

Zwischen Kirche und Kommune

Zur Repräsentation bischöflicher Rechtsprechung
in den spätmittelalterlichen Wandmalereien
der Aula della Curia in Bergamo

von *Imke Wartenberg*

The mural paintings at the bishop's hall of Bergamo, the Aula della Curia (approx. 1220/30), have hitherto been regarded as merely subject to a Christological programme. This article argues that the paintings contain a further level of meaning as reflections of a conflict of interest between the bishop and the commune of Bergamo grounded in the self-government claims of northern Italy's late medieval cities. Within this setting, the paper will investigate how the traditional iconography deriving from different sacral and profane contexts is combined in a new manner taking into account the ongoing political changes as well as the functions of the hall as the bishop's courtroom. In exploring these new visual strategies which often lead to complex allegorical and ambiguous layers of significance, the article will focus on the representation of the 'Last Judgment' including the attached smaller scenes of law experts and a «Wheel of Fortune». It aims to show that the strategies applied intend to prevent the fading of the bishop's power and to legitimate his juridical authority by drawing a visual analogy between himself and Christ judge.

Die Wandmalereien der Aula della Curia, des bischöflichen Rechtsprechungssitzes von Bergamo, sind ein bedeutendes Beispiel für die Genese politisch-repräsentativer Bildprogramme seit dem Duecento, deren Einfluss im Kontext der Etablierung neuer, weitgehend autonomer gerichtlicher Institutionen in den spätmittelalterlichen Stadtkommunen Italiens nicht zu unterschätzen ist. So lassen sich daran aus kunsthistorischer beziehungsweise bildwissenschaftlicher Perspektive neuartige Bildfindungsprozesse nachvollziehen, die aus der Notwendigkeit resultieren, die Bildformen den veränderten historisch-politischen Verhältnissen ebenso wie den neu geschaffenen funktionalen Kontexten anzupassen, und die überdies ganz entscheidend durch das spezifische Visualisierungspotential monumentaler Wandmalereien bedingt sind. Inwiefern die Bilder der Aula della Curia zur machtpolitischen Repräsentation der Rechtsprechungsautorität des Bischofs von Bergamo dienten und zugleich mit den Raumfunktionen

Die Recherchen für diesen Beitrag erfolgten im Rahmen der Arbeiten an meiner Dissertation zu den Wandmalereien in Rechtsprechungsräumen ober- und zentralitalienischer Stadtkommunen des Spätmittelalters während eines Forschungsaufenthaltes in Trento im September 2009. Für die überaus freundliche Aufnahme und Unterstützung am Centro per le scienze religiose der Fondazione Bruno Kessler sei Prof. Dr. Antonio Autiero herzlichst gedankt.

und der sich dort vollziehenden sozialen Praxis, nämlich der bischöflichen Rechtsprechungstätigkeit, aufs Engste gekoppelt waren, ist bislang nie gefragt worden. Vielmehr stand der Gerichtssaal des Bischofs von Bergamo bisher hauptsächlich im Fokus historischer und urbanistischer Fragestellungen: Wann, von wem und zu welchem Zweck wurde die Aula della Curia errichtet und in so augenfälliger Weise zwischen den Bischofspalast und die von der Kommune verwaltete Kirche Santa Maria Maggiore gesetzt? Die Wandmalereien der Aula interessierten hierbei vor allem hinsichtlich Datierungs- und Stilfragen oder waren Ausgangspunkt für architekturhistorische und kultursoziologische Überlegungen, ohne dass dies im Einzelnen an den Bildern belegt worden wäre. Dass jedoch der historisch höchst bedeutsame Interessenkonflikt, der sich im Zuge der Autonomiebestrebung der oberitalienischen Stadtkommunen zwischen Bischof und Kommune von Bergamo entwickelt, gerade in dem Bildprogramm ausgetragen wird, fand bisher kaum Beachtung. Inwiefern spiegelt sich ebendiese Konkurrenz von kommunalen und kirchlichen Rechtsprechungsinstanzen unmittelbar in den Wandbildern, welche die durch ihre Verortung im Stadtraum, gewissermaßen als 'Zwischenraum' der einander bekämpfenden Institutionen, symbolisch aufgeladene Aula einst vollständig ausstatteten? Auf welche Weise schlagen sich die Raumfunktion und die dort vollzogene bischöfliche Gerichtspraxis samt der daraus resultierenden Repräsentationsansprüche unmittelbar in der Visualisierungsform nieder? Und wie lässt sich schließlich das Bildprogramm in den Kontext der Ausstattungen weiterer, kommunaler Rechtsprechungsräume und der damit verbundenen Schaffung visueller, institutionenspezifisch geprägter ethisch-moralischer Wertesysteme einordnen?

An diesen Desideraten setzt die vorliegende Untersuchung aus kunsthistorischem Blickwinkel an und möchte damit zum Verständnis politischer Monumentalallegorien vor der Folie der Genese gerichtlicher Organe in den ober- und zentralitalienischen Stadtkommunen des Spätmittelalters beitragen. Die Analyse der Bilder wird zeigen, mit welchem Formenrepertoire und mit welchen Bildstrategien der Bischof sich infolge seines allmählichen Machtverlustes in Bergamo im Verhältnis zu den konkurrierenden Geltungsansprüchen der Kommune inszeniert und positioniert. Auf welche Weise dabei sakrale und profane Elemente derart ineinander greifen, dass oftmals polyvalent aufgeladene, allegorische Bedeutungsdimensionen entstehen, die ebenso als Reaktion auf die politischen Umbrüche wie auf die funktionalen Erfordernisse zu bewerten sind, welche mit der Nutzung des Raums als Gerichtsstätte des Bischofs einhergehen, gilt es im Folgenden zu erörtern.

1. *Das Bildprogramm – ein rein christologischer Zyklus?*

Die Wände des bischöflichen Rechtsprechungssitzes von Bergamo waren ehemals vollständig mit Wandmalereien bedeckt.¹ Das aus mehreren Registern bestehende Dekorationssystem beginnt in der untersten Wandzone herkömmlich mit einem gemalten Wandbehang. Darüber folgt ein Abschnitt von zwei Reihen fingierter, rot, grün, gelb alternierender Marmorfliesen mit Rautenfeldern, in die kleine Figuren inseriert sind. Ein Fries mit geometrischem Meandermuster trennt diese Zone von dem darüber beginnenden Hauptregister mit figürlichen Szenen der Vita Christi. Dieses wird von einem ornamentalen Band aus Weinblatranken abgeschlossen. Direkt unterhalb der Balkendecke schließlich verläuft nochmals ein Register mit Pflanzenmotiven, einzelnen Tieren, Fantasiegestalten und Jagdszenen. Trotz des großflächigen Rahmensystems aus allegorischen und ornamentalen sowie einzelnen heraldischen Komponenten ist das vordergründige Sujet des Bildprogramms ein christologisches, erzählen doch die monumentalen figürlichen Szenen im oberen Hauptregister ausführlich und den gesamten Raum umspannend die Lebensgeschichte Christi.²

Der Blick des von der Piazza von Norden aus eintretenden Betrachters fällt zunächst auf die monumentale Verkündigungsdarstellung auf dem

¹ Zur Restaurierungsgeschichte der 1937 unter den Putzschichten wiederentdeckten und mehrfach, zuletzt 2002/2003 unter Leitung von Elisabetta Bossi restaurierten Wandmalereien sowie zum aktuellen technischen Befund F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia di Bergamo: vicenda e temi iconografici*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», 66 (2002/03), Bergamo 2004, S. 119-142, insbesondere S. 120 ff.; L. ANGELINI, *Scoperte e restauri di edifici medievali in Bergamo Alta. L'aula adiacente alla basilica di S. Maria Maggiore*, in «Palladio», IV (1940), 1, S. 35-43, der die erste Restaurierungskampagne nach Wiederentdeckung der Wandmalereien geleitet hat. Vgl. ferner die ausführliche Bestandsaufnahme und Beschreibung des Zyklus bei L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Le opere, s.v. Maestro dell'Aula della Curia*, in *I pittori bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo, I: Le origini*, Bergamo 1992, S. 78-98 (weitere Abbildungen und Schemata S. 140-153).

² Von dem fingierten Wandbehang der untersten Zone hat sich nur noch ein Fragment an der Nordwand erhalten. Dass es so knapp über dem heutigen Boden ansetzt, ist ein Indiz dafür, dass das Fußbodenniveau ehemals deutlich niedriger war. Auch gebäudetechnische Untersuchungen haben ergeben, dass der Boden der Aula einst jenem des heutigen Untergeschosses entsprach und mit dem Niveau des sich unmittelbar anschließenden Langhauses von Santa Maria Maggiore sowie dem Unterbau der südlich gelegenen Bischofskapelle Santa Croce in etwa identisch war. Vgl. CURIA DI BERGAMO (ed), *Progetto di recupero e valorizzazione* (architetto Pino Calzana, April 1998), Bergamo 1998. Der figürliche Fries mit der Vita Christi befand sich demnach ziemlich hoch, mehr als sieben Meter über dem Boden, also etwa drei Meter höher als von der heutigen Position aus. Vgl. M.C. MILLER, *I vescovi, il comune e la legge nella Bergamo medievale: Un riesame dell'Aula della curia*, in «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo», 98 (2003), 1-2, S. 7-39, 18, sowie eine schematische Darstellung des Dekorationssystems bei M.C. MILLER, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca (NY) - London 2000, S. 191, Abb. 65 und S. 192, Abb. 66. Dies mag verwundern, denn Bilder und Inschriften konnten aus dieser Entfernung wohl kaum alle im Detail erkennbar sein. Der Wortlaut eines bischöflichen Dokuments von 1225 spricht jedoch ausdrücklich von einem «... neuen hohen Saal des Bischofssitzes neben der Kirche Santa Maria ...», dazu auch weiter unten und Anm. 20. Auch M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 15 ff., kommt trotz neuer technischer Ergebnisse, die einen zur Entstehungszeit der Wandmalereien eingezogenen Zwischenboden aus Holz vermuten lassen könnten, insbesondere aufgrund der dann gegebenen Problematik der Eingangssituation letztlich doch wieder zu dem Schluss, dass es sich ehemals um einen recht hohen Raum gehandelt haben muss, der sich über beide Stockwerke erstreckte. Zur Diskussion ferner F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia*, S. 120, Anm. 4.

Bogen direkt gegenüber der Eingangstür, der den annähernd quadratischen Raum etwa mittig in Ost-West-Richtung überspannt (Abb. 1). Im linken Zwickelfeld ist der aufrecht vor einer angedeuteten Stadtkulisse stehende Engel Gabriel zu sehen, der auf die inschriftlich zu lesende Botschaft gemäß dem Lukasevangelium (1,28) «AVE MARIA GRATI[A] PLENA D[OMI]N[U] S TECUM [...]» («Gegrüßt seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr [ist] mit dir [...]») deutet, die er Maria überbringt. Dabei überschreitet er mit seinem linken Fuß solchermaßen die Rahmung, dass er sich beinahe bis hinüber zum rechten Zwickelfeld zu bewegen scheint, in dem die thronende Maria seine Botschaft vernimmt und (nach Lukas 1,38) antwortet «ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MICHI SECUNDUM V[ER]BUM TUUM» («Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast»). Auf dem rechts anschließenden Wandvorsprung ist – ebenfalls sogleich ins Blickfeld des Betrachters tretend – prominent eine die Maria anbetende, kniende Stifterfigur in Bischofsgewand und Mitra unter einem gemalten Baldachin bildlich inszeniert, bei der es sich vermutlich um den Auftraggeber des Bildprogramms handelt. Dem im Gegensatz zu einer nicht mehr lesbaren längeren Inschrift unterhalb des Bildfeldes noch zumindest partiell entzifferbaren *titulus* rechts seines Kopfes zufolge («DNS GUI oder IOHES EPS. PERGAM») wird der Bischof zumeist entweder als Giovanni Tornielli gedeutet, der von 1211 bis 1240 Bischof von Bergamo war,³ oder als Guiscardo Suardi, dessen Episkopat von 1272 bis 1281 dauerte,⁴ oder aber er wird mit Giovanni di Scanzo identifiziert, der von 1295 bis 1309 Bischof von Bergamo war.⁵ Dementsprechend werden auch die stilistisch äußerst

³ So M. BOSKOVITS, *XIII secolo: Introduzione*, in *I pittori bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo*, I, S. 67-75, 68 und Anm. 9, der in Anschluss an L. ANGELINI, *Scoperte e restauri*, S. 35-43, von der Errichtung des Bogens und der Aula aus statischen Gründen, nämlich zur Stützung der Fassade von Santa Maria Maggiore nach einem Erdbeben im Jahr 1222, ausgeht, und L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Le opere, s.v. Maestro dell'Aula della Curia*, S. 78-98, hier S. 97, die die Datierung der Fresken ins Trecento aus stilistischen Gründen ausschließen, sowie L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento: gli affreschi dell'Aula della Curia*, in «Arte cristiana», 77 (1989), S. 269-282, denen zufolge auch ein stilistischer Vergleich zu norditalienischer Wandmalerei von Anfang des 13. Jahrhunderts die Datierung bereits in die 1220er/30er Jahre nahelegt. Daran anschließend argumentiert auch M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 17.

⁴ L. ANGELINI, *Scoperte e restauri*, S. 35-43, zu den Restaurierungsarbeiten unter Leitung von Arturo Cividini, mit ersten Überlegungen zu Chronologie von Bau und Ausmalung der Aula. Aufgrund heraldischer Untersuchungen sei ferner die Identifikation der Stifterfigur mit Aligisio di Rosate denkbar, der von 1251 bis 1258 Bischof von Bergamo war, vgl. *ibidem*, S. 36. Angelini vermutet jedoch, dass aus statischen Gründen nach dem Erdbeben von 1222 zunächst das Biforienfenster in der Kirchenfassade zugemauert und nach außen hin ausgemalt worden sei, was auch unter stilistischen Gesichtspunkten plausibel scheine, wohingegen die Errichtung des großen Bogens sowie die Schaffung des neuen Raums wohl erst etwa ein halbes Jahrhundert später, um 1270-80, erfolgt sei, also unter dem Episkopat Guiscardo Suardis, vgl. *ibidem*, S. 38.

⁵ So C. SEGRE MONTEL, *La pittura del Duecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia, I: Il Duecento e il Trecento*, Milano 1985, S. 61-70, hier S. 63 und Anm. 14, die von verschiedenen Händen sowie von byzantinsierender Malweise und nordalpinen Einflüssen ausgeht, stilistische Ähnlichkeiten insbesondere mit dem Zyklus der Rocca di Angera herausstellt, und F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia*, S. 132 ff., der für eine Eingrenzung der Entstehungszeit der Wandmalereien innerhalb einer Ausstattungskampagne durch eine einzige Werkstatt, jedoch unter Leitung zweier Maler zum Ende des 13. Jahrhunderts plädiert.



Abb. 1. Aula della Curia, Bergamo, Raumansicht von Norden (Archiv der Verfasserin).

umstrittenen Wandmalereien unterschiedlich datiert, deren Uneinheitlichkeit nicht nur auf verschiedene Ausstattungsphasen, sondern auch auf mehrere beteiligte Hände hinweisen dürfte und darüber hinaus – offenbar in historisierender Weise – byzantinischen Darstellungstraditionen verhaftet ist, was die zeitliche Einordnung noch erschwert. So wird das Bildprogramm entweder bereits in die 1220er/30er Jahre, in die 1270er Jahre oder sogar erst um 1300 datiert, was wiederum mit der ebenso komplexen und nicht abschließend zu klärenden Frage nach Anlass und Zeitpunkt der Errichtung der Aula della Curia einhergeht.⁶

⁶ Dazu vgl. auch die Ausführungen weiter unten. Zur Diskussion M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 185 ff., und M.C. MILLER, *I vescovi*, insbesondere S. 13 f., der zufolge der Neubau der Aula der Curia vor allem bezweckt haben dürfte, dem raumgreifenden Bauprojekt der Kommune Einhalt zu gebieten. So erweiterte die Aula den Bischofspalast und verhinderte gleichzeitig eine weitere Ausdehnung der ganz in kommunaler Hand befindlichen Kirche Santa Maria Maggiore. Von der älteren Forschung wird hingegen teilweise angenommen, dass die Errichtung der Aula nach einem Erdbeben 1222 zur Stützung der Kirchenfassade erfolgte, was auch eine Erklärung für den hinsichtlich seiner architektonischen Funktion fraglichen Bogen wäre, vgl. L. ANGELINI, *Scoperte e restauri*, S. 38, sowie daran anschließend etwa M. BOSKOVITS, *XIII secolo: Introduzione*, S. 68 und Anm. 9, L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 275. Jüngste Restaurierungen haben allerdings nachgewiesen, dass durch den Bau der Aula nicht etwa eine ehemalige Fassade von Santa Maria Maggiore überdeckt wurde, sondern dass diese damals schlicht noch keine Westfassade hatte. Vgl. M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 13 f., die sich auf eine Untersuchung des Untergeschosses, B. ZONCA - S. GAGGIOLI, *Lettura Stratigrafica del Vano Interrato, Aula della Curia* (maggio-giugno 1999), stützt, welche dies bestätigt. Zum Forschungsstand hinsichtlich Auftraggeberschaft und Datierung der Wandmalereien unter stilistischen Gesichtspunkten grundlegend L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Le opere, s.v. Maestro dell'Aula della Curia*, S. 79, 98 und L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 269 und 274 f. Die Argumente für die Entstehung erst Ende des 13. Jahrhunderts bei F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia*, S. 132 ff., lassen die Frage

Rechts der Stifterfigur, dem Wandverlauf um die Ecke herum folgend, bewacht im unteren Register neben einer heute vermauerten Öffnung eine nur noch schwach erkennbare Gestalt in Rüstung offenbar eine gemalte oder ehemals womöglich dort vorhandene Türöffnung, die zum angrenzenden Bischofspalast geführt haben dürfte. Die Figur innerhalb der Vita Christi zu deuten, fällt schwer, vielmehr scheint sie außerhalb des Narrationskontextes zu stehen und die Räumlichkeiten des Bischofs gewissermaßen symbolisch zu verteidigen.⁷ In den Bildfeldern darüber beginnt die chronologische Darstellung der Lebensgeschichte Jesu und läuft, dem Uhrzeigersinn folgend, einmal um den gesamten Raum herum: von der Geburt und teilweise nur sehr fragmentarisch erhaltenen oder im Zuge baulicher Veränderungen gänzlich verloren gegangenen Geschichten aus der Kindheit Christi an der nördlichen Westwand über lediglich partiell entschlüsselbare Darstellungen des Kindermords von Bethlehem, der Berufung der Jünger sowie einzelner Wunder Jesu an der nordöstlichen Eingangswand bis hin zur monumentalen Abendmahldarstellung an der nördlichen Ostwand zu Santa Maria Maggiore. Ein vermauertes Biforienfenster in der unteren Wandzone markiert die bemerkenswerte Lage der Aula, die unmittelbar anstelle einer Außenfassade an den Kirchenbau ansetzt.⁸ In den vermauerten Fensterarkaden sind die jeweils inschriftlich betitelten beiden ersten Bischofsheiligen von Bergamo, die Heiligen Narnus und Viator, sowie der reitende Heilige Alexander in Rüstung mit Lilienfahne als Stadtpatron dargestellt. Jenseits des Bogens beginnen auf der südlichen Ostwand die einzelnen Episoden der Passion Christi: Ölbergsszene, Gefangennahme, Judaskuss, Christus vor Pilatus, Geißelung. Damit macht der in seiner architektonischen Funktion nach wie vor ungeklärte Schwibbogen zugleich einen thematischen Schnitt innerhalb der Christusgeschichte, was auf eine entsprechende funktionale Unterteilung des Rechtsprechungsraums in einen Warte- und Zuhörerbereich auf der einen, nördlichen, Seite sowie den Prozessbereich auf der anderen, südlichen, schließen lassen könnte. Vermutlich befand sich im heute gänzlich verlorenen Zentrum der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand einst

unbeantwortet, warum, nachdem die Aula bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts errichtet wurde, die Ausmalung erst fast hundert Jahre später erfolgt sein soll, wenn doch gerade das Bildprogramm zur machtpolitischen Stärkung der Bischofsmacht als Gegenpol für die kommunalen Bauprojekte gedient haben dürfte. Ohne an dieser Stelle näher auf stilistische Erwägungen eingehen zu wollen, erscheint mir eine Datierung der Wandmalereien zu Beginn des 13. Jahrhunderts, also relativ zeitnah nach der Errichtung der Aula della Curia, am wahrscheinlichsten.

⁷ Denkbar wäre allenfalls eine Anspielung auf die Wächter am Grab Christi, was dann aber außerhalb der chronologischen Narrationsabfolge der Christusvita stünde, zumal die Figur auch in einem separaten Register positioniert ist, nämlich eigentlich dort, wo sich an den übrigen Wänden die gemalten Marmorfliesen befinden.

⁸ Zur zentralen, symbolisch aufgeladenen Position des Fensters innerhalb der architektonischen Anlage von Santa Maria Maggiore M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 188 ff., mit einem Grundriss, Abb. 63, S. 188, nach der das blinde Fenster sich genau im Zentrum des Kirchenbaus befindet und, falls die Konsuln der Kommune etwa geplant hatten, das Langhaus der Kirche zu erweitern, es unmittelbar die Trennungslinie zwischen Klerus- und Laienbereich markiert hätte. Zum vermauerten Fenster ferner L. ANGELINI, *Scoperte e restauri*, S. 36-38, L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, insbesondere S. 269.

eine monumentale Kreuzigungsdarstellung. Daran anschließend werden auf der südlichen Westwand – wie häufig nach Westen hin – die Parusie Christi und das Weltgericht geschildert.

2. *Himmlische Gerichtssphäre und irdischer Rechtsprechungsraum*

Die Darstellung des Weltgerichts (Abb. 2) ist nicht nur aufgrund der dem Dekorationssystem geschuldeten horizontalen, die gesamte Breite der Wand bis zum Mittelbogen beanspruchenden Ausrichtung ungewöhnlich. Vielmehr bedarf ihre spezifische inhaltliche Akzentsetzung vor dem Hintergrund der Frage nach der Raumfunktion einer näheren Untersuchung.

Links ist die Wiederkunft Christi (Parusie) veranschaulicht, der in einer Glorie aufrecht vor dem Sternenhimmel steht. Die Rechte hat er im Segensgestus erhoben, auf der Schriftrolle in seiner Linken ist der Beginn eines Verses aus dem Matthäusevangelium (16,24) zu lesen, der auf die Christusnachfolge anspielt «QUI[S] VULT VENIRE AP ME ABNEGET SEMET IP[SU]M ET [et tollat crucem suam et sequatur me]» («Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst [und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir]»). Die zu erwartenden Apostel und Engelshierarchien sind seitlich nur knapp angedeutet. Rechts hingegen, in einer zweiten Mandorla, ist Christus nochmals gemäß dem apokalyptischen Text der Johannes-Offenbarung (1,16; 2,16; 19,15) als Weltenrichter auf dem Regenbogen thronend mit dem zweischneidigen Schwert im Mund dargestellt, mit dem er die reuelosen Sünder schlagen wird. Zu seiner Rechten steigen aus einem grob geschreinerten roten Holzsarkophag die nackten Seelen der Erlösten, die Seligen, welche sich mit erhobenen Armen zu Christus wenden, während in einem identischen weißen Sarkophag zur Linken des Richters die Verdammten mit geneigten Köpfen zu sehen sind. Eine explizite Darstellung, wie die Erlösten ins Paradies eintreten beziehungsweise wie die Verdammten in die Hölle absteigen und dort bestraft werden, Szenen, die sonst gerne ausführlich bildlich erzählt werden, ist hier fast gänzlich ausgespart und lediglich auf die lateinischen *tituli* «PARADISII» und «I[N] FERNUM» oberhalb der Seelen reduziert. Der Schwerpunkt liegt also darauf, die Scheidung der Seligen von den Verdammten und somit die Verurteilung beziehungsweise Beurteilung durch den Weltenrichter zu veranschaulichen, nicht hingegen die Urteilsvollstreckung. Die demonstrative Präsentation der Schriftrolle in der linken Mandorla lässt zugleich an die Ikonographie der *traditio legis* denken, wie sie vor allem auf antiken Sarkophagen und in frühchristlicher Apsidialmalerei begegnet.⁹ Üblicherweise steht Christus bei diesem Bildformular erhöht zwischen Petrus und Paulus mit erhobener rechter Hand und übergibt mit der Linken eine Buchrolle an Petrus, die

⁹ So beispielsweise im Apsismosaik der Cappella di Sant'Aquilino (4. Jahrhundert), des ehemaligen antiken Mausoleums von San Lorenzo Maggiore in Mailand.



Abb. 2. Weltgericht und Rechtsgelehrte an der südlichen Westwand, Aula della Curia, Bergamo (aus: *I Pittori bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo, I: Le origini*, Bergamo 1992, S. 90).

dieser mit dem Mantelsaum empfängt.¹⁰ Pose und Gestus Christi in seiner Rolle als Gesetzgeber werden hier aufgegriffen, allerdings mit einem Vers, der auf die Christusnachfolge verweist, kombiniert. Dadurch wird ein neuer Sinnzusammenhang gestiftet, der mit der räumlichen Disposition der Wandbilder, nämlich dem Bezug der Parusie auf die Kreuzigungsszene, einhergeht.¹¹ Auf diese Weise erfahren in der Weltgerichtsdarstellung der

¹⁰ Zur oftmals uneindeutigen *traditio-legis*- beziehungsweise *dominus-legem-dat*- Ikonographie K. BERGER, *Der traditionsgeschichtliche Ursprung der «traditio legis»*, in «*Vigiliae Christianae*», XXVII (Juni 1973), 2, S. 104-122, und P. FRANKE, *Traditio legis und Petrusprimat. Eine Entgegnung auf Franz Nikolasch*, in «*Vigiliae Christianae*», XXVI (Dezember 1972), 4, S. 263-271, sowie zu Christusdarstellungen in frühchristlichen Apsismosaiken J.-M. SPIESER, *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches*, in «*Gesta*», XXXVII (1998), 1, S. 63-73. Als ein weiteres Beispiel für den experimentellen Umgang mit diesem Bildformular sei auf das *Iustitia*-Kapitell (1422-38) innerhalb des enzyklopädischen Skulpturenprogramms an der Nordwestecke des Venezianischen Dogenpalasts hingewiesen, das die Personifikation der Gerechtigkeit samt verschiedener historischer *exempla* vorführt. So steht etwa Aristoteles frontal als Gesetzgeber in der christlichen *traditio-legis*-Ikonographie zwischen zwei ebenfalls bärtigen Begleitern und überreicht diesen jeweils einen Codex. Dazu A. LERMER, *Der gotische «Dogenpalast» in Venedig. Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum*, München - Berlin 2005, S. 192 ff. und Abb. 37 auf S. 318.

¹¹ Dazu vgl. M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 196 f., der zufolge die Auslassung ausgerechnet des Versabschnitts «und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir» durch die Nähe zur Kreuzigungsdarstellung zu erklären ist, die sich aller Wahrscheinlichkeit nach ehemals an der Südwand befand. Diese wiederum war zur südlich der Aula gelegenen Bischofskapelle hin ausgerichtet, welche ebenfalls dem Kreuz geweiht ist. So könne der Betrachter den Vers durch den doppelten Verweis auf das Kreuz ergänzen.

Aula della Curia Schriftlichkeit und Kodifizierung beziehungsweise Gesetzgebung und Urteil als unterschiedliche Facetten von Recht eine auffällige Betonung, was – wie noch zu zeigen sein wird – mit der Raumfunktion und der vor Ort praktizierten Rechtsprechungstätigkeit des Bischofs zu erklären ist.

Für Weltgerichtsbilder ungewöhnlich ist ferner die monumentale und separate Darstellung des Erzengels Michael mit der Seelenwaage (Abb. 3), der nicht, wie sonst üblich, als Assistenzfigur Christi innerhalb der Darstellung des Jüngsten Gerichts tätig wird. Statt dessen kommt ihm ein eigenes, isoliertes Bildfeld im linken Zwickel des den Raum teilenden Bogens zu – auf der Rückseite der Verkündigung an Maria –, welches an das Weltgericht an der Westwand anschließt. Während der Erzengel gerade zwei Seelen in seiner Waage wiegt, versucht ein Dämon, sich dieser zu bemächtigen, was Michael jedoch mit einer Lanze beschützend zu verhindern weiß. Dadurch wird der Erlösungsgedanke der Weltgerichtsdarstellung nochmals unterstrichen. Die exponierte bildliche Inszenierung der Waage spielt zugleich auf das Attribut der Tugend *Iustitia* an, in deren Funktion der Erzengel letztlich beim Weltgericht tätig wird, und betont damit die einerseits in der transzendenten Himmelsphäre, andererseits real im Raum sich vollziehende Gerichtspraxis.



Abb. 3. Erzengel Michael mit der Seelenwaage, Aula della Curia, Bergamo (Archiv der Verfasserin).

3. *Göttliche Gerichtsbarkeit als Legitimation der bischöflichen Rechtssprechungspraxis*

Unterhalb des Jüngsten Gerichts sind in den Rautenfeldern innerhalb der fingierten polychromen Marmorplatten Darstellungen von einzelnen (Rechts-)Gelehrten in kleinerem Maßstab zu sehen, die teils Schriftrollen lesen, teils auf Bücher deuten und offenbar lehrend tätig sind (Abb. 2).¹² Sie lassen insbesondere an Darstellungen von Rechtsgelehrten in Miniaturen von Rechtshandschriften oder in Statuten- und Matrikelbüchern denken,¹³ an Lehrszenen, wie sie häufig in skulpturaler Form an Juristengrabmalern zu finden sind – meist in Gruppen von Gelehrten, zuweilen jedoch auch einzeln, wie etwa in der Darstellung Vergils in seinem Grabmal am Broletto von Mantua von ca. 1230, der dort als Lehrer und Richter zugleich repräsentiert ist¹⁴ –, oder an Gelehrte als Vertreter der *Artes liberales* insbesondere innerhalb enzyklopädischer Programme.¹⁵ Denkbar wäre auch im Falle der Aula della Curia, dass sich die Bildinhalte sämtlicher Rautenfelder einst zu einem annähernd enzyklopädischen Zyklus ergänzten. Der prekäre Erhaltungszustand lässt hierzu jedoch keine abschließende Aussage zu. An den übrigen Wänden sind nur noch vereinzelt insbesondere Fantasiegestalten beziehungsweise Mischwesen, (Jagd-)Szenen mit Tieren sowie rein ornamentale Motive identifizierbar. Dass möglicherweise ehemals an der Westwand, passend zu den Gelehrten, auch die *Artes liberales* vertreten waren sowie an der Ostwand, unterhalb von Abendmahl und Passionsszenen, vielleicht Monatsarbeiten und Tierkreiszeichen, wie sie sich in solchen Rahmensystemen im Mittelalter regelmäßig finden, sind im Falle Bergamos lediglich Mutmaßungen.¹⁶ Denkbar wäre auch, dass jedem

¹² Die Figur eines Gelehrten in größerem Maßstab rechts mit einem geöffneten Buch, in dem «PAX ET MISERICORDIA» zu lesen ist, ist Teil einer späteren Übermalung. Dazu auch L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Le opere, s.v. Maestro dell'Aula della Curia*, S. 78.

¹³ An Miniaturmalerei lässt bereits die außergewöhnliche Wirkungsästhetik des figürlichen Registers mit der Lebensgeschichte Christi denken: Vor dem ungewöhnlicherweise schlicht weißen Hintergrund wird der einfache Farbkanon rot, grün, gelb sowie schwarz bedient, was stark an das Medium der Buchmalerei erinnert, bei der das weißgelbliche Pergament der Buchseiten, sofern nicht mit Goldgrund versehen, die Farbgebung dominiert. Auch die sehr feine, zeichnende Malweise mit zarten schwarzen Umrisslinien weist eher in die Richtung von Miniaturmalerei, die hier jedoch in monumentale Form transferiert wurde. An diese Beobachtungen schließen weiterführende Fragestellungen an, inwiefern etwa die Ausstattung insgesamt als monumentale Form von Rechtshandschriften mit Haupttext und Kommentar betrachtet werden kann. Dazu wird mit meiner Dissertation in Kürze eine Studie vorliegen. Zu Darstellungen von Rechtsgelehrten in juristischen Codices vgl. etwa A. MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, 3 Bde., Roma 1975.

¹⁴ Zu Lehrszenen an Juristengrabmalern in Bologna etwa R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982, insbesondere S. 62 und Abb. 162 zum Vergil-Grabmal am Broletto von Mantua.

¹⁵ L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 273 f. und Anm. 22. Allgemein zur bildlichen Darstellung von Gelehrten im Mittelalter vgl. die umfassende Studie von A. VON HÜLSEN-ESCH, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006.

¹⁶ So allerdings L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 273 und Anm. 21, die jedoch ebenfalls lediglich zwei Rautenfelder unterhalb der Abendmahlszene näher identifizieren können, nämlich einen Jäger mit Armbrust sowie die Zurschaustellung eines

Wandabschnitt ein eigenes Thema gewidmet war, passend zum jeweiligen Narrationsabschnitt der Lebensgeschichte Christi im Hauptregister. Die Visualisierung von Tätigkeiten, welche die im Raum vollzogene soziale Praxis veranschaulichen, findet sich auch im Kontext anderer Rechtsprechungsräume in einem vergleichbaren Darstellungsmodus, so beispielsweise im Erdgeschoss des Florentiner Zunftlokals der Arte della Lana. Dieses war vermutlich einst von der Straße aus offen zugänglich und diente als repräsentative Eingangs- und Wartehalle für die sich im *Primo Piano* befindliche *Sala d'Udienza*, den Versammlungs- und Gerichtssaal der Wollzunft. Die wahrscheinlich kurz nach Errichtung des Zunftgebäudes 1308 erfolgte Ausmalung des Erdgeschosses zeigt in den Lünettenfeldern eine Turnier- und eine Investiturszene sowie Wappenzeichen. Die kleinen Szenen innerhalb der Rautenfelder darunter, die in einem Fries den gesamten Raum umlaufen, demonstrieren hingegen minutiös die einzelnen Phasen der Wollmanufaktur, jenem Handwerk, auf dem letztlich Fortschritt und Erfolg einer der politisch einflussreichsten, wirtschaftlich mächtigsten und mitgliederstärksten Florentiner Zünfte basierte.¹⁷

In Bergamo verweisen die gestikulierenden, diskutierenden oder disputierenden Rechtsexperten in zeitgenössischer Kleidung in jedem Fall auf die sich im realen Raum vollziehende irdische Rechtsprechungspraxis des Bischofs und verankern das Bildprogramm damit in aktualisierender Weise im Kontext der bischöflichen Gerichtsbarkeit. Gut vorstellbar ist, dass sich solche Szenen, in denen Geschäftsleute Rechtsstreitigkeiten vor einem Richter oder Notar klärten, in den Portiken von Santa Maria Maggiore oder eben auch in der Aula della Curia abspielten, wie es zahlreiche Quellen aus dem 12. und 13. Jahrhundert belegen.¹⁸ Dass es sich bei dem Rechtsprechungsraum tatsächlich um die Gerichtsstätte des Bischofs handelt und nicht etwa, wie teilweise in der Forschung angenommen,¹⁹ der *militēs iustitię*, jener Beamten der Kommune, die von Bürgerräten gewählt wurden und sich insbesondere mit der Überwachung von Messen und Märkten befassten, belegt ein bischöfliches Dokument aus dem Jahre 1225, in dem es heißt: «... in camera nova alta episcopatus iuxta ecclesiam

Tanzbären. Wie stark die Motivik des monumentalen Rahmensystems wiederum mit derjenigen von Marginalminiaturen in mittelalterlichen Handschriften verwandt ist, zeigt etwa ein Vergleich mit dem Abbildungsmaterial bei L.M.C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley (CA) - Los Angeles (CA) 1966.

¹⁷ Eine ausführliche Studie zu den Florentiner Zünften wird in Kürze mit meiner Dissertation vorliegen.

¹⁸ So G. ZIZZO, *S. Maria Maggiore di Bergamo, 'Cappella della Città': La basilica bergamasca nei secoli XII e XIII*, in «Archivio Storico Bergamasco», 3 (1982), S. 207-229, insbesondere S. 225, 229, und daran anschließend L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 273 f.

¹⁹ G. ZIZZO, *S. Maria Maggiore di Bergamo*, S. 225, Anm. 72, daran anschließend L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Le opere, s.v. Maestro dell'Aula della Curia*, S. 79, und L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 274. Allgemein zur Funktion dieser Amtsträger in verschiedenen Städten Oberitaliens A. MAZZI, *I «Milites iustitię» del Comune di Bergamo*, in «Archivio Storico Lombardo», IV. Serie (X = Anno 35, 1908), S. 108-140, zu Bergamo insbesondere S. 122-133.

sancte marie ... in dem neuen hohen Raum des Bischofssitzes neben der Kirche Santa Maria ...».²⁰

Der Bischof, der die Aula della Curia von seiner Kapelle kommend wohl durch eine separate Tür in der Südwand – schräg gegenüber der nördlichen Eingangstür von der Piazza aus – betreten konnte,²¹ saß aller Wahrscheinlichkeit nach während der Gerichtsverhandlungen an der Wand unterhalb der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Auf diese Weise korrespondierte seine Position, während er Recht sprach, exakt mit derjenigen des über ihm und in seinem Rücken agierenden Weltenrichters. Die vor ihm zu Gericht sitzenden Personen mussten stets den Eindruck gehabt haben, zugleich auch vor dem christlichen Richter zu stehen, also in doppelter Weise gerichtet zu werden. Während der Bischof seiner Gerichtstätigkeit nachkam, fiel wiederum sein Blick auf die Szenen der Passion Christi an der gegenüberliegenden südlichen Ostwand – Bilder, die alle den fehlerhaften und korrupten ‘gerichtlichen’ Prozess schildern, der für die Erlösung der Menschheit nötig ist.²² Durch diese mehrfache Parallelisierung von göttlicher Gerichtsbarkeit und bischöflicher Rechtsprechungspraxis wird die Jurisdiktionskompetenz des Bischofs nicht nur von einer übergeordneten göttlichen Instanz abgeleitet, sondern darüber hinaus vermittelt der Bilder dauerhaft vor Augen geführt und solchermaßen legitimiert.

4. *Das Rad der Fortuna – göttliche Ermahnung und bischöfliche Machtbestätigung*

Den Abschluss des gesamten Zyklus bildet – ebenfalls genau im Blickfeld des Bischofs – im rechten Bogenzwickel, links der Passionsszenen in der Achse der Eingangstür, ein monumentales Fortunarad (Abb. 4).²³

²⁰ Archivio Storico Diocesano, AVBERGAMO, *Diplomata seu Jura Episcopatus Bergomensis*, raccolta 2, parte 1, perg. 8, zitiert nach M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 188 f. und Anm. 31, vgl. auch M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 13 und Anm. 34. In diesem Dokument war es der Bischof, der den Vorsitz bei einer juristischen Streitbeilegung führte, in welcher es um Land ging, das zum Bischofssitz gehörte. Bezeichnenderweise wird in keinem zeitgenössischen kommunalen Dokument ein Gerichtssaal neben Santa Maria Maggiore erwähnt. Die südlich der Aula gelegene Bischofskapelle aus dem 11. Jahrhundert war möglicherweise sogar einst durch einen direkten Zugang mit der Aula verbunden, vgl. M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 189, Anm. 30. Allgemein zur langen Tradition der Eigentumszugehörigkeit des Grundstücks zum Bistum A. MAZZI, I «*Confines Domi et Palatii*» in Bergamo, in «*Archivio storico lombardo*», 19 (1903), S. 1-33, und 20 (1903), S. 326-367, insbesondere S. 354, mit einer topographischen Rekonstruktionsskizze des Zentrums von Bergamo.

²¹ M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 197, und M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 13, die sich hierfür auf die technischen Untersuchungen von B. ZONCA - S. GAGGIOLI, *Lettura Stratigrafica*, stützt.

²² Diese Hypothese der Sitzposition des Bischofs, von der auch M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 197, ausgeht, lässt sich ferner durch Vergleiche mit anderen Gerichtssälen stützen. So ist etwa für die Sala d'Udienza der Florentiner Arte della Lana anzunehmen, dass die Richter während der Gerichtsverhandlungen auf einer Bank vor der Stirnwand mit einer Darstellung des Weltenrichters saßen, welcher also ebenfalls in ihrem Rücken agierte. Die Richter blickten dabei zugleich auf die monumentale Allegorie eines guten (irdischen) Richters in der historischen Gestalt des Brutus. Eine ausführliche Untersuchung hierzu wird in Kürze mit meiner Dissertation vorliegen.

²³ Seitlich der Zwickelfelder sind auf dem Bogen Tondi mit den Propheten Jeremias und David als Präfiguration Christi dargestellt, die dementsprechend in Richtung der ehemals an der



Abb. 4. Rad der Fortuna und Lautenspieler, Aula della Curia, Bergamo (Archiv der Verfasserin).

Die entsprechend ihrer Macht gekrönte und inschriftlich betitelte Schicksalsgöttin «FORTUNA» steht im Zentrum und hält das Rad in ständiger Drehbewegung, während sich von außen vier kleine Herrscherfiguren daran klammern, die den Wechsel von Aufstieg und Niedergang irdischer Herrschaft versinnbildlichen: Obenauf sitzt eine Figur mit einem Zweig in der Rechten, der die lateinische Inschrift «Ich regiere» («REGNO») beigefügt ist, gemäß einer seit dem 11. Jahrhundert vor allem in Bilderhandschriften aufkommenden Darstellungstradition.²⁴ Rechts davon ist neben einer sich kopfüber abwärts bewegenden Figur «Ich habe regiert» («REGNAVI») zu lesen. Unterhalb des Rades hängt eine nunmehr barfüßige Gestalt, die sich mit den Worten «Ich bin ohne Reich» («SUM SINE REGNO») beklagt, während die Figur links bereits erwartungsvoll nach oben blickt und sagt: «Ich werde herrschen» («REGNABO»).

Die seit der Antike vor allem in der Literatur geläufige Figur der Schicksalsgöttin Fortuna war im Mittelalter insbesondere durch Überlieferungen spätantiker Autoren wie etwa der Schrift *De Civitate Dei* des Augustinus und *De consolatione philosophiae* des Boethius bekannt. Schon in der Antike gesellt sich der Göttin das Attribut des Rads mit den Herrscherfiguren hinzu, das dementsprechend auch in den Bildkünsten umgesetzt wird. Dort ist es oftmals im Kontext von Allegorien guter respektive schlechter Regierung zu finden. Sehr verbreitet war die Bildformel auch innerhalb von Bilderchroniken, in denen Fortuna als Lenkerin der Weltgeschichte auftritt und den Fortlauf der Zeit symbolisiert. Die Nähe des Fortunarads zu kreisförmigen diagrammatischen Darstellungen zeigt sich ferner in zahlreichen illuminierten Handschriften aus wissenschaftlichen-encyklopädischen Zusammenhängen.²⁵ Das ursprünglich heidnisch-antike Motiv des Fortunarads ist im Mittelalter jedoch längst in den christlichen Wertekanon integriert und begegnet in Bilderbibeln, Psalterhandschriften und Lehrbüchern vor allem aus monastischem Kontext, wo es häufig ins

Südwand vermuteten Kreuzigungsszene blicken. In dem Register direkt unterhalb der Decke sieht man ferner im Zentrum die Lilie des Heiligen Alexander, flankiert von verschiedenen Vögeln, die möglicherweise die Verbindung zwischen Himmel und Erde symbolisieren, vgl. dazu M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 197. Ebenso verweisen die Tiere in dem den gesamten Raum umlaufenden obersten Register allgemein möglicherweise auf die transzendente Sphäre des Paradieses.

²⁴ Zur komplexen Entwicklungsgeschichte des Bildkonzepts des Fortunarads etwa E. MEYER-LANDRUT, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München - Berlin 1997; M. VOLLMER, *Fortuna Diagrammatica. Das Rad der Fortuna als bildhafte Verschlüsselung der Schrift De Consolatione Philosophiae des Boethius* (zugl. Univ. Diss., Berlin 2007), Frankfurt a.M. 2009. Vgl. ferner den Überblick bei S. APPUHN-RADTKE, s.v. *Fortuna*, in *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte* (Ergänzungslieferung 111/112), hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2005, Sp. 271-401, sowie speziell zur Fortuna im Mittelalter A. DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», hrsg. von F. SAXL, II (1922/1923), 1, S. 71-144.

²⁵ Zur Bedeutungserweiterung des Fortunarads auf den Kreislauf der Natur und des Lebens insbesondere in Form diagrammatischer Darstellungen C. MEIER, *Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform*, in A. PATSCHOWSKA (ed), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern 2003, S. 23-53. Zur Kombination des Fortunarads mit den menschlichen Lebensaltern ferner B. YUN, *A Visual Mirror for Princes: The Wheel on the Mural of Longthorpe Tower*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 70 (2007), S. 1-32.

System des Kosmos eingeordnet wird oder die weltliche Schicksalsverbundenheit als unmittelbare Erfahrung der göttlichen Ordnung kenntlich macht. Außerhalb der explizit weltlichen Herrschaftsthematik wird das Rad oftmals allgemeiner auf den Wechsel des Lebens und den Kreislauf der Natur bezogen, beziehungsweise soll es vor der Missachtung Gottes durch Hochmut warnen. Das Schicksalsrad findet sich folglich häufig in skulpturaler Form weithin sichtbar in der Kirchenarchitektur, beispielsweise in den Fensterrosen von San Zeno in Verona oder am Dom zu Trient. Nicht selten erfolgt dabei eine Parallelsetzung der Fortunathematik mit dem Jüngsten Gericht.²⁶ Am Trentiner Dom San Vigilio etwa ergibt sich eine inhaltliche Verbindung zur göttlichen Rechtsprechung, insofern die als Fortunarad ausgestaltete Rosette der Nordfassade, die zu Marktplatz und Palazzo Pretorio hin ausgerichtet ist, mit der Fensterrose der Westfassade korrespondiert, bei der anstelle eines irdischen Herrschers Christus als Weltenrichter obenauf thront und anstelle der stürzenden oder aufsteigenden, sich am Rad festhaltenden kleinen Herrscherfiguren die vier Evangelistensymbole in das Gewände skulptiert sind. Beide Instanzen schienen also die Handels- und Rechtsgeschäfte auf dem Marktplatz zu überwachen und beständig an Tugendhaftigkeit und Gerechtigkeit zu appellieren.

Vor diesem Hintergrund stellt sich im Falle von Bergamo die Frage, inwiefern das Fortunarad ähnlich wie in anderen, kommunalen Regierungs- und Rechtsprechungskontexten als ein typischerweise in Gerichtssälen begegnendes göttliches Warnbild zu sehen ist. Ferner ist zu fragen, inwieweit es zugleich auf die damals aktuellen Bedingungen der Verfassung von Bergamo zugeschnitten beziehungsweise – vor dem Hintergrund der Genese konkurrierender kommunaler und kirchlicher Rechtsprechungsgremien in Bergamo – ausdrücklich den machtpolitischen Bedürfnissen des Bischofs angepasst ist. Dafür wird ein kurzer Blick auf zwei weitere Gerichtssäle geworfen, zum einen auf jenen der Rocca di Angera am Lago Maggiore, dem Sitz der Visconti als *Signori* von Mailand, zum anderen auf das Bildprogramm der sogenannten Casa Corboli, bei der es sich wohl ehemals um den Sitz der kommunalen Verwaltungsträger des toskanischen Städtchens Asciano handelte, das sich im territorialen Einzugsbereich von Siena befand.

Die um 1280 entstandenen Wandmalereien der Sala di Giustizia der Rocca di Angera führen den Sieg Otto Viscontis über den zuvor in Mailand herrschenden Napoleone della Torre in der Schlacht bei Desio 1277 in einer Abfolge der wesentlichen historischen Ereignisse vor Augen. Zugleich wird der Ruhm der Visconti durch allegorische Komponenten philosophisch überhöht, indem es im kosmologischen System der Planeten und Tierkreiszeichen verankert wird. In Analogie zum Lobgedicht des Stephanardo da Vicomercate auf Otto Visconti, das dem Bildprogramm der

²⁶ Zu Fensterrosen in Form von Fortunarädern und deren Verbindung zum Jüngsten Gericht in Portalprogrammen von Kathedralen der französischen Gotik M. VOLLMER, *Fortuna Diagrammatica*, insbesondere S. 215 ff. Zum Trentiner Dom ferner I. ROGGER - E. CAVADA (edd), *L'antica basilica di San Vigilio in Trento: storia archeologica reperti*, 2 Bde., Trento 2001.

Rocca zugrunde liegt, muss man sich als Begleitung des dort visualisierten Fortunarads wohl ursprünglich die vier Kardinaltugenden vorstellen, waren diese doch unerlässliche Voraussetzung für den Herrscherruhm.²⁷ Dementsprechend wäre in Ergänzung zum christlichen Heilsplan auch in der Aula della Curia in Bergamo ein Tugendenprogramm zu erwarten gewesen. Theologal- und Kardinaltugenden fehlen hier allerdings vollständig. Dass gute Herrschaft sich durch christliches, tugendhaftes Verhalten und in erster Linie durch Gerechtigkeit auszeichnet, ergibt sich jedoch insofern aus dem christlichen Wertekanon des Bildprogramms, als es die Jurisdiktionsgewalt des Bischofs in Analogie zur göttlichen Gerechtigkeit setzt und überdies, wie oben beschrieben, explizit zur Christusnachfolge auffordert.

Inwiefern kann das Rad der Fortuna in Bergamo darüber hinaus als visuell vermittelte Warnung vor Überheblichkeit und Stolz (*Superbia*), die die Folge eines Herrschaftsaufstiegs sind, gelesen werden? Dieser negative ethisch-moralische Impetus manifestiert sich etwa in der geometrischen Form eines Rades, der sogenannten Ruota di Barlaam, in der Casa Corboli des unweit von Siena gelegenen Asciano. In der sogenannten Sala di Aristotele, dem Versammlungsraum im ersten Stock, in dem wohl ehemals die kommunalen Verwaltungsträger der in territorialer Abhängigkeit von Siena stehenden Kommune Asciano tagten, ist die Schicksalsgöttin in den vermutlich kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Wandmalereien nicht bildlich dargestellt (Abb. 5). Gleichwohl ist das kreisförmige Diagramm inhaltlich und formal als Rekurs auf das Rad der Fortuna zu lesen, das also nicht nur als gegenständliches Attribut der Göttin die fortdauernde Bedrohung der Macht im Wechsel der Zeiten symbolisiert, sondern sich hier vielmehr zu einem Schemabild verselbständigt. Während der innere Tondo mit der auf dem buddhistischen Text von Barlaam und Josaphat basierenden, im Mittelalter verchristlichten Parabel vom Jüngling und dem Einhorn allgemein auf die Vergänglichkeit des Lebens anspielt, schaffen die knappen szenischen Schilderungen des jeweiligen gewaltsamen Lebensendes historischer Herrscher in den äußeren kleinen Medaillons den Bezug zur Thematik guter beziehungsweise schlechter Regierung. Sie vervollständigen so das zentrale *Vanitas*-Motiv zu einem komplexen Warnbild. Dabei vermögen sie zugleich das abstrakte ethisch-moralische Wertesystem eines tugendhaften, gottesfürchtigen Lebens mittels konkreter *Exempla* nochmals zu veranschaulichen.²⁸

In Bergamo hingegen unterstreicht die Integration des Fortunarads in das Programm der Aula della Curia nicht allein die Parallelisierung der

²⁷ D. BLUME, *Die Argumentation der Bilder – Zur Entstehung einer städtischen Malerei*, in H. BELTING - D. BLUME (edd), *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit*, München 1989, S. 13-21, hier S. 18 f. Allgemein zur Ausmalung der Rocca di Angera D. BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (Studien aus dem Warburg-Haus, 3), Berlin 2000, Kap. IX, zur Fortuna Kap. X.2.

²⁸ Zu Asciano M.M. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del medioevo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia», 3. Serie, XVIII (1988), 3, S. 1105-1272. Eine systematische Untersuchung der Wandmalereien der Casa Corboli in Asciano wird ferner in Kürze mit meiner Dissertation vorliegen.

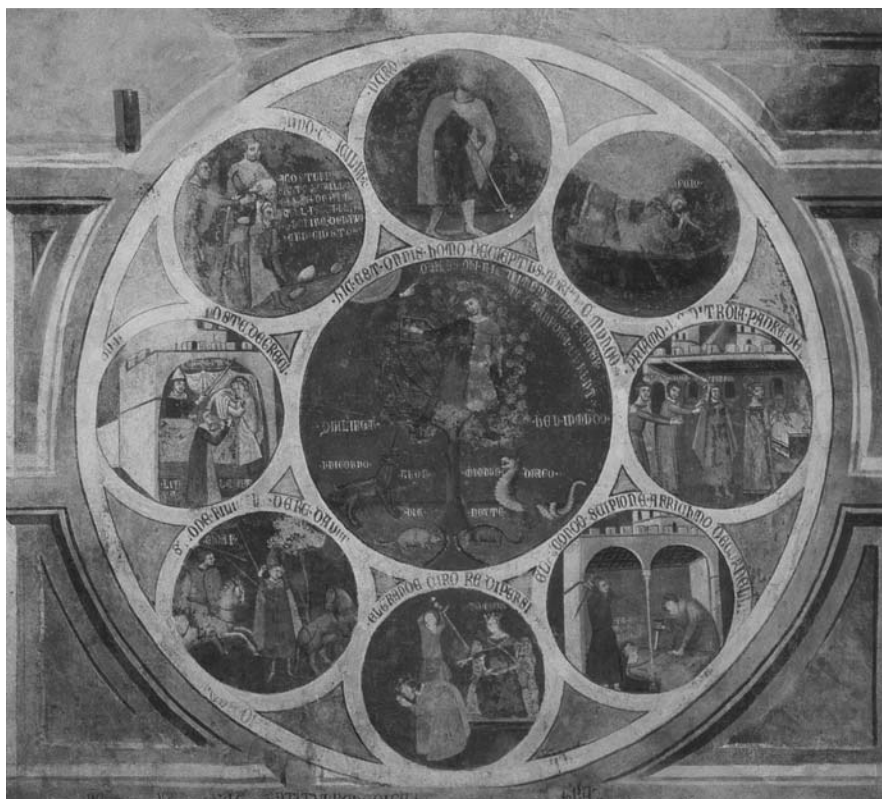


Abb. 5. Ruota di Barlaam, Sala di Aristotele, Casa Corboli, Asciano (aus: R. FUNARI, *Un ciclo di tradizione repubblicana nel Palazzo Pubblico di Siena. Le iscrizioni degli affreschi di Taddeo di Bartolo (1413-1414)*, Siena 2002, Taf. XIV).

irdischen, bischöflichen mit der himmlischen, göttlichen Rechtsprechungsgewalt, sondern es erfolgt dadurch – ebenso wie durch die Rechtsexperten unterhalb des Weltgerichts, vor dem der Bischof zu Gericht saß – eine Bezugnahme auf den damals aktuellen gesellschaftspolitischen Kontext: Die Verstetigung der kommunalen Strukturen in der Verfassung von Bergamo zu Beginn des 13. Jahrhunderts bedingte eine Neuverteilung von Gerichtsbarkeiten und Machtkompetenzen zwischen Kirche und Kommune. Dem Bischof kam ursprünglich seit dem frühen 10. Jahrhundert als *Signore* die Jurisdiktionskompetenz in sämtlichen, das heißt kirchlichen wie weltlichen, zivil- wie strafrechtlichen, Fragen innerhalb der Stadt zu, die er trotz der Herausbildung kommunaler Strukturen zum Ende des 11. Jahrhunderts hin behielt, ja, sogar durch kaiserliche Verfügung seit 1156 auf den gesamten *Contado* ausdehnen konnte.²⁹ Diese Kompetenzen wurden 1183 bestätigt,

²⁹ Zur Bischofsmacht in Oberitalien C. MANARESI, *Alle origini del potere dei vescovi sul territorio esterno delle città*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio

und noch im Vorfeld des Friedens von Konstanz wurde dem Bischof das Recht zugestanden, die städtischen Beamten zu ernennen, wohingegen die Konsuln in anderen Städten ihre Autorität vom Kaiser ableiteten.³⁰ Ungeachtet dieser außergewöhnlichen kaiserlichen Zugeständnisse an den Bischof machte ihm die Kommune jedoch im frühen 13. Jahrhundert seine ausschließliche gerichtliche Zuständigkeit zunehmend streitig, indem sie konkurrierende Rechtsprechungsinstitutionen in Stadt und Land zu etablieren wusste.³¹

Die Errichtung der Aula della Curia als neuen bischöflichen Gerichtssaals spätestens zu Beginn des 13. Jahrhunderts ist folglich als Reaktion auf das sich parallel entwickelnde kommunale Gerichtssystem zu bewerten. Zugleich jedoch war sie notwendige Konsequenz, um sich gegenüber der provokanten Errichtung der Kirche Santa Maria Maggiore sowie des Palazzo della Ragione (Broletto) als Regierungssitzes seitens der Kommune zu behaupten. Beides wurde im Laufe des 12. Jahrhunderts in unmittelbarer Nähe zum Bischofspalast auf dem ehemaligen Gelände des römischen Forums erbaut. Während dort zuvor ein weitgehend offenes und öffentlich zugängliches Areal gewesen war, dominierten nun die kommunalen Gebäude den Platz und schnitten dem Bischof regelrecht den Weg von seinem Bischofspalast zum Dom San Vincenzo ab.³² Die Kirche Santa

muratorio», 58 (1944), S. 221-334; zu Bergamo und der Machterweiterung auf den *Contado* durch gefälschte *diplomata* Ottos II. 968 und Heinrichs III. 1041, was damals gängige Praxis war, vgl. *ibidem*, S. 313 f. Bergamo gehörte zu den nur wenigen Städten, in denen einige Regeln über die bischöfliche Gerichtsbarkeit sogar den Krieg mit Barbarossa überlebten. Vgl. dazu C. STORTI STORCHI, *Diritto e istituzioni dal comune alla signoria*, Milano 1984, S. 71 f., 82, 87. Im Vorfeld des Investiturstreits kam es allerdings zu einer Krise der Bischofsmacht. Bischof Arnulf wurde 1098 abgesetzt und 1109 exkommuniziert, was die Verfestigung der schon angelegten kommunalen Strukturen zur Folge hatte, denen dadurch bereits der Weg geebnet war, dass dieselben reichen Familien, die in die Bischofsregierung involviert waren, auch die kommunalen Ämter übernahmen. Allerdings gelang es Arnulf dennoch über Jahre als *signore* die Macht innezuhalten. Vgl. dazu J. JARNUT, *Bergamo 568-1098: Verfassung-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte in einer lombardischen Stadt im Mittelalter* (Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beiheft 67), Wiesbaden 1979, S. 112-132, und J. JARNUT, *Sviluppo del potere secolare dei vescovi bergamaschi fino alla lotta per le investiture*, in *Bergamo e il suo territorio nei documenti altomedievali* (Atti del convegno Bergamo, 7./8. April 1989), hrsg. von M. CORTESI, Bergamo 1991, S. 69-79.

³⁰ Zur sonst üblichen Verteilung der Jurisdiktionskompetenz zwischen Bischof und Kommune G. MILANI, *Lo sviluppo della giurisdizione nei comuni italiani del secolo XII*, in F.-J. ARLINGHAUS - I. BAUMGÄRTNER - V. Colli (edd), *Praxis der Gerichtsbarkeit in europäischen Städten des Spätmittelalters* (Rechtsprechung. Materialien und Studien, 23), Frankfurt a.M. 2006, S. 21-45. Allgemein zum Kompetenzbereich des Bischofs sowie zu Unterschieden in den Tätigkeitsfeldern von Klerus und Laien in Italien M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 199, 206 ff.

³¹ Vgl. dazu C. STORTI STORCHI, *Diritto e istituzioni*, insbesondere S. 181-211, die bemerkt, dass der Bischof nach wie vor offiziell die öffentliche Autorität in der Stadt behielt, und annimmt, dass der Charakter der kommunalen Gerichtsbarkeit ihre Wurzeln in Nachbarschaftsorganisationen (*vicinie*) hatte und auf Traditionen privater Schiedsgerichtsbarkeit sowie außergerichtlicher Streitbeilegung beruhte, vgl. insbesondere *ibidem*, S. 197, Anm. 45, sowie generell zu den *vicinie* S. 49-55. Allgemein zum komplexen Phänomen der Entwicklung italienischer Stadtkommunen vgl. ferner sozialgeschichtliche Forschungen, etwa H. KELLER, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien: 9. bis 12. Jahrhundert* (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 52), Tübingen 1979; H. KELLER, *Die Entstehung der italienischen Stadtkommunen als Problem der Sozialgeschichte*, in «Frühmittelalterliche Studien», 10 (1976), S. 169-211; A. HAVERKAMP, *Herrschaftsformen der Frühstauer in Reichsitalien*, 2 Tle., Stuttgart 1970 und 1971.

³² Vgl. dazu die Grundriss-Skizze bei M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 186, Abb. 60.

Maria Maggiore, die nicht ohne Grund den Beinamen ‘cappella del comune’ trug, wurde nicht nur von der Kommune finanziert und verwaltet, sondern auch ausschließlich von dieser bespielt: So wickelten die Händler dort ihre Geschäfte ab, weshalb denn auch an der Nordfassade zum Platz hin die im Handel üblichen Maß- und Gewichtseinheiten eingemeißelt waren.³³ Um innerhalb dieses kommunalen Autonomisierungsprozesses seine eigene Machtstellung zu stabilisieren und das weitere Erstarken konkurrierender Gerichtsorgane zu verhindern, positionierte der Bischof sich mit dem Bau der Aula della Curia als seinen neuen Rechtsprechungsorts nicht nur prominent im Stadtbild unmittelbar zwischen den zwei sich bekämpfenden Institutionen. So grenzt die Aula auf der einen Seite derart an Santa Maria Maggiore an, dass diese keine (West-)Fassade hat und überdies weitere Anbauten durch die Kommune ausgeschlossen waren, während zugleich auf der anderen Seite der eigene, bischöfliche Palast vergrößert wurde.³⁴ Vielmehr setzt der Bischof darüber hinaus, zur Stärkung seiner Machtposition, in den Wandbildern seine eigene Rechtsprechungskompetenz in Analogie zu derjenigen Christi als Weltenrichter und greift damit auf eine noch ältere Tradition zurück, legitimiert er doch seine Autorität nicht durch kaiserliche Dokumente, wie es die kommunalen Konsuln tun, sondern durch seine liturgische Rolle als Vertreter Christi in Bergamo. Sein Amt nimmt er folglich für die Kommune wahr und stellt sich dabei in die Tradition der ältesten Bischofsheiligen und Stadtpatrone aus dem 4. Jahrhundert, die in dem vermauerten Bogenfenster zu S. Maria Maggiore hin an symbolisch bedeutsamer Stelle dargestellt sind.³⁵ Auf diese Weise manifestiert sich in dem Bildprogramm der Aula also nicht allein das Bedürfnis des Bischofs nach Selbstdarstellung, sondern auch ein gewisses Verantwortungsbewusstsein gegenüber den Bürgern seiner Stadt, denen er Zuwendung signalisiert und Unterstützung anbietet. Nicht zuletzt stellt es jedoch den Versuch einer Legitimation und Stabilisierung seiner allmählich schwindenden Macht durch Ableitung seiner Autorität von einer höheren

³³ In der Sockelzone des Nordquerschiffs des Doms zu Trient sind ebenfalls die Trentiner Längenmaße eingeritzt, welche an Markttagen zur Kontrolle dienten. Zu den Maßeinheiten in Bergamo G. ZIZZO, *S. Maria Maggiore di Bergamo*, S. 213 f., 225-229, L. ANGELINI, *Le antiche misure segnate sulla fronte di S. Maria Maggiore di Bergamo*, in «Atti dell’Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», 28 (1953-1954), S. 103-108. Zur Nutzung von Kirchen und Kapellen durch die Kommune anhand exemplarischer Fälle in Ober- und Zentralitalien M. RONZANI, *La «Chiesa del Comune» nelle città dell’Italia centro-settentrionale (secoli XII-XIV)*, in «Società e storia», 6 (1983), S. 499-534. Zur seit dem späten 12. Jahrhundert zunehmenden Nutzung der Bischofskirchen für kommunale Versammlungen M.C. MILLER, *The Bishop’s Palace*, S. 216 ff. Zur Instrumentalisierung und Kommunalisierung der Bauaufgabe des Straßburger Münsters sowie zu den Auswirkungen der Streitigkeiten zwischen Kommune und Bischof auf die Architektur vgl. B. KLEIN, *Das Straßburger Münster als Ort kommunaler Repräsentation*, in J. OBERSTE (ed), *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt*, Regensburg 2008, S. 83-93.

³⁴ Nach M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 13, wurde zunächst der ehemalige Bischofspalast durch einen dem heutigen Bau ungefähr entsprechenden Teil erweitert, sodann, möglicherweise schon Ende des 12. Jahrhunderts, die Lücke zwischen Santa Maria Maggiore und dem Bischofspalast durch Errichtung der Aula della Curia geschlossen. Zur Diskussion über Anlass und Zeitpunkt der Errichtung vgl. ferner oben Anm. 6.

³⁵ Vgl. dazu M.C. MILLER, *The Bishop’s Palace*, S. 188 ff. und oben Anm. 8.

Instanz dar, nämlich jener Gottes. Dies erklärt auch die sich in mehrfacher Hinsicht manifestierende, spezifische Akzentuierung des Erlösungsgedankens in der Weltgerichtsdarstellung sowie die prominente Exponierung des Erzengels Michael und seiner Waage als eines Attributs der *Iustitia*.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass in der Person des mittleren Rechtsgelehrten unterhalb der Darstellung des Jüngsten Gerichts, also dort, wo der Bischof parallel zum christlichen Weltenrichter sein Amt ausübte, sich nicht nur die frontale Position Christi in beiden Mandorle, sondern auch dessen rotes Gewand wiederholt, während ihn die beiden gelbgewandeten Gelehrten nach innen gekehrt flankieren und es damit dem im Bildfeld darüber nur angedeuteten himmlischen Hofstaat gleichtun. Das Rad der Fortuna, das für die Prozessbeteiligten, die den Saal nach der Gerichtsverhandlung wieder verließen, genau in der Achse der Tür liegt, die auf den Platz hinausführt, an dem wiederum die Kommune durch die Bauten des Palazzo della Ragione und der 'cappella del comune' visuell präsent war, konnte sowohl die Vertreter der kommunalen Führungsschicht als auch den Bischof selbst stets zu tugendhaftem Verhalten ermahnen, das sich an christlichen Werten zu orientieren hatte, war es doch die göttliche Instanz, die letztlich über allem stand und über das irdische Schicksal entschied.

Der nur auf den ersten Blick rein christologische Zyklus erhält also auf mehreren Ebenen entscheidende Neukontextualisierungen, indem der narrative, auf traditionellem, sakralem Formenrepertoire basierende Christuszyklus von Elementen aus unterschiedlichen profanen Zusammenhängen durchdrungen wird. Die Schaffung bis dahin ungekannter, polyvalent aufgeladener Bildallegorien führt dabei zu neuen Semantiken. Zugleich erfolgen wiederholt Bezugnahmen auf die Raumfunktion als Gerichtssaal sowie auf die sich in dem Raum vollziehende soziale Praxis, nämlich die bischöfliche Rechtsprechungstätigkeit. Gleichzeitig wird der Zyklus in aktualisierender Weise innerhalb der damals stattfindenden historisch-politischen Umbrüche verankert.

5. *Neuartige Bildfindungen: Christliches, Kommunales und Höfisches*

Dem Betrachter, der die Aula della Curia nach der Gerichtsverhandlung wieder verließ, bot sich zum Abschluss keineswegs ein für ein christologisches Programm zu erwartendes Bild. Vielmehr schließt der Zyklus auf dem Bogen – als Spiegel der einleitenden Verkündigungsszene – mit der Darstellung des Seelenwägers Michael sowie mit dem Rad der Fortuna, unter dem ein Lautenspieler dargestellt ist (Abb. 6). An dieser ungewöhnlichen Konstellation lässt sich noch einmal pointiert vor Augen führen, wie erfindungsreich und vielschichtig die Genese neuer Bildallegorien von statten ging.

Unterhalb des Erzengels Michael ist ein monumentaler Straußenvogel platziert, der als christliches Symbol für die Geburt oder zuweilen auch



Abb. 6. Aula della Curia, Bergamo, Raumansicht von Süden (Archiv der Verfasserin).

für die Höllenfahrt Christi zu lesen ist. Zugleich aber unterstreichen seine Federn, die wegen ihrer gleichen Länge für das Prinzip der *Aequitas* stehen, was ein Attribut der Gerechtigkeit ist, nochmals die inhaltliche Verbindung und gelegentlich auch in Weltgerichtsdarstellungen explizierte Analogie zwischen dem Seelenwäger Michael und der Tugend *Iustitia*. Der unterhalb des Fortunarads spielende Lautenist in höfischem Gewand tritt hingegen beinahe wie der Erzähler der gesamten Geschichte auf. Er scheint nach den formalästhetischen Prinzipien eines Autorbildes, das also wiederum der Buchmalerei entlehnt ist,³⁶ paradoxerweise das Ende einer fiktiven profanen, höfischen Rahmenhandlung zu markieren, deren Abschluss ohne Weiteres das Glücksrad bilden könnte. Zugleich wird mit dem Lautenspieler jedoch auch auf König David angespielt, der ohnehin links der Fortuna als Prophet in Tondoform dargestellt ist und ein Pendant zum Propheten Jeremias rechts neben dem Erzengel Michael bildet. König David erscheint häufig mit Lyra oder einem anderen Musikinstrument als Verkörperung der Weltharmonie, was daher zu der universellen, kosmologischen Dimension des Fortunarads passen würde.³⁷ Dass das Schicksalsrad ebenfalls christlich

³⁶ Zum umfangreichen Forschungsfeld des Autorbildes stellvertretend etwa G. KAPFHAMMER - W.-D. LÖHR - B. NITSCHKE (edd), *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Münster 2007.

³⁷ So auch L. POLO D'AMBROSIO - A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento*, S. 272, Anm. 16. Zur Darstellung König Davids mit verschiedenen Musikinstrumenten als Verkörperung der kosmologischen Ordnung Ch.D. TOLNAY, *The Music of the Universe*, in «Journal of the Walters Art Gallery», VI (1943), S. 83-104.

kodiert ist, darauf verweisen die beiden Pfauen, die rechts unterhalb des Rads aus einer Schale von dem eucharistischen Opferblut Christi trinken und auf diese Weise das ewige Leben symbolisieren. Gleichermäßen steht der Pfau jedoch für die Laster Eitelkeit (*Vanitas*) und Hochmut (*Superbia*), was wiederum Thema des Fortunarads im Herrschaftskontext ist. In diesen Zusammenhang fügt sich ebenfalls die Person Davids als Sinnbild der Gerechtigkeit ein, der wie Salomo und Christus die Idee allen gerechten und von Weisheit geleiteten Regierens eines christlichen Herrschers verkörpert und außerdem als typologisches Gegenbild zu den drei Stufen des Hochmuts für die Demut steht, in Gestalt des Lautenisten also gewiss nicht zufällig unterhalb des Fortunarads sitzend positioniert ist.

Wenn man schließlich die kultursoziologischen Überlegungen Maureen C. Millers zur Ausprägung einer höfischen Kultur einer gesamteuropäischen elitären Führungsschicht, in der sich die Differenzen zwischen Laien und Klerus weitestgehend ausgeglichen haben,³⁸ auf die Wandmalereien der Aula della Curia überträgt, könnte man den Lautenspieler gewissermaßen als Identifikationsfigur des hier repräsentierten gehobenen Klerus beziehungsweise der aus dem Klerus stammenden höfischen Elite ansehen. Wie Miller allgemein für Bischofspaläste vermutet, ohne dies jedoch konkret an den Bildern zu belegen, etabliert das Bildprogramm der Aula della Curia gerade den religiösen Kontext für die sozialen Praktiken, die darin stattfanden. Obwohl insbesondere die Verwaltungs- und Regierungsaufgaben mit säkularen Eliten geteilt wurden, gab es auch solche, die allein in kirchlicher Hand lagen. Bischöfe widmeten sich der Fürsorge, speisten die Armen und Gläubigen in ihrem Palast und veranstalteten Feste, auf denen Dichtung und Gesang sakralen Inhalts zum Besten gegeben wurden. Durch diese klerikale Linie höfischer Kultur unterschieden sich der höhere Klerus und die von ihm ausgeübte Macht von derjenigen der säkularen Komplementäre.³⁹ Während die Visualisierung der Rechtsprechungspraxis sich gleichermäßen auch auf die kommunalen Amtsträger beziehen ließe, ist der Lautenspieler explizit mit den musikalischen Darbietungen anlässlich höfisch geprägter, von Bischof und Klerus veranstalteter Feste in Verbindung zu bringen. Fortunarad und Lautenist zum 'Ausklang' des gesamten Bildzyklus können daher auf einer weiteren allegorischen Ebene zugleich als Ausdruck der permanent gefährdeten Autonomie der miteinander konkurrierenden kommunalen und klerikalen Organe verstanden werden, die sich mangels bestehender Staatstheorien und Begründungsmuster in ständiger Legitimations- und Erklärungsnot befanden. Der Ausblick auf die Wiederkehr Christi, der innerhalb des Bildprogramms gewährt wird, stellt gleichsam eine ideale Vision am Ende eines wechselvollen institutionellen Machtkampfs vor Augen.

³⁸ Zur «clerical courtly culture» auch im negativen Sinne vgl. M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 205 ff., und M.C. MILLER, *I vescovi*, S. 23.

³⁹ Dazu M.C. MILLER, *The Bishop's Palace*, S. 206 ff., insbesondere S. 215.

Die bildliche Ausstattung der Aula della Curia in Bergamo ist damit eines von einst wohl zahlreichen, heute jedoch nur noch vereinzelt erhaltenen Beispielen für die experimentelle Konzeption von Ausstattungen seitens humanistisch gebildeter Juristen und Theologen, die aufgrund eines spezifisch geprägten, neu geschaffenen funktionalen Kontextes dem Erfordernis nach anderem, politischem Bildvokabular nachkamen. So erhalten aus unterschiedlichen Darstellungstraditionen vertraute Elemente durch neuartige Zusammenstellung bisher ungekannte, vielschichtige Bedeutungsdimensionen. Es werden neue Bildformeln erprobt, was als flexible Reaktion auf veränderte gesellschaftspolitische Verhältnisse und das jeweilige Geltungsbedürfnis zu bewerten ist. Die visuelle Repräsentation der Bischofsautorität, die in Bergamo an sich schon durch die selbstbewusste Errichtung der Aula della Curia unmittelbar zwischen Bischofspalast und 'cappella del comune', also zwischen Kirche und Kommune, gewährleistet wäre, wird erst durch das komplexe Bildprogramm nunmehr in monumentaler Form vor Augen geführt und mit ausgeprägtem Geltungsanspruch dauerhaft sichtbar gemacht.