

Dieter Blume

Sakrale und profane Wandmalerei in Italien im 14. Jahrhundert

Die Wandmalerei als monumentale Dekoration von Architektur hat in Italien in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. In den folgenden drei Jahrhunderten entwickelt sich diese großformatige Ausgestaltung gebauter Räume in der Technik der Freskomalerei zu einer eigenen Tradition, der in den anderen westeuropäischen Ländern nur wenig an die Seite zu stellen ist. So bleibt Italien auch das einzige Land Westeuropas, das den Gliederbau der französischen Gotik bis auf Ausnahmen nicht übernimmt, weshalb im Inneren der Kirchen weiterhin großformatige Wandflächen zur Verfügung stehen, welche die Maler gestalten können.

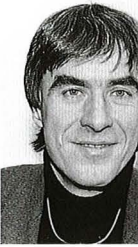
Der römische Aufbruch im 13. Jahrhundert

Von den verschiedenen Faktoren, welche den genannten Aufschwung eingeleitet haben, seien hier zwei genannt, die mir besonders wichtig scheinen. Zum einen spielt die Geschichte Roms eine besondere Rolle; denn zu Beginn des 13. Jahrhunderts hatten die Päpste Innozenz III. und Honorius III. durch den Ausbau des Kirchenstaates das Papsttum zu einer Territorialmacht in Mittelitalien gemacht. Danach begann eine Erneuerung der alten, ehrwürdigen Kirchen Roms, um so an die antike Größe der Stadt wieder anknüpfen zu können. Diese Renovatio gewann eine große Intensität, als 1277 mit Nikolaus III. ein Mitglied aus der römischen Adelsfamilie der Orsini zum Papst gewählt wurde. Zum ersten Mal seit längerer Zeit dominierte damit der lokale Adel an der Kurie, und der Papst residierte kontinuierlich in Rom. Da Nikolaus III. zugleich auch die Leitung des Senats übernahm, fielen geistliche und weltliche Macht zusammen. Der Papst war zugleich Herrscher der Römer und definierte die Bewohner Roms als eine Art auserwähltes Volk. Als Folge dieser gewandelten politischen Situation setzte eine umfassende Erneuerungskampagne in den wichtigsten Kirchen Roms ein, die nicht allein vom Papst, sondern auch von den untereinander konkurrierenden Adelsfamilien getragen wurde. Ein ausgeprägtes und für Rom spezifisches Traditionsbewusstsein führte dabei zu einer singulären Form der Antikenrezeption. So wurden die spätantiken Freskenzyklen der Grabeskirche des heiligen Paulus, die offenbar stark verblasst waren, nicht übermalt, sondern restauriert! Die Maler konnten dabei Technik und Ei-

Zum Autor

Geb. 1952, Studium der Kunstgeschichte, Ethnologie und Geschichte in Heidelberg; Promotion 1981; 1983–1985 Vorbereitung der Ausstellung »Natur und Antike in der Renaissance« in Frankfurt am Main, 1985–1994 Assistent und Hochschuldozent am Kunsthistorischen Institut der Universität München; 1991 Habilitation; 1991 Visiting-Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore/USA; seit 1994 an der Universität Jena.

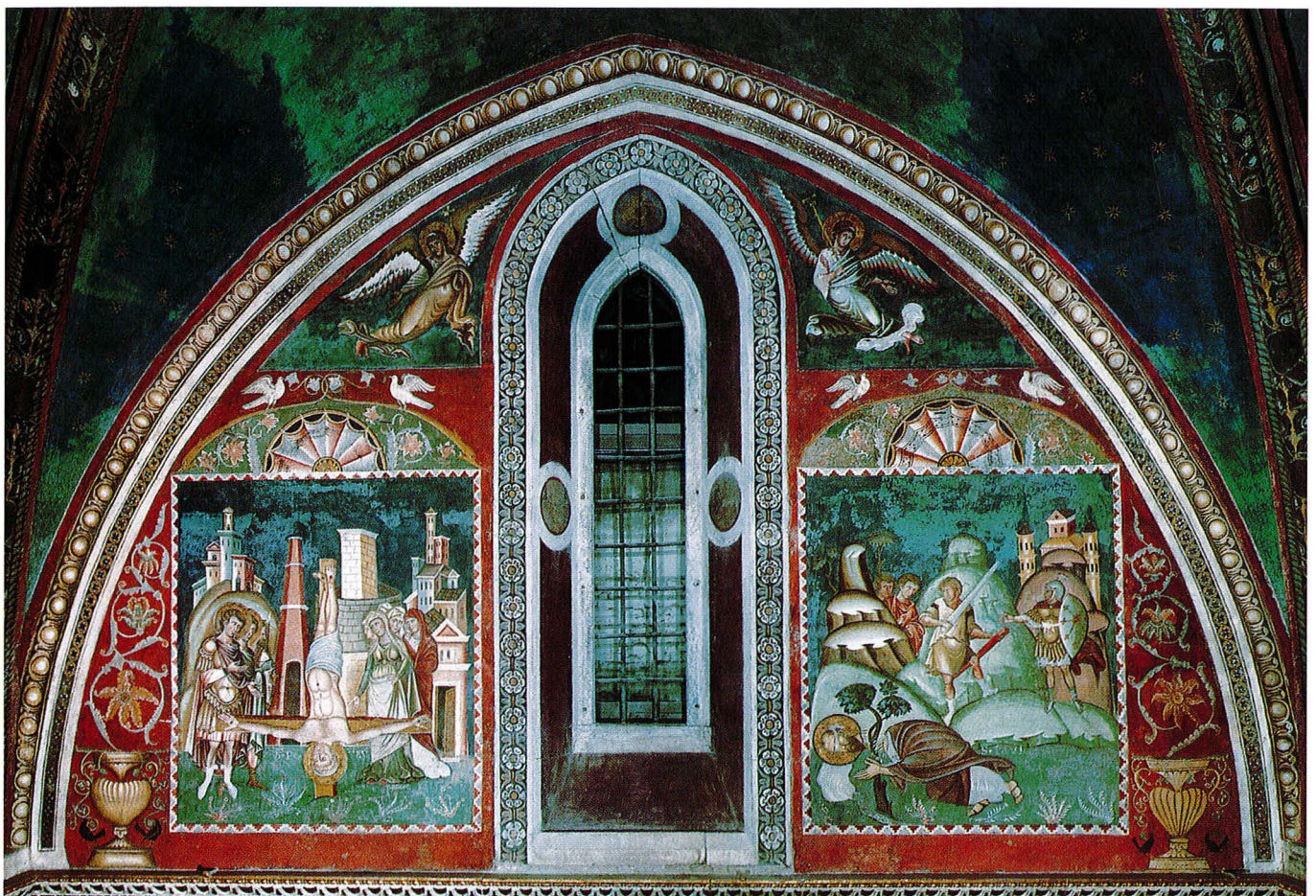
Publikationen u. a. zur italienischen Wandmalerei als Ordenspropaganda und zu astrologischen Bildern. Aktuelles Forschungsprojekt: »Bild und Wissenschaft. Mittelalterliche Sternbilderdarstellungen bis 1500«.



genart dieser antiken Wandbilder genau studieren, und sie nutzten die Gelegenheit, um daran zu lernen. Die Orientierung an den alten antiken Dekorationsformen hatte ohne Frage politische Konnotationen und entsprach offensichtlich den Intentionen der Auftraggeber.

Deutlich werden diese Zusammenhänge an der Ausmalung einer kleinen Kapelle, die als einziges Relikt jenes Palastes erhalten geblieben ist, den Nikolaus III. bei der römischen Bischofskirche San Giovanni in Laterano errichten ließ. Sie ist als eine Art Allerheiligstes konzipiert und mit dem Titel »Sancta Sanctorum« ausgezeichnet, da sie die wichtigsten Reliquien Roms birgt. Es handelt sich um einen gotischen Kapellenraum mit Kreuzrippengewölbe auf quadratischem Grundriss. Diese moderne Architektur erhält nun aber durch die Ausmalung ein dezidiert antikisches Flair (Abb. 1). Zu beiden Seiten der Fenster wird in der steilen Lünettenwand jeweils ein Bild präsentiert, welches das Martyrium eines der Heiligen zeigt, von denen Reliquien in der Kapelle verwahrt werden. Doch füllt diese Szene nicht die gesamte zur Verfügung stehende Fläche, sondern sie ist in antiker Manier als quadratisches Tableau in eine große Ornamentzone eingesetzt. Alle Motive, die wir dort finden – sowohl die in gleichmäßigen Voluten angelegte Arkantusranke, die aus golden glänzenden Metallvasen aufsteigt, oder das aus Ranken und Rosetten gebildete Giebelfeld –, entstammen der antiken Dekorationskunst. Auch die Malerei der Bilder selber ist durch eine neue Plastizität der Figurendarstellung und eine verbesserte Räumlichkeit der Architekturversatzstücke gekennzeichnet, die von den spätantiken Freskenzyklen abgeleitet sind, bei deren Restaurierungen die

Abb. 1
Rom, Sancta Sanctorum, südliche Lünettenwand, Martyrium von Petrus und Paulus.
Bild: Sancta Sanctorum, Mailand 1995.



gleichen Maler tätig waren. Ohne Frage haben wir es hier mit einer bewussten, ästhetischen Entscheidung zu tun, die von den Auftraggebern sowie den Malern gleichermaßen getragen wird, und welche die spätantiken Bilddekorationen der frühchristlichen Basiliken zum Maßstab erhebt, um das Erscheinungsbild der Renovatio Roms daran auszurichten. Als die Fresken dieses päpstlichen Privatoratoriums von Sancta Sanctorum vor wenigen Jahren gereinigt wurden, ist deutlich geworden, dass mit dieser Ausmalung ein Schlüsselmonument für die Erneuerung der spätmittelalterlichen Wandmalerei in Italien erhalten geblieben ist.

Ein zweiter Faktor, der für den Aufschwung der Wandmalerei von großer Bedeutung ist, hat eher religionsgeschichtlichen Charakter. Der zu Anfang des 13. Jahrhunderts gegründete Orden der Franziskaner hat seine Ideen und Ziele in besonderer Weise auch mit Bildern propagiert. In der historischen Rückschau scheint es fast, als hätten die Franziskaner die verschiedenen Möglichkeiten des Bildgebrauchs geradezu systematisch erprobt. In jedem Fall kommt ihnen bei der Entwicklung neuer Einsatzmöglichkeiten für Bilder eine Vorreiterrolle zu. Seit dieser neue Orden ab der Mitte des 13. Jahrhunderts in allen Städten Italiens großdimensionierte Kirchenbauten errichtete, setzte er in verstärktem Maß auch das Medium der Wandmalerei ein. Die Vita des Ordensgründers Franziskus wurde in jedem Konvent anhand von monumentalen Bildern vorgeführt, mit denen die besondere Rolle des neuen Ordens exemplifiziert werden konnte. Vorbilder dieser zahlreichen Kirchengestaltungen, denen offenbar ein hoher Grad an Verbindlichkeit zukam, wurden im Ordenszentrum Assisi ausgearbeitet, und sie müssen in Form gezeichneter Kopien den zum Teil weit entfernt liegenden Konventen zur Verfügung gestellt worden sein.

Gemalte Wirklichkeit in Assisi

In Assisi treffen die beiden hier genannten Faktoren bei der Ausgestaltung der Grabeskirche des Ordensgründers zusammen, und es entstand eine produktive Situation besonderer Verdichtung, aus der eine neue Form der Wandmalerei hervorging. Die unter päpstlicher Aufsicht 1228–1253 errichtete Kirche von San Francesco in Assisi stellt in verschiedener Hinsicht ein Novum dar. Es ist der erste gotische Kirchenbau in Italien und zudem nicht allein Grabeskirche, sondern zugleich auch Hauskapelle des Papstes, der auch als der eigentliche Bauherr anzusprechen ist. Die etwa seit 1260 von verschiedenen Werkstätten durchgeführte Ausmalung dokumentiert die Entwicklung der Wandmalerei zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert in bemerkenswerter Dichte. Unter dem oben erwähnten Papst Nikolaus III. hatte man mit der Freskierung der Oberkirche begonnen. Um 1285 war dann der Florentiner Cimabue im Querhaus und im Chor tätig. Gegen 1290 brachten römische Maler im Langhaus Fresken an, die in Form und Programm die Dekoration römischer Basiliken kopierten. Zu Beginn der Neunzigerjahre kam dieses gigantische Ausmalungsprojekt schließlich mit den 28 Bildern der Franziskus-Legende zu einem fulminanten Abschluss. Es ist diese gemalte Franziskus-Legende in der Oberkirche von Assisi, welche den Beginn einer neuen Malerei markiert, der gemeinhin mit dem Namen Giotto verbunden wird. Der Florentiner Maler Giotto hat vermutlich

streifen, auf dem zwei Bäume stehen, die mit dem ungleichmäßigen Wuchs ihrer Kronen und dem genau wiedergegebenen Blattwerk ebenso als Brauurstücke früher Naturdarstellung zu gelten haben wie die genau beobachtete und sehr anschaulich wiedergegebene Gruppe der Vögel. Die Realismen dieser Bilder betreffen also nur Teile des gesamten Bildgefüges. Dennoch reichen diese Mittel aus, um die Einbildungskraft des Betrachters soweit zu stimulieren, dass wir das Partielle dieser Darstellungstechnik erst im zweiten Anlauf wahrnehmen.

Zu diesen äußeren Realismen, wie ich sie hier nennen möchte, treten dann noch die Aspekte der Mimik und Gestik, welche die innere Erfahrungswelt der Gefühle mit verstärkter Intensität in die Bilder einbringen und die in Giotto's späteren Œuvre eine so wichtige Rolle spielen. Ich verweise hier nur auf die Wut des Vaters in der Lossagung oder auf die Konzentration des zuhörenden Papstes in der Predigt vor Honorius III. Ein wichtiges Hilfsmittel sind hierbei oft Nebenfiguren, die mit ihren Reaktionen in unterschiedlichen Spielarten die Wirkung des dargestellten Ereignisses vor-

Abb. 6
Padua, Arenakapelle, Gesamtansicht.
Bild: Rolf Toman, *Die Kunst der italienischen Renaissance*.
Architektur, Skulptur, Malerei,
Zeichnung, Köln 1994.

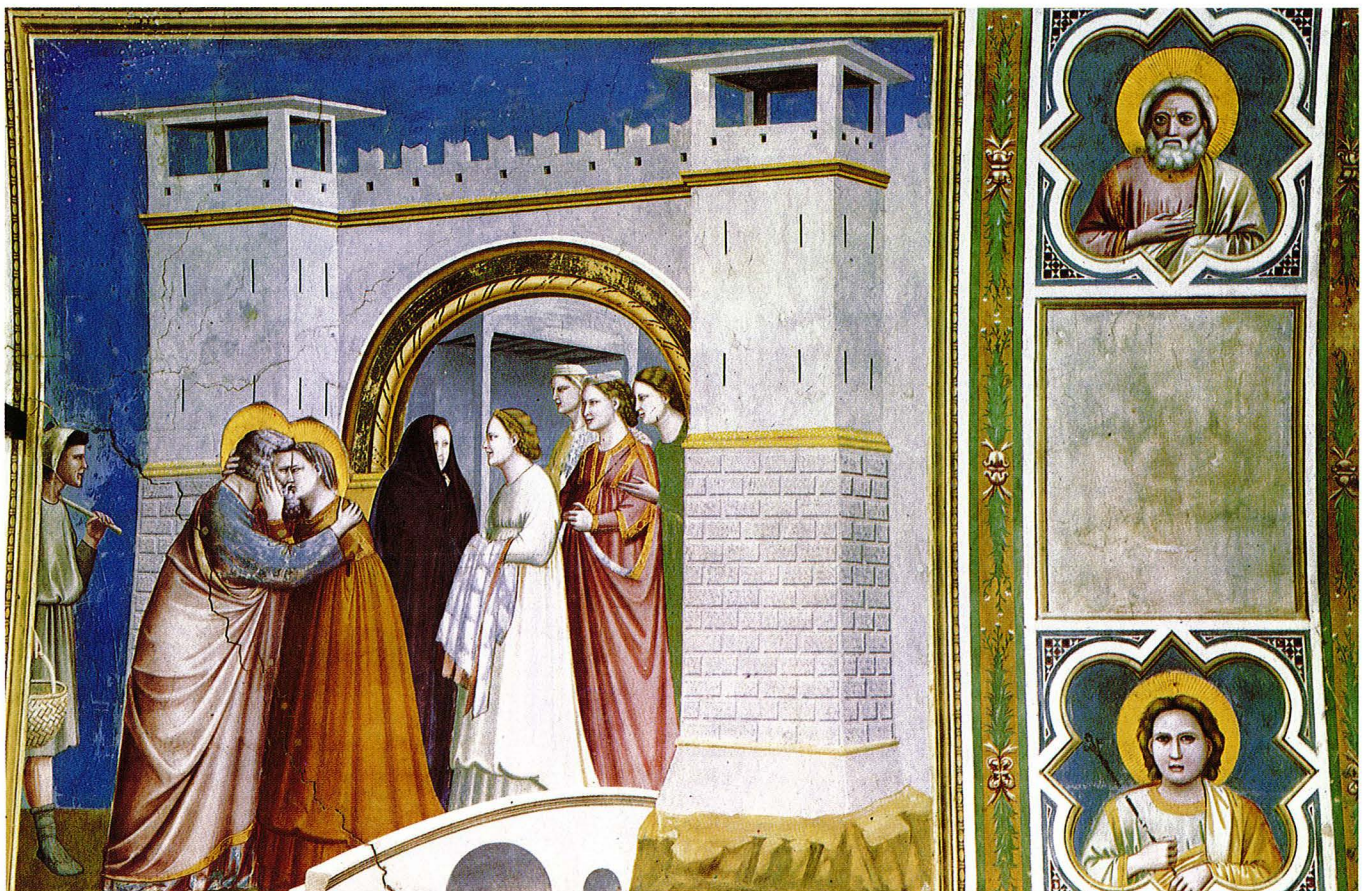


führen. In der Vogelpredigt ist es das hilflose Erstaunen des Begleiters, der sich vor Unsicherheit an dem Strick seiner Kutte festhält, welche uns das Erstaunliche dieser Begebenheit vor Augen stellt.

Gemalte Emotion in Padua

Während wir es in den Fresken von Assisi mit einem dokumentarischen Realismus zu tun haben, zeigt uns die Arena-Kapelle in Padua, das erste gesicherte Werk Giottos, eine ganz andere Form von Malerei (Abb. 6). Enrico Scrovegni, einer der reichsten Männer von Padua, stiftete um das Jahr 1303 diese Privatkapelle. Er ließ sie als eigenständigen Kirchenbau mit öffentlichem Zugang neben seinem neuen Palast errichten. Etwa in den Jahren 1302–1305 hat Giotto den einschiffigen Saalraum mit einer kompletten Ausmalung versehen. Vieles ist hier neuartig und jedes Detail konsequent durchgeplant. Dies beginnt mit dem Rahmensystem, das eine aufwendige Marmorinkrustation vortäuscht und zugleich einen idealen Betrachterstandpunkt in der Raummitte definiert. Es schließt aber auch die einheitliche Lichtführung in allen Bildern ein, die auf das Hauptfenster der Westwand bezogen ist. In drei Bildstreifen übereinander schildert Giotto hier die Geschichte von der Verkündigung an Anna und Joachim (Abb. 7), der Geburt Mariens und ihrer Eheschließung sowie das Leben ihres Sohnes Jesus Christus. Dieser alte biblische Stoff wird hier jedoch in ganz neuartiger Weise erzählt. Giotto macht ihn zu einem psychologischen Drama, das die Empfindungen der Hauptakteure in den Mittelpunkt rückt. Dies sollte beim Betrachter Betroffenheit auslösen und ihn zu einem emotionalen Nachvollzug des heiligen Geschehens ermuntern. Die Aufgabe war also eine völlig andere als in Assisi, und daraus erklären sich dann auch viele der

Abb. 7
Giotto: Begegnung zwischen Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. Padua, Arenakapelle.
Bild: Camillo Semenzato, Giotto: la Capella degli Scrovegni, Florenz 1970.



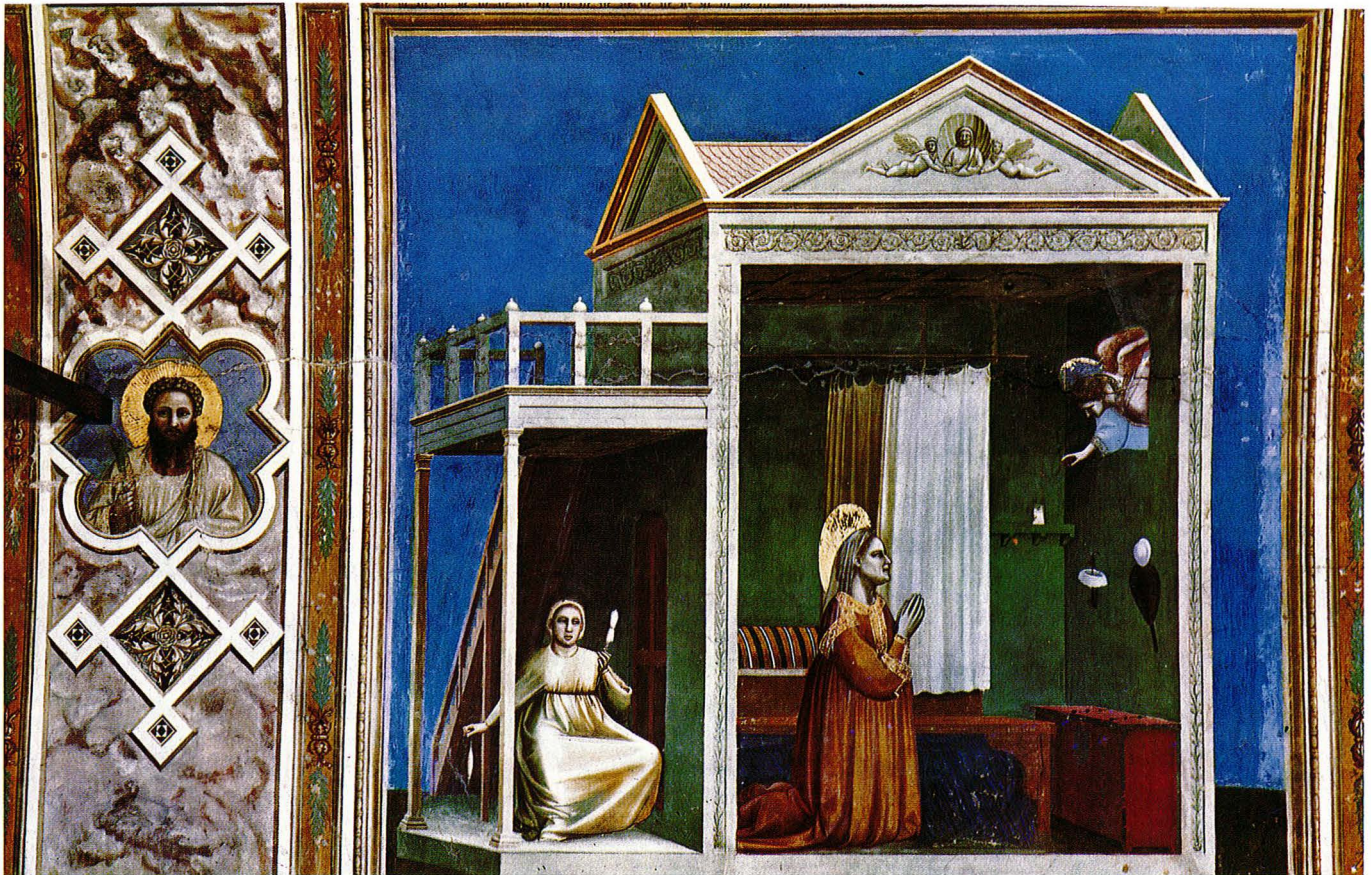


Abb. 8
Giotto: Verkündigung an
Anna. Padua, Arenakapelle.
Bild: Semenzato, a.a.O.

Unterschiede, die zwischen diesen beiden Zyklen zu beobachten sind. Gemeinsam ist ihnen aber der klare Bildaufbau, die große räumliche Tiefenwirkung und die detailgetreue Wiedergabe von Elementen der Natur und der Wirklichkeit.

Berühmt ist jenes Bild, in welchem ein Engel der betenden Anna die vorausstehende Geburt der Maria verkündet (Abb. 8). Der aus Assisi bekannte Raumkasten ist hier in leichter Schrägansicht im Bildfeld isoliert, so dass durch die Einbeziehung des Außenbereichs der intime Charakter des Innenraumes um so deutlicher in Erscheinung tritt. Außen herrscht ein hartes, fast gleißendes Licht, vor dem sich die Magd zum Spinnen in den Schatten der Treppe flüchtet. Im Inneren hingegen gibt es nur ein sehr gedämpftes Licht, und die Wände sind zur Decke hin stark verschattet. Die karge Einrichtung mit dem Bett hinter dem einfachen Vorhang, der verschlossenen Truhe, der Sitzbank und den wenigen an der Wand aufgehängten Gegenständen schlägt unmittelbar die Brücke zur Erfahrungswelt des damaligen Betrachters. Diese häusliche Atmosphäre ist aber zugleich Träger eines emotionalen Gehaltes, denn sie vermittelt anschaulich die in sich gekehrte Stimmung der privaten Andacht. Nicht minder berühmt ist die Darstellung der Gefangennahme Christi (Abb. 9). In dem dichten Geschebe der Figurengruppen fängt Giotto das Wirrwarr des Handgemenges ein. Dennoch gibt es klare kompositionelle Linien, die alle strahlenförmig auf den Kopf Christi verweisen, etwa die zeigende Hand des Pharisäers rechts oder der mit dem Messer erhobene Arm des Petrus sowie die zahlreichen Lanzen und Keulen der Soldaten. Christus, der ganz umfassen ist von dem gelben Mantel des ihn umarmenden Judas, ist auf diese Weise in der Mitte des Geschehens isoliert. Hier entsteht ein ruhendes Zentrum, in

dem der Maler die Physiognomien des Gottessohnes und des Verräters miteinander konfrontiert. Wir sehen die beiden Protagonisten in einem intensiven Blickkontakt während des verräterischen Bruderkusses. So ist hier nicht die dramatische Handlung das eigentliche Bildthema, sondern eine emotionale Spannung in dem kurzen Moment vor dem Zugriff der Soldaten, bei der sich die bittere Enttäuschung Christi und das nagende Gewissen des Judas treffen.

In allen Szenen geht es Giotto bei dieser Ausmalung um den emotionalen Gehalt der jeweiligen Begebenheit, den er auf sehr eindrückliche Weise herauszustreichen versteht (Abb. 10). Klare, das Bildgeschehen strukturierende Kompositionslinien, die Mimik und Gestik der Hauptakteure betonen, sind hierbei eines seiner wichtigsten Mittel. Die Nebenfiguren führen zumeist eine breite Palette unterschiedlichster Reaktionsweisen auf das Hauptgeschehen vor und machen dadurch die durch die Handlungen ausgelösten Gefühle anschaulich. Hier offenbart sich ein völlig neues Bildverständnis, das den gemalten Darstellungen eine ganz andere Wirkung zutraut. Giotto reagiert hier offensichtlich auf eine veränderte Erwartungshaltung einer Kultur gebildeter Laien, die sich in den Städten herausbildete und neue Gebets- und Andachtspraktiken entwickelte. Der Freskenzyklus der Arenakapelle setzt dies in eine eindrückliche Bildandacht um, bei der aber das Einzelbild immer nur als Stufe einer Abfolge zu begreifen ist. Die Verknüpfung der einzelnen Bilder ist genau kalkuliert und kompositionell sowie in ihrer Wirkung aufeinander abgestimmt. Der Malerei geht es hier also um ein ähnliches Anliegen wie der aufblühenden volkssprachlichen Literatur. Auch dort nimmt die Gefühlswelt der handelnden Personen einen immer größeren Raum ein. Doch scheint auf diesem Gebiet gerade die Malerei Giottos eine besondere Vorreiterrolle inne zu haben, welche die Literatur auf vielfältige Weise inspiriert hat.

Giottos gemalte Bildandacht, die mit ihren psychologischen Inszenierungen noch heute jeden beeindruckt, der sich auf die Sprache dieser Bilder einlässt, wurde schnell berühmt. Schon wenige Jahre nach ihrer Fertigstel-

Abb. 9
Giotto: *Gefangennahme Christi*. Padua, Arenakapelle.
Bild: Anna Maria Spiazzi, *Die Scrovegni-Kapelle in Padua*, Mailand 1993.

Abb. 10
Giotto: *Der Kindermord von Bethlehem*. Padua, Arenakapelle.
Bild: Spiazzi, a.a.O.



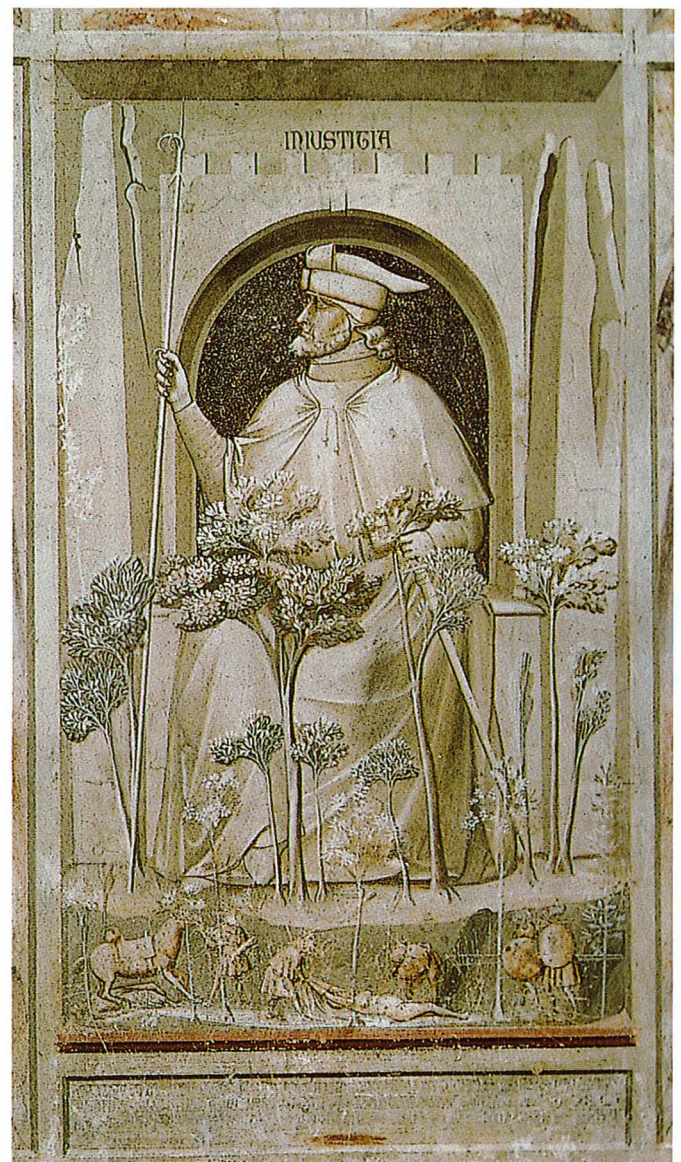
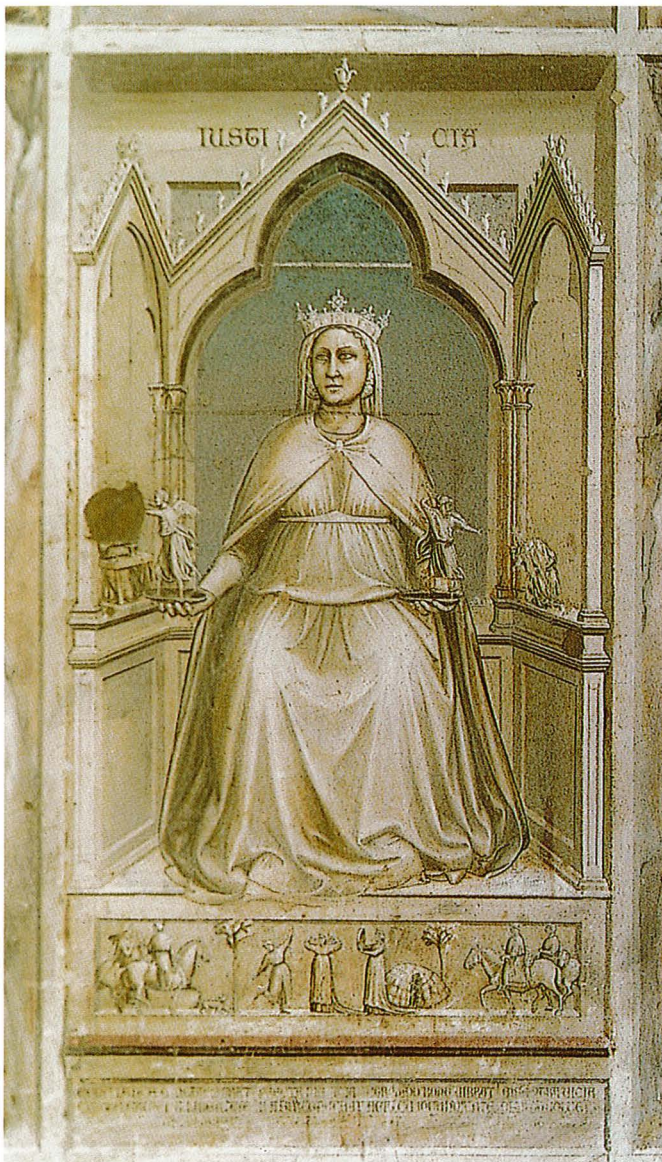
lung wurden einzelne Formerfindungen sowie auch ganze Szenen von anderen Künstlern zitiert. Desgleichen finden sich literarische Äußerungen, die nicht nur den Bekanntheitsgrad dieser Ausmalung belegen, sondern auch deutlich machen, dass die Neuartigkeit dieser Malerei von den Zeitgenossen selbst empfunden wurde.

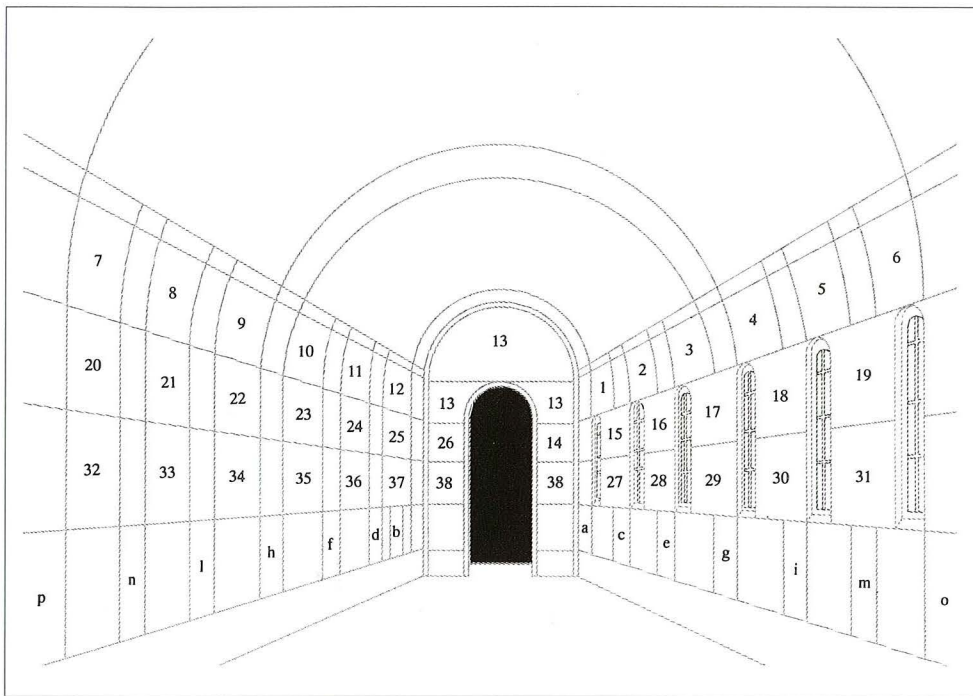
Politische Theorie im Bild

In den italienischen Stadtstaaten entstand seit dem 13. Jahrhundert eine politische Bildersprache, mit deren Hilfe man in monumentalen Darstellungen, welche man in den Versammlungsräumen der Rathäuser anbrachte, das gemeinsame Ideal und den übergreifenden Konsens der widerstrebenden und in Parteien aufgespaltenen Bürger zu beschwören suchte. Die speziellen Anforderungen an die politische Ikonografie in den Stadtrepubliken haben die Entwicklung einer eigenständigen profanen Bildkultur damals entscheidend gefördert. Auch auf diesem Gebiet hat Giotto für die Malerei neue Möglichkeiten erschlossen und wichtige, vielfach kopierte Vorbilder geschaffen. Insbesondere hat er dem mittelalterlichen Typus der Allegorie zu einer neuen Anschaulichkeit und erweiterten Darstellungs-

Abb. 11
Giotto: Allegorie der
Gerechtigkeit. Padua,
Arenakapelle.
Bild: Archiv.

Abb. 12
Giotto: Allegorie der
Ungerechtigkeit.
Padua, Arenakapelle.
Bild: Archiv.





Der Freskenzyklus der Arena-Kapelle in Padua

Episoden aus dem Leben von Joachim und Anna

1. Die Verweisung Joachims aus dem Tempel
2. Joachim zieht sich unter die Hirten zurück
3. Die Verkündigung an die heilige Anna
4. Joachims Opfer
5. Joachims Traum
6. Die Begegnung zwischen Joachim und Anna an der Goldenen Pforte

Episoden aus dem Leben der Jungfrau Maria

7. Mariä Geburt
8. Die Vorstellung der Jungfrau Maria im Tempel
9. Die Übergabe der Gerten
10. Das Gebet für das Erblühen der Gerten
11. Die Hochzeit von Maria und Joseph
12. Das Hochzeitsgeleit der Jungfrau Maria
13. Gottvater beauftragt den Erzengel Gabriel mit der Botschaft an Maria. Die Verkündigung

Episoden aus dem Leben und vom Tod Jesu Christi

14. Die Heimsuchung Mariä
15. Die Geburt Jesu
16. Die Anbetung der Könige
17. Die Vorstellung Jesu im Tempel
18. Die Flucht nach Ägypten
19. Der Kindermord von Bethlehem
20. Jesus unter den Schriftgelehrten
21. Die Taufe Christi
22. Die Hochzeit von Kana
23. Die Auferstehung des Lazarus
24. Der Einzug Jesu in Jerusalem
25. Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel
26. Judas' Verrat
27. Das letzte Abendmahl
28. Die Fußwaschung
29. Die Gefangennahme Christi
30. Christus vor Kaiphas
31. Die Geißelung Christi
32. Der Aufstieg auf den Kalvarienberg
33. Die Kreuzigung
34. Die Beweinung des toten Christus
35. »Noli me tangere«
36. Die Himmelfahrt
37. Das Pfingstfest
38. Die zwei kleinen Chöre
39. Das jüngste Gericht

Die Tugenden und die Laster

- a. Die Vorsicht
- c. Die Stärke
- e. Die Enthaltbarkeit
- g. Die Gerechtigkeit
- i. Der Glaube
- m. Die Barmherzigkeit
- o. Die Hoffnung
- p. Die Verzweiflung
- n. Die Eifersucht
- l. Die Untreue
- h. Die Ungerechtigkeit
- f. Der Zorn
- d. Die Unbeständigkeit
- b. Die Torheit

möglichkeiten verholten. In der Sockelzone der Arena-Kapelle zu Padua malte er die sieben Haupttugenden, denen kontrastierend die entsprechenden Laster gegenüberstehen. Diese Allegorien setzte er als in Grisaille gemalte Scheinskulpturen von dem farbigen Realismus der christlichen Szenen ab. Doch zugleich überspielen die Lebendigkeit dieser Figuren und zahlreiche Naturalismen die durch die monochrome Malerei bewirkte Distanz. Als politisches Bildpaar stehen sich in der Mitte des Raumes Gerechtigkeit (*ivstitia*) und Ungerechtigkeit (*inivstitia*) gegenüber und führen in antithetischer Argumentationsweise die positiven bzw. negativen Auswirkungen dieser Tugend vor.

Die Gerechtigkeit (*Abb. 11*) sitzt in einer Thronnische und hält die Schalen einer vor ihr aufgehängten Waage sorgfältig im Gleichgewicht. Von diesen Waagschalen aus praktizieren zwei geflügelte Assistenzfiguren eben jene Gerechtigkeit, indem sie bestrafen (rechts) und Ämter sowie Ehren verteilen (links). Unterhalb der Allegorie sind auf einem Bildstreifen die positiven Auswirkungen jener Tugend zu sehen. Jäger und Reisende bewegen sich sicher auf allen Wegen, Männer und Frauen tanzen vergnügt in freier Natur. Das genaue Gegenbild zeigt die Darstellung der Ungerechtigkeit (*Abb. 12*). Vor einer trotzigem Festungsmauer sitzt ein grimmiger Mann, der mit Krallenhänden seine Waffen hält. Der Wildwuchs der Bäume hat die Wege versperrt, und ungestraft überfallen Räuber die Reisenden und vergewaltigen die Frauen. Der neu entwickelte Illusionismus der Malerei steht hier also im Dienst einer politischen Theorie, die mit derartigen Kontrastbildern die ethischen Normen einer idealen Regierung zu verdeutlichen sucht.

Von herausragender Wirkung war ein Wandbild, das Giotto noch im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts im Palazzo del Podestà in Florenz schuf. Es ist zwar schon lange zerstört, aber aus Beschreibungen und auch durch Kopien bekannt. Das Thema ist die Warnung vor dem Eigennutz, welcher die Grundfesten der freien Stadtrepublik zerstört. Dies formuliert auch der

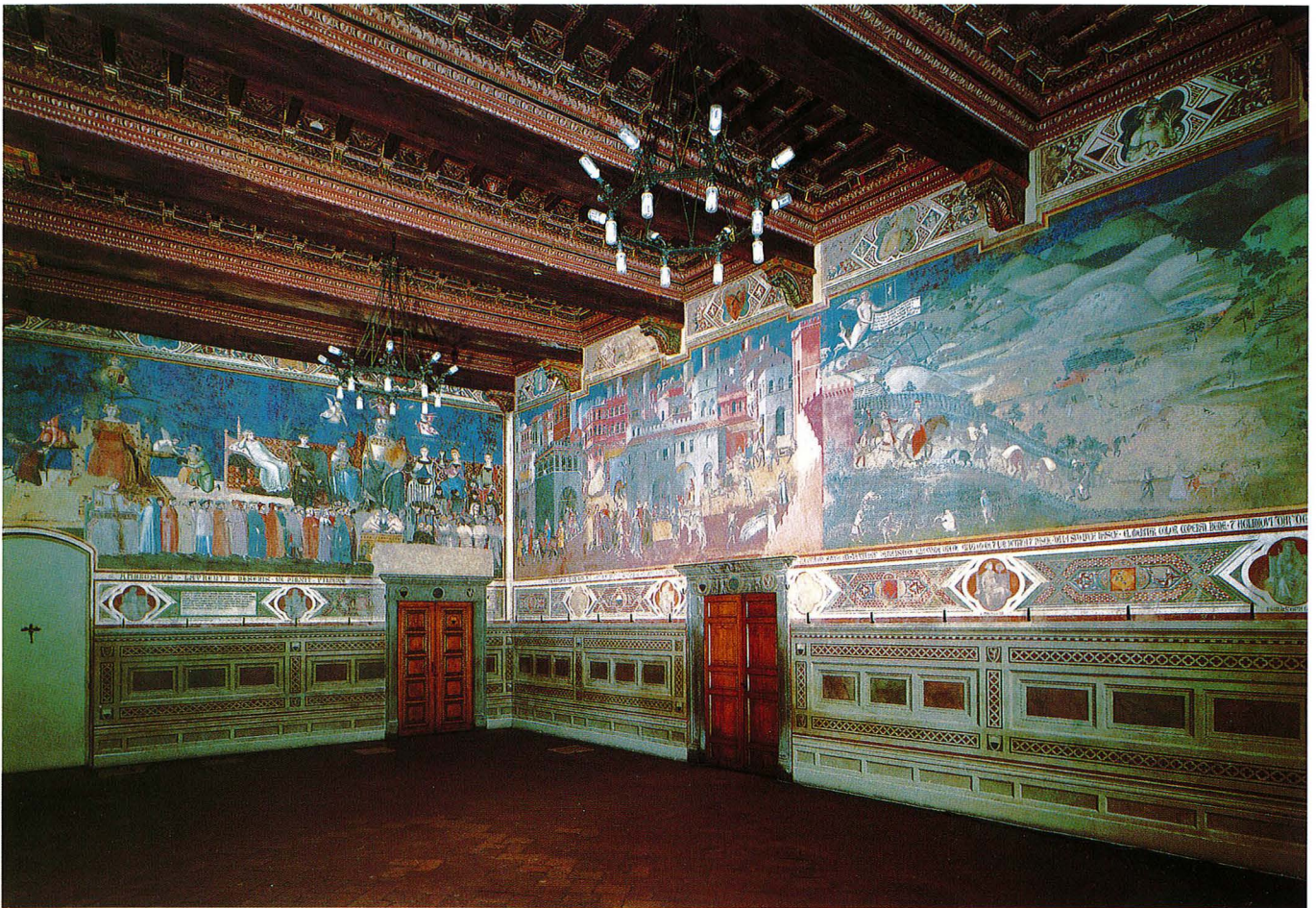


Abb. 13
Siena, Palazzo Pubblico,
Sala di Nove.
Bild: Enrico Castelnuovo,
Ambrogio Lorenzetti. *Il Buon
Governo*, Mailand 1995.

überlieferte italienische Titel: *Il comune rubato da molti*. Die Personifikation des Staates thronte in diesem Fresko wie ein Richter auf einer Thronbank unterhalb der sehr viel größer wiedergegebenen Waage der Gerechtigkeit. Vier Tugenden umstanden diesen Thron als wehrhafte Wächter, doch eine Gruppe von Bürgern bedrohte und attackierte die Personifikation des Staatswesens, so dass diese von ihrem Thron zu stürzen drohte. In anschaulicher Bildersprache wird hier die Ethik der Tugenden gegen die egoistischen Eigeninteressen der Bürger aufgeboten. Neuartig an dieser Bildkonzeption ist die direkte Interaktion der »überirdischen« Personifikationen mit den menschlichen Vertreterfiguren in ihren zeitgenössischen Kostümen. Dadurch entsteht ein dramatischer Handlungszusammenhang, dessen Dynamik den Betrachter unmittelbar in den Bann zieht. Der Appellcharakter des Bildes wird so durch die realistischen Elemente seiner Darstellung wirkungsvoll verstärkt.

Ein erhaltenes Fresko aus dem Zunfthaus der Wollweber (*Arte della Lana*) in Florenz greift diese Konzeption auf, präzisiert sie aber in einem entscheidenden Punkt. Denn es führt statt der allgemeinen Personifikation des Staatswesens eine historische, antike Beispielfigur ein. Es ist Brutus, der erste Konsul und Begründer der römischen Republik, der als Sinnbild der Gerechtigkeit und als antikes Leitbild jedweder republikanischen Verfassung galt. Er ist gleichfalls von den vier Kardinaltugenden umgeben, die vier zeitgenössisch gekleidete Bürger abwehren, welche mit Schmeichelei, Bestechung oder Drohung den zu erwartenden Richterspruch in ihrem Sinne zu beeinflussen suchen.

Stadt und Land als gemaltes Bild

Ambrogio Lorenzetti hat 1337–1340 eine vergleichbare Darstellung im Rathaus von Siena durch ein Porträt seiner Heimatstadt erweitert, um mit dieser topografischen Ergänzung die allgemeine Aussage seiner Allegorie zu präzisieren. Diese Ausmalung hat den Vorteil, weitgehend erhalten zu sein, und sie bildet deshalb das viel diskutierte Paradebeispiel jener politischen Bildersprache in den italienischen Stadtrepubliken (*Abb. 13*). Auf der Stirnwand des Saales, in dem das höchste Regierungsgremium der Republik von Siena tagte, malte Lorenzetti eine Thronbank, auf der er die Personifikation des Gemeinwohls inmitten von Tugenden platzierte (*Abb. 14*). Die Gerechtigkeit sitzt allerdings auf einem eigenen Thron ein wenig abseits und bringt mit ihren Händen wieder die Schalen einer überdimensionierten Waage ins Gleichgewicht, die von der Personifikation der göttlichen Weisheit gehalten wird. Von diesen Waagschalen geht eine weiße bzw. schwarze Schnur aus, die von der Eintracht (*concordia*) zu ihren Füßen zu einem einzigen Strang verbunden wird. An diesem Strang ziehen einheitlich und gemeinsam die 24 gewählten Regierungsvertreter, die in ihrer zeitgenössischen Kleidung und mit differenzierten Gesichtszügen auf der vordersten Bildebene stehen. Durch ihre Hände geht das Seil zu dem Zepter in der Hand des Gemeinwohls, das mit den Farben und den Emblemen Sienas gekennzeichnet ist. Das Zusammenspiel der verschiedenen Tugenden macht somit die Komplexität des politischen Konsenses in diesem Bild unmittelbar anschaulich.

Auf der Seitenwand wird dieser allegorische Mittelteil von einem weiten Stadt- und Landschaftspanorama flankiert, welches die Stadt Siena und ihr Umland zeigt. Die Auswirkungen der guten Regierung sind an den intakten Häusern und dem regen Treiben der Händler und Handwerker (*Abb. 15*) sowie der Bauern auf dem Land zu erkennen (*Abb. 16*). Eine Gruppe tanzender Mädchen, die größer wiedergegeben sind als die übrigen Gestalten, verkörpert wie schon bei Giotto in der Arena-Kapelle die

Abb. 14
Ambrogio Lorenzetti: Stirn-
wand mit den Tugenden. Siena,
Palazzo Pubblico, Sala di Nove.
Bild: Guiletta Chelazzi Dini,
Alessandro Angelini,
Bernardina Sani, Sienesische
Malerei, Köln 1997.



Harmonie eines funktionierenden Staatswesens. Die geflügelte Personifikation der Sicherheit (*securitas*) macht das, was der genauen Schilderung des städtischen und ländlichen Lebens ohnehin schon abzulesen ist, auch in der allegorischen Ausdrucksweise deutlich.

Als kontrastierendes Schreckensbild steht dem auf der gegenüberliegenden Wand die Allegorie der schlechten Regierung gegenüber (*Abb. 17*). Die monsterartige Personifikation der Tyrannis hat die Gerechtigkeit von ihrem Thron gestoßen, die jetzt mit gebundenen Händen am Boden liegt. Die abstoßenden Personifikationen der Laster haben auf der Thronbank Platz genommen. In Stadt und Land aber herrschen Krieg und Grausamkeit, die Häuser zerfallen und der Handel ist zum Erliegen gekommen. Der Schrecken (*timor*) fliegt mit gezücktem Schwert und schwarzen Fledermausflügeln über diese unheimliche Szenerie.

Das naturalistische Panorama der Stadt und ihres Umlandes, das eine erstaunliche topografische Genauigkeit aufweist, nimmt bei Lorenzetti einen ungleich größeren Raum ein als die allegorische Darstellung in der Form, wie sie Giotto zu Anfang des 14. Jahrhunderts einführte. Diese großflächige Darstellung prägt maßgeblich die gesamte Ausmalung dieses Sitzungssaales. Alle Elemente der städtischen Welt sind in den zahlreichen Details vertreten, und der Maler bietet dem Betrachter in aufsichtiger Perspektive die Fiktion des alles erfassenden Überblicks. Diese Fresken von Ambrogio Lorenzetti sind Inkunabeln der Landschaftsmalerei, da sie wohl zum ersten Mal auf derartig umfassende Weise das genaue Abbild einer bestimmaren Topografie liefern. Mit den neu erworbenen, naturalistischen Möglichkeiten der Malerei appellieren die Bilder an die Identifikation mit der eigenen Stadt, um so – im Verein mit den zahlreichen Inschriften – eine komplexe Aussage zur politischen Theorie und zur idealen Staatsform Sienas zu machen.

Abb. 15
Ambrogio Lorenzetti: Auswirkungen der guten Regierung. Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove. Bild: Dini, Angelini, Sani, a. a. O.

Kurze Zeit zuvor, 1335, hatte Giotto in hohem Alter für den Fürsten von Mailand Azzo Visconti eine weitere monumentale Allegorie geschaffen, die für den so andersartigen Kontext der Signorie oder Alleinherrschaft eine



ganz andere argumentative Stoßrichtung entfaltet. Es ist der persönliche Ruhm des Herrschers, der jetzt im Mittelpunkt steht. Der irdische Ruhm (*vana gloria*) fährt auf diesem Bild, das wir gleichfalls nur aus Beschreibungen und Kopien kennen, in einem von Pferden gezogenen Triumphwagen, umstrahlt von einer Aureole, über den Himmel. Unterhalb dieser Personifikation hat sich auf einem Wiesengelände das akklamierende Gefolge der Helden versammelt, unter denen neben den Heroen des Altertums und der mittelalterlichen Geschichte auch der Fürst selber zu erkennen ist. Diese Helden bemühen sich einen jener Lorbeerkränze aufzufangen, welche von der Personifikation des Ruhmes herabgeworfen werden. Auch hier treffen wir also wieder auf die Interaktion von Allegorien mit irdischen Beispielfiguren, aber noch entscheidender ist, dass Giotto hier zentrale Motive eines antiken Triumphzuges aufgreift und mit einer allegorischen Personifikation verknüpft. Dieses schnell berühmt gewordene Wandbild inspirierte seinerseits Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio, die das Motiv des allegorischen Triumphes in die Literatur einführten, wo es im humanistischen Umfeld große Verbreitung erlangte.

Giottos Ruhm und ein neues Kunstverständnis

Schon die Zeitgenossen, unter ihnen Dante in seiner ›Göttlichen Komödie‹ (Purgatorio XI, 91–95), haben Giottos Bilder bewundert. Die nachfolgende Generation der Florentiner Humanisten feierte ihn dann um die Mitte des 14. Jahrhunderts als den großen Erneuerer der Malerei. Insbesondere Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca haben sich mehrfach und ausführlich dazu geäußert. Für uns ist es nun aber von besonderem Interesse, uns über die Begriffe und Kategorien Klarheit zu verschaffen, die speziell Boccaccio für sein ausführliches Giotto-Lob verwendet. Da eine mittelalterliche Terminologie für derartige Fragen nicht existierte, griff er auf Plinius zurück, jenen unerschöpflichen Steinbruch antiken Wissens, dem man das ganze Mittelalter hindurch immer wieder neue Dinge entnahm. Die Nachahmung der Natur und Wirklichkeit ist nach den Worten Boccaccios

*Abb. 16
Ambrogio Lorenzetti: Auswirkungen der guten Regierung. Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove.
Bild: Dini, Angelini, Sani, a.a.O.*





Abb. 17
 Ambrogio Lorenzetti: *Allegorie
 der schlechten Regierung*.
 Siena, Palazzo Pubblico, Sala di
 Nove.
 Bild: Castelnuovo, a.a.O.

der entscheidende Maßstab jeder Malerei. Die größtmögliche Ähnlichkeit (similitudo) ist das Ziel, und sie wurde von Giotto sogar so weit getrieben, »dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.« (Che il visivo senso degli uomini ve prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto, Decameron, 5. Erzählung des 6. Tages). An anderer Stelle spricht Boccaccio offen von gezielter Täuschung (inganno). Diese Malerei wird in der Sicht Boccaccios durch einen Geist (ingenio) von herausragender Größe ermöglicht, der Giotto auszeichnet, und von daher dienen diese Bilder jetzt dazu, »den Geist der Weisen zu befriedigen«, und nicht mehr dazu, »die Augen der Unwissenden zu ergötzen«. Unüberhörbar wird hier ein intellektueller Anspruch formuliert und die Malerei zu einer geistigen Angelegenheit erklärt. Sie soll nicht belehren, sondern die Gelehrten erfreuen. Francesco Petrarca spricht in diesem Zusammenhang von delectatio (Freude). Die Ursache jener Freude aber, welche die Bilder bei den Intellektuellen auslösen, ist die Ähnlichkeit mit der Natur. Im Vergleich mit der Wirklichkeit, im Erkennen der von Boccaccio beschriebenen Täuschung liegt das Vergnügen des Bildbetrachters. Ingenio und inganno – es sind diese beiden Begriffe, welche in den Formulierungen Boccaccios jene neue Malweise bestimmen.

Auch wenn diese Bilder nach unserer Vorstellung von einem perfekten Illusionismus noch weit entfernt sind, belegen solche Aussagen doch die enorme Wirkung, die von dieser Malerei ausging. Eine neue, intellektuell geprägte Rezeptionsweise der Kunst lässt sich hier fassen, die auf die künstliche Vorspiegelung fiktiver Wirklichkeiten ausgerichtet ist und die intellektuelle Stimulierung des Betrachters zum Ziel hat.

Auswahlbibliografie:

Michael Baxandall, Giotto and the Orators. Oxford 1971.

Italienische Kunst, Eine Sicht auf ihre Geschichte. Berlin 1982 (darin insbesondere: A. Conti, Band I, S. 93 ff. und E. Castelnuovo, Band II, S. 245 ff.).

Hans Belting, Dieter Blume (Hrsg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. München 1989.

Randolph Starn, Loren Partridge, Arts of power: Three Halls of State in Italy 1300–1600. Berkeley 1992.