

Laura Goldenbaum

Der Zeugniswert des Körpers oder *anima forma corporis*. Der quattrocenteske Bronzegisant des Sienenser Rechtsgelehrten Mariano Sozzini



Abb. 1: Museo Nazionale del Bargello, Florenz, *Donatello-Saal* mit dem *Bronzegisant Mariano Sozzinis* (Aufnahme der Autorin)

Im Donatello-Saal des Museo Nazionale del Bargello in Florenz verweigert eine Figur das säulenhaft aufstrebende und den Raum in Beschlag nehmende Prinzip des Vertikalen und wirbt stattdessen für den Reiz des Horizontalen, für das Unbewegte, in sich Geschlossene und an die Wand Gerückte (Abb. 1).[1] Weit entfernt von einem ihr eigentlich geziemenden sakralen Rahmen, inmitten all der versammelten Dynamik, eingefroren in Stein und Metall, scheint die bronzene Grabfigur des 1467 verstorbenen sienesischen Rechtsgelehrten Mariano Sozzini il Vecchio merkwürdig fehl am Platz zu sein. Als bloßes Exponat,

eine aus dem Zusammenhang gerissene Darbietung, ist das seiner eigentlichen Funktion beraubte bronzene Memorialbildnis entweiht und als fragiler Körper eines alten Mannes dem sich von oben herabsenkenden musealen Blick des Betrachters schutzlos ausgeliefert.[2]

Die dunkelbraun patinierte Figur liegt flach rücklings über einem Holzkasten ausgestreckt, das Haupt ruht erhöht auf einem Kissen – so, wie es auch die feierliche Zeremonie der Aufbahrung des Leichnams vorschreibt (Abb. 2). Das knöchellange Gewand führt in einer längsgerichteten strömenden Abwärtsbewegung vom überscharf gezeichneten Gesicht über die feingliedrigen, auf Bauchhöhe überkreuzten Hände bis zu den nackten Füßen (Abb. 3). Das schmale, eingefallene Antlitz wirkt entrückt, Augen und Mund sind geschlossen (Abb. 4). Es ist zuallererst das Bild eines Leichnams, eines individualisierten und mit den Insignien seines Berufsstandes kenntlich gemachten Toten.

Aufgrund der Organisation ihrer ziselierten Nachbearbeitung und durch ihre leichte Körperdrehung nach rechts muss die Liegefigur für ein Wandgrabmal und für eine Ansicht in Über-Augen-Höhe bestimmt gewesen sein (Abb. 5). Es handelt sich bei dem Gisant, der als ein plastisches Hochrelief gestaltet ist, ähnlich wie bei den anderen vier bronzenen



Abb. 2: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini* († 1467), Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)



Foto: L. Goldenbaum

Abb. 3: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini* († 1467), Detail: Hände, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)



Foto: L. Goldenbaum

Abb. 4: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini* († 1467), Detail: Kopf, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Liegefiguren des Quattrocento von Baldassare Coscia, Sixtus IV., Pietro Foscari und Innozenz VIII., um einen offenen Hohlguß mit stark variierender Wandstärke.[3] Die quer über den Gisant unterhalb der Hände verlaufende klaffende Spalte, die ihn in zwei Hälften zerteilt, bezeugt, dass beide Teile separat gegossen und offensichtlich fehlerhaft, wahrscheinlich aus Gründen mangelnder Passgenauigkeit, verlötet worden sind.[4]

Selbst wenn der Vorrang der ästhetischen Qualität der Porträtfigur, als Mittel, um die Würde des Rechtsgelehrten zu betonen, angesichts dieses Werkes unbestritten ist, liegt der Gedanke nicht eben nahe, dass sich hinter dieser ehernen Liegefigur ein wahres Schwergewicht an Bedeutung verbergen könnte.

Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass es eine Bronze aufgrund der problemlosen Wiederverwendbarkeit ihres kostbaren Materials viel schwerer hatte, bis in die heutige Zeit zu überdauern, als eine vergleichbare Ausführung in Stein, da dieser nach seiner Bearbeitung als Rohstoff an Wert verliert. Dennoch wird die Zahl der in edlem Metall ausgeführten Grabfiguren im 15. Jahrhundert insgesamt überschaubar gewesen sein. Dies legt allein der unvergleichlich höhere Kostenaufwand nahe, der auch die ausgesprochen hohe gesellschaftliche Stellung

der Auftraggeber jener überlieferten Liegefiguren zu erklären vermag. Nach dem heutigen Wissensstand kann die Grabfigur Sozzinis als die erste in Bronze gefertigte Abbildung eines Toten gelten, die zweifellos mithilfe der Integration von Körperabdrücken des Leichnams in das Gussmodell realisiert wurde.[5] Dieser Konnex zwischen dem demonstrativen Materialismus der Bronze, die bis in diese Zeit hinein per se politisch konnotiert war, und der Totenmaskenreferenz sollte – erstaunlich konform – seitdem zum festen Kanon für die drei nachfolgenden ehernen Gisants des Quattrocento werden: die Liegefigur Sixtus' IV. und die seines venezianischen Kardinals Pietro Foscari (Abb. 6), die beide, als Freigrabmal konzipiert, noch einmal eine dramaturgisch inszenierte Steigerung erfuhren[6] und zuletzt die Totenfigur von Papst Innozenz VIII. für sein Wandgrabmal in Alt-St.-Peter, die hier jedoch bereits in Abhängigkeit einer Thronfigur steht und so „dem Tod gewissermaßen elastisch zu begegnen vermag“.[7] Der Umstand, dass all jene hohen geistlichen Würdenträger das Studium des kanonischen Rechts und die Bindung an die Universität von Padua miteinander gemein haben und Sozzini begegnet sein müssen, rückt den Gisant des Rechtsgelehrten mit gutem Grund in die Nähe eines initiatorischen Werks, das eine gezielt programmatische Aussage voraussetzt.



Foto: L. Goldenbaum

Abb. 5: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini* († 1467), Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)



Foto: L. Goldenbaum

Abb. 6: Giovanni di Stefano, *Bronzegisant und marmorer Sarkophagkasten des Kardinals Pietro Foscari* († 1485), Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Costa (Aufnahme der Autorin)

Der Körper der Bronzefigur Sozzinis ist in zweifacher Hinsicht Zeichenträger: Zum einen verweist er auf die institutionelle Rolle des Rechtsgelehrten – die lange Amtsrobe und der durch einen breiten Reif fixierte Cappuccio kennzeichnen den Verstorbenen unmissverständlich als Advokaten.[8] Auf diese Weise wird der Jurist zum eingefrorenen signifikanten Symbolwert der, für sich genommen, eigentlich nicht darstellbaren Größe des Rechts. Veranschaulicht wird also, wie das Recht erst durch den Körper performativ wird und in Kraft tritt. Zum anderen zeugen die scharf und überdeutlich hervorgehobenen, ja aus dem Leib herausgelösten, signifikanten Körperdetails wie das besonders akkurat ausgearbeitete Gesicht des Toten, die angesetzten, sich überkreuzenden, von einem Adernetz überzogenen feingliedrigen Hände und die strapazierten, sehr individuell geformten nackten Füße von dem Wunsch nach einer Objektivierung und Relativierung der glaubwürdigen äußeren Erscheinung mittels der Übernahme von Körperabdrücken in die Gussform (Abb. 7).[9] Nur auf diese Weise ließ sich der Schleier der eigenwilligen künstlerischen Interpretation, der zwangsläufig über einem frei nachgestalteten Porträt liegen musste, entfernen. Gleichzeitig wird damit der Wille der Auftraggeber wie des Künstlers erkennbar, die Persönlichkeit mittels der Skulptur als unverwechselbares Selbst in Erscheinung treten zu lassen.



Foto: L. Goldenbaum

Abb. 7: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini* († 1467), Detail: Füße, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

folgender Inschrift erhalten: „CHAPPELLA DELLE REDE D(I) S(ER) MINO SOCCI DA SIENA ANTICHO DA PERCENA“[13] (Abb. 10). Auch die Präferenz von S. Domenico deutet auf das Selbstverständnis Sozzinis als Rechtsgelehrter hin. Gerade jene Dominikanerkirche war bereits im 14. Jahrhundert insbesondere von Juristen zur letzten Ruhestätte auserkoren worden. Grund dafür mag die wachsende Reputation und verstärkte Lehrtätigkeit der Ordensbrüder an den Universitäten gewesen sein.[14]

Interesse am Fortleben der Erinnerung gehabt haben. [16] Der aussichtsreiche Titel des Konsistorialadvokaten, der aufgrund seiner fachlichen Kompetenz als enger Berater des Papstes an der Kurie tätig war – ein Amt, das Mariano innegehabt hatte –, wurde durchaus an die männlichen Nachkommen weitergegeben. [17] Der erfolgreiche Mariano Sozzini il Vecchio ließ sich als Ahnvater einer der berühmtesten Juristendynastien im Cinque- und Seicento gewinnbringend installieren. Mariano il Vecchio hatte sich und seinen



Abb. 9: Siena, S. Domenico, Blick in die linke Nebenchorkapelle, ehemalige Cappella della Madonna della Neve (Sozzini-Kapelle) (Aufnahme der Autorin)

Marianos Söhne Bartolomeo und Alessandro, auf denen nun die Last der Verantwortung für das *patrimonium della famiglia* lag, müssen die pompösen, über die Grenzen Sienas hinaus aufsehenerregenden Exequien des *grand signore* organisiert und auch den Bronzegisant in Auftrag gegeben haben.[15] Bartolomeo (1436-1507) und nach ihm insbesondere Mariano Sozzini il Giovane (1483-1556), sein Enkel, werden als gefeierte Juristen und Universitätsgelehrte ein großes



Abb. 10: Wappenstein der Sozzini-Familie mit der Inschrift „CHAPPELLA DELLE REDE D(I) S(ER) MINO SOCCI DA SIENA ANTICHO DA PERCENA“, Siena, S. Domenico, Stirnwand der linken Nebenchorkapelle (Aufnahme der Autorin)

Nachkommen nicht allein den Weg an die Universitäten geebnet, er hatte ihnen darüber hinaus den Zutritt zur päpstlichen Kurie ermöglicht.

Das Zeugnis Guido Panciroli's, eines wichtigen Schülers Sozzini il Giovanes, dem die Familie einen Blick auf den Bronzegisant ihres Ahnherrn gewährte, scheint dies zu belegen. Der Jurist Panciroli liefert so den ersten Hinweis auf die Existenz der „statura ex aere“[18] des Rechtsgelehrten im Hause Sozzi-

ni und benennt selbst den Urheber des Werkes: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (1412-1480). Diese Aussage erscheint durchaus nicht unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass die florierende Bronzegusswerkstatt Vecchiettas in Siena zu dieser Zeit alle künstlerischen Talente der Stadt absorbierte und somit vorzugsweise große Aufträge an sich ziehen musste.[19] Von 1467, dem Sterbejahr Marianos, arbeitete er bis 1472 durchgehend auch an dem Bronzefiborium für das Hospital S. Maria della Scala.[20] Etwa gleichzeitig oder kurz darauf dürfte in seiner Werkstatt der Bronzegisant Sozzinis gefertigt worden sein. Für die Auftragsvergabe werden den Kunstkenner Mariano il Vecchio und seine Erben Vecchiettas lebensgroße Figuren der hl. Peter und Paul für die Loggia della Mercanzia in Siena (ca. 1458-1460) überzeugt haben, vor allem aber die Silberstatue der hl. Katharina von Siena, entstanden in der Zeit ihrer Kanonisation 1461, ein aufsehenerregendes Werk, das im Zuge der Eroberung Sienas im Jahre 1555 verschwunden ist.[21] Vecchietta war es auch, der das Totengesicht des hl. Bernhardin von Siena – dreidimensional und unverkennbar präsent – inszenierte und es zu einem kanonisierten Bildnis innerhalb der Porträtskulptur des Heiligen werden ließ.[22] So wundert es nicht, dass die Forschungsliteratur der Aussage Pancirolis bisher fast uneingeschränkt Glauben geschenkt hat.[23]

Das Interessanteste an Pancirolis kurzem Vermerk dürfte jedoch vielmehr sein, dass die Liegefigur Sozzinis offensichtlich niemals ihren Bestimmungsort, die Familienkapelle in S. Domenico, erreichte, sondern bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in privater, nicht-öffentlicher Sphäre Aufstellung fand, um einem Zirkel ausgewählter Personen, wie nachweislich Guido Pancioli, den Zugang zum Werk dennoch zu gewähren und damit die Perspektive für das memorierte Bild Mariano il Vecchios beeinflussen zu können.[24] Umso wahrscheinlicher wird sich die Idee der erstaunlich extravaganten und neuartigen formalen Gestaltung des ungemein kostbaren Bronzegisants in einem eingeschränkten, aber miteinander in Verbindung stehenden Kreis von Juristen, Universitätsgelehrten und Humanisten verbreitet haben. Dass der Bronzegisant Sozzinis anscheinend niemals in S. Domenico zur Aufstellung gelangt ist, kann unter-

schiedliche Ursachen und naheliegende Gründe gehabt haben.

Von den beiden Söhnen Mariano il Vecchios, die das Erwachsenenalter erreichten und über die wir Nachricht haben, hätte vor allem Bartolomeo, selbst gefeierter Jurist und hoch bezahltes Mitglied der akademischen Elite des ausgehenden 15. Jahrhunderts, ein gesteigertes Interesse an der monumentalisierten Darstellung und Ehrung des Vaters als Rechtsgelehrten haben müssen – mehr als sein Bruder Alessandro, der nicht als Jurist, sondern als einflussreicher sienesischer Politiker auf sich aufmerksam machte.[25] Jedoch kehrte Bartolomeo seiner Vaterstadt bereits wenige Jahre nach dem Tod des Vaters den Rücken, um von 1472 bis 1473 an der Universität Ferrara zu lehren und von dort an das von Lorenzo de' Medici erneut ins Leben gerufene Studio von Pisa zu wechseln. Bis 1494 nahm Bartolomeo an dieser Universität eine wichtige und hoch dotierte Schlüsselposition ein. Siena bemühte sich vergebens, ihn zurückzugewinnen. Auch wenn sich Bartolomeo, dem Rat der Balia angehörig, in der sienesischen Politik engagierte, kehrte er niemals dorthin zurück – aus diesem Grunde mag das Interesse an der Umsetzung des exorbitant teuren Grabmalsprojekts für seinen Vater eher verhalten gewesen sein.[26]

Dies bestätigt auch das schriftlich eingestandene Versäumnis beider Söhne, die testamentarische Verfügung des Vaters, sein Grabmal und die Ausstattung der Kapelle betreffend, bis zu ihrem Tod nicht verwirklicht zu haben. Demnach muss die Kapelle lange in unfertigem Zustand verblieben sein. 1491 gibt Alessandro seine Vermögenserklärung ab und erwähnt, dass er, ähnlich wie sein Bruder Bartolomeo, die 250 Floren, die seinem Anteil an den 500 Goldfloren entsprachen, welche sein Vater für die Familienkapelle hinterlassen hatte, wegen der widrigen Verhältnisse noch nicht habe zahlen können. Er hoffe jedoch, seiner Verpflichtung in Kürze nachkommen zu können und habe sogar bereits damit begonnen, die Schuld abzutragen.[27]

Die Vernachlässigung des Kapellenprojekts wird jedoch größtenteils auf die Baugeschichte S. Domenicos selbst und die für die bedeutenden Familien Sienas relevanten machtpolitischen Verschiebungen zurückzuführen sein. Die schwer zu durchschauende

Dynamik bei der Wahl des Begräbnisplatzes sowie der Kapellenfürsorge und der Altarstiftungen war sicherlich nicht unwesentlich daran beteiligt.

So mag in diesem Zusammenhang auch von Interesse sein, dass die Sozzini-Familie in der alten Kirche von S. Domenico, die, noch ohne Querhaus, bis 1450 Bestand hatte, schon frühzeitig repräsentativ gleichberechtigt neben den Piccolomini, als eine der zwei wichtigsten Familien Sienas auftrat. Die Familienaltäre besetzten den inneren rechten bzw. linken Nebenchor – links und rechts den Hauptaltar flankierend – an der hinteren Chorwand des Hauptschiffabschlusses.[28] Geplant war die Familienkapelle der Sozzini im neuen Querhaus und demnach – nach der Wahl Enea Silvio Piccolominis zum Papst Pius II. im Jahr 1458 sicher in gesteigertem Maße – als ein in den Neubau hinübergerettetes Pendant zur Piccolomini-Kapelle. Seit spätestens 1465 jedoch, also zwei Jahre vor dem Tod Marianos, wurde der innere rechte Nebenchor, der den Piccolomini gehört hatte, als „cappella nuova di S. Ambrogio“[29] umgewidmet. Die Familie Piccolomini blieb zwar bis Ende der 70er-Jahre des Quattrocento im Besitz der Nebenchorkapelle, musste aber in jenen Jahren ganz offensichtlich bereits das Interesse an ihr verloren haben.[30] Vielleicht ist auch in diesem offensichtlichen Prestigeverlust der Grund für die nach dem Tod Marianos nicht mehr besonders eifrig betriebene Kapellenfürsorge der Familie Sozzini zu suchen.

Die mächtige Querhausanlage mitsamt den angrenzenden Kapellen befand sich im 15. Jahrhundert noch im Bau. Im Jahr 1465, vielleicht aber auch erst in der Zeit um 1478/1479, das heißt gut zehn Jahre nach dem Tod und der Bestattung Sozzinis, wurde die Trennwand beseitigt, die das Langhaus des 13. Jahrhunderts von der ihrer Vollendung entgegenstrebenden Querhausanlage abschirmte – ein lang herbeigesehntes, wichtiges baugeschichtliches Ereignis, das den Raumeindruck massiv verändert haben muss. Die gut ein halbes Jahrhundert währende Baustelle wich einem imposanten Kirchenraum, der sein Volumen quasi urplötzlich verdoppelt hatte.[31]

Eine weitere Ursache für das fehlende Interesse der Familie an einer nachträglichen Grabmalsetzung für ihren bedeutenden Vorfahren mag in dem Phänomen begründet gewesen sein, dass die Familie

Sozzini bis ins 18. Jahrhundert hinein offensichtlich gern Ausstattungsgegenstände ihrer Kapelle zweckentfremdete und damit stattdessen lieber die Räumlichkeiten ihres Wohnsitzes ausschmückte.[32] Als verifiziertes und für die Nachwelt fixiertes letztes Porträt eignete sich der kostbare Bronzegisant hervorragend dazu, als autonomes, entkontextualisiertes Erinnerungsbild und als Kunstobjekt bei seinen Ahnen aufbewahrt zu werden, so, wie es Vasari für die Porträtbüsten Verstorbener, die lebensechten Motivbildnisse, die auf den Kaminsimsen unzähliger privater Haushalte aufgestellt waren, bezeugt.[33]

Beim Einzug des Erzbischofs Alessandro Zondadari im Jahr 1715 befand sich die Skulptur zwischenzeitlich in der Loggia Pius' II. in Siena.[34] Erst 1794 wurde der Gisant, „che è bella e di grandezza naturale“,[35] von der letzten Hinterbliebenen, der in Orvieto ansässigen Contessa Maria Porzia Sozzini nei Marscioni, an den Großherzog Ferdinand III. verschenkt, der sich wiederum mit dem Präsent einer diamantbesetzten Halskette dankbar erwies.[36] Gaetano Milanesi bezeugt die ausgestellte bronzene Liegfigur Mariano Sozzinis 1879 bereits in den Uffizien, „nella stanza dei bronzi moderni“.[37]

Der Verbleib des Gisants im privaten Rahmen bis ins frühe 19. Jahrhundert dürfte einerseits die fehlenden Bezugnahmen in den zeitgenössischen Quellen, wie bei Vasari, erklären, aber andererseits auch der Grund dafür sein, dass der Bronzegisant überhaupt bis in die heutige Zeit überdauert hat. Dass der sienensische *giureconsulto* Mariano Sozzini nicht in Vergessenheit geraten ist, verdankt er deshalb vermutlich weniger seiner für die damalige Zeit ungewöhnlich eigenwilligen, am getreuen Abbild orientierten Grabfigur. Man sollte annehmen, dass vielmehr seine juristischen Abhandlungen und Lehrschriften einen bleibenden Eindruck hinterlassen und seinen Nachruhm begründet hätten, jedoch scheint das Interesse an den rechtstheoretischen Traktaten und Kommentaren, überdeckt von den charismatischen Erscheinungen Bartolomeos und Mariano il Giovanes, bereits ab dem 17. Jahrhundert stark nachgelassen zu haben.[38] Stattdessen hält sich hartnäckig die von der historischen Forschung gern und oft kolportierte Darstellung Mariano Sozzinis als ein dem Humanismus zugeneigter, vielseitig begabter, interessierter

Schöngeist und Poet.[39] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren es vor allem Jakob Burckhardt und Georg Voigt, die in Sozzini il Vecchio den Prototypen eines „vom humanistischen Hauche“[40] berührten Rechtsgelehrten erkennen wollten und damit das Bild Marianos als *uomo universale* für den deutschen Kulturraum bis in die heutige Zeit prägten.[41] Für Voigt zeigte sich in ihm „ein Mann von den vielseitigsten Talenten [...] in beiden Rechten gelehrt und in den Geschäften erfahren, mit Mathematik und Astrologie bekannt, ein wenig Maler und Musiker und auch Verfasser eleganter Gedichte“.[42]

Diesen Eindruck nährten die Hinweise auf die von Mariano gepflegten Freundschaften und Bekanntschaften, angefangen von Ugo Benzi, dem gefeierten Mediziner und Leibarzt am Hof der Este in Ferrara,[43] über Leonardo Bruni, dem Übersetzer der *Politica* des Aristoteles,[44] und Kardinal Bessarion, dem Sozzini eines seiner wichtigsten Werke, die Abhandlung *De Sortibus* (1443), widmete,[45] gefolgt von Antonio Beccadelli, der in Bologna seine obszönen und satirischen Epigramme unter dem Titel *Hermaphroditus* veröffentlicht hatte,[46] über Poggio Bracciolini bis hin zu Enea Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II.[47] Dessen Loblied auf Mariano ist ein doppel-schneidiger Unterton zwar nicht abzusprechen, und doch vervollständigte es schließlich das Bild des universal gebildeten Kulturmenschen. Die Widmungsschrift an Caspar Schlick, die Enea Silvio Piccolomini seiner amourösen Novelle *Historia duobus amantibus* voranschickte, beschreibt den Rechtsgelehrten „Marianus Sozzinus Senensis“ überschwänglich zuallererst als wohlredenden Mann, in beiden Rechten sachkundig, historisch gebildet, erfahren in der Dichtkunst wie in der Sangeskunst, vertraut mit den Sprachen Latein und dem Tuscischen, in der Philosophie so bewandert wie Platon, in der Geometrie gleich einem Boethius. Kein musikalisches Instrument, das er nicht gespielt hätte, in der Landwirtschaft ein neuer Vergilius. Er male wie Apelles, in der Bildhauerkunst gleiche er Praxiteles und selbst in der Medizin wäre er unterrichtet. Nichts ließe sich jedoch vergleichen, nichts würde leuchtender erstrahlen, als die Codices von seiner Hand.[48] Es ermangele ihm einzig an der Unsterblichkeit, um in die vollendete Form Gottes einzugehen – ein ‚Makel‘, den die bronzene Bildnisfigur

Marianos einerseits zu unterstreichen, andererseits zu beseitigen versucht.[49]

Der panegyrische Duktus dieser Lobpreisungen war zu Zeiten Sozzinis zur bestimmenden Kultur der kunstvoll ausgeschmückten *oratio funebris* geworden, die in der Grabkirche, vor dem Katafalk stehend, in Anwesenheit des Toten verlesen, ja zelebriert wurde. Die aufgebahrt gezeigte, ‚lebensecht‘ gestaltete Skulptur des Toten wird als Schaustück eben auf diesen Effekt der panegyrischen Schwärmerei abgezielt und hingewirkt haben, die über die Grenzen der Laudatio hinaus zur Apotheose auf den Toten gesteigert werden konnte – als eine zeitgemäßere Form der Seelenmesse.[50] Umso wichtiger erscheint es, die kalkulierte räumliche, ausgesprochen theatralische Inszenierung des Bronzegisants in die Untersuchung mit einzubeziehen.

Auch Marianos legendäre Wortgewandtheit ist Thema zahlreicher Anekdoten. Als er sich beispielsweise dem Vorwurf Poggio Bracciolinis ausgesetzt sah, eine antike Kupfermünze aus dessen Sammlung entwendet zu haben, versuchte sich Mariano mit allen Mitteln der Wortkunst zu entlasten. In einer Antwort auf die eloquenten Schreiben des Beschuldigten vergleicht Poggio, zwischen Glauben und Zweifel hin- und hergerissen, seine eigene Situation mit der Ciceros, der Platons Theorie von der Unsterblichkeit der Seele nur so lange habe Glauben schenken können, wie das Buch *De immortalitate animae* aufgeschlagen vor ihm auf dem Tisch gelegen hätte. Sobald er das Buch jedoch zugeschlagen habe, hätten ihn sofort ernste Zweifel befallen.[51]

Diese und andere Geschichten waren es, die zu jener tradierten Einfärbung des Sozzini-Porträts vorzüglich passten, und so hat man in Übereinstimmung hiermit auch den Gisant gern als Zeichen der humanistischen Tendenzen des Rechtsgelehrten zu interpretieren versucht. Bemerkenswert – und bisher kaum beachtet – ist dabei, dass Sozzini ganz offensichtlich keine Mühe sparte, um dem eingeschränkten Image des Juristen, wie es in der Nachfolge Petrarcas von Boccaccio, Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini und Maffeo Vegio, ja sogar noch bis ins frühe 16. Jahrhundert voller Geringschätzung entworfen wurde, zu entkommen.[52] Nicht zuletzt gründeten darauf auch seine einflussreichen gesellschaftlichen

Kontakte. Geradezu eifrig scheint Sozzini selbst an seiner Imagepflege als ein auf der Höhe der Zeit stehender, künstlerisch begabter und universal gebildeter Mann beteiligt gewesen zu sein.

Dennoch handelt es sich hier um das arg eingeschränkte Bild eines Humanisten, das auf der anderen Seite in einigem Widerspruch zum konventionellen Selbstverständnis Sozzinis als sachlicher Jurist stehen dürfte, eine Darstellung, mit der nicht allein die nüchtern nachgezeichnete Bildnisfigur konform geht, sondern auch das Urteil seiner Zeitgenossen. So scheint sich Mariano Sozzini vielmehr vorbehalten zu haben, die *artes* als Sammlung nützlichen weltlichen Wissens zu betrachten, sie aber funktional und wissenshierarchisch der Rechtswissenschaft und der erstarrten scholastisch geprägten Argumentationsstruktur unterzuordnen. Das juristische Vokabular und auch die ungelenk steifen, traditionellen Methoden der Rechtsdebatte, gegen die in Humanistenkreisen so heftig polemisiert wurde, wendete Sozzini ausnahmslos und ohne Vorbehalte an.[53] Seine Traktate, die *repetitiones* sowie die unter seinem Namen erschienenen Kommentare – für kanonisches Recht gleichermaßen wie für Straf- und Prozessrecht – unterwerfen sich rigoros der traditionellen Methodologie und der spitzfindigen Kasuistik und unterfüttern die Gutachten mit einem Reichtum an Beispielen, praxiserprobten Verweisen und Bezügen.[54] Ausschweifungen in literarische Gefilde, gepflegte Konversationen mit Literaten oder die Teilnahme an einem Symposium im Hause Ugo Benzis, um über die Vorzüge von Aristoteles oder Platon, über Grund und Ursprung der Dinge, die Unendlichkeit des Universums oder die Unsterblichkeit der Seelen zu philosophieren,[55] hatten ganz offensichtlich keinerlei Einfluss auf Sozzinis juristische Schriften, die sich voll und ganz in die Tradition der Kommentatorenschule stellten.

Enea Silvio Piccolomini, mit dem Mariano schon seit Studienzeiten in Siena sehr gut bekannt war, lobt ihn zwar als einen der versiertesten Rechtsgelehrten seiner Zeit, gewährt ihm jedoch keinen Platz unter den Meistern der neuen humanistischen Schule der Jurisprudenz, zu denen er stattdessen durchaus begründet nichtjuristische und deshalb vielleicht um so radikalere Vorreiter wie Lorenzo Valla und Angelo Poliziano zählte, die mit ihren stilistischen, philologi-

schen und historischen Vorstößen zur Erneuerung der tradierten Rechtslehre von sich reden gemacht hatten.

Das Wirken des 70-jährigen Mariano Sozzini endete just an einem zeitlichen Wendepunkt in der Rechtslehre an den oberitalienischen Universitäten. Seine Zurückhaltung gegenüber erneuernden, innovativen Ideen erklärt sich deshalb nicht allein aus seiner Befangenheit heraus, aufgrund seines Milieus und der Nähe zum päpstlichen Hof, sondern auch hinsichtlich des noch äußerst zurückhaltenden Klimas. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind die mutigen und deutlichen Vorstöße zu datieren, beispielsweise des Angelo Poliziano, der eine kritische Ausgabe des berühmten Florentiner Manuskripts der *Pandects* plante oder auch Machiavellis, mit seinen *Discorsi* und nicht zuletzt Andrea Alciatos, der demonstrierte, dass für das Verständnis von rechtswissenschaftlichen Quellen historisches und literarisches Wissen unumgänglich ist.[56]

Dagegen gehören zu Mariano Sozzinis oft und gern zitierten Vorlagen neben Giovanni da Imola und Baldo selbstverständlich Bartolus Sassoferrato, der besonders heftig aus dem humanistischen Umfeld heraus attackiert wurde, da ihm, wie Maffeo Veggio behauptete, angeblich jegliches Verständnis des altrömischen Rechts als ein notwendiges Instrumentarium fehlte.[57] Diese Vorwürfe beschreiben die Grabenkämpfe der beiden gegnerischen Lager des Juristenstandes und des humanistischen Gelehrtenkreises, die wohl auch in einem permanenten Konkurrenzverhältnis zueinander standen. Als verehrte, disputgeschulte Professoren, Anwälte, Staatsbeamte, Kirchenvertreter und Notare handelten Rechtsgelehrte oftmals horrend Besoldungen aus. Die Juristen saßen „als Orakel der Höfe“[58] an der Seite der Fürsten und hatten einflussreiche, machtvolle Positionen inne.

Poggios Vorwurf, die ganze Rechtswissenschaft beruhe einzig auf dem Belieben der Päpste und wäre nur brauchbar, um ewig über Pfründen zu streiten, spielt ganz sicher gezielt auf das Amt des Konsistorialadvokaten an.[59] Gegen 1443 wurde auch Mariano Sozzini von Papst Eugen IV. in diesen Stand der „Funktionseelite“[60] am päpstlichen Hof erhoben.[61] Etwas später, im Jahr 1458, verteidigt Enea Silvio Piccolomini, nunmehr als Kardinal, in seinem Brieftraktat

Germania die Entscheidung der Kurie, sich gelehrter Advokaten zu bedienen, die dem Papst beratend und korrigierend bei seiner alltäglichen Amtsführung zur Seite stünden, sollte er auch Dank göttlicher Gnade in Glaubensdingen grundsätzlich frei von Irrtümern sein. [62] Die Rechtsgelehrten am päpstlichen Hof müssen vor allem im dreimal wöchentlich stattfindenden *Consistorium publicum* dominant und bildgewaltig in Erscheinung getreten sein. Auf dieser Versammlung des Papstes und der Kardinäle überwachten sie die Erledigung der *causae maiores*, wie Kanonisationsverfahren und politische Entscheidungen, den Empfang von Gesandtschaften und die Pfründenvergabe; sie waren jedoch auch repräsentative Rechtspersonen bei Schauprozessen.



Abb. 11: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Huldigung im Namen Kaiser Friedrichs III. vor dem Papst Eugen IV.* (Ausschnitt), aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde, München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 165).

Das Fresko *Huldigung im Namen Kaiser Friedrichs III. vor Papst Eugen IV.* aus dem Zyklus zum Leben Pius' II. von Pinturicchio in der Libreria Piccolomini im Dom zu Siena schildert eben diese Situation eines öffentlichen Konsistoriums zur Zeit Mariano Sozzinis (Abb. 11). Zur rechten Seite des Papstes, also auch symbolkräftig als die rechte Hand des Papstes ausgewiesen, steht hinter den auf einer Bank sitzenden Kardinälen ein Konsistorialadvokat in grünem Gewand und mit schwarzer Kappe. In der Linken hält er ein zusammengefaltetes Schriftstück und macht mit der Rechten eine zwar vorsichtige, doch

gebieterische, Zurückhaltung einfordernde Gebärde, während er den Demutsakt des Fußkusses überwacht.



Abb. 12: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Letzte Huldigung der zum Kreuzzug Versammelten vor Papst Pius II. in Ancona*, aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde, München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 173).



Abb. 13: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Letzte Huldigung der zum Kreuzzug Versammelten vor Papst Pius II. in Ancona* (Ausschnitt), aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 172).

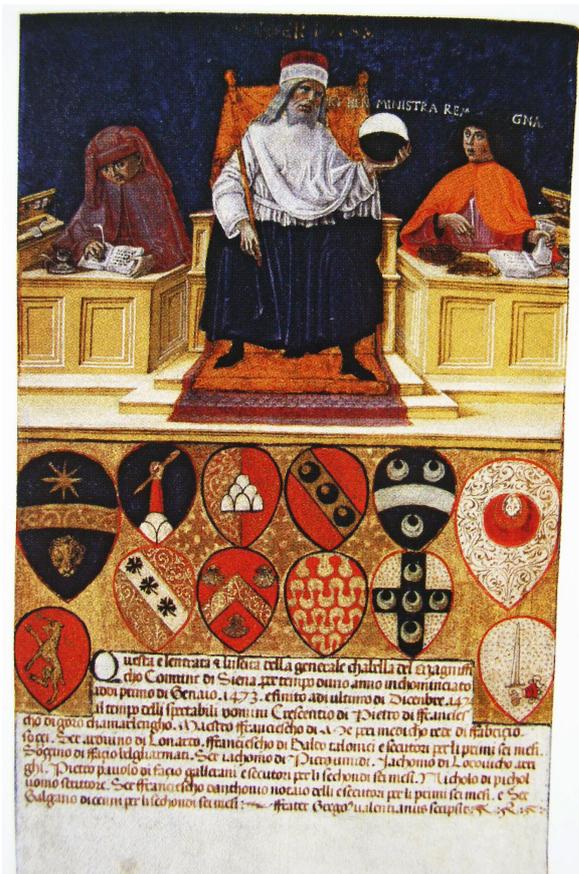


Abb. 14: Benvenuto di Giovanni, *Il Buon Governo dell'ufficio della gabella*, 1473/1474, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherne, Inv.-Nr. 38 (Foto: Fabrizio Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, New Haven/London 2007, S. 9, Abb. 9)

Auch das Fresko *Letzte Huldigung der zum Kreuzzug Versammelten* – gleichzeitig die letzte Amtshandlung des todkranken Pius II. in Ancona im Jahr 1464 – zeigt am Rande der umstehenden Menschenmenge einen schwarz gewandeten Advokaten (Abb. 12, 13). Die Kopfbedeckung in Form eines turbanartigen, durch einen breiten Reif fixierten Cappuccio kennzeichnet den Mann, der sich im Hintergrund hält, als Juristen. Es scheint durchaus nicht abwegig, in dieser gemessen streng und würdevoll auftretenden Person, die die Szene mit wachsamem Blick verfolgt, den im Verhältnis zur bronzenen Totenfigur vergleichbar schmalgesichtigen Mariano Sozzini, dargestellt als älterer Mann, drei Jahre vor seinem Tod, erkennen zu wollen. Es ist immerhin möglich, dass der 1454 geborene Pinturicchio den betagten Mariano Sozzini noch selbst gesehen hat. Seine Darstellungswürdigkeit steht außer Frage, denn zweifelsohne spielte Sozzini



Abb. 15: Andrea Vanni (Zuschreibung), *Il Buon Governo*, 1385, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherne, Inv.-Nr. 19 (Foto: Fabrizio Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, New Haven/London 2007, S. 9, Abb. 8)

am päpstlichen Hof Pius' II. eine besondere Rolle. Selbst der dunkle, gepflegte Bart wäre für Mariano von Guido Panciroli schriftlich bezeugt.[63] Dass der Gisant demgegenüber den bartlosen Sozzini verewigt, dürfte der Abgusstechnik der Totenmaske in Gips geschuldet und gleichzeitig ein sicheres Indiz dafür sein, dass eben diese für die Gussform des Gisants Verwendung fand.[64]

Die spürbare Juridifizierung des kirchlichen wie des weltlichen Lebens im Quattrocento führte dazu, dass der durch seine Amtskleidung kenntlich gemachte Jurist ab der Mitte des 15. Jahrhunderts auch die Bildwelt zu bevölkern beginnt. Anschaulich wird dies in Benvenuto di Giovanni's allegorischem Tafelbild *Il Buon Governo dell'ufficio della gabella* von 1473/1474 (Abb. 14).[65] Benvenuto nimmt zwar Bezug auf ein etwa 100 Jahre älteres, kleinformatiges Gemälde Andrea Vannis zum gleichen Thema, verän-

dert aber die Bildkomposition entscheidend – nicht allein in der Reduzierung der wortwörtlich in die Schranken der Kompetenzverteilung gewiesenen Figuren, sondern auch in der Einführung eines über seine Arbeit gebeugten Juristen (Abb. 15).[66] In gesetzgebender Funktion ist er wiederum die rechte Hand des thronenden, weißbärtigen Mannes, der Personifikation der Stadt Siena. Vom wachsamem Blick der Stadt aus entfaltet sich das Spruchband mit der Aufschrift: „Er, der gute Entscheidungen trifft, regiert.“[67] Der dunkel gewandete Jurist hält den Blick auf das vor ihm auf dem Pult liegende Buch, auf das geschriebene Wort gesenkt. In Arbeit vertieft, ist er die einzige Figur im Bild, die nicht um Augenkontakt zu einem Gegenüber bemüht ist. Indem er sich ganz offensichtlich jeglichem Austausch entzieht, könnte er als Metapher für die Unbestechlichkeit, die rationale Entscheidungsfähigkeit der personifizierten Objektivität, als „Ausdruck pragmatischer Schriftlichkeit“[68] verstanden worden sein. Da im 15. Jahrhundert das neutral und anwendungsbezogen gefällte Rechtsurteil im weltlichen wie im klerikalen Bereich ganz offensichtlich als im hohen Maße resistent gegenüber Fehleinschätzungen galt, war es ganz offensichtlich der gebieterischen und parteigebundenen Entscheidung des Kirchenvaters auf der Grundlage des *jure divino* oder der des befangenen Stadtpatrons auf der Basis persönlicher Ansprüche vorzuziehen.

Dass die Autoritäten für die Legitimierung ihrer Entscheidungen den Advokaten oder Richter als Amtsperson benötigten, ist ekklesiologisch aussagekräftig und höchst brisant: Für die Beglaubigung des korrekten, reibungslosen und im Sinne des positiven Rechts über alle Vorwürfe erhabenen ‚gerechten‘ Ablaufs der politisch-juristischen Aktion verlangte der Papst nach einem Rechtsgelehrten als Fürsprecher zu seiner ‚rechten‘ Seite.[69] Der Konsistorialadvokat machte die Trennung der Rollen von Ankläger und Richter als ein Repräsentant, der an einen konkreten Körper gebunden war, glaubhaft und konnte damit dem Vorgehen größtmögliche Autorität verleihen. In dem Moment, in dem ein Gerichtsverfahren mit Gottesurteil von einem Gerichtsverfahren mit Urteil auf der Basis von Argumentation und Überzeugung abgelöst wurde, stieg der Rechtsgelehrte zu einem ganz oben in der Machthierarchie angesiedelten Entschei-

dungsträger oder Entscheidungen zumindest massiv beeinflussenden Hauptakteur, zum Experten auf und durfte somit auch als eine Person mit ‚Gesicht‘, als ein ‚Individuum‘ besondere Verehrung erfahren.

Die Kritik an diesen gesellschaftlich fest positionierten und das Herrschaftswissen geradezu demonstrativ verkörpernden Juristen setzte an der Kehrseite dieser Medaille an. Man warf ihrer Wissenschaftspraxis Unbeweglichkeit, verknöcherten Dogmatismus und den Hang zur Haarspalterei vor.

Sozzini, als dem juristischen Lager zugehörig, wurde selbst Opfer dieser heftig geführten Debatte: In dem Moment, als er Enea Silvio Piccolomini stolz seinen fertiggestellten *Commento* zum ersten Buch der *Decretali* Gregors IX. überreichen will, reagiert dieser schroff ablehnend und lässt in seiner Antwort jede Höflichkeit vermissen. Piccolomini, der zugunsten der ‚schönen Wissenschaften‘ vom Rechtsstudium Abstand genommen hatte, nutzt die Gelegenheit für eine gezielt angesetzte Attacke gegen den vorherrschenden Sprachstil in der Rechtsliteratur. Der fade Duktus der juristischen Traktate wäre derart ermüdend und langatmig, dass er, der sich doch im Lager der „oratores et poetae“ und der „cultura grammaticale“ beachtlich wohler fühle, eine tiefe Abneigung, ja Ekel („et legenti fastidium“) gegen sie hege. [70] Piccolomini nimmt ein Kriterium auf, das bereits Petrarca in die Diskussion eingeführt hatte und das quasi zum Qualitätsmesser der Wissenschaften werden sollte – das Prinzip des *apposite dicere ad persuadendum* –, die *eloquentia* (Wohlredenheit), mit deren Hilfe sich die *sapientia* letztendlich verwirklicht. [71] Mit diesem rundweg positiv besetzten Schlagwort ließ sich die Fraktionsbildung vorantreiben und der Konflikt auf intellektueller Plattform verschärfen, denn schon Petrarca hatte ausgerechnet Aristoteles zur Zielscheibe gewählt, indem er sagte, dass sich zwar kaum an der Größe seines Geistes zweifeln lasse, wohl aber an seiner Beredsamkeit, es fände sich „keine Spur von Wohlredenheit“[72]. Gleichzeitig installierte er „den göttlichen Redestrom“[73] Platons als Gegengewicht und traf damit gezielt das Zentrum, den ideologischen Kern der Logik und Scholastik. Der „wüthende Haufen“[74] der Aristoteles-Verehrer, die er gegen sich aufgebracht sah, waren die über Jahrhunderte unangefochtenen Autoritäten, die Akademi-

ker der eng mit der Scholastik verbundenen Universitätslehren der Theologie, die sich in der Zeit der Reformkonzilien eng mit dem kanonischen Recht zusammengeschlossen hatte, aber auch die der Naturphilosophie, der Medizin und Rechtswissenschaft, in besonderem Maße jedoch die Institution Kirche. In Übereinstimmung mit der christlichen Lehre verstand man schließlich auch die drei Hauptaspekte der staats-theoretischen und ethischen Schriften des Aristoteles: „gut zu handeln“, „gut zu leben“ und „glücklich zu sein“.[75] Spätestens seit Thomas von Aquin war die dialektische Methode des Aristoteles als katholische Aristotelik zur festen Stütze der Theologie geworden.



Abb. 16: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Detail: Kopf, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Man könnte vielleicht sogar behaupten, dass erst das Grabmal Sixtus' IV. diesen Konflikt auf formaler, bildstrategischer Ebene zumindest visuell für beigelegt erklärte, indem es auf seinem Sockelpodest, der als Katafalk gestaltet ist, die musischen Künste mit den Naturwissenschaften versöhnt. Es dürfte kein Zufall sein, dass sich die Bronzegisants, die ein ‚wahrhaftes‘ Totengesicht behaupten, mit diesem Grabmal historisch schon fast verabschiedet haben.

Selbstverständlich gab sich auch der Rechtsgelehrte Sozzini als glühender Aristoteles-Verehrer zu erkennen. Die *Nikomachische Ethik* genoss höchste Autorität und fand wiederholt Eingang in seine Schriften.[76] Mit dem Wissen, dass sich der Symbolcharakter des Juristenstandes als Hebel der Macht nicht

allein als ein begehrtes visuelles Etikett von hohem Sozialprestige verstehen ließ, sondern gleichzeitig intellektuellem, ja substanziellem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt war, wird die dominante Hervorkehrung des Juristenhabitus verständlich. In dem Maße, in dem die Rechtswissenschaft die bestehenden Machtverhältnisse von Staat und Kirche notwendigerweise zementierte und dementsprechend ihre Vorteile dar-aus zog, war sie auch bereit, sich zur bestehenden ideologischen Ordnung zu bekennen – im 15. Jahrhundert wird dies öffentlich und dementsprechend bildgewaltig explizit in Szene gesetzt. Gisants hoher Geistlicher und Rechtsgelehrter beweisen, dass es nicht der handelnde, sich bewegende Körper sein muss, der zwischen Nähe und Distanz, Annäherung und Entfernung operiert und damit Geltung und Legitimität hinsichtlich der Einhaltung der rituellen Ordnung erzielt. Vielmehr reicht der fixierte Symbolwert des Körpers aus, um diesen Effekt zu erzeugen und die Effizienz der geltenden Machtstrukturen unter Beweis zu stellen.

Da gerade die Kombination von Recht und Bild eine zentrale Rolle bei der Begründung von Subjektivität zu spielen scheint, verwundert es nicht, dass die Wirkung des Bronzegisants auf der kenntlich gemachten Einbindung von Körperabdrücken wie der Totenmaske beruht (Abb. 16). Die objektivierte Form der Totenmaske könnte als Zeichen dafür gelesen werden, dass das Recht in die Politik des Visuellen involviert wurde, als ein früher Versuch, „'einen rechtlichen Schirm' zwischen das Subjekt und den sozialen Blick zu stellen, die Objekte des Sehens zu filtern und die Art und Weise zu bestimmen, in der wir sehen und der Welt zu sehen gegeben werden“.[77]

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass *veritas* als identitätsstiftendes Merkmal, nicht zuletzt gerade für den Dominikanerorden als theoretische Basis besonders wichtig wurde, im Sinne einer „Wahrheit, als Übereinstimmung von Sachen und Verstand“,[78] einer Wahrheit, die Zeugnis vom Sein ablegt,[79] gemäß dem Anspruch, dass Wahrheit ewig sei[80] – Aussagen, die eine in edlem Metall gegossene Totenmaske effektiv voll unterstreicht. Der extrahierte Körper des Juristen wird zum Beweismittel, das ‚entkleidete‘ Gesicht legt Zeugnis ab und beglaubigt in seiner Tatsächlichkeit, dass das beendete Leben zwar

zuallererst zur persönlichen Erkenntnis, darüber hinaus jedoch zur ewigen Wahrheit und damit zur Unsterblichkeit geführt hat.

Als Typus eignete sich der Bronzegisant, mit dem sich das Totenantlitz in eine verewigte Form überführen ließ, anscheinend ausschließlich für die Grabmäler höchster kirchlicher Würdenträger und ganz offensichtlich insbesondere für den zum päpstlichen Hof zählenden Konsistorialadvokaten. Durchaus überlegenswert wäre es aus diesem Grund, seine Einführung als ein Bekenntnis zur kanonisierten aristotelischen anima-forma-corporis-Lehre zu interpretieren.

Aristoteles hatte in seinen drei Büchern *De anima* die Seele im Rahmen der Naturphilosophie und deshalb folgerichtig als Naturgegenstand, als Form des lebenden, organischen Körpers untersucht. Da die Seele nur mittelbar, über die Gestalt des menschlichen Leibes beobachtet werden könne, ließe sie sich als bildende Kraft auch nur über die Zuhilfenahme desselben organischen Körpers rekonstruieren. Die heilstheologisch ausgedeutete aristotelische Naturlehre konnte sich mit dieser Vorstellung gut anfreunden und erweiterte sie um den tröstlichen Aspekt, dass die auferstandene, für sich bleibende individuelle Seele des Menschen auch nach der Loslösung vom Körper seine Gestalt in sich trage und damit vorstellbar bliebe. Meines Erachtens sucht diese Idee auch der Bronzegisant kategorisch zu formulieren und vehement zu verteidigen – in seiner Ausrichtung auf das Jenseitige ‚innerhalb‘ der gezeigten Sterblichkeit. Begünstigend kam hinzu, dass in dem Maße, wie sich der Erkenntnisgewinn in Analogie zur sinnlichen Wahrnehmung definierte, um das Wesen der Dinge zu prüfen, gerade dieses deutlich vernehmbare Echo der bildenden Künste provoziert wurde, allen voran der Skulpturenkunst. Letztlich war es doch grundsätzlich der von der Naturphilosophie propagierte Zeugniswert der Materialität, der als Bildkonzept dankbar aufgegriffen und umgesetzt wurde.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kann die kirchlich-institutionelle Inkraftsetzung dieser Materie-Form-Ontologie der aristotelischen Metaphysik jedoch nicht mehr verhindern, dass sich aus einem inneren Konflikt der Seelenlehre heraus, dem selbst Aristoteles in letzter Konsequenz ausgewichen war, ein polarisierendes und viel diskutiertes Problem heraus-

kristallisierte: Der Zweifel an der Unsterblichkeit einer unwiderruflich an den menschlichen Körper gebundenen Seele ließ die Vorstellung einer immateriellen, universellen und unvergänglichen Seele attraktiv werden. Mit dieser Vorstellung war jedoch die Möglichkeit eingebüßt, sie als Form des menschlichen Körpers verstehen zu können und somit die Individualität des Erkenntnisakts dinglich und anschaulich werden zu lassen. Das Dilemma des Entweder-Oder als Kern des Unsterblichkeitsstreits machte auch Kardinal Bessarion in seinem Werk *In calumniatorem Platonis libri quattuor* zum Thema.[81] Gerade in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die philosophische Diskussion der *immortalità dell'anima* besonders leidenschaftlich geführt. Damit verbunden war die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Universalität der Erkenntnis, zwischen der Materialität des Sinnlichen und der Immaterialität des Geistes. Diese Debatte blieb jedoch ein Phänomen des Quattrocento und hatte ihren omnipräsenten diskursiven Reiz bereits Anfang des 16. Jahrhunderts verloren. Dies scheint auch der Grund zu sein, weshalb zu dieser Zeit auch die Bronzegisants von der Bildfläche verschwanden. Je mehr sich das metaphysische Erklärungsmodell durchsetzte und gerade die Immaterialität, die Gestaltlosigkeit und Unabhängigkeit der Seele vom Körper in ihrer kosmischen Mittelstellung diskutiert wurde, desto uninteressanter musste die objektivistische Darstellung des bloßliegenden, toten Körpers werden. Denn im Tod blieb demnach einzig der von der Seele verlassene Leichnam als leere und damit entwertete Hülle zurück.

Der Gisant des Rechtsgelehrten Mariano Sozzinis verdeutlicht, dass der festgehaltene Symbolwert des Körpers ausreicht, um die Effizienz der geltenden Machtstrukturen unter Beweis zu stellen und die Legitimität für die Einhaltung der rituellen Ordnung beanspruchen zu können. Im aristotelischen Sinn der Untrennbarkeit und Aufeinanderbezogenheit von Leib und Seele, von Äußerem und Innerem, ist auch der rechtlich determinierte Leib denkbar, der als das Recht selbst erscheint und es damit körperlich und somit sinnlich erfahrbar werden lässt: als eine in sich ruhende, Macht demonstrierende leibliche Haltung. Spräche man dem Bronzegisant dies ab, würde man ihn um eine wichtige Komponente berauben. So ist es

am Ende wieder das Selbstverständnis Sozzinis als ‚Rechtsgelehrter‘, das es ihm erlaubt, humanistische Tendenzen gewinnbringend ins Bild zu setzen und darauf letztendlich seine Ewigkeit zu begründen: in der Anschauung der Kontemplation, in der die Weisheit, der Geist, die Wissenschaft und die übrigen intellektuellen Tugenden ihren Ort haben, als höchste *felicitas* und höchstes Ziel des Menschen *ad extra und ad intra* – getreu nach der *Politica* des Aristoteles.

Endnoten

1. Seit dem Jahr 1954 befindet sich die liegende Bildnisfigur im Donatello-Saal des Museo Nazionale del Bargello. S. hierzu den *Inventario Generale* des Museums, Inv.Nr. 205 B, Länge des Gisants inklusive Kissen: 173 cm.
2. Auswahl an Literatur zur bronzenen Grabfigur Mariano Sozzinis: Guido Panciroli, *De claris legum interpretibus. Libri quatuor* [vor 1591], Venedig 1637, S. 456; Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi, o' vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato*, Pistoia 1649, S. 113; Bernardino Perfetti, *Atti cavati dagli archivi capitolino, e arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'illustrissimo Signore Bernardino Perfetti tra gli arcadi Alauro Euroteo, nobile sanese*, hg. v. Giovanni Mario Crescimbeni, Rom 1725, S. 26; Girolamo Gigli, *Diario Sanese*, 2 Bde., Lucca 1723, Siena 21854, Bd. 2, S. 247; Guglielmo Della Valle, *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, 3 Bde., Bd. 1 Venedig 1782, Bd. 2 Rom 1785, Bd. 3 Rom 1786, hier Bd. 3, S. 64, 66-67; Charles P. Perkins, *Tuscan Sculptors: Their Lives, Works, and Times*, 2 Bde., London 1864, Bd. 1, S. 113; Lodovico Zdekauer, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, Mailand 1894, S. 77; Narciso Mengozzi, *Reliquie Sozziniane*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, 4, 1897, S. 155-181; Paul Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin 1907, S. 95-97; Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. VI: La scultura del Quattrocento*, Mailand 1908, S. 140; Frederick Mortimer Clapp, Artikel *Vecchietta*, in: *Art Studies*, 1926, S. 41-55, hier S. 51; Giorgio Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, Florenz 1937, S. 49-50; Ulrich Middeldorf, Rezension v. Giorgio Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, in: *Art in America*, 26, 1938, S. 142; Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Florenz 1970, S. 87; John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1971, S. 306; Andreas Pfeiffer, *Das Ciborium im Sieneser Dom, Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas* (Diss.), Marburg 1975, S. 135; Enzo Carli, *Gli scultori senesi*, Mailand 1980, S. 43; Robert Munman, *Sieneese Renaissance Tomb Monuments*, Philadelphia 1993, S. 89-105; Michael Kühnenthal, *Das Grabmal Pietro Foscari in S. Maria del Popolo in Rom, ein Werk des Giovanni di Stefano*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 26, 1982, S. 47-62, hier S. 52-53; Luciano Bellosi, *Gisant di Mariano Sozzini il Vecchio, 1467 circa*, in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, hg. v. Luciano Bellosi, Mailand 1993, S. 198-199; Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento: Analisi storica, iconografica e artistica*, Florenz 2003, S. 159-165.
3. Die fünf Bronzegisants des Quattrocento: Baldassare Coscia, † 1419 (Florenz, Baptisterium), Mariano Sozzini, † 1467 (Florenz, Museo Nazionale del Bargello), Sixtus IV., † 1484 (Rom, Vatikan, Museo del Tesoro), Pietro Foscari, † 1485 (Rom, S. Maria del Popolo), Innozenz VIII., † 1492 (Rom, St. Peter). In Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, dem Museo Nazionale del Bargello und Bronze-Restauratoren laufen derzeit die Vorbereitungen für eine geplante Untersuchung der rückwärtigen Innenseite der Figur des Mariano Sozzini. Die Ergebnisse dieser Inspektion werden als Bestandteil meiner Dissertation demnächst veröffentlicht.
4. Die Naht verläuft in einer Wellenlinie quer über die Figur. Dabei ist das Beinstück auf der Unterseite weit vorkragend, es schiebt sich um mehrere Zentimeter unter das Kopf- und Rumpfstück des Gisants. Der Verbund des Kragenfügens wird zusätzlich durch bleierne sogenannte Weichlote aus Zinn oder Blei abgesichert.
5. Erstmals wurde die Vermutung von Della Valle geäußert: Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 61; Jakob Burckhardt, *Randglossen zur Skulptur der Renaissance*, in: Jakob Burckhardt, *Gesamtausgabe*, hg. v. Heinrich Wölfflin, 14 Bde., Berlin/Leipzig 1929-1934, Bd. 13 (1934), S. 167-366, hier S. 259-260; Schubring 1907, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, S. 96; Vigni 1937, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, S. 49; Pfeiffer 1975, *Das Ciborium im Sieneser Dom*, S. 135; Kühnenthal 1982, *Das Grabmal Pietro Foscari*, S. 52-53; Joseph Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Portraitplastik der Renaissance*, Würzburg 1938, S. 29. Hierfür spricht nicht allein die nüchterne und absolut präzise, fast fotografisch zu nennende Wiedergabe der Gesichtsmerkmale eines Toten, wie der eingefallenen Wangen sowie der tief in die Höhlen eingesunkenen Augäpfel und der formlosen Lippen. Abgesehen davon, dass die Nähte kunstvoll verschliffen und die Übergänge zwischen Hals, Hin-

- terkopf und Maske fließend gestaltet wurden, spricht die Tatsache, dass die Gesichtsabformung in Bronze leicht unterlebensgroß ist, für das eingesetzte Abdruckverfahren. Dies kennzeichnet die meisten Gesichtsabgüsse, da der Ton oder das Wachs für die Modellierung des Gussmodells direkt in das Gipsnegativ der Maske hineingestrichen oder -geknetet wurde, um eine Positivform des Gesichts zu erhalten. Der Gips und auch Ton hat nach dem Abbinden, Trocknen oder dem Brandvorgang ein beträchtlich verringertes Volumen.
6. Bei beiden Gisants lassen sich die umlaufenden Nähte der aufgesetzten Gesichtsmaske und die Übergangszone zwischen vorgefertigtem Gussmodell und Maske deutlich erkennen. Hierzu ausführlich die Magisterarbeit: Laura Goldenbaum, *Hoc est corpus meum – Leibhaftigkeit und Totenabbild. Die Bronzegisants der Grabmäler Sixtus' IV. und „seines“ Kardinals Pietro Foscari in Rom* (2007), die in verkürzter Form als Aufsatz erschienen ist: Laura Goldenbaum, *Strategien der Vergegenwärtigung – Der venezianische Kardinal Pietro Foscari und sein Bronzedouble in S. Maria del Popolo*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2010, S. 99-130.
 7. Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Berlin 2006, S. 100. Kurios erscheint in diesem Zusammenhang, dass sowohl das sterbliche wie das unsterbliche Antlitz des Papstes meines Erachtens dieselbe Provenienz teilen: Sowohl das Gesicht des Gisants als auch das der lebend gegebenen Figur Innozenz' VIII. sind nach der Totenmaske geformt, nur das bei der letzteren die vordem geschlossenen Augen nachträglich geöffnet worden sind. Zum Grabmal Innozenz' VIII. zuletzt: Hannes Roser, „IN INNOCENTIA/MEA INGRESSVS SVM ...“. *Das Grabmal Innozenz' VIII. in St. Peter*, in: *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln 2004, S. 219-238.
 8. Zur Amtstracht des Juristen im 15. Jahrhundert Andrea von Hülsen-Esch, *Zur Konstituierung des Juristenstandes durch Memoria – die bildliche Repräsentation des Giovanni da Legnano*, in: *Memoria als Kultur*, hg. v. Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995, S. 185-206; Andrea von Hülsen-Esch, *Kleider machen Leute. Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter*, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. v. Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 225-257; Andrea von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006; Wolfgang Schmid, *Zum Bild des Juristenstandes auf Grabmälern, Altarbildern und Porträts an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2001, S. 7-28.
 9. Bereits Della Valle hatte vermerkt: „il viso è cavato dalla maschera fattane sul cadavere; e benchè morto mostra ancora vero il carattere che ne forma Enea Silvio Piccolomini“ (Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 66). Bemerkenswert ist, dass auch die Grabfigur des berühmten Rechtsgelehrten Filippo Decio im Camposanto zu Pisa, ein Werk des Stagio Stagi, das Merkmal der von der Natur abgeformten Hände aufweist. Da sie während der Abnahme auf einer ebenen Auflage ruhen, sind sie flach ausgestreckt und liegen merkwürdig steif und wenig natürlich auf dem aufgestellten Buch auf. Decio starb 1535 in Pisa und erhielt ein Monument, das er selbst noch zu Lebzeiten in Auftrag gegeben hatte. S. auch Pohl 1938, *Die Verwendung des Naturabgusses*, S. 28.
 10. *Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert*, hg. v. Konstantin Höhlbaum und Friedrich Lau (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 3.4.16), 5 Bde., Leipzig/Bonn 1886-1926, Bd. 1 (1886), S. 182-183, S. 207.
 11. Panciroli 1637, *De claris legum interpretibus*, S. 393-394; Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 67: „Questa pergamena disegnata, e intagliata con pazienza indicibile dal celebre Mariano il vecchio si conserva tuttavia dal sudetto Signor Bartolomeo (Sozzini) insieme ad alcuni fiori vivissimamente da quegli dipinti in carta.“
 12. Paolo Nardi, *Mariano Sozzini, giureconsulto senese del Quattrocento*, Mailand 1974, S. 97-98.
 13. Dies geht aus der Steuererklärung des Sohnes Alessandro aus dem Jahre 1491 hervor. S. ASS, Lira 226-227 [119r]. Es gibt Hinweise, dass die Familie Sozzini bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Patronin des Altars links des Hochaltars war. Zum Wappen G. Pecci, *Raccolta Universale di tutte le iscrizioni, arme e altri monumenti si antichi, come moderni, esistenti nella città di Siena*, unpublizierte Quelle, ASS, MS. D 4-6, Bd. 3, fol. 197r: „Sopra la cappella de Sozzini si vede l'arme della medesima famiglia, e a sinistra dell'altare la seguente lapida qui appresso delineata: [...]“. Es folgt eine Zeichnung des hochrechteckigen Steins mit Inschrift und Wappen. Zwischen den Silben „ce“ und „na“ befindet sich das Wappen. Der Schrifttypus entspricht einer gotischen Minuskel des 14. Jahrhunderts. Vgl. auch Cesare Cantù, *Gli eretici d'Italia*, Turin 1865-1867, Bd. 2 (1866), S. 514: hier eine Nachzeichnung mitsamt der Inschrift. Den Bau einer Familienkapelle im al-

- ten Chor der Klosterkirche von S. Domenico in Siena dürfte bereits die testamentarische Verfügung des Veters Mariano Sozzini, eines Händlers, aus dem Jahre 1403 bezeugen, der dafür die stolze Summe von 200 Goldflorin veranschlagt. S. hierzu: ASS, Pergamene Bichi N 152, Diplomatico 1402, febbraio 5. Das Dokument, eine Kopie, ist jedoch datiert auf den 9. Oktober 1411. Der Händler Mariano Sozzini wurde nachweislich in S. Domenico begraben; s. *Fontes vitae S. Catharinae Senensis historici*, Bd. 20: *I necrologi di San Domenico in Camporeggio: epoca cateriniana*, hg. v. Maria-Hyacinthus Laurent, Mailand 1937, S. 180, Nr. 2890. Im Konvent von S. Domenico befanden sich bereits die Grabstätten des Großvaters Marianos, Giovanni, und auch seines Vaters, Sozzino; s. ebd., S. 181, Nr. 2898. Wahrscheinlich ist die schlichte Kapelle durch den Kirchenbrand von 1443 in Mitleidenschaft gezogen worden; s. Tommaso Fecini, *Cronaca senese. 1431-1479*, hg. v. Alessandro Lisini und Fabio Iacometti (*Rerum Italicarum scriptores. Nuova edizione, 15.6*, hg. v. Lodovico Antonio Muratori), Bologna 1947, S. 855.
14. Hülsen-Esch 1995, *Zur Konstituierung des Juristenstandes durch Memoria*, S. 185-206, hier S. 203.
15. Nardi 1974, *Mariano Sozzini Giureconsulto Senese*, S. 98-99. An das Ereignis der Beisetzung wird im *Obituari*, in den Nekrologlisten von S. Domenico in Siena, erinnert (MS. Bibl. Com. Siena): BCS, cod. C III2, 99r: „Sepultus est autem in cappella sua in ecclesia noua“. Das Totenbuch wurde publiziert von Lodovico Zdekauer, in: Zdekauer 1894, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, S. 78, Anm. 1; Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 64. Della Valle nennt als Todestag „ultima septembris 1467“. Die Gruft in der Unterkirche von S. Domenico diente der Familie bis 1722 als Grablege: BCS, Ms. C.III.2, fol. 121r, 122r, 122v (1503 Alessandro Sozzino di Mariano), 123v (1504 Mariano di Bartolomeo), 135r, 135v, 136r, 137r, 137r, 146v, 153v, 154v, 164r, 179v, 185v, 198v, 201r (1570 Celso di Mariano), 206v, 218r, 221v; Ms. C.III.3, fol. 4r, 9r, 13v, 15v, 17r (1610), 34r, 64r, 108v (1722).
16. Zu Bartolomeo Sozzini s. Roberta Bargagli, *Bartolomeo Sozzini – giurista e politico (1436-1506)*, Mailand 2000. Zu Mariano Sozzini il Giovane s. Vincenzo Colli, *La laurea di Mariano Sozzini il giovane*, Siena 1981; Peter Denley, *Commune and Studio in Late Medieval and Renaissance Siena*, Bologna 2006.
17. Claudia Märkl, *Innere Kontrollinstanz oder Werkzeug päpstlicher Autorität? Die Rolle der Konsistorialadvokaten nach dem Basler Konzil*, in: *Nach dem Basler Konzil – Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papst (ca. 1450-1475)*, hg. v. Jürgen Dendorfer und Claudia Märkl, München 2006, S. 67-96, hier S. 81.
18. Guido Panciroli, *De claris legum interpretibus libri quatuor*, Leipzig 1721, S. 360: „Statua ex aere, vivam eius imaginem exprimens, quae pro monumento ponenda erat, adhuc in posteriorum aedibus conservatur, Laurentii Vecletti artificis Senensis manu conflata, virum quo utebatur habitu fabre expressum refert.“
19. Pfeiffer 1975, *Das Ciborium im Sieneser Dom*, S. 117-139.
20. Ebd., S. 3-4.
21. 1384/1385 lässt der Dominikanergeneral Padre Raimondo da Capua die Kopfreliquie der Caterina Benincasa durch Frate Tommaso della Fonte von Rom nach Siena bringen. Mit der feierlichen Überführung nach S. Domenico am 8. Mai 1385 findet der Kult um die hl. Katharina von Siena seinen Anfang, und gleichzeitig wird S. Domenico als Begräbnisort attraktiv, die Beisetzungen und Altarstiftungen nehmen rapide zu; s. Gigli ²1723, *Diario Senese*, Bd. 2, S. 277; *La sacra testa di S. Caterina da Siena: relazione sulla ricognizione della Sacra Testa di S. Caterina, effettuata in Siena il giorno 8 aprile 1947*, Siena 1952, S. 12-13.
22. Bereits 1457-1459 muss Vecchietta in engem Kontakt zur Werkstatt Donatellos gestanden haben, die die Technik der Körper- und Materialabgüsse in Siena eingeführt haben wird; s. John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture. An Introduction to Italian Sculpture*, 3 Bde., London 2000, Bd. 2, S. 393. Zu S. Bernardino da Siena s. Pietro Misciatelli, *La maschera di S. Bernardino da Siena*, in: *Rassegna d'arte Senese: bullettino della Società degli Amici dei Monumenti*, 18, 1925, S. 1-2; Machtelt Israels, *Absence and Resemblance – Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 11, 2007, S. 77-114.
23. Bedenken bezüglich der Glaubhaftigkeit der Quelle Panciroli äußert erstmals Mengozzi 1897, *Reliquie Sozziniane*, S. 155-181. Allein Luciano Bellosi möchte auf der Basis des Stilvergleichs in dem 25 Jahre jüngeren Schüler Vecchiettas, Francesco di Giorgio (1439-1501), den Urheber des Bronzegigants erkennen. Jedoch hat sich diese Ansicht aus überzeugenden Gründen nicht durchgesetzt; s. Bellosi 1993, *Gisant di Mariano Sozzini il Vecchio*, S. 198-199. Die versuchte Neuzuschreibung Bellosis nimmt allein John Pope-Hennessy etwas voreilig in seinen bibliografischen Notizen zu Vecchietta als gegeben auf: „Two bronze sepulchral effigies have been traditionally but wrongly attributed to Vecchietta. The first is the effigy of Cardinal Pietro Foscari [...] The second is the effigy of Mariano Sozzini, which is given by Bellosi to Francesco di

- Giorgio“ (Pope-Hennessy 2000, *Italian Renaissance Sculpture*, Bd. 2, S. 393).
24. Hierfür würde auch sprechen, dass Giorgio Vasari weder in der ersten Ausgabe seiner *Vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori Italiani da Cimabue insino a'tempi nostri* (Florenz 1550) noch in seiner zweiten Edition *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florenz 1568) jene Bronzestatue des Mariano Sozzini, als ein Werk Vecchiettas, erwähnt.
25. Von 1493 bis 1498 war Alessandro Sozzini Prior des Concistoro und ab 1503 Gonfaloniere; s. John Alfred Tedeschi, *A History of the Sozzini Family of Siena* (Diss.), Cambridge, Mass. 1966, S. 283.
26. Bargagli 2000, *Bartolomeo Sozzini*, S. 52-57, 115-147, 181-185. Möglich ist auch, dass Vecchietta die Arbeit an dem Gisant zugunsten der Fertigstellung des Bronzefiboriums aufschieben musste, mit dem er bis 1472 beschäftigt war; s. hierzu Pfeiffer 1975, *Das Ciborium im Sieneser Dom*.
27. ASS, Lira, Nr. 226, o. fol. (1491): „Dinazi da voi, signori cittadini eletti a ffare la nuova lira, dicesi per me Alexandro di messer Mariano Sozzini avere gl'infrascripti beni, co'l incharichi e debiti infrascripti. [...] Imprima ò a dare a la chiesa di San Domenico fiorini 250, e quali sonno per la metà di fiorini 500 ci lassò la buona memoria de nostro padre che spendessimo in ornamento dela nostra cappella, e quali per li tempi adversi e contrarii per insino a qui non abiamo potuto spendargli. Spero mediante la gratia di Dio in breve tempo gli spendaremo, e già abiamo dato principio, come a qualcuno dele signorie vostro è noto. F. 250 [...]“
28. BCS, Ms. C. III.2, fol. 97r (anno 1465).
29. BCS, Ms. C. III.2, fol. 97r (anno 1465).
30. Während der kurzen Periode, in der die Familie Piccolomini die Kapelle (Kapelle des hl. Ambrosius) innehatte, wurden wohl nur Fazio di Giovanni Piccolomini (1456) und sein Sohn Giovanni di Fazio (1479) in der Piccolomini-Grablege im rechten inneren Nebenchor bestattet; s. BCS, Ms. C.III.2, fol. 91v: „in ecclesia nova in cappella sua noviter constructa“; fol. 108v: „in nova ecclesia in cappella Santi Ambrosii de Senis“.
31. Della Valle 1782, *Lettere sanesi*, Bd. 1, S. 259: „Merita osservazione l'arco, che termina la gran navata, e mette nel presbiterio; è di un altezza considerevole; il diametro è di 30 de' miei passi, che non sono dei più piccoli. Nel mezzo è acuminato, ma così poco, che dal fondo non si vede. Dicesi, che per centinarlo si alzasse un muro sino a quell'altezza, e sopra fosse formato.“ Gigli ²1723, *Diario Sanese*, Bd. 2, S. 72: „[...] la Croce, la quale fu aperta nell'anno 1465, lasciandoli al sostegno del Tetto quell'Arco maraviglioso, che è il soggetto dello stupore di tutti gli Architetti.“
32. So gaben beispielsweise erst die Söhne Alessandro di Mariano il Vecchios, Girolamo und Mariano, gemeinsam mit denen seines Bruders Bartolomeo den Auftrag für das 1508 datierte und von Girolamo di Benvenuto signierte Altarbild der *Madonna delle Nevi*. Niccolò di Galgano Sozzini brachte das Altarbild jedoch 1707/1708 in sein Privathaus (ASS, P.R., Nr. 2159, fol. 989r). In der Folgezeit wechselte man das Altarbild der Kapelle häufig aus. Guiden und Inventare der Zeit überliefern ein verwirrendes Bild. 1712 wurde ein Bild des Papes Pius V. anlässlich seiner Kanonisierung in der Kapelle angebracht. Bereits 1724 entfernte man es wieder und brachte das Tafelbild des Girolamo di Benvenuto zurück (ASS, P.R., Nr. 2173, fol. 83r).
33. Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Aus dem Italienischen, mit einer Bearbeitung saemmtlicher Anmerkungen der frueheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet*, 6 Bde., hg. v. Ludwig Schorn, Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe, Stuttgart/Tübingen 1832-1849, Bd. 2, 2. Abt.: *Von Cimabue bis zum Jahre 1567* (1839), S. 277. Giorgio Vasari berichtet über das große Interesse an lebensechten Motivbildern und erklärt sie als einen Reflex auf die Abgussrequisiten des namhaftesten Bronzebildhauers Andrea del Verrocchio im Quattrocento; s. Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* [1902], in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke und Carl Georg Heise, Reihe: *Saecula spiritalia* 1, Baden-Baden 1979, S. 65-102, 89, 91.
34. Bernardino Perfetti, *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo, e reverendissimo monsignore Alessandro Zondadari alla possessione del suo arcivescovado in Siena*, Siena 1715, S. 26: „Nel piano finalmente della Loggia stessa, sopra nobile arazzo, giaceva la statua di bronzo di Mariano Sozzini, detto il Seniore, che, d'ordine pubblico fabbricata dal celebre Vecchietta nostro Sanese Scultore, fu dalla Repubblica donata alla Famiglia Sozzini, madre feconda in ogni tempo di uomini letterati.“ Guglielmo Della Valle hatte den Bronzegisant hingegen bereits wieder im Privathaus der Sozzini gesehen: „Questa rappresentata giacente si doveva riportare sopra al di lui sepolcro nel tempio di San Domenico di Siena, ma ciò non si essendo eseguito, si conserva dai Signori suoi discendenti, appresso ai quali l'ho io veduta. Il volto è rappresentato [...] con guanciaie sotto alla testa, e con calza (sic) o cappuccio civile in capo.“ (Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 64).
35. Aus dem Vermittlungsbrief des Vincenzo Martini, enger Finanzberater und Stadtrat von Siena, an den Privatsekretär des Großherzogs Ferdinand III. der Toskana vom 28. Februar 1794. ASS, Reihe

- 121 und 122. Zitiert nach Mengozzi 1897, *Reliquie Sozziniane*, S. 155-181, hier S. 165.
36. *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, hg. v. Igino Benvenuto Supino, Rom 1898, S. 382; Mengozzi 1897, *Reliquie Sozziniane*, S. 155-181, hier S. 164-175.
37. Gaetano Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti*, 4 Bde., Florenz 1879, Bd. 3, S. 81.
38. Beispielgebend steht die Intervention von Florenz, um den Wechsel Bartolomeo Sozzinis von der Universität zu Pisa nach Padua, unter der Autorität Venedigs, zu verhindern. Dieser Episode folgten Einsprüche von Siena beim Papst im Namen Sozzinis und Warnungen des Papstes, gerichtet an die Regierung Lorenzo de' Medici. Über die Festnahme Sozzinis durch die florentinische Regierung s. Angelo Fabroni, *Laurentii Medicis magnifici vita*, 2 Bde., Pisa 1784, Bd. 2, S. 78-80; Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 16 Bde., Mailand 1822-1826, Bd. 6 (1824), S. 829-838. Lorenzo de' Medici besuchte die Universität von Pisa, begleitet von seinem Freund Angelo Poliziano, um einer Debatte zwischen dem Mailänder Rechtsgelehrten Giasone del Maino und dem Sienser Professor Bartolomeo Sozzini beizuwohnen, zu einem Zeitpunkt, als beide an der Universität lehrten und Sozzini del Maino zu einer Textinterpretation des römischen Rechts herausgefordert hatte. Diese Debatte initiierte ein enorm gesteigertes Interesse an beiden eminent erfolgreichen Gelehrten. Die Debatte wird erwähnt bei Allegretto Allegretti, *Diari*, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, hg. v. Lodovico Antonio Muratori, 25 Bde., Mailand 1723-1751, Bd. 23 (1733), Sp. 768-860. Mit Mariano il Giovane und ihm nachfolgenden Mitgliedern der Sozzini-Familie rückt im 16. Jahrhundert die Forderung nach einer Kirchenreform ins Zentrum des Interesses. Zu Bartolomeo Sozzini s. Bargagli 2000, *Bartolomeo Sozzini*; zu Mariano Sozzini il Giovane: Colli 1981, *La laurea di Mariano Sozzini il giovane*, Siena 1981; weiterhin Denley 2006, *Commune and Studio in Siena*.
39. So kommt z. B. der Kunstkritiker Giulio Mancini Anfang des 17. Jahrhunderts just in seiner Abhandlung über den Künstler Andrea Mantegna auf Sozzinis Originalität und Talent als *pittore* zu sprechen (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura. Con il commento di Luigi Salerno*, hg. v. Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956-1957, Bd. 1 [1956], S. 37). S. auch Angelo Maria Bandini, *Specimen litteraturae Florentinae Sec. 15, in quo, dum Chph. Landini gesta enarrantur, virorenea aetate doctissimorum in literariam remp. merita, satus gymnasii Florentini a Landino instaurati et acta academiae Platonicae a Magno*, 2 Bde., Florenz 1748-1751, T. 1 (1748), S. 180; Angelo Fabroni, *Magni Cosmi Medicei vita*, 2 Bde., Pisa 1788/1789, Bd. 1 (1789), S. 134; Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder Das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2 Bde., Berlin ⁴1960, Bd. 1, S. 411. Mariano Sozzinis Brief an Enea Silvio Piccolomini vom 16. September und dessen Schreiben an Johannes Märs, Kanzler von Österreich, vom 8. Dezember 1443; s. *Aeneae Sylvii de viris aetate sua claris opusculum*, in: Aeneas Sylvius Piccolomineus, *De viris illustribus* (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 1,3), Stuttgart 1842, S. 18.
40. Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 1, S. 343.
41. Jakob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Basel 1860, S. 111.
42. Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 1, S. 411.
43. Ugo Benzi hatte 1405/1406 Laia Sozzini, die Schwester Marianos, geheiratet; s. dazu Dean Lockwood, *Ugo Benzi – medieval philosopher and physician, 1376-1439*, Chicago 1951, S. 26.
44. Zdekauer 1894, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, S. 46.
45. „Quid autem de his sentiam in eo libello, quem de divinatione, mathesi ac sortibus ad Bysarionem grecum sacrosancte romane ecclesie reverendissimum cardinalem Nicenum scripsi, latius explicavi“ (zitiert nach Tedeschi 1966, *A History of the Sozzini Family*, S. 120); s. Mariano Sozzini, *Tractatus de Sortibus*, Manuskript, Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Reginense, 1272, ff. lr.-37r. Das Inhaltsverzeichnis, Kap. 8 und ein Teil des 9. Kap. abgedruckt in Joseph Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn 1901, S. 212-215.
46. *Studi sul Panormita e sul Valla. Cronologia documentata della vita di Antonio Beccadelli detto il Panormita*, hg. v. Remigio Sabbadini und Luciano Barozzi, Florenz 1891, S. 19, Anm. 4; R. Valentini, *Sul Panormita: notizie biografiche e filologiche*, Rom 1907, S. 456-490.
47. Gioacchino Paparelli, *Enea Silvio Piccolomini, Pio II.*, Bari 1950, S. 21 und auch Myron P. Gilmore, *Pius II and Mariano Sozzini „De Sortibus“*, in: *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II. Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Siena 1968, S. 187-194.
48. *Der Briefwechsel des Eneas Sylvius Piccolomini*, hg. v. Rudolf Wolkan, Wien 1909-1918, 4 Bde., Bd. 1: *Privatbriefe* (1909), S. 393-394. S. auch den kürzeren Abriss Piccolominis *De Mariano Socino Senensi* in seinem Werk *De viris illustribus*, Stuttgart 1842, S. 27. Eneae Sylvii Piccolomini Epistula CXII domino Casparo Schlick: „Marianus Sozzinus

- Senensis, conterraneus meus, vir tum mitis ingenii tum litterarum multarum sciens, cuius adhuc similem visurus ne sim haereo, duos amantes ut sibi describerem, rogatum me his diebus fecit, nec referre dixit, rem veram agerem an more poetico fingerem [...] Vir est eloquens, iuris utriusque consultus, historias omnes novit, poetice peritus est, carmen facit et Latinum et Tuscum, philosophiae tam sciens quam Plato, geometer quasi Boethius, in numeris Macrobio similis, nullum instrumentum ignorat musicum, agriculturam quasi Vergilius novit, nihil civile ignotum viro [...] Quae minutissima etiam didici, quasi alter Apelles sic pingit. Nihil emendatius est, nihil lucidius quam sua manu scripti codices. Sculptit ut Praxiteles nec medicinae ignarus est [...].“
49. *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, 1909-1918, Bd. 1 (1909), S. 393-394. Eneae Silvii Piccolomini Epistula CXII domino Casparo Schlick: „Dii formam huic homini et immortalitatem si dedissent, is etiam erat deus, sed nemo sortitus est omnia inter mortales. Nullum adhuc novi cui pauciora quam huic defuerint.“
50. Für Sozzini sind nicht allein die besonders pompös inszenierten und kostspieligen Exequien überliefert, sondern auch die überschwänglich lobpreisende Grabrede im Wortlaut, verfasst von Agostino Dati; s. BCS, cod. C III 2, f. 99r. Der Text der Rede ist abgedruckt bei Agostino Dati, *Augustini Dati Senensis Opera*, hg. v. Girolamo Dati, Rom 1503, or. III, f. XCVIIv. Als Beispiel für eine panegyrische Grabrede kann auch Poggio Bracciolinis *oratio funebris* dienen, die er seinem in Florenz verstorbenen Freund Niccoli widmete. Darin imaginiert er sich selbst vor der Bahre stehend im Angesicht mit dem Toten, umgeben von trauernden Florentiner Bürgern. Poggio, ein Meister dieser Gattung und ‚Anwalt der Canonisation‘, hielt sich zu dieser Zeit nachweislich in Bologna auf. Die körperliche Präsenz des Toten war demnach, wenn auch allein mithilfe der Vorstellungskraft heraufbeschworen, wesentlich und notwendig für diesen, eindeutig als Anrede gestalteten Monolog der irdisch anmutenden *Laudatio*; s. Voigt 1859, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, S. 436
51. *Poggii Epistolae*, hg. v. Tommaso Tonelli, Florenz 1832, Bd. 1, S. 199-201. Der Brief ist adressiert: „Poggius pl. sal. dicit Mariano Sozino“. Eine Abschrift befindet sich in der *Biblioteca Ricardiana* in Florenz (cod. Latino 754, f. 84r): „Refert in prima Tusculanarum Quaestionum Cicero, se cum librum legeret Platonis, qui est De Animo, omnino illi assentiri; deposito vero libro, secumque de animorum immortalitate cogitandi, elabi omnem illam priorem assensionem. Illud idem fateor accidisse mihi lectis litteris tuis, quibus te satis abunde excusas de numismate illo, quod eram questus me amisisse. Nam cum litteras accurate legerem, persuadebam mihi, ita ornate copioseque causam tuam agis, vera esse quae a te scribuntur, meque non recte sensisse qui tibi aliquid imputarim. At litteris positis cum mecum recenserem illius diei memoriam in qua mecum fuisti, haerebam dubius utri nostrum major esset fides praestanda, mihi ne paucis verbis accusanti, an tibi tam multis, tam probabiliter agenti, ut cuius superior in causa videri possis.“
52. Für eine Aufzählung dieser literarischen Pamphlete Domenico Maffei, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, Mailand 1956, hier S. 33-81.
53. Nardi 1974, *Mariano Sozzini, giureconsulto senese*, S. 100-113.
54. Ebd., S. 102.
55. Piccolominis ausführliche Beschreibung dieses Banketts ist in seiner Abhandlung *De Europa* enthalten (Kap. 52), in: Aeneas Sylvius Piccolomini, *Opera quae extant omnia ...*, hg. v. Marcus Hopper, Basel 1571, S. 387-471. Eine zweite Erwähnung des Symposiums findet sich in Ugo Benzis *Vita*, geschrieben von seinem Sohn Sozzino und abgedruckt in Lockwood 1951, *Ugo Benzi*, S. 31.
56. Francesco Buonamici, *Il Poliziano giureconsulto: della letteratura nel diritto*, Pisa 1863; Niccolo Machiavelli, *Discorsi di Nicolo Machiavelli, cittadino, et segretario fiorentino, sopra la prima deca di Tito Livio, a Zanobi Buondelmonti, et a Cosimo Rucellai (1513-1517)*, Rom 1531. Im Druck erschien das Werk erst posthum, erstmals im Jahr 1531. Zu Alciato s. Paul Émile Viard, *André Alciat, 1492-1550*, Paris 1926. Alciatos erste Publikation seiner *Annotationes in tres posteriores Codicis Iustiniani libros* von 1515 markiert die Durchsetzung der humanistisch argumentierenden rechtswissenschaftlichen Schule: (Alciato), *Andree Alzati Mediolanensis in tres posteriores Codicis Iustiniani Annotationes: In quibus obiter qu[ae] plurima alior[um] author[um] loca explanant[ur]*, Argentin[a]e 1515.
57. Maffeo Veggio, *Proemio zu De Verborum Significatione*, in: Giuseppe Antonio Sassi, *Historia literario-typographica Mediolanensis*, Mailand 1745, Sp. ccccvii; Lorenzo Valla, *Contra Bartolum libellum cui titulus de insigniis et armis epistola*, Basel 1518. Über dieses Werk Franco Gaeta, *Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'umanesimo italiano* (Istituto italiano per gli studi storici in Napoli 8), Neapel 1955, S. 195-197; Maffei 1956, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, S. 38-41.
58. Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 2, S. 477.
59. Poggius Bracciolini, *Historiae disceptativae Convivales tres [et alia], Pars secunda: Utra artium, medicinae an iuris civilis praestet*, in: *La disputa delle arti nel Quattrocento*, hg. v. Eugenio Garin, Florenz

- 1947, S. 15-33; Poggio Bracciolini, *Epistolae edente equ. Thoma de Tonellis*, Florenz 1832, VI, 8.11. Ähnlich zeigen sich die Schmähungen Enea Silvio Piccolominis gegen die Juristen; s. Georg Voigt, *Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius II. und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1856-1863, Bd. 2 (1862), S. 258.
60. Märkl 2008, *Interne Kontrollinstanz*, S. 67-96, hier S. 69.
61. Mariano Sozzini wurde dieser Titel zwischen 1438 und 1447 verliehen, wahrscheinlich aber im Jahr 1443, als Eugen IV. in Siena weilte und die beiden Männer sich mit großer Wahrscheinlichkeit begegnet sind. Piccolomini berichtet in seiner kurzen biografischen Abhandlung über Mariano Sozzini *De Mariano Socino Senensi*: „Hunc Eugenius Pontifex advocatum consistorialem creavit, libenterque in Romana curia habuisset, sed cives eum non permiserunt.“ (*Aeneae Sylvii* 1842, *De viris illustribus*, S. 27).
62. „Est et advocatorum nobilis ordo, qui patrocinantur in causis, viri electi ex multis, utroque iure consulti, qui cathedras diu in scolis publicis rexere. Neque hi neque auditores absque magno examine admittuntur, et necesse est eos publice disputare, priusquam in hunc ordinem aspirare audeant. Hi, quotiens publica consistoria fiunt, sisquid vel cardinales vel auditores in causis peccaverunt, palam edicunt ipsique pape in faciem malefacta sua exprobant.“ (Pius II., Aeneas Silvius, *Germania und Jakob Wimpfeling „Responsa et replicae ad Eneam Silvium“*, hg. v. Adolf Schmidt, Köln/Graz 1962, S. 70-124. Das Zitat: Pius II., *Germania*, III, 39, 108).
63. Guido Panciroli konstatierte Marianos kleine Gestalt und fügte einige unschmeichelhafte Kommentare zu seinem Porträt hinzu: „Nigra barba, sed composito, & jucundo vultu [...] verrucam in mala dextra, & laeva menti parte habebat.“ (Panciroli 1637, *De claris legum interpretibus*, S. 360). Auch Guglielmo Della Valle, der den Bronzegisant im Privathaus der Familie Sozzini gesehen hatte, merkt an: „Il volto è rappresentato senza barba“ (Della Valle 1786, *Lettere Sanesi*, Bd. 3, S. 64).
64. So fordert es auch Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte*: „benchè la barba o capellatura male si può fare, ma fa' che sia rasa la barba“ (Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte o Trattato della pittura. Di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini*, hg. v. Gaetano und Carlo Milanese, Florenz 1859, S. 136).
65. Benvenuto di Giovanni, *Il Buon Governo dell'ufficio della gabella*, 1473/1474, Tempera auf Holz, 53 x 33,5 cm, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Tavole di Biccherina, Inv.-Nr. 38. Ähnlich präsent ins Bild gesetzt wird der Jurist als Autoritätsperson auch in dem Tafelbild *Le finanze del Comune in tempo di pace e in tempo di guerra*, 1467, Tempera auf Holz, 53 x 38,8 cm, Siena, Archivio di Stato, 35. Von der Figur des Friedens geht ein Spruchband aus: „PAX CIVES DITAT“; von jener des Krieges: „HOC [BELLUM] EXTEROS“. Die Inschrift befindet sich am unteren Bildrand zwischen zwei Säulen. Die Wappen sind den Familien der Offiziellen und der Notare des Zollamts zuzuordnen: Capacci, Venturini, Giovannelli, Marzi, Cerrertani, Vitaleoni, Umidi, Del Garga, Piccolomini, Pinnocci, Da Bagnaia, Arduini.
66. Andrea Vanni (Zuschreibung), *Il Buon Governo*, 1385, Tempera auf Holz, 43,8 x 31,5 cm, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Tavole di Biccherina, Inv.-Nr. 19.
67. Von der Figur der Kommune, die mit „LIBERTAS“ überschrieben ist, scheint das Spruchband auszugehen: „KI BEN MINISTRA REMGNA“. Am unteren Bildrand die Inschrift: „Questa è l'entrata della generale chabella del magnifico / comune di Siena per tempo d'uno anno inchominciato / addi' primo di gennaio 1473 e finito a di'ultimo di dicembre 1474 / al tempo delli spectabili uomini crescentio di Pietro di Franciescho di Goro chamarlengo, maestro Franciescho di Messere Peri Medicho, Rede di Fabricio / Socci, Ser Arduino di Lonardo, Franciescho di Baldo Tolomei, esecutori per li primi sei mesi / Soccino di Facio Belgliarmati“ u. a. mit den dazugehörigen Familienwappen der Gori, Pieri, Sozzi, Arduini, Tolomei, Bellarmati, Umidi, Arrighi, Gallerani, Piccolomini sowie des Francesco di Antonio und des Galgano di Cenni, Notare des Zollamts.
68. Ruth Schmidt-Wiegand, *Rechtsbücher als Ausdruck pragmatischer Schriftlichkeit: eine Bilanz*, in: *Frühmittelalterliche Studien* (2003), hg. v. Gerd Althoff u. a., Berlin/New York 2004.
69. Beispielgebend ist der Verdammungsprozess für Sigismondo Malatesta, für dessen über jegliche Zweifel erhabene Durchführung Pius II. einen willigen Juristen benötigte. Der als äußerst loyal geltende Sienese Andrea Benzi, den Enea Silvio Piccolomini nicht allein zum Konsistorialadvokaten, sondern sogar zum Fiskalprokurator ernannt hatte, gab diesem Schauprozess als Rechtsperson den Anschein eines ordentlichen Gerichtsverfahrens. Seine Person wies jeglichen Verdacht päpstlicher Willkür ab. Die Schilderung des Ablaufs in den *Commentarii* des Papstes legt jedoch den Verdacht nahe, dass es Pius II. selbst war, der die Anklagerede schrieb, diese jedoch von einer autoritätssteigernden, unabhängigen juristischen Amtsperson verlesen ließ, um sein zutiefst persönliches Anliegen zu verschleiern. Die keinesfalls neben-sächliche, eher stolze Bemerkung, Benzi habe gesprochen „ut erat pontefice iussus“ konkretisiert

- den Verdacht. Zur Überlieferung der Rede und ihrer zeitgenössischen Rezeption Giovanni Soranzo, *Un'invettiva della Curia Romana contro Sigismondo Pandolfo Malatesta. Estratto della Rivista di storia e di lettere 'La Romagna'*, Imola 1911, S. 9-14; Augusto Campana, *Poema antimalatestiano di un umanista spagnolo per Pio II.*, in: *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche*, Ser. 8, Bd. 4, Heft 2, S. 189-205, hier S. 194-196; Franco Gaeta, *La 'leggenda' di Sigismondo Malatesta*, in: *Studi malatestiani*, Rom 1978, S. 159-196, hier S. 164-165, mit Anm. 12. Zum Kanonisationsverfahren der Katharina von Siena Thomas Wetzstein, *Heilige vor Gericht. Das Kanonisationsverfahren im europäischen Spätmittelalter* (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 28), Köln/Weimar/Wien 2004, S. 234, Anm. 85, S. 355, 524-525. Zum Verfahren gegen Sigismondo unter dem Aspekt eines Heiligsprechungsprozesses ‚ex negativo‘ André Vauchez, *Pie II et la canonisation infernale de Sigismondo Malatesta*, in: *Ovidio Capitani. Quaranta anni per la storia medievale*, hg. v. Maria Consiglia De Matteis, Bd. 1, Bologna 2003, S. 7-20.
70. *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, 1909-1918*, Bd. 4 (1918): *Briefe von seiner Erhebung zum Bischof von Siena bis zum Ausgang des Regensburger Reichstages (23. September 1450 bis 1. Juni 1454)*, S. 238-239: „Commentarios tuos super decretalibus, et si facundas arbitror miramque scientiam per se ferentes, videretamen non cupio, quia terruit me librorum numerus, cum eos in quatuor et viginti volumina distinctos scripseris. Mos est legistarum, ut longi sint. Hinc Ovidius verbosas dicit leges et Juvenalis, de causidicis scribens, libellos inquit eos in fasce sequi. Tu tamen, qui et oratoris et poete et juris consulti locum imple, deberes ista metiri et modum pagine facere, ne scriberes in immensum, quia et scribenti labor est et legenti fastidium.“
71. Francesco Petrarca, *Rer. morand. Lib. II*, in: *Opera quae extant omnia. Francisci Petrarcae Florentini, Philosophi, Oratoris, & Poetae clarissimi ... in Tomos quatuor distincta*, hg. v. Johannes Herold, Basel 1554, S. 466 (zitiert nach Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 1, S. 80); s. hierzu auch Jerrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Vala*, Princeton, N. J. 1968.
72. Petrarca 1554, *Opera*, S. 466 (zitiert nach Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 1, S. 80).
73. Ebd., *Epist. rer. famil.* IV, 15. XVIII,2, (*Rer. memorandum. Lib. I*), S. 452 und *De sui ips. et mult. Ignorant*, S. 1161.
74. Ebd., *Rer. memorandum. Lib. II*, S. 466 (zitiert nach Voigt ⁴1960, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Bd. 1, S. 47).
75. Leonardo Bruni Aretino, *Humanistisch-philosophische Schriften mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*, hg. v. Hans Baron (Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 1), Leipzig 1928, S. 73: „Inter moralis disciplinae praecepta, quibus humana vita instituitur et docetur, eminentissimum quodammodo locum obtinent, quae de civitatibus earumque gubernatione conservationeque traduntur, quippe disciplina huiusmodi omnis felicitatem hominibus conficere studet; [...]“ Ebd., S. 71: „Nec te deterreat Aristoteles actor, qui philosophus fuerit atque gentilis. Quicumque enim scientia doctrinaque iuvare nos potest fructumque afferre, ei aures nostrae accomodandae. Et accedit, quod pars haec philosophiae, quae circa mores circaque gubernationem rerum publicarum et circa rectam vivendirationem versatur, eadem fere sit apud gentes philosophos et apud nostros [...]. Non solum enim in his communibus, quae ad virtutes pertinent et vitia, verum etiam in his, quae videntur esse propria Christianitatis, reperio philosophos quosdam nobiscum sentire eademque et praecipere et docere.“ Ebd.: „[...] haec enim tria apud moralem philosophum idem significant. Dico autem tria: bene agere, bene vivere ac felicem esse. An igitur aures non impartiar illis, qui me docent, si bene agam et si bene vivam, me esse felicem?“
76. So in Mariano Soccini, *Commentaria super secunda parte libri quinti Decretalium, c. A nobis, De sententia excommunicationis*, Manuskript, Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 735-VI, (X.5.39.21.) f. 272vb, Nr. 4; dort auch *De iniuriis et damno dato* (X.5.36.), f. 151ra, Nr. 8 (zwischen den zahlreichen Zitaten).
77. Costas Douzinas, *Die Legalität des Bildes*, in: *Körper und Recht. Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie*, hg. v. Ludger Schwarte und Christoph Wulf, München 2003, S. 147-175, hier S. 174.
78. Guy Bedouelle, *Dominikus, von der Kraft des Wortes*, Graz 1984; Walter Senner, *Wahrheit bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin*, in: *Die Geschichte des philosophischen Begriffs der Wahrheit*, Berlin 2006, S. 103-148.
79. Albertus Magnus, *De resurrectione*, in: Albertus Magnus, *Opera omnia, curavit Institutum Alberti Magni Coloniense*, hg. von Bernhard Geyer, Münster 1958, Bd. 26, S. 63-64.
80. Bedouelle 1984, *Dominikus*.
81. Bessarion, *In calumniatorem Platonis libri IV*, in: Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*, Bd. 2, Paderborn 1927, Repr. Aalen 1967, S. 375: „Igitur alterum de

his duobus dicat necesse est, aut enim unum eundemque intellectum omnibus esse aut una cum corpore animam interire. Quo fit, ut nemo ex Aristotelis opinione possit animam dicere distingui ad corporis corruptionem permanere.“

Abbildungen

Abb. 1: Museo Nazionale del Bargello, Florenz, *Donatello-Saal mit dem Bronzegisant Mariano Sozzinis* (Aufnahme der Autorin)

Abb. 2: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Abb. 3: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Detail: Hände, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Abb. 4: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Detail: Kopf, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Abb. 5: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Abb. 6: Giovanni di Stefano, *Bronzegisant und marmorner Sarkophagkasten des Kardinals Pietro Foscari († 1485)*, Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Costa (Aufnahme der Autorin)

Abb. 7: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Detail: Füße, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

Abb. 8: Unbekannter Künstler, *Porträt Hermann von Weinsberg. Der Ratsherr im Alter von 22 Jahren*, 1540, Kohlezeichnung, Köln, Zeughaus (Foto: Konstantin Höhlbaum u. a. (Hgg.), *Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert* [Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Ge-

schichtskunde, Bd. 3.4.16], 5 Bde., Leipzig/Bonn 1886-1926, Bd. 1, S. 182-183)

Abb. 9: Siena, S. Domenico, *Blick in die linke Nebenchorkapelle, ehemalige Cappella della Madonna della Neve (Sozzini-Kapelle)* (Aufnahme der Autorin)

Abb. 10: *Wappenstein der Sozzini-Familie mit der Inschrift „CHAPPELLA DELLE REDE D(I) S(ER) MINO SOCCI DA SIENA ANTICHO DA PERCENA“*, Siena, S. Domenico, Stirnwand der linken Nebenchorkapelle (Aufnahme der Autorin)

Abb. 11: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Huldigung im Namen Kaiser Friedrichs III. vor dem Papst Eugen IV.* (Ausschnitt), aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 165).

Abb. 12: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Letzte Huldigung der zum Kreuzzug Versammelten vor Papst Pius II. in Ancona*, aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 173).

Abb. 13: Bernardino di Betto, gen. Il Pinturicchio, *Letzte Huldigung der zum Kreuzzug Versammelten vor Papst Pius II. in Ancona* (Ausschnitt), aus dem Freskenzyklus *Zehn Szenen aus dem Leben des Enea Silvio Piccolomini*, 1502-1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470-1510*, Taf. 172)

Abb. 14: Benvenuto di Giovanni, *Il Buon Governo dell'ufficio della gabella*, 1473/1474, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherno, Inv.-Nr. 38 (Foto: Fabrizio Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, New Haven/London 2007, S. 9, Abb. 9).

Abb. 15: Andrea Vanni (Zuschreibung), *Il Buon Governo*, 1385, Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherner, Inv.-Nr. 19 (Foto: Fabrizio Nevola, *Siena: constructing the Renaissance city*, New Haven/London 2007, S. 9, Abb. 8)

Abb. 16: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467)*, Detail: Kopf, Museo Nazionale del Bargello (Aufnahme der Autorin)

2008 arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt zu den Bronzegisants des Quattrocento mit dem Arbeitstitel: „Fantasmata und Memoria – Die bronzene Effigies des Quattrocento“, betreut von Prof. Dr. Horst Bredekamp, in Assoziierung mit dem Forschungsprojekt „REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit“. Seit März 2009 ist sie Promotionsstipendiatin am Kunsthistorischen Institut in Florenz.

Zusammenfassung

Mein Beitrag widmet sich dem Bronzegisant des Mariano Sozzini († 1467), aufbewahrt im Florentiner Museo Nazionale del Bargello. Es ist zuallererst das Bild eines Leichnams, eines individualisierten und aufgrund seiner Kopfbedeckung als Amtsperson des Juristen gekennzeichneten Toten. Es soll hier der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise Körper und Gesicht eines Bronzegisants zum Zeichenträger werden können: in der Betonung seines Zeugniswerts, in der bewussten Inanspruchnahme der aristotelischen Lehre ‚*anima forma corporis*‘ und in der allumfassenden These, dass das Recht erst durch den Körper performativ wird und deshalb allein die Kombination von *Recht* und *Bild* auch die *Subjektivität* begründet.

Autorin

Laura Goldenbaum studierte 2001-2008 Kunstgeschichte, Klassische Archäologie, Geschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ebendort war sie 2004-2007 Forschungsstudentin des interdisziplinären und von der DFG geförderten Graduiertenkollegs „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“, das von Prof. Dr. Joseph Vogl, Prof. Dr. Thomas Macho und Prof. Dr. Hartmut Böhme geleitet wurde. Ihre Magisterarbeit mit dem Titel „Hoc est corpus meum – Leibhaftigkeit und Totenabbild. Die Bronzegisants der Grabmäler Sixtus' IV. und ‚seines‘ Kardinals Pietro Foscari in Rom“ schloss sie 2007 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität bei Prof. Dr. Horst Bredekamp ab. Seit

Titel

Laura Goldenbaum; *Der Zeugniswert des Körpers oder anima forma corporis. Der quattrocenteske Bronzegisant des Sieneser Rechtsgelehrten Mariano Sozzini*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (24 Seiten), www.kunsttexte.de.