

Petra Schmid

***I Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino.**

Zur politischen Funktion interpiktorialer Bildstrategien im frühen Trecento

Politische Ikonographie soll im Folgenden als ein Forschungsgegenstand konturiert werden, der profane Bildfindungsprozesse im frühen Trecento als eine aktive und performativ wirksame Partizipation an den zeitgenössischen Herrschaftsdiskursen und an der Entwicklung jener im Entstehen begriffenen „cultura laica“ (Stefano Asperti) italienischer Kommunen in den Blick nimmt, im Zuge derer namentlich auch profanen Bildern eine immer tragendere Funktions- und Erkenntnisleistung sowie ein neuer politischer Wirkungsanspruch auf die BetrachterInnen zuerkannt wurde. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts kamen profane Bilder zunehmend in öffentlichen Einrichtungen, städtischen Statuten, kaufmännischen Rechnungsbüchern, medizinischen, moralphilosophischen, politischen, juristischen, astronomischen Traktaten, enzyklopädischen Wissenssummen und allegorischen Liebesnarrativen zur Darstellung und wurden vielfach für die visuelle Selbstdarstellung der Kommunen ideologisch aufgeladen. Vermittels ihrer ikonographischen, allegorischen und bildrhetorischen Kodierungen vermochten sie politische und gesellschaftliche Ideale zu legitimieren, zu autorisieren und zu glorifizieren bzw. politische Feindbilder zu diffamieren und desavouieren. Indem sie eine Fülle an neuen Wissensinhalten visualisierten, kommunizierten und für ein städtisches Bürgertum erfahrbar machten, kam den zugrunde liegenden Bildfindungen allensamt die eminent politische Funktion zu, kulturelle Identitäten zu modellieren, ethische Wertvorstellungen zu kanalisieren, die Wahrnehmung der *cittadini* zu regulieren und politische Diskurshoheiten zu stabilisieren, zu fixieren und in die Zukunft zu perpetuieren.

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass sich der visuelle Tugendkanon der mittel- und oberitalienischen Stadtrepubliken hinsichtlich seiner Semantik, Motivik und Rhetorik von den Tugendrepräsentationen französischer Kathedralen unterscheidet. Im Gegensatz zur französischen Darstellungstradition

des 13. Jahrhunderts, die den allegorischen Kampf zwischen Tugenden und Lastern vorrangig in der Tradition der *Psychomachia* als typologisch verstandenen „bellum intestinum der christlichen Seele“¹ inszenierte, war der bildliche Tugenddiskurs auf der apenninischen Halbinsel seit dem späten 13. Jahrhundert und frühen 14. Jahrhundert in erster Linie auf die Darstellung der Tugenden fokussiert,² die als vollplastische Figuren mit einem hohen bürgerlichen Identifikationspotential die Kanzeln von Siena, Pisa, Florenz und Pistoia bevölkerten, als Reliefs den Zugang zum Baptisterium San Giovanni, die Fassade der Loggia dei Lanzi oder das enzyklopädische Bildprogramm des zum Dom S. Maria dei Fiore gehörenden Campaniles ideologisch aufluden, im Medium der Wandmalerei die Gewölbe privater Andachtskapellen bzw. die Kapitelsäle der großen Bettelorden S. Croce und S. Maria Novella in Florenz semantisierten oder die Wände öffentlicher Zunftgebäude und privater Wohnhäuser allegorisch kodierten. Wurden Laster in den öffentlichen Bildprogrammen mittel- und oberitalienischer Kommunen visualisiert, so hatte ihre Darstellungsfunktion weniger darin bestanden, einen ahistorisch zu denkenden inneren Konflikt des Menschen abzubilden. Stattdessen wurden Lasterpersonifikationen in erster Linie mit dem Ziel der Charakterisierung und Desavouierung politischer oder ideologischer Feindbilder konzeptualisiert und politisch semantisiert.³

In den politischen Schriften und profanen Bildprogrammen des frühen Trecento avancierten Tugenden in vielen italienischen Kommunen zum Index dezidiert politischer Ideale und reflektierten als ideologisches Fundament eines bürgerlichen Selbstverständnisses das Bedürfnis weltlicher Machtinhaber nach moralischer Selbstvergewisserung und Setzung normativer Instanzen in gleichem Maße, wie sie den Bedarf an verfügbaren Identifikationsangeboten, vorbildhaften *exempla* und visuell vermittelter Handlungsanweisun-

gen von Seiten der Bürger bedienten.⁴ Daraus folgt, dass visuelle Tugenddiskurse, die in Italien namentlich seit dem Beginn des Trecento verstärkt in Erscheinung traten und in ihrer Eigenschaft als öffentliche Figuren ethischer Wertbesetzungen die visuelle Kultur toskanischer Kommunen prägten, in ihren spezifischen ikonographischen Ausprägungen im Kontext der politischen Ikonographie verhandelt werden müssen.⁵ Dabei gingen gerade Tugenddiskurse, wie sie in podestarielen Unterweisungsschriften, didaktischen Traktaten, philosophischen Schriften und volkssprachlichen Pedigten der italienischen Kommunen geführt und als sichtbare Konfigurationen eines tugendfundierten Wertesystems in profanen Handschriften, allegorischen Bildprogrammen kommunaler Einrichtungen oder politisch aktiver Zunftorganisationen in mittel- und oberitalienischen Städten visualisiert worden waren, mit einem hohen Bedarf an neuen Ikonographien einher. Die entsprechenden Bildprogramme waren somit keineswegs als ahistorische und unveränderbare Wissenssummen zu verstehen, sondern waren in ihrer Eigenschaft als historisch wandelbare Indikatoren politischer Ideale an die Legitimation, Affirmation und Kodifikation durch das jeweilige Wert- und Rechtssystem der Kommunen gebunden.

In diesem Bedeutungszusammenhang erweisen sich die Miniaturen, die der aktiv an zeitgenössischen Bilddiskursen partizipierende und politische Ämter ausübende Notar und Dichter Francesco da Barberino (1264–1348)⁶ für sein eigenes allegorisches Lehrgedicht *Documenti d'Amore*⁷ entworfen hatte, als eine Möglichkeit, an den kommunalen Herrschaftsdiskursen, an der Formung kultureller Identitäten und an der Herausbildung einer „politischen Willensbildung“⁸ der *cittadini* zu partizipieren sowie kollektive Wertvorstellungen zu konditionieren, zu reglementieren und zu modellieren. Politische Signifikanz und kunsthistorische Relevanz kommen Francescos Bildfindungen insofern zu, als der Dichter für seinen visuellen Tugenddiskurs nicht nur sämtliche Gesten, Attribute, Farben und Gewänder seiner „novitates emergentes“⁹ Zug und Zug kommentiert, allegorisch kodiert und interpretiert, sondern auch christliche Bildformulare appropriiert, transformiert, dekontextualisiert und resemantisiert hatte. Dabei handelt es sich um eine Vorgehensweise, die mit einem unverkennbar auktorialen

„Anspruch auf Deutung und Ordnung des Lebens“¹⁰ bzw. mit jenem Anspruch auf Auslegungskompetenz und Diskursivität einhergeht, der bis dato maßgeblich von kirchlich autorisierten Texten in Anspruch genommen worden war. Mit dem „Verlust des Bildungsmonopols“,¹¹ das der Klerus im Mittelalter besessen und mit dem Aufkommen einer volkssprachlichen Literaturität und städtischen Laienbildung eingebüßt hatte, aufs Engste verbunden war schließlich eine „conquista culturale della società cittadina“,¹² die man sich als einen Kampf um kulturelle, ethische, politische Diskursivitäten und gesellschaftliche Machtansprüche vorzustellen hat: Durch die Teilhabe am politischen System der Stadtrepubliken zu politischer Macht gekommen und durch wirtschaftlichen Aufschwung zu finanziellem Einfluss und gesellschaftlichem Ansehen gelangt, fühlten sich neben der städtischen Aristokratie vermehrt auch wohlhabende Kaufleute und umfassend gebildete Rechtsgelehrte bürgerlicher Herkunft dazu berufen, an der Sicherung der sozialen Ordnung der *res publica civitatis* und an der Gestaltung ihres bürgerlichen Wertesystems mitzuwirken.¹³

Francescos Bildfindungen sind vor dem Hintergrund einer veränderten Bild- und Repräsentationskultur im Trecento zu verstehen, im Zuge derer profane Bild- und Inszenierungsformen eine gesellschaftspolitisch verbindliche Aussagekraft und ein rhetorisch wirksames Kommunikationspotential zugeschrieben wurden. Auf welche Weise Francescos Tugendikonographien interpietorale Bildstrategien eingeschrieben sind, die es dem Notar ermöglichten, aktiv an der Prägung kultureller Identitäten zu partizipieren und gesellschaftliche Normen zu etablieren, soll anhand jener Bildfindungen verdeutlicht werden, die als ikonographische Aneignungen lesbar werden, indem sie bestehende Bildformulare der christlichen Ikonographie zitieren, adaptieren, appropriieren und für die eigene Aussage transformieren, aktualisieren und modifizieren.

Virtus in genere (Tugend im Allgemeinen)

Dem lateinischen Kommentar zum Documentum V Sub Docilitate ist auf fol. 6v der Handschrift Barb. Lat. 4076 eine querechteckige (leider stark beschädigte) Miniatur inseriert, die mit dem Titel *Virtus in genere*¹⁴ überschrieben ist und für das Verständnis von Prozes-

sen der Bildfindung und der allegorischen Bedeutungsproduktion besonders aussagekräftig ist (Abb. 1 und Abb. 2).

In dem Wissen, dass die Darstellung einer allgemeinen und nicht näher spezifizierten Tugendhaftigkeit von vielen Zeitgenossen für unmöglich gehalten wird,¹⁵ bekundet Francesco seine Absicht, eine solche moralische Tugend („virtus moralis“)¹⁶ darzustellen, wobei er mit dem rhetorischen Topos der Bescheidenheit um eine milde Beurteilung jener „novitatis effigiem“¹⁷ bittet, die er nicht ohne einen Moment des Zögerns – „non sine quadam magna dubitatione“¹⁸ – geschaffen hat.

Mit den Worten „Vide illas, hic sunt.“¹⁹ verweist der Autor auf die längsrechteckige, eine vielfigurige Szene enthaltende Miniatur mit diagrammatischen Aufbau, die im unteren Drittel der Manuskriptseite angebracht und auf den Folgeseiten vom Autor schriftlich allegorisiert, interpretiert und kodifiziert wird. In der rechten Bildhälfte sind auf blauem Hintergrund drei rotfarbene, konzentrisch angeordnete Kreise gezogen. Im Zentrum des inneren Kreises platziert („ponitur in medio“)²⁰ ist die Personifikation der *Virtus in genere*, die in Gestalt einer jungen Dame auf dem Rücken eines wilden Löwen zu sehen ist, dem sie als Ausdruck ihrer moralischen Stärke den bedrohlichen Rachen aufsperrt.²¹ Sie ist in ein goldfarbenedes Gewand („in veste aurea“)²² gekleidet „ad denotandum quod sicut aurum purificatum in fornace purum est et excellens, ita virtus aut est pura aut non est virtus.“ Gesicht und Kopf sind von zahlreichen goldenen Strahlen umgeben, um zu zeigen, dass sie gegen Laster gewappnet ist: „Circuunt quoque faciem eius et capud radij multi. [...] ad denotandum quod ipsa contra vitia est armata et optimam armaturam contra vitia induit qui virtute refulget.“²³ Konfrontiert wird die Tugend mit diversen Lastern, die als „Extrema“ oder als „Opposita“ konzeptualisiert werden:²⁴ In Gestalt kleiner hybrider, mit Pfeil und Bogen ausgestatteter Mischwesen mit Tierköpfen, Schnäbeln, Krallen und Schlangenbeinen greifen sie *Virtus* aus den vier Winkeln außerhalb des äußersten Kreis an oder beschießen sie mit ihren Waffen von einem dreigliedrigen Schema aus, das mit den Worten „Hec sunt opposita“²⁵ versehen ist.²⁶ Dass die Laster mit ihren Pfeilen indes keinen Schaden anrichten vermögen, da diese an den Kreisen abprallen

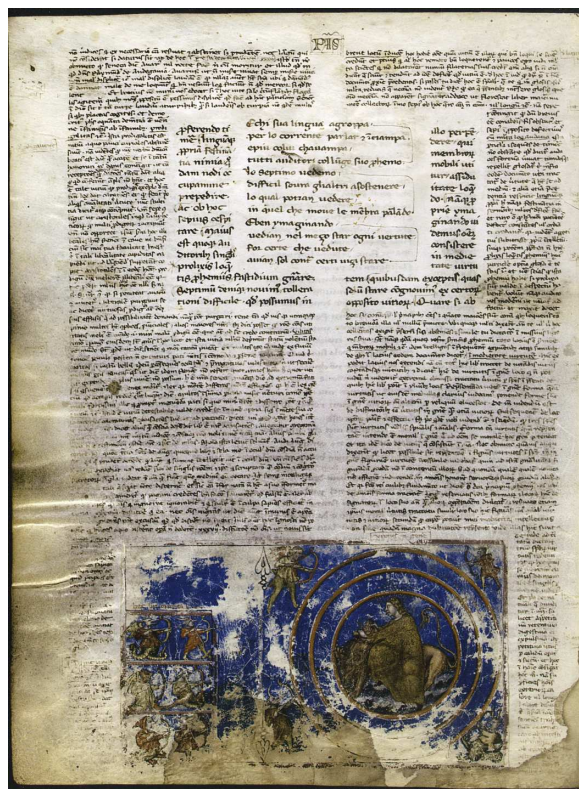


Abb. 1: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4076, fol. 6v: *Virtus in genere*.

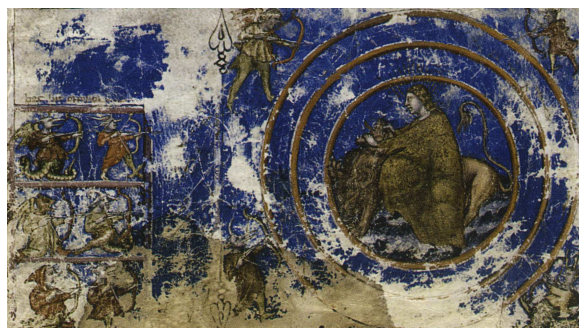


Abb. 2: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4076, fol. 6v: *Virtus in genere*.

und zerbrechen („sagitte franguntur et cadunt“),²⁷ liegt den Glossen zufolge daran, „quod in virtuosos ire non possent quin ipsi virtutes exirent quia introitus vitij, virtutis operatur ingressum et e contra.“²⁸

Die monströsen körperlichen Entstellungen der Bogenschützen kommentiert und interpretiert Francesco mit seiner Auffassung von Lastern als „humane mentis deformitatem“.²⁹ Nach Angaben des Autors sind die hybriden Gestalten im Gegensatz zur *figura virtutis* in bunten Farben wiedergegeben, „ad denotandum

quod deceptoriam sunt nisi sollicito studeas in cavendo ab illis.³⁰

Für das Verständnis ikonographischer Bildfindungsmechanismen ist die Miniatur insofern relevant, als Francesco mit seiner Tugendfigur auf ein bereits bestehendes und seit dem 12. Jahrhundert weit verbreitetes Figurenschema aus der christlichen Ikonographie recurriert – die Rede ist von dem Löwenkampf Samsons und seiner tradierten Darstellungsweise als ein rücklings auf einem Löwen sitzender Jüngling, der dem besiegten Tier zum Zeichen seiner übermenschlichen Stärke den Kiefer aufreißt und damit die durch den Löwen verkörperte Macht des Todes und des Bösen besiegt.³¹ In seinen Glossen macht Francesco selbst auf den semantischen Bezug seiner Bildfindung zu Samson aufmerksam, um im nächsten Moment das christliche Bildformular jedoch als Chiffre für die alle Hindernisse überwindenden Kräfte der *Virtus in genere* neu zu kodieren:³² „Sedet super quodam leone et scindit os eius ad modum quo pingitur sanson ad signandum quod virtutis potentia superat omnes actus et habitus [...]“³³

In dem Moment, in dem im Zuge interpiktoraler Aneignungsstrategien aus einem mit physischer Stärke versehenen Jüngling eine kraft moralischer Tugendhaftigkeit operierende Löwenbändigerin weiblichen Geschlechts wird, ist Francescos Figuration als ein Zeichenprozess organisiert, der es erlaubt, neue Verkettungen auf der Signifikantenebene einzugehen und etablierte Zeichensysteme für seine Zwecke zu transformieren und instrumentalisieren, ohne dabei jedoch gegen deren Aussagen zu verstoßen.³⁴ Francescos Bildfindung wird somit als gesellschaftspolitisch relevanter Prozess einer semiotischen Einverleibung bestehender Repräsentationsmuster und als Ausdruck einer Aneignung von Deutungshoheiten lesbar. Darüber hinaus ist sein bildliches Organisationsprinzip insofern als ein dynamisches Bildgeschehen zu bezeichnen, als es nach Regeln funktioniert, die über die stabile Logik bestehender christlicher Repräsentationssysteme hinausgegangen und damit als Akt einer semiotischen Entgrenzung lesbar wird, die in den soziokulturellen, institutionellen und diskursiven Ausdifferenzierungsprozessen ihre strukturellen Entsprechungen hat.³⁵

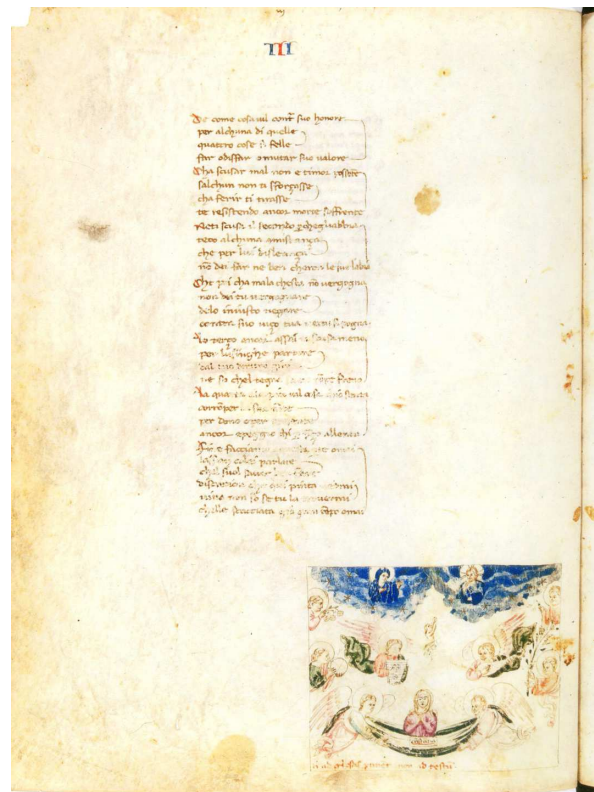


Abb. 3: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 49v: Constantia al cielo.

Constantia (Standhaftigkeit)

Ein weiteres Beispiel für die Appropriation bestehender christlicher Bildformulare enthält das dritte Kapitel der *Documenti d'Amore*. Nachdem der Autor die Tugend der Standhaftigkeit (*Constantia*)³⁶ zu Beginn des Kapitels in einen gesellschaftspolitischen Bedeutungskontext situiert und mit personifizierten Lastern aus dem juristischen Erfahrungsraum konfrontiert hatte,³⁷ wird das Kapitel in beiden Handschriften mit einem Bild abgeschlossen, das *Constantias* Seelenerhebung in den Himmel zeigt.

Während die (nahezu quadratische) Federzeichnung auf fol. 49v der Handschrift Barb. Lat. 4077 auch ohne den vorgesehenen Kommentar an den rechten unteren Seitenrand gesetzt ist (Abb. 3), führen die Glossen auf fol. 60v der Handschrift Barb. Lat. 4076 unmittelbar an den oberen Rahmen der (rechteckigen) Deckfarbenminiatur heran (Abb. 4 und Abb. 5).

Beide Miniaturen sollen im Anschluss an einen eschatologisch aufgeladenen Abschiedsdialog durch *Constantia* das im Bild zu sehende Geschehen all jenen

RezipientInnen in Erinnerung rufen, die bei dem zuvor beschriebenen Ereignis persönlich abwesend waren („qui absentes fuerunt“).³⁸

Beide Handschriften setzen „ista nobilis et costans domina“³⁹ hier als eine halbfigurige Damengestalt in Szene, deren Kopf in einen Schleier gehüllt ist und deren Hände in offenkundiger Anlehnung an den Bildtypus der Jungfrau orans vor der Brust zu einem „umile atto di pregiera“⁴⁰ gefaltet sind. Eine bunte, mit individuellen Musikinstrumenten (ein Tamburin, eine Leier, eine Laute in der Federzeichnung auf fol. 49v, ein Tamburin, eine Flöte, eine Laute und eine Leier in der Deckfarbenminiatur auf fol. 60v) und mit zierlichen Blumenzweigen ausgestattete Engelschar („angelorum multitudo“)⁴¹ hebt „hanc magnificam dominam“⁴² empor und begleitet ihren Aufstieg in den (blauen) Himmel und damit ins himmlische Paradies. Im Bildzentrum ist *Constantias* nackte Seele oder animula zu sehen, wie sie kurz davor ist, die Wolken über ihr zu durchbrechen, um von *Amor divinus* mit ausgestreckten Armen in Empfang genommen zu werden.⁴³ Francescos Darstellung von *Constantias* Seelenerhebung in einem von Engeln getragenen Laken entspricht damit jenem mariologischen Bildformular der *Elevatio animae*, wie es im Rahmen von Darstellungen zur Himmelfahrt Mariae seit dem 12. Jahrhundert verstärkt verbreitet war.⁴⁴

Der ikonographische Rekurs auf ein mariologisches Bildformular und eine eschatologisch ausgerichtete Imagination erklärt sich zunächst durch den oben erwähnten Abschiedsdialog, der sich nach Eric Jacobson durch „strongly Biblical and mystical overtones“⁴⁵ auszeichnet: Nachdem die LeserInnen von der großen Müdigkeit erfahren hatten, die *Constantia* nach ihrem Auftritt in diesem *documentum* erfasst hatte,⁴⁶ gibt *Constantia* zu verstehen, dass sie der Liebesgott in Gegenwart aller Anwesenden zu sich in den Himmel gerufen habe: „quod Amori divino [...] placet penitus ista die nos ad celestem patriam in vestra presentia evocare, ut possitis vere cognoscere nostrum nomen Constantie usque ad vite finem durasse nobis.“⁴⁷ Bei diesen Worten begannen alle Anwesenden, unter ihnen auch der Autor, zu wehklagen, zu weinen („hoc audito singuli complorantes et ego plorans“)⁴⁸ und mit Ausdrücken und Stilelementen „des Hoheliedes und seiner marianisch-mystischen Exegese“⁴⁹ um die

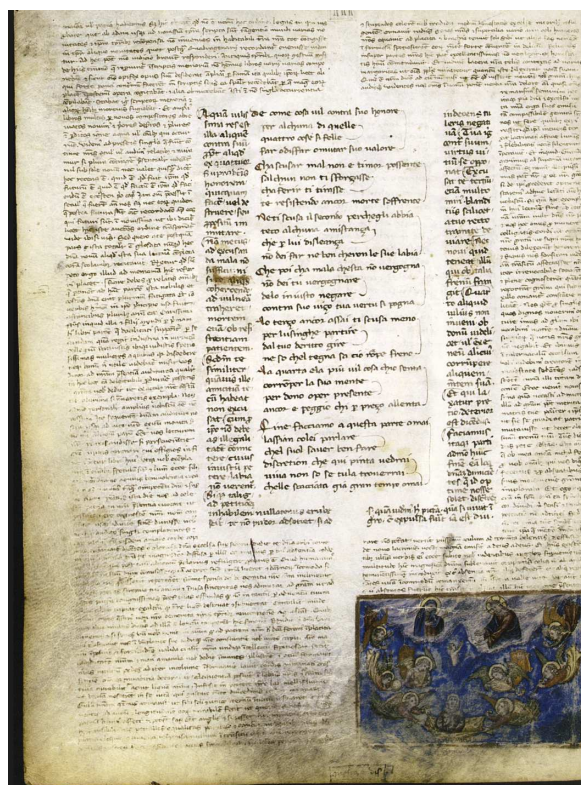


Abb. 4: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4079, fol. 60v: Constantia al cielo.



Abb. 5: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4079, fol. 60v: Constantia al cielo.

Gnade der als „gloriosa domina“ verherrlichten *Constantia* zu flehen.⁵⁰ *Constantia* ihrerseits weist diese Worte als „implacita“⁵¹ (unangebracht) zurück und verweist auf die Wohlgefälligkeit der von „unserem Vater“ getroffenen Entscheidungen. Nachdem die Beteiligten ihre Worte vernommen und die Vergleichenheit ihrer eigenen Bemühungen eingesehen hatten, verharren alle halb tot („semivivi“) vor Seelenschmerz („dolore animi“): „Hiis auditis, videntes nos omnes in

*vanum ponere verba nostra dolore animi, quasi omnes remansimus semivivi, [...].*⁵² *Constantia*, vom Selbstmitleid tief bewegt, bedachte alle mit einem so mitfühlenden Blick, dass jeder kurz davor war, seinen Geist auszuhauchen: „*mota misericordia erga suos, emisit tam compassibilem gemitum super nos ut fere quilibet expirasset.*“⁵³ Ihre Tränen von ihrem glänzenden Gesicht trocknend, fuhr sie um Ruhe bittend fort und forderte die Anwesenheit dazu auf, ihr auf ihrer unumkehrbaren Reise („*iter irrevocabile*“)⁵⁴ beizustehen und zu erfahren, wie viel Gunst und Gnade jene verdienen, die sich nachhaltig darum bemühten, unter *Constantias* Banner zu kämpfen.⁵⁵ Es folgen *Constantias* letzte Worte („*ultimis verbis*“),⁵⁶ die der emotional ergriffene Autor niederzuschreiben gedenkt, als *Constantia* ihre mitleidsvollen Augen („*piissimum oculum*“) auf ihn und seinen Kummer richtet und unter Tränen die Worte „Oh Gott, oh Gott“ von sich gibt.⁵⁷ Noch während *Constantia* diese letzten Worte von sich gab, kam plötzlich eine Engelschar („*angelorum multitudo*“) angefliegen, die „*hanc magnificam dominam*“ ergriff und durch den sich öffnenden Himmel in höchste Hallen („*in aulam heminentissimam*“)⁵⁸ erhob. Bei ihrem Entschwinden, so ist zu lesen, schieden manche der Anwesenden dahin, während andere im Jammertal des Lebens verblieben. Damit aber jene, die bei dem Geschehen abwesend war, aus *Constantias* Himmelfahrt lernen können, präsentiert er der Autor an dieser Stelle zu ihrem Andenken: „*[...]ut autem illis qui absentes fuerunt hic transitus <notus> fiat. Illud hic memorie presentemus.*“⁵⁹

Die Miniatur, die auf fol. 60v der Handschrift Barb. Lat. 4076 unmittelbar an diese Textzeile anschließt (Abb. 4) und von der zu vermuten ist, dass sie von den RezipientInnen nolens volens „mitgelesen“ wurde, wird somit als visuelles Narrativ inszeniert, das durch den Einsatz eines vertrauten theologischen Bildvokabulars zur Anteilnahme an dem Geschehen einlädt und durch die gestische Eloquenz der Figuren (die zum Empfang ausgestreckten Arme Christi, die zum Gebet gefalteten Hände *Constantias*, die durch ihre Kopf- und Körperhaltung emotionale Anteilnahme suggerierenden Engel, die sich nach Christus streckende Seele *Constantias*) zur Imitation von *Constantia* und ihrer „*stabilitas animi*“⁶⁰ durch den Betrachter auffordert. Seine sprachliche Entsprechung findet das

religiöse Bildvokabular durch die beschriebene mario-logisch-transzendente Semantik, die unter anderem in der Verwendung eines eschatologischen Vokabulars („*adscendisse in celum*“,⁶¹ „*transitu et adscensu*“)⁶² zum Ausdruck kommt. *Constantias* Himmelfahrt und mit ihr das Bildgeschehen auf fol. fol. 49v (Abb. 3) und fol. 60v (Abb. 5) wird mit Worten beschrieben, die zeigen, dass der Dichter die Tugend nicht nur in Anlehnung an die mystische Lobpreisung der Frau durch provenzalische Minnesänger als idealisierte Dame („*donna*“)⁶³ und Herrin („*domina*“)⁶⁴ konzipierte, sondern ebenso im Sinne einer von italienischen Stilnovisten praktizierten Rhetorik spiritualisierter, mystifizierter und glorifizierter.⁶⁵

Francescos Vorgang der säkularen Resemantisierung und profanen Rekontextualisierung eines religiösen Bildgeschehens besitzt auch in diesem Fall einen hohen Aussagewert für die Mechanismen der profanen Bild- und Wissensproduktion im Trecento. Schließlich dokumentiert sein Vorgehen das Wissen um die Möglichkeit, bestehende visuelle Wissensmuster – hier in Form des eschatologischen Bildformulars der *Elevatio animae* – aus ihrem religiösen Kontext herauszulösen und für die optische Vermittlung profaner Sinnzusammenhänge und gesellschaftspolitisch relevanter Tugendideale zu zitieren, zu refigurieren und zu resemantisieren.

Gleichzeitig wird Francescos Neukodierung eines christlichen Bildgegenstands bzw. sein interpiktorialer Einsatz einer christlichen „*ready-made formula*“,⁶⁶ wie sie die Ikonographie der Seelenerhebung darstellt, als Phänomen semiotischer Transferprozesse bestimmbar, die nicht ohne epistemologische Implikationen auf die Konstitutionsprinzipien der profanen Malerei zu denken sind. Denn in dem Moment, in dem die Bildaussage von der Rolle, die das Bild von seinem gesellschaftlichen, kulturellen, institutionellen, diskursiven Zusammenhang zugewiesen bekommt, jeweils neu konstruiert, kodifiziert, determiniert und konditioniert wird, werden Bilder als dynamische, relationale, historisch wandelbare und variable Figurationen einer „*expanding secular culture*“⁶⁷ erfahrbar, das heißt als Figurationen, die sich in einem „permanenten und un-aufhebbaren Spannungsfeld von De- und Refiguration“⁶⁸ bewegen und einen äußerst differenzierten Um-

gang mit ästhetisch komplexen und kognitiv anspruchsvollen Operationen voraussetzen.

Gratitudo (Dankbarkeit)

Dass Francescos allegorischen Bildfindungen eine ordnungsstiftende und damit dezidiert politische Funktionsweise zuzuschreiben ist, zeigt auch die monumentale Miniatur, die auf fol. 81v der Handschrift Barb. Lat. 4077 (Abb. 6) und auf fol. 92v der Handschrift Barb. Lat. 4076 (Abb. 7) das elfte Kapitel der *Documenti d'Amore* einführt und den hierarchisch organisierten Aufbau eines nur durch die Tugend der Dankbarkeit zugänglichen Liebeshofes beschreibt.⁶⁹ Zu sehen ist eine aus zwölf horizontalen Rängen bestehende *curia amoris*,⁷⁰ an deren untere Bildkante zwei Bildfelder angefügt sind, welche zeitgenössisch gekleidete Personengruppen zeigen, die darauf warten, in den Liebeshof eingelassen zu werden. Während der Zustand emotionaler Erwartung in der Federzeichnung (Abb. 6) dadurch markiert wird, dass sich die um Einlass bittenden Figuren zum Teil mit ihren Blicken, zum Teil mit ihren Handgesten der rechts oberhalb von ihnen befindlichen und über ihren Einlass bestimmenden Personifikation der *Gratitudo* zuwenden oder dass einer der bärtigen Männer der „Invidentes curie“ seinen Vordermann zum Zeichen seiner inneren Unruhe und Ungeduld an der Schulter fasst, ist es in der Deckfarbenminiatur (Abb. 7) die gegenseitige Hinwendung und damit unterschiedliche Ausrichtung der sich vor einem einem tiefblauen Hintergrund befindlichen Dargestellten, die das Gefühl von Unruhe und Dynamik auf bildrhetorisch überzeugende Weise evoziert. Entscheidungsgewalt über ihren Einlass in die Kurie besitzt die in das *involutum*⁷¹ einer betagten Frau gehüllte Personifikation der Dankbarkeit, auf die auch im Gedichttext verwiesen wird.⁷² Vor dem rundbogigen Eingang zur Kurie stehend ist *Gratitudo* in einem bodenlangen braunen Kleid und mit Schleier als richtende Instanz zu sehen, die ihre Aufmerksamkeit den in Weltgerichtssikonographien etablierten Platz links vom Eingang einnehmenden friedlichen Auserwählten (*electi*) entgegenbringt,⁷³ wobei sie ihnen mit der einladenden Geste ihres ausgestreckten rechten Armes Einlass gewährt und ihnen zugleich mit der graziös zum Zeigegestus geformten Hand ihres angewinkelten linken Armes den Weg über

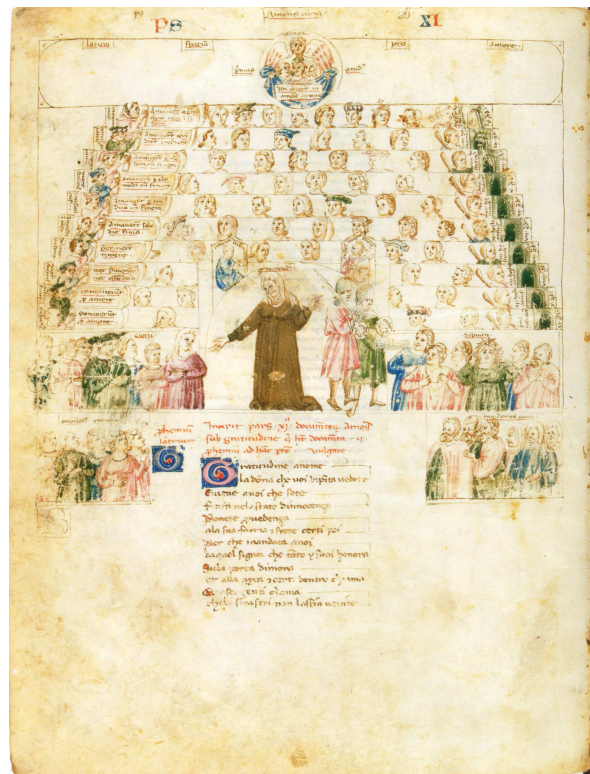


Abb. 6: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 81v: Gratitudo.

die hinter ihr aufsteigende Treppe (nur in Barb. Lat. 4076, Abb. 7) zur Kurie weist. Die beiden zu ihrer Linken positionierten Soldaten (in der Federzeichnung als *Custos externus* betitelt) sind in der Deckfarbenminiatur mit zeitgenössischer Rüstung ausgestattet und mit einer malerischen Finesse wiedergegeben, die einen in der Buchmalerei zu Beginn des Trecento ungewöhnlich nuancierten, nahezu taktile Werte vermittelnden Sinn für die ästhetische Wiedergabe unterschiedlicher Stoffe und Materialien verrät. Auffällig ist, dass sie als Figuren in Erscheinung treten, die aktiv an dem allegorischen Geschehen partizipieren und eine handlungslogisch konsequente und psychologisch plausible Rhetorik aufweisen: Durch Blickkontakte und gestische Zuwendung unverkennbar in Kommunikation miteinander stehend, ihre tiefschwarz glänzenden Schilde in den harnischbehandelten Händen haltend und in dynamischer Schrittstellung zur Tat schreitend, verwehren sie den Verdammten bzw. Undankbaren (*dampnati*) den Zutritt. Der mit einem geschlossenen grünen Waffenrock versehene *Custos* sorgt mit seinem aus der Scheide gezogenen, die

Spitze bedrohlich nah auf die vorderste Verdammte gerichtetem Schwert, dessen lange Schneide durch den Einsatz präziser Lichteffekte malerisch überzeugt, in autoritativer Ausübung seines Amtes für die gewaltsame Vertreibung der Verdammten, während sich ihm sein Kollege mit einem aufmerksam auf ihn gerichteten Blick zuwendet, was der gesamten Szene ein hohes Maß an bilddramaturgischer Spannung verleiht. Die Verdammten ihrerseits sind unter Einsatz einer expressiven Bildrhetorik zu sehen, wie sie in ihrer Verzweiflung aufbegehren, sich in ihrem Zorn die Haare raufen oder in tiefe Resignation zu versinken scheinen (Abb. 8). Die hierzu antithetisch inszenierten Erwählten, die mit ihren vor der Brust verschränkten Armen Geduld und Seelenfrieden ausstrahlen, erhalten durch *Gratitudo* Empfangsgestus Einlass in den über eine Treppe zu erreichenden Liebeshof (Abb. 9). Dabei ist es nachgerade die Repräsentation der Verdammten (Abb. 8), die von einer psychologischen *verisimilitudo* und einer „visual evidence“⁷⁴ gekennzeichnet ist, der ein verstärktes Interesse an den malerischen Darstellungsmöglichkeiten emotionaler Ausdrucksdimensionen zugrunde liegt. Vorbild für den Versuch, (religiöse) Wahrheiten, (moralische) Gesetzmäßigkeiten und (profanes) Wissen mit Hilfe von einem hohen Grad an malerischer Ähnlichkeit (*similitudo*)⁷⁵ im Sinne eines „new realism“⁷⁶ oder eines „new illusionism“⁷⁷ zu vermitteln, war eine von Giotto im Medium der Wandmalerei realisierte, bildrhetorisch eloquente Anschaulichkeit psychologischer Vorgänge, wie sie beispielsweise in der Lasterpersonifikation seiner *Ira* (lat. Wut) in der Sockelzone der Arena-Kapella mit der für ihn typischen *vis illustrativa* artikuliert und von Francesco rezipiert und reflektiert worden war. So scheint eine in der Federzeichnung illustrierte Gestalt der Verdammten, die sich zum Zeichen ihrer Wut über ihr Schicksal mit beiden Händen das Gewand von der Brust reißt, Giottos *Ira*-Personifikation aus der Scrovegni-Kapelle zu zitieren – ein Sachverhalt, der durch Francescos lobende Erwähnung von Giottos Tugendzyklus unterstützt wird.⁷⁸ Obgleich in der Zeichnung auf fol. 81v der *Documenti d'Amore* die Rhetorik der Wut weniger konsequent durchdekliniert wird als das Vorbild in der Arena-Kapelle, so lässt sich dennoch das Bemühen des Zeichners erkennen, der erwähnten Gestalt einen verbissenen Gesichtsausdruck zu verleihen



Abb. 7: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 92v: *Gratitudo*.



Abb. 8: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 92v: *Gratitudo* (Ausschnitt mit dampnati).



Abb. 9: *Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 92v: *Gratitudo* (Ausschnitt mit electi).

hen und das emotionale Dilemma der Verdammten mitsamt ihrer psychologischen Implikationen mithilfe psychologisch überzeugender Gesten – eine Gestalt der Verdammten ist im Begriff, sich als Ausdruck ihrer Verzweiflung mit beiden Händen die wild abstehenden Haare zu raufen – zum Ausdruck zu bringen.

Sowohl in der Zeichnung als auch in der Miniatur sind in zwei über dem Rundbogen des Eingangs angebrachten giebelartigen Seitenräumen inschriftlich als *custos magne porte* (Wächter des großen Tores) und *scriptor intrantium* (Einschreiber) ausgewiesene Autoritäten zu sehen (Abb. 6 und Abb. 7), die als zeitgenössisch gekleidete Figuren ins Werk gesetzt sind und im Kommentar mit Petrus und einem Evangelisten identifiziert werden.⁷⁹ Während der *custos magne porte* alias Petrus als frontale Halbfigur die monumentalen Schlüsseln zur weltlichen Kurie bzw. zum Himmelreich verwaltet, ist der *scriptor intrantium* im Profil zu sehen, wie er sich mit Aufmerksamkeit dem auf seinen angewinkelten Knien liegenden aufgeschlagenen Buch widmet, um über die Eingelassenen Buch zu führen. Die wiederholt zu beobachtende Ineinblendung von religiösen und profanen Sinnschichten schafft also auch hier einen semantischen Bezug zu jener himmlischen Ordnung, die gleichsam als Matrix für das irdische Geschehen fungiert, wodurch Gelehrsamkeit und Schriftkundigkeit des Evangelisten als konstitutive Qualifikation einer mit juristischen, politischen oder kirchlichen Befugnissen ausgestatteten Kontrollinstanz begriffen und für ein kommunales Selbstverständnis dienstbar gemacht werden.

Die rechts gelegenen, stufig übereinander angeordneten Eingänge zu den einzelnen Rängen der Kurie werden von so genannten *hostarii* (Türhütern) bewacht, deren Büsten im Profil zu sehen sind und die mit geschulterten Keulen ihres Amtes walten. In den einzelnen Rängen sind die bemerkenswert differenziert gestalteten Köpfe der Auserwählten visualisiert. Die zum Teil frontalansichtig, zum Teil im Halbprofil oder zum Ausdruck ihrer tugendhaften Sanftmut leicht zur Seite geneigten Gesichter dieser Auserwählten sind gerade in der Deckfarbenminiatur unter Einsatz von präzisen Licht-Schatten-Effekten auf Wangen-, Nasen- und Augenpartien auf eine Weise modelliert, die ihnen Lebendigkeit und Ausdrucksstärke verleihen.

Erwähnenswert ist, dass diese über die einzelnen Ränge verteilten Auserwählten unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen zugehörig sind und damit ein ausgesprochen heterogenes Gesellschaftsbild bieten, das nicht zufällig an Dantes „paradiso“ erinnert:⁸⁰ Unter den Dargestellten befinden sich an ihren Kopfbedeckungen erkennbare bürgerliche Notare und Gelehrte, Kopftuch tragende Frauengestalten der bürgerlichen Gesellschaft, höfische Damen mit modischer Haartracht, auch eine Krone tragende Königin ist auszumachen und in der Deckfarbenminiatur (Abb. 7) sind in den beiden unteren Reihen zwei Herren anhand ihrer Tonsuren und der Farbe ihrer Kutte als ein Dominikaner- und ein Benediktiner-Mönch zu identifizieren.⁸¹ Der Grad ihrer Erwähltheit scheint dabei bezeichnenderweise nicht in Abhängigkeit zu ihrem gesellschaftlichen Status zu stehen, sondern sich vielmehr ihren irdischen Verdiensten um die Liebe zu verdanken.⁸² Diese hierarchisch gegliederten Verdienste werden durch aufgerollte *Rotili* bezeugt, die von den links befindlichen Beamten (*officiales*) der *curia amoris* mit ausgestreckten Armen präsentiert werden und in ihrer Eigenschaft als Ikonotexte von einer reziproken Methexis des Bildes am Wort und des Wortes am Bild zeugen. Die hierarchisch gegliederte Rangfolge der verdienstvollen Taten durch die Erwählten entspricht dabei auch dem hierarchischen Status der für jeden Rang verantwortlichen Beamten, wobei diese nicht nur zum angestammten Personal der weltlichen und päpstlichen Kurie und damit zu jenen, „qui meruerunt celestem curiam introire“⁸³ zählen, sondern in ihrer Eigenschaft als *officiales* gleichwohl für Kanzleibeamte und für das persönliche Gefolge des *Podestà* einer kommunalen Regierung stehen können.⁸⁴ So steht im niedrigsten Rang der *ragaçinus* (Hofpage) all jenen vor, die für die Liebe musizierten („sonaverunt pro amore“).⁸⁵ Im zehnten Rang sind Insassen anzutreffen, die um der Liebe willen gesungen haben („cantaverunt pro amore“)⁸⁶ und nun dem Boten oder Läufer der Kurie (*nuntius vel cursor*) unterstehen. Unter dem Vorstand des Chefkochs (*magister coquus*) befinden sich im neunten Rang all jene, die sich im Leben weder durch besondere Verdienste auswiesen noch Anstoß erregten („nec servierunt nec offenderunt“).⁸⁷ Im achten Rang haben unter der Leitung höfischen Aufschneiders (*delator incisorii*) die Furchtsa-

men oder Schüchternen (*servierunt timore*) Platz genommen. Im siebten Rang sind jene, die erst am letzten Tag ihres Lebens zu lieben begannen („amaverunt solo die finis“⁸⁸) und welchen nun der Tischaufschneider (*incisor in mensa*) vorsteht. Im sechsten Rang befinden sich diejenigen, die sich in den letzten drei Tagen ihres Lebens der Liebe verschrieben haben („amaverunt per triduum ante finem“)⁸⁹ und nun von dem Seneschall bzw. dem obersten Gerichtsbeamten (*siniscaleus*) beaufsichtigt werden. Von dem Marschall (*marescaleus*) werden im fünften Rang all jene regiert, die die gesamte letzte Woche ihres Lebens zu lieben vermochten („amaverunt per edomadam ante finem“),⁹⁰ während im vierten Rang der Kammer-schreiber (*scriptor camerari*) jenen vorsteht, die am Ende ihres Lebens einen ganzen Monat lang liebten („amaverunt per mensem ante finem“).⁹¹ Dem Pfalz-grafen (*comes palatinus*) untergeordnet sind all diejenigen im dritten Rang, die lieben, fortgingen und zurückkehrten („amaverunt ceciderunt et redierunt“).⁹² In den zweithöchsten Rang werden unter Aufsicht des Kammerherrn (*camerarius*) all jene aufgenommen, die ihr gesamtes Leben lang zu lieben vermochten („amaverunt a principio usque in finem“).⁹³ Der erste Rang wird in einem die Kurie symbolisch wie ikonisch übergeordnetem Medaillon repräsentiert, einem Ort höchster Auszeichnung, in dem der im Fontispiz der *Documenti d'Amore* eingeführte geflügelte Amor zu sehen ist, wie er in einer Geste der Umarmung drei als Märtyrer ausgewiesene Figuren in einem aufgespannten Tuch umfängt, die für den Glauben und im Dienste der Liebe gestorben sind („obierunt in amoris servitio“).⁹⁴ Der hier zu beobachtende ikonographische Rekurs auf das sakrale Bildvokabular der Aufnahme der Seligen in den Schoß Abrahams, das etwa in der elften Szene einer Katharinen-Tafel des Nachfolgers des Hl. Cäcilien-Meisters zu einer ähnlichen Darstellung gelangt,⁹⁵ ist dabei zweifelsfrei der Möglichkeit geschuldet, die dem sakralen Motiv eingeschriebene Semantik im Sinne einer „konnotativen Ausbeutung“⁹⁶ eines bereits etablierten und legitimierten ikonographischen Referenzsystems für die eigene Aussage dienstbar zu machen.

Alles in allem wird deutlich, dass die allegorische Repräsentation von Francescos Liebeshof mit ihrem optisch vermittelten hierarchischen Aufbau sowie durch

begriffliche und bildliche Bezugnahmen auf institutionelle Phänomene der kommunalen, kirchlichen und juristischen Wirklichkeit als visuelles Dispositiv einer stratifizierten, mit autoritativen Kontrollinstanzen ausgestatteten Gesellschaft in Erscheinung tritt, in der Liebe als stabilisierendes Moment auf die bürgerlich-kommunale Welt erachtet wird und über christliches Heil bzw. über kommunalen-, kirchlichen- oder sozialen Aufstieg entscheidet.⁹⁷

Mit seinem wiederholten Einsatz zitierfähiger Bildformeln macht sich Francesco jene hermeneutischen Voraussetzungen der allegorischen Repräsentation zu eigen, die es ermöglichten, von dem semantisch konnotierten, ikonographisch etablierten und offiziell autorisierten Wissen zu profitieren. Denn als *signa translata*⁹⁸ besaßen allegorische Zeichen eine prinzipiell polyseme Natur,⁹⁹ die es ihnen erlaubte, unterschiedliche Sinngehalte analog aufzurufen, zu konstruieren und zu repräsentieren, ohne dabei notwendigerweise eine der getroffenen Aussagen zu dementieren oder zu dekonstruieren. Gleichzeitig erscheint Francescos hermeneutisches Verfahren, den *sensus allegoricus* profaner Bilder im eigenen Kommentartext freizulegen und dem Rezipienten „ex lectura“¹⁰⁰ zu vermitteln, im historischen Vergleich als ausgesprochen originell und ungewöhnlich, so dass Daniela Goldin zu Recht von „un'eccezionale chiave di lettura dell'arte medievale“¹⁰¹ spricht. Parallelen lassen sich vornehmlich zu jenen theoretischen Prinzipien aus der zeitgenössischen Dichtungslehre ziehen, wie sie von Dante in seinem zwischen 1304 und 1308 auf Volgare verfassten *Convivio* formuliert und praktiziert worden waren.¹⁰² In diesem unvollendeten, in den Jahren 1304-1308 entstandenen Werk hatte Dante den Versuch unternommen, selbstverfasste Kanzone mit einem italienischen Kommentar zu versehen und nach den hermeneutischen Regeln des in der Antike begründeten, von der Patristik übernommenen und im Mittelalter generell praktizierten vierfachen Schriftsinns zu interpretieren.¹⁰³ Im zweiten Traktat, in dem Dante seine erste Kanzone *Voi che 'ntendendo* kommentiert, nimmt der Dichter expressis verbis zum Verfahren der vierfachen Schriftauslegung Stellung, indem er zwischen einer buchstäblichen, einer allegorischen, einer moralischen und einer anagogischen Deutung unterscheidet.¹⁰⁴ Für den profanen Kontext ist entschei-

dend, dass Dante bei seiner Ausführung zum *sensu allegorico* die Schriftallegorese der Theologen von der „allegorischen Fiktion der Dichter“¹⁰⁵ unterscheidet:

„*Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.*“¹⁰⁶

Mit dieser bildungssoziologisch und kulturgeschichtlich folgenreichen Unterscheidung legte Dante das theoretische Fundament für eine poetologische Hermeneutik bzw. für „eine rein literarische Bedeutungslehre“,¹⁰⁷ mit der er sich nicht nur von der theologischen Bibelexegese abgrenzte, sondern mit der er profanen Texten dadurch eine neue Bedeutung verlieh, dass er ihnen das bis dato sakralen Schriften zuerkannte Privileg zusprach, „hinterfragt zu werden, um Mysterien preiszugeben“.¹⁰⁸ Wie revolutionär und unorthodox Dantes Aneignung einer theologischen Auslegungstechnik gewesen war, wird verständlich, wenn man sich Thomas von Aquins Ansicht vergegenwärtigt, derzufolge der vierfache Schriftsinn allein auf die Heilige Schrift und auf keinerlei profane Literatur angewendet werden dürfe.¹⁰⁹

Dantes *Convivio* und Francescos *Documenti d'Amore* ist die Allegorese als Vehikel ihres hermeneutischen Verfahrens gemeinsam. Doch während Dante die Möglichkeit der Deutung nach dem vierfachen Schriftsinn explizit für profane Texte angewendet hatte, ist dieses von scholastischen Autoren wie Bonaventura (1221-1274), Albertus Magnus (1193-1280) und Thomas von Aquin (1224-1274) wiederbelebte hermeneutische Verfahren von Francesco gezielt auf real existierende Bilder einer profanen Malerei übertragen und angewendet worden, indem er einzelne Bestandteile seiner gemalten Tugend- und Lasterfiguren in den Glossen nicht nur beschrieben, sondern konsequent mit einem *sensus spiritualis* versehen hatte, der von dem „aufmerksamen Betrachter“ („*diligens considerator*“)¹¹⁰ entschlüsselt und verstanden werden musste.¹¹¹

Schluss

Die beschriebenen Beispiele zeigen, dass Francescos Bildern durch ihre interpiktoriale Matrix semiotische Entgrenzungsprozesse eingeschrieben sind, die

eine zunehmende Ununterscheidbarkeit von sakralen und profanen Sinnstrukturen bzw. eine ikonographische Ineinsblendung theologischer, eschatologischer, gesellschaftspolitischer und ethischer Denkfiguren zur Folge haben.

Francescos Vorgehen, sich der konnotierten Autorität religiöser Ikonographien zu bedienen, um sein bürgerliches Tugendideal visuell zu inszenieren und ikonographisch zu legitimieren, macht auch deutlich, dass die Aneignung gesellschaftlich etablierter Bildformeln weder als „ideologically innocent“¹¹² zu denken noch unter wertneutralen Begriffen wie „Motiventlehnung“¹¹³ hinreichend zu fassen ist. Denn abgesehen davon, dass in einer Gesellschaft, die durch eine „*crise de légitimité*“¹¹⁴ kulturell geschwächt und durch eine „*crise d'identité*“¹¹⁵ politisch destabilisiert war, nahezu jede Art der visuellen Repräsentation für „*deeply socially engaged*“¹¹⁶ zu halten ist, muss gerade auch der in den *Documenti d'Amore* praktizierte und hochgradig reflektierte Rekurs auf eine christliche Ikonographie als eine „*signifying practice*“¹¹⁷ betrachtet werden, die dazu diente, die ideologischen Wertvorstellungen einer bürgerlichen Bildungselite als kulturelle Norm zu etablieren, indem sie deren ikonographische und semantische Kompatibilität mit bereits autorisierten und institutionalisierten Normsystemen suggerierte.

Versteht man überdies den Begriff der visuellen Repräsentation als eine primär politische Kategorie, die über die Bedeutung einer bloß abbildlichen Vergegenwärtigung hinaus in ihrer performativen, wirklichkeitsgestaltenden und wirklichkeitsstrukturierenden Bedeutungsdimension wirksam wird, so zeigt sich, dass Francescos allegorisches Bildprogramm als visuelles Dispositiv einer bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu werten ist, dessen Ziel darin besteht, „das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken.“¹¹⁸ Schließlich wird in dem Moment, in dem Francesco mit der Appropriation bestehender ikonographischer Wissensbestände neue Bildlektüren, neue kulturelle Kodierungen, neue Zusammenhänge, neue Bedeutungen und neues Wissen produziert, auch ein neues bürgerliches „*regime of truth*“ (Stuart Hall) generiert, definiert, kommuniziert und konsolidiert, und zwar ein Regime, das

an dem historischen Prozess eines semiotisch organisierten Wissenswandels konstitutiv beteiligt ist und als bildlicher Ausdruck sozio-kultureller Umschichtungsprozesse im frühen Trecento zu werten ist.

Endnoten

1. Hans Robert Jauss, Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia. Von Prudentius zum ersten Romanz de la Rose, in: *Medium Aevum vivum*. Festschrift für Walther Bulst, hg. v. Hans Robert Jauss und Dieter Schaller, Heidelberg 1960, S. 179-206, S. 188. Grundlegend zum Verständnis der Psychomachia ist Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg 1933.
2. Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 77f.
3. Prominentes Beispiel ist Ambrogio Lorenzettis monumentales Fresko in der Sala dei Nove im Palazzo Pubblico in Siena, das in Gestalt einer politischen Allegorie eine durch die Laster Tyrannus, Avaritia, Superbia, Vanagloria, Fraus, Divisio, Proditio, Crudelitas, Furor, Guerra gekennzeichnete „Schlechte Regierung“ visualisiert. Einen ersten Einblick in die Thematik gewähren: Nicolai Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band XXI, 1958, S. 179-207; George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti. Volume I*, Princeton / New Jersey 1958, insb. S. 100ff; Diana Norman, 'Love justice, you who judge the earth': the paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico, Siena, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400. Volume II: Case Studies*, hg. v. Diana Norman, New Haven / London 1995, S. 145-168; Max Seidel, *Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der ‚Sala della Pace‘*, in: *Städte-Jahrbuch*, Band 16, 1997, S. 35-90. Exemplarischen Charakter für eine politische Lasterikonographie besitzt auch das Fresko, das 1343 in der Eingangshalle des ehemaligen Kerkers, im Carcere delle Stinche von Florenz angebracht worden war und die (historische) Vertreibung des Herzogs von Athen thematisiert. Hierzu Gert Kreytenberg, *Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d'Atene aus Florenz*, in: *Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, hg. v. Ronald G. Kecks, Berlin 1991, S. 151-165.
4. Brunetto Latini's Trésor ist als Schlüsseltext für ein neues politisches Verständnis von Tugend als einer gesellschaftlich ausgerichteten Wissenschaft von tugendhaftem Handeln und Regieren zu werten, in dem anstellte theologischer Tugendkonzeptionen die für das politische Leben der Kommune bedeutsamen Wissensgebiete in den Mittelpunkt gerückt wurden. Eine Ausrichtung auf die politische Situation Italiens und der Stadtkommune wird in Brunetto Latini's Trésor ausdrücklich angekündigt: „Mais de tous se taist li mestres en cest livre, que il n'en dit noient de la signourie des autres se de ciaux non ki govermet les viles per annees [...] l'autre est en Ytaile, que li citain et li borgois et li communauté des viles eslisent lor poesté et lor signour [...] Et sor ceste maniere parole li mestres, car l'autre n'apertient pas a lui ne a son ami; et nonporquant tot signour, quel signorie k'il aient, en poroient prendre mains bons enseignemens.“ (Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*) zitiert nach Christel Meier, *Cosmos politicus*. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini, in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, hg. v. Hagen Keller und Joachim Wollasch, Berlin / New York 1988, S. 315-356.
5. Auf die ideologische Dimension und politische Funktion der profanen Malerei im Trecento haben u.a. aufmerksam gemacht: Julius von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, in: *La Critica d'Arte*, Band 15, 1938, S. 81-90; Helene Wieruszowski, *Art and the Commune in the Time of Dante*, in: *Speculum*, Band 19, 1944, S. 14-33; Maria Monica Donato, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani*. In margine a una discussione sul 'Buon governo', in: *Annali dell'Istituto storico italo germanico in Trento*, Band 19, 1993, S. 305-341; Gherardo Ortalli, *La rappresentazione politica e i nuovi confini dell'immagine nel secolo XIII*, in: *L'Image. Fonctions et usages des images* dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“, Paris 1996, S. 251-273; Eva Frojmović, *Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band 59, 1996, S. 24-47, S. 40; Klaus Krüger, *Bildlicher Diskurs und symbolische Kommunikation. Zu einigen Fallbeispielen öffentlicher Bildpolitik im Trecento*, in: *Text und Kontext*, hg. v. Jan-Dirk Müller, München 2006, S. 123-162.
6. Grundlegendes biographisches Wissen über Francesco da Barberino vermitteln: Antoine Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen age*, Turin 1883; Gerolamo Biscaro, *Francesco da Barberino al seguito di Corso Donati*, in: *Nuovi studi medievali*, Band I, 1923/24, S. 255-262; Eric Jacobson, *Francesco da Barberino. Man of Law and Servant of Love*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, Band 15, 1986, S. 87-118 und Band 16, 1987, S. 75-106; Emilio Pasquini, *Francesco da Barberino*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Band 49, 1997, S. 686-691; Catherine Guimard, *Recherches sur la vie publique de Francesco da Barberino*, in: *Revue des Études Italiennes*, Band 18, 1982, S. 5-39.
7. Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore = Documenta amoris*, Tomo I: *Versi volgari e parafrasi latini* und Tomo II: *Glossae*, hg. v. Marco Albertazzi, Lavis 2008-2011. Die zwölf Abschnitte (documenti) des Moraltrakts thematisieren neben zahlreichen Fragen zu gesellschaftlichen Verhaltensmaßregeln praktischer und moralisch-philosophischer Natur jeweils einen Tugendbegriff und sind in ihrem Gesamtaufbau als allegorischer „Instanzenweg“ (Hans Robert Jauss) zu verstehen, der von dem neuen, vorwiegend aus gelehrtem Stadtadel und gehobener Bürgertum bestehenden Lesepublikum durchschritten und erfüllt werden muss, um eine auf gegenseitiger Liebe basierende Gesellschaft zu verwirklichen. Hierzu: Hans Robert Jauss, *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, hg. v. Hans Robert Jauss, München 1977, S. 154-218, insb. S. 162. Von insgesamt fünf erhaltenen Exemplaren ist lediglich Ms. Barb. lat. 4077 mit lavierten Federzeichnungen und Ms. Barb. lat. 4076 mit Deckfarbenminiaturen versehen. Beide Manuskripte befinden sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana und wurden mehrfach von der Verfasserin eingesehen. Ihr Dank gilt Dr. Paolo Vian, ohne dessen freundliche Erlaubnis eine Einsichtnahme nicht möglich gewesen wäre. Mit den Illuminationen von Francescos Documenti befasst haben sich: Francesco Egidi, *Le Miniature dei Codici Barberiniani dei ‚Documenti d'Amore‘*, in: *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, Band V, 1902, S. 1-20; 78-95; Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Francesco da Barberino*, in: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil I: Süd- und Mittelitalien*, hg. v. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Band 1, Berlin 1968, S. 31-38; Susanna Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, S. 79-87; Valeria Nardi, *Le illustrazioni dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino. Il rapporto fra testo e immagine nei più antichi manoscritti di un poema in volgare e la produzione miniatoria a Firenze agli inizi del Trecento*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, Band 49, 1993, S. 75-92; Eva Frojmović, *Der Illustrationszyklus zu den ‚Documenti d'Amore‘ des Francesco da Barberino (= unveröffentlichte Dissertation am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1994)*; Shelley MacLaren, 'Or guarda tu... desta donna la forma': Francesco da Barberino's Poetic and Pictorial Invention (= Ph. D. diss., Art History Department of the Emory University, 2007); Shelley MacLaren, *Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's I Documenti d'Amore*, in: *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*, hg. v. Reinert Leonard Falkenburg, Turnhout 2007, S. 71-95.
8. Hagen Keller, *Die Veränderungen gesellschaftlichen Handelns und die Verschriftlichung der Administration in den italienischen Stadtkommunen*, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen (Akten des Internationalen Kolloquiums, 17. - 19. Mai 1989)*, hg. v. Hagen Keller u.a., München 1992, S. 21-36, Zit. S. 23.
9. Zitiert wird hier und im Folgenden der Ausgabe von Albertazzi 2008 - 2011, Tomo I und Tomo II: *Documenti d'Amore* II.59. In dem Moment, in dem „writers and readers were presented with a rapid multiplication of texts that required the invention of new visual imagery“ (Catherine Harding), wurde der Bedarf an ikonographischen „Neubildungen“ und die Suche nach individuellen Bildlösungen zu einem zentralen Bestandteil der visuellen

- Kultur im Trecento. Vgl. Catherine Harding, Visualizing Brunetto Latini's Tesoretto in early Trecento Florence, in: Word and Image, Band 19, 2003, S. 230-246, Zit. S. 230. Prominente Beispiele für das Auftreten ikonographischer Innovationen im profanen Handschriftenbereich sind neben Dantes Commedia und Boccaccios Decamerone (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. ital. 482) auch Brunetto Latinis Tesoro (z.B. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42, 19), Convevole da Pratos Lobgedicht auf Robert von Anjou (London, British Library, Royal 6 E IX), der so genannte Biadaiole-Codex von Domenico Lenzi (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Tempi 3), die Rime antiche (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217) und italienische Ausgaben der von dem Dominikaner und königlichen Beichtvater Frère Laurens für König Philipp III. von Frankreich kompilierten Erbauungsschrift Somme le Roi (z.B. Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 3984). Dass mit den Bildfindungsprozessen nicht selten auch eine neue Ästhetik bzw. ein „change of taste and expression“ (Vincent Moleta) einhergegangen war, kommt in Francescos Enttäuschung darüber zum Ausdruck, bei seinem Aufenthalt in der Provence keinen Maler gefunden zu haben, von dem er richtig verstanden wurde: „[...] cum nemo pictorum illarum partium ubi extitit liber fundatus me intelligeret iusto modo.“ (Documenti d'Amore II.547). Vgl. Hans Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder, hg. v. Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, S. 23-63, S. 35. Auf eine veränderte Ästhetik der Buchmalerei im frühen Trecento aufmerksam machen Schlosser 1938, S. 81-90, Mario Salmi, La miniatura fiorentina gotica, Rom 1954, Vincent Moleta, The Somme le Roi from French court to Italian city-state, in: Patronage and public in the Trecento: Proceedings of the St. Lambrecht Symposium, Abteil St. Lambrecht, Styria, 16-19 Juy, 1984, hg. v. Vincent Moleta, Florenz 1986, S. 125-158, Zit. S. 145.
10. Erich Auerbach, Figura, in: Gesammelte Aufsätze, hg. v. Erich Auerbach, Bern 1967, S. 55-92, S. 80.
 11. August Buck, Renaissance und Barock. Die Emblematik. Zwei Essays (Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft), Frankfurt a. M. 1971, S. 7-32, Zit. S. 19.
 12. Enrica Cozzi, Temi cavallereschi e profani nella cultura figurative trevigiana dei secoli XIII e XIV, in: Tomaso da Modena e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi per il 6. centenario della morte. Treviso, 31 agosto - 3 sett. 1979, hg. v. Luigi Menegazzi, Treviso 1980, S. 44-59, S. 83.
 13. Zur Entwicklung der res publica civitatis siehe Giovanni Tabacco, Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano, Turin 1979, insb. Kap. 5, S. 226-292.
 14. Unter einer Virtutis in genere versteht der Dichter keine spezifische Tugend, sondern eine allgemeine Tugendhaftigkeit, die sich auf die gesamte Moral erstreckt: „Forma tamen Virtutis quam representare intendo est moralis in genere ut ad omnem se moralem hoc genus extendat [...]“. (Documenti d'Amore II.43)
 15. Documenti d'Amore II.43f: „Nec obmicto, quamvis aliqui dixerint, quod licet possibile sit representare in figuris virtutes in specie, tamen in genere figurare virtutem impossibile videbatur, quin ad istam generalitatem figurandam procedam non in contentum illorum sed ad quandam qualem novitatis effigiem inducendam in amoris honorem servorumque suorum gaudium aliquale.“ Vgl. Egidio, Le Miniature, S. 92; Theodor E. Mommsen, Petrarch and the Story of the Choice of Hercules, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Band 16, 1953, S. 178-192, S. 179f; Daniela Goldin, Testo e immagine nei Documenti d'Amore die Francesco da Barberino, in: Quaderni d'italianistica, Band 1, Heft 2, 1980, S. 125-138, S. 125; Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 125ff.
 16. Documenti d'Amore II.43.
 17. Documenti d'Amore II.44.
 18. Documenti d'Amore II.44.
 19. Documenti d'Amore II.44.
 20. Documenti d'Amore II.49: „Formam ipsius figuratam intra superiores glosas vidisi, et actende quod ponitur ipsa virtus in medio et vitia circumcirca sagittantia versus eam.“
 21. Dass Francescos Löwenbändigerin für die Visualisierung der Vertu morale einer kostbar illuminierten Handschrift von Brunetto Latinis Livre du Trésor kopiert worden war (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, fol. 50v), spricht für die Überzeugungskraft seiner figura. Die Miniaturen zu Brunetto Latinis Trésor wurden untersucht von Brigitte Roux, Mondes en miniature: l'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini, Genève 2009, insb. S. 257.
 22. Documenti d'Amore II.49.
 23. Documenti d'Amore II.49.
 24. Documenti d'Amore II.49. Vgl. Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 125.
 25. Barb. Lat. 4076, fol. 32v.
 26. Francescos Bogenschützen als allegorische Mischwesen sind kein Novum der visuellen Kultur in Italien. Berühmtes Beispiel bieten die Reliefplatten am Bronzeportal der Kathedrale San Nicola Pellegrino von Barisano da Trani aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Dass sie auch im kommunalen Kontext, nämlich an der Fassade der Loggia des Kommunalpalastes von Treviso, als „figure bizarre o mostruose“ (Cozzi) in Erscheinung treten sollten, zeigt das ikonographische Geschehen als einen prinzipiell dynamischen Zeichenprozess. Zur so genannten Loggia dei Cavalieri siehe Cozzi, Temi cavallereschi e profani, S. 56.
 27. Documenti d'Amore II.49.
 28. Documenti d'Amore II.49.
 29. Documenti d'Amore II.49.
 30. Documenti d'Amore II.49.
 31. Beispiele der visuellen Kultur in Italien: Pavia, S. Michele Maggiore, Nördliche Langhausarkade (1120-30); Verona, San Zeno, Bronzezeit (vor 1138); Modena, Dom S. Gimignano (1170/75); Lucca, Chorschrankenplatte, heute Museo di Villa Guinigi (um 1200); Venedig, S. Marco, Hauptportal der Westfassade.
 32. Zur Samson-Ikonographie als Vorlage für Francescos Tugendfigur vgl. Goldin, Testo e immagine, S. 128, Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 125.
 33. Documenti d'Amore II.49.
 34. Semantische Bezüge zwischen einer (historischen) männlichen Samsonfigur und einer (allegorischen) weiblichen Tugendfigur bestanden indes seit längerem, da seit dem 12. und 13. Jahrhundert die Kardinaltugend Fortitudo häufig als weibliche Personifikation in Gestalt des Löwenbezwingers Samson figuriert worden war. Beispiele hierfür sind Nicolò Pisanos Domkanzel von Maria Assunta in Siena (1266-68), Giovanni Pisanos Fortitudo an der Domkanzel in Pisa (1302-1310), der duecenteske Tugendzyklus am Hauptportal der Markuskirche sowie ein trecenteskes Portalkapitell des Dogenpalasts in Venedig, Siena. Als Beispiele der Buchmalerei ist namentlich ein Manuskript von Zuccherio Bencivennis Volgarizzamento der französischen Somme le Roi zu nennen, das sich in der Biblioteca Nazionale in Florenz befindet (Ms. Mag. II.VI.16, fol. 13r).
 35. Der Begriff der Entgrenzung umfasst die im 11. Jahrhundert beginnenden Prozesse gesellschaftlicher Expansionen und kultureller Ausdifferenzierungen. Dazu zählen sowohl das Entstehen der ars dictaminis und die damit einhergehende Entgrenzung von Diskurs Herrschaft als auch das Erscheinen der Volkssprachen, das Erstarren der Zünfte, die Macht der Banken ebenso wie die Reisen des Marco Polo.
 36. Francesco definiert Constantia traditionell als Tochter der Fortitudo und Schwester der Perseverantia: „De primo siquidem dici solet quod Constantia est stabilitas animi firma et in proposito perseverans, estque Fortitudinis filia, [...]“. (Documenti d'Amore II.333). Constantia wurde seit Cicero von vielen Autoren (z.B. Macrobius, Guillaume de Conches, Alanus ab Insulis, Brunetto Latini) als Untertugend der Kardinaltugend Fortitudo und als Schwester von Perseverantia klassifiziert. Vgl. Bautz, Virtutes, S. 173.
 37. Während moralische Standhaftigkeit und Charakterfestigkeit unabdingbare Eigen-schaften darstellen, damit der permanente Kampf gegen sündhafte Eigenschaften siegreich ausgetragen werden kann, handelt es sich bei den vier Lastern, die Constantia umgeben und bedrohen, um „quelle cose principali“ (Documenti d'Amore I.197, Vers 3374), die uns vom rechten Weg abzuleiten vermögen und denen namentlich Richter und Politiker bei der Ausübung ihrer Pflichten ausgesetzt sind. Besonders bezeichnend ist hierbei, dass der Berufsnotar Francesco da Barberino das semantische Spektrum der Tugend Constantia um eine juristische Dimension erweitert, indem er sich wiederholt auf das Decretum Gratiani zitiert (Documenti d'Amore II.335, 350, 351) und Constantia damit als politische Tugend semantisiert. Vgl. Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 142f.
 38. Documenti d'Amore II.355.
 39. Documenti d'Amore II.353.
 40. Egidio, Le Miniature, S. 80. Dieser „gesto di preghiera“ (Egidio) ist eine italienische Innovation, die von Duccio di Boninsegna in Anlehnung an Bildformulare der Himmelfahrt Christi für die Darstellung der Himmelfahrt Mariae im Chorfenster des Sieneser Domes (1287-88) eingeführt und von zahlreichen italienischen Künstlern der Toskana wie Pietro Lorenzetti (Polyptychon, Santa Maria della

- Pieve, Arezzo), dem Maestro della Pietà Fogg (Fresko, Cappella Tosinchi Spinelli, Santa Croce, Florenz), Masolino di Capodimonte (Maria della Neve, Triptychon, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), Tegliacci Niccolò di ser Sozzo (Archivo di Stato, Siena), Bartolo di Fredi (Tafelbild, Siena, Pinacoteca Nazionale), Andrea di Bartolo (Tafelbild, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts) et al. übernommen wurde. Hierzu: Schmidt 1991, S. 658. Denkbar wäre, dass dieser in späteren Darstellungen der *Elevatio animae* häufig anzutreffende Orantengestus seine theologische Begründung in den Worten des Hl. Bonaventura findet, demzufolge das Gebet „die Mutter und der Ursprung aller Seelenerhebung“ ist: „Oratio igitur est mater et origo sursum-actio.“ (Bonaventura, *Itinerarium Mentis in Deum*, Kap. 1.1, eingl., übers. u. erl. von Julian Kaup, München 1961, S. 54).
41. Documenti d'Amore II.355.
 42. Documenti d'Amore II.355.
 43. Vgl. Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 150.
 44. Hierzu Victor Michael Schmidt, Assunzione, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Band II, 1991, S. 654-658, insb. S. 654.
 45. Jacobson, Francesco da Barberino (1987), S. 90.
 46. Documenti d'Amore II.353: „Scire debes quod [...] ista nobilis et costans domina erat plurimum fatigata, [...]“
 47. Documenti d'Amore II.354.
 48. Documenti d'Amore II.354.
 49. Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 150.
 50. Documenti d'Amore II.354. Zum Verständnis des lateinischen Abschiedsdialogs wesentlich beigetragen hat Jacobson, Francesco da Barberino (1987), S. 89f, der einzelne Passagen ins Englische übersetzt hatte.
 51. Documenti d'Amore II.354: „Hec dicta feramus implacita qui plasmavit nos in beneplacito suo, [...]“
 52. Documenti d'Amore II.354.
 53. Documenti d'Amore II.355.
 54. Documenti d'Amore II.355.
 55. Documenti d'Amore II.355: „[...] qui sub vexillo conantur constantie militare.“
 56. Documenti d'Amore II.355.
 57. Documenti d'Amore II.355: „[...] vertit piissimum oculum ad tormenta dolentis. Et effusus de novo lacrimis vocem magnam emisit: «A Deus, a Deus!».“
 58. Documenti d'Amore II.355: „Et hiis existentibus ultimis verbis eius, ecce subito nobis videntibus angelorum superveniens multitudo hanc magnificam dominam sublevati et apertis celis in aulam heminetissimam introduxit.“
 59. Documenti d'Amore II.355.
 60. Documenti d'Amore II.333.
 61. Documenti d'Amore II.355.
 62. Documenti d'Amore II.355.
 63. Documenti d'Amore II.355.
 64. Documenti d'Amore II.355.
 65. Dass der Autor mit dieser Konzeption dem suggestiven Vorbild von Dante gefolgt war, der in seiner *Vita Nuova Beatrices* Himmelfahrt besungen hatte, wurde bereits von Eva Frojmovič zurecht betont. Vgl. Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 151.
 66. Otto J. Brendel und A. Kneeling, Persian: Migration of a Motif, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, hg. v. Douglas Fraser, London 1967, S. 62-70, S. 62.
 67. Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 193.
 68. Atsuko Onuki und Thomas Pekar, Einführung, in: *Figuration- Deformation. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, hg. v. Atsuko Onuki und Thomas Pekar, München 2006, S. 7-13, S. 9.
 69. Im Gegensatz zu einem Allegorieverständnis, das die Allegorie als Mittel erachtet, „Werte und Ordnungen zu konservieren“, soll hier ein Verständnis zum Tragen kommen, das die konstitutiven und performativen Aspekte allegorischer Bildkonzepte betont. Zum erstgenannten Allegorieverständnis siehe Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 461.
 70. Curia bedeutet sowohl Kanzlei-system als auch pontificaler, himmlischer, höfischer oder auch kommunaler Hofstaat. Vgl. Patsch, *Profane Buchmalerei*, S. 82. Über das breite semantische Spektrum von curia informiert Paul Gerhard Schmidt, wenn er schreibt, dass seine Variationsbreite von der curia celestis bis hin zur Bedeutung von Schlachthof reiche. Seine Einschätzung, demzufolge es aufgrund dieser begrifflichen „Diffusität“ auch „kein Abbild, keine Personifikation und keine Beispielfigur des Hofes“ gebe und ihm jedenfalls „keine bildliche oder figurliche Darstellung der curia oder curialitas geläufig“ sei, muss mit dem Verweis auf die hier in Rede stehenden Miniaturen der *Gratitudo* in ihrer ikonographischen Originalität freilich überdacht werden. Vgl. Paul Gerhard Schmidt, *Curia und curialitas. Wort und Bedeutung im Spiegel der lateinischen Quellen*, in: *Fleckenstein 1990*, S. 15-26 1990, Zit. S. 18f.
 71. Der Begriff *involutum* bedeutet „verhüllte Wahrheitsaussage“ (Christel Meier) und spielt im Kontext von allegorischen Auslegungskonzepten durch mittelalterliche Autoren wie z.B. Bernhard Silvestris eine Rolle. Hierzu Christel Meier, Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Rücksicht der Mischformen, in: *Frühmittelalterliche Studien* Band 10, 1976, S. 1-69, insb. S. 10.
 72. Documenti d'Amore I.403: *Su la porta dimora; / et àlla aperta, e certi dentro chiama, / et a' sergenti clama / che li sinistri non lassin venire. Vèglia è la donna; e dire / com'è là dentro honorata e veduta, / non seria già creduta / da quella gente ch'è, per sé, mal grata. / Or non v'ò divisata / la Corte d'Amor, dov'è questa porta. / La ragion toglì accorta: / che tu la vedi depinta e descritta / vie più chiara e deritta, / ch'io non poria qui seguitando dare.* (Vers 6682-6697)
 73. Zur *significatio* der rechten und linken Seite des Weltenrichters siehe Ursula Deitmar, Die Bedeutung von rechts und links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 98, Heft 4, 1969, S. 265-292.
 74. James H. Stubblebine, *Assisi and the rise of vernacular art*, New York 1985, S. 88.
 75. Als zentrale Denkfigur bestimmte Ähnlichkeit (*similitudo*) die gesamte Kunst im Mittelalter. Doch während das christliche Ähnlichkeitsdenken im Mittelalter weniger auf eine ästhetisch an der gegenständlichen Wirklichkeit orientierte Entsprechung zwischen stofflicher und mental-transzendentaler Beschaffenheit abzielte, war der ästhetische Diskurs in manchen Teilen Italiens seit dem ausgehenden Duecento von einem Ähnlichkeitsverständnis geprägt, das eine möglichst naturgetreue Wiedergabe von empirischen Phänomenen der irdisch-materiellen Welt anstrebte und dabei zunehmend auf den Einsatz einer „vernacular language of gesture, expression, costume, and architectural ambience.“ (Stubblebine, Assisi, S. 88) setzte. Zum Konzept der *Similitudo* siehe Rudolf Berliner, *The Freedom of Medieval Art*, in: *Gazette des beaux-arts* 28, 1945, S. 263-288, S. 281; Hasso Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin 1974, S. 75f, *Similitudo*. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Martin Gaier u.a., München 2012. Auch für Francescos da Barberino ist *similitudo* die epistemologische Prämisse für sein allegorisches Bildverständnis, demzufolge Form und Bedeutung sich vermittels Ähnlichkeiten (*similitudines*) entsprechen und der *sensus spiritualis* einer Figur durch eine (für heutige LeserInnen zum Teil abenteuerliche) „Hermeneutik der Ähnlichkeit“ (Foucault) zu enthüllen ist. So bedeutet etwa das mit bunten Kreisen gemusterte Kleid („*palleo rotato*“) der Tugend *Innocentia* (Barb. Lat. 4076, fol. 90r und Barb. Lat. 4077, fol. 79r) unzerstörbare Unschuld und Schlichtheit, da die Kreise ihre formale und semantische Entsprechung im Sternenhimmel besitzten „*quod rotunditas hic commendatur et ponitur pro puritate signanda et simplicitate incorruptibilis et enim circulus est iste ad similitudinem firmamenti.*“ (Documenti d'Amore II.527).
 76. Stubblebine, Assisi, S. 95.
 77. Bruce Cole, *Old in new in the early Trecento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* Band XVII, 1973, S. 229-248, S. 230.
 78. In seinem Kommentar zum Kapitel über *Industria* verleiht Francesco seiner Bewunderung für Giotto's Darstellung der *Invidia* Ausdruck: „*inimica: inimicatur enim patientibus eam, unde invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinsit Giotto.*“ (Documenti d'Amore II.273).
 79. Documenti d'Amore II.545: *der custos magne porte „est beatus petrus. Scriptor intrantium est quandoque unus quandoque alius ex Evangelistis.“*
 80. Vgl. Albino Zenatti, *Trionfo d'amore di Francesco da Barberino*, in: *Rivista d'Italia* 7/8, 1901, S. 3-40, S. 16, der bezüglich dieser gesellschaftlichen Heterogenität der Dargestellten einen Bezug zur „*rappresentazione finale del Paradiso di Dante.*“ konstatiert.
 81. Vgl. Alfonso Ricolfi, *Ancora di due strane miniature di Francesco da Barberino (il 'trionfo d'Amore' e la 'corte d'Amore')* e di una *interpretazione settaria del Valli*, Genova 1940, S. 18.
 82. Vgl. Egidi, *Le Miniature*, S. 85 und Frojmovič, Illustrationszyklus, S. 198f.
 83. Documenti d'Amore II.545.

84. Entsprechende Bedeutung besitzen besagte *officiales* im *Oculus Pastoralis*, wo im *podestari*en Kontext die Rede davon ist, dass „*curet habere officiales*“. Vgl. Fritz Hertter, *Die Podestalliteratur Italiens im 12. und 13. Jahrhundert*. Nachdr. d. Ausg. Leipzig, Berlin 1910 (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hg. v. Walter Goetz, Bd. 7), Hildesheim 1973, S. 34.
85. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
86. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
87. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
88. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
89. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
90. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
91. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
92. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
93. Barb. Lat. 4077, fol. 81v, Barb. Lat. 4076, fol. 92v.
94. Documenti d'Amore II.545: „[...] illos autem qui sunt in primo gradu dic martires fuisse, qui pro fide et amore Dei se permiserunt occidi.“
95. Abgebildet in *A Critical and historical Corpus of Florentine Painting*. Sect. 3: The fourteenth century, Vol. I: The school of the St. Cecilia Master, hg. v. Richard Offner und Klara Steinweg, Florenz 1986, P. XVIII, S. 203.
96. Rainer Warning, *Imitatio und Intertextualität*. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire, in: *Interpretation*. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für A. Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hg. v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, S. 288-317, S. 302.
97. Liebe als stabilisierendes Moment auf die kommunale Gesellschaft wird hier in Analogie zur höfischen Liebe als stabilisierendes Moment auf die aristokratische Gesellschaft beschrieben. Zur höfischen Liebe vgl. Rüdiger Schnell, *Die 'höfische' Liebe als höfischer Diskurs über die Liebe*, in: *Curialitas*. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. v. Josef Fleckenstein, Göttingen 1990, S. 231-301 sowie Katharina A. Glanz, *De arte honeste amandi - Studien zu Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a.M. 2005.
98. Augustinus, *De doctrina christiana*, II, X, 15: „*Translata sunt, cum et ipsae res, quas propriis verbis significamus, ad aliquid significandum usurpantur.*“
99. Den Begriff der Polysemie verwendet bereits Dante, *Epistola XIII*, 20: „*Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo potest dici polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis.*“ (Eigene Kursivsetzung)
100. Dante, *Ep. XIII*, 20. Zitiert nach Gisela Seitschek, *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit*. Theologische und poetische Allegorie in mittelalterlichen Dichtungen, Berlin 2009, S. 35.
101. Goldin, *Testo e immagine*, S. 128.
102. Eine Verwandtschaft zwischen Francescos *Documenti d'Amore* und Dantes *Convivio* wurde in der kunsthistorischen Forschung namentlich von Hans Belting, *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*. Zwei öffentliche Medien an einer Epochenschwelle, in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hg. v. Reinhart Herzog, München 1987, S. 53-80, S. 73 und Frojmovič, *Illustrationszyklus*, S. 52 in Betracht gezogen. Auch der Literaturwissenschaftler Heinz Willi Wittschier konstatiert eine strukturelle, konzeptionelle, thematische und intentionale didaktische Verwandtschaft zwischen den beiden Werken. Doch plädiert er für eine komparatistische Analyse und mahnt zur Vorsicht, vorschnell von einer einseitigen Einflussnahme durch Dantes *Convivio* zu sprechen, da es ebenso möglich sei, dass Dante seinerseits Francescos allegorische Dichtungen bei der Niederschrift seines *Convivio* berücksichtigt habe. Hierzu Heinz Willi Wittschier, *Dantes Convivio*. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz (Grundlagen der Italianistik), hg. v. Heinz Willi Wittschier, Band 9), Frankfurt a. M. 2009, S. 207-225, insb. S. 207.
103. Dante Alighieri, *Il Convivio*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Rom 1997. Eine vorzügliche Einführung in den Text, seine Forschungs- und Rezeptionsgeschichte bietet Wittschier, *Dantes Convivio*.
104. Zu Dantes im *Convivio* beschriebenen Allegorieverständnis siehe Wittschier, *Dantes Convivio*, S. 138-144 sowie Seitschek, *Schöne Lüge*, insb. S. 30-40.
105. Belting 1987, S. 73.
106. Dante, *Conv. II*, i, 4.
107. Wittschier, *Dantes Convivio*, S. 139.
108. Wittschier, *Dantes Convivio*, S. 142.
109. Thomas von Aquin, *Quaestiones quodlibetales VII*, q. 6, art. 3. Zur Schriftexegese des Hl. Thomas von Aquin siehe Seitschek, *Schöne Lüge*, zum vorliegenden Kontext S. 29.
110. Documenti d'Amore II.545. Zur Funktion des „*diligens considerator*“ vgl. Frojmovič, *Illustrationszyklus*, S. 199.
111. Zum Verständnis des vierfachen Schriftsinns durch Autoren der Scholastik siehe Seitschek, *Schöne Lüge*, insb. S. 27-40.
112. Auch Michael Camille distanziert sich von dem Blick vieler Kunsthistoriker auf einen ideologisch vermeintlich wertfreien „*Gothic 'classicism'*“. Hierzu Camille, *Gothic Idol*, S. 75.
113. Von „*bedeutungsneutralen*“ Motiventlehnungen und theoretisch nicht hinterfragten „*Motivübernahmen*“ spricht beispielsweise Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974, S. 50 et passim.
114. Guimbard, *Recherches*, S. 17.
115. Guimbard, *Recherches*, S. 17.
116. C. Jean Campbell, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290-1320*, Princeton NJ 1997, S. 182.
117. Stuart Hall, *Representation*. Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997, S. 10 et passim.
118. Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich 2008, Zit. S. 24. Zu dem dialektischen Verhältnis von Macht, Wissen und Repräsentation siehe auch Hall, *Representation*.

Bibliographie

Primärliteratur:

Augustinus, *Die christliche Bildung (De doctrina christiana)*, hg. u. übers. von Karla Pollmann, Stuttgart 2002.

Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore = Documenta amoris*, Tomo I: *Versi volgari e parafrasi latini* und Tomo II: *Glossae*, hg. v. Marco Albertazzi, Lavis 2008-2011.

Bonaventura, *Itinerarium Mentis in Deum*, *eingel., übers. u. erl. von Julian Kaup*, München 1961.

Alighieri Dante, *Il Convivio*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Rom 1997.

Alighieri Dante, *Vita Nova - Das Neue Leben*, übers. und komment. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel, München 1988.

Convenevole da Prato, *Regia carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, Faks.Bd., *Introduzione, testo critico, traduzione e commento di Cesare Grassi*. Saggi di Marco Ciatti e Aldo Petri, Milano 1982.

Handschriften:

Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4077.

Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076.

Zuccherio Bencivenni, *Somme le Roi*, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 3984.

Brunetto Latinis *Tesoro*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42, 19.

Domenico Lenzi, *Specchio umano*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Tempi 3.

Rime antiche, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217.

Sekundärliteratur:

Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, aus dem Italien. von Andreas Hiepko, Zürich-Berlin 2008.

Erich Auerbach, *Figura*, in: *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Erich Auerbach, Bern 1967, S. 55-92.

- Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- Hans Belting, *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. Zwei öffentliche Medien an einer Epochenschwelle*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hg. v. Reinhart Herzog, München 1987, S. 53-80.
- Hans Belting, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*, hg. v. Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, S. 23-63.
- Rudolf Berliner, *The Freedom of Medieval Art*, in: *Gazette des beaux-arts* 28, 1945, S. 263-288.
- Gerolamo Biscaro, *Francesco da Barberino al seguito di Corso Donati*, in: *Nuovi studi medievali*, Band I, 1923/24, S. 255-262.
- Otto J. Brendel und A. Kneeling, *Persian: Migration of a Motif*, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, hg. v. Douglas Fraser, London 1967, S. 62-70.
- August Buck, *Renaissance und Barock. Die Emblematik. Zwei Essays* (Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft), Frankfurt a. M. 1971, S. 7-32.
- Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989.
- C. Jean Campbell, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290-1320*, Princeton NJ 1997.
- Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- Bruce Cole, *Old in new in the early Trecento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* Band XVII, 1973, S. 229-248.
- Enrica Cozzi, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurative trevigiana dei secoli XIII e XIV*, in: *Tomaso da Modena e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi per il 6. centenario della morte. Treviso, 31 agosto - 3 sett. 1979*, hg. v. Luigi Menegazzi, Treviso 1980, S. 44-59.
- Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Francesco da Barberino*, in: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil I: Süd- und Mittelitalien*, hg. v. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Band 1, Berlin 1968, S. 31-38.
- Urusla Deitmaring, *Die Bedeutung von rechts und links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 98, Heft 4, 1969, S. 265-292.
- Maria Monica Donato, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul 'Buon governo'*, in: *Annali dell'Istituto storico italo germanico in Trento*, Band 19, 1993, S. 305-341.
- Francesco Egidi, *Le Miniature dei Codici Barberiniani dei 'Documenti d'Amore'*, in: *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, Band V, 1902, S. 1-20; 78-95.
- Eva Frojmovič, *Der Illustrationszyklus zu den 'Documenti d'Amore' des Francesco da Barberino* (= unveröffentlichte Dissertation am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1994).
- Eva Frojmovič, *Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band 59, 1996, S. 24-47.
- Katharina A. Glanz, *De arte honeste amandi - Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a.M. 2005.
- Daniela Goldin, *Testo e immagine nei Documenti d'Amore die Francesco da Barberino*, in: *Quaderni d'italianistica*, Band 1, Heft 2, 1980, S. 125-138.
- Catherine Guimard, *Recherches sur la vie publique de Francesco da Barberino*, in: *Revue des Etudes Italiennes*, Band 18, 1982, S. 5-39.
- Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997.
- Catherine Harding, *Visualizing Brunetto Latini's Tesoretto in early Trecento Florence*, in: *Word and Image*, Band 19, 2003, S. 230-246.
- Fritz Hertter, *Die Podestäliteratur Italiens im 12. und 13. Jahrhundert. Nachdr. d. Ausg. Leipzig, Berlin 1910* (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hg. v. Walter Goetz, Band 7), Hildesheim 1973.
- Hasso Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin 1974.
- Eric Jacobson, *Francesco da Barberino. Man of Law and Servant of Love*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, Band 15, 1986, S. 87-118 und Band 16, 1987, S. 75-106.
- Hans Robert Jauss, *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia. Von Prudentius zum ersten Romanz de la Rose*, in: *Medium Aevum vivum. Festschrift für Walther Bulst*, hg. v. Hans Robert Jauss und Dieter Schaller, Heidelberg 1960, S. 179-206.
- Hans Robert Jauss, *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, hg. v. Hans Robert Jauss, München 1977, S. 154-218.
- Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg 1933.
- Hagen Keller, *Die Veränderungen gesellschaftlichen Handelns und die Verschriftlichung der Administration in den italienischen Stadtkommunen*, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen (Akten des Internationalen Kolloquiums, 17. - 19. Mai 1989)*, hg. v. Hagen Keller u.a., München 1992, S. 21-36.
- Gert Kreytenberg, *Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d'Atene aus Florenz*, in: *Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, hg. v. Ronald G. Kecks, Berlin 1991, S. 151-165.
- Klaus Krüger, *Bildlicher Diskurs und symbolische Kommunikation. Zu einigen Falbeispielen öffentlicher Bildpolitik im Trecento*, in: *Text und Kontext*, hg. v. Jan-Dirk Müller, München 2006, S. 123-162.
- Shelley MacLaren, *Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's I Documenti d'Amore*, in: *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*, hg. v. Reindert Leonard Falkenburg, Turnhout 2007, S. 71-95.
- Shelley MacLaren, *'Or guarda tu... desta donna la forma': Francesco da Barberino's Poetic and Pictorial Invention* (= PhD. diss, Art History Department of the Emory University, 2007).
- Christel Meier, *Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Rücksicht der Mischformen*, in: *Frühmittelalterliche Studien* Band 10, 1976, S. 1-69.
- Christel Meier, *Cosmos politicus. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini*, in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, hg. v. Hagen Keller und Joachim Wollasch, Berlin / New York 1988, S. 315-356.
- Vincent Moleta, *The Somme le Roi from French court to Italian city-state*, in: *Patronage and public in the Trecento: Proceedings of the St. Lambrecht Symposium, Abteil St. Lambrecht, Styria, 16-19 July, 1984*, hg. v. Vincent Moleta, Florenz 1986, S. 125-158.
- Theodor E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band 16, 1953, S. 178-192.

Valeria Nardi, *Le illustrazioni dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino. Il rapporto fra testo e immagine nei più antichi manoscritti di un poema in volgare e la produzione miniatoria a Firenze agli inizi del Trecento*, in: *Ricerche di storia dell' arte*, Band 49, 1993, S. 75-92.

Atsuko Onuki und Thomas Pekar, *Einführung*, in: *Figuration-Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*, hg. v. Atsuko Onuki und Thomas Pekar, München 2006, S. 7-13.

Gherardo Ortalli, *La rappresentazione politica e i nuovi confini dell'immagine nel secolo XIII*, in: *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“*, Paris 1996, S. 251-273.

Susanna Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, S. 79-87.

Emilio Pasquini, *Francesco da Barberino*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Band 49, 1997, S. 686-691.

Alfonso Ricolfi, *Ancora di due strane miniature di Francesco da Barberino (il 'trionfo d'Amore' e la 'corte d'Amore') e di una interpretazione settaria del Valli*, Genova 1940.

Brigitte Roux, *Mondes en miniatures: l'iconographie du Livre de Trésor de Brunetto Latini*, Genève 2009.

George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti. Volume I*, Princeton / New Jersey 1958, insb. S. 100ff; Diana Norman, *'Love justice, you who judge the earth': the paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico*, Siena, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400. Volume II: Case Studies*, hg. v. Diana Norman, New Haven / London 1995, S. 145-168.

Nicolai Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band XXI, 1958, S. 179-207.

Mario Salmi, *La miniatura fiorentina gotica*, Rom 1954.

Julius von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, in: *La Critica d'Arte*, Band 15, 1938, S. 81-90.

Paul Gerhard Schmidt, *Curia und curialitas. Wort und Bedeutung im Spiegel der lateinischen Quellen*, in: *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, hg. v. Josef Fleckenstein, Göttingen 1990, S. 15-26.

Victor Michael Schmidt, *Assunzione*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Band II, 1991, S. 654-658.

Rüdiger Schnell, *Die 'höfische' Liebe als höfischer Diskurs über die Liebe*, in: *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, hg. v. Fleckenstein 1990, S. 231-301.

Gisela Seitschek, *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit. Theologische und poetische Allegorie in mittelalterlichen Dichtungen*, Berlin 2009.

Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Martin Gaier u.a., München 2012.

James H. Stubblebine, *Assisi and the rise of vernacular art*, New York 1985.

Giovanni Tabacco, *Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano*, Turin 1979.

Antoine Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen âge*, Turin 1883.

Max Seidel, *Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der 'Sala della Pace'*, in: *Städel-Jahrbuch*, Band 16, 1997, S. 35-90.

Rainer Warning, *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*, in: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-*

Literatur. Festschrift für A. Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hg. v. Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden 1983.

Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Helene Wieruszowski, *Art and the Commune in the Time of Dante*, in: *Speculum*, Band 19, 1944, S. 14-33.

Heinz Willi Wittschier, *Dantes Convivio. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz* (Grundlagen der Italianistik, hg. v. Heinz Willi Wittschier, Band 9), Frankfurt a. M. 2009, S. 207-225.

Albino Zenatti, *Trionfo d'amore di Francesco da Barberino*, in: *Rivista d'Italia* 7/8, 1901, S. 3-40.

Abbildungen

Abb. 1 - 9: © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Zusammenfassung

Politische Ikonographie soll in dem Aufsatz als ein Forschungsgegenstand konturiert werden, der inter-piktoriale Bildfindungsprozesse im frühen Trecento als eine aktive und performativ wirksame Partizipation an den zeitgenössischen Herrschaftsdiskursen und an der Entwicklung jener im Entstehen begriffenen „cultura laica“ (Stefano Asperti) italienischer Kommunen in den Blick nimmt, im Zuge derer namentlich auch profanen Bildern eine immer tragendere Funktions- und Erkenntnisleistung sowie ein neuer politischer Wirkungsanspruch auf die BetrachterInnen zuerkannt wurde. In diesem Zusammenhang erweisen sich die Miniaturen, die der politisch engagierte und aktiv an zeitgenössischen Bilddiskursen partizipierende Notar und Dichter Francesco da Barberino (1264–1348) für sein allegorisches Lehrgedicht *Documenti d'Amore* entworfen hatte, als eine Möglichkeit, an den kommunalen Herrschaftsdiskursen, an der Formung kultureller Identitäten und an der Herausbildung einer politischen Erziehung der *cittadini* zu partizipieren sowie kollektive Wertvorstellungen zu konditionieren, zu relementieren und zu modellieren. Auf welche Weise Francescos Bildfindungsprozesse als semiotisch organisierte Machtprozesse zu denken sind, die es dem Notar ermöglichten, aktiv an der Prägung kultureller Identitäten zu partizipieren und gesellschaftliche Normen visuell zu etablieren, soll anhand jener Bildfindungen verdeutlicht werden, die als ikonographische Aneignungen lesbar werden, indem sie bestehende Bildformulare der christlichen Ikonographie zitieren, adaptieren, appropriieren und für die eigene Aussage transformieren, aktualisieren und modifizieren.

Autorin

Petra Schmid (M.A.), 2003-2008 Magisterstudium der Kunstgeschichte und Lateinamerikanistik an der FU Berlin. Oktober 2009-Okttober 2014 Promotionsstudentin und Teilzeitstipendiatin des Promotionsstudiengangs „History and Cultural Studies“ an der Dahlem Research School (DRS) der Freien Universität Berlin. 2009-2014 Promotion über *I Documenti d'Amore* bei Prof. Dr. Klaus Krüger an der FU Berlin (nicht abgeschlossen). Seit 2008 DaF-Dozentin bei dem GLS Sprachenzentrum Berlin.

Titel

Petra Schmid, *I Documenti d'Amore* von Francesco da Barberino. Zur politischen Funktion interpiktorialer Bildstrategien im frühen Trecento, in: kunsttexte.de, Sektion Politische Ikonographie, Nr. 4, 2015 (18 Seiten), www.kunsttexte.de.