeutung der Mercanzia für Siena blieb ihr autonomer Status in Norm-, Handels- und Gerichtsfragen über Jahrhunderte hinweg weitgehend unangetastet, bis sie 1783 aufgelöst wurde.<sup>18</sup>

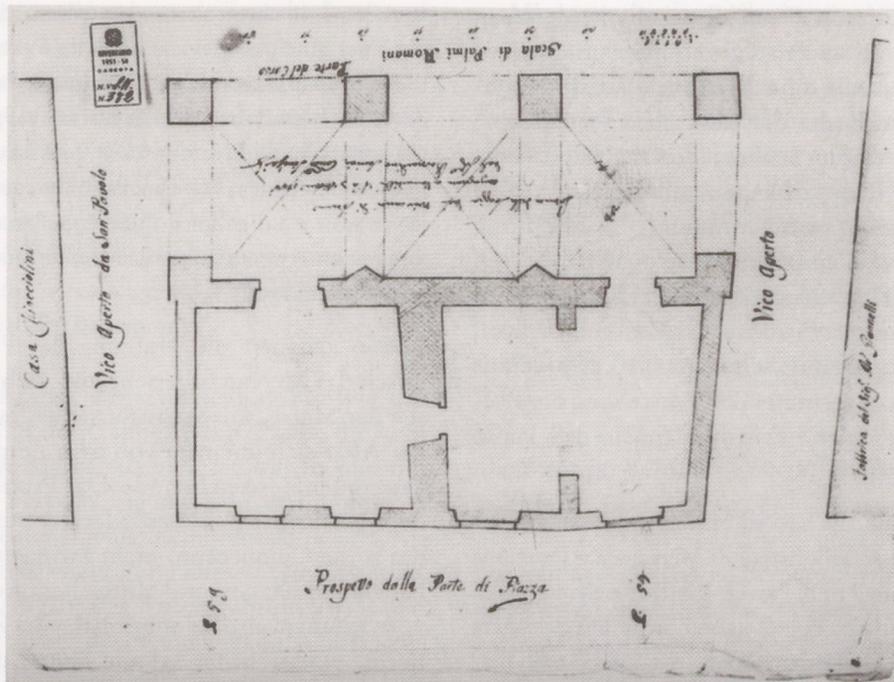
#### Die Cappella di S. Paolo:

„bella et honorata, secondo la dignità del Sancto, et la excellentia del luogo“

Bereits hundert Jahre bevor die Mercanzia im Jahr 1194 ihren Sitz an dem zentralen Handelsplatz Sienas, der Piazza del Campo, bezogen hatte, ist dort als eine der ältesten Pfarrkirchen der Stadt die dem namensgebenden Heiligen geweihte Kirche S. Paolo nachzuweisen (Abb. 3).<sup>19</sup> Zentral gelegen,

grenzte sie durch die Erweiterung der städtischen Mauerringe in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts unmittelbar an den Getreidemarkt.<sup>20</sup> Die Kirche war durch ihre Lage oberhalb des Mercanzia-Palastes und gegenüber dem Palazzo Pubblico topographisch privilegiert. Im Laufe des Trecento verfiel sie jedoch immer mehr, so daß selbst die Messen nur noch spärlich besucht wurden. Bis zum Jahr 1408 unterstand die Kirche dem Patronat der Familie Saracini, die den benachbarten Palast bewohnte, wurde dann aufgrund ihrer hohen Verschuldung der Domopera unterstellt und war somit direkt von der Kommune abhängig.<sup>21</sup> Zur Ausstattung von S. Paolo ist nur wenig bekannt.<sup>22</sup>

Die Vollendung der unmittelbar vor S. Paolo gelegenen Fonte Gaia durch Jacopo della Quercia wurde seit 1416 angestrebt.<sup>23</sup> Nach einem Beschluß des Consiglio Generale sollte die verfallene Kirche, die in besonderem Maße den repräsentativen Vorstellungen der Kommune unterlag, durch den Neubau einer prächtigen Kapelle und einer



4 Grundriß des Mercanziapalastes (1748), Neapel, Reggia di Caserta

Loggia für die Mercanzia ersetzt werden. Auch den Mercanziabeamten als nachbarlichen Nutznießern sollte die Kapelle zur Andacht dienen.<sup>24</sup> Die Wichtigkeit des prominenten Bauprojekts spiegelt eine Quelle aus dem Jahr 1422:

La chapella si faccia [...] honoratissima et magnifica [...], et in forma che si mostri el reggimento nostro nel glorioso misser Sancto Pauolo avere grande et debita reverentia, come in singulare padrone et prosperatore di molti succedimenti felici della nostra città. Et che l'operaio della chiesa cathedrale presente [...], ogni dì vi si celebrino almeno due messe acciò ch'l nostro Iddio, per li meriti et del glorioso principe degli apostoli misser Sancto Pavolo, illuminatore della sua Sancta Chiesa, guardi questa città da ogni pericolo et da ogni male, et conservi el presente reggimento in pace, unità et concordia per infinita secula seculorum amen.<sup>25</sup>

Verschiedene Dokumente verweisen auf die Notwendigkeit, der Kapelle des Heiligen Paulus, der der Stadt auch in Zukunft seinen Schutz angedeihen lassen sollte, ein angemessenes Aussehen zu geben, nämlich „bella et honorata, secondo la dignità del Sancto, et la excellentia del luogo“.<sup>26</sup> Die Loggia della Mercanzia (Abb. 2), die sich nicht zum Campo, sondern zur Rückseite des Gebäudekom-

plexes orientiert, wurde gleichzeitig mit dem Neubau der Cappella di S. Paolo im Jahr 1417 beschlossen und im Juli 1445 nach dem Entwurf Jacopo della Quercias vollendet.<sup>27</sup> Wie der im Jahr 1748 – vor dem Umbau – angefertigte Grundriß des Erdgeschosses (Abb. 4) belegt, war der in zwei stanze unterteilte Mercanzia-Palast etwas größer als der, von der Piazza aus gesehen, links gelegene Raum der Cappella di S. Paolo; die beiden Bereiche waren mit einem Durchgang verbunden. Sowohl Pauluskapelle als auch Mercanzia-Palast besaßen zum Campo hin vorschriftsgemäß je zwei Fenster *a colonelli*, die im Falle der Kapelle mit Leinwänden geschlossen wurden.<sup>28</sup>

#### *Die Funktion der Paulus-Tafel: die Mercanzia und ihr Zunftgericht*

Vasaris Aussage läßt wichtige Schlüsse zu Aufstellungskontext, Besitzverhältnissen und Nutzung von Beccafumis Paulus-Tafel zu: „Nella Mercanzia, tribunale in quella città, hanno gl'uffiziali una tavoletta [...]“. Vasari zufolge hing das Altarbild nicht in der Cappella di S. Paolo, sondern im Mercanzia-Palast. Er hebt sogar hervor, daß die Mercanzia Besit-

zer von Beccafumis Gemälde sei. Es ist denkbar, daß Vasari die Kapelle aufgrund ihrer unmittelbaren Nachbarschaft zum Mercanzia-Palast fälschlicherweise im Besitz der Mercanzia vermutete.<sup>29</sup> Er könnte zu diesem Schluß jedoch auch durch die Nutzung der Räumlichkeiten und der Tafel verleitet worden sein – eine Vermutung, die sich durch zumindest zwei Dokumente bestätigen läßt.

Aus einer Dokumentenabschrift aus den Jahren 1739-1750 des Archivio degli Uniti geht hervor, daß das Mercanzigericht im Jahr 1510, also wenige Jahre vor der zu vermutenden Entstehung der Beccafumi-Tafel, seinen Sitz in die Cappella di S. Paolo verlegt hatte:

L'anno poi 1510 dalli savi ed operaii della chiesa cattedrale fu concessa agl'officiali di Mercanzia a locazione perpetua la chiesa di S. Pavolo esistente nella loggia di Mercanzia predetta, coll'obbligo ai medesimi di pagare ogni anno lire 52 alla detta opera, e di celebrare in perpetuo nella detta chiesa di S. Pavolo la festa di detto Santo nel suo proprio giorno, e nella vigilia [...], ed anche presentemente si pagano ogni anno le dette lire 52 dalla Mercanzia all'opera, e nel di festivo di S. Pavolo s'ammaia [si adorna] la detta cappella dai chierici della metropolitana, a spese però della Mercanzia [...].<sup>30</sup>

Vermutlich aufgrund eines größeren Platzbedarfs des Mercanzigerichts – vielleicht auch aufgrund akuten Geldmangels der Cappella di S. Paolo – wird im Jahr 1510 den rechtsprechenden *ufficiali* der Mercanzia das fortdauernde Mietrecht („locazione perpetua“) der Kapelle zugestanden. Voraussetzung ist allerdings, den Tag der Konversion des Hl. Paulus auf Kosten der Zunft feierlich in der Kapelle zu begehen.<sup>31</sup> Nach dem Grundriß aus dem Jahr 1748 (Abb. 4) und einem Dokument desselben Jahres zu schließen, wurde die Cappella di S. Paolo bis in das 18. Jahrhundert hinein als Sitz des Handelsgerichtes, die beiden nebeneinanderliegenden, durch Mauerzungen getrennten *stanze* des Mercanzia-Palastes als *cancelleria* und *stanza dei cancellieri o attuari* genutzt.<sup>32</sup>

Aus den 1575 abgefaßten Visitationsakten des Erzbischofs von Perugia, Monsignore Bossio, geht hervor, daß der im Jahr 1510 herbeigeführte Zustand während des gesamten Cinquecento bestanden haben muß, das Gericht also tatsächlich in der Cappella di S. Paolo tagte:

In eodem loco ubi est altare adest tribunal, in quo ius redditur per officiales Mercantiae, et ibi mercatores conveniunt, et fit ab eis consilium Mercaturae. Propterea mandavit ibi ulterius non celebrari nisi fiat cappella separata, vel donec aliud ordinatum fuerit, presertim cum ibi cognoscantur etiam causae appellationum per alios officiales et adsit aliud tribunal quod appellatur proscriptorium, in quo cognoscuntur cause debitorum ultra viginquinque annos.<sup>33</sup>

Bossio kritisiert die Nutzung der Pauluskapelle durch das Mercanzigericht und verbietet das Lesen der Messe, solange nicht sichergestellt sei, daß der Altar sich in einem von dem Zunftgericht abgetrennten Bereich befinde. Das Problem, das sich dem nachtridentinischen Kleriker stellt, muß für das frühe Cinquecento nicht zwingend bestanden haben. Für das gesamte Mittelalter ist die Nutzung von Kirchen als Tagungsort von Zünften verbürgt, wodurch der sakrale Status der in dieser Weise genutzten Kirchen nicht in Frage gestellt wurde.<sup>34</sup> Das Tagen der Gerichte im Inneren einer Kirche war im Mittelalter vor allem bei schlechter Witterung gestattet,<sup>35</sup> da das Gericht ursprünglich unter freiem Himmel oder in einer Gerichtslaube tagte, die sich oftmals in einem direkten räumlichen Zusammenhang mit einer Kirche befand.<sup>36</sup>

Noch im 18. Jahrhundert wird die Nutzung der ehemaligen Pauluskapelle für Gerichtsverhandlungen der Mercanzia von zahlreichen sienesischen Guidenverfassern bezeugt,<sup>37</sup> ein Sachverhalt, der für die Bedeutung der Paulus-Tafel Beccafumis von erster Wichtigkeit zu sein scheint. Von den sienesischen Autoren ist Assunto Picchioni einer der letzten, der den Aufstellungskontext der Paulus-Tafel noch aus eigener Anschauung kannte, bevor das Bild 1748 anlässlich des Verkaufs der Kapelle an den Circolo degli Uniti in die Taufkirche S. Giovanni Battista unterhalb des Domes geschafft wurde. Sein Manuskript ‚Chiese Senesi‘, das mit später hinzugefügten Randglossen versehen ist, bietet eine interessante Präzisierung der Umstände des jährlichen Festes zu Ehren des Hl. Paulus.<sup>38</sup> Als Picchioni Girolamo Giglis ‚Diario Senese‘ paraphrasiert, setzt er seine eigenen Bemerkungen kursiv in Klammern hinzu:

In ordine poi all'antica soppressa Parocchiale, ch'era a Lui [Paulus] dedicata, nel Diario del Gigli p[er] 24 [25]

gennaio si legge quanto appresso: = E perchè dove è oggi il Tribunale della Mercanzia (*divenuto a tempo mio, cioè dal 1766 a questa parte Casino dei Nobili*) era negli antichi tempi una Ch[ies]a Parrocchiale titolata da S. Paolo, in questo giorno vi si fa la festa (*Lo che dice anche il Cav[aliere] Pecci nel t[omo] 2 delle sue Iscriz[ion]i pag. 149r, e si deve intendere senza Messe, come ne son ben memorie, e mi ricordo pure, che tal festa si faceva in una Stanza, creduta l'antica Sagrestia [...]*) vedendovisi una Tavola di Mecarino [Beccafumi].<sup>39</sup>

Picchioni bestätigt den Aufstellungskontext der Paulus-Tafel in der Cappella di S. Paolo, die vom *Tribunale* der Mercanzia genutzt wurde, und beschreibt das Fest am Tag der Konversion des Hl. Paulus aus seiner eigenen Erinnerung.

Durch Berücksichtigung dieser Quellen klärt sich Vasaris Angabe des Aufbewahrungsortes und des Besitzers von Beccafumis Paulus-Tafel, zugleich können wichtige Schlüsse über die Nutzung des Bildes gezogen werden. Vasaris Erklärung des in Italien durchaus nicht kohärent gebrauchten Begriffs der *Mercanzia*, der „tribunale in quella città“ zu sein, ist zugleich Angabe des Aufstellungskontextes der Tafel. Vasari weiß, daß *Mercanzia* in Siena nicht eine Zunft oder einen Zusammenschluß von Zünften wie in Florenz bezeichnet, sondern vor allem das Handelsgericht, und erwähnt sie somit unter Herausstellung ihrer vornehmsten Aufgabe für die Sieneser Zünfte, ihrer Gerichtsbarkeit.

Der Aufstellungskontext der Paulus-Tafel in der Cappella di S. Paolo scheint folglich ein anderer zu sein als bisher angenommen: Das Gemälde diene nur einmal im Jahr, zur Feier der *Conversio Pauli* am 25. Januar, als Altarbild im engeren Sinne und hing sonst ohne liturgische Funktionsbindung über dem Altar einer Räumlichkeit, die vornehmlich für Gerichtsverhandlungen der *Mercanzia* genutzt wurde. Mehr noch: Zur Zeit der Auftragsvergabe an Beccafumi um 1515 muß diese Situation bereits bestanden haben, da das Dokument, das den *ufficiali* das Nutzungsrecht der Kapelle zugesteht, aus dem Jahr 1510 stammt.<sup>40</sup> Für diesen Umstand spricht auch, daß Beccafumis Altartafel nicht der einzige Auftrag ist, der kurz nach 1510 von Seiten der *Mercanzia* für die besagten Kapellenräumlichkeiten erging.<sup>41</sup> Wie lange der beschriebene räumliche Kontext bestanden haben mag, ist ungewiß.<sup>42</sup>

Allgemein ist die Rolle der sienesischen Zünfte als Auftraggeber für Gemälde zur Ausstattung ihrer Kapellen gerade für das 15. Jahrhundert betont worden und sollte unter dem Aspekt der öffentlichen Repräsentation und korporativen Identitätsstiftung nicht unterschätzt werden.<sup>43</sup> Es ist davon auszugehen, daß der Vermietung der Cappella di S. Paolo an die Sieneser *Mercanzia* Anstrengungen für eine repräsentative Neuausstattung der Räumlichkeiten folgten, in deren Zusammenhang auch Beccafumis Paulus-Tafel zu stehen scheint.

#### *Die Wahl des Künstlers – Beccafumi zwischen Siena und Rom*

Die Paulus-Tafel, deren Bedeutung für Beccafumis Aufstieg zu einem der wichtigsten Maler des sienesischen Cinquecento von der Forschung bisher nur unzureichend gewürdigt wurde, darf als öffentlicher Auftrag von außerordentlicher Bedeutung gelten. Die Frage nach dem Grund für die Wahl des Künstlers, der vor 1513 mit keinem Werk nachweisbar ist,<sup>44</sup> berührt ein grundsätzliches Problem der Forschung. Es kann nur vermutet werden, daß der Auftrag über Beccafumis Romaufenthalt vermittelt wurde, da er in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu seiner Rückkehr nach Siena erfolgte. Die erfolgreiche Ausführung des Auftrags könnte auch der Grund gewesen sein, der die Wahl Beccafumis für die außerordentlich prestigeträchtige Ausstattung der Cappella del Manto rechtfertigte.<sup>45</sup>

Wie andere zeitgenössische Sieneser Künstler verkehrte vermutlich auch Beccafumi im Umkreis des aus Siena stammenden Bankiers Agostino Chigi, des wohl bedeutendsten Mäzens im Rom des frühen Cinquecento. Chigi, der neben Sodoma vor allem Baldassare Peruzzi für den Bau und die Ausstattung der Villa Farnesina in Anspruch nahm, könnte auch den begabten Beccafumi gefördert haben.<sup>46</sup> Beccafumis Beteiligung an der malerischen Ausstattung der Chigi-Villa wird in der Forschung kontrovers diskutiert.<sup>47</sup> Es spricht vieles dafür, in Beccafumi Peruzzis *collaboratore* zu sehen, der die Raffaels ‚Galatea‘ rahmenden Pilaster ausführte.<sup>48</sup> Vasari, der einen Romaufenthalt des Künstlers in den Jahren 1510 bis 1512 bezeugt,<sup>49</sup> trifft keine Aussage darüber, welcher Förderer Beccafumi nach Rom ge-



5 Domenico Beccafumi, Vorentwurf zur Pala di S. Paolo, Genf, Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski

holt hatte, sondern betont den eigenen Antrieb des Künstlers („non aveva maggior desiderio che d'imparare“), wodurch er die Legende von Beccafumi als künstlerischem Autodidakten festschreibt, die er schon in der Erzählung von dessen Entdeckung als zeichnendem Hirtenknabe angelegt hatte.

In der frühen Neuzeit erfolgte die Vermittlung von Künstlern an potentielle Mäzene außerhalb ih-

rer Heimatstadt zumeist durch Mittelsmänner.<sup>50</sup> Das Phänomen des *campanilismo* war hier bestimmend, wodurch die Annahme, daß sich Beccafumi während seines ersten Romaufenthaltes im Umkreis der von Agostino Chigi beschäftigten Sienser Künstler bewegte, an Plausibilität gewinnt. Zudem weist Beccafumis Œuvre nach 1512 Anzeichen für eine Rezeption von Werken der Villa

Farnesina auf.<sup>51</sup> Auch das einzige Werk, das Vasari für Beccafumis ersten Romaufenthalt bezeugt, ein Wappen, das der Künstler für Julius II. freskiert haben soll, spricht für eine Vermittlung Beccafumis durch Agostino Chigi, dessen enge Beziehungen zu dem Della Rovere-Papst bekannt sind.<sup>52</sup>

Die Brüder Chigi, von denen Sigismondo die Bank der Chigi in Siena und Agostino die Filiale in Rom betreute, standen in engem persönlichen und geschäftlichen Austausch. Die repräsentative Lage des Palazzo Chigi, der sich seit 1473/74 unmittelbar hinter dem Palazzo Pubblico befand, verrät die hohe Bedeutung der Familie innerhalb der sienesischen Gesellschaft, die durch die Heirat Sigismondos mit der Tochter Pandolfo Petruccis im Jahr 1507 noch gefestigt wurde.<sup>53</sup> Sigismondo Chigi darf zu den einflußreichsten Bürgern der Stadt gezählt werden: Seine familiäre und freundschaftliche Beziehung zu Pandolfo Petrucci sowie seine zahlreichen öffentlichen Ämter als *Capitano del Popolo*, *Gonfaliere* und *Console di Mercanzia* des *Terzo di Città* im Concistoro prädestinierten ihn für ein bedeutendes Mäzenatentum.<sup>54</sup> Sigismondo Chigis Amt eines *Console di Mercanzia* läßt die Überlegung zu, ob dem in Siena noch weitgehend unbekanntem Beccafumi der Auftrag für die Paulus-Tafel durch die Vermittlung der Brüder Chigi erteilt wurde.

#### *Zur Werkgenese der ‚Pala di S. Paolo‘*

Die Existenz einer Entwurfszeichnung für den Paulus-Altar war der Forschung bis vor wenigen Jahren unbekannt. Der Vorentwurf (Abb. 5), der hier erstmals zur Deutung des Bildes herangezogen werden soll, gibt eine Lösung für die Paulus-Tafel wieder, die sich grundlegend von der ausgeführten Tafel unterscheidet.<sup>55</sup> Der werkgenetische Status der Zeichnung ist der eines vollständig ausgearbeiteten Entwurfs zu Präsentationszwecken: Das Blatt ist minutiös ausgeführt, die Lichtführung genau beachtet und die Architektur sorgfältig konstruiert. Die Entwurfszeichnung stellt das einzige „stumme“ Zeugnis dar, das durch seine formalen Abweichungen gegenüber dem ausgeführten Gemälde die Intentionen der Auftraggeber umrißhaft erkennen läßt.

In beiden Fassungen wird das Bildganze durch die kompositionelle Hervorhebung des vor einer Arkade thronenden Paulus dominiert, welcher in der ausgeführten Tafel noch zusätzlich durch die Steigerung seiner Größe betont ist. Paulus steht nicht länger, wie noch auf der Vorzeichnung, in einem fast isokephalen Verhältnis zu den Figuren der seitlichen Historien, sondern ist, seiner Bedeutung als zentrale *imago* des Altarbildes angemessen, mehr als doppelt so groß wie diese. Die Veränderung seiner Tätigkeit und die Haltung seines Schwertes zeugen von einer Wendung des Bildgedankens zu einer Betonung der Lebendigkeit des Thronenden unter Vernachlässigung des reinen Repräsentierens. Auf inhaltlicher Ebene bewirkt die Verlebendigung des Heiligen eine Betonung der Schrift, da durch sein Lesen das bereits in der Vorzeichnung angelegte Buch in den Mittelpunkt rückt, das den Heiligen als biblischen Briefautor ausweist und seine Orientierung an der Autorität der Heiligen Schrift in Erinnerung ruft.

Die Veränderungen in der Gestaltung der Seitenzenen dienen der Vereinheitlichung des Bildraumes von ‚Konversion‘ und ‚Martyrium‘. Die Bedeutung, die der Steigerung der räumlichen Illusion zugestanden wird, zeigt sich auch im Verzicht auf die Darstellung einer bedeutsamen Station der Paulusvita: Die Vorzeichnung hatte noch die Plautillalegende<sup>56</sup> mit der Enthauptung des Heiligen in Simultandarstellung gezeigt, deren formale und ikonographische Lösung Giotto's Stefaneschi-Altar ähnelt. Die konzeptuelle Wende zwischen Vorentwurf und Altartafel manifestiert sich in einer schnell hingeworfenen Skizze in den Uffizien (Abb. 6):<sup>57</sup> Angedeutet ist hier nur der obere Teil der Paulus-Tafel, in dem Beccafumi die neben der Illusion des einheitlichen Bildraumes wichtigste Modifikation anbringen sollte. Die Veränderung des architektonischen Aufbaus betrifft vor allem die Inszenierung der Gottesmutter: War sie im Vorentwurf noch auf Wolken schwebend vergegenwärtigt, so wählte Beccafumi in der Skizze stattdessen die hieratische Form eines fingierten Bildträgers. Auf der Tafel selbst erscheint die Madonna über dem Haupt des Hl. Paulus in einem in die Arkade eingelassenen polychromen Tondo und wird durch einen von Engeln gehaltenen grünen Vorhang in Szene gesetzt. Während es sich bei der



6 Domenico Beccafumi, Entwurfsskizze zur Pala di S. Paolo, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe

Madonna in dem Vorentwurf um eine visionäre Erscheinung handelt, wird sie in der ausgeführten Tafel als enthülltes Bild inszeniert.

#### *Vor-Bilder*

Es kann vermutet werden, daß für den Planwechsel der Eingriff eines Auftraggebers verantwortlich war, dies umso mehr, als der erste Entwurf den Charakter einer Präsentationszeichnung hat und die Zeichnung aus den Uffizien eine schnell hingeworfene Alternativlösung für das obere Drittel zeigt. Für die im Auftrag von Zünften angefertigten Kunstwerke ist ein formaler „Konservatismus“ festgestellt worden, dem Kontinuitäts- wie auch Stabilitätsgedanken der jeweiligen Zunft zugrunde lagen.<sup>58</sup> Beccafumi sucht den Ausgleich zwischen dem traditionsgebundenen Geschmack der Auftraggeber und den neuesten Errungenschaften der modernen florentinisch-römischen Malerei: Seine künstlerische Vorgehensweise ist die des subtilen Zitats oder Verweises auf eine lokale Tradition, die er aber sogleich durch wirkungsästhetische Kunstgriffe überhöht und mit bizarren *invenzioni* wie den gespiegelt angeordneten Paulusfiguren kombiniert. An Beccafumis Paulus-Tafel bewährt und bewahrheitet sich, was Humfrey für die veneziani-

schen Zünfte im allgemeinen zeigen konnte: Vor allem reiche Zünfte ließen dem Zeitgeschmack entwachsene Altarbilder durch moderne ersetzen, wobei oftmals an der vormaligen Komposition festgehalten wurde.<sup>59</sup>

Berücksichtigt man den Aufstellungskontext der Paulus-Tafel in der Cappella di S. Paolo, so mag sich der von Beccafumi mit Kunstfertigkeit geschaffene Raum hinter dem thronenden Heiligen als illusionistische Fortsetzung des Kapellenraumes erweisen. Die Cappella di S. Paolo hatte, wie aus dem Grundriß hervorgeht (Abb. 4), keine Apsis. Der Raumdisposition nach zu urteilen, war das Bild vermutlich an der dem Kapelleneingang gegenüberliegenden Wand aufgestellt, so daß der illusionistische Landschaftsausblick für den Betrachter wie eine Fortsetzung des realen Kapellenraumes zum Campo hin wirken mußte. Hinzu kommt, daß die architektonische Gliederung des Bildes vermutlich die Fensterform der Kapelle aufgriff, da die beiden Fenster – verlässlichen Dokumenten zufolge – zum Campo hin *a colonelli* gestaltet waren. Ein weiteres kompositorisches Detail verknüpft Beccafumis Paulus-Tafel eng mit ihrem Aufstellungsort: Die architektonische Form der Arkade, vor der Paulus thront, alludiert auf die Loggia della Mercanzia, die den Eingang zu Mercanzia-Palast und Kapelle überspannt (Abb. 2).<sup>60</sup>



7 Luca Signorelli und Francesco di Giorgio, Pala Bichi, Rekonstruktion (nach Max Seidel), Berlin, Gemäldegalerie (Seitentafeln), Paris, Louvre (Skulptur)

Die Frage, ob in den verhältnismäßig beschränkten Räumlichkeiten der Kapelle die lebensgroße Figur des Hl. Paulus auf den zeitgenössischen Betrachter lebensnah und „wahr“ gewirkt haben mag, kann aus Mangel an Rezeptionszeugnissen nicht beantwortet werden. Der illusionistische Tiefeneindruck des gemalten Raumes und die besondere, skulpturale *veritas* vortäuschende Plastizität des Heiligen lassen jedoch die Vermutung zu, daß der Hl. Paulus entweder als tatsächliche oder als fingierte Skulptur rezipiert werden sollte. Es kann gemutmaßt werden, daß die Plazierung des Hl. Paulus vor einem Pfeiler beim zeitgenössischen Betrachter die Assoziation einer dreidimensionalen, räumlich an der Betrachterrealität partizipierenden Statue auslösen sollte. Die Durchstoßung der ästhetischen Grenze<sup>61</sup> durch den Fuß des Heiligen und die gemalte Fortsetzung des Betrachtterraumes zu Füßen des thronenden Paulus tragen zu einer Verunklärung der räumlichen Bildsituation und somit letztlich zu einer Überschneidung von Betrachter- und Bildrealität bei, als deren Ergebnis Paulus als le-

bensgroße, farbige und scheinbar plastische Figur eher der Betrachterrealität zurechenbar erscheint.

Zentral ist in diesem Zusammenhang die Frage nach der Gattungszugehörigkeit der Paulus-Tafel. Es soll hier der Vorschlag gemacht werden, daß Beccafumi sich an einem älteren, in Siena etablierten Altarbildtypus orientierte. Seit dem späten Trecento läßt sich vor allem für die südliche Toskana und Umbrien eine bedeutsame Produktion von bemalten Retabeln mit Skulptur feststellen, die zwei Bildmedien in einer reizvollen Verbindung vereinigen: Das Charakteristikum dieser Altarbilder liegt in der Zusammenstellung von zentraler *imago* – einer gefaßten, meist hölzernen Heiligenfigur – und einer sie hinterfangenden oder auf den Seitenflügeln dargestellten *historia*. Oftmals wurde die plastische Figur auch von gemalten Heiligen zu einer *Sacra Conversazione* ergänzt.<sup>62</sup> Beccafumi dürfte solche Werke seiner Heimatstadt gekannt haben.<sup>63</sup> Ein wichtiges Beispiel für diese intermediäre Bildform ist die ‚Pala Bichi‘ (Abb. 7), die im Jahr 1494 aus der Zusammenarbeit von Luca Si-

gnorelli und Francesco di Giorgio Martini für die Familienkapelle der Bichi in S. Agostino in Siena entstand.<sup>64</sup> In der zentralen Nische der Altartafel befand sich, räumlich leicht nach hinten versetzt, die bemalte hölzerne Skulptur des Hl. Christophorus, der von einer gemalten Landschaft hinterfangen war. Das heute zerlegte Altarbild hatte, wie Max Seidel rekonstruieren konnte, als gliedernde Raumstruktur eine zur Hintergrundlandschaft sich öffnende Loggienarchitektur, die vermutlich in ihrer Wirkung durch den originalen Rahmen unterstützt wurde. Das Vergleichsmoment zwischen Francesco di Giorgios Christophorus-Statue und Beccafumis skulptural wirkendem Paulus liegt besonders in der Inszenierung der Heiligen im Zentrum des jeweiligen Gemäldes unter einer verwandten Art von Arkadenarchitektur und wird durch den betont tiefen Illusionsraum und die so der Realität des Betrachterraums angehörende zentrale Heiligenfigur noch verstärkt.<sup>65</sup> Beccafumis Entscheidung für diese – den angeführten Retabeln verwandte – Bildkomposition kann als Aussage des Künstlers zum damals aktuellen Wettstreit der Künste begriffen werden, der ihm spätestens seit seinem Romaufenthalt geläufig sein mußte.<sup>66</sup> Mit der Fiktion einer bemalten Holzskulptur im modernen gemalten Eintafelbild überbietet der Künstler die im zeitgenössischen Siena durchaus noch übliche intermediäre Altarbildform. Eine Wahrnehmung, die zwischen fingierter Skulptur und tatsächlich anwesendem Heiligen einerseits und zwischen den Seitenflügeln eines Triptychons und dem tatsächlichen Landschaftsausblick der *storie* andererseits oszilliert, kann als von Beccafumi intendiert vermutet werden. Auf wirkungsästhetischer Ebene evoziert die fingierte Skulptur eine besondere Präsenzhaftigkeit und „Wahrhaftigkeit“ des Heiligen im Kapellenraum, deren Grund im Medium der Skulptur zu suchen ist.

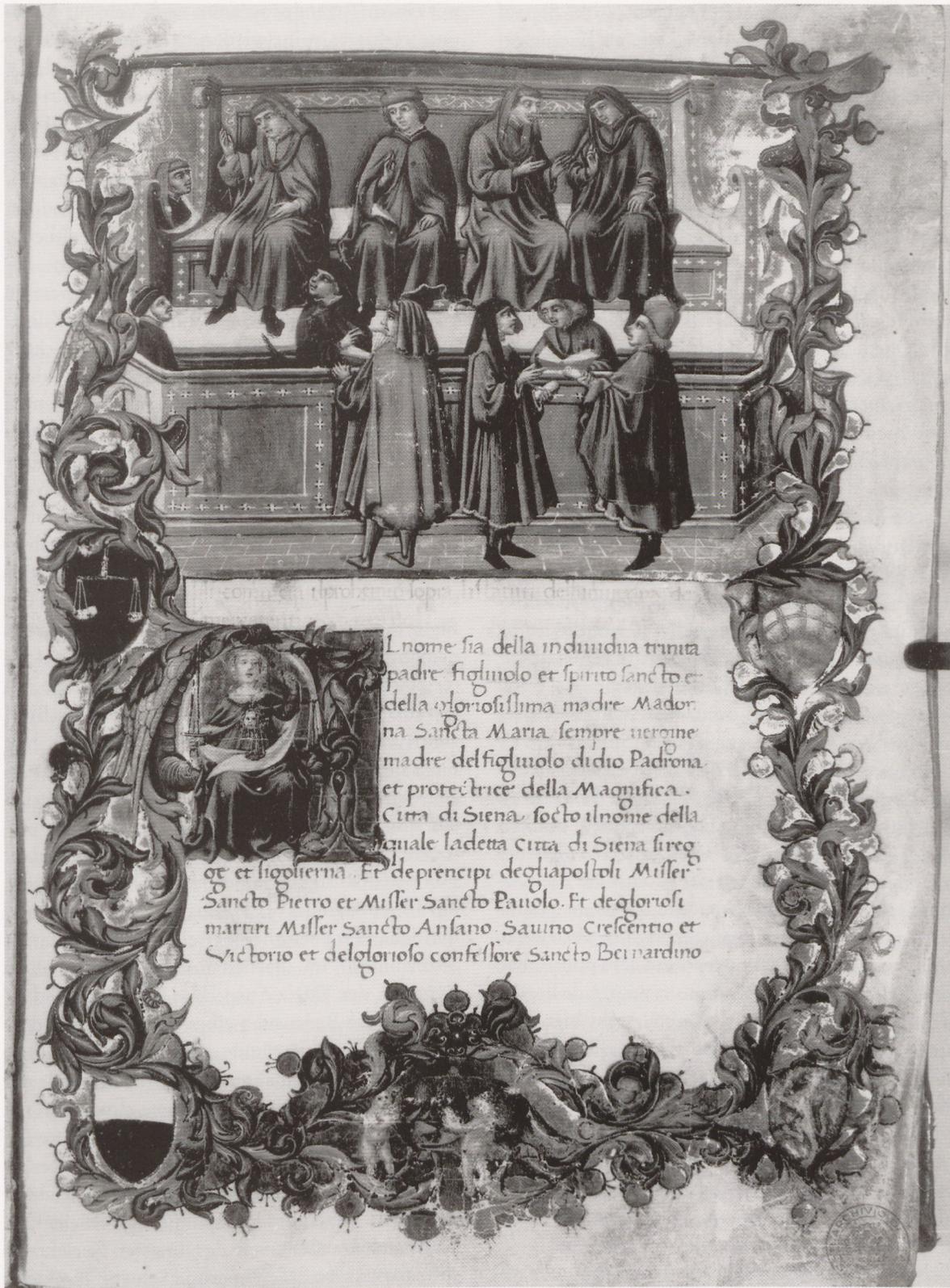
### *Rechtssprechung und Gerechtigkeit*

In den Statuten der Mercanzia von 1342/43, die auch in den folgenden Jahrhunderten Gültigkeit besaßen, wird der Hl. Paulus nicht explizit als Zunftheiliger genannt. Zwar zählt das Fest seiner Bekehrung am 25. Januar bereits in den Statuten

des 14. Jahrhunderts und nicht erst seit der Übertragung des Nutzungsrechtes der Cappella di S. Paolo im Jahr 1510 zu den „Feste e solennità da celebrare et guardare“,<sup>67</sup> doch ist seine *Conversio* lediglich einer von zahlreichen Feiertagen der Zunft, an denen Oblationen verrichtet wurden. Johannes Nathan hat für den Fall der Florentiner Zünfte in Orsanmichele auf das Phänomen verwiesen, daß Zünfte sich in vielen Fällen unter den Schutz gleich mehrerer Zunftheiliger stellten und Patronatswechsel häufig vorkamen.<sup>68</sup>

Im ‚Proemio‘ der Mercanzia-Statuten in der Ausgabe von 1472 werden die Stadtheiligen Sienas und die im Kontext des Palazzo Pubblico häufig auftretenden Petrus und Paulus angerufen (Abb. 8),<sup>69</sup> ohne daß ein bestimmter Einzelheiliger als Zunftpatron ausgewiesen wäre.<sup>70</sup> Maria, prominente Stadtheilige Sienas seit 1260, scheint zugleich wichtigste Zunftheilige der Mercanzia gewesen zu sein, wie aus der Formulierung „la quale è apo tutta la città di Siena, et dell’università predetta [i. e. der Mercanzia]“ zu schließen ist. Dieser Umstand ist insofern nicht überraschend, als die Mercanzia sehr eng mit den politischen Institutionen der Stadt verbunden war<sup>71</sup> und Zünfte in der frühen Neuzeit eine intensive Marienverehrung betrieben.<sup>72</sup> Einem Handelsgericht angemessen wird zudem der Tugend der Gerechtigkeit ein besonderer Stellenwert eingeräumt: „[...] ad honore et conservatione del dignissimo officio della Mercantia et Università de’ mercatanti d’essa città di Siena, alli Officiali del quale conceda Idio singulare gratia d’amministrare equalmente giustitia et con equità, sicondo la quale l’officio della Mercantia è ordinato.“<sup>73</sup>

Der im ‚Proemio‘ formulierte Gedanke dürfte in seinem Kern auf das biblische „Diligite iustitiam qui iudicatis terram“<sup>74</sup> zurückgehen. Mit diesen Worten ist die verbindliche Formulierung der Vorstellung angesprochen, nach der Gott seinen weltlichen Stellvertretern die Rechtsprechung für die Zeit des irdischen Lebens überträgt und sie gleichzeitig zu einer Gott angemessenen Form der Gerechtigkeit anhält: Betont wird im Falle der Mercanzia die durch Gottes Gnaden den *ufficiali* übertragene Rechtsprechung, die diese mit „equità“, also einem besonders ausgeprägten Gefühl für Gerechtigkeit, ausüben sollten. In diesem Zusammenhang lohnt ein Blick auf das von Sano di Pietro il-



8 Sano di Pietro, Proemio der Mercanzia-Statuten, Siena, Archivio di Stato

luminierte Deckblatt der Statuten (Abb. 8), auf dem die Personifikation der Iustitia als Initiale gegeben ist. Sie steht als verbindliche Normvorstellung symbolisch für das Selbstverständnis der Mercanzia und ihres Gerichts, was in der Miniatur durch das Nebeneinander der Realitätsebenen – mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit des Mercanziatribunals und allegorische Repräsentation der Gerechtigkeit in der Initiale – ganz besonders augenfällig wird.

Um 1515, zur Zeit der Auftragsvergabe an Beccafumi, gab es in Siena bereits eine lange Tradition von Darstellungen, die das komplexe Zusammenspiel von irdischer und göttlicher Gerechtigkeit thematisierten. Ihren prägnantesten Ausdruck fand die spezifisch sienesisische Gerechtigkeitsikonographie im Palazzo Pubblico.<sup>75</sup> Auf Simone Martinis ‚Maestà‘ in der Sala del Consiglio hält das Christuskind einen Cartello mit der Aufschrift „DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM.“ Der Rat, der in diesem Saal tagte, wurde so durch Allusion auf die himmlische Gerechtigkeit zu seiner besonderen Verpflichtung angehalten, in der weltlichen Sphäre gottesfürchtig gerecht zu richten. Die ‚Allegorie des Buon Governo‘ Ambrogio Lorenzettis steht der ‚Maestà‘ in ihrer Aussage sehr nahe, formuliert sie allerdings prägnanter: Hier ist Iustitia selbst neben der Personifikation des *Ben Comune* die zentrale Größe, die über die Geschicke der Stadt entscheidet. Explizit wird durch die beschrifteten Figurengruppen zu beiden Seiten der Iustitia auf die thomistisch-aristotelische Vorstellung von distributiver und kommutativer Gerechtigkeit verwiesen, die dem Dekorationskonzept und dem politischen Selbstverständnis der Kommune zugrunde liegt.<sup>76</sup> Wie in Simone Martinis ‚Maestà‘ steht hier über der Iustitia inschriftlich das „DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM“, das sich so als verbindliche Formulierung für das Verhältnis von irdischer und himmlischer Gerechtigkeit ausweist.<sup>77</sup> Auch in der von Taddeo di Bartolo freskierten Anticappella wird das Primat der Gerechtigkeit betont, da sie als höchste der Tugenden durch stabilisierend wirkende Gerechtigkeit weltliche Reiche bewahren helfe. Als Beccafumi zwischen 1529 und 1535 im Auftrag der Kommune die Sala del Concistoro aus Anlaß des Besuchs Karls V.

mit einem Tugendprogramm nach Valerius Maximus freskierte, sollte wiederum Iustitia die zentrale Tugend sein, in der die Aussage des Bildprogrammes kulminierte. Auch hier verweist ein von der Personifikation der Iustitia gehaltenes Band mit der Aufschrift „PER ME REGES REGNANT“ auf das komplexe Wechselverhältnis zwischen der in Siena höchstgeschätzten Tugend der göttlichen Gerechtigkeit und der Macht weltlicher Herrscher.

Nachdem der Hl. Paulus auch in den späteren Fassungen der Mercanzia-Statuten nicht als Zunftpatron ausgewiesen wird, sondern nur der Schutz der Stadtheiligen und der Iustitia für das Handelsgeschäft erbeten wird, wäre nach bildimmanenten Hinweisen zu fragen, die nahelegen, daß Beccafumis Gemälde die seit dem Jahr 1510 bezeugte Nutzung der Kapelle als Gerichtssaal reflektiert. Vom anschaulichen Bestand her verfolgt Beccafumi in der Paulus-Tafel eine Bildregie, die den Betrachter sowohl in farblicher wie in kompositioneller Hinsicht zu einem eindeutigen Zentrum führt: zu der Figur des thronenden Heiligen, genauer noch: zu dem ihm attributiv beigegebenen Schwert. Im Unterschied zur Vorzeichnung, in der die *imago* mit fast drohend erhobenem Schwert selbst das Bildzentrum darstellte, schneidet das Schwert hier nicht nur die horizontale und die vertikale Mittelachse in deren Schnittpunkt, sondern wird durch das dominierende Rot des Gewandes Pauli verstärkt hervorgehoben. Der Präsentation einer Herrschaftsinsignie vergleichbar, ruht das Schwert, das als Attribut des Hl. Paulus sein Martyrium und die Schärfe seiner theologischen Argumentation bezeichnet,<sup>78</sup> im ideellen und kompositionellen Zentrum der Tafel. Ausgehend von dem Gedanken, daß die Bedeutung eines Gemäldes von dem projektierten Aufstellungsort generiert wird, ließe sich die Vermutung aussprechen, daß im Falle der Paulus-Tafel das Schwert im Sinne einer weiteren Rezeptionsebene als Symbol oder zeichenhafte Allusion für die in der Kapelle stattfindende Rechtsprechung gelesen werden könnte, vergleichbar dem nordalpinen Brauch, spätmittelalterliche Rathäuser mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts zu dekorieren,<sup>79</sup> so daß Waage und Schwert direkt auf die weltliche Rechtsprechung im Gerichtssaal zu beziehen waren.

Die vorgeschlagene Lesart begünstigt auch Paulus selbst, der seit dem Mittelalter aufgrund seiner Briefe als Autorität in Fragen der Gerechtigkeit bzw. Gottesgerechtigkeit galt.<sup>80</sup> Es ist denkbar, daß mit der Inszenierung des Schwertes und der Person des Heiligen auf die – im Kontext eines Zunftgerichts naheliegende – Tugend der Gerechtigkeit alludiert wird.<sup>81</sup> Auch wenn die Form von Sienas kommunaler Repräsentation nicht direkt mit dem Altarbild des Handelsgerichts verglichen werden kann, lassen die institutionellen Verschränkungen von Stadt und Mercanzia wie auch der öffentliche Charakter der Zunft Analogieschlüsse als durchaus zulässig erscheinen. Beachtenswert bleibt, daß die Iustitia sowohl für die städtische Regierung als auch für das Zunftgericht diejenige Tugend darstellte, die für die Repräsentation und das Selbstverständnis der kommunalen Identität zentral war.

### *Profanes Sakrales – ein zweideutiger Heiliger?*

Venedig hatte als eine der bedeutendsten Handelsstädte Italiens für alle nordalpinen Handeltreibenden den Fondaco dei Tedeschi konzipiert, welcher der venezianischen Signoria unterstand. Da bei dem verheerenden Brand im Jahr 1505 das Gebäude zum größten Teil vernichtet worden war, beauftragte die Signoria Giorgione und Tizian mit der heute nahezu verschwundenen Freskierung der neuerrichteten Fassade.<sup>82</sup> Aus Vasaris Beschreibung und einem Kupferstich des 17. Jahrhunderts ist bekannt, daß Tizian die Tugendheldin Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes darstellte. Interessanterweise scheint Judith jedoch nicht allein als christliches Vorbild der *humilitas* dargestellt gewesen zu sein, sondern wurde von den Zeitgenossen auf unterschiedliche Weise gedeutet. Vasari etwa bringt den allegorischen Charakter der Judith zum Ausdruck, indem er ihre äußere *Form* von ihrer eigentlichen *Bedeutung* unterscheidet:

V'è bene sopra la porta principale che riesce in Merzeria una femina a sedere, c'ha sotto una testa d'un gigante morta, quasi in forma d'una Iuditta, ch'alza la testa con la spada e parla con un todesco [...]: né ho potuto interpretare per quel che se l'abbi fatta, se già non l'avesse voluta fare per una Germania.<sup>83</sup>

Entgegen der von Vasari vorgeschlagenen Interpretation als Germania wird die Judith in der neueren Forschung berechtigterweise als Personifikation der Iustitia gedeutet.<sup>84</sup> Wichtig für die hier verfolgte Fragestellung ist der Umstand, daß in der zeitgenössischen Rezeption die Möglichkeit einer doppelten Konnotation der Judith gegeben war. Die dargestellte alttestamentliche Person konnte scheinbar als bloße äußere Erscheinung („quasi in forma d'una Iuditta“) interpretiert und von einem übergeordneten allegorischen Sinngehalt unterschieden werden.

Eine evidente Verknüpfung des Hl. Paulus mit dem Iustitia-Gedanken läßt sich auf einer für den sienesischen Kontext charakteristischen Biccherna-Tafel von Giorgio di Giovanni (Abb. 9) wiederfinden. Alle sechs Monate wurde von einheimischen Künstlern eine dieser Tafeln angefertigt, die, seit 1460 ihrer Funktion entbunden, nicht mehr dem Schmuck des Rechnungsbuches, sondern dem der Amtsstube dienten.<sup>85</sup> Zum Entstehungszeitpunkt der Biccherna-Tafel im Jahr 1555 hatte sich Siena bereits ein Jahr lang im Belagerungszustand befunden, bevor die Stadt endgültig in die Hände der Florentiner Widersacher fallen sollte. Dargestellt ist der Hl. Paulus, der mit erhobenem Schwert in der Linken und einem Buch in seiner Rechten vor einer Stadtlandschaft steht, die durch einige signifikante Türme als Siena ausgewiesen ist. Zu Füßen des Heiligen befindet sich ein Gesims, auf das ein abgewandeltes Zitat aus dem zweiten Paulusbrief an Timotheus aufgebracht ist: „Omnes qui volunt iuste vivere persecutionem patiuntur MDLV.“<sup>86</sup> Bezeichnenderweise ist der Sinn der Aussage des Paulusbriefes (2 Tim 12) dahingehend geändert, daß nicht der Aspekt des fromm in Jesus Christus („pie in Christo Jesu“) lebenden, sondern des gerecht („iuste“) lebenden Menschen angesprochen und gewünscht wird. Paulus wird somit durch Modifikation seiner eigenen Epistel zu einer für Siena eintretenden Personifikation der Gerechtigkeit. In Beccafumis Paulus-Tafel ist die Allusion auf den Gerechtigkeitsgedanken zwar angelegt, verletzt jedoch nicht ihren Status als Altarbild. Die vorgeschlagene Lesart eines christlichen Heiligen als Verkörperung einer Tugend oder eines abstrakten Begriffes in einem profan genutzten Kapellenraum findet ein analoges Phänomen im Florenz des



9 Giorgio di Giovanni, Hl. Paulus vor einer Ansicht Sienas, Biccherna-Tafel, Siena, Archivio di Stato

Quattrocento. Gerhard Wolf hat für Verrocchios Christus-Thomas-Gruppe überzeugend nachweisen können, daß die von der Florentiner Mercanzia in Auftrag gegebene Gruppe zusätzlich zu ihrer sakralen Aussage das weltlich-merkantile Prüfen der Waren thematisiert.<sup>87</sup>

Für das Mittelalter ist die Deutung von biblischen und antiken Persönlichkeiten als Sinnbildern von Gerechtigkeit nachweisbar, von denen Salomon als der gerechte Richter schlechthin galt.<sup>88</sup> Vasari beschreibt eine solche Darstellung des frühen Cinquecento, von denen es unzählige gegeben haben muß:

Dopo [nach 1508], condottosi Tiziano a Vicenza, dipinse a fresco, sotto la loggetta dove si tiene ragione all'udienza publica, il Giudizio di Salamone, che fu bell'opera.<sup>89</sup>

Der unmittelbare räumliche Kontext des von Tizian freskierten ‚Salomonischen Urteils‘ ist hier von besonderem Interesse: Die für die mittelalterliche Rechtsprechung charakteristische Gerichtslaube ist auch in Vicenza der Ort, an dem „si tiene ragione all'udienza publica“. In Vicenza ist der räumliche Bezug von weltlicher Rechtsprechung und Darstellung eines alttestamentlichen Richters hergestellt. Zur Ausschmückung der Gerichtslauben wurde jedoch nicht ausschließlich auf die traditionelle Darstellung von Salomon als gerechtem Richter zurückgegriffen, um die Legitimierung des weltlichen Richtens zu unterstreichen. Oft bestimmte der jeweilige städtische Kontext oder der Sitz des Gerichts, welchem Patron oder Stadtheiligen die Rechtsprechung unterstand.<sup>90</sup> Für das hier vorgetragene Argument sind Anbringungsort und Darstellungsmodus der Personifikation der Gerechtigkeit entscheidend, um einen abstrakten Begriff wie den der *Iustitia* auf eine historische oder biblische Person zu übertragen. Mitunter thronend dargestellt, war die als vorbildlicher Richter betrachtete Gestalt – dem nordalpinen Brauch vergleichbar – meist oberhalb der Richterbank angebracht.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1493 vermag die Verbindung des *Iustitia*-Gedankens mit dem Hl. Paulus im Kontext einer Zunft auf anschauliche Weise zu illustrieren. In einem Vermerk der *Arte del Cambio* in Perugia wird anlässlich der Aufstellung einer *Iustitia*-Statue im Gerichtssaal der Wechsler-

zunft, deren juristische Kompetenzen denen der Sieneser Mercanzia vergleichbar waren, notiert:<sup>91</sup>

La statua di iustitia e posta qui  
Di cui la spada paulo prese in mano  
Scripse di lei per lei se converti.<sup>92</sup>

Der Verfasser des Dreizeilers setzt die Personifikation der *Iustitia* mit dem Hl. Paulus in Beziehung, indem er die Tugend der Gerechtigkeit gleichsam zum *movens* seines Handelns erklärt. Durch den Kontext wird die *Iustitia* zur göttlichen Gerechtigkeit, durch die Paulus bekehrt wurde („per lei se converti“) und die er in seinen Schriften thematisiert („scripse di lei“). Die Formulierung, nach der Paulus das Schwert der Gerechtigkeit selbst in die Hand nahm („di cui la spada paulo prese in mano“), dürfte als Allusion auf seine berühmte Predigtätigkeit zu interpretieren sein, mithin das Wort, mit dem Paulus predigte, als sein Schwert der Gerechtigkeit zu verstehen sein.

„*Diligite iustitiam qui indicatis terram*“

In einem Raum wie der Cappella di S. Paolo, die bereits vor der Aufstellung von Beccafumis Paulus-Tafel dem *Ius* gewidmet war, liegt eine mögliche zeitgenössische Rezeptionsweise des Gemäldes darin, den Heiligen auf einer allusiven Ebene als Personifikation der *Iustitia* zu verstehen.<sup>93</sup> Nach dem im Vorentwurf dokumentierten Planwechsel wurde dem thronenden Heiligen durch seine gesteigerte Größe und die betonte Inszenierung seiner Attribute eine ungleich stärkere Dominanz über den Bildraum zugestanden. Durch die verringerte Anzahl der Nebenszenen wird hinter Paulus ein tiefer, einheitlicher Illusionsraum geschaffen, der den skulptural konzipierten Heiligen wirkungsvoll dem Betrachterraum zugehörig und tatsächlich präsent erscheinen läßt. Dieses wirkungsästhetische Spiel mit dem „gerechten Richter Paulus“ sowie die auf eine Gerichtslaube alludierende Form der Bildarchitektur zielen unmittelbar auf eine fiktive Spiegelung der tatsächlich vor dem Gemälde stattfindenden Gerichtsverhandlung.

Es scheint daher naheliegend, die seitlichen *storie* nurmehr als exemplifizierende Illustrationen der zentralen Paulusfigur zu deuten. Die Frage,

welche inhaltliche Bedeutung für das Gemälde aus der Kombination von Konversions- und Enthauptungsszene erwächst, findet eine Antwort in den Schriften des Apostels selbst: Paulus beschreibt in 1 Tim 1, 12-17 seine Konversion als Wirken der göttlichen Gerechtigkeit, da er trotz seines sündhaften Lebens als Christenverfolger von Gott als „letzter der Apostel“ für die Mission auserwählt worden sei.<sup>94</sup> Gottes Wirken an Paulus sei ein Beweis für seine unendliche Gnade, die gerade dem Sünder Gerechtigkeit widerfahren lasse. Die ‚Enthauptung Pauli‘ dürfte hingegen als Ausführung des irdischen Gerichts unter dem *Gesetz* – im paulinischen Sinne verstanden als Gegenbegriff zur *Gnade* – zu deuten sein,<sup>95</sup> in dessen Folge Paulus die Märtyrerkrone empfangen sollte. Sein Martyrium in der Nachfolge Christi ist die Einlösung dessen, was ihm in seiner *Conversio* offenbar geworden war.<sup>96</sup> Die Gültigkeit der Ausdeutung von Konversion und Martyrium Pauli als Wirken von Gnade und Gesetz darf bereits für das Mittelalter angenommen werden. Im übertragenen Sinne mag der Gedanke, der den Nebenszenen von Beccafumis Paulus-Tafel somit zugrunde liegen könnte, die Illustration von himmlischer und weltlicher Gerechtigkeit sein.<sup>97</sup>

Nach der hier vorgeschlagenen Deutung wäre Beccafumis Hl. Paulus als Personifikation der Gerechtigkeit oder als Sinnbild des gerechten Richters

zu verstehen, unter dessen Vorsitz die *ufficiali* der Sieneser Mercanzia Gericht hielten. Die Paulus-Tafel steht hierin in der Ausstattungstradition italienischer Zunftgerichte und nordalpiner Rathäuser. Damit thematisiert sie im profan genutzten Kapellenraum den Begriff der *Iustitia*: Dem dominierenden Sinnbild von Paulus als gerechtem Richter ordnen sich die *storie* als Argumente unter. Es bliebe zu diskutieren, ob in Beccafumis Paulusaltar ein Nachklang der für Sienas Rechtsverständnis verbindlichen Formel „*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*“ zu erkennen ist, in der sich die Ambivalenz von irdischer und göttlicher Gerichtsbarkeit spiegelt und zugleich die moralische Abhängigkeit des irdischen Gerechtigkeitsbegriffs von der Gottesgerechtigkeit thematisiert wird. Auch in diesem Falle wäre die *Conversio*-Szene als Verbildlichung der von den Mercanzia-Richtern zu erstrebenden, am Vorbild Gottes orientierten Gerechtigkeit zu deuten. Die Enthauptungsszene könnte hingegen als Beispiel *ex negativo* verstanden werden, da das Martyrium des Paulus aufgrund der herrschenden weltlichen Gesetze, die nicht gerecht im göttlichen Sinne sind, erfolgte. Der durch seine forcierte, geradezu körperlich erfahrbare Präsenz an der Betrachterrealität partizipierende Paulus scheint den Vorsitz unter den zu Gericht sitzenden Mercanzia-Konsuln zu haben und sie zu einer Gott gemäßen Gerechtigkeit anzuhalten.

## Anmerkungen

- 1 Öl und Tempera auf Holz, 230 x 150 cm (Siena, Museo dell'Opera del Duomo). Grundlegend zur Paulus-Tafel: Anna Maria Francini Ciaranfi, Domenico Beccafumi, Florenz 1966, Kat.-Nr. 15; Donato Sanminiatielli, Domenico Beccafumi, Mailand 1967, Nr. 9; Martina Ingendaay, Sienesische Altarbilder des 16. Jahrhunderts. Studien zur Typologie und Thematik. Mit einem Katalog sienesischer Altarbilder von 1500 bis 1620, 2 Bde., Bonn 1976, Bd. II, S. 345, Kat.-Nr. 42; Barbara Pike Gordley, The Drawings of Beccafumi, Ann Arbor 1989, S. 39ff.; Domenico Beccafumi e il suo tempo, Ausst.-Kat., Mailand 1990, Kat.-Nr. 10; Gustav F. Medicus, Domenico Beccafumi and the Sienese Tradition, Ann Arbor 1992, S. 91ff.; Piero Torriti, Beccafumi. L'opera completa, Mailand 1998, Kat.-Nr. P 16.
- 2 Zur Baugeschichte der Cappella di S. Paolo im Kontext der Loggia della Mercanzia vgl. Sabine Hansen, Die Loggia della Mercanzia in Siena, Worms 1987 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 15).
- 3 In der Forschung wurde die Frage nach der Rolle der benachbarten Mercanzia und ihres Handelsggerichts zwar gestellt, jedoch bisher nicht auf ihre Konsequenzen für die Inhaltsdeutung des Bildes und auf ihre spezifische Aussage in einem Zunftkontext hin befragt. Vgl. Pike Gordley (wie Anm. 1), S. 39, Anm. 78; Medicus (wie Anm. 1), S. 112.
- 4 Ingendaay (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 340, fand während ihrer umfangreichen Archivforschungen kaum Dokumente zu Beccafumis Werken, was aufgrund seiner vielen prestigeträchtigen Aufträge verwundert.

- 5 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* [Florenz 1568], hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966-1987, Bd. V, S. 175.
- 6 Vasari hielt sich nachweislich spätestens im Jahre 1535 gemeinsam mit dem aus Siena stammenden Baldassare Peruzzi in der Stadt auf; vgl. Domenico Beccafumi e il suo tempo (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 25, S. 168. Wolfgang Kallab, *Vasaristudien. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse*, hg. von Julius von Schlosser, Wien / Leipzig 1908 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F., 15), S. 47, nennt als wahrscheinliches Datum für Vasaris ersten Siena-Aufenthalt die Zeit nach dem 27. Mai 1530; ein zweiter Besuch Vasaris könnte nach Kallab, S. 99, im März 1560 stattgefunden haben.
- 7 Vasari berichtet, daß Beccafumis zeichnerisches Talent – hierin Giotto verwandt – entdeckt wurde, als er, während er Schafe hütete, in den Sand zeichnete: die Natur als Lehrmeisterin. Beccafumis Malerei eignete, so Vasari, von Anbeginn an eine natürliche *grazia*, und so liegt die Vermutung nahe, daß Vasari die dem Frühwerk zugerechnete Paulus-Tafel als „tavoletta“ bezeichnet, um ihre besondere *grazia* zu würdigen. Ein ähnliches Beispiel stellt Tizians ‚Thronender Markus mit Heiligen‘ dar (ca. 1508-1510, heute Venedig, S. Maria della Salute). Das immerhin die Maße 218 x 149 cm aufweisende Gemälde, ebenfalls ein Frühwerk, wird von Vasari als „una piccola tavoletta“ bezeichnet.
- 8 Sanminiatielli (wie Anm. 1), S. 80 (1515/16); Pike Gordley (wie Anm. 1), S. 34 (1516/17); Domenico Beccafumi e il suo tempo (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 10, S. 118 (1517); Medicus (wie Anm. 1), S. 91, 93 (um 1515); Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800* [vor 1835], Nachdruck des Ms. L.II.1-13 der Biblioteca Comunale di Siena, 13 Bde., Florenz 1976, Bd. VI, S. 520 (1515).
- 9 Zur inneren Struktur der Handwerkszünfte vgl. allgemein Giulio Prunai, *Notizie sull'ordinamento interno delle arti senesi*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 41, 1934, S. 365-420. – Quinto Senigaglia, *Lo Statuto dell'Arte della Mercanzia Senese (1342-43)*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 14, 1907, S. 17-98, 211-271; 15, 1908, S. 99-186; 16, 1909, S. 187-262; 17, 1910, S. 253-289, hier 14, 1907, S. 220, betont die Besonderheit der sienesischen Zünfte (deren Verschiedenheit von Zünften anderer italienischer Städte) und die oberste Jurisdiktionsgewalt der Mercanzia. Zu den der Mercanzia unterstehenden *arti* gehörte auch die Malerzunft; vgl. Mario Ascheri, *Istituzioni e giustizia dei mercanti nel Tre-Quattrocento: dal caso di Siena*, in: *Sistema di rapporti ed élites economiche in Europa* (secoli XII-XVII), hg. von Mario Del Treppo, Neapel 1994, S. 49, Anm. 50.
- 10 Hansen (wie Anm. 2), S. 13-18. Der Begriff *ufficiali* entspricht mit Blick auf die Mercanzia der früheren Bezeichnung *consules* (Hansen [wie Anm. 2], S. 109, Anm. 12).
- 11 Senigaglia 1907 (wie Anm. 9), S. 232.
- 12 Siehe dazu Carla Zarrilli, *Mercanzia e Arti*, in: *Leggi, magistrature, archivi. Repertorio di fonti normative ed archivistiche per la storia della giustizia criminale a Siena nel Settecento*, hg. von Sonia Adorni Fineschi und Carla Zarrilli, Mailand 1990, S. 129-137. Grundlegend zu den Statuten der Mercanzia (1342/43): Senigaglia 1907 (wie Anm. 9).
- 13 Giulio Prunai, *Appunti sulla giurisdizione artigiana senese (secc. XIII e XIV)*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 40, 1933, S. 347-403, hier S. 401-402; Mario Ascheri, *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*, Siena 1985, S. 132. Allgemein ist Prunai immer noch grundlegend für Fragen der Rechtsprechung der Handwerkszünfte und der Mercanzia.
- 14 Die Konsuln wie der dem Handelsgericht ebenfalls zugehörige *Camarlengo* wurden nach den Statuten von 1342/43 von den Zunftmitgliedern direkt gewählt und traten ihre Stellen jeweils im Januar und Juli an (Senigaglia 1907 [wie Anm. 9], S. 221, 259).
- 15 Ascheri (wie Anm. 9), S. 52; vgl. auch S. 44. Die politische Bedeutung der Konsuln für die Kommune ist auch an der Tatsache ablesbar, daß sie in dem von Ambrogio Lorenzetti in den Jahren 1337 bis 1340 gemalten Fresko der ‚Allegorie des Buon Governo‘ im Palazzo Pubblico an zentraler Stelle auftreten. Nach Bram Kempers, *Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, S. 77, stehen die drei mit roten Gewändern und Pelzmützen bekleideten Mercanzia-Konsuln am Fuße des Thrones des *Ben Comune*.
- 16 Hansen (wie Anm. 2), S. 19.
- 17 Ascheri (wie Anm. 13), S. 121.
- 18 Zarrilli (wie Anm. 12), S. 137-138; Hansen (wie Anm. 2), S. 16-18.
- 19 Zur Baugeschichte der Cappella di S. Paolo und des Mercanzia-Palastes vgl. Hansen (wie Anm. 2), besonders S. 26-34, hier S. 1, 18, Anm. 128.
- 20 Alfredo Liberati, *Chiesa di S. Paolo*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 48, 1941, S. 304-307, hier S. 304; Hansen (wie Anm. 2), S. 18, Anm. 128.
- 21 Mario Ascheri, *Una loggia per i mercanti*, in: *Storia di Siena. Dalle Origini alla fine della Repubblica*, hg. von Roberto Barzanti u. a., 3 Bde., 2. Aufl., Siena 1996, Bd. I, S. 181-194, hier S. 191. Nach Hansen

- (wie Anm. 2), S. 27, war eine Bedingung der Übernahme, S. Paolo zu restaurieren.
- 22 Zumindest eine Glocke und ein Altarbild scheinen jedoch vorhanden gewesen zu sein; vgl. Hansen (wie Anm. 2), S. 229-230, Dok. 39 (14.12.1420): „Una chiazza chon tavola e una chanpana in sula chiazza.“
- 23 Hansen (wie Anm. 2), S. 26-27.
- 24 Archivio di Stato di Siena, Consiglio Generale 207, carta 268v; zitiert bei Hansen (wie Anm. 2), S. 224-225, Dok. 28.
- 25 Hansen (wie Anm. 2), S. 237, Dok. 53.
- 26 Hansen (wie Anm. 2), S. 33.
- 27 Ausführlich zur Baugeschichte: Hansen (wie Anm. 2), S. 40-49. Die Wahl des Heiligenprogramms läßt sich aus den Patronen Siens und der Weihe der Kirche S. Paolo herleiten. Zu den traditionell in Siena verehrten Heiligen gehören neben den Hll. Ansanus, Viktor und Savinus noch der Hl. Crescentius, der in dem Programm der Loggienausstattung jedoch keine Berücksichtigung fand (Marcie Freedman Slepian, *Merchant Ideology in the Renaissance: Guild Hall Decoration in Florence, Siena, and Perugia*, Yale 1987, S. 179-184). Petrus und Paulus sind gerade im Kontext des Sieneser Palazzo Pubblico sehr häufig zu finden (Edna Carter Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico 1285-1539. Studies in Imagery and Relations to Other Communal Palaces in Tuscany*, Indiana 1979, S. 58-59, 319-320).
- 28 Hansen (wie Anm. 2), S. 25, 33, Dok. 286.
- 29 Noch im frühen 19. Jahrhundert, nachdem der Mercanzia-Palast samt Cappella di S. Paolo bereits in den Besitz des Circolo degli Uniti übergegangen und umgebaut worden war, ist diese räumliche Verquickung der beiden Gebäudeteile bekannt. So ergänzt Giovacchino Faluschi ein von Fabio Chigi 1625/26 angefertigtes Manuskript – Titel: „LA CAPPELLA DIS. PAOLO dipenta da Mecarino: e da questa antichissima Chiesa era la piazza detto il Campo di S. Paolo“ – um die Bemerkung bezüglich der Kapelle: „quale è nella medesima Corte degli Officiali“ (Fabio Chigi, *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena [1625/26]*, hg. von Pèleo Bacci, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 46, 1939, S. 197-213, 297-337, hier S. 333). Chigi beschreibt mit seiner Formulierung „cappella dipenta da Mecarino“ möglicherweise nicht einen architektonisch abgegrenzten Kapellenraum, sondern nur den Altar mit seinem Altarbild. Der Begriff *cappella* benennt seit dem Mittelalter nicht unbedingt einen selbständigen Gebäudeteil, sondern wird „für einen in Privatbesitz befindlichen Gottesdienstbereich, also auch für einen einfachen Privataltar verwendet [...]“ (Hubert Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die ‚Pala Baglioni‘ als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994, S. 23).
- 30 Archivio degli Uniti, 22, Insetto 1 (1739-1750), Nr. 3; zitiert nach Hansen (wie Anm. 2), S. 143-144, Anm. 184.
- 31 Daß es sich bei dem „festa di detto Santo nel suo proprio giorno“ um die Konversion Pauli (25. Januar) und nicht um den Tag seines Martyriums handelt, wird bezeugt, als Beispiel nur, von Girolamo Gigli, *Diario Senese*, 2 Bde., Lucca 1723, Nachdruck der Ausgabe Siena 1854, Sala Bolognese 1974, Bd. I, S. 40, der unter dem 25. Januar vermerkt: „[...] Chiesa Parrocchiale titolata da S. Pavolo, in questo giorno vi si fa la Festa [...].“ Anzumerken ist, daß die sienesischen Zünfte jeweils ihre eigene Kirche oder eine Kapelle in einer städtischen Kirche besaßen, für deren Verschönerung und deren Gottesdienste sie einen Teil ihres Geldes aufwendeten; so Prunai (wie Anm. 9), S. 391. Es stellt sich die Frage, welche Kapelle oder Kirche die Mercanzia vor und nach 1510 besaß, das heißt: ob die Mercanzia die Cappella di S. Paolo vor oder nach 1510 als Zunftkirche nutzte.
- 32 Hansen (wie Anm. 2), S. 38, Dok. 367.
- 33 Archivio Arcivescovile, ms. 21, cc. 161v-162r: Sancti Pauli in lodia officialium; zitiert nach Hansen (wie Anm. 2), S. 355, Dok. 360.
- 34 Die Nutzung von Kirchen als Tagungsort ist in vielen Fällen bekannt, etwa im Fall der Kirche S. Cecilia an der Florentiner Piazza della Signoria, einer Kirche, die im Trecento Tagungsort der *Sei* der Mercanzia war (Gerhard Wolf, „Nec tamen oculos habebat ille in digito.“ Annäherungen an das Christusbild Verrocchios, in: *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, hg. von Herbert Beck u. a., Frankfurt am Main 1996, S. 143-161, hier S. 145, Anm. 16). Ähnliches gilt für die Sieneser Mercanzia-Konsuln, die bereits um 1200 in der Kirche S. Paolo tagten (Ascheri [wie Anm. 21], S. 185). Weitere Beispiele bei Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 164 und passim.
- 35 Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 214.
- 36 Zur Genese von Gerichtslauben oder -loggien vgl. grundlegend Cagiano de Azevedo, *Laubia*, in: *Studi medievali*, 10, 1969, S. 431-463. Friedrich Prieß, *Der Gerichtsplatz der Venezianer an der Markuskirche und verwandte Anlagen*, in: *Zeitschrift für Bauwesen*, 66, 1916, Sp. 327-348, 557-574, hier S. 564ff., führt zahlreiche Beispiele italienischer, französischer und deutscher Kirchen an, vor denen sich – wie im Falle der Cappella di S. Paolo – eine Gerichtslaube befand. Für Abbildungen von Gerichtstagen unter freiem Himmel vgl. Gernot Kocher, *Richter und Gericht*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus*

- dem Forschungsinstitut für Realienkunde, Nürnberg 1993, S. 69-74.
- 37 Vgl. etwa Gigli (wie Anm. 31), Bd. I, S. 40. Pecci schreibt in seiner ‚Raccolta universale di tutte l’iscrizioni‘: „[...] dove fà residenza il magistrato di mercanzia vi era una Parocchia, dedicata a S. Paolo [...], la quale fù soppressa p[er] ampliare la curia de mercanti, et l’entrate applicate all’Op[er]a del Duomo, che fino a giorni d’oggi continua farvi la festa, benche non va più ad uso di chiesa, il giorno della solennità di d[etto] Santo [...]“. (Giovanni Antonio Pecci, Raccolta universale di tutte l’iscrizioni. Libro Primo e Terzo della Città [1730], Bd. II, Ms. D5, Archivio di Stato di Siena, fol. 149r-149v; vgl. auch G. A. Pecci, Relazione delle cose piú notabile della città di Siena, Siena 1752, S. 139).
- 38 Die Datierung des Manuskripts ist unklar. Hansen (wie Anm. 2), die nur die hier nicht angeführte Randglosse zitiert, datiert die Handschrift ins frühe 19. Jahrhundert. Es scheint allerdings, als sei der Haupttext früher entstanden, da Picchioni erst in der Randglosse auf Giovacchino Faluschi, Breve relazione delle cose notabili della città di Siena, Siena 1784, und Guglielmo Della Valle, Lettere Senesi sopra le belle arti, Venedig 1782, verweist, während er sich im Haupttext auf die Texte von Gigli (wie Anm. 31) und Pecci, Raccolta (wie Anm. 37) bezieht. Auch die Wendung „a tempo mio, cioè dal 1766“ läßt auf eine Entstehung der ‚Chiese Senesi‘ noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließen.
- 39 Assunto Picchioni, Chiesa Senesi [2. Hälfte des 18. Jahrhunderts oder Anfang des 19. Jahrhunderts], Bd. I, Biblioteca Comunale di Siena, Ms. A VIII.1, fol. 104 (alte Zählung), fol. 54v (neue Zählung).
- 40 Ein vergleichbares Phänomen von Zunftheiligen, die einmal im Jahr durch ihre Nutzung zu Altarstatuen wurden, läßt sich im Falle der Skulpturen von Orsanmichele nachweisen, wo die Nischenskulpturen der Zünfte durch die Errichtung von ephemeren Altären „kurzfristig zu Altarstatuen“ wurden (Wolf [wie Anm. 34], S. 144).
- 41 Bereits 1512 wurde im Auftrag der Mercanzia eine Bronzetür angefertigt (Gaetano Milanese, Documenti per la storia dell’arte senese, 3 Bde., Siena 1854-1856, Bd. III, S. 56, Nr. 24 [08.07.1512]). Auch in der zweiten Hälfte des Quattrocento ergingen verschiedene Aufträge der Mercanzia zum Schmuck der Cappella di S. Paolo (Hansen [wie Anm. 2], S. 144, Anm. 190), woraus die enge Bindung des Zunftgerichts an die benachbarte Kapelle bereits vor der offiziellen Genehmigung der *locazione perpetua* gefolgert werden kann.
- 42 Es könnte vermutet werden, daß die von Picchioni angeführte *stanza*, die man im 18. Jahrhundert für die alte Sakristei von S. Paolo hielt, auf die Kritik Monsignore Bossios hin nach 1575 von dem übrigen Kapellenraum abgetrennt wurde. Da der Grundriß von 1748 (Abb. 4) einen solchen Schluß nicht zuläßt, könnte nach 1575 eine bescheiden-beschränkte Raumtrennung, wie sie etwa durch einen Vorhang erzielt wird, bestanden haben. Ob indes auf Bossios Kritik reagiert und der ursprünglich intendierte Zusammenhang von tagendem Zunftgericht und Paulus-Tafel zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach 1575 zerstört wurde, ist nicht gewiß. Picchionis Angabe, daß keine Messe gefeiert wurde, ließe allerdings auch den Schluß zu, daß man der Kritik Bossios nicht entsprach und seit 1575 keine Messe mehr gelesen wurde.
- 43 Judith Hook, Siena. A City and Its History, London 1979, S. 108-109 (mit zahlreichen Beispielen).
- 44 Die von Mina Gregori, Un inedito del Beccafumi e alcune considerazioni sul periodo giovanile, in: Studentag zu Ehren von Sylvie Béguin (Florenz, Kunsthistorisches Institut, 24.-26.10.1989), Florenz 1991, einleuchtend dem Frühwerk Beccafumis zugeschriebenen ‚Eroine Chigi-Saracini‘ wurden von Andrea DeMarchi (in: Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento, Ausst.-Kat., hg. von Fiorella Sricchia Santoro, Florenz 1988, S. 83-90) und Fattorini (in: Torriti [wie Anm. 1]) dem „Maestro delle Eroine Chigi-Saracini“, von Sricchia Santoro (in: Domenico Beccafumi e il suo tempo [wie Anm. 1], Kat.-Nr. 51) dem „Maestro di Pandolfo Petrucci“ zugeschrieben. Nach der hier vorgetragenen Meinung ist jedoch fraglich, ob die Künstlerpersönlichkeit, die sich hinter diesen Notnamen verbirgt, nicht doch mit Beccafumi identisch ist. Moscadelli erbrachte den dokumentarischen Nachweis, daß Beccafumi bereits im Jahre 1507 als Maler genannt wird (Stefano Moscadelli, Domenico Beccafumi ‚pictor de Senis‘ nel 1507, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 33, 1989, S. 394-395, hier S. 394).
- 45 Dies würde auch die finanziell ausgesprochen gefestigte Situation des Künstlers seit 1515 erklären können; vgl. Francini Ciaranfi (wie Anm. 1), S. 5-6; Domenico Beccafumi e il suo tempo (wie Anm. 1), S. 685-686, Dok. 97-99, 102-104. Clemente Marsicola, Peruzzi, Beccafumi ed Agostino Chigi: Storie complicate di Senesi a Roma, in: Antologia di Belle Arti, 4/15-16, 1980, S. 149-164, hier S. 149, und Gustav F. Medicus, Contents and style in Domenico Beccafumi’s ‚Holy Trinity with Saints‘, in: Gazette des Beaux-Arts, 125, 1995, S. 221-236, hier S. 223, betonen die Exklusivität des Auftrages für Beccafumis ‚Trinität‘, da das Altarbild unter der für wundertätig gehaltenen Madonna del Manto und über dem Altar mit dem Körper des Beato Sorore,

- Gründer des Ospedale S. Maria della Scala, aufgestellt werden sollte. Der regierende Pandolfo Petrucci war die treibende Kraft bei der Auftragsvergabe des Cappella del Manto-Altarbildes an Beccafumi, da er den von seiner Romreise zurückgekehrten Künstler aus stilistischen Gründen dem traditionellen malerischen Idiom der Sieneser Künstler vorzog (Medicus, diese Anm., S. 226).
- 46 So auch Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche senesi*. 5. Agli inizi del Beccafumi, in: *Prospettiva*, 30, 1982, S. 58-65, hier S. 59, und Nicole Dacos, in: *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (wie Anm. 1), S. 53. Vasari berichtet in der *Vita Peruzzis* über die besondere Freundschaft zwischen Peruzzi und Beccafumi, so daß eine Beschäftigung Beccafumis in der Farnesina nicht abwegig erscheint; vgl. Vasari-Barocchi (wie Anm. 5), Bd. IV, S. 328.
- 47 Dafür sprachen sich Marsicola (wie Anm. 45) und Rosalia Varoli Piazza, *Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina*, in: *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1, 1981, S. 57-68, aus; vgl. dagegen Nicole Dacos, in: *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (wie Anm. 1), S. 56.
- 48 Vgl. Varoli Piazza (wie Anm. 47), S. 60ff. Ein Vergleich mit Werken Beccafumis, die kurz nach 1512 entstanden sind, bestätigt Varoli Piazzas Zuschreibung: Die Engel der ‚Trinität‘ aus dem Jahr 1513 etwa, die den Gnadenstuhl nach unten hin abschließen, zeigen in der Armhaltung Analogien zu einigen Putten der gemalten Pilaster. In beiden Fällen ist der *contrapposto* der spielerisch verschränkten Arme ein auffälliges Gestaltungsmerkmal, das sich in vergleichbarer Form auch in dem zentralen Putto von Beccafumis um 1513 entstandenem Fassadentwurf für die Casa Borghesi (417 x 200 mm, London, British Museum) wiederfinden läßt, ebenso in der um 1514/15 datierten ‚Stigmatisierung der hl. Katharina von Siena‘ (Varoli Piazza [wie Anm. 47], S. 60ff.).
- 49 Vasari-Barocchi (wie Anm. 5), Bd. V, S. 165-166. Zu der anlässlich der Restaurierung der Farnesina unter Leitung von Varoli Piazza gefundenen Graffiti-Signatur „I.MECRLINO.DE SENIS“ in der Sala delle Prospettive und der Sala del Sodoma vgl. Varoli Piazza (wie Anm. 47), S. 64, und Marsicola (wie Anm. 45), S. 149ff., die die Signatur mit Beccafumi (Mecharino) identifizieren. Dagegen vgl. Roberto Guerrini, *Il creato di Baldassare Peruzzi*. Testimonianze su Francesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento), in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 89, 1982, S. 155-195, hier S. 191, Anm. 66.
- 50 Vgl. besonders Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 106-109. Zum Mäzenatentum im Barock vgl. Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 3. Aufl., New Haven / London 1991.
- 51 Erwin Panofsky, *Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris*. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis, in: *Städel-Jahrbuch*, 6, 1930, S. 25-72; zitiert nach: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 192-273, hier S. 272-273, Anm. 151; Roberto Bartolini, *Le occasioni del Sodoma*. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello, Rom 1996, S. 117; vgl. auch Sanminiatielli (wie Anm. 1), S. 76; Medicus (wie Anm. 45), S. 226. Zudem soll hier der Vorschlag gemacht werden, daß sich Beccafumi bei der Figur des konvertierten Paulus an Sebastiano del Piombos ‚Morte di Adone‘ (heute Florenz, Uffizien) orientierte, ein Bild, das Sebastiano im Jahr 1512 für Agostino Chigi angefertigt haben soll (Bartolini, diese Anm., S. 61-62, der hierin Michael Hirst folgt).
- 52 Agostino und sein Bruder Sigismondo waren im Jahre 1509 von Julius II. adoptiert worden und hatten die Erlaubnis erhalten, den Namen der Della Rovere zu tragen und die Eiche (*rovere*) in ihr Wappen aufzunehmen. Zu Sigismondo Chigi siehe: *Dizionario storico dei banchieri italiani*, hg. von Coriolano Belloni, Florenz 1951, S. 377; Marco Falorni, *Senesi da ricordare*, Siena 1982, S. 198. Zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen vgl. Ingrid D. Rowland, *Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi*, in: *Renaissance Quarterly*, 39, 1986, S. 673-730, hier S. 685, Anm. 51; Sonja Müller, *Palast- und Villenbauten in Siena um 1500*. Studien zur Entwicklung der sienesischen Renaissancearchitektur, Darmstadt 1999, S. 86-87.
- 53 Müller (wie Anm. 52), S. 69; Roberto Bartolini, *Sodoma a Palazzo Chigi*, in: *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, hg. von Cristina Acidini Luchinat u. a., Florenz 1997, S. 233-238, hier S. 233.
- 54 Dazu Bartolini (wie Anm. 51); Bartolini (wie Anm. 53).
- 55 Genf, Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski, JK 5242; Feder in Braun über einer Vorzeichnung in grauer Kreide, weiß gehöht, Architekturelemente eingeritzt; 38,3 x 26,1 cm; Provenienz: Sagredo-Borghese-Album; Versteigerung: Monaco, Christie's, 02.07.1993 (alle Angaben nach: Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Ausst.-Kat., hg. von Alexander Dücker, Berlin 1999, Kat.-Nr. 24).
- 56 Nach der ‚Legenda Aurea‘ erschien Paulus nach seinem Tod der Plautilla, die ihm vor seiner Enthauptung ihren Schleier geliehen hatte, damit er sich die Augen verbinden könne, und gab ihr das blutbefleckte Tuch zurück; vgl. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, übers. von Richard Benz, Köln

- 1969, S. 444-445. Zur Legendenbildung vgl. Agostino Amore, in: Biblioteca Sanctorum, hg. vom Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 12 Bde., Rom 1961ff., Bd. X, Sp. 965, s. v. Plautilla.
- 57 Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1257 F; 129 x 198 mm; Feder auf Papier; Aufschrift: „di pagholo“ und „la storia pic...“ oder „la storia pichola“ (Domenico Beccafumi e il suo tempo [wie Anm. 1], Kat.-Nr. 90, S. 431; Pike Gordley [wie Anm. 1], Nr. 39).
- 58 Laurie Taylor-Mitchell, Images of St. Matthew Commissioned by the Arte del Cambio for Orsanmichele in Florence: Some Observations on Conservatism in Form and Patronage, in: Gesta, 31, 1992, S. 54-72, hier S. 66. Für Medicus (wie Anm. 1), S. 374, 368, kann das Nutzen alter Formen unter bestimmten Umständen sogar ein Hinweis für eine patriotische Gesinnung sein („conscious archaizing“). Medicus stellt die Hypothese auf, daß sich Beccafumi an einem Vorgängerbild orientieren mußte, das sich vor 1515 über dem Altar der Cappella di S. Paolo befand (Medicus, wie Anm. 1, S. 101, 113, passim; ähnlich bereits Bruce Cole, Sienese Painting in the Age of the Renaissance, Bloomington 1985, S. 159).
- 59 Peter Humfrey / Richard Mackenney, The Venetian Trade Guilds as Patrons of Art in the Renaissance, in: The Burlington Magazine, 128, 1986, S. 317-330, hier S. 318, 322.
- 60 Medicus (wie Anm. 1), S. 102. – Ohne Anspruch auf einen inhaltlichen Zusammenhang sei hier auf eine wohl eigenhändige Zeichnung Albrecht Dürers im Berliner Kupferstichkabinett hingewiesen (vor 1508, Inv.-Nr. 5022, Feder in Braun, 160 x 118 mm), die den Hl. Paulus in einer Laube thronend zeigt. Die Bildkomposition mit Arkadenstellung und Abschluß hin zum Betrachterraum ist Beccafumis Entwurfszeichnung zur Paulus-Tafel so ähnlich, daß von einem bis jetzt nicht zu beantwortenden Verhältnis von Bild und Zeichnung gesprochen werden muß. Für eine Abbildung vgl.: Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, bearb. von Fedja Anzelewsky und Hans Mielke, Berlin 1984, Kat.-Nr. 54.
- 61 Dazu siehe grundlegend Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932, und neuerdings Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- 62 Die Verf. bereitet derzeit eine größere Studie zu Funktion und Geschichte dieser intermediären Bildformen im Sakralraum der italienischen Frührenaissance vor. Beispiele sind etwa Antonio Vivarini 1464 entstandener Pesaro-Altar, Andrea del Brescianinos um 1516 entstandener Tragaltar mit einer Kreuzigungsgruppe (heute Siena, Monte dei Paschi, Sammlung Chigi-Saracini) und Bartolomeo di Giovanni Tragaltar mit plastischem Kruzifixus (heute Arezzo, Museo Statale d'arte medievale e moderna), der, um die Wirklichkeitssuggestion zu steigern, von der gemalten Hl. Magdalena sogar umschlungen wird. Bezeichnenderweise sind viele dieser Retabel heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form überliefert, da sie, was dem Zeitgeschmack geschuldet ist, häufig in Skulptur und Malerei zerlegt wurden.
- 63 Wie Sanminiatielli (wie Anm. 1), S. 175, mit Verweis auf Vasaris Aussagen in Beccafumis Vita angibt, fertigte der Künstler in seiner Frühzeit eine heute verschwundene Kopie nach dem Altargemälde Peruginos (1508-1510) in S. Agostino an. Spätestens bei dieser Gelegenheit wird der junge Maler mit diesem Altarbildtypus in Berührung gekommen sein, da die Visitationsakten des Monsignore Bossio von 1575 allein fünf Malerei und Skulptur vereinende Retabel in S. Agostino und dem Oratorio della Croce erwähnen (Max Seidel, Signorelli um 1490, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 26, 1984, S. 181-256, hier S. 207 [mit Verweis auf die Archivstudien Monika Butzeks]).
- 64 Grundlegend zu der Kapelle und der ‚Pala Bichi‘ vgl. Martina Ingendaay, Rekonstruktionsversuch der ‚Pala Bichi‘ in San Agostino in Siena, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 23, 1979, S. 109-126, und Seidel (wie Anm. 63).
- 65 Es ist bekannt, daß Beccafumi um 1513 in dem Ospedale S. Maria della Scala an einer verwandten szenischen Form der Inszenierung von Skulptur vor einem gemalten Landschaftshintergrund mitgearbeitet hat. Hier bemalte er nicht nur die Figurengruppe aus Terracotta, sondern führte auch noch den *paese* aus (Fiorella Sricchia Santoro, Beccafumi e Siena, in: Domenico Beccafumi e il suo tempo [wie Anm. 1], S. 33). – Eine Portalsituation, die Beccafumis Komposition der Paulus-Tafel ungewöhnlich nahesteht, ist die des Südportals des Straßburger Münsters, wo Salomon als Richter am Trumeaupfeiler thront (freundlicher Hinweis von Ingo Herklotz).
- 66 Ausführlich zu Begriff und Phänomen des *paragone* vgl. Pepe, in: Luigi Grassi / Mario Pepe, Dizionario della critica d'arte, Turin 1978, S. 387-391, s. v. Paragone; grundlegend und mit älterer Literatur: Claire J. Fargo, Leonardo da Vinci's ‚Paragone‘. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the ‚Codex Urbinas‘, Leiden / New York / Kopenhagen / Köln 1992.
- 67 Abgedruckt in Senigaglia 1907 (wie Anm. 9), S. 83.

- 68 Johannes Nathan, Neue Literatur zu Orsanmichele in Florenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62, 1999, S. 541-570, hier S. 569-570.
- 69 Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 179-184; Carter Southard (wie Anm. 27), S. 58-59, 319-320.
- 70 Die Stiftung einer Kerze ist in den Mercanziastatuten nur für den Tag von Mariä Himmelfahrt angeordnet; vgl. Senigaglia 1908 (wie Anm. 9), S. 172.
- 71 Ascheri (wie Anm. 13), S. 129.
- 72 Nach Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 48, 134, war üblicherweise jede Sala dell'Udienza der Zünfte mit einem Madonnenbild geschmückt.
- 73 Ich beziehe mich hier auf die Ausgabe der Statuten aus dem Jahr 1472, die allerdings weitgehend identisch sind mit den früheren Redaktionen; zitiert nach Monica Chiantini, La Mercanzia di Siena nel rinascimento. La normativa dei secoli XIV-XVI, Siena 1996, S. 7.
- 74 Zur Verwendung des „Diligite iustitiam qui iudicatis terram“ (Liber Sapientiae Salomonis I, 1) an öffentlichen Plätzen seit dem Trecento vgl. Maria Monica Donato, Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena): Palazzo Pubblico e l'iconografia politica alla fine del medioevo, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3. Ser., 18/3, 1988, S. 1105-1272, hier S. 1212ff.
- 75 Grundlegend zu den Fresken im Palazzo Pubblico vgl. Nicolai Rubinstein, Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 21, 1958, S. 179-207; Uta Feldges-Henning, The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 35, 1972, S. 145-162; Carter Southard (wie Anm. 27); Max Seidel, Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der ‚Sala della Pace‘, in: Städel-Jahrbuch, 16, 1997, S. 35-90; Quentin Skinner, Il Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti e la teoria dell'autogoverno repubblicano, in: Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'età moderna: Firenze, Genova, Lucca, Siena, Venezia, hg. von Simonetta Adorni-Braccesi und Mario Ascheri, Rom 2001 (Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 43/44), S. 21-42.
- 76 Rubinstein (wie Anm. 75), S. 182-183.
- 77 Rubinstein (wie Anm. 75), S. 189. Zu Bedeutung und Herkunft des „Diligite iustitiam qui iudicatis terram“ vgl. Chiara Frugoni, The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 43, 1980, S. 239-241.
- 78 Gregor Martin Lechner, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom / Freiburg / Basel / Wien 1994, Bd. VIII, Sp. 133.
- 79 Kristin Eldyss Sorensen Zapalac, ‚In his image and likeness‘. Political Iconography and Religious Change in Regensburg, 1500-1600, Ithaka / London 1990. Allgemein zur Funktion von Weltgerichtsbildern und moralisierenden Historien als Mahnung der Richter zu Gerechtigkeit und vor Rechtsmißbrauch vgl. LCI (wie Anm. 78), Bd. II, s. v. Gerechtigkeitsbilder, Sp. 134-140, und Bd. III, s. v. Recht, Sp. 505-511, dort bes. Sp. 505 (zur Ikonographie der Rechtsidee). Allgemein zur Ikonographie der Gerechtigkeit vgl. Wolfgang Pleister, Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988.
- 80 Vgl. dazu Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Walter Kasper, 3. Aufl., Freiburg / Basel / Rom / Wien 1993ff., Bd. IV, s. v. Gerechtigkeit, Sp. 498-504, und Gerechtigkeit Gottes, Sp. 504-507.
- 81 Als vergleichbares Phänomen ließe sich Wolf (wie Anm. 34), S. 149, anführen, der im Rahmen seiner Untersuchung von Verrocchios Christus-Thomas-Gruppe die Titelmminiatur der Statuten der *Otto della Guardia e Balia* aus dem Jahr 1479 erwähnt. Hier erscheint der Hl. Thomas, der *nicht* der Patron der Zunft ist, mit einer Inschrift aus Eccl. XIX, 4: „Wer zu schnell Glauben schenkt, ist leichtfertig“, was nach Wolf eine Aufforderung an die *Otto* war, Zurückhaltung und Sorgfalt bei der Prüfung eines Sachverhaltes walten zu lassen. Wolf betont, daß es bei dieser Miniatur der Florentiner Sicherheitspolizei, die über strafrechtliche Jurisdiktionsgewalt verfügte und nicht an Gesetze gebunden war, primär um das *Thema*, nicht um den *Patron* der Zunft geht.
- 82 Giovanna Nepi Scirè, in: Giorgione a Venezia, Ausst.-Kat., hg. von Augusti Ruggeri u. a., Mailand 1978, S. 118.
- 83 Vasari-Barocchi (wie Anm. 5), Bd. IV, S. 44-45.
- 84 Nach Francesco Valcanover, in: Giorgione a Venezia (wie Anm. 82), S. 132, Anm. 11, interpretierte Nordenfalk die Judith als „Giustizia divina“, Cavalcaselle als „Giustizia“. Dieser Interpretation folgt auch Valcanover, ebenso Giandomenico Romanelli, in: Titian. Prince of Painters, Ausst.-Kat., Venedig 1990, S. 34; vgl. Valcanover, in: Titian (diese Anm.), Kat.-Nr. 1.
- 85 Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei, hg. von Miklós Boscovits, Berlin 1987, S. 178.
- 86 Enzo Carli, Le tavolette di biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena, Florenz 1950, S. 84, Nr. 79; Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII), hg. von Enzo Carli u. a., Rom 1984, Kat.-Nr. 105, S. 250-251.
- 87 Wolf (wie Anm. 34), S. 145 und passim.

- 88 Lodovico Zdekauer, *Iustitia. Immagine e Idea*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 20, 1913, S. 384-425, hier S. 393. Für weitere Beispiele historisch-biblicher Richterfiguren siehe: LCI (wie Anm. 78), Bd. II, s. v. Gerechtigkeitsbilder, Sp. 134-140.
- 89 Vasari-Barocchi (wie Anm. 5), Bd. VI, S. 157. Das Fresko wurde beim Umbau der Loggia des Palazzo di Ragione durch Palladio zerstört (Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 Bde., London 1969ff., Bd. I: *The Religious Paintings*, S. 10, Anm. 50).
- 90 Für Pavia etwa, das im 6. Jahrhundert eine der Residenzen Theoderichs d. Gr. war, ist bezeugt, daß im 10. Jahrhundert in einer eigens dafür errichteten Gerichtslaube Recht gesprochen wurde. In einer Quelle aus dem Jahr 908 heißt es, daß dort „unter dem Theoderich“ das Gericht tagte. Gemeint ist ein Mosaikbild des ostgotischen Herrschers Theoderich (Priß [wie Anm. 36], S. 334), unter dessen Schutzherrschaft das Gericht sich demnach befand. Es ist zu vermuten, daß die Formulierung, nach der „unter dem Theoderich“ Gericht gehalten wurde, auf die Identität von einem als Sinnbild der Gerechtigkeit gedeuteten Patron und dem Ort der Rechtsprechung abzielt.
- 91 Die Statue stammt vermutlich aus der Werkstatt des Benedetto da Maiano; zu Abbildungen der Skulptur und zum räumlichen Kontext siehe: *Il Collegio del Cambio in Perugia*, hg. von Pietro Scarpellini, Cinisello Balsamo 1998. Zu Peruginos im Jahre 1500 vollendetem Freskenprogramm des Gerichtssaales siehe Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 212ff., und Martina Hansmann, ‚Una forza che si sente ma non può esprimersi.‘ Bemerkungen zur Bildkonzeption der Cambiofresken Peruginos, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. von Andreas Beyer u. a., Alfter 1993, S. 285-303.
- 92 Nach Freedman Slepian (wie Anm. 27), S. 218, befindet sich die Notiz im *Archivio del Cambio*, Libro D del 1492, fol. 73, unter dem Datum des 25. Januar. Die Jahreszählung folgt vermutlich dem etwa auch in Florenz üblichen Brauch, das neue Jahr ab dem 25. März (Verkündigung an Maria) statt ab dem 1. Januar zu zählen.
- 93 Vgl. die Sala del Tribunale des Palazzo Comunale in dem Siena unterstehenden Lucignano. Der einzige in dem Zyklus vorkommende Heilige ist Paulus mit den Attributen Schwert und Buch, dessen Inschrift dem Römerbrief 12, 17-19 entnommen ist. Nach Christiane L. Joost-Gaugier, *Dante and the History of Art. The Case of a Tuscan Commune. Part II: The Sala del Consiglio at Lucignano*, in: *Artibus et historiae*, 22, 1990, S. 23-46, hier S. 29, thematisiert die Inschrift die von Dante in seiner Schrift ‚*De monarchia*‘ (III, 13) hervorgehobene Tatsache, daß Paulus sich als römischer Bürger den herrschenden Gesetzen zu unterwerfen hatte.
- 94 Dazu siehe Thomas Martone, *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings. From the Early Christian Period to the High Renaissance*, New York / London 1985, S. 3ff.
- 95 Dazu siehe auch LThK (wie Anm. 80), Bd. IV, s. v. Gesetz, Sp. 579-589, besonders Sp. 587-588, und Bd. VII, s. v. Paulus, Sp. 1494-1514, hier bes. Sp. 1500.
- 96 Martone (wie Anm. 94), S. 118.
- 97 In diesem Sinne sei auf Hugo von St. Viktor verwiesen, nach dem die Kirche den Sünder erhebe, wohingegen der Staat ihn verdamme (Zdekauer [wie Anm. 88], S. 395). Im zeitgenössischen Sprachgebrauch ist an vielen Stellen die Bedeutung von *giustizia* ferner gleichbedeutend mit dem Begriff der Hinrichtung bzw. *giustiziare* als Wirken des weltlichen Rechts nachweisbar. Vgl. dazu Jean S. Weisz, *Caritas / Controriforma. The Changing Role of a Confraternity's Ritual*, in: *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, hg. von Konrad Eisenbichler, Kalamazoo, Michigan 1991, S. 221-236, hier S. 222, 225.

## Abbildungsnachweis

Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität: 4  
 Florenz, Kunsthistorisches Institut: 2  
 Florenz, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1257 F): 6  
 Genf, Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski: 5

Siena, Archivio di Stato: 8-9  
 Nach Hansen, Sabine, *Die Loggia della Mercanzia*, Worms 1987: 3  
 Nach Seidel, Max, Signorelli um 1490, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, S. 181-256: 7  
 Siena, Opera della Metropolitana: 1