

## *Bilder des Krieges – Bilder des Friedens*

VON KLAUS ARNOLD

Bilder des Krieges sind uns vertraut; sie gehören zu unseren alltäglichen Seherfahrungen. Sie zeigen uns eindringlich, daß Kriege nicht der Vergangenheit, sondern unserer globalen Gegenwart zugehören. Sie haben somit Nachrichtencharakter, stillen jedoch auch ein zweifellos vorhandenes menschliches Sensationsbedürfnis, indem sie die Auswirkungen von Kampf und Gewalt auf Menschen, die unmittelbar von ihnen betroffen sind, vor Augen führen.

Das Ins-Bild-Setzen nackter Gewalt und grausamer Willkür gegen Menschen – sei es der unterlegene Gegner oder die nicht kämpfende, jedoch unter den Folgen des Kriegs und seiner Greuel leidende Bevölkerung – kann aber auch als ein Appell verstanden werden, zur Humanität zurückzukehren und der derart vorgeführten Gewalt ein Ende zu bereiten. Solche Überlegungen bestimmen offensichtlich die alljährlich von internationalen Bildjournalisten durchgeführte Wahl eines Fotos zum »Bild des Jahres«: Diese Bilddokumente sind Zeugnis für die andauernde Aktualität des Krieges und zugleich eine augenscheinliche Mahnung zum Frieden, denn die meisten dieser Bilder vergangener Jahre waren Bilder des Krieges.

Auch in der darstellenden Kunst waren und sind es – nahezu ausschließlich – »Bilder des Krieges«, die zum Frieden mahnen. »Bilder des Friedens« sind schon deshalb weniger häufig, weil ihre Botschaft nicht einfach ins Bild zu setzen ist: Bilder des Krieges erweisen sich als aussagekräftiger, als »schreiend« im Wortsinn. Francisco de Goya (1745–1828) hat sich in seinem Bilderzyklus »Los desastres de la guerra – Die Schrecken des Krieges« diese Erkenntnis ebenso zu eigen gemacht wie in unserem Jahrhundert Otto Dix (»Der Krieg«) oder Pablo Picasso<sup>1</sup>. »Guernica«, die im Jahr 1937 entstandene großartige Klage und Anklage des Krieges, zeigt nicht diesen selbst, sondern seine Folgen. Und Picassos »Massaker in Korea« (1951) zitiert Goyas »Erschießung der Aufständischen«: Den Waffen der Männer stehen hier wehrlose Frauen und Kinder gegenüber.

Sollten wir für die Gegenwart Bilder oder Symbole als Synonyme für »Frieden« benennen, so fallen zuerst Picassos Taube und ihre weltweit verbreiteten Schwestern ins Auge. Natürlich

1) Francisco Goya, Los desastres de la guerra. Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg. Einleitender Text v. E. SCHAAR, Hamburg 1992. – »Picasso – die Zeit nach Guernica (1937–1973)«, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1992.

unterlagen sie vielfachem Mißbrauch – wie auch der »Friede« selbst zu allen Zeiten als vorgeblicher Kriegsgrund oder alleiniges Kriegsziel erhalten mußte.

Von der Beobachtung, daß es stets mehr Bilder des Krieges als Darstellungen des Friedens gegeben hat, macht das Mittelalter keine Ausnahme. Der These einer möglichen Multifunktionalität von Bildern des Krieges soll unter folgenden Fragestellungen nachgegangen werden: Gab es auch im europäischen Mittelalter Darstellungen des Friedens neben solchen des Krieges? Wenn ja, welche? Und weiter: Ist es denkbar – ohne daß wir der Gefahr erliegen, mit modernen, anachronistischen Einschätzungen an die Beantwortung dieser Frage heranzugehen –, daß zumindest ein Teil auch der mittelalterlichen »Bilder des Krieges« als Warnung vor dessen Schrecken und als Mahnung zum Frieden zu verstehen ist?

## I.

Ohne Zweifel ist das Mittelalter eine vornehmlich von Krieg und Gewalt gekennzeichnete Epoche. Kampfdarstellungen begegnen allenthalben<sup>2)</sup>. So begleiten und bebildern sie vielfach ein Werk, das am Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter steht und vor allem im hohen Mittelalter große Wirkung entfaltet hat: Die »Psychomachia« des Aurelius Prudentius Clemens (348–405) hat den moralischen Kampf der Laster (des Körpers) gegen die Tugenden (der Seele) zum Gegenstand. Dieser »Seelenkampf« wurde in Klöstern offenkundig gerne gelesen – zwanzig illuminierte Handschriften des Textes sind nachweisbar – und ist seit dem 9. Jahrhundert mit recht realistischen Szenen von blutrünstigen Duellen zwischen *fides* und *haeresis*, *humilitas* und *superbia* etc. illustriert worden<sup>3)</sup>. Paarweise kämpfen in der »Psychomachie« personifizierte Tugenden und Laster in einer aus St. Laurentius in Lüttich aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammenden Handschrift gegeneinander, wobei die Auseinandersetzung zwischen Keuschheit (*pudicitia*) und Leidenschaft (*libido*) zur Darstellung

2) Vgl. Peter DINZELBACHER, *Miles Symbolicus. Mittelalterliche Beispiele geharnischter Personifikationen*, in: *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole*. Fschr. f. Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hg. v. Gertrud BLASCHITZ u. a., Graz 1992, S. 49–85; DERS., *Quellenprobleme bei der Erforschung hochmittelalterlicher Bewaffnung*, in: *Mediaevistik* 2 (1990) S. 43–79; François GARNIER, *La guerre au moyen âge. XI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle. L'histoire par les documents iconographiques*, Poitiers 1976.

3) Richard STETTNER, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlin 1895, Tafelband Berlin 1905; Helen WOODRUF, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, Cambridge/Mass. 1930; Adolf KATZENLEBENBOGEN, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters*, phil. Diss. Hamburg 1933; DERS., *Allegories of the virtues and vices in medieval art. From early christian times to the thirteenth century*, London 1939, bes. S. 1–13; Kenneth R. HAYWORTH, *Deified virtues, demonic vices and descriptive allegory in Prudentius' Psychomachia*, Phil. Diss. Amsterdam 1980; Joan Snelling NORMAN, *The Psychomachia in medieval art*, phil. Diss. Ottawa 1980, gedr. u. d. T.: *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York 1988; J. O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988.

gebracht wird<sup>4</sup>). Obgleich wir eingangs vornehmlich mit Bildern des Krieges und Kampfes befaßt sind, ist bereits hier darauf hinzuweisen, daß in den Bilderhandschriften der »Psychomachie« auch die *pax*, begleitet von der *concordia*, im Ringen der Seele als Überwinderin der *discordia* eine bedeutsame Rolle spielt<sup>5</sup>).

In der Abtei St. Gallen, wo in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gleichfalls eine mit Bildern versehene Prudentius-Handschrift entstand<sup>6</sup>), wurde etwa gleichzeitig in dem aufwendig gestalteten »Psalterium Aureum« der Auszug Joabs in den Krieg in einer Reihe von Miniaturen mit Reitern, Fußkämpfern und der Belagerung von Burgen illustriert<sup>7</sup>).

Mit äußerstem Realismus wird der Kampf zwischen behelmten Rittern in langen Kettenhemden auf der Zeichnung einer Handschrift des »Speculum virginum« aus dem 12. Jahrhundert zur Darstellung gebracht<sup>8</sup>). Bei derartigen Darstellungen ist man zu ähnlichen Mißverständnissen geneigt wie bei anderen Abbildungen aus dem gleichen Überlieferungszusammenhang, welche – häufig abgebildet – verschiedene Frauenarbeiten darstellen und vielfach als angebliche Zeugnisse für eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung bei ländlichen Arbeiten erhalten mußten. Hier schildert die Miniatur den Kampf von vier Rittern mit solcher Grausamkeit, daß ohne den Überlieferungszusammenhang eine andere Deutung als die einer historischen Schlachtszene kaum vorstellbar erscheint; folgerichtig hat man die Szene gelegentlich zu Unrecht als Darstellung des Zweikampfs Alexanders des Großen mit dem Perserkönig Darius interpretiert. Gleichwohl hat das Zeugnis allegorischen Charakter – auch hier handelt es sich um die »Psychomachie«, den Kampf zweier Tugenden mit den ihnen unterliegenden Lastern.

Ritterliche Kampfszenen finden sich vielfach in der romanischen Kapitellplastik. Beispiele neben anderen bietet die burgundische Prioratskirche Notre-Dame von Cunault (Maine-et-Loire) aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts: Auf einem Kapitell der nördlichen

4) Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hg. v. Anton LEGNER, 1, Köln 1985, Nr. A 17, S. 69f.

5) Stephan KUBISCH, Friedensdarstellungen im Mittelalter, Magisterarbeit Hamburg 1985; DERS., *Quia nihil Deo sine pace placet: Friedensdarstellungen im Mittelalter* (Kunstgeschichte. Form und Interesse. 9), Münster u. a. 1992. – vgl. S. 570f.

6) Bern, Burgerbibliothek, cod. 264. Vgl. Otto HOMBURGER, Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern, Bern 1962, S. 136ff. Abbildungen: Wolfgang BRAUNFELS, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, S. 353, Abb. 300 und 301, S. 390; DINZELBACHER, Miles Symbolicus (wie Anm. 2), S. 81, Abb. 2. – Zur um die Jahrtausendwende entstandenen Handschrift 135 der Stiftsbibliothek St. Gallen vgl.: Die Psychomachie des Prudentius. Lateinisch-deutsch, eingeführt u. übers. v. Ursmar ENGELMANN OSB, mit 24 Bildtafeln, Freiburg i. Br. 1959.

7) St. Gallen, Stiftsbibliothek, cod. 22; Abbildungen: BRAUNFELS, Welt der Karolinger (wie Anm. 6), S. 352, Abb. 299, S. 390; Das hohe Mittelalter. Besichtigung einer fernen Zeit, hg. v. Rolf TOMAN, Köln 1988, 49.

8) Hannover, Kestner-Museum, Inv.-Nr. 3984; Farbabbildung: Die Zeit der Staufer. Ausstellungskatalog Stuttgart 1977, 2, Abb. 189; vgl. ebd. Band 1, S. 257, Nr. 364. Ornamenta ecclesiae 1 (wie Anm. 4), A 22, S. 74f. Grundlegend: Matthäus BERNARDS, Speculum virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter (Forsch. z. Volkskunde. 36/38), Köln/Graz 1955, bes. S. 26ff.

Langhauspfeiler sind Kämpfer mit Schilden und Begleitfiguren und Gewappnete im Kampf mit Dämonen zu sehen<sup>9)</sup>. Auch unter diesen Darstellungen finden sich solche, die die Auseinandersetzung der Tugenden und der Laster personifizieren. In der Kollegiatskirche Notre-Dame-du-Port von Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) sind auf den um die Jahrhundertmitte entstandenen Kapitellen des Chorumgangs *Largitas* und *Caritas* im Kampf gegen *Avaritia* dargestellt<sup>10)</sup>.

Die Zuordnung von Schlachtdarstellungen zu historischen Ereignissen wird erst im späteren Mittelalter möglich. Eine englische Chronik des 15. Jahrhunderts hat bei der Schilderung der Schlacht von Shrewsbury 1403 die Wirkung von Lanzen und Langbogen drastisch ins Bild gesetzt<sup>11)</sup>. Am Beispiel eines frühen Kupferstichs, der um 1433 in Regensburg entstandenen Darstellung der »Großen Schlacht«, ist der Nachweis der Funktion als Historienbild erst kürzlich gelungen<sup>12)</sup>. Gegenstand war ein aktuelles Ereignis: die Schlacht Herzog Johanns von der Pfalz gegen die Hussiten im Herbst des Jahres 1433 bei dem Dorf Hiltersried. Das großformatige (289 x 414 mm) und figurenreiche Blatt eröffnet dem Betrachter den Blick auf ein Schlachtfeld, das neben zwei größeren Ansammlungen von Kämpfenden am linken und rechten Bildrand von einer Vielzahl einzelner Kampfszenen und Kämpfer beherrscht wird; zusätzlich sind Verfolgungen und Plünderungen, Tote, Leichenteile und Waffen der Reisigen zu sehen. Während eine berittene Gruppe, die das Treffen als Sieger verläßt, durch eine Löwenfahne identifiziert wird, sind die Unterlegenen durch das Abzeichen der Hussiten, die Gans, gekennzeichnet (vgl. Abb. 10).

Daß man ein konkretes und aktuelles kriegerisches Ereignis durch eine Schlachtendarstellung bekanntmachte, ist gerade für Regensburg noch in anderem Zusammenhang bezeugt: Für das Jahr 1430 findet sich ein Eintrag in den städtischen Rechnungen, wonach die Ratsherrn für dieses Jahr Geld für die Ausstellung eines Gemäldes abrechneten, das den Kampf der Jeanne d'Arc zum Gegenstand hatte<sup>13)</sup>.

9) M. T. BRINCARD, *Cunault, ses chapitiaux du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1937, S. 52f., Taf. XLV. Bernhard RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich*. Aufnahmen von Max und Albert HIRMER, München 1975, Abb. 208 und S. 120. DINZELBACHER, *Miles* (wie Anm. 2), Abb. 1, S. 80; ebd. Abb. 4, S. 83 auch ein Ritterkampf auf dem Taufbecken des 12. Jahrhunderts von St. Mary Magdalene von Eardisley (Herefordshire): Robert Th. STOLL/Jean ROUBIER, *Britannia Romanica*. Die Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland, Wien und München 1966, Abb. 110.

10) RUPPRECHT, *Romanische Skulptur* (wie Anm. 9), Abb. 126 mit S. 102.

11) Maurice KEEN, *Das Rittertum*, München/Zürich 1987, S. 241, 316 (Pageant ... Warwick, um 1440).

12) Peter SCHMIDT, *Die Große Schlacht*. Ein Historienbild aus der Frühzeit des Kupferstichs (Gratia. 22), Wiesbaden 1992; für den Hinweis auf diese Publikation habe ich Dieter Wuttke/Bamberg herzlich zu danken.

13) SCHMIDT, *Die Große Schlacht* (wie Anm. 12), S. 31f.; auf diesen Beleg hatte zuerst Robert SUCKALE aufmerksam gemacht: *Die Regensburger Buchmalerei von 1350 bis 1450*, in: *Regensburger Buchmalerei*, München 1987, S. 97: *Item mehr haben wir gebn von dem gemäl zu schauen, wie die junkchfrau zu Frankreich gefochten hat, 24 pfennige*.

Von nur trügerischer Ruhe erscheint es hingegen, wenn Guido Riccio da Fogliano auf dem durch eine Bildunterschrift in römischen Ziffern auf das Jahr 1328 datierten Fresko des Simone Martini in der *Sala del Mappamondo* des Palazzo Pubblico in Siena – wir werden im Verlauf unserer Darstellung nochmals zu diesem Gebäude und auch in diesen Raum zurückkehren – durch eine nur auf den ersten Blick friedliche, in Wahrheit jedoch eben noch mit Krieg überzogene und somit gewaltsam befriedete Landschaft dahinreitet<sup>14)</sup>. Der Heerführer Riccio ist mit diesem Bild geehrt worden, weil er das aufständische Schloß Montemassi in die Gewalt Sienas zurückbrachte. So ist das Bild eine Dokumentation militärischer Macht, deren unmittelbare Vorgeschichte durch die verlassenen Wehren und Zeltstädte sowie die auf den Zinnen angebrachten Wimpel der Sieger vorgeführt wird.

Der Sieneser Palazzo Pubblico bewahrt noch ein weiteres geschichtliches Ereignisbild, das die für Siena siegreiche Schlacht im Val di Chiana vom Jahr 1363 als vielfiguriges Fresko des Lippo Vanni zeigt<sup>15)</sup>. Es ist noch im Jahr des Ereignisses in Auftrag gegeben worden und schildert, von links nach rechts gelesen, den Ablauf der Schlacht vor der Kulisse einer einheitlichen burgenbewehrten Landschaft.

## II.

Die Sieneser Bilder zeigen den Krieg wie auch den Frieden als eine unmittelbare Folge des Krieges. Da für den Versuch, mittelalterliche Darstellungen des Krieges auch als mögliche Friedensappelle zu sehen, die Gefahr von Fehldeutungen auf Grund eines in die Vergangenheit projizierten Wunschkennens – wie schon gesagt – nicht von der Hand zu weisen ist, soll am Beginn entsprechender Überlegungen ein Befund stehen, für den eine diese Deutung stützende Textstelle als Absicherung zur Verfügung steht.

Der Befund: Der von Herodes befohlene bethlehemitische Kindermord ist durch das gesamte Mittelalter mit besonderer Verve zur Darstellung gebracht worden. Die Grausamkeit der von Herodes ausgesandten Soldateska, das Weinen und Klagen der unglücklichen Mütter ist seit frühchristlicher Zeit von den Künstlern in ausdrucksstarke Bilder umgesetzt worden<sup>16)</sup>. Als eindrucksvolle Beispiele aus der Reihe der verfügbaren Belege können dienen: ein Elfenbeinrelief aus der Zeit um 800 nach einem Vorbild des 5. Jahrhunderts, hochmittelalterliche Wandgemälde aus dem burgundischen Aime, wo der Befehl des Herodes von seinen Schergen in blutrünstiger Raserei ausgeführt wird, oder aus Saint-Aignan in Brinay-sur-Cher, eine entsprechende Szene der Bronzetür des Doms von Benevent vom Anfang des 13. Jahr-

14) Cecilia JANNELLA, Simone Martini, Florenz 1991, S. 63f., Abb. 64–66; Aldo CAIROLA, Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti im Oeffentlichen Palast von Siena, Florenz 1979, S. 24–27; Simone Martini, *Atti del Convegno*, Siena 1988, S. 13ff., 30, 89.

15) SCHMIDT, Die Große Schlacht (wie Anm. 12), S. 35f. Allgemein: Wolfgang HENZE, Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, Diss. München 1970.

16) Allgemein: O. A. NYGREN, (Artikel) Kindermord, Bethlehemitischer, in: LCI 2, Sp. 509ff.

hunderts oder die Miniatur eines um 1250 in der Würzburger Malschule entstandenen Psalters<sup>17</sup>). Bei der Würzburger Miniatur sind insbesondere die Kriegersleute als Handelnde in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt; nur am Rand sind zwei der verzweifelten Mütter zu erkennen, die dem Wüten der Kriegsknechte zusehen müssen.

Zur Deutung dieses Befundes: Nicht ein Krieg, jedoch Kriegersleute und ihre Taten sind Gegenstand von Verbildlichungen des bethlehemitischen Kindermordes. Das Thema erschien zumindest dem Autor einer spätmittelalterlichen Erziehungslehre geeignet, Eltern und ihren kleinen Kindern zur Mahnung zu dienen: Giovanni Dominici, Florentiner Dominikanerprediger und späterhin Kardinal von Ragusa, führte um 1405 in seiner »Regola del governo di cura familiare« über die Bedeutung von Bildern aus, daß dem Kind das Abbild der Madonna mit dem Jesuskind und anderen Heiligen in Malerei und Plastik vorbildlich erscheinen könne, andere Darstellungen hingegen, insbesondere Bilder von der Ermordung der unschuldigen Kinder könnten ihm Abscheu gegenüber Waffen und Bewaffneten einflößen<sup>18</sup>).

Abscheu vor der Tötung von Kindern im Gefolge kriegerischer Ereignisse, ja vor den Kriegsfurien allgemein wurde auch beim Insbildsetzen typologisch verwandter Themenvorwürfe erweckt wie bei der Tötung der Juden Kinder durch den Pharaon (Ex 1, 15f.) oder – in einer um 1150 in Nordfrankreich entstandenen Miniatur – angesichts der Tötung der Söhne Jobs durch die Chaldäer nach den »Moralia« Gregors des Großen<sup>19</sup>).

Hans Memling hat den Bildgegenstand »Bethlehemitischer Kindermord« innerhalb seines um 1480 entstandenen Bilderzyklus der »Sieben Freuden Mariae« in beachtenswerter Weise erweitert: In der entsprechenden Szene erblicken wir nicht allein das Entsetzen der zwischen und in ihren Behausungen von den Kriegersleuten verfolgten Mütter. Memling hat bei dieser Gelegenheit ein viel allgemeineres Thema, nämlich: »Soldaten überfallen ein Dorf«, zur Darstellung gebracht. Erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, daß die Söldner nicht

17) BRAUNFELS, Welt der Karolinger (wie Anm. 6), S. 279, Abb. 183, 184; Ursula MENDE, Die Bronzertüren des Mittelalters 800–1200, Aufnahmen Albert HIRMER/Irmgard ERNSTMEIER-HIRMER, München 1983, Abb. 212; Otto DEMUS, Romanische Wandmalerei, Aufnahmen von Max Hirmer, München 1968, Taf. XXXII (Hocheppan), LXV (Aime), Abb. 122 (Brinay). – Beispiele aus dem spätmittelalterlichen Mittelitalien: Duccio di Buoninsegna, Maestà (um 1300), Siena, Dommuseum; Giotto, Padua, Arenakapelle (1305/10); Giovanni Pisano, Domkanzel in Pisa (um 1310); Assisi, San Francesco, Unterkirche (um 1330); Siena, San Clemente ai Servi (Pietro Lorenzetti, um 1340); Siena, Dom, Marmorfußboden (Matteo di Giovanni, 1482). – Helmut ENGELHART, Die Würzburger Buchmalerei im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu einer Gruppe illuminierter Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246 (Q. u. Forsch. z. Gesch. d. Bistums u. Hochstifts Würzburg. XXXIV), Würzburg 1987, Teil 2: Abbildungen, Abb. 76.

18) Dt. Übersetzung nach Donato SALVI, Giovanni Dominici, Regola del governo di cura familiare, Florenz 1890; Klaus ARNOLD, Mutter-Kind- und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance, in: Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forsch. 49), Wiesbaden 1991, S. 173–185, S. 173f. mit Anm. 2.

19) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 15675, fol. 4r, abgebildet auf dem Schutzumschlag der englischen Ausgabe von Georges DUBY, France in the Middle Ages 987–1460, London 1991; vgl. Job 1, 13ff.

allein auf die Tötung der Kleinkinder aus sind; ihr Überfall gilt dem Dorf, dessen friedlicher Charakter durch die im Hintergrund bei der Ernte dargestellten Bauern unterstrichen wird; doch auch hier sind die Schnitter durch Reisisge in dunklen Rüstungen bedroht<sup>20</sup>).

Dieser Topos des Überfalls auf ein friedliches Dorf oder – als *pars pro toto* – der Plünderung eines Hauses ist zur Versinnbildlichung der Schrecken des Krieges und des Leidens der Menschen in der mittelalterlichen Kunst vielfach belegt. Schon der zur Erinnerung an den erfolgreichen »Norman conquest« um 1070 geschaffene Teppich von Bayeux zeigt im Ablauf des kriegerischen Geschehens eine Szene, in der von normannischen Kriegerern ein Haus in Brand gesetzt wird: *HIC DOMVS INCENDITUR*. Die Folgen tragen die nicht kriegführenden Teile der Bevölkerung, Frauen und Kinder, Witwen und Waisen, wie dem Betrachter durch dieses Bildzeugnis eindringlich vor Augen geführt wird (vgl. Abb. 7)<sup>21</sup>).

Miniaturen des 14. Jahrhunderts stellen dar, wie das bewegliche Inventar aus den Häusern fortgetragen, der Weinvorrat ausgetrunken und anderes von der entfesselten Soldateska sinnlos zerstört wird<sup>22</sup>). Es erscheint kaum vorstellbar, solche Bilder als wertfreie Darstellungen des Kampfgeschehens zu werten; etwa wenn eindrücklich und detailreich die Leiden der überfallenen Dorfbevölkerung in der Planetenfolge eines 1475 bis 1485 von einem unbekanntem Künstler geschaffenen Hausbuchs ins Bild gesetzt sind: Menschen werden ungeachtet der Hilferufe von Frauen und ihrer Bitte um Schonung geschlagen, gefangengenommen, gefoltert und getötet, Häuser werden angezündet, das Vieh weggetrieben, der bewegliche Besitz geraubt. Das Ganze geschieht im Zeichen des Kriegsgottes Mars, der, angetan mit einem Harnisch, ein blutbeflecktes Banner in der Hand, über dem Geschehen dahingaloppiert<sup>23</sup>).

So hat *fro Laichdenman* (Frau Mannsbetrug) in Heinrich Wittenwilers »Ring« die Herrschaft dieses Planeten über die feindlichen Nissinger und das Schicksal der Lappenhauser vorhergesehen: »Kommt es zum Kampf, so kann dieses Dorf kaum einen Tag lang bestehen ... Es wird niedergebrannt, gänzlich ausgeraubt, das Kind im Mutterleib mitsamt der Mutter

20) München, Staatliche Gemäldesammlungen; Abbildung bei Jacques LASSAIGNE, *Die flämische Malerei. Das Jahrhundert van Eycks*, Genf 1957, S. 139, 140 (Ausschnitt).

21) Simone BERTRAND, *La tapisserie de Bayeux et la manière de vivre au onzième siècle*, Paris 1966, Nr. 47, Abb. 100. Wolfgang GRAPE, *Der Teppich von Bayeux*, München 1994, S. 143.

22) London, British Library, Royal MS 20. C. VII, fol. 41<sup>v</sup>, Abbildung auf dem Schutzumschlag von: Bruce M. S. CAMPBELL, Hg., *Before the Black Death. Studies in the ›crisis‹ of the early fourteenth century*, Manchester–New York 1991. – Zwei weitere Beispiele aus dem 14. Jahrhundert bei GARNIER, *Guerre* (wie Anm. 2), Abb. 34 (Beraubung der Juden in Ghent um 1380, Bibliothèque de Besançon, ms. 677) und 35 (Plünderung von Saint-Lô durch die Engländer 1346 (ebd., ms. 864).

23) Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Katalog, hg. v. Jan Piet Filedt KOK, Amsterdam–Frankfurt am Main 1985, Abb. 117 (fol. 13a). Weitere Abb.: Pirckheimer, *Der Schweizerkrieg* (wie Anm. 25), S. 161; Maurice KEEN, *Das Rittertum*, München 1990, S. 321 (Ausschnitt). – Vergleichbar ist die Darstellung des Kriegsgottes und seiner Kinder in einer lombardischen Illustration der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von *De Sphaera*, HALE (wie Anm. 28), Nr. 267, S. 212f., bei der Bauern getötet werden, Vieh weggetrieben wird und die Soldateska sich gegenseitig umbringt.

ermordet, die Männer werden gefangen, erschlagen, aufgehängt: *Daz hab ich allesampt gelesen / In der gschrift und muoss auch wesen; / Won die Nissinge die sind / Des planeten Marten kind.*«<sup>24)</sup>

Selbst militärischen Führern wie Willibald Pirckheimer 1499 im Schweizerkrieg, ist das Leiden der Unbeteiligten, hier von »wohl vierzig Knaben und Mädchen«, die von zwei überlebenden Greisinnen aus einem abgebrannten Dorf im Münstertal »nicht anders als eine Herde Vieh« zum regelrechten Abweiden der Dorfwiesen geführt wurden, zu einem unvergeßlichen Erlebnis geworden, welches sich ihm noch 1526 bei der Niederschrift seiner Kriegserlebnisse in die Erinnerung drängt: »Sie waren alle vor Hunger völlig ausgemergelt und, außer daß man sie weiter trieb, Toten so ganz ähnlich, daß ihr Anblick uns allen Schauer einjagte ... Bei diesem entsetzlichen Schauspiel stand ich sprachlos und lange Zeit wie vom Donner getroffen. Eine der Alten aber sprach weiter: ›Siehst du nun, warum wir diese Schar dahin getrieben haben? Besser wär' ihr geschehen, wenn sie nie geboren worden wäre, als daß sie unter einem Heer von Leiden ein solches Jammerleben nun durchschleppen muß. Ihre Väter sind durchs Schwert gefallen, ihre Mütter den Hungertod gestorben, ihre Habe ward als Beute weggeschleppt, ihre Wohnungen hat die Flamme verzehrt ...‹ Bei diesem Anblick und Anhörung dieser Worte konnte ich der Tränen mich nicht erwehren; ich beklagte das jammervolle Menschenlos und verwünschte, wohl mit Recht, die Unmenschlichkeit des Krieges...«

Es ist schwerlich ein Zufall, daß mit eben diesem Jahr 1499 zwei bildliche Darstellungen zusammenhängen, welche die Schrecken des Krieges verdeutlichen: ein mit *Dorneck 1499* bezeichneter Holzschnitt, auf dessen linker Hälfte nicht die Feldschlacht, sondern die schon genugsam beschriebenen Szenen bei der Plünderung eines Dorfes zur Darstellung gelangen, sowie ein weiterer, ein Gedicht Sebastian Brants über diesen Krieg illustrierender Holzschnitt mit einer Allegorie von Krieg und Frieden (vgl. Abb. 11)<sup>25)</sup>.

Doch selbst dort, wo ein auf den ersten Blick heroisch erscheinendes Treffen zwischen Landsknechten und gepanzerten Reitern Gegenstand eines Bildes ist, wie auf der um 1510 entstandenen Tafel eines oberschwäbischen Meisters, legt der Überlieferungszusammenhang eine ganz andere und zweifellos negative Konnotation nahe: Als der bayerische König Ludwig I. dieses mit »*gladius*« überschriebene Bild im Jahr 1828 aus dem Besitz des Fürsten Oettingen-Wallerstein für seine Sammlung (die heutigen Bayerischen Staatsgemäldesammlungen) erwarb, geschah dies zusammen mit einem »*pestis*« betitelten Gegenstück. Auf beiden Bildern sieht man die Opfer am Boden hingestreckt; somit kann auch diese Darstellung des

24) V. 7442ff.: Heinrich Wittenwiler, *Der Ring*. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch, übers. u. hg. v. Horst BRUNNER, Stuttgart 1991, S. 430ff.

25) Willibald Pirckheimer, *Der Schweizerkrieg*, hg. v. Wolfgang SCHIEL, übers. aus dem Latein. v. Ernst MÜNCH, Berlin(-Ost) 1988, S. 112ff. – HALE, *Artists* (wie Anm. 28), S. 177f., 208f., Abb. 249, 261; zu Brant und dem Holzschnitt von 1499 vgl. unten S. 576.

Krieges schwerlich anders als die eines der Grundübel dieser Welt verstanden werden (vgl. Abb. 12)<sup>26</sup>).

Um 1519/20 hat der sogenannte »Petrarca-Meister«, der unbekannt gebliebene Illustrator – oder sein humanistischer Ratgeber Sebastian Brant – für den Bilderschmuck der dann erst 1532 in Augsburg erschienenen deutschen Übersetzung von Petrarcas »*De remediis utriusque fortunae*« das Kapitel »*Von dem burgerlichen vnd ynnerlichen krieg*« mit einem Holzschnitt versehen, dessen Bildgehalt im Text selbst keine Entsprechung findet: Es ist das Motiv des »überfallenen Dorfes«, dessen Szenen hier in die Mauern einer Stadt verlagert sind. Die Folgen innerstädtischen Haders und bürgerlichen Zwists sind auch hier Mord in den Häusern und auf den Straßen, Frauen, die mit erhobenen Händen und aufgelösten Haaren dem Treiben der entfesselten Soldateska vergeblich Einhalt zu gebieten suchen, verängstigte, verzweifelte, und verwaiste Kinder<sup>27</sup>).

Mit diesen Belegen haben wir jedoch bereits die Schwelle dessen überschritten, was noch als »mittelalterlich« gelten mag. Deshalb sei hier abschließend nur mehr auf die Zeichnung eines Schlachtfeldes von Urs Graf von 1521 verwiesen. Sie stellt – in einer Weise, die an entsprechende Schilderungen der Grausamkeiten des Dreißigjährigen Kriegs gemahnt – nicht so sehr das eigentliche Schlachtgeschehen, das im Bildhintergrund mehr angedeutet erscheint, als vielmehr die Folgen der Schlacht und des Schlachtens dar. Der Künstler hat hier eindeutig Stellung bezogen: Den gesamten Vordergrund des Bildes füllen tote, verdrehte, ihrer Waffen und Kleider beraubte, mit Wunden übersäte Kämpfer, zerbrochene Waffen und eine Kriegstrommel mit geborstener Bespannung. Im rechten Mittelgrund erkennt man ein brennendes Haus; zwei gefesselte Bauern sind an einem Baum aufgeknüpft, schon von Krähenvögeln umkreist. Bereits 1514 hatte Graf in der Gestalt einer Frau mit erkennbaren Verwundungen, ohne Arme und mit einem Holzbein ein Opfer des Krieges dargestellt.

Nochmals ist in diesem Zusammenhang auf den Kupferstich der »Großen Schlacht« von 1433 zurückzukommen. Peter Schmidt hat deutlich gemacht, daß die Darstellung von Gewalt auf diesem Blatt das sonst bei diesem Sujet Gezeigte bei weitem übertrifft. Während das

26) Heute in der Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Staatsgalerie im Hohen Schloß Füssen; Abbildungen (des Krieges) bei Willehad Paul ECKERT/Christoph von IMHOF, Willibald Pirckheimer, Dürers Freund, im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971, nach S. 152 und als Farabbildung Tafel VI bei Alexander von REITZENSTEIN, *rittertum und ritterschaft* (Bibliothek d. Germanischen Nationalmuseums Nürnberg z. dt. Kunst- und Kulturgeschichte. 32), München 1972, nach S. 112; (und der Pest) bei: John B. FRIEDMAN, *„he hath a thousand slayn this pestilence“: The Iconography of the Plague in the Late Middle Ages*, in: *Social Unrest in the Late Middle Ages*, ed. by Francis X. NEWMAN (Medieval & Renaissance Texts & Studies. 39), Binghamton 1986, S. 75–112, Fig. 12, S. 105.

27) Franciscus Petrarcha, *Von der Artzney bayder Glück / des güten vnd widerwertigen*, Augsburg M.D.XXXII, Neudr. Hamburg 1984, Buch 2, Fol. LXXXVII<sup>r</sup>. – Trudl WOHLFEIL, *Friedensvorstellungen im Werk des Petrarca-Meisters*, in: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, hg. v. Brigitte TOLKEMITZ/Rainer WOHLFEIL (ZHF. Beih. 12), Berlin 1991, S. 177–190 behandelt vier weitere Illustrationen, nicht jedoch unser Beispiel.

»Entrüsten« Gefallener und abgeschlagene Glieder bereits auf den Randzonen des Teppichs von Bayeux zur Darstellung gekommen sind, erweist eine genauere Betrachtung der Tötungsszenen in der »Großen Schlacht«, daß sie nicht den offenen Kampf zeigen, sondern stets den Augenblick festhalten, in dem einer der Beteiligten getötet wird, ohne sich noch wehren zu können. Die grausame Tötung Hilfloser, das unentrinnbare Gemetzel anstelle ritterlicher Kampfweise wird zum Kennzeichen der Schlachtenschilderung. Das Ganze gipfelt in »Kettentötungen«: Männer, die töten, werden im gleichen Augenblick selbst getötet – ein unheroischer Kampf kennt nur Verlierer (vgl. Abb. 10)<sup>28)</sup>.

### III.

Nun zu den »Bildern des Friedens«! Hier ist nochmals daran zu erinnern, daß die Illustrationen der hochmittelalterlichen Prudentius-Handschriften weit mehr als bloßes Beiwerk sind: Sie entwickeln ein Eigenleben insofern, als sie in den Bildeinheiten zu den Versen 629–645 den Text durch eine dort als Figur nicht erscheinende *Pax* ergänzen, die mit gebieterischem Gestus *Metus*, *Labor* und *Vis* vertreibt: »Nachdem die Feinde geflohen sind, setzt der milde Friede dem Krieg ein Ende, jeglicher Schrecken endet; die Gürtel werden gelöst und das zuvor geschürzte Gewand fällt wieder hinab bis zu den Füßen, das bürgerliche Leben verlangsamt seinen schnellen Schritt. Das gebogene Erz der Trompeten schweigt still, versöhnlich in der Scheide ruht das Schwert. Der Staub des Feldes hat sich gelegt, die Tage sind heiter und wolkenlos, Purpurlicht sieht man vom Himmel strahlen ... Glücklich gibt Eintracht das Zeichen, die siegreichen Adler ins Lager zurückzubringen und in die Zelte zu verschließen.«<sup>29)</sup>

In einem Teil der Bildüberlieferung wird der eingetretene Zustand des Friedens durch zwei Frauen in langen Gewändern gestaltet, deren eine ihren Schwertgürtel löst und mit der Beischrift versehen ist: *pace veniente ab armis discingitur*, und so ihre Begleitfigur als Personifikation der *Pax* erscheinen läßt. Andere Darstellungen zeigen *Pax*, die den Tugendkämpfern das Ablegen ihrer Bewaffnung gebietet<sup>30)</sup>.

Bildliche Darstellungen des Friedens begegnen im frühen und hohen Mittelalter vor allem in Personifikationen der Tugenden im Kontext der christlichen Heilsgeschichte. Altes wie Neues Testament ebenso wie die Liturgie sprechen vielfach vom Frieden in und durch Gott. Häufiger zitiert und ins Bild gesetzt wird Psalm 84 (85), 11: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, iustitia et pax osculatae sunt*<sup>31)</sup>. Einer der frühesten Belege für die Begegnung von Barmherzigkeit und Wahrheit liegt im Utrecht-Psalter des 9. Jahrhunderts (fol. 49<sup>v</sup>) vor; in

28) Zu Urs Graf: J. R. HALE, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven 1991, S. 35, 175f. mit Abb. 48 und 222. – SCHMIDT, *Die Große Schlacht* (wie Anm. 12), S. 45ff.; vgl. insbesondere Abb. 35.

29) Nach der Übertragung von ENGELMANN, *Psychomachie* (wie Anm. 3), S. 73f.

30) Weiteres hierzu bei KUBISCH, (wie Anm. 5), S. 37ff.

31) Zum Textzitat vgl. auch den gleichnamigen Beitrag von Klaus SCHREINER in diesem Band.

unmittelbarer Nachbarschaft wird die Umarmung von Gerechtigkeit und Friede zur Darstellung gebracht<sup>32)</sup>.

Aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammt die Miniatur der Wurzel Jesse aus der Lambeth-Bibel (fol. 198<sup>r</sup>). Das rechte Medaillon der mittleren Bildreihe zeigt zwei Frauen, deren rechte *Pax* personifiziert, während ihre Begleiterin durch die beigegebene Waage als *Iustitia* identifiziert werden kann<sup>33)</sup>.

Schon der griechische Kirchenvater Theodoret hat im 5. Jahrhundert Ps. 84,11 auf die Begegnung Marias mit Elisabeth gedeutet: »Jene, die die Gerechtigkeit, das heißt Johannes, trug, küßte diese, die mit dem Frieden schwanger ging«; somit wird Johannes zur Personifikation der *iustitia* und Christus als Synonym des Friedens gesehen. Entsprechend werden der *visitatio* im Peterborough-Psalter um 1250 im benachbarten Bildfeld die vier Tugenden (*veritas, pietas/misericordia, iustitia, pax*) gegenübergestellt<sup>34)</sup>.

Darstellungen der *pax* erscheinen im Zusammenhang der Eucharistie gemeinsam mit anderen Tugenden (*spes, fides, patientia*) auf dem aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden Frontale des Lisbjerg-Altars im Nationalmuseum Kopenhagen<sup>35)</sup> und um 1181 auf dem Klosterneuburger Altar, wo sie im linken Zwickel der Rahmung des »Ehernen Meers« der *temperantia* gegenübergestellt wird<sup>36)</sup>, sowie in der Reihe der Tugenden auf dem um 1186 entstandenen Kölner Albinus-Schrein ebenfalls in einem Zwickel der Schreinkarkaden als Begleitung von Szenen aus dem Leben Jesu<sup>37)</sup>.

Auf dem etwas älteren Heribert-Schrein (um 1160/70) von Köln-Deutz, der als das Hauptwerk der romanischen Goldschmiedekunst im Rhein-Maas-Gebiet gilt, wird auf zwölf Emailmedaillons der beiden Dachseiten das Leben des Heiligen Heribert, das Rupert von Deutz vor 1120 beschrieben hatte, bildlich dargestellt. Das fünfte dieser Medaillons zeigt links die Krönung Heinrichs II. durch den Erzbischof Heribert von Köln, daneben den Friedenskuß von König und Erzbischof, die Eintracht von *regnum* und *sacerdotium* symbolisierend, *ter prebens oscula pacis*, wie die Umschrift lautet (vgl. Abb. 8)<sup>38)</sup>.

32) Neben der auch für das Folgende einschlägigen Arbeit von KUBISCH vgl. Gottfried BIEDERMANN, »Pax« – Zur Friedensthematik in der mittelalterlichen Kunst, in: Schrr. d. Inst. f. Gesch., Darstellungen, 2, Graz 1988, S. 35–54, S. 40f. mit Abb. 3.

33) Wolfgang SCHILD, Gerechtigkeitsbilder, in: Wolfgang PLEISTER/Wolfgang SCHILD (Hg.), Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988, S. 86–171, S. 95, Abb. 155. BIEDERMANN, Friedensthematik (wie Anm. 32), Abb. 2.

34) BIEDERMANN, Friedensthematik (wie Anm. 32), Abb. 4. Farabbildung: SCHILD, Gerechtigkeitsbilder (wie Anm. 33), S. 96, Abb. 156.

35) Wikinger – Waräger – Normannen. Die Skandinavien und Europa 800–1200. Ausstellungskatalog Berlin 1992, Nr. 467, Farabbildung S. 6.

36) BIEDERMANN, Friedensthematik (wie Anm. 32), S. 43 mit Abb. 8.

37) Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausstellungskatalog 1972, Nr. K 2, S. 320; Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 4), Bd. 2, Nr. E 80, S. 301ff. Detailabb. bei BIEDERMANN, Friedensthematik (wie Anm. 32), Abb. 7b.

38) Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 4), Bd. 2, Nr. E 91, S. 321 unten.

Am Beispiel einer spätmittelalterlichen, um 1330 entstandenen Glasmalerei aus Kloster Wienhausen südwestlich von Lüneburg ist wiederum zu *Pax* als Bestandteil der Tugenden zurückzukehren<sup>39)</sup>. Seit dem 12. Jahrhundert gibt es den Versuch der Systematisierung in Gestalt von »Tugendbäumen«, wobei *Pax* zu den Früchten der *arbor bona* gehört; so bei Lambert von St. Omer im *Liber floridus* und bei Hugo von Sankt Victor in *De fructibus carnis et spiritus*<sup>40)</sup>. Den Grundstein zu einer neuen Bildgattung legte eine Predigt Bernhards von Clairvaux *De septem signaculis quae solvit agnus* und ihre bildliche Umsetzung; danach treten die Tugenden nicht länger als hoffnungsvoller Beginn, sondern als Vollstrecker des Endes des Erlösers auf: sie sind es, die die Aufgabe der Kreuzigung übernehmen<sup>41)</sup>. Offenbar bildete sich hierbei kein verbindlicher Kanon heraus; so ist in Wienhausen unter den Tugenden, die mit der Kreuzigung betraut beziehungsweise deren Zeugen sind, neben *iusticia*, *misericordia* und *veritas* auch *pax* zu finden. Während *karitas* unter Marias und Johannes' Assistenz Jesus, von diesem liebevoll umarmt, die Seite öffnet, drücken *pax* und *iustitia* ihm die Dornenkrone aufs Haupt (vgl. Abb. 9).

Abschließend ist für den Bereich der Begriffspersonifikationen noch darauf hinzuweisen, daß nicht nur *Pax* selbst<sup>42)</sup>, sondern auch die *pacifici*, die Friedfertigen der Seligpreisungen, insbesondere in der romanischen Portalskulptur Berücksichtigung gefunden haben. Ein Beispiel ist im Tympanon des Westportals von Sainte-Foy in Conques aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu sehen: Unter Christus als Weltenrichter werden im linken unteren Register neben anderen Auserwählten, den Milden und Frommen, die *sancti pacifici* zusammen mit einem Appell an die Sünder zur Umkehr aufgeführt<sup>43)</sup>.

In der Marienkapelle des Magdeburger Doms sind unter den um 1160 entstandenen Reliefs der Seligpreisungen – wenngleich heute mutiliert und kopflös – auch die mit einem entsprechenden Schriftband versehenen *beati pacifici* zu erkennen. Und ein letztes Beispiel aus dem Bereich der romanischen Skulptur: An der Puerta de las Platerias der Kathedrale von Santiago de Compostela ist neben Christus Salvator bereits vor 1109 der Apostel Jakobus angebracht

39) Zweites Fenster von Westen im oberen Teil des südlichen Kreuzgangs. Farbabbildungen bei Konrad MAIER, Kloster Wienhausen, Wienhausen 1981, S. 29 und SCHILD, Gerechtigkeitsbilder (wie Anm. 33), S. 98, Abb. 160; ebd. Abb. 161 eine entsprechende Tugendkreuzigung, bei der eine in Rot gewandete *Pax* dem Erlöser die Lanze in die Seite stößt: Missale des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr von Berthold Furtmeyr (1482), München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 15709, fol. 72<sup>r</sup>.

40) BIEDERMANN, Friedensthematik (wie Anm. 32), S. 44 mit den Abb. 9 und 10.

41) KUBISCH, Friedensdarstellungen (wie Anm. 5), S. 49ff. Zum Bildtypus: Heike KRAFT, Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Diss. Frankfurt am Main 1976, passim.

42) Auf ein interessantes Fresko aus frühgotischer Zeit hat KUBISCH, Friedensdarstellungen (wie Anm. 5), S. 53 mit Abb. 22 aufmerksam gemacht: Frétygny, St. André, Apsis, zeigt eine thronende nimbierte Frauenfigur, die durch ihre Beischrift als *Pax* gekennzeichnet wird. – Ob in einer fragmentarischen Kapitellplastik aus Cluny um 1125–30 statt *Spes* entsprechend ihrem Beizeichen (Lilie) und dem Überlieferungszusammenhang (auf den anderen drei Seiten des Kapitells sind neben einer nicht näher zu identifizierenden Tugend *Fides* und *Iustitia* dargestellt) eher *Pax* zu erkennen ist, muß offenbleiben: Abb. 144 unten rechts bei RUPPRECHT, Romanische Skulptur (wie Anm. 9).

43) RUPPRECHT, Romanische Skulptur (wie Anm. 9), Abb. 114–119.

worden. Er weist auf den Text der Tafel in seiner Linken, die allen Ankommenden Frieden verheißt: *Pax vobis*<sup>44)</sup>.

»Friede sei mit Euch!« ist auch der Schlußwunsch, den der Priester den Gläubigen am Ende der Messe mit auf den Weg gibt. Daneben gibt es im Meßformular neben dem *Da propitijs pacem in diebus nostris* des Paternoster weitere Friedensgebete sowie eine eigene Messe *pro pace*<sup>45)</sup>. Das priesterliche Gebet *Pax domini* war als Zeichen an die Gläubigen gedacht, den Friedenskuß miteinander zu tauschen. Seit der Zeit Gregors des Großen wurde dieser als Vorbereitung auf die Kommunion betrachtet, wurde vom hohen Mittelalter an jedoch oftmals zum Kommunionersatz. Geküßt wurden die Hostie, das Corporale oder die Patene, das Meßbuch, Altar und Kruzifix. War der Friedenskuß ursprünglich auch zwischen Zelebrant und Diakon und zwischen den Gläubigen getauscht oder doch angedeutet worden, wurde im späteren Mittelalter, von England ausgehend, das *ostensorium* oder die Paxtafel üblich<sup>46)</sup>. Beispiele für solche »Pazifikalien« oder Kußtafeln haben sich, obgleich in der Neuzeit wieder außer Gebrauch gekommen, als Realien erhalten: Die *Pace del Duca Orso di Ceneda* des Museo Archeologico Nazionale von Cividale hat die Form eines Buchdeckels, der das um 800 entstandene Bild des Gekreuzigten einschließt<sup>47)</sup>; der Kuß des Priesters auf eine ihm vom Akkolyten gereichte Tafel ist aus dem französischen 15. Jahrhundert auch bildlich überliefert<sup>48)</sup>.

Rechtsschutz und Friedenswahrung sind die vornehmste Aufgabe des mittelalterlichen Herrschers; das Epitheton *pacificus* für den *rex* ist folglich ein begehrter Topos des Herrscherlobs und der Historiographie. Auch zwei hochmittelalterliche Herrscherinnen werden als Friedenswahrerinnen und -stifterinnen angesprochen und in entsprechenden Miniaturen dargestellt: Kaiserin Gisela, Mutter Heinrichs III., wird auf der ganzseitigen Miniatur des in Echternach zwischen 1039 und 1043 entstandenen Perikopenbuchs des Kaisers in Begleitung zweier Äbte und ihres Gefolges beim Einzug in eine Kirche gezeigt; die darübergesetzte Beischrift lautet: *Pax erit in mundo dum Gisela vixerit isto / quae genuit regem populos pietate*

44) Zu Magdeburg: Rainer BUDE, Deutsche Romanische Skulptur 1050–1250, Aufnahmen Albert HIRMER/Irmgard ERNSTMEIER-HIRMER, München 1979, Abb. 252. – Santiago: Marcel DURLIAT/Jean DIEUZAIDE, Hispania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien, Wien–München 1962, Tafel 233. Pedro DE PALOL/Max HIRMER, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München 1991, Tafeln 114, 115; vgl. KUBISCH (wie Anm. 5), S. 102.

45) John BOSSY, Essai de sociographie de la messe, 1200–1700, in: Annales 36 (1981) S. 44–70; engl.: The Mass as a Social Institution 1200–1700, in: PP 100 (1983) S. 29–61, bes. S. 48 ff.

46) Josef Andreas JUNGSMANN, Missarum sollemnia, Wien 1952, 2, S. 399 ff.; vgl. zum Ganzen den Beitrag von SCHREINER in diesem Band.

47) BIEDERMANN, Friedenthematik (wie Anm. 32), S. 48 mit Abb. 15. – Zu einem weiteren Bucheinband, der *Pace di Chiavenna*, vgl. PRANDI, La pace (wie Anm. 59), S. 254 f.

48) Virginia REINBURG, Liturgy and the Laity in Late Medieval and Reformation France, in: Sixteenth Century Journal 23,3 (1992) S. 526–548, Abb. 5. – Josef BRAUN, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932, S. 557 ff., Abb. 453 ff.

regentem (vgl. Abb. 6)<sup>49</sup>). Bekannter noch ist die Darstellung der friedensstiftenden Rolle der Markgräfin Mathilde von Tuszien gemeinsam mit Abt Hugo von Cluny für den um Vermittlung bittenden Salier aus der »Vita Mathildis« ihres Biographen Donizo mit der Bildunterschrift: *Rex rogat abbatem, Mathildim supplicat atque*<sup>50</sup>).

Zu den Zeugnissen, die im späteren Mittelalter Friedensmahnungen und Friedensschlüsse ins Bild setzen, gehören auch die »Codices picturati« von Eikes von Reggow »Sachsenspiegel«, dessen Randleisten die Bestimmungen von Gottes- und Landfrieden veranschaulichen<sup>51</sup>).

Weniger bekannt dürften hingegen die Beispiele aus dem italienischen Spätmittelalter sein. Kehren wir daher nochmals zurück in die *Sala del Mappamondo* des Sieneser Palazzo Pubblico! Hier, wo sich die regierenden *nove* versammelten, um über die Geschehnisse der Kommune zu beraten, gaben sie ein Fresko der Muttergottes in Auftrag, das die gesamte Stirnwand des Raumes einnimmt. Der Künstler Simone Martini hat die unter einem Baldachin thronende und mit einer Vielzahl von Engeln, Heiligen und Propheten umgebene *Maestà* mit einer Beischrift auf die zweite Junihälfte des Jahres 1315 datiert<sup>52</sup>). Verse in Volgare auf den Thronstufen und am Fuß des Gemäldes enthüllen die Aufgabe des Freskos. Hier ist zu lesen: »Die Blumen der Engel, Rosen und Lilien, die die Himmelswiese schmücken, erfreuen mich nicht mehr als gute Ratschlüsse. Aber zuweilen sehe ich einen, der mich um des Eigennutzes willen betrügt und mein Land mißachtet. Und je schlimmer er redet, desto höher wird er geachtet. Dies bedenke jeder, den dieser Tadel angeht.«<sup>53</sup>). Die Fußleiste verkündet: »Die Antwort der Jungfrau auf die Bitten der Heiligen: ›Wißt, meine Lieben, daß ich Eure frommen und ehrenhaften Bitten so erfüllen werde, wie Ihr es wollt. Doch wenn sich die Mächtigen bekämpfen und sich so mit Schuld und Schmach beladen, dann sollen sie nicht in Euer Gebet eingeschlossen sein und auch nicht die, die mein Land betrügen.«<sup>54</sup>)

49) Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Ms. b. 21, fol 3<sup>r</sup>. Abb.: Das Reich der Salier 1024–1125. Ausstellungskatalog, Sigmaringen 1992, S. 302.

50) Abb.: *Ornamenta ecclesiae* (wie Anm. 4), 3, S. 55 – Y. LABANDE-MAILFERT, *Pauvreté et paix dans l'iconographie romane (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, Études sur l'histoire de la pauvreté, hg. v. Michel MOLLAT, Paris 1974, S. 319–347, bes. S. 337f.

51) Aus den inzwischen verfügbaren Faksimilebänden sei nur auf die von Ruth SCHMIDT-WIEGAND betreute und reich kommentierte Textausgabe der Wolfenbütteler Handschrift, Berlin 1993 hingewiesen; die entsprechenden Passagen der Heidelberger Handschrift auch abgebildet in: *Das hohe Mittelalter* (wie Anm. 7), S. 50f.

52) *Mille trecento quindici volto / E Delia avia ogni bel fiore spinto / E Iuno gia gridava: P'mi rivolt[o] / Siena a man di Symon[e m'a dipinto]*: JANELLA, Martini (wie Anm. 14), S. 10; CAIROLA, Martini (wie Anm. 14), S. 13; August B. RAVE, *Fronleichnam in Siena. Die Maestà von Simone Martini in der Sala del Mappamondo*, Worms 1986; Martini. *Atti del Convegno* (wie Anm. 14), S. 13.

53) *Li angelichi fiorecti rose e gigli / Onde s'adorna lo celeste prato / Non mi diletta piu che i buon consigli / Ma talor veggio // chi per proprio stato / Disprezza me e la mia terra inganna / E quando parla peggio è piu lodato / Guardi ciascun cui questo dir condanna*, JANELLA, Martini (wie Anm. 14), S. 13; CAIROLA, Martini (wie Anm. 14), S. 12.

54) *Responsio virginis ad dicta sanctorum: // Diletti mei ponete nelle menti / che li devoti vostri preghi onesti / Come vorrete voi far contenti / Ma se i potenti a debili fien molesti / Gravando loro o con vergogne*

Das Land (*terra*), dessen Schutz die Madonna übernommen hat, ist die Stadt Siena und ihr Territorium. Sienas gutes Regiment soll die Gemeinschaft gegen Eigennutz und Unrecht schützen. Das Jesuskind selbst hält eine Schriftrolle in seiner Linken, auf der die Worte zu lesen sind: *Diligite iustitiam qui indicatis terram*<sup>55</sup>). Diese Schriftrolle ist dem Fresko als reales Stück Papier appliziert und auch mit richtiger Tinte beschrieben<sup>56</sup>).

Bevor wir durch die gegenüberliegende Tür, unter der Darstellung des Guido Riccio da Fogliano hindurch, in die unmittelbar anschließende »Sala della Pace« gelangen, wollen wir noch kurz einen Blick auf weitere Zeugnisse von Friedensdarstellungen des Trecento und des Quattrocento werfen. Hierzu ist kein weiter Weg vonnöten: Das Sienese Staatsarchiv besitzt eine Reihe von *tavolette di Biccherna e di Gabella*, zwischen denen eingebunden die Aufzeichnungen über die genannten Steuern, die *Biccherna* und die *Gabella*, aufbewahrt und die oftmals auch von namhaften Künstlern ausgeführt wurden. So stammt die *tavoletta* des Jahres 1468 von Benvenuto di Giovanni; sie bringt das Thema »Finanzen der Commune zu Zeiten des Friedens und des Krieges« zur Darstellung: Geflügelte Figuren stehen für »Friede« und »Krieg«: *pax cives ditat* (Friede bereichert die Bürger) und *hoc [bellum] exteris* (dieser [aber, der Krieg] die Feinde). Für das Rechnungsjahr 1457 hat Sano di Pietro eine weiße Taube als Friedenszeichen zusammen mit dem unterschrittsreifen Vertrag zwischen zwei Heiligen abgebildet; spätestens hier ist aus dem altchristlichen Symbol eines des Friedens geworden!<sup>57</sup>)

Nicht – wie aufgrund ihrer öffentlichen Wirksamkeit für die Belange des Friedens in ihrer Zeit eigentlich zu erwarten wäre – die heilige Catarina von Siena, wohl aber die gleichnamige Katharina von Alexandrien ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts zusammen mit dem heiligen Erzengel Michael auf einem Tafelbild des Barna da Siena als Friedenstifterin zwischen zwei anonymen Gegnern dargestellt worden, die sich nun versöhnlich umarmen<sup>58</sup>). Eine solche Annäherung zweier zu Versöhnender, die nach ihrer Entwaffnung unter der Ägide des heiligen Nicola da Tolentino von einem Engel noch recht widerstrebend zusammengeführt werden, zeigt ein Fresko vom Ausgang des 14. Jahrhunderts aus Perugia<sup>59</sup>). In einer Befriedungsszene aus Terni vom Anfang des 15. Jahrhunderts werden die jugendlichen Streithähne,

*o danni / Le vostre oracion non son per questi / Ne per qualunque la mia terra inganni*, JANELLA, Martini (wie Anm. 14), S. 13ff.; CAIROLA, Martini (wie Anm. 14), S. 13.

55) Beste Abbildung: ENZO CARLI, *Sienesische Malerei*, Florenz 1982, S. 23.

56) JANELLA, Martini (wie Anm. 14), S. 10.

57) ENZO CARLI, *La pace nella pittura senese*, in: *La pace nel pensiero, nella politica, negli ideali del Trecento*, Todi 1975, S. 225–242, hier S. 239ff.; den Hinweis auf diesen Sammelband verdanke ich Herrn Dr. Stephan Kubisch/Hamburg. – Hervorragende Farabbildungen in: *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII–XVIII)*, hg. v. L. BORGIA/E. CARLI u. a., Roma 1984, 61, S. 163, 66, S. 173.

58) Boston, Museum of Fine Arts. – Als Auftraggeber nennt sich: *Arico di Neri Arighetti fece fare questa tavola*; vgl. CARLI, Pace (wie Anm. 57), S. 241 f. S. VENTRONI-DELOGU, *Barna da Siena*, Pisa 1972, S. 47ff. Chiara FRUGONI, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton 1990, Abb. 53.

59) Perugia, Pinacoteca Nazionale dell'Umbria. Adriano PRANDI, *La pace nei temi iconografici del Trecento*, in: *La pace* (wie Anm. 57), S. 243–259, Abb. 9 vor S. 257.

nachdem sie ihre Schilde beiseitegelegt haben, von einem monumentalen Friedensengel zu ihrer versöhnlichen Umarmung gleichsam gedrängt<sup>60</sup>.

Unter den Volkspredigern in der Nachfolge des heiligen Franziskus ist Bernhardin von Siena sicherlich der bekannteste Friedensrufer und Friedensstifter. Nicht nur die Texte seiner Predigten gegen den Parteihader der Sienesen aus dem Jahr 1427 sind überliefert, auch ein zeitgenössisches Tafelbild von Sebastiano di Cola del Castino zeigt Bernardino als Friedensstifter: Segnend und mit einem Friedensbanner in seiner Linken ermahnt der Heilige zwei Gruppen von Kämpfern zur Einstellung der bereits begonnenen Kampfhandlungen<sup>61</sup>.

Es ist hier nicht der Ort, die Ikonographie des Friedens bis in die Frühe Neuzeit hinein nachzuzeichnen; vielmehr kann auf einschlägige kunsthistorische Untersuchungen und insbesondere die Forschungen von Rainer Wohlfeil und seinem Umkreis verwiesen werden<sup>62</sup>.

Bevor wir uns abschließend dem Sieneser Fresco von Krieg und Frieden aus dem Trecento zuwenden, sei ein letztes Beispiel vom Ausgang des Mittelalters angeführt, welches die Darstellungen des Friedens wie auch des Krieges in einer Allegorie verbindet: Ein oben schon kurz erwähnter deutscher Holzschnitt des Jahres 1499 illustriert ein sehr aktuelles Thema: ein Gedicht über den Schwäbischen Krieg aus der Feder Sebastian Brants. Der linke der gleich großen quadratischen Holzschnitte zeigt den doppelköpfigen Gott Janus an einer gedeckten Tafel sitzend mit einem riesigen Schlüssel, mit dem er Mars den Tempel öffnet, in der linken und einem Stab in der rechten Hand. Ihm zur Seite steht Merkur in Gestalt eines reich gekleideten Kaufmanns mit gefüllter Geldbörse. Zwei Musikanten mit ihren Trompeten symbolisieren den Einklang zwischen Mensch und fruchtbarer Natur, im Hintergrund personifiziert durch pflügende, eggende und ihr Vieh weidende Landleute. Doch Janus blickt ebenso gleichmütig auf das Bild des Krieges: Der gerüstete Mars ist mit Schild und einer Standarte bewehrt, deren Darstellung möglicherweise die Häupter der Hydra oder die lodernen Flammen, in denen Mars steht, zeigen. Flammen schlagen auch aus den Häusern im Hintergrund. Daneben sind die Beschießung einer Burg, kämpfende Menschen und Tiere zu sehen; ein einzelner Krieger trägt einen Feuerbrand, Menschen werden grausam getötet (vgl. Abb. 11)<sup>63</sup>.

60) Terni, Chiesa del Monumento. PRANDI, *La Pace* (wie Anm. 59), Abb. 10 vor S. 257.

61) Aquila, Museo Aquilano. Abgebildet in: IRIS ORIGO, *Der Heilige der Toskana. Leben und Zeit des Bernardino von Siena*, München 1989, Abb. 15 nach S. 132.

62) Vgl. Rainer WOHLFEIL, *Pax antwerpiensis*. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ›Kuß von Gerechtigkeit und Friede‹, in: *Historische Bildkunde* (wie Anm. 27), S. 211–258; DERS./Trudl WOHLFEIL, *Verbildlichungen der Friedenssehnsucht*. Jan d. Ä. Breughel und Hendrik van Balen d. Ä.: *Die Weissagungen des Propheten Jesaias*, in: *Friedesgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit*, Leipzig 1987, S. 60–83; Hans-Martin KAULBACH, *Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit*, in: *Historische Bildkunde* (wie Anm. 27), S. 191–209; Wolfgang WOLTERS, *Krieg und Frieden in den Bildern des Dogenpalastes*, in: *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus*, hg. v. Franz-Josef WORSTBROCK (Mitt. d. Kommission f. Humanismusforsch. d. Deutschen Forschungsgemeinschaft. 13), Weinheim 1985, S. 139–161.

63) HALE, *Artists and Warfare* (wie Anm. 28), S. 208f., Abb. 261. Flugblätter des Sebastian Brant, hg. von Paul HEITZ, Straßburg 1915, Nr. 20, S. XI f. – Vgl. Hermann WIEGAND, *Sebastian Brant (1457–1521)*, in:

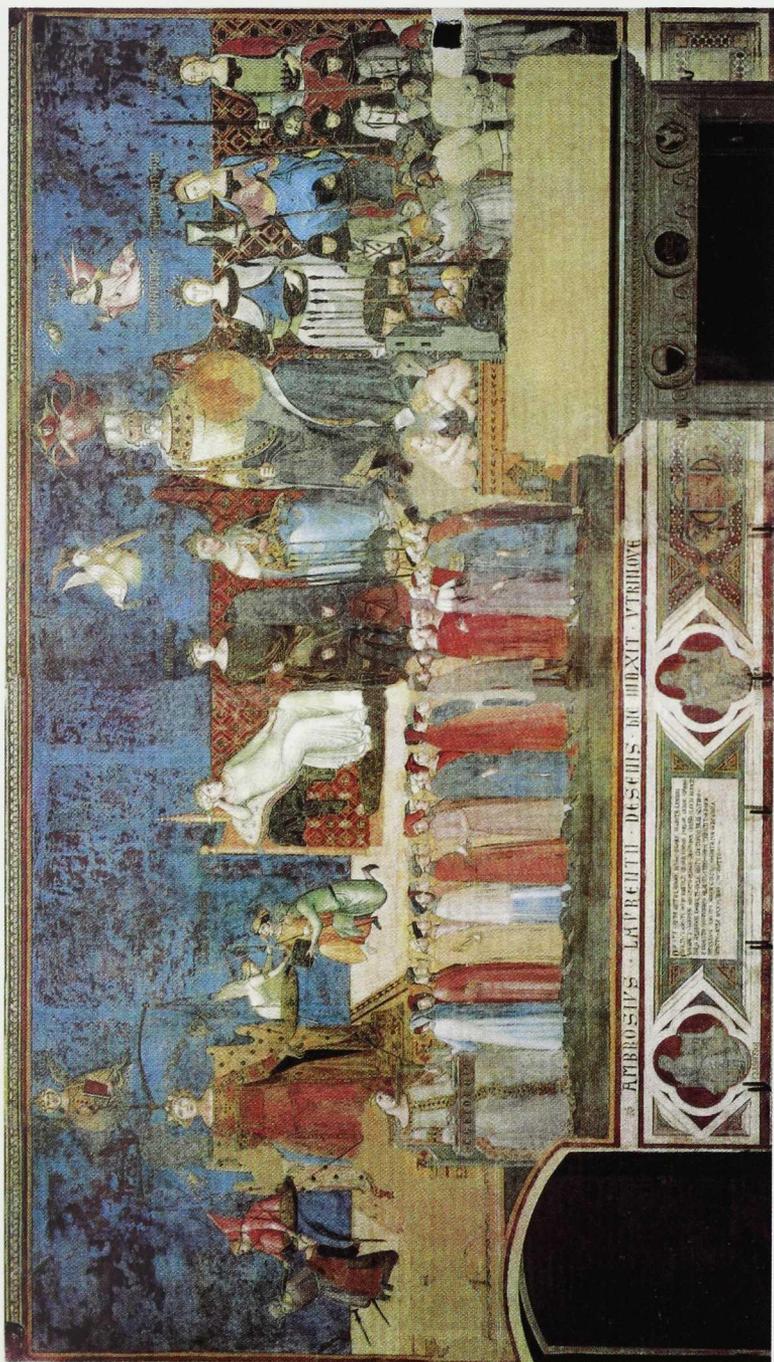


Abb. 1 Ambrogio Lorenzetti, Fresken (1337–1339), Siena, Palazzo Pubblico: Allegorie des *buon governo*

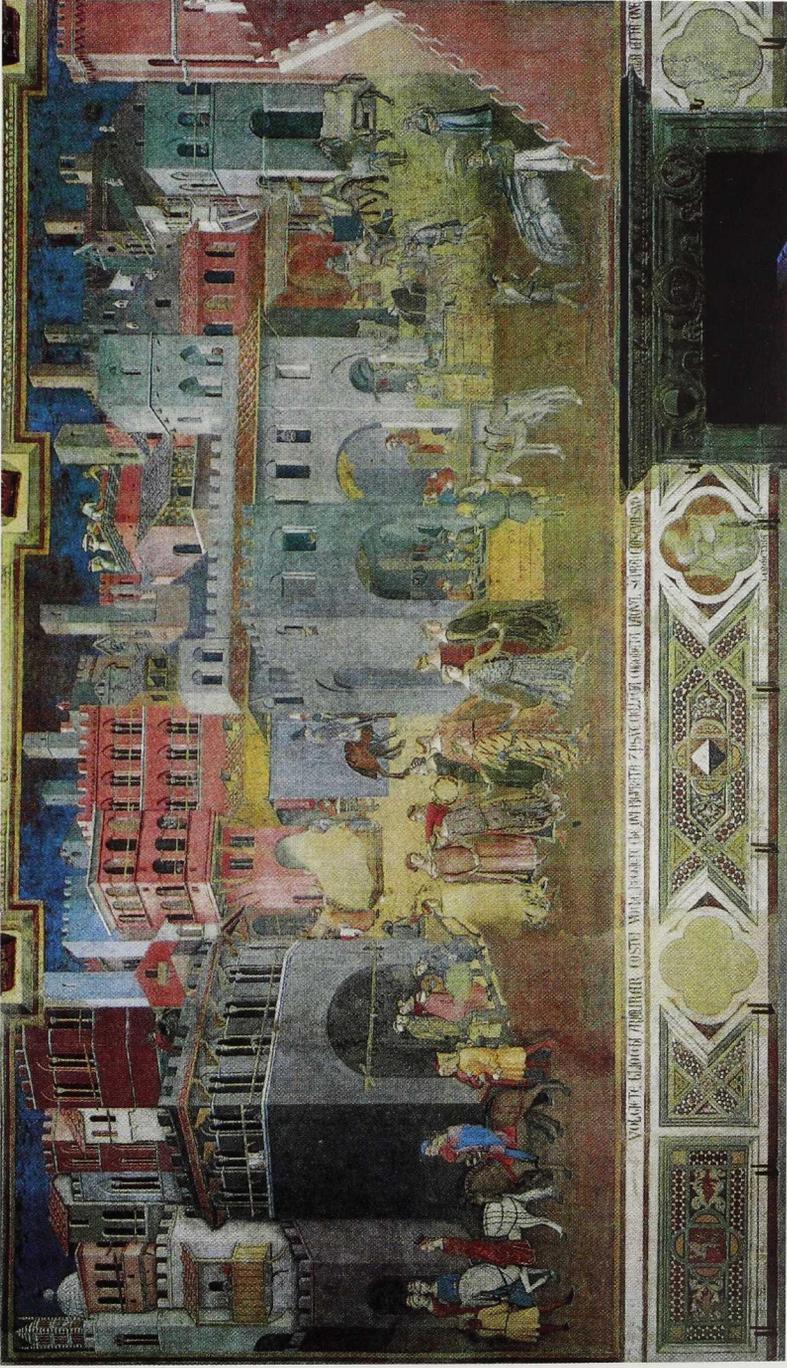


Abb. 2 Ambrogio Lorenzetti, Fresken (1337–1339), Siena, Palazzo Pubblico: Die Wirkungen des Friedens in der Stadt



Abb. 3 Ambrogio Lorenzetti, Fresken (1337–1339), Siena, Palazzo Pubblico: Die Wirkungen des Friedens auf dem Land

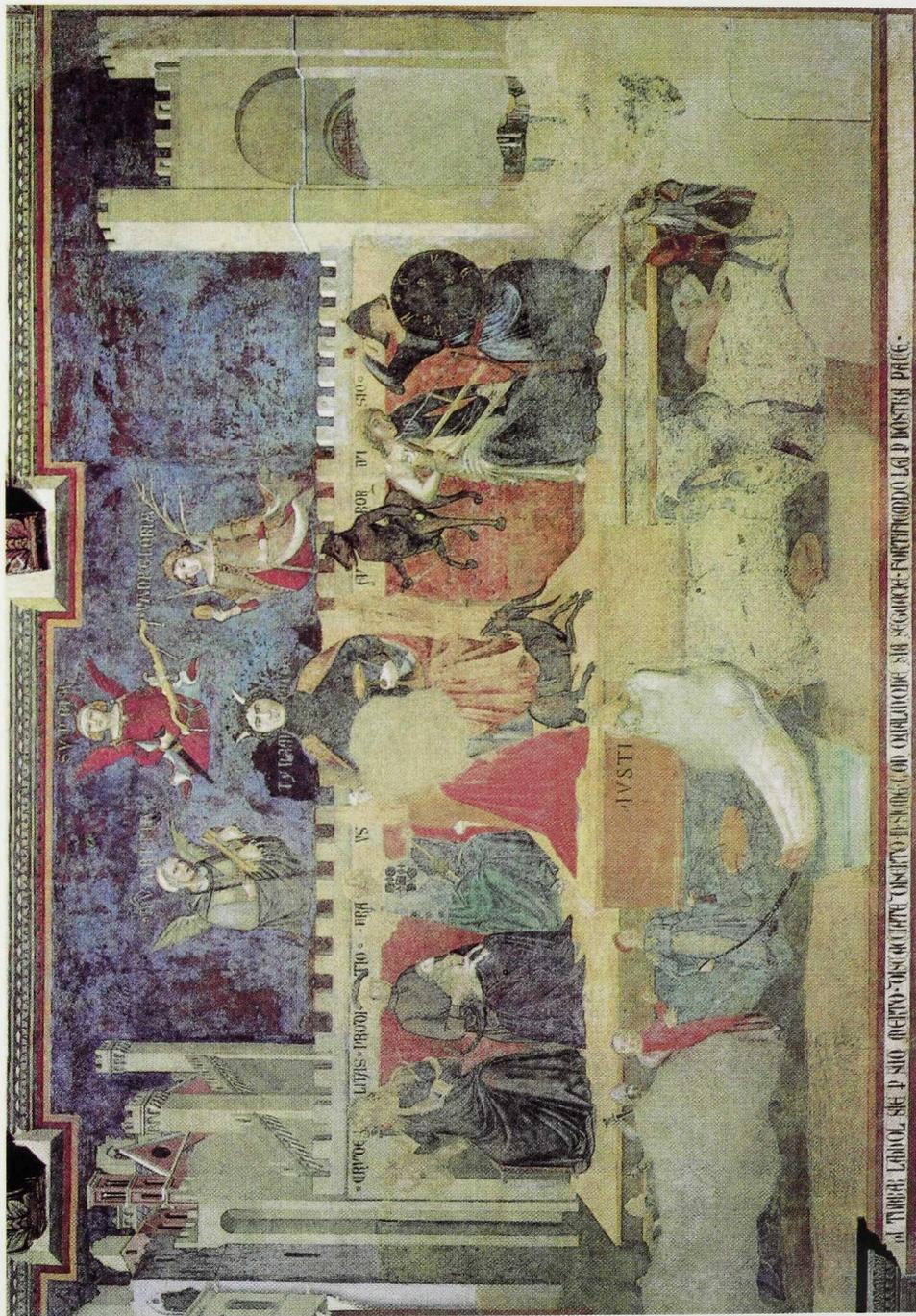


Abb. 4 Ambrogio Lorenzetti, Fresken (1337–1339), Siena, Palazzo Pubblico: Allegorie des schlechten Regiments



Abb. 5 Ambrogio Lorenzetti, Fresken (1337–1339), Siena, Palazzo Pubblico: Die Auswirkungen des Krieges in der Stadt



Abb. 6 Kaiserin Gisela als Friedenswahrerin, Perikopenbuch Heinrichs III. (Echternach 1039–1043)



Abb.7 Teppich von Bayeux (ca. 1070): *HIC DOMVS INCENDITVR*



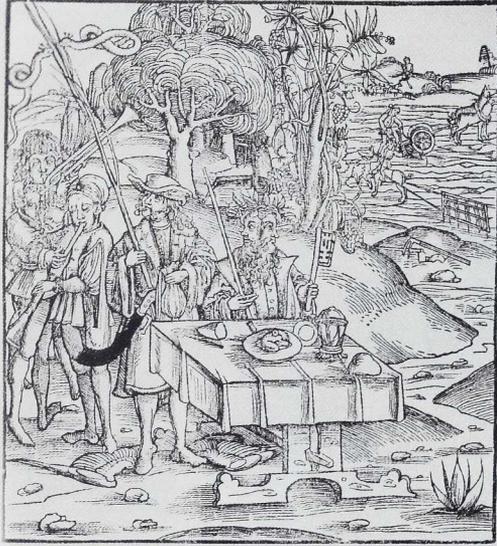
Abb. 8 Heribert-Schrein (ca. 1160/70): Erzbischof Heribert von Köln und König Heinrich II.: *ter prebens oscula pacis*



Abb. 9 Kreuzigung und *pax*: Glasmalerei in Kloster Wienhausen (um 1330)



Abb. 10 Die »Große Schlacht« Herzog Johanns von der Pfalz gegen die Hussiten 1433: gleichzeitiger Kupferstich



**Pacis in germanicū Martē nenia: pe**

**Sebastianū Brant. defeta.**

Abb. 11 Sebastian Brant, »Die Klage des Friedens«, Flugblatt von 1499



Abb. 12 Die Schrecken des Krieges (>gladius<), Oberschwäbischer Meister (um 1510), München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

## IV.

Wer von der »Sala del Mappamondo« des Sieneser Palazzo Pubblico kommend die – einst und heute wieder so genannte – »Sala della Pace« betritt, einen längsrechteckigen Raum von 14 × 7,70 m, dessen Blick fällt zwangsläufig zuerst auf die Wand mit der Darstellung des schlechten Regiments und seiner Auswirkungen in der Stadt und im *contado*; sodann wird das Auge des Betrachters nach rechts auf die der südlichen Fensterfront gegenüberliegende Schmalseite des Raums mit der Allegorie des *buon governo* gelenkt; und erst wenn man sich im Raum stehend zurückwendet, gelangen die Auswirkungen des gerechten Regiments in der Stadt und im Umland auf der östlichen Wandseite in den Blick des Betrachters. Der alte Eingang befand sich möglicherweise in der Nordwestecke des Raumes, so daß der Eintretende im Trecento zuerst die Auswirkungen des guten Regiments vor Augen hatte<sup>64</sup>.

Daß auch den mittelalterlichen Zeitgenossen diese Bilder zugänglich und bekannt gewesen sind, bezeugt die Aussage des bekanntesten Sieneser Volkspredigers des 15. Jahrhunderts: Vor dem Palazzo Pubblico, auf der Piazza del Campo, predigte im Sommer der Jahre 1425 und 1427 der Heilige Bernardino von Siena vor einem großen Auditorium über eines seiner Hauptanliegen: über das gute Regiment, über Einigkeit und Frieden in der Stadt. Die Erinnerung an das Ereignis hält nicht zuletzt das bekannte Bild des Sano di Pietro wach, das Bernardino auf seinem Predigtstuhl mit dem Christusmonogramm zeigt<sup>65</sup>. Der Prediger erinnerte seine Zuhörer daran, daß gerade in dem Gebäude, vor dessen Fassade sie sich versammelt hatten, einer ihrer Maler in der »Sala della Pace« die Auswirkungen eines weisen und gerechten Regimentes, dessen ganzes Wirken auf den Erhalt des Friedens gerichtet war, zur Darstellung gebracht hatte. Der Text des Volkspredigers lautet in der Mitschrift des Benedetto di Maestro Bartolomeo: »Welch nützliche Sache ist doch dieser Friede! Schon das Wort »Frieden« – *pace* – ist von solcher Süße, daß es angenehm und leicht über die Lippen geht. Sprich dagegen »Krieg« aus – *guerra* – das hört sich doch roh an und bedeutet eine solche Rauheit, daß es dir gleichsam den Mund zusammenzieht. Seht, oben in eurem *palazzo* gibt es ein Bild, wo es eine Freude ist, den Frieden dargestellt zu sehen. Traurig ist dagegen, auf der anderen Seite den Krieg zu betrachten ...«<sup>66</sup>

Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, hg. von Paul Gerhard SCHMIDT, Sigmaringen 1993, S. 77–104, S. 88f.

64) Eine Planzeichnung des Obergeschosses des Palazzo Pubblico in: Martini. Atti del Convegno (wie Anm. 14), S. 107 sowie bei STARN, Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69) und DERS., Republican Regime (zit. Anm. 69), S. 61.

65) Vgl. ORIGO, Der Heilige (wie Anm. 61), S. 110ff. mit Abb. 3; Michael MALLORY/Gaudenz FREULER, Sano di Pietro's Bernardino Altarpiece for the Compagnia della Vergine in Siena, in: The Burlington Magazine 1991, S. 186–192.

66) *Ell' è tanto utile cosa questa pace! Ella è tanto dolce cosa pur questa parola – pace –, que da una dolceza a le labra! Guarda el suo opposito, a dire – guerra –! È una cosa ruvida tanto, che da una rusticheza tanto grande, che fa inasprire la boca. Doh, voi l'avete dipenta di sopra nel vostro palazzo, che a vedere la pace dipenta è una allegrezza. E così è una scurità a vedere dipenta la guerra dall'altro lato ...*, Le prediche

Zwischen dem 20. April und dem 10. Juni des Jahres 1425 hielt der Heilige auf Bitten des Sieneser Magistrats insgesamt fünfzig Predigten, die uns in Latein und in Volgare überliefert sind. Die 41. von ihnen handelt nach Psalm 132(2) über die *concordia et unione che doviamo avere insieme*. Als zweiten Grund für die Notwendigkeit einer Versöhnung der Streitenden nennt der Franziskaner die Folgen des Krieges, deren sinnreiche (*fu bellissima inventiva*) Darstellung er im Palazzo Pubblico stets auch außerhalb Sienas bei der Behandlung von Krieg und Frieden berücksichtigt habe: »Wenn ich mich dem ›Frieden‹ zuwende, so sehe ich, wie Waren transportiert werden, sehe Tänze, sehe, wie Häuser ausgebessert werden; ich sehe, wie in den Weinbergen und auf den Feldern gearbeitet wird, sehe säen und zu Pferde zum Bad reiten, sehe Mädchen unterwegs zu ihrem Angetrauten, ich sehe Schafherden und anderes. Und ich sehe einen Mann aufgehängt, auf daß die Gerechtigkeit erhalten werde. Und dieser Dinge wegen leben alle in heiligem Frieden und in Eintracht ...

Wenn ich mich nun der anderen Seite zuwende, so erblicke ich keine Waren und keine Tänze; vielmehr sehe ich, wie Menschen einander umbringen, Häuser nicht instandgesetzt, sondern zerstört und niedergebrannt werden; Felder werden nicht bestellt, Reben nicht geschnitten, nichts wird gesät; niemand ist zum Bad oder anderen erfreulichen Dingen unterwegs. Ich sehe weder Frauen noch Männer die Stadt verlassen; vielmehr sieht man einen Mann erschlagen, einer Frau Gewalt angetan; es gibt keine Herden, allenfalls geraubte; die Menschen ermorden einander meuchlings, die Gerechtigkeit liegt am Boden, die Schalen ihrer Waage sind zerschlagen, sie selbst ist an ihren Händen und Füßen gefesselt; alles was geschieht, geschieht voller Furcht. Und weil die Apokalypse im 13. Kapitel den Krieg in der Gestalt eines Tieres beschreibt, das mit zehn Hörnern und sieben Häuptern aus dem Meer steigt, gleich einem Pardel und seine Füße wie Bärenfüße: Was bedeuten die zehn Hörner, wenn nicht die Verstöße gegen die zehn Gebote; die sieben Köpfe die sieben Todsünden, die Ähnlichkeit mit dem Parder Verrat, die Bärenfüße blutige Rache. Und deshalb beendet und vernichtet die Versöhnung den Krieg.«<sup>67)</sup>

volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII, hg. v. Luciano BANCHI, Vol. III, Siena 1888, S. 373. Bernardino da Siena, Prediche volgari sul Campo di Siena 1427, a cura di Carlo DELCORNO, Vol. II, Mailand 1989, S. 1254.

67) S. Bernardino da Siena, Le prediche volgari inedite, Firenze 1424, 1425 – Siena 1425, hg. v. P. Dionisio PACETTI O.F.M., Siena 1935, S. 38ff., S. 439–468: *Questa è la predica della concordia et unione che doviamo avere insieme ... E per quattro ragioni debbi perdonare: ... Secondo per distruzione di guerra ... Io ho considerato, quando so' stato fuore di Siena e ho predicato de la pace e de la guerra, che voi avete dipenta, che, per certo, fu bellissima inventiva. Voltandomi a la pace, veggo le mercanzie andare a torno, e veggo balli, veggo racconciare le case, veggo lavorare vigne e terre, seminare, andare a' bagni a cavallo, veggo andare le fanciulle a marito, veggo le gregge de le pecore ecc. E veggo impiccato l'uomo, per mantenere la giustizia: e, per queste cose, ognuno sta in santa pace e concordia. Per contrario, voltandomi da l'altra mano, non veggo mercanzie, non veggo balli, anco veggo uccidere altrui; non racconciano case, anco si guastano et ardano; non si lavora terre, le vigne si tagliano, non si semina, non s'usano bagni né altre cose dilettevoli; non veggo quando si va di fuore, o donne o uomini: l'uomo morto, la donna sforzata; non veggo armenti, se non in preda: uomini a tradimento uccidere l'uno l'altro, la giustizia stare in terra, rotto le bilancie, e lei legata co' le mani e co' piei legati, et ogni cosa che altro fa, fa con paura. E però*

Es bleibt festzuhalten: Bernardino da Siena hat die gegenübergestellten Bilder des Palazzo Pubblico – wie wir sehen werden – sehr genau und detailliert beschrieben und als solche von Frieden und Krieg bezeichnet; während die heute üblichen Bezeichnungen für diese Fresken zumeist »Auswirkungen des Guten Regiments« beziehungsweise »des Schlechten Regiments« lauten.

Als ihr Schöpfer ist der sienesisische Maler Ambrogio Lorenzetti durch seine nicht zu übersehende Signatur und durch Zahlungen an ihn in den Jahren 1338 und 1339 gut belegt. Auftraggeber für die Ausmalung ihres Sitzungssaales waren die Neun Herren (*Nove*), die zwischen 1287 und 1355 das Regiment des Stadtstaates führten. Das Werk überdauerte seine Auftraggeber; seit dem Quattrocento wird der Raum als *Sala della pace* bezeichnet – mit Sicherheit nicht nach der dort zu findenden Personifikation der *Pax*, sondern nach der großartigen und bis heute bekanntesten Darstellung der Auswirkungen des guten Regiments und des Friedens auf Stadt und Land<sup>68</sup>).

Während der franziskanische Prediger auf die Darstellung der Schmalseite der *Sala* nicht näher einging, wollen wir unsere Betrachtung mit der dort zu findenden »Allegorie der Guten Regierung« oder des *buon governo* beginnen (vgl. Farbabb. 1). Natürlich ist hier nicht der Ort, die Quellen und die in der bisherigen Literatur diskutierten Meinungen zur Deutung im einzelnen darzulegen; wir müssen uns vielmehr mit einer knappen Beschreibung begnügen<sup>69</sup>. Doch anders als ein Teil der neueren kunsthistorischen Literatur, die die Sieneser Darstellungen gelegentlich als »Bilder ohne Text« bezeichnet oder – unter Vernachlässigung der Beischriften – Resignation hinsichtlich eines möglichen Verstehens artikuliert hat, sollen die

*l'Apocalisse, 13. cap., dimostra figurata la guerra in una bestia che esce del mare co' dieci corna e con sette teste, simile al pardo, e piei dell'orso. Che significa le dieci corna, se no' che è contra a' dieci commandamenti della legge? Con sette teste, cioè con sette peccati mortali; simile al pardo, cioè tradimenti; piei d'orso, cioè pieno di vendette. E però, perdonando, finisci e distruggi la guerra.* Vgl. Ciro CANNAROZZI O.F.M., San Bernardino da Siena, Le prediche volgari, VII (Predicazione del 1425 in Siena. Vol. 2), Florenz 1958, S. 266f.

68) Zahlungen erfolgten unter dem Datum des 18. Februar 1339 an Lorenzetti für *figuris pictis et positis in cameris dominorum novem*. – Schon vor Bernardino (1427) ist um 1350 von *la pace e la ghuerra* die Rede; Lorenzo Ghiberti sagt über Lorenzetti: *Nel palagio di Siena è dipinta di sua mano la pace e la guerra*; der Geschichtsschreiber Sigismondo Tizio (1455–1528) berichtet in seinen *Historiae Senenses: pinxerat quoque aulam primam in scalarum primarum vertice quae pacis nuncupatur nobili pictura et inventione conspicua*. George ROWLEY, Ambrogio Lorenzetti, Princeton 1958; Edna Carter SOUTHARD, The frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, New York/London 1979, S. 273, 277; DIES., Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Sala della Pace. A change of names, in: Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz 24 (1980) S. 361–365. CARLI, La pace (wie Anm. 57), S. 237ff. Bram KEMPERS, Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena, in: BELTING/BLUME (wie Anm. 69), S. 71–84, 80f.

69) Zum derzeitigen Forschungsstand: KUBISCH (wie Anm. 5), bes. S. 77f.; Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. v. Hans BELTING/Dieter BLUME, München 1989 mit den für den deutschen Sprachraum am leichtesten zugänglichen und besten Abbildungen; FRUGONI, Distant City (wie Anm. 58); Randolph STARN, The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338–1340, in: Randolph STARN/Loren PARTRIDGE, Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300–1600, Berkeley 1992, S. 11–80 sowie zuletzt DERS., Ambrogio Lorenzetti. The Palazzo Pubblico, Siena, New York 1994.

Texte für das Verständnis keineswegs ausgeblendet, sondern in Beschreibung und Interpretation integriert werden<sup>70</sup>); eine Deutung des gesamten Bildprogramms hingegen, zu dessen Interpretation auch von historischer Seite entscheidende Anregungen und Ergebnisse vorliegen, wird nicht angestrebt<sup>71</sup>).

Die Bildwand der Schmalseite wird – auch in ihrer Größe – beherrscht von der in Schwarz und Weiß gewandeten sitzenden Figur des *ben commun*, des Gemeinwohls und zugleich der Stadt, deren Farben der bärtige Greis (*senex/senis*) als königlichen Habitus trägt. Er hält ein Szepter in seiner rechten und in seiner linken Hand das Siegel der Stadt, auf dem die Madonna mit dem Kind dargestellt ist. Um sein bekröntes Haupt sind die Buchstaben »C S C V« (*Commune Senarum Civitas Virginis*) kreisförmig angeordnet, darüber die Kardinaltugenden *FIDES*, *CARITAS* und *SPES* als geflügelte Halbfiguren gruppiert<sup>72</sup>. Zu Füßen des Herrschers werden die nackten sagenhaften Zwillinge Aschius und Senius von einer Wölfin genährt. Auf einer Bank sitzen zu beiden Seiten die Figuren der Tugenden *PAX*, *FORTITVDO* und *PRVDENTIA* (zur Rechten) sowie zur Linken der Herrschergestalt *MAGNANIMITAS*, *TEMPERANTIA* und *IVSTITIA* mit ihren zugehörigen Symbolen<sup>73</sup>. Besonders hervorgehoben und ins Auge fallend ist hierbei die in ein weißes, weich fallendes Gewand gekleidete *PAX*, welche sich als einzige auf ein weiches Kissen stützt, unter dem Teile von Rüstungen zu erkennen sind, und die nahezu die Bildmitte einnimmt.

70) Vgl. BELTING in: BELTING/BLUME (wie Anm. 68), S. 34ff. Michael BAXANDALL, Art, Society and the Bouguer Principle, in: *Representations* 12 (1985) S. 32ff., dt.: Kunst, Gesellschaft und das Bouguer-Prinzip, in: *Freibeuter* 33 (Berlin 1987) S. 21–30. Randolph STARN, The Republican Regime of the »Room of Peace« in Siena, 1338–40, in: *Representations* 18 (1987) S. 1–32, bes. S. 6f.

71) Helene WIERUSZOWSKI, Art and the Commune in the Time of Dante, in: *Speculum* 19 (1944) S. 14–33; Nicolai RUBINSTEIN, Political Ideas in Siene Art: The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958) S. 179–189; Uta FELDGES-HENNING, The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A new interpretation, in: ebd. 35 (1972) S. 145–162; Chiara FRUGONI, The Book of Wisdom and Lorenzetti's fresco in the Palazzo Pubblico in Siena, in: ebd. 43 (1980) S. 239–242; DIES., Distant City (wie Anm. 58), S. 118ff.; Quentin SKINNER, Ambrogio Lorenzetti: The artist as political philosopher, in: *Proceedings of the British Academy* 72 (1986) S. 1–56; verkürzt wieder in: BELTING/BLUME (wie Anm. 69), S. 85–103; STARN (wie Anm. 70).

72) Ein drittes hingefügtes C ist auf einen Fehler bei der Restaurierung des Freskos zurückzuführen, wie nicht zuletzt eine entsprechende Darstellung des *Buon Governo* auf einer von Ambrogio Lorenzetti bemalten Gabella-Tafel aus dem Jahr 1344 des Archivio di Stato Siena erweist, abgebildet bei Chiara FRUGONI, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Florenz 1988, Abb. 84, S. 70 und LE BICCHERNE (wie Anm. 57), Nr. 28, S. 97. – Die Umschrift auf dem Siegel der Commune, das seit dem Sieg von Montaperti das Bild der Madonna mit dem Kind zeigt, lautet: *Salvet virgo Senam veterem quam signat amenam*, STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 6f.

73) Mit SKINNER, Lorenzetti (wie Anm. 71), S. 53f. ist festzuhalten, daß diese drei Figuren – man beachte das unterschiedliche Muster des Bankklakens – nicht Lorenzetti, sondern einer späteren und deutlich schwächeren Hand zugehören; vgl. Cesare BRANDI, Chiaramenti sul »Buon Governo« di Ambrogio Lorenzetti, in: *Bolletino d'Arte* 40 (1955) S. 119–123. Deutlich in der Gegenüberstellung von Abb. 85 und 86, S. 71f. bei FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72).

Etwa auf gleicher Höhe und annähernd in der Größe der Tugenden erkennt der Betrachter links die in ein reiches rotes Gewand gehüllte und auf einem eigenen Sessel thronende *Iustitia*. In Kniehöhe hält die Gerechtigkeit mit beiden Händen die Schalen einer Waage im Gleichgewicht, welche von einer geflügelten und bekrönten, über ihr schwebenden *SAPIENTIA* gehalten wird. Diese hält ein Buch in ihrer Linken; welches, wird durch das um das Haupt der *Iustitia* angeordnete Schriftband *DILIGITE IVSTITIAM QUI IVDICATIS TERRAM* (Sap 1, 1) deutlich; wir haben die Worte schon auf Simone Martinis Maestà entziffert<sup>74</sup>). Zu beiden Seiten der Gerechtigkeit sprechen zwei ENGELSGESTALTEN, wie die Beischriften besagen, das ausgleichende (*COMVTATIVA*) und das austeilende (*DISTRIBVTIVA*) Recht<sup>75</sup>). Im Vordergrund und zu Füßen der Gerechtigkeit sitzt die Gestalt der *CONCORDIA*, wie eine entsprechende Aufschrift auf einem großen Zimmermannshobel verrät, den sie auf ihren Knien hält. Diese Raubbank symbolisiert zweifelsohne ihre Fähigkeit, jede Zwietracht unter den Bürgern zu schlichten. Mit ihrer Linken vereinigt (*concordat* – nach einer keineswegs unüblichen Etymologie) die Eintracht eine weiße und eine rote Schnur, die von den Waagschalen der *IUSTITIA* ausgehen, und reicht diese an einen Zug von 24 reich gewandeten Bürgern weiter, der sich auf den Thron des genannten Greises zubewegt, welcher für die Stadt und das Gemeinwohl steht<sup>76</sup>). Dahinter sind Gewappnete zu erkennen; ihnen entsprechen auf der Gegenseite unter den – wohl erneuerten – Tugenden der Großmut, der Mäßigkeit und (erneut) der Gerechtigkeit ebensolche zu Fuß und zu Pferd, die eine Gruppe Gefangener bewachen.

Wie die Malereien der beiden anderen Wände wird auch diese von einem Fries gerahmt, auf dem unten in Vierpässen *GRAM(M)ATICA* und *DIALECTICA* dargestellt sind; die das *Trivium* ergänzende *RHETORICA* ist dem späteren Einbau einer Tür zum Opfer gefallen<sup>77</sup>). Der auf die gesamte Darstellung der Schmalseite und unmittelbar auf die Gerechtigkeit/Weisheit Bezug nehmende *titulus* steht auf einem gemalten Schild der Sockelzone in gereimtem Volgare: »Wo diese heilige Tugend herrscht/ Führt sie viele Geister zur Einheit/ Und diese, so miteinander verbunden/ Schaffen den gemeinen Nutzen für ihren Herrn ...«<sup>78</sup>)

74) FRUGONI, *The Book of Wisdom* (wie Anm. 71); vgl. oben S. 575.

75) Auf die Möglichkeit einer Vertauschung der beiden Begriffe im Zuge späterer Restaurierungen geht FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), S. 66f. und DIES., *Distant City* (wie Anm. 58), S. 191 näher ein.

76) Eine auf das Jahr 1385 zu datierende Bicchernatafel des Archivio di Stato hat ein damit eng verwandtes Thema zur Darstellung gebracht: Hier hält der die Commune personifizierende thronende, in Schwarz und Weiß gewandete Greis mit einem Seil zehn Bürger – die wohl das Regiment der *Dieci* bedeuten – zusammen, LE BICCHERNE (wie Anm. 57), Nr. 38, S. 117.

77) Abb. der Grammatik (Grisaille mit dem gängigen Motiv der einen Knaben lehrenden Personifikation) bei FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), Abb. 74, S. 63. – Wie nur wenige zeichnen sich die Abbildungen bei STARN, *Republican Regime* und DERS., Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69) durch die Tatsache aus, daß auf den Aufnahmen auch die rahmenden Friese erfaßt sind; hier Fig. 14, S. 69.

78) *QUESTA SANTA VIRTU LADOVE REGGE / INDUCE ADUNITA LIANIMI MOLTI / E QUESTI ACCIO RICCOLTI / UN BEN COMUN PERLOR SIG[N]JOR SIFANNO / LOQUAL PER GOVERNAR SUO STATO ELEGGE / DINONTENER GIAMMA GLIOCHI RIVOLTI /*

Dieser, fährt der Text fort, wendet seine Augen zum Besten des Staates und seines Regiments nicht vom Antlitz der ihn umstehenden Tugenden; und so werden ihm Steuern, Abgaben und die Herrschaft über Ländereien gegeben; und ohne Kriege erfolgt, was für den Nutzen der Bürger nützlich, notwendig und erwünscht erscheint.

Das Fehlen und Versagen eines weisen Regiments wird dem Betrachter vor Augen geführt, wenn er sich nach links – nach mittelalterlicher Auffassung zur schlechteren Seite – wendet. Düsteres und Erschreckendes war dort zu sehen; heute noch verschlimmert von dem deplorablen Zustand, in dem sich das Bild inzwischen befindet, so daß von ihm auch nur wenige brauchbare Abbildungen existieren<sup>79)</sup>. Der Krieg wütet in Stadt und Umland. Die düsteren Aspekte werden unterstrichen von den Vierpaßdarstellungen in den Rahmenleisten, die die gezeigten Verheerungen oben mit den Planeten Saturn, Jupiter und Mars und den dunklen Jahreszeiten Herbst und Winter begleiten<sup>80)</sup>; unten waren zur Warnung antike Tyrannen dargestellt, von denen nur der sich in seinen Speer stürzende Nero erhalten ist<sup>81)</sup>.

Das Fresko ist von rechts nach links zu lesen, beginnend mit einer Komposition, die in Analogie zur angrenzenden Schmalseite mit dem Bild von *Ben commune* und Gerechtigkeit/*Sapientia* hier das Unrechtsregiment der Tyrannei zur Darstellung bringt (vgl. Farbabb. 4). Im Mittelpunkt thront *TYRANNIDES*[?], die für die Misere verantwortlich ist; zu ihren Füßen eine gefesselte *IVSTITIA* [*LEGATA*?] mit den funktionslos gewordenen Waagschalen zu ihrer Seite und einer darunter gesetzten Beischrift<sup>82)</sup>. Wie das im *Senio* der Schmalseite

*DALO SPLENDOR DEVOLTI / DELE VIRTU CHETORNO ALLUI SIST[A]NNO / PER QUESTO CONTRIUNFO ALLUI SIDANNO / CENSI TRIBUTI E SIGNORIE DITERRE / PER QUESTO SENZA GUERRE / SEGUITA POI OGNI CIVILE EFFETTO / UTILE NECESSARIO EDIDILETTO.* – Das Reimschema ist *ABBCABBCCDDCC*. – Wie das Fresko sind die Inschriften nur in einem vielfach und nicht immer glücklich restaurierten Zustand erhalten; unser Abdruck folgt STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 7 und DERS., Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69), S. 100 unter Heranziehung des in der genannten Literatur und in Abbildungen dokumentierten Zustandes.

79) Umso bedeutsamer ist eine Nachzeichnung von Johann Anton Ramboux im Düsseldorfer Kunstmuseum, Kupferstichkabinett I. N. 239 und 239A. Leider bleibt unklar, was der Künstler noch gesehen und was er interpretierend hinzugefügt hat; auch bei BELTING/BLUME (wie Anm. 69), Abb. 12, 13 fehlen alle Hinweise auf die Entstehungszeit; ebd. Tafel V, VI sowie bei FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), S. 65f. finden sich die derzeit besten verfügbaren Fotos.

80) Detail des Winters in Abb. 76 von FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), S. 64, die Gesamtansicht bei STARN, Republican Regime (wie Anm. 69), Fig. 5, S. 64.

81) Abb. 75 in FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), S. 63 und (s-w) Abb. 22 in BELTING/BLUME (wie Anm. 69).

82) *LADOVE STA LEGATA LA IUSTITIA / NESSUN ALBEN COMUNE GIAMAY SACORDA / NE TIRA ADRITTA CORDA / PERO CONVIEN CHE TIRANNIA SORMONTI / LA QUAL PER ADEMPIR LA SUA NEQUITIA / NULLO VOLER NE OPERAR DISCORDA / DALLA NATURA LORDA / DE VITII CHE CON LEI SON QUI CONGIONTI / QUESTA CACCIA COLOR CALBEN SON PRONTI / E CHIAMA ASE CIASCUN CAMALE INTENDE / QUESTA SEMPRE DIFENDE / CHE SFORDA O ROBBA O CHI ODIASSE PACE / UNDE OGNITERRA SUA INCULTA GIACE.* – Reimschema: *ABBCABBCCDDEE*. STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 7 und DERS., Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69), S. 99.

personifizierte Gemeinwohl wird hier die Schreckensherrschaft von je drei Untugenden zu ihren Seiten eingerahmt, die als *CRVDELITAS*, *PRODITIO* und *FRAVS* zur Rechten und als *FVROR*, *DIVISIO* und (durch die Umschrift ihres Schildes als) *GVERRA* zur Linken gekennzeichnet sind. Über der dunkel gewandeten, mit verkrampften Zügen wiedergegebenen, gehörnten, zähnefleischenden Tyrannei, die durch eine goldene Schale in ihrer Linken und den Ziegenbock zu ihren Füßen mit *Babylonia* (Apoc. 17,3f.) gleichgesetzt wird, schweben *SVPERBIA*, *AVARITIA* und *VANAGLORIA* mit signifikanten Attributen.

Mit besonderer Eindringlichkeit sind »Zwietracht« und »Krieg« gestaltet: *DIVISIO* als weibliche Figur in den sienesischen Farben, das Weiße ihres Gewandes beschriftet mit *SI*, das Schwarze mit *NO*, und dabei, ihren eigenen Körper mit Hilfe einer Säge zu zerteilen; ihr zur Seite die dunkel gewandete Gestalt der *GVERRA*. Im Vordergrund sind Kinder nurmehr mühsam zu erkennen, die von Bewaffneten verfolgt und mit dem Dolch bedroht werden. Vor *DIVISIO* und *GVERRA* sind weitere Krieger sowie zwei aufeinander liegende Getötete mit blutenden Wunden dargestellt.

Der Blick in die unter den Schrecken des Krieges leidende Stadt führt weitere Greuel vor Augen (vgl. Farbabb. 5): Eine Frau wird gefangen von zwei bewaffneten Männern weggeführt<sup>83</sup>); eine weitere liegt entseelt am Boden; auf den Straßen und Plätzen erkennt man Männer in Rüstung; der einzig Arbeitende ist ein Schmied bei der Herstellung von Waffen. Die Häuser und Mauern sind mit Zinnen bewehrt und weisen so auf äußere Bedrohung und Parteienhader im Innern hin; beim zweiten Blick wird erkennbar, daß die Häuser beschädigt, teilweise am Zusammenstürzen oder bereits eingestürzt sind; Trümmer und Steinhäufen – Reminiszenz an innerstädtische Revolten – versperren die Straßen. Aus den verfallenden Mauern und Toren ziehen Bewaffnete in ein vom Krieg verwüstetes Land<sup>84</sup>). Über ihnen schwebt eine schreckliche, *Timor* benannte geflügelte Gestalt, eine in dunkle Lumpen gekleidete Alte mit klauenartigen Händen und Füßen. Mit dem Schwert in ihrer Rechten weist sie auf eine Schriftrolle, die sie in der Linken hält: »Um des Eigennutzes in dieser Welt willen / unterwarf er (*timor*) die Gerechtigkeit der Tyrannei / damit auf diese Weise / niemand ohne Gefahr des Todes ist / Denn man raubt vor und innerhalb der Tore«<sup>85</sup>).

In einer weiten toskanischen Landschaft, deren Hügel von zerstörten Burgen bekrönt sind, erkennt man brennende Häuser und verfallene Ruinen, die Bäume sind dürr, statt auf den Feldern arbeitender Menschen sieht man allein Rotten von Soldaten zu Fuß und zu Pferd. Die Inschrift, die diese Szenen als daruntergesetztes Schriftband begleitet, benennt als die

83) Detail bei CAIROLA, Martini (wie Anm. 18), S. 48 und STARN, Republican Regime (wie Anm. 69), Fig. 9, S. 66.

84) Halbwegs entzifferbare Dokumentationen des Zustandes bei FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), Abb. 79 und 80, S. 66f.

85) *PER VOLERE ELBENPROPIO IN QVESTA TERRA / SOMMESSE LAGIVSTITIA ATYRANIA / VNDE PER QVESTA VIA / NON PASSA ALCVN SENZA DVBBIO DI MORTE / CHE FVOR SIROBBA E DENTRO DELE PORTE.* – Reimschema: ABBCC. FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 72), S. 64. STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 7; Detail DERS. (wie Anm. 69), Fig. 7, S. 66.

Ursachen dieser Herrschaft der Tyrannei, des allgemeinen Unfriedens, von Unsicherheit, Raub und Verrat: Hochmut, Geiz und Ruhmsucht; allein die Vertreibung der Tyrannei und ihrer Anhänger, sowie die Wahrung der Eintracht unter den Bürgern und die Stärkung der Gerechtigkeit tragen zum Gewinn und zur Wahrung des Friedens bei<sup>86)</sup>.

Wenn wir uns nunmehr der gegenüberliegenden Wandseite zuwenden, können wir uns vergleichsweise kurz fassen: Verfügen wir doch nicht nur über Bernardinos detaillierte Beschreibung, sondern dieses Bild des Friedens in der Stadt und auf dem Land ist in der Literatur in unterschiedlichen Zusammenhängen auch häufig besprochen und abgebildet worden<sup>87)</sup>. Hingegen ist auf folgende Aspekte hinzuweisen: daß

- zu diesem Bild nicht nur die Allegorie der guten Regierung, sondern als Gegenstück auch das Bild des Krieges gehört,
- folglich die gängige Bezeichnung »Auswirkungen des guten Regiments« so wenig selbstverständlich wie gesichert erscheint und
- in die Deutung des Bildes die Darstellungen auf den oberen und unteren Friesen und insbesondere die erhaltenen zeitgenössischen Inschriften einzubeziehen sind<sup>88)</sup>.

Integriert das Bild der gegenüberliegenden Wandseite neben der Allegorie der Tyrannei auch die Wirkungen des Krieges auf Stadt und Land, so ist auf der Ostwand in gleichgroßen Bildhälften, getrennt – und vereint – durch die Mauer, das Leben unter dem Regiment des Friedens in und vor der Stadt zur Darstellung gebracht (vgl. Farbabb. 2 und 3).

Die beigefügte Inschrift wendet sich unmittelbar an den Betrachter; Adressaten sind jedoch primär die Regierenden der *nove*, die die Auswirkungen der Gerechtigkeit und des gerechten Regiments, das friedliche und ruhvolle Leben in der Stadt, betrachten sowie als *Maxime* ihres Handelns beachten sollen<sup>89)</sup>.

86) ... / ... *E PER EFFETTO / CHE DOVE E TIRANNIA E GRAN SOSPETTO / GVERRE RAPINE TRADIMENTI EN GANNI / PRENDANSI SIGNORIA SOPRA DI LEI / E PONGASI LA MENTE E LO INTELLETO / [IN TENER SEMPRE A IUSTICIA SUGGIETTO / CIASCUN PER ISCHIFAR SI SCURI DANNI / ABBATTENDO E TIRANI / E] CHI TURBAR LAVVOL SIE PER SUO MERTO / DISCACCIATE DISERTO / INSIEME CON QUALUNQUE SIA SEQUACIE / FORTIFICANDO LEI PER VOSTRA PACE.* – Reimschema wie Anm. 82. STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 7 und DERS., Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69), S. 100.

87) So etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, von Thomas SZABÓ, Die Visualisierung städtischer Ordnung in den Kommunen Italiens, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1993, S. 55–68 mit den entsprechenden Abbildungen.

88) Dann sind auch Überlegungen wie die von BAXANDALL (wie Anm. 70) müßig.

89) *VOGLIETE GLIOCCHI A RIMIRAR COSTEI' / VOI CHE REGGIETE CHE QVI FIGURATA / E PER SVE CIELLENCIA CORONATA / LAQVAL SEMPRE CIASCVN SVO [DIRITTO RENDE / GVARDATE QVANTI BEN VENGAN DA LEI / E COME E DOLCE VITA E RIPOSATA / QVELLA] DELA CITTA DOVE SERVATA / QVESTA VIRTU KEPIU D'ALTRA RISPRENDE / ELLA GVARDA E DIFENDE / CHI LEI ONORA E LOR NVTRICA E PASCIE / DA LA SVO LVCIE NASCIE / EL MERITAR COLOR COPERAN BENE / E ALINIQVI DAR DEBITE PENE.* – Reimschema wie Anm. 70. STARN, Republican Regime (wie Anm. 70), S. 7 und DERS., Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69), S. 101.

Auf den darunter befindlichen Rahmenleisten sind die Darstellungen des Quadriviums, *Geometria* und *Astrologia*, um die nicht mehr erkennbaren der Musik und Arithmetik zu ergänzen; zusätzlich erscheinen die *Philosophia* und rechts die Sieneser Farben. Auf dem oberen Fries sind die Planetenbilder von Venus, Merkur und des Mondes, die Personifikationen der Jahreszeiten Frühling und Sommer sowie das päpstliche Wappen angeordnet<sup>90</sup>.

Obgleich sie das Gesamtbild keineswegs dominiert, fällt in seiner oberen Hälfte die geflügelte Gestalt der *SECVRITAS* als Pendant jener *TIMOR* benannten der Gegenseite ins Auge. Sie weist dem Betrachter das Bild eines Gehentken in ihrer Linken und entrollt mit ihrer Rechten ein Schriftband, auf dem zu lesen steht: »Ohne Furcht ziehe ein jeder seines Weges, jedermann kann seine Saat bestellen, solange die Gemeinschaft (*comvno/Commune*) von dieser Herrin regiert wird, die den Schuldigen jede Macht genommen hat.«<sup>91</sup>

Unerschöpflich erscheinen die Details des Alltagslebens, die über Bernardinos Schilderung hinaus auf Lorenzettis Fresken zu entdecken sind – in der dicht bebauten und doch hell erscheinenden Stadt wie in der weiten Landschaft: der Reigen der zehn jungen Mädchen<sup>92</sup>, der Schulbetrieb, die Werkstätten der Handwerker, die Mörtel tragende Frau auf dem Bagerüst, eine ihr Nest bauende Schwalbe oder der Vogelkäfig im Fenster; auf dem Land: der Ausblick auf Talamone, der Bettler am gepflasterten Weg in die Stadt, die unterschiedlichen Handelsmarken auf den Warenballen, der Takt der Dreschenden oder das Maultier, das sich nur widerwillig über die Brücke ziehen läßt ...

## V.

Auftrag der »Neun« an den Maler Ambrogio Lorenzetti war in den Jahren 1337–39 die Darstellung einer Dichotomie in Bild und Wort, in allegorischer wie realer Form. Sie war – wie Bernardino bezeugt – an einem öffentlich zugänglichen Ort zu sehen und sie sollte insbesondere den Regierenden und Angehörigen der führenden Schichten der Stadt zur Mahnung und Warnung, aber auch zu Vorbild und Nachahmung dienen.

Wir kennen zwar nicht das »Programm« in Gestalt eines für den Maler – oder von ihm selbst – entworfenen Textes, wohl aber die Darstellung in ihrer Gesamtheit, das heißt nicht

90) Zu den Ausnahmen, die neben den vielfach reproduzierten Darstellungen im Hauptfeld auch die Umrahmung der Bilder zeigen, gehören die Abb. 1, 2 und 4 bei SZABÓ (wie Anm. 87) und STARN, Ambrogio Lorenzetti (wie Anm. 69).

91) *SENZA PAVRA OGNVOM FRANCO CAMINI / ELAVORANDO SEMINI CIASCVNO / MENTRE CHE TAL COMVNO / MANTERRA QVESTA DONNA IN SIGNORIA / CHEL ALEVATA AREI OGNI BALIA*. – Reimschema wie Anm. 69. Gute Abbildung bei CAIROLA, Martini (wie Anm. 14), S. 40.

92) Wobei dahingestellt sei, ob es sich, wie Jane BRIDGEMAN, Ambrogio Lorenzetti's ›maidens‹. A case of mistaken identity, in: *Apollo*. N. S. 133, 1991, S. 245–250, meint, doch eher um junge Männer handelt (für den freundlichen Hinweis auf diesen Aufsatz habe ich Frau G. Hofner-Kuhlenkamp/Hamburg zu danken).

nur des »Friedens« oder »des guten Regiments«, sondern auch des »Krieges« und der Auswirkungen des *mal governo*, und wir lesen die hinzugesetzten explizierenden und adhortativen Texte in Latein und in der Volkssprache.

Daß der Bilderzyklus das Regiment der *nove* überdauerte, ist sicher auch darauf zurückzuführen, daß ihr Auftrag eben nicht Propaganda für ihr Regiment war, sondern eine zeitlose Mahnung für jeden, der diese Bilder betrachtet.

Die Hauptquellen für die ausgeführte Konzeption sind zweifellos: der biblische »*Liber sapientiae*« sowie die aristotelische und thomistische Ethik in Gedanken und Formulierungen, die denen des Florentiner Dominikaners Remigio Girolami und seinen Schriften *De bono communi*, *De iustitia* und *De pace* nahestehen. Eine unmittelbare Vorlage hat sich nicht finden lassen; dies ist auch nicht notwendig, hebt doch der Zeitgenosse Lorenzo Ghiberti eigens die Gelehrsamkeit und das Antikenstudium des Künstlers hervor.

Als Gegensatzpaare, die Lorenzettis Freskenzyklus bestimmen, lassen sich herausarbeiten:

- Die Gestalt des *bonum commune* gegen die Personifikation der *tyrannides*, das wünschenswerte Vorherrschen des »Gemeinwohls« über den »Eigennutz« und die Gewaltherrschaft;
- *iustitia*, die Gerechtigkeit, geleitet von *sapientia*, und ihr Darniederliegen (*iniustitia*);
- die bildliche Gegenüberstellung von *securitas* und *timor*,
- von *pax* und *guerra* in ihren Auswirkungen auf Stadt und Land;
- die begleitenden Texte und Bilder: Auf der einen Seite die guten Gestirne und die *artes liberales* gegenüber den unheilbringenden Sternbildern (Mars, Saturn) und Tyrannen der Antike.

Bilder des Krieges und des Friedens waren das Thema, von dem unsere Überlegungen und Betrachtungen ihren Ausgang genommen haben. Ambrogio Lorenzetti hat sie personifiziert: Während *GVERRA* am Rand der Untugenden mit Schild und Schwert und einem Sarg zu ihren Füßen erscheint, ist auch *PAX* nicht die herausragende Figur des guten Regiments, doch unter den Tugenden die einzige, deren Blick sich nicht in frontaler Ausrichtung auf den Betrachter richtet: Entspannt zurückgelehnt, gestützt auf die nach dem Sieg abgelegten Waffen, wendet sie sich ab von den Bildern des Schreckens und blickt in vollkommener Ruhe auf das Bild des Friedens in Stadt und Land. Darunter hat der Künstler die Notiz über seine Autorschaft an beiden Bildern gesetzt: *AMBROSIUS LAVRENTII DESENIS HIC PINXIT VTRINQVE*.

#### FOTONACHWEIS

Abb. 1–5: Hans Belting und Dieter Blume, Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989, Taf. II–VI. – Abb. 6: Das Reich der Salier, Sigmaringen 1992, S. 302. – Abb. 7: Wolfgang Grape, Der Teppich von Bayeux, München 1994, S. 143. – Abb. 8: Katalog Ornamenta Ecclesiae, Bd. 2, Köln 1985, S. 321. – Abb. 9: Aufnahme Rheinländer Hamburg. – Abb. 10: Peter Schmid, Die Große Schlacht, Wiesbaden 1992, Abb. 1. – Abb. 11: Paul Heitz, Flugblätter des Sebastian Brant, Straßburg 1912. – Abb. 12: Alexander Frhr. von Reitzenstein, rittertum und ritterschaft, München 1972, S. 112.