

Forum Mittelalter · Studien
Band 4

Herausgeberin der Reihe
Edith Feistner

Die Abbildung der vorderen Umschlagseite zeigt:
Giotto: Austreibung der Dämonen aus Arezzo.
Fresko, Assisi, Basilika San Francesco (Oberkirche)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2008

© 2008 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Satzherstellung: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Umschlaggestaltung: Astrid Riege, Regensburg

Druck: Erhardi Druck GmbH, Regensburg

ISBN 978-3-7954-2101-4

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags, der Herausgeber und der Autoren ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de

Zur Entstehung und Entwicklung einer politischen Bildersprache in den italienischen Kommunen

Dieter Blume

Die italienische Kommune des hohen Mittelalters gilt gemeinhin als Inbegriff städtischer Entwicklung und Autonomie, was sich auch in dem modern anmutenden Begriff Stadtrepublik niederschlägt. Hier sind in den letzten Jahrzehnten eine ganze Reihe von Korrekturen und Einschränkungen angebracht worden, welche aber zugleich auch die Neuartigkeit dieses politischen Phänomens und seine lang anhaltenden Nachwirkungen bestätigen. Die Entwicklung kommunaler Selbständigkeit ist kein ausschließlich italienisches Phänomen, dennoch erreicht sie in den nord- und mittelitalienischen Städten eine besondere Durchschlagskraft, die jenen neu entstehenden politischen Systemen ein eigenes Profil gibt. Zu Recht ist auf die zentrale Rolle des ländlichen Umfeldes hingewiesen worden. Denn es ist gerade der Landbesitz im *contado*, dem städtischen Umland, der die städtischen Eliten auszeichnet und ihre wirtschaftliche Basis bildet. Selbstverwaltete Strukturen mit eigener Tradition gab es jedoch auch auf dem Land, zu denen der Machtanspruch der Kommune in Konkurrenz trat.¹

Wenn man die Landschaft der italienischen Stadtrepubliken betrachtet, so tritt zunächst die Vielfalt regional bedingter Ausprägungen, die große Diversität der einzelnen Kommunen hervor. Die grundlegenden Muster der gefundenen institutionellen Lösungen gleichen sich dennoch in erstaunlicher Weise, so dass der Versuch der Verallgemeinerung über den Einzelfall hinaus nicht von vorneherein aussichtslos erscheint. Erste Ansätze im Hinblick auf kommunale Bildprogramme sollen hier versucht werden.² Erst im Verlaufe des 12. Jahrhunderts sind die Strukturen der Kommunen wirklich zu fassen. In der Zeit um 1100 werden zum ersten Mal die neu geschaffenen Ämter der Konsulen erwähnt. Erst allmählich ersetzt in den folgenden Jahrzehnten der Begriff *comune* die allgemeine Bezeichnung *civitas*. Die sich herausbildenden Kommunen kämpfen im 12. Jahrhundert um ihre Legitimität und experimentieren mit verschiedenen Möglichkeiten entpersonalisierter Macht sowie neuen Formen staatlicher Institutionen. So entstehen eigenständige politische Gebilde, die von einer neuen Elite getragen werden und die sich in den folgenden zwei Jahrhunderten als ausgesprochen flexibel

1 Vgl. Edward Coleman, *The Italian Comunes: recent Work and current Trends*, in: *Journal of Medieval History* 25 (1999), S. 373–397 sowie die grundlegenden Arbeiten von Philip J. Jones, *Italian City-State: From Comune to Signoria*, Oxford 1997, Hagen Keller, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien 9. bis 12. Jahrhundert*, Tübingen 1979 sowie Daniel P. Waley, *The Italian City-Republics*, London 1969. Im europäischen Kontext Knut Schulz, „Denn sie

lieben die Freiheit so sehr...“, *Kommunale Aufstände und die Entstehung des europäischen Bürgertums im Hochmittelalter*, Darmstadt 1992.

2 Der Verfasser arbeitet an einer umfassenden Studie, welche die Entstehung und Geschichte der politischen Bildersprache in den italienischen Kommunen zum Thema hat. Wichtige Vorarbeiten ermöglichte ein Forschungsaufenthalt an der Bibliotheca Hertziana in Rom als Richard-Krautheimer-Gastprofessor im Studienjahr 2003/2004.

erweisen. Mit der Diversifizierung von Ämtern und Gremien können neue Gruppen integriert werden und trotz aller inneren Kämpfe wird eine wirtschaftliche Entwicklung ermöglicht, die ihresgleichen sucht.

Was in diesem Prozess dringend vonnöten war, ist ein Fokus städtischer Identität, ein kollektiver Bezugspunkt, auf den man sich gemeinsam berufen konnte und der von den innerstädtischen Fraktionen nicht berührt wurde. Es geht um die Herausbildung einer eigenen kommunalen Identität, mit der der Machtanspruch der neu geschaffenen Institutionen ebenso wie der innere Zusammenhalt der miteinander konkurrierenden Familienclans zu gewährleisten war.

Die entscheidende Rolle spielt dabei bekannterweise zunächst der Stadtpatron, in vielen Fällen der erste Bischof der Stadt. Ich möchte an dieser Stelle darauf nicht weiter eingehen und verweise hier nur auf das Tympanon von San Zeno in Verona (c. 1138), das den Heiligen zeigt, der triumphierend auf dem sich windenden Teufel steht. Er segnet die bewaffneten Vertreter der Stadt, die *milites* und *pedites*, welche von beiden Seiten herankommen. Die Inschrift spricht zudem von der Übergabe der Standarte. Die Wehrhaftigkeit der Kommune, die militärische Macht als Basis der politischen Selbständigkeit wird hier thematisiert. Die Stärke der Kommune erwächst in der Argumentation dieses Reliefs gerade aus der gemeinsamen Verehrung des Stadtpatrons und seiner himmlischen Fürsprache.³

Eine weitere Möglichkeit bieten Bezugspunkte einer heroischen Vergangenheit, die mythisch überhöht und in einer kollektiven Erinnerungskultur gepflegt werden. Zumeist sind es kriegerische Taten, erfolgreiche Eroberungen oder siegreiche Schlachten, denen ein besonderer Identifikationswert zugemessen wird. Für Genua lässt sich dies bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt rekonstruieren.⁴ Die Orte, an denen dies stattfindet, sind oftmals Kirchen, vor allem die Kathedralen, die auch als Versammlungsstätte der Bürger dienen.

Erst am Ende des 12. Jahrhunderts und seit Beginn des 13. Jahrhunderts – und zwar nach dem Frieden von Konstanz 1183 – werden Gebäude errichtet, welche den kommunalen Institutionen einen eigenständigen Ort geben. Sie sind von vornherein als architektonische Zeichen kommunalen Selbstbewusstseins und etablierter kommunaler Macht angelegt. So entsteht eine neue Bauaufgabe, die eigene Lösungen verlangt. Man orientiert sich dabei am Vorbild königlicher Residenzen und konzipiert einen großen Versammlungssaal, der erhöht, im ersten Stock oberhalb offener Arkaden angelegt wird und über eine Außentreppe zugänglich ist.⁵

3 Vgl. Andrea von Hülsen-Esch, Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Berlin 1994, S. 119ff.; Joachim Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. I Romanik, München 1998, S. 90ff; vgl. auch Albert Dietl, Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens, München 1998; generell Diana Webb, Patron and Defenders: The Saints in the Italian City States, London 1996 sowie die alte Arbeit von Hans Conrad Peyer, Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien, Zürich 1955.

4 Dies arbeitet Henrike Haug in ihrer im Entstehen begriffenen Dissertation heraus.

5 Vgl. Jürgen Paul, Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Diss. Phil. Freiburg im Breisgau 1963; Giancarlo Andenna, La simbologia del potere nelle città comunali Lombarde: I palazzi pubblici, in: Le Forme della Propaganda Politica nel Due e nel Trecento, hg. von Paolo Cammarosano, Collection de L'École Française de Rome, Rom 1994, S. 369–393; Pierre Racine, Les Palais Publis dans les Communes Italiennes (XII–XIIIe siècles), in: Le Paysage urbain au



Abb. 1: Mailand, Palazzo della Ragione

Damit entsteht zugleich auch ein neuer Ort für Bilder, welche der Herausbildung kommunaler Identität dienen können. Andersherum formuliert bieten die neuen Gebäude nicht nur Raum für Bilder, sondern erfordern geradezu neue Bilder, die den Ort auf ihre Weise besetzen und deuten. Ein berühmtes Beispiel ist der Palazzo della Ragione in Mailand (Abb. 1). In der Folge des Wiederaufbaus nach 1167, welcher auf die Zerstörung durch Friedrich I. Barbarossa folgte, legte man im Zentrum der neuen Stadt, im Kreuzungspunkt der sternförmig verlaufenden Hauptstraßen, die von den sechs großen Toren ausgingen, einen ummauerten, quadratischen Platz an, in dessen Mitte der Kommunalpalast errichtet wurde, die *curia comunis*, wie es in den Quellen heißt. Der Chronist Galvana Fiamma spricht im 14. Jahrhundert vom *castrum civitatis*. Schon in diesen Bezeichnungen wird eine Aufwertung der kommunalen Institutionen sichtbar.

Der neue Palast war 1229 zumindest teilweise schon benutzbar und ist wohl 1233 vollendet worden.⁶ Vor einigen Jahren sind Reste der ursprünglichen Ausmalung des großen Saales freigelegt worden, die 1230–1240 anzusetzen sind.⁷ In großer Höhe lief ein

Moyen-Age, Actes du XIe Congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur, Lyon 1981, S. 133–153.

6 Vgl. Paul (wie Anm. 5), S. 49ff., S. 148f.; von Hülsen-Esch (wie Anm. 3), S. 24f.

7 Vgl. Maria Laura Gavazzoli Tomea, Le pitture duecentesche ritrovate nel Broletto di Milano, Documento di un nuovo volgare pittorico nell'Italia Padana, in: Arte medievale, 2. Serie, IV, 1990, S. 55–70.

Bilderfries um den Raum, von dem sich an der Süd- und Westwand größere Fragmente erhalten haben, so dass wir uns wenigstens ein rudimentäres Bild dieser frühen Ausstattung machen können. Die Reste des Frieses weisen eine Höhe von etwa 1,50 Metern auf. In einzelnen, durch schmucklose Rahmenstreifen getrennten Bildfeldern sind Gruppen von Bewaffneten zu sehen (Abb. 2). Die in rötlich-braune Gewänder gekleideten Figuren halten zum Teil Schwerter und versammeln sich hinter großen Schilden, deren heraldische Zeichen auf der Südwand mit einigen der den Stadttoren zugeordneten Viertel zu identifizieren sind. Reste von Inschriften, die aber im Zusammenhang nicht mehr lesbar sind, lieferten Bezeichnungen der dargestellten Gruppen: *De loco [...]* Verschiedentlich finden sich auch einzelne Namen, die sich aber in anderen Quellen bislang nicht nachweisen ließen.⁸ An der Westwand sind auch die Köpfe erhalten und es wird deutlich, dass es sich nicht um eine starre Reihung von Gestalten handelte, sondern um bewegte Gruppen, die offenbar miteinander kommunizierten. Das zeigt die Wendung und Neigung der Köpfe sowie die vielfältigen Gesten (Farbabb. 3). Hier, an der Westwand, finden sich neben den Schwertern auch andere Waffen, wie eine Streitaxt oder eine kurze Lanze. Doch scheint mir eine Differenzierung etwa in *milites* und *pedites* wie auf dem Veroneser Tympanon nicht vorzuliegen. Einige der lesbaren Namen beziehen sich offenbar auf Orte des *contado*. So sind Vertreter der städtischen Bevölkerung ebenso anzutreffen wie die Bewohner des Umlandes. Von daher scheint es gerade die Verzahnung von Stadt und *contado* zu sein, die hier ihren Niederschlag gefunden hat.⁹

Wir haben hier demnach so etwas wie eine gemalte Volksversammlung vor uns, gewissermaßen ein imaginäres Abbild der Kommune, das sich wohlgeordnet in seiner topographischen Struktur präsentiert und schon allein dadurch die gemeinsamen Interessen der gezeigten Vertreter beschwört. Wie bei den anderen bislang genannten Beispielen ist es wieder die wehrhafte Kommune, die wohlgerüstet in Waffen auftritt. Dieser Aspekt dürfte für das Selbstbild also eine beachtliche Rolle gespielt haben.

Es ist möglich, dass mit diesen Wandbildern ein konkretes historisches Ereignis festgehalten ist; ich würde allerdings eine solche Deutung nicht favorisieren, sondern eher von einer allgemeinen, repräsentativen Bedeutung ausgehen. Doch muss sich das gar nicht gegenseitig ausschließen. Die in diesem Raum stattfindenden, realen Bürgerversammlungen besaßen ja gleichfalls einen hohen symbolischen Repräsentationswert, welcher die Selbsterfahrung der Gemeinschaft überhaupt erst ermöglichte und vor allem den inneren Zusammenhalt fördern sollte.¹⁰ Diese Erfahrung ließ sich durch das gemalte Gegenbild der in geordneten Gruppen auftretenden Vertreter intensivieren. Zugleich fanden aber auch alle anderen politischen Handlungen in diesem Saal im Angesicht dieser imaginären Volksversammlung statt. Insofern macht diese Ausmalung unmissverständlich deutlich, dass es die Versammlung der freien Bürger ist, aus der die Kommune ihre Legitimität zieht und mit der sie ihren Machtanspruch begründet.

8 Die Transkription der Inschriftenfragmente bei Gavazzoli Tomea (wie Anm. 7), S. 55–59, zur historischen Einordnung der Bezeichnungen, ebd. S. 60.

9 Der auf der Westwand unterhalb der Figuren sichtbare Stier entstammt einer jüngeren Mal-

schrift, die wohl dem 14. Jahrhundert zuzuordnen ist.

10 Vgl. dazu den Aufsatz von Christoph Dartmann in diesem Band.



Abb. 2: Mailand, Palazzo della Ragione, Großer Saal, Südwand, Vertreter der Kommune

Die Formensprache dieser Malerei ist gotischem Vokabular verbunden. Die kräftigen Konturlinien, die eingeschränkte Farbpalette sowie der weiße Grund erinnern an Illustrationen auf Pergament, wie sie zuweilen in Chroniken auftreten. Auffällig ist das Fehlen jener byzantinisierenden Stilelemente, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bei Ausmalungen von Kirchen und Kapellen im Allgemeinen anzutreffen sind. Dies mag dem anderen Ausbildungshintergrund der Maler geschuldet sein, doch müsste auch in Erwägung gezogen werden, ob hier nicht eine bewusste ästhetische Entscheidung zu Grunde liegt, die auf moderne, besonders aktuelle Formen abzielt, die eher mit dem Kanzleibetrieb verbunden waren.

In der adriatischen Hafenstadt Ancona beschreitet man hinsichtlich der politischen Bildersprache knapp fünfzig Jahre später einen ganz anderen Weg. Ancona gehört nicht zu den bekannten Stadtrepubliken, doch war es ein bedeutendes regionales Zentrum, das seine Ambitionen im Fernhandel im Verlauf des 13. Jahrhunderts zwar an Venedig abtreten musste, doch seine kommunale Selbständigkeit das gesamte 14. Jahrhundert hindurch zu bewahren wusste.¹¹

11 Vgl. Joachim Felix Leonhard, Die Seestadt Ancona im Spätmittelalter, Politik und Handel, Tübingen 1983; Francesca Spinelli, Ancona medievale, in: *Storia e civiltà* I, 1, 1985, S. 72ff.; allgemein zur Geschichte der Marken Jean-Claude Mairie Vig-

neur, *Comune e Signorie in Umbria, Marche e Lazio*, in: Girolamo Arnaldi, *Comune e Signorie nell'Italia nord orientale e centrale*, *Storia d'Italia*, hg. v. Giuseppe Galasso, Bd. VII/2, Turin 1987, S. 321–606.

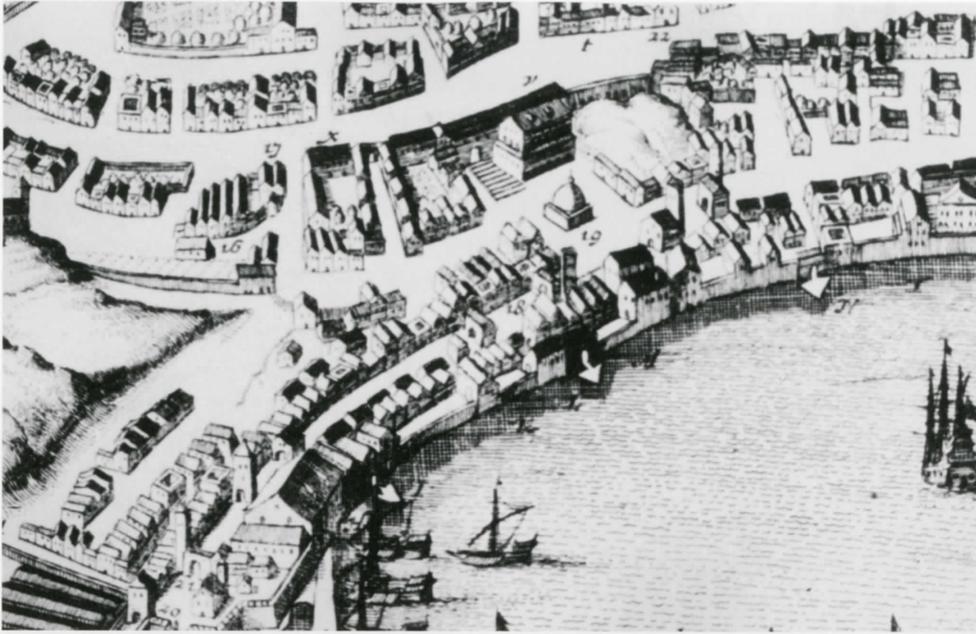


Abb. 5: Ancona im Jahre 1704, Ausschnitt mit dem Palazzo degli Anziani

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, vermutlich um 1270, wenn wir einer von Giorgio Vasari überlieferten Inschrift trauen können, errichtete man am Hang oberhalb des Hafens einen imposanten Stadtpalast, der auf mächtigen Substruktionen ruht, welche das starke Gefälle des Geländes ausgleichen und die durch vier große spitzbogig geschlossene Bögen gegliedert sind¹² (Farbabb. 4). Auf alten Stadtansichten und Plänen ist erkennbar, dass unmittelbar neben dem Palast eine breite Treppe zum Hafen hinabführte¹³ (Abb. 5). In städtebaulich dominanter Lage oberhalb des Hafens und mit direktem Zugang dorthin wurde demnach mit großem konstruktiven Aufwand ein Kommunalpalast errichtet, dessen städtebauliche Wirkung und repräsentativer Charakter enorm gewesen sein muss.

Das heutige Erscheinungsbild der stadtseitigen Fassade ist weitgehend durch barocke Umbauten geprägt (Abb. 6). Über das alte Aussehen der Fenster informiert uns jedoch

12 Vgl. Dieter Blume, *Jenseits des Paradieses – Skulptur und politische Theorie im mittelalterlichen Ancona*, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, S. 25–41; Maria Natalucci, *Ancona nel Medioevo*, Città di Castello 1960, S. 278ff.; Maria Natalucci, *Ancona attraverso i secoli*, Vol. 1 *Dalle origine alla fine del Quattrocento*, Città di Castello 1960, S. 418ff.; Giuseppe Marchini, *La Pinacoteca*

comunale „Francesco Podesti“ di Ancona, *Catalogo a cura del Comune*, Ancona 1960, S. 7ff.; Paul (wie Anm. 5), S. 194ff.; Luigi Serra, *L'Arte nelle Marche, Dalle origine cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929, S. 141ff.

13 Vgl. Jean Blaeu, *Nouveau Théâtre d' Italie ou Description exacte des ses villes, palais, églises et les cartes géographiques de toutes ses provinces*, Amsterdam 1704, Bd. II, Tf. 3.

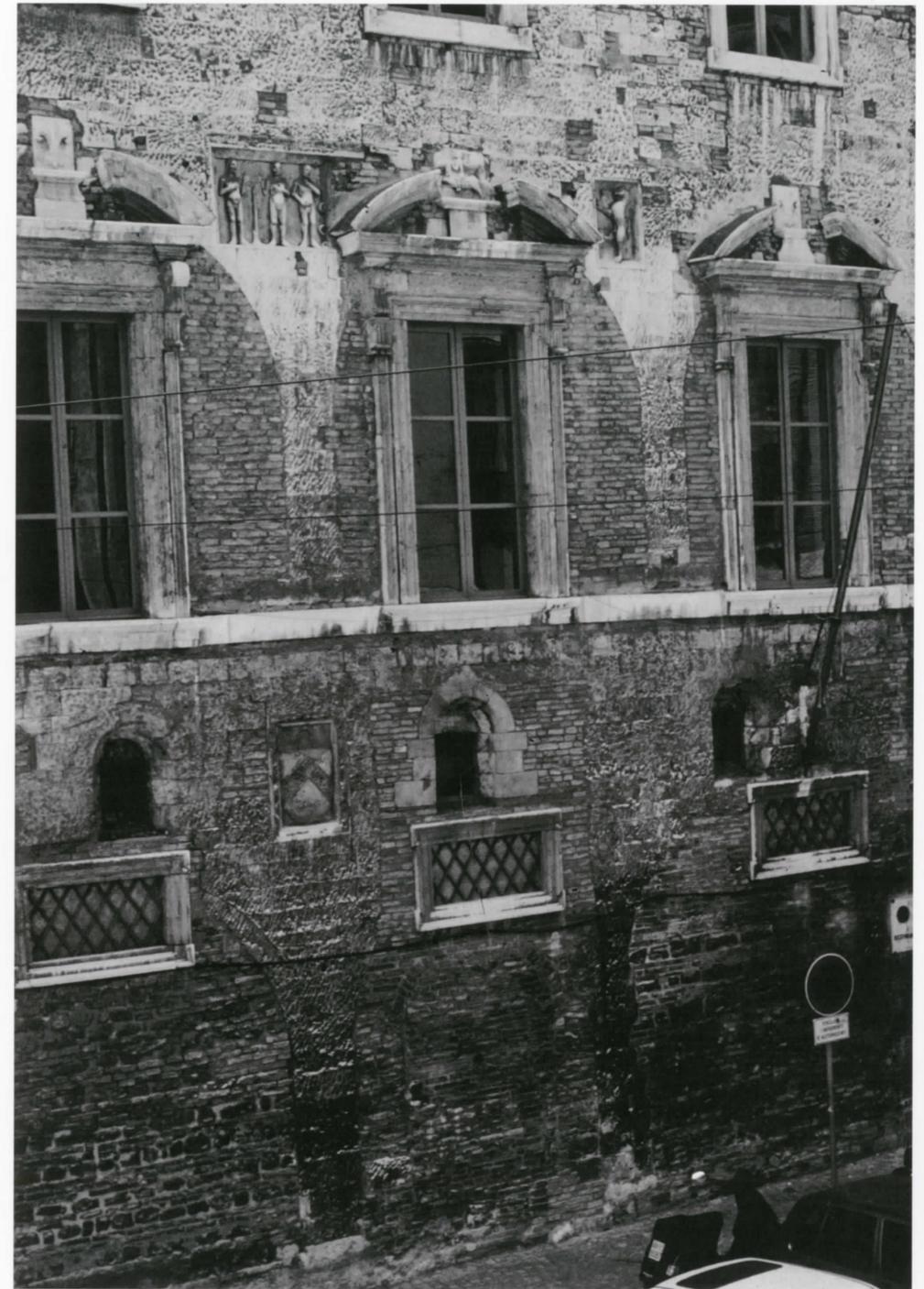


Abb. 6: Ancona, Palazzo degli Anziani, Stadtseite



Abb. 7: Das Opfer von Kain und Abel, Relief, Ancona, Pinacotheca Comunale

Giorgio Vasari. Er zählt acht Fenster an der Fassade, die jeweils zwei Säulen aufweisen, welche ein skulptiertes Bogenfeld stützen. Diese Reliefs aus lokalem Kalkstein zeigen, so informiert er uns weiter, Szenen aus dem Alten Testament.¹⁴

Noch heute sind in der Fassade Skulpturen eingelassen. In den Zwickeln der vermauerten Bögen finden sich eine Darstellung des Sündenfalls und wohl auch des Todes Kains. Die von Vasari beschriebenen Reliefs befinden sich jedoch heute im Museum. Es handelt sich um sechs Bogenfelder aus je drei Steinplatten von gut 80 cm Höhe.¹⁵

Auf einem der Bogenfelder ist unschwer das ungleiche Opfer von Kain und Abel zu erkennen (Abb. 7). Zwei junge Männer knien vor einem rauchenden Feuer, wobei die versetzten Bodenlinien deutlich machen, dass es sich um zwei getrennte Feuer han-

14 Vasari beruft sich dabei explizit auf einen eigenen Besuch in Ancona. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1567, in: Giorgio Vasari, *Le Opere*, Edition von Gaetano Milanesi, Bd. 1, S. 366: *E perchè attese Margaritone anco all'architettura, sebbene non ho fatto menzioe d'alcune cose fatte col suo disegno, perchè non sono d'importanza; non tacerò già, che egli, secono ch'io trovo, fece il disegno e modello del palazzo de'Governatori della città d'Ancona, alla maniera greca, l'anno 1270; e, che è più, fece di scultura nella facciata principale otto finestre, delle quali ha ciascuna nel vano del mezzo due colonne che a mezzo sostengono due archi,*

sopra i quali ha ciascuna finestra una storia di mezzo rilievo, che tiene da i detti piccoli archi insino al sommo della fiestra: una storia, dico, del testamento vecchio, intagliata in una sorte di pietra ch'è in quel paese. Sotto le finestre, sono nella facciata alcune lettere, che s'intendono più per discrezione, che perchè siano o in buona forma o rettamente scritte, nelle quali si legge il millesimo, ed al tempo di chi fu fatta questa opera.

15 Dazu ausführlich Blume (wie Anm. 12), passim; Marchini (wie Anm. 12), S. 19ff.; Giuseppe Marchini, *La Pinacoteca Comunale di Ancona*, Ancona 1979, S. 15ff. Die Reliefs wurden wohl schon bei dem Umbau des 17. Jahrhunderts entfernt.

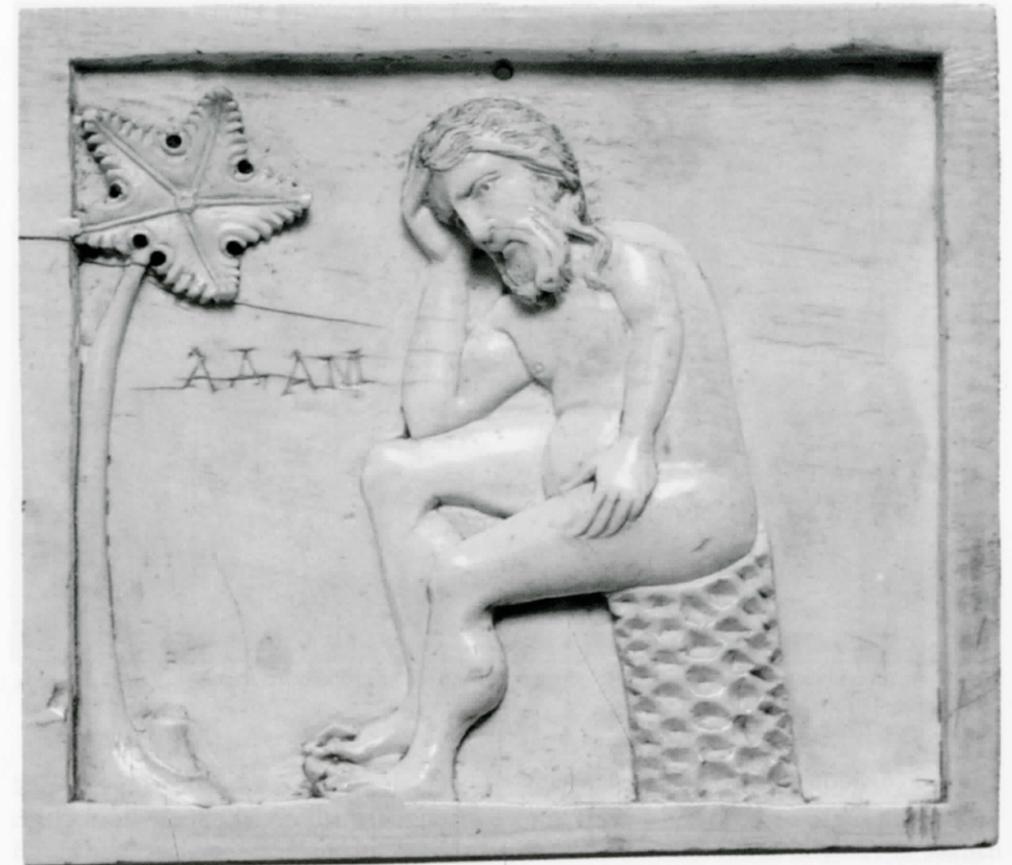


Abb. 8: Trauernder Adam, Relief eines Byzantinischen Elfenbeinkastens, Baltimore, Walters Art Gallery

delt. Der Rauch des Einen steigt zum Himmel, während er bei dem Anderen flach zur Seite weht. Die Charakterisierung der beiden Männer entspricht der biblischen Überlieferung. Der Linke hat andächtig seine Hände gefaltet und blickt mit ruhigen Gesichtszügen in die Ferne, es ist Abel, der Gerechte. Kain hingegen blickt mit zu einem Grinsen verzerrten Gesichtszügen zu Boden und hat die Hände untätig auf die Oberschenkel gelegt.

Erstaunlich und ohne jeden Vergleich in der westlichen Bildtradition sind jedoch die beiden Figuren auf den äußeren Platten. Hier kauern eine Frau und ein älterer bärtiger Mann in annähernd symmetrischer Haltung. Der aufgestützte und zur Seite geneigte Kopf kennzeichnet die beiden als Ruhende oder Schlafende. Es kann sich nur um Adam und Eva handeln, die nach der harten täglichen Arbeit ausruhen. Alle Figuren tragen dezidiert zeitgenössische Kleidung, jene lang herabfallenden Gewänder der Stadtbevölkerung.



Abb. 9: Adam und Eva in der Schmiede, Relief eines Byzantinischen Elfenbeinkastens, New York, Metropolitan Museum

Die ungewöhnliche Wiedergabe der beiden Stammeltern als abwesende ‚Zeugen‘ des ungleichen Opfers ihrer Söhne verrät uns zugleich aber auch, welche spezielle Vorlage damals in Ancona benutzt wurde. Auf mittelbyzantinischen Elfenbeinkästen, die zur Aufbewahrung von Geld oder Wertgegenständen dienten, findet sich häufig ein Zyklus mit der Geschichte von Adam und Eva.¹⁶ Die bildlichen Darstellungen zeigen in einer eigenen Szene immer auch die Trauer und Verzweiflung des ersten Menschenpaares nach der unwiderruflichen Vertreibung aus dem Paradies. Beide kauern noch völlig unbekleidet auf Baumstümpfen und stützen den Kopf in eine Hand, während der Ellbogen auf das Knie gestellt ist (Abb. 8). Antithetisch steht dem eine Szene gegenüber, welche Adam und Eva, die jetzt mit sorgfältig geschneiderten und zeitgenössischen Gewändern bekleidet sind, in der Schmiede beim Herstellen eines Werkstückes zeigt – zuweilen im Sitzen (Abb. 9). Dies veranschaulicht den Reichtum, der nach der Vertreibung aus dem Paradies vonnöten ist und mühsam erworben werden muss, um ihn dann in eben einem solchen Kasten zu verwahren. Eine zuweilen hinzugefügte Personifikation des Wohlstandes mit Geldsack unterstreicht diesen Zusammenhang.

¹⁶ Ein entsprechender Kasten befindet sich im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kg. 54:219), Henri Maguirre in: *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*, Ausstellungskatalog, The

Metropolitan Museum of Art, New York 1997, Nr. 157/158, S. 234ff.; Henri Maguirre, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, S. 123–174.



Abb. 10: Adam und Eva mit ihren Söhnen, Relief, Ancona, Pinacoteca Comunale

Derartige Elfenbeinkästen waren Luxusgegenstände, die auch exportiert wurden, von daher ist die Präsenz eines solchen Kastens in Ancona ohne Weiteres vorstellbar. Der Bildhauer jener Reliefs am Stadtpalast lässt sich davon zu einer bemerkenswerten Aktualisierung der alttestamentlichen Thematik anregen. Er deutet aber das vorgefundene Motiv auf seine Weise und versetzt es in einen völlig anderen Zusammenhang. Zudem verstärkt er die seitliche Kopfneigung, um so die Vorstellung des Ruhens zu evozieren. Wie in der Darstellung der Stammeltern als Schmiede tragen Adam und Eva auch bei ihm dezidiert zeitgenössische Kleidung. Die Ikonographie seiner byzantinischen Vorlage übernimmt er aber gerade nicht, sie bildet nur den Ausgangspunkt, um einen ausgesprochen unkonventionellen Zyklus von Adam und Eva zu entwerfen, der mit zahlreichen Bezügen zur Gegenwart durchzogen ist.

Die aussagekräftige Konzeption eines antithetischen Bildpaares behält man in Ancona allerdings bei. Denn ein weiteres Bogenfeld zeigt uns exakt die umgekehrte Situation (Abb. 10). Die beiden Stammeltern thronen hier aufrecht in der Mitte, während zu ihren beiden Seiten die Söhne Kain und Abel auf niedrigen Hockern kauern. Es ist sozusagen ein Familienbild, das die erste Familiengemeinschaft noch vor dem verhängnisvollen Zwist präsentiert. Auffällig ist bei beiden Reliefbildern die zeitgenössische Tracht und der Habitus des vornehmen Stadtbürgers, dem die Figuren entsprechen.

Noch eine dritte Darstellung gehört in diese Reihe (Farbabb. 11). Sie zeigt den Tod Abels, jenen Skandal des Brudermordes, mit dem die Geschichte der Menschheit begann. Kain hat seinen Bruder zu Boden geworfen, fixiert mit ausgestrecktem Arm



Abb. 12: Berufung Noahs (?), Relief, Ancona, Pinacotheca Comunale

seinen Kopf, während er mit der anderen Hand zum tödlichen Schlag mit der Keule ausholt. Rechts und links von dem grausigen Geschehen sehen wir die Brustbilder zweier älterer würdiger Herren mit Bart. Sie tragen eine andere Kleidung – einen mantelartigen Überwurf über einem Untergewand – und sie weisen zwei geöffnete Schriftrollen vor, deren Text, da er nur mit Farben aufgetragen war, allerdings verblasst ist. Wie Propheten, welche Szenen des Neuen Testaments erläutern, treten diese beiden Unbekannten hier auf. Einstmals präsentierten sie dem Betrachter sicherlich einen mahnenden Kommentar, der ihm helfen sollte, die richtigen Lehren aus dem Ungeheuerlichen zu ziehen, das die Bilder ihm vor Augen führten. Die ungewöhnliche Bildfolge findet in der Hinzufügung dieser Kommentatoren eine Zuspitzung, die in der so betonten Verzahnung von dramatischem Bildgeschehen und gelehrtem Kommentar begründet liegt.

Wir haben es hier also mit einem Zyklus zu tun, der die Ereignisse nach der Vertreibung aus dem Paradies mit großer Ausführlichkeit ausbreitet. Der Schwerpunkt liegt offenbar gerade auf jenem Geschehen, das sich zutrug, nachdem die Paradiesespforte für immer verschlossen war. Ein besonderes Interesse kommt dabei offensichtlich der sozialen Organisationsform der ersten Menschen zu. Der Bildhauer präsentiert uns den intakten Familienverband und scheint das so ungleich ausgefallene Opfer aus der mangelnden Aufmerksamkeit der ruhenden Eltern erklären zu wollen.

Die Deutung der übrigen drei Bogenfelder, von denen wir noch Reliefs besitzen, gestaltet sich sehr viel schwieriger. Eines zeigt Christus oder Gottvater, vor dem ein bärtiger Mann auf eines seiner Knie gesunken ist und betend die Hände erhebt (Abb. 12). Sein jüngerer Begleiter steht mit gleichfalls erhobenen Armen am rechten Bildrand. Auch hier dürfte es sich sicherlich um eine alttestamentliche Szene handeln, doch fehlen spezifische Merkmale, die eine Zuordnung erlauben würden. Eine plausible Möglichkeit



Abb. 13: Bau der Arche (?), Relief, Ancona, Pinacotheca Comunale

wäre der Auftrag Gottes an Noah, mit dem Bau der Arche zu beginnen. Damit hätte man auch den zweiten Beginn des Menschengeschlechtes thematisiert. Der jüngere Begleiter müsste dann einer der Söhne des Erzvaters sein.

Das Fragment eines weiteren Bogenfeldes, auf dem wir einen bärtigen Mann sehen, der mit einem Jüngeren redet, könnte dann die Anweisung Noahs darstellen, die Arche zu konstruieren (Abb. 13). Doch wirkt die Identität der beiden bärtigen Gestalten nicht wirklich überzeugend. Ein letztes Fragment zeigt zwei Figuren in zeitgenössischer Tracht, die hintereinander stehen, wobei der Hintere seine Hand dem Vorderen auf die



Abb. 14: Trunkenheit Noahs (?), Relief, Ancona, Pinacotheca Comunale

Schulter legt und sich diesem damit unterordnet (Abb. 14). Der Gegenstand, welchen der Vordere einst gehalten hat, ist nicht mehr zu erkennen. Im Kontext der Geschichte Noahs wäre hier an die Trunkenheit des Erzvaters zu denken, als seine Blöße von den Söhnen bedeckt wurde. Die Rekonstruktion eines Noah-Zyklus kann hier allerdings nur auf sehr hypothetischer Basis geschehen und ist von daher mit einem Fragezeichen zu versehen.

Man wählte in Ancona das biblische Exemplum und geht von einem Grundgedanken mittelalterlicher Staatslehre aus. Erst durch den Sündenfall sind staatliche Organisationsformen notwendig geworden, die das Zusammenleben regeln. Nichts könnte dies deutlicher machen als das erschreckende Faktum des Brudermordes.

Die Unvollkommenheit der menschlichen Natur, die durch den Sündenfall entstand, muss so gut es geht ausgeglichen werden. Nur mit Hilfe von Tugenden und der Kraft der Vernunft, die durch die *sapientia* und *eloquentia* weiser Männer gefördert und entwickelt werden muss, war es möglich halbwegs gerechte Gesellschaftsformen aufzubauen. Cicero und Seneca, die aristotelisches Gedankengut verarbeiten, waren hierfür wichtige Gewährsmänner.¹⁷ Eine derartige Stoßrichtung dürfte auch der Reliefzyklus von Ancona entwickelt haben. Flankieren doch die Bildnisse der alten Gelehrten in ihren antiken Gewändern gerade die skandalöse Szene des Brudermordes. Auf ihren Schriftrollen haben sie vermutlich ihre antike Ethik gegen die maßlosen Folgen des christlichen Sündenfalls aufgeboten. Von daher möchte ich vorschlagen, in diesen Figuren Cicero und Seneca zu erkennen.

Statt der Selbstvergewisserung der wehrhaften Kommune, die wir in Mailand fanden, haben wir es hier mit einem mahnenden Appell zu tun, der den versammelten Volksvertretern die grundlegende Problematik ihres Unterfangens und die Größe ihrer Verantwortung vor Augen führt und dafür auf das allen Bekannte und allen gemeinsame biblische Exemplum zurückgreift, das aber völlig neu präsentiert wird. Dies ist ein grundlegend anderes Bildkonzept, das den Bildern zugleich eine komplexere Argumentation aufbürdet.

Etwa dreißig Jahre später – um 1310 – malt Giotto in Florenz ein berühmt gewordenes Fresko im Palazzo del Podestà, das wir nur aus späteren Zitaten und Beschreibungen kennen. Damit stellt er die politische Bildersprache auf eine neue Grundlage und findet eine eingängige Formel, welche die schwierige Balance der politischen Kräfte im kommunalen Staatswesen auf eindrucksvolle Weise anschaulich macht. Er wählt dafür das Prinzip der Allegorie, das mit Hilfe einer Personifikation abstrakte Zusammenhänge im Bild vergegenwärtigt. Unabhängig von der langen, bis in die Antike zurückreichenden Tradition handelt es sich dabei um eine hoch aktuelle und dezidiert intellektuelle Vorgehensweise, mit der abstrakte Begriffe in eine Anschauungsform überführt werden. Als literarisches Verfahren erfreut sich die Allegorie seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einer neuen Beliebtheit und ist vielfach erprobt worden, gerade auch um eine neue politische Ethik zu definieren, die den besonderen Bedingungen der Kommune gerecht wurde.¹⁸

¹⁷ Vgl. Blume (wie Anm. 12), S. 34f.; John Carning, *A History of Medieval political Thought 300 – 1450*, London 1996, S. 125ff.; Quentin Skinner, *Ambrogio Lorenzetti: the Artist as political Philosopher*, in: *Proceedings of the British Academy* 72, 1987, S. 87–142, besonders S. 91ff. und vor allem Cary J. Nederman, *Nature, Sin and the Origins of Society: The Ciceronian Tradition in Me-*

dieval Political Thought, in: *Journal of the History of Ideas* XLIX, 1988, S. 3–26.

¹⁸ Zu verweisen wäre hier vor allem auf Brunetto Latini und Dante sowie auch auf Remigio di Girolami. Vgl. Enrico Artifoni, *Retorica e Organizzazione del Linguaggio politico nel Duecento Italiano*, in: *Le Forme della Propaganda Politica nel Due e nel Trecento*, hg. v. Paolo Cammaro-

Giorgio Vasari nennt als Thema dieses Wandbildes *Il comune rubato da molti*, was gut der originale Titel gewesen sein kann.¹⁹ Die Personifikation der Kommune thronte in Gestalt eines Richters mit einem Zepter in der Hand unter einer überdimensionierten Waage, dem alten Symbol der Gerechtigkeit. Zu ihrer Seite standen die vier Kardinaltugenden (Fortitudo, Prudentia, Iustitia und Temperantia) mit speziellen auf den politischen Kontext abgestimmten Attributen. Eine große Gruppe von Bürgern, die in zeitgenössische Gewänder gekleidet waren, attackierte aus Eigennutz die ehrwürdige Personifikation des Staatswesens, so dass diese trotz des Beistandes der Tugenden vom Thron zu stürzen drohte.

Ein mehrfach übermaltes Wandbild im Palazzo della Ragione in Padua und ein Relief auf dem Grab des Bischofs Guido Tarlati in Arezzo (1327–30) zeigen eine verkürzte Fassung dieser Bilderfindung (Abb. 15–16). Es fehlen die Tugenden sowie die monumentale Waage. In der Paduaner Fassung ist die zentrale Personifikation der Kommune gemäß eines lokalen Sprachgebrauchs als weibliche Figur gegeben.²⁰ Die dramatische Bewegtheit der Darstellung und die Vielfalt der Handlungsmotive sind in diesen vereinfachten Repliken noch nachzuvollziehen. Der bildliche Appell ist eindeutig: Ohne eine Unterordnung der Eigeninteressen unter das Gemeinwohl war die selbständige Kommune nicht zu bewahren.

Die vielfältigen Realismen in Gewändern, Gesten und Ausdruck spielen für die Intensität der Bildwirkung eine große Rolle, doch machen sie nur einen Teil des Bildgefüges aus. Es sind ganz verschiedene Elemente, die auf einer fiktionalen Ebene verknüpft werden, um zu einer vielfältigen Argumentation zu kommen. Da ist zum einen die übergroße Waage als symbolisches Zeichen der Iustitia, welches zugleich an das ständig gefährdete Gleichgewicht gemahnt. Dann gibt es die Personifikation der Kommune selbst als eine thronende Herrschergestalt, welche die assistierenden Tugenden weit überragt, und schließlich die sehr viel kleineren Bürger, die aber durch ihre heftige Bewegung auffallen.

Wir haben es mit ganz verschiedenen Maßstäben zu tun. Die disparaten Bildelemente sind aber durch dramatische Handlungszusammenhänge miteinander verbunden. Jedes

sano, Collection de L'École Française de Rome, Rom 1994, S. 157–182; Quentin Skinner, *The Foundation of Modern Political Thought*, Cambridge 1978, Bd. I, S. 55ff.; Christel Meier-Staubach, *Cosmos politicus*. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini, in: *Frühmittelalterliche Studien* 22, 1988, S. 315–356.

¹⁹ Vasari (wie Anm. 14), Bd. I, S. 400: *Nella sala grande del Podestà di Fiorenza, per mettere paura a i popoli dispinse il comune ch'è rubato da molti: dove in forma di giudice con lo scettro in mano a sedere lo figura, e le balancie pari sopra la testa, per le giuste ragioni ministrare da esso, et aiutato da quattro figure dalla Fortezza con l'animo, dalla Prudentia con le leggi, dalla iustitia con le armi e dalla temperanza con le parole, pittura bella, e invenzione propria e verosimile.*

Zu diesem Fresko Eva Frojmovic, *Giottos Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIX, 1996, S. 24–47, besonders S. 31ff.; Monica Donato, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo medioevo: Esempi toscani*, in: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* (Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient), XIX, 1993, S. 305–355, besonders S. 322f.; Germaid Ruck, *Brutus als guter Richter*, in: *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit, Die Argumentation der Bilder*, hg. v. Hans Belting/Dieter Blume, München 1989, S. 115–132.

²⁰ Vgl. Frojmovic (wie Anm. 19), S. 32f.



Abb. 15: ‚Il Comune rubato‘, Wandbild von Giotto, Padua, Palazzo delle Ragione

einzelne der divergierenden Elemente seinerseits ist durch Realismen angereichert und erhält dadurch eine größere Plausibilität. Die neuen Möglichkeiten der Malerei werden hier in den Dienst des allegorischen Verfahrens gestellt. Auf diese Weise entsteht eine völlig neue Form des allegorischen Bildes.

In wechselseitiger Befruchtung mit der Literatur gelangt die Allegorie zu einer neuen Überzeugungskraft und großer Popularität, wie allein schon die zahlreichen Kopien und Zitate zeigen. Es geht dabei um die Anschauung des Unanschaulichen.²¹ Die rationale Ordnung des Wissens und der erstrebte Kanon politischer Ethik werden mit Hilfe gemalter Wandbilder in die Fiktion einer Anschaulichkeit überführt. So wird den abstrakten Begrifflichkeiten und Werten in der neu gewonnenen Anschaulichkeit auch eine neue Tiefe verliehen.

²¹ Das ist eine treffende Formulierung von Karlheinz Stierle, *Zwei Beiträge zur Formgeschichte der Allegorie zwischen Mittelalter und Renaissance*, in: *Romanische Forschungen, Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen*,

90 (1978), S. 260–269, speziell S. 261; vgl. auch Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca: Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 161f.



Abb. 16: ‚Il Comune pelato‘, Grab des Bischofs und Signore Guido Tarlati, Arezzo, Dom

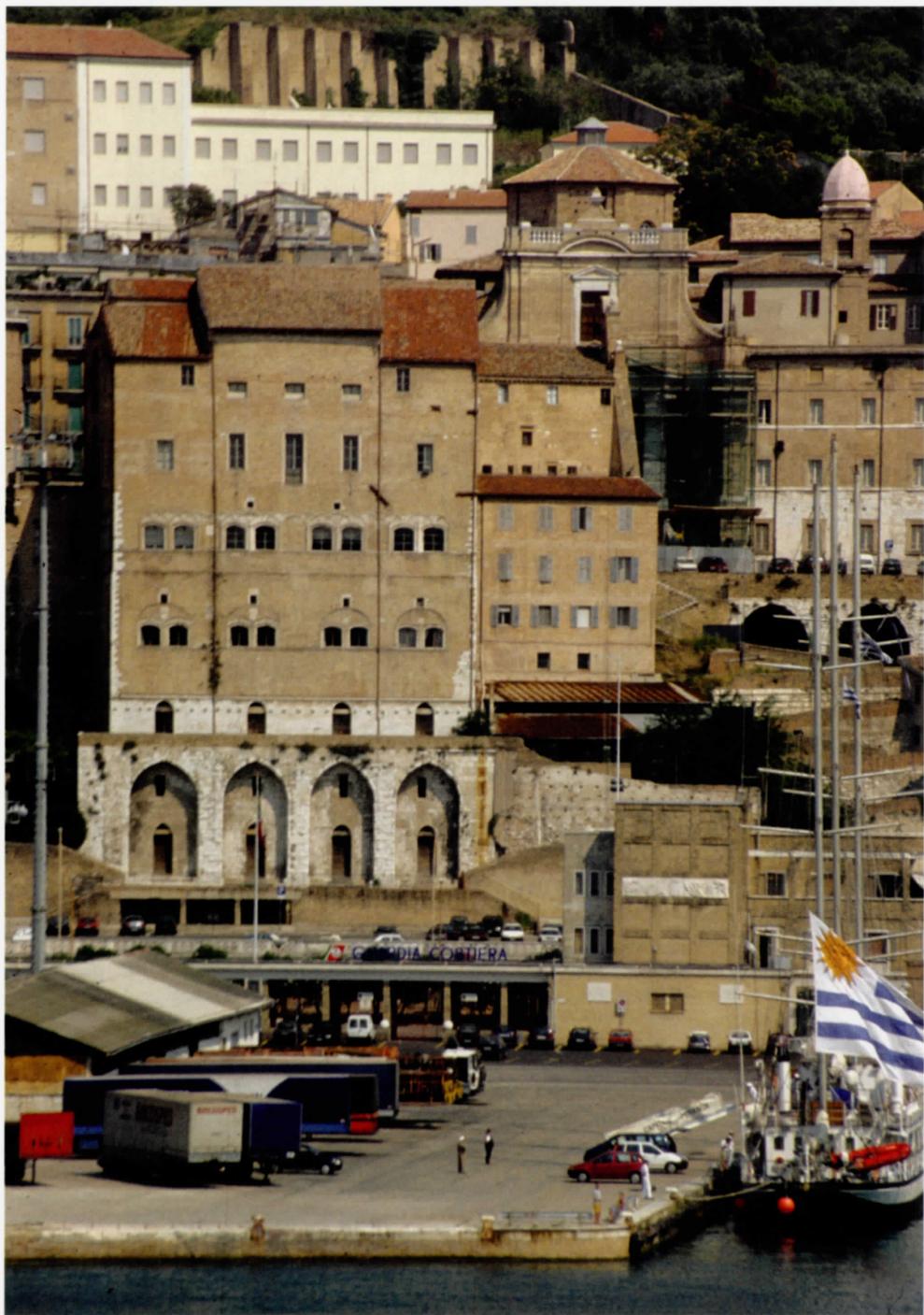
Es handelt sich um ein Bildkonzept, das nicht von einer narrativen Struktur ausgeht, sondern die zunächst disparaten Elemente zu einer fiktiven Einheit verbindet und mit Hilfe der bildlichen Verknüpfung komplexe Argumentationen visuell sichtbar macht. Insofern steht dieses Konzept deutlich in der Tradition der *ars memoria*, geht aber zugleich über die dort diskutierten Verfahren weit hinaus.²²

Drei unterschiedliche Positionen sind hier zur Sprache gekommen, drei unterschiedliche Verfahren, um die zentralen Belange der Kommune am Amtssitz der wichtigsten Institutionen zu visualisieren. Jedes einzelne Beispiel dient auf seine Weise der Identitätsstiftung, die so dringend erforderlich war, und beschwört in jeweils anderer Form das allen Gemeinsame. Die Entstehungsdaten der diskutierten Fallbeispiele legen auf den ersten Blick eine zeitliche Entwicklung nahe, die von der einfachen historischen Erzählung und dem schlichten Abbild einer idealen Volksversammlung über das biblische Exemplum zur komplexeren Argumentationsform der Allegorie reicht. Doch ist

²² Vgl. Kathrin Kärcher, Wer etwas in seinem Geist begreift, male ein Bild. Zur epistemischen Funktion des Bildlichen im Mittelalter, in: Kulturen

des Bildes, hg. v. Birgit Mersmann/Martin Schulz, München 2006, S. 167–182; Mary Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge 1990.

dies sicherlich entschieden zu einfach formuliert. Eher sollte man von einer im Verlaufe des 13. Jahrhunderts sich herausbildenden Ausdifferenzierung sprechen, bei der neue Argumentationsweisen zu bereits erprobten Bildformen hinzutreten, ohne diese zu verdrängen. Schließlich bleibt das biblische Exemplum ebenso wie das historische Ereignisbild weiter in Gebrauch. Zu berücksichtigen wären weiterhin auch regionale Besonderheiten, mit denen sich bestimmte Kommunen oft in Konkurrenz miteinander ein eigenes Profil geben. Es ist demnach also keine geradlinige Entwicklung zu konstatieren, sondern eher eine zunehmende Verzweigung, die im Laufe der Zeit immer mehr bildliche Argumentationsformen bereitstellt. Die fortschreitende Ausdifferenzierung der Bildformen ist vielleicht am ehesten in der vegetabilen Metapher einer rankenden Pflanze zu fassen. Die selbständige Kommune in Italien eröffnet auf jeden Fall einen neuen Aktionsraum für Bilder, der zur Entstehung einer höchst komplexen politischen Bildersprache führt.



Farbabb. 4 (Blume): Ancona, Palazzo degli Anziani, Hafenseite



Farbabb. 11 (Blume): Der Brudermord Kains, Relief, Ancona, Pinacotheca Comunale



Farbabb. 7 (Wolff): Simone Martini, Maestà, Detail mit der Abbildung des Abdrucks des Stadtsiegels von Siena, 1315



Farbabb. 3 (Dietl): Pisa, Dom, Fassade, Künstlerinschrift des Magisters Rainaldus



Farbabb. 8 (Dietl): Civitavecchia, Dom, Vorhalle



Farbabb. 1 (Haug): Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Detail aus dem Buon Governo mit Justitia



Farbabb. 3 (Haug): Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo, Val di Chiana-Schlacht



Farbabb. 4 (Haug): Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo, Schlacht von Poggio Imperiale



Farbabb. 3 (Dirmeier): Stadtabbreviatur- und Heiligensiegel der Stadt Regensburg (3), 1253
Umschrift: + SIGILLVM CIUIVM RATISPONENSIVM



Farbabb. 18 (Dirmeier): Symbolsiegel der Stadt Nürnberg, bel. 1254
Umschrift: SIGILLUM UNIVERSITATIS CIVIUM DE NURENBERCH



Farbabb. 23 (Dirmeier): Wappensiegel der Stadt Dingolfing, bel. Ende 13. Jh.
Umschrift: S(IGILLUM) CIVIUM IN DINGOLVING



Farbabb. 1 (Richard): Hans Kastenmairs Wappen im Stiftungsbuch des Bruderhauses



Farbabb. 1 (Knorr): Innenansicht der Mittelhalle des Domkreuzgangs (Mortuarium)



Farbabb. 6 (Knorr): Grabplatte der Domherren Nikolaus, † 1401, Georg, † 1504 und Johannes Nothaft, † 1542

Abbildungsnachweis

Umschlag:

nach Jacques Le Goff, *Die Liebe zur Stadt. Eine Erkundung vom Mittelalter bis zur Jahrtausendwende*. Aus dem Franz. von Klaus Jöken, Frankfurt/M. u. a. 1998, S. 66

Klein:

Abb. 1: nach Hans Reinhardt, *Das Strassburger Münster. Zur Erinnerung an den Präsidenten des Münstervereins, Etienne Fels (1900–1970)*, Lyon 1970, S. 23

Blume:

Abb. 1: nach Rolf Toman (Hg.), *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1996, S. 116

Abb. 2/3: nach Maria Laura Gavazzoli Tomea, *Le pitture duecentesche ritrovate nel Broletto di Milano. Documento di un nuovo volgare pittorico nell'Italia Padana*, in: *Arte medievale*, 2. Serie, IV, 1990, S. 58, Abb. 5 und S. 59, Abb. 7 (Fotografien v. Giovanni Rossi)

Abb. 4–7 und 10–14: Verfasser

Abb. 8/9: nach Helen C. Evans (Hg.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261*, New York 1997, S. 235, 158A und 158C

Abb. 15: CISST (Centro Internazionale di Storia dello Spazio e del Tempo), Brugine/Italien

Abb. 16: nach Hans Belting/Dieter Blume (Hgg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, Abb. 5

Wolff:

Abb. 1: Siena, Museo Civico, Inv. Nr. 17; mit freundlicher Genehmigung des Museo Civico, Siena

Abb. 2: Comune di Cremona, Archivio Segreto, Nr. 15; Foto von Pietro Diotti; mit freundlicher Genehmigung des Archivio di Stato di Cremona

Abb. 3: nach I sigilli dell'Archivio Vaticano, hg. v. Pietro Sella unter Mitarbeit von M. H. Laurent O. P.,

Bd. 2/2, Città del Vaticano 1946, Tafel XCI, Nr. 2068

Abb. 4: nach Andrea Balletti, *Storia di Reggio nell'Emilia*, Reggio nell'Emilia 1925, S. 154

Abb. 5: nach I sigilli dell'Archivio Vaticano, hg. v. Pietro Sella unter Mitarbeit von M. H. Laurent O. P., Bd. 1.1, Tafel LXXXV, Nr. 1105

Abb. 6: Monza, Biblioteca Capitolare, cod. b 11/71, fol. 31r; mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Capitolare, Monza

Abb. 7: Siena, Palazzo Pubblico; mit freundlicher Genehmigung des Palazzo Pubblico, Siena

Dietl:

Tab. 1/2: Verfasser

Abb. 1–6, 8, 9–12: Verfasser

Abb. 7: nach Peter Cornelius Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum 1)*, Wiesbaden 1987, Tafel 10, 17

Abb. 13: nach Marina Massa, *Le prime identità del XIII secolo: „Magister Philippus“ e gli altri*, in: *Scultura nelle Marche*, hg. v. Pietro Zampetti, Florenz 1993, S. 154, Abb. 1

Haug:

Abb. 1: Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, KHI Florenz, Photothek; mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

Abb. 2–4: Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo, KHI Florenz, Photothek; mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

Abb. 5: Bicchernatafel von 1479, in: *Le Biccherno di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna*, hg. v. Alessandro Tomei, Azzano San Paolo 2002, S. 215

Abb. 6: Bicchernatafel von 1483, in: *Le Biccherno di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna*, hg. v. Alessandro Tomei, Azzano San Paolo 2002, S. 219

Abb. 7: Siena, Dom, Vico Consorti, KHI Florenz, Photothek; mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

Igel:

Abb. 1–3: Verfasser

Dirmeier:

Graphik 1/2: Quellengrundlage Erich Keyser/Ernst Stob (Hgg.), Bayerisches Städtebuch, 2 Bde., Stuttgart 1971

Graphik 3: Quellengrundlage Toni Diederich, Rheinische Städtesiegel (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1984/1985), Neuss 1984

Abb. 1: nach Toni Diederich, Rheinische Städtesiegel (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1984/1985), Neuss 1984, Farbtafel 4

Abb. 2: nach Toni Diederich, Rheinische Städtesiegel (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1984/1985), Neuss 1984, Farbtafel 5

Abb. 3, 7/8 und 22: Spitalarchiv Regensburg; mit freundlicher Genehmigung des Spitalarchivs Regensburg

Abb. 4: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (Klosterurkunden Prüfening 127); mit freundlicher Genehmigung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, München

Abb. 5, 12, 19, 21 und 24: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (Metallabguss-Slg., S 723, S 298, S 369, S 426, S 339); mit freundlicher Genehmigung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, München

Abb. 6: nach Toni Diederich, Rheinische Städtesiegel (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1984/1985), Neuss 1984, Farbtafel 2

Abb. 11: nach Fridolin Solleder, München im Mittelalter, Neudruck der Ausgabe München 1938, Aalen 1962, S. 7, Abb. 1

Abb. 9/10, 17/18, 20, 23 und 25: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (Lackabdruck-Slg., Gden.: Ingolstadt I, Augsburg I, Donauwörth III, Nürnberg I, Bad Windsheim III, Dingolfing I, Landshut I); mit freundlicher Genehmigung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, München

Abb. 13: nach Georg Köglmeier, Neustadt an der Donau. Eine bayerische Landstadt und ihre Bewohner im Wandel der Jahrhunderte, Band I – Von den Anfängen bis um 1800, hg. v. der Stadt Neustadt an der Donau 1994, Tafel 5, Abb. 1

Abb. 14: nach Otto Hupp, Die Ortswappen des Königreichs Bayern. Heft I: Kreise Oberbayern und Niederbayern, Bremen 1910

Abb. 15: nach Toni Diederich, Rheinische Städtesiegel (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1984/1985), Neuss 1984, Abb.teil, Abb. 22

Abb. 16: Spitalarchiv Regensburg (Siegelabguss); mit freundlicher Genehmigung des Spitalarchivs Regensburg

Richard:

Karten 1–4: Verfasser

Abb. 1: StAR alm B 1488 fol. 59v; mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Regensburg

Knorr:

Abb. 1, 6 und 7: Julia Knorr; mit freundlicher Genehmigung des Staatlichen Bauamts Regensburg

Abb. 2: mit freundlicher Genehmigung des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 3–5 und 8/9: mit freundlicher Genehmigung des Staatlichen Bauamts Regensburg

Inhaltsverzeichnis

Jörg Oberste

Einführung: Städtische Repräsentation und die Fiktion der Kommune 7

Theresia Heimerl

Zwischen Babylon und Jerusalem. Die Stadt als locus theologicus im Mittelalter 13

Franziska Wenzel

hof, burc und stat. Identitätskonstruktionen und literarische Stadtentwürfe als Repräsentationen des Anderen 25

Hans-Jürgen Becker

Defensor et patronus. Stadtheilige als Repräsentanten einer mittelalterlichen Stadt 45

Jörg Oberste

Kommunebildung, politische Repräsentation und religiöse Praxis in Toulouse (1119–1209) 65

Bruno Klein

Das Straßburger Münster als Ort kommunaler Repräsentation 83

Christoph Dartmann

Die Repräsentation der Stadtgemeinde in der Bürgerversammlung der italienischen Kommune 95

Dieter Blume

Zur Entstehung und Entwicklung einer politischen Bildersprache in den italienischen Kommunen 109

Ruth Wolff

Descriptio civitatis: Siegel-Bilder und Siegel-Beschreibungen italienischer Städte des Mittelalters 129

Albert Dietl

Der öffentliche Raum als Bühne inschriftlicher Selbstinszenierung von Künstlern in italienischen Kommunen des Mittelalters 145

<i>Henrike Haug</i> Preteritum, Presens, Futurum. Über die Aufgaben von historischer Erinnerung in der Gegenwart der Kommune Siena	165
<i>Karsten Igel</i> Wohin in der Stadt? Sozialräumliche Strukturen und innerstädtische Mobilität im spätmittelalterlichen Greifswald	179
<i>Artur Dirmeier</i> Mit Brief und Siegel: Beglaubigungsmittel an Donau und Rhein	193
<i>Olivier Richard</i> Von der Distinktion zur Integration. Die Repräsentation des Regensburger Patriziats im Spätmittelalter	213
<i>Walburga Knorr</i> Postmortale Präsenz und Repräsentation im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Regensburg	229
Farbabbildungen	255
Abbildungsnachweis	271
Register	273

Sonderdruck aus

Jörg Oberste (Hrsg.)

Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt

SCHNELL + STEINER