

HOCHZEITSIKONOGRAPHIE IM TRECENTO

von Max Seidel

RELIGIÖSE IKONOGRAPHIE UND PROFANES ZEREMONIELL¹

Cimabues Fresko des Hochzeitszugs von Maria und Joseph in der Apsis der Oberkirche von San Francesco in Assisi² zeigt eine überraschende Ähnlichkeit zum profanen Zeremoniell (Abb. 1). Das Vorbild einer bürgerlichen Hochzeitsfeier war dem Künstler so wichtig, daß er gravierende Abweichungen von den apokryphen Texten nicht scheute. Keine der drei für die Ikonographie der Jugendgeschichte Mariæ maßgebenden Quellen ist in diesem stark verblaßten, mit Hilfe einer Nachzeichnung von Johann Anton Ramboux (Abb. 2) genauer erkennbaren Wandbild wiederzufinden — weder das im Mittelalter als Bericht eines Augenzeugen (eines Sohns Josephs aus erster Ehe) geltende Proto-Evangelium des Jakobus³, noch das angeblich von Hieronymus ins Lateinische übersetzte Pseudo-Matthäusevangelium⁴ oder der weit verbreitete, von der *Legenda aurea* übernommene Text *De nativitate Mariae*.⁵

Im Proto-Evangelium und im Pseudo-Matthäusevangelium ist keine Rede von einer Eheschließung im Tempel von Jerusalem. Joseph erklärt sich auf Drängen des Hohenpriesters lediglich dazu bereit, die im Tempel erzogene Jungfrau in seinem Haus aufzunehmen: "Maria, ich habe dich aus dem Tempel des Herrn empfangen und lasse dich nun in meinem Haus und gehe fort, um meine Bauten zu errichten; danach werde ich wieder zu dir kommen; der Herr wird dich bewahren."⁶

Allein die Schrift *De nativitate Mariae* berichtet von der im Tempel stattfindenden Hochzeit. Aber auch dieser Text kann nicht Cimabues Vorlage gewesen sein, denn die Quelle erwähnt keine feierliche Prozession der Braut in Begleitung des Bräutigams. Laut *De nativitate Mariae* hätten sich die frisch Vermählten sogleich getrennt. Maria habe den Tempel in Begleitung von sieben Jungfrauen verlassen, um direkt ins Haus ihrer Eltern nach Nazareth zurückzukehren, während Joseph von Jerusalem nach Bethlehem gereist sei.⁷

Cimabues Abweichen von der Texttradition wird im Vergleich mit byzantinischen oder von Byzanz beeinflußten westlichen Kunstwerken⁸ besonders deutlich. Die in der Chora-Kirche in Istanbul wiedergegebene Szene, in der Maria in Begleitung von Joseph den Tempel verläßt, steht der Darstellung eines Brautzugs denkbar fern (Abb. 3). Der besorgte Blick des sich nach der merkwürdig klein wiedergegebenen Maria umschauenden Josephs scheint nicht einer Braut, sondern einem halbwüchsigen Mädchen zu gelten, das einem älteren Mann hinterherholt. In Assisi hingegen reichen Maria und Joseph einander zärtlich die Hände und schreiten als Brautpaar in feierlichem Zug unter einem von vier Jünglingen getragenen Baldachin aus dem Tempel (Abb. 1 u. 2).

Jedoch nicht Cimabue, der nach unserem Empfinden das glaubwürdigere Bild der Ehe von Maria und Joseph schuf, sondern der byzantinische Künstler, welcher Maria zu einem Kind degradiert, ist der getreuere Interpret des Proto-Evangeliums. Denn letzteres betont die Disparität des alten Witwers zu dem erst zwölfjährigen Mädchen. Gemäß dieser Schrift soll Joseph gegen die ihm aufgezwungene Ehe sogar starke Bedenken geäußert haben: "Da sprach der Priester zu Joseph: 'Joseph, du hast durchs Los die Jungfrau des Herrn zugeteilt bekommen; nimm sie in deine Obhut!' Joseph aber entgegnete ihm: 'Ich habe schon Söhne und bin alt, sie aber ist ein junges Mädchen. Ich fürchte, ich werde zum Gelächter für die Söhne Israels!'"⁹

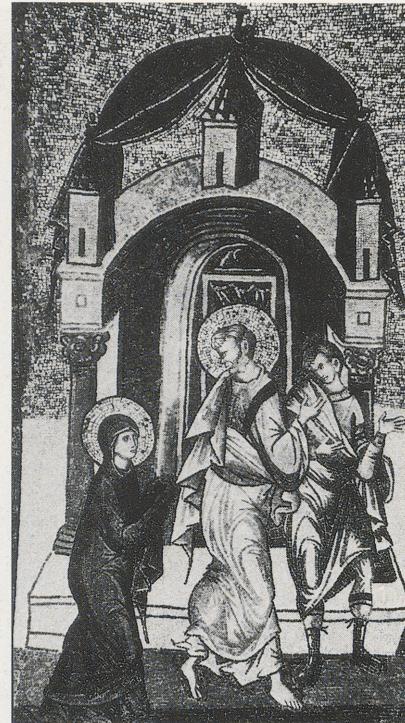


1 Cimabue, Marienleben. Assisi, San Francesco, Apsis der Oberkirche.





2 Johann Anton Ramboux, Zeichnung nach Cimabues Fresko des Hochzeitszugs von Maria und Joseph. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.



3 Maria verläßt den Tempel in Begleitung Josephs. Istanbul, Chora-Kirche.

Cimabue nahm sich das in Rom und möglicherweise auch in anderen mittelitalienischen Städten übliche Hochzeitszeremoniell zum Vorbild. Den Verlauf der Feierlichkeiten überliefert der Traktat des Marco Antonio Altieri¹⁰, der im frühen 16. Jahrhundert die Tradition des römischen Zeremoniells erforschte. Wie überall in Italien, so fand auch in Rom der Brautzug am Tag der *domumductio* statt. Die Feier der Überführung der Braut von der elterlichen Heimstatt ins Haus des Bräutigams war Höhepunkt und zugleich Abschluß des sich öfters über Monate erstreckenden Festzyklus. Gemäß dem römischen Festkanon begann die *domumductio* mit dem Besuch der Brautmesse. Diese diente im spätmittelalterlichen Italien nur dem Empfang des Brautsegens; die rechtsverbindliche Trauung — der sogenannte *sposalitio per verba de presenti* — hatte meist längere Zeit zuvor im Haus des Vaters der Braut in Anwesenheit von Notar und Zeugen stattgefunden (Abb. 9-13).

Nach Verlassen der Kirche schritt, gemäß Altieris Zeugnis, das Brautpaar unter einem von vier Jünglingen getragenen Baldachin zum Haus des Bräutigams: "Con grandissima alegria el sposo pigliavase la sposa per la mano, et reoscendose de chiesa, ce compareva uno ornato panno de oro portato da iovini più degni in forma de baldacchino pontificale, sotto del quale de compagnia se adducevano fine alla casa per le nozze deputata."¹¹

Cimabues Fresko spiegelt die hier geschilderte Szene wider. Maria und Joseph schreiten in feierlicher Prozession unter einem Baldachin aus der Kirche. Selbst Einzelheiten, so zum Beispiel der Gestus des Erfassens der Hand der Braut, sind exakt wiedergegeben. Der Unterschied zwischen dem Bild des heiligen Paars und der Erscheinung eines zeitgenössischen Brautpaars beschränkt sich auf die Wiedergabe der Nimben und auf die Darstellung des von Joseph zum Zeichen seiner Auserwählung getragenen Stabs.



4 Giotto, Brautzug Mariae. Padua, Scrovegni-Kapelle.

Die direkte Bezugnahme auf das profane Zeremoniell basiert auf der von Theologen und Juristen propagierten These der prinzipiellen Gleichheit zwischen der Muttergotteshehe und der Ehe jedes Christen. Gratianus beispielsweise erhob die Ehe von Maria und Joseph förmlich zu einem Maßstab für ehrechte Lehrsätze.¹² Infolgedessen nannten die italienischen Notare, in deren Gegenwart sich in vortridentinischer Zeit der *sposalitio per verba de presenti* vollzog, die Heirat der Jungfrau Maria ein die Ehe heiligendes Vorbild. Im *Contractus* des Rolandino de Passaggeri wurde dem Notar bei der Befragung des Brautpaars (Abb. 9) folgender einleitender Satz empfohlen: "In nomine domini nostri Iesu Christi qui primi matrimonii regulam ordinavit, et beate Marie virginis sue matris que etiam voluntate divina fuit sponsa Ioseph [...] domine N., placet vobis et vultis dominam Bertham pro vestra sponsa et in eam consentitis tamquam in veram et legitimam uxorem?"¹³ Die *Legenda aurea* beantwortete die Frage, "quare dominus matrem suam voluit despensari", unter anderem mit dem Argument, "ut matrimonii bonum comprobaretur".¹⁴

una ferme n'ecclasse p' poco se possa licentiamus agnare mihi a tribu e tote cbi ge piace del so parentu
a co' chate possedere e la hereditate q' q' in fratre de domino parentu e in una medesima tribu. E chel
no si tribu medesime l'parentu e una tribu cum latere ecce per quello modo se cognosca una tribu e



lxxvij.

364
365
366
367
368
369

Vn parentu da l'altro e che le possession romagna continuamente in la soa propria tribu e questi si e li comā
damenti eli ciordu che vole mehier domenicio.

lxxvij. Como queste cinque serote - Malachia Egla Melchis Noa le quale tute cinque sorelle so figlie de salpha
ad del tribu de danasse figlio de Joseph le marida sue cinque in vn trato e qui si uen spori e si tolle cinque
homini del tribu e dei parentu de danasse del quale parentu si era ita so pare salphaad ne o che le possession
le quale ge era tocha per heredita de lo pare salphaad no andelle in altro tribu ne in altro parentu che molo io
d'altre.



lxxvi.

lxxvi. Como adala sterla egli axilda Noi figlie de salphaad del tribu de danasse tute cinque mede
a manie.

5 Hochzeit der Töchter des Salphaad. Paduanische Historienbibel, London, British Library, Ms. Add. 15277, fol. 56r.



6 Ugolino di Prete Ilario, Brautzug Mariae. Orvieto, Dom, Chorkapelle.

Die auf das profane Zeremoniell Bezug nehmende Deutung des Cimabue-Freskos eröffnet ein differenzierteres Verständnis der ikonographischen Komposition des Festzugs Mariæ in der Arena-Kapelle (Abb. 4). Bisher wurde das berühmte Wandbild Giottos meist ausschließlich mit dem Verweis auf folgenden, der Schrift *De nativitate* entnommenen Passus der *Legenda aurea* erklärt:¹⁵ „Desponsata igitur virgine Joseph ipse quidem in suam civitatem Bethlehem recedit domum suam dispositurus et nuptiis necessaria provisurus, virgo autem Maria cum VII virginibus coaevis et collectaneis suis, quas ob ostensionem miraculi a sacerdote acceperat, ad domum parentum in Nazareth reversa est, in diebus autem illis angelus Gabriel ei oranti apparuit et de ea nasciturum Dei filium nuntiavit.“¹⁶

Für die *Legenda aurea* als eine der Quellen zur Bildgestaltung spricht in erster Linie die Wiedergabe der sieben Jungfrauen, die Maria begleiten. Eine allein auf den apokryphen Schriften und der *Legenda aurea* basierende Deutung erscheint mir jedoch zu kurz gegriffen.

Vergleicht man den Tenor der aus der *Legenda aurea* zitierten Sätze mit der Darstellung in der Arenakapelle, dann wirkt die Behauptung einer "geistigen Gemeinschaft Giottos mit Jacobus von Voragine"¹⁷ stark übertrieben. Die Komposition von Text und Bild könnte kaum unterschiedlicher sein. Mit wenigen Worten registriert die *Legenda aurea* das Faktum der Heimkehr der Jungfrau zu ihren Eltern. Giotto hingegen weitet die Szene zu einem vielfigurigen Triumphzug aus.

Giottos Komposition lässt sich ikonographisch nicht allein aufgrund eines einfachen Bild-Text-Vergleichs deuten. Der Maler fügte in seine Textinterpretation vielmehr zahlreiche Zitate aus dem Zeremoniell der profanen Hochzeitsfeiern ein. "Tanti suoni" charakterisierten gemäß einer Predigt des hl. Bernhardin den Brautzug¹⁸; "al suon de trombe" wurde laut Altieris Zeugnis die Braut durch die Straßen Roms geführt.¹⁹ Die Statuten des 14. Jahrhunderts gestatteten ausnahmsweise bei der *domumductio* den Auftritt einer kleinen, mit Streichern und Bläsern besetzten Kapelle.²⁰ Und genau solch eine Kapelle gibt Giotto auf der rechten Seite des Freskos wieder. Die Begleitung der heiligen Jungfrau durch eine Mädchenschar wird den zeitgenössischen Betrachter nicht nur an den Text der *Legenda aurea*, sondern auch an alltäglich zu sehende Brautzüge erinnert haben. Aus einem Passus des Florentiner *Statuto del Capitano del Popolo* wird ersichtlich, daß bei der *domumductio* meist viele Mädchen und Frauen der Braut folgten.²¹ Das Fehlen von Joseph bildet weder einen Beweis für die ausschließliche Vorbildlichkeit der *Legenda aurea* noch ein Hindernis für das Verständnis von Giottos Komposition als Spiegelbild des profanen Zeremoniells. Denn im 14. Jahrhundert nahm in Italien der Bräutigam in der Regel nicht am Brautzug teil, sondern erwartete vielmehr die Braut erst in oder vor seinem Haus. Das für Cimabues Fresko in Assisi maßgebende 'römische Zeremoniell' bildet nicht nur in dieser Hinsicht eine Ausnahme (Abb. 1 u. 2). Auch die dort dargestellte Auszeichnung des Brautpaars, unter einem Baldachin zu schreiten, ist in Mittel- und Oberitalien nicht die Regel, sondern ein Privileg von Fürstenhochzeiten.²²

In welchem Maße die Zeitgenossen Giottos Paduaner Fresko als Spiegelbild der *domumductio* verstanden, zeigen sowohl die Rezeptionsgeschichte als auch die ikonographische Weiterentwicklung der Kompositionsidee im späteren 14. Jahrhundert. Auf Folio 56r des in der British Library aufbewahrten Teils eines im späten Trecento verfaßten, reich illustrierten Codex des Alten Testaments ist die Hochzeit der Töchter des Salphaad dargestellt (Abb. 5).²³ Die Szene oben links zeigt Moses beim Erlaß der Ehegesetze, während rechts die Eheschließung der fünf Töchter abgebildet ist. Die dritte, die untere Hälfte der Buchseite einnehmende Miniatur gibt laut der Unterschrift den Brautzug wieder: "Como Maala, Thersa, Eglia, Melcha, Noa, fiole de Salphaad del tribo de Manasse, vene tute cinque menà a mario."

Ein Vergleich zwischen der die Eheschließung darstellenden Miniatur und dem Bibeltext²⁴ ergibt, daß der Paduaner Schreiber im wesentlichen dem Buch Mose folgte: "Como quelle cinque serore, Maala, Thersa, Eglia, Melcha, Noa, le quale tute cinque serore fo fiole de Salphaad del tribo de Manasse fiolo de Joseph, se marida tute cinque in un trato e qui sì ven spoxà: e sì tolse cinque homini del tribu e del parentà de Manasse, del quale parentà sì era stà so pare Salphaad, açò che le possession le quale ge era tochà per heredità de so pare Salphaad no andesse in altro tribo né in altro parentà cha in lo so parentà."

Ganz anders verfuhr der Illustrator, der das Geschehen nicht nach dem Wortlaut der Bibel, sondern aus zeitgenössischer Erfahrung begriff. Analog zum Zeremoniell des 14. Jahrhunderts teilte er die Hochzeit in zwei räumlich und zeitlich getrennte Szenen. Oben rechts sieht man den im Privathaus stattfindenden *sposalitio per verba de presenti*, bei dem das Brautpaar auf Befragen von Moses (der hier die im Trecento dem Notar vorbehaltene Position einnimmt [vgl. Abb. 9]) vor Zeugen sein Einverständnis zur Eheschließung erklärt und der Bräutigam der Braut einen Ring an den Finger steckt. Auf den *sposalitio* folgt die als feierliche Prozession gestaltete *domumductio*, die den obligatorischen öffentlichen Abschluß



7 Giotto, Heirat von Maria und Joseph. Padua, Scrovegni-Kapelle.

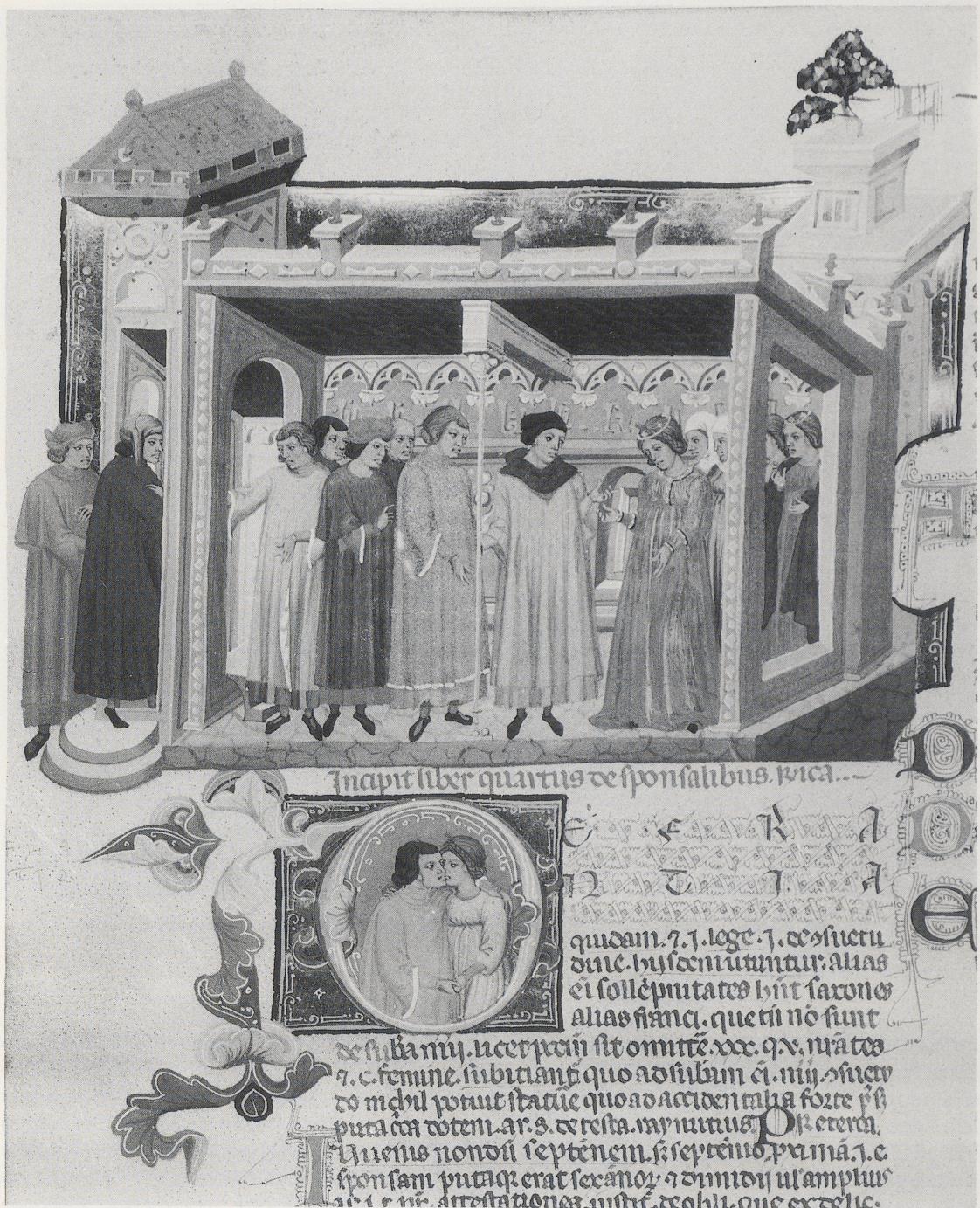
des Hochzeitszeremoniells bildet. Der Paduaner Illustrator folgte somit einem Kompositionstypus, der erstmals von Giotto in der Arena-Kapelle in Form eines Diptychons von *sposalizio* und Triumphzug dargestellt worden war (Abb. 4 u. 7). Dabei verdeutlichte er die von Giotto intendierte Aussage, indem er eine analoge Gruppierung der Personen wählte, die auf das am rechten Bildrand dargestellte Haus zuschreiten: An der Spitze des Zugs vier Männer, von denen zwei schon über die Schwelle getreten sind; ihnen folgen die fünf Bräute, schließlich das dicht gedrängte, vom linken Bildrand überschnittene Gefolge.

Giottos Intention, die apokryphen Schriften durch den Gegenwartsbezug zu aktualisieren, ohne prinzipiell deren Autorität zu schmälern, wird im späten Trecento nicht mehr verstanden. So scheint beispielsweise Ugolino di Prete Ilario die Apokryphen vergessen und bloß noch an ein möglichst wirklichkeitstreues Bild der *domumductio* gedacht zu haben, als er



8 Taddeo Gaddi, Heirat von Maria und Joseph. Florenz, S. Croce, Baroncelli-Kapelle.

im achten Jahrzehnt des Trecento seinen Freskenzyklus in der Hauptchorkapelle des Orvietaner Doms malte (Abb. 6).²⁵ Durch die Übersetzung in solch platten Realismus erscheint der Sinn von Giottos Bildzeichen auf eine Bedeutungsebene reduziert. Jedes Motiv lässt sich mit Leichtigkeit durch eine Schriftquelle des Trecento identifizieren. So nimmt beispielsweise Joseph, der Maria vor dem Hauseingang erwartet, genau die Position des Bräutigams ein, welche Bernhardin bei der Ankunft eines Brautzugs beschreibt: "Io vego una bella casa come un palagio adorno e bello, e vegovi con molta letizia uno giovane aspettare la moglie."²⁶ Der Brauch einer Versammlung der Nachbarn und Freunde vor dem Haus des Bräutigams wird durch Statuten mehrerer italienischer Städte bezeugt.²⁷ Von "acclamazione et plauso" bei Ankunft der Braut spricht der Römer Chronist Altieri.²⁸ Über die Peruginer Hochzeit einer Tochter aus dem Hause Orsini ist überliefert, daß die Braut bei ihrem



9 Heiratsszene. Decretalien, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 3988, fol. 165v.



10 Jacopino da Reggio, Heiratsszene. *Decretum Gratiani, causa XXXVI*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 1375, fol. 321v.



11 Das Sakrament der Ehe. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (vom Campanile).

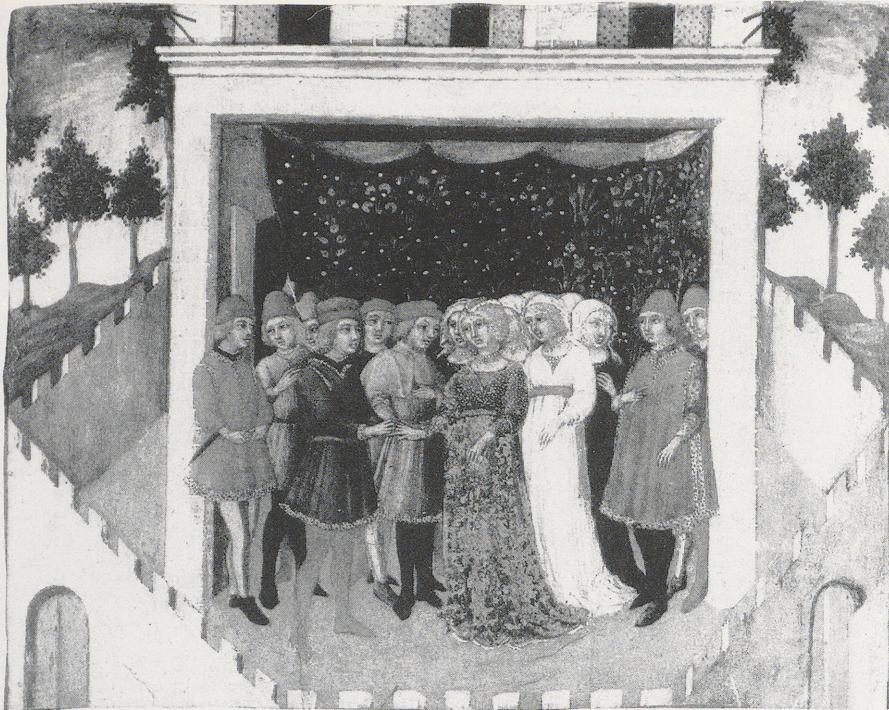
Triumphzug von Tänzerinnen begrüßt worden sei: "tutte le gentildonne onorate le si ferono contra ballando."²⁹ Ugolino hat als übereifriger 'Hochzeitsfotograf' die Distanz, die Giotto infolge einer sparsameren szenischen Schilderung zur Realität des Alltags zu wahren wußte, preisgegeben: Maria heiratet in Orvieto.

Den letztlich entscheidenden Hinweis, daß der 'Triumphzug' der Arena-Kapelle als Parallel zum zeitgenössischen Brautzug zu verstehen sei, gibt Giotto in der unmittelbar vorangehenden Szene des *sposalitio* (Abb. 7). Im Rahmen einer Schilderung der Jugendgeschichte Mariae findet sich hier erstmals das danach dutzendfach wiedergegebene Zeremoniell der *immissio anuli*.³⁰ Es bildet den Höhepunkt des für Italien bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts maßgebenden Ritus des *sposalitio per verba de presenti*. Auffallend bleibt, daß sich weder in der *Legenda aurea* noch in den apokryphen Schriften ein Text findet, den Giotto als Grundlage seiner Komposition benützt haben könnte. Jacobus de Voragine erwähnt in seiner Jugendgeschichte Mariae zwischen der breit ausgemalten Legende der wunderbaren Auserwählung des Bräutigams und dem bereits zitierten Bericht der Rückkehr der Jungfrau ins Elternhaus³¹ in einem kurzen Satz das bloße Faktum der Heirat: "Proditus itaque Joseph cum virgam suam attulisset, et ipsa illico florem germinasset et in ejus cacumine columba de coelo adveniens consedisset, liquido omnibus patuit, ipsi virginem despontam fore. Desponsata igitur virginе Joseph ipse quidem in suam civitatem Bethlehem recedit domum suam dispositurus et nuptiis necessaria provisurus, virgo autem Maria cum VII virginibus [...] ad domum parentum in Nazareth reversa est."³²

Der Vergleich mit profanen Illustrationen juristischer Codices Bologneser Herkunft (Abb. 9, 10, 13) erleichtert das Verständnis von Giottos Bezugnahme auf das Hochzeitszeremoniell (Abb. 7). In Angleichung an die Gruppierung zeitgenössischer Hochzeitsgesellschaften konzentrierte Giotto die Freier am linken Bildrand, also an derjenigen Stelle, wo in den ‘Hochzeitsfotos’ des Trecento meist die männlichen Zeugen stehen (vgl. auch Abb. 11, 12, 15). Rechts außen gruppierte der Künstler — in Analogie zu den weiblichen Verwandten — die Tempeljungfrauen. Anstelle des Notars fungiert der Hohepriester als wichtigster Trauzeuge. Im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts war es Aufgabe des Notars, die Braut und den Bräutigam hinsichtlich des Ehekonsenses zu befragen und beim Zeremoniell der *immissio anuli* zu assistieren. Giottos genaue Bezugnahme auf den profanen Ritus verdeutlicht zusätzlich die Gestik. Der Priester hält die rechte Hand der Braut, während Joseph — entsprechend dem Zeugnis der Heiratsurkunden — “in digitum anularem manus dextere anulum solemniter investit.”³³ Die Tatsache, daß sich in Giottos Darstellung einer der enttäuschten Freier zu einer Handgreiflichkeit gegenüber Joseph hinreißen läßt, scheint zunächst allein durch den Kontext der apokryphen Erzählung bedingt (Abb. 7). Aber auch diese Gestalt des seine Rechte hebenden Mannes, der sich anschickt, dem Bräutigam einen Schlag auf den Rücken zu geben, hat — wie wir sehen werden³⁴ — ein Pendant im zeitgenössischen Zeremoniell (Abb. 16).

Die Frage, weshalb Giotto an dieser Stelle seiner Erzählung den Bezug zur zeitgenössischen Realität forcierte, läßt sich ohne genauere Kenntnis der Bedeutung des *sposalitio per verba de presenti*³⁵ nicht beantworten. Unter Papst Alexander III. (1159-89) hatte sich die besonders von Petrus Lombardus propagierte Doktrin endgültig durchgesetzt, daß allein der *sposalitio per verba de presenti*, d.h. der vor Zeugen bekundete Konsens von Braut und Bräutigam, für die rechtmäßige Eheschließung maßgeblich sei.³⁶ Die Gültigkeit einer Ehe war somit nicht mehr, wie noch Gratian verkündet hatte, von deren Vollzug abhängig (*matrimonium ratum*)³⁷; vielmehr hatte infolge der Dekrete Alexanders erneut die altrömische Doktrin “nuptias consensus non concubitus faciat” Gültigkeit erlangt. Gemäß dieser klaren Prioritätensetzung wurde die Verlobung (*sposalitio per verba de futuro*) rein rechtlich zu einem bloßen Versprechen degradiert, das unter Umständen auch wieder gelöst werden konnte. In Wirklichkeit aber spielte in Italien die Verlobung, bei der die Braut in der Regel durch ihren Vater vertreten wurde, eine entscheidende Rolle. Es war der Zeitpunkt der definitiven, notariell beglaubigten Regelung aller zwischen den Familien ausgehandelten finanziellen Angelegenheiten. Ungeachtet dieser die Eheschließung wie ein Geschäft abhandelnder Praktiken galt als Rechtsprinzip, daß die Ehe allein auf dem *consensus* von Braut und Bräutigam beruhe, der — wie in einigen Statuten toskanischer Städte sogar ausdrücklich verlangt³⁸ — von einem Notar protokolliert werden müsse.

Die Reihenfolge der Handlungen des *sposalitio per verba de presenti* war genau festgelegt. Erst nachdem die Brautleute ihren Konsens durch die Beantwortung entsprechender Fragen des Notars bekundet hatten, durfte die *immissio anuli* folgen, die in Eheverträgen des Trecento deshalb treffend als *signum veri matrimonii contracti* bezeichnet wird.³⁹ Entsprechend benannte Francesco da Barberino in seinem im frühen 14. Jahrhundert in Florenz verfaßten Traktat *Reggimento e costumi di donna* den Tag des *sposalitio per verba de presenti* als den “di dell’anello, quando si dicon le parole ch’hanno a fare intero il matrimonio tra loro”.⁴⁰ Wenn Giotto folglich in Padua die von Juristen und Theologen betonte prinzipielle Gleichheit der Ehe der Maria mit der Ehe jedes Christen veranschaulichen wollte, so mußte er den Ge-genwartsbezug besonders bei der Darstellung des zentral wichtigen *sposalitio per verba de presenti* hervorheben (Abb. 7). Entsprechend wurde im Trecento in allen die Heirat definierenden oder symbolisierenden Darstellungen, wie z.B. in den Illustrationen der die Ehe behandelnden juristischen Texte (Abb. 10 u. 13) oder den Wiedergaben des Sakraments der



12 Sano di Pietro, Heirat von Lucrezia Malavolti und Roberto Sanseverino. Siena, Staatsarchiv, Biccherne.

Ehe (Abb. 11), immer nur die rechtlich allein relevante Szene der *immissio anuli* (seltener: der Befragung des Brautpaars durch den Notar [Abb. 9]) dargestellt.

Die Bezugnahme von Giottos Komposition auf das profane Zeremoniell lässt sich auch im Vergleich mit den notariellen Protokollen überprüfen. Als Beispiel wähle ich die Beurkundung der Heirat von Franco di Agostino Franchi und Francia di Nanni, in der das Zeremoniell besonders ausführlich beschrieben wird:

In domo vero habitationis dicti Nannis et coram dictis testibus suprascriptis. Suprascripta domina Francia in presentia et cum expressa licentia [...] dicti Nannis patris sui, interrogata per me notarium infrascriptum si volebat et vult dictum Franchum Augustini in eius legitimum sponsum et maritum et in ipsum tamquam in suum legitimum sponsum et maritum consentire secundum consuetudinem civitatis Senarum, respondit quod sic. Et similiter dictus Franchus interrogatus per me notarium infrascriptum si volebat et vult dictam dominam Franciam in eius legitimam sponsam et uxorem [...] respondit quod sic. Quam quidem dominam Franciam dictus Franchus anulo aureo quem habebat in manibus in digito anulari manus dextre dicte domine solenniter inguadiavit. Et sic unus in alteram et altera in alium consentientes dicti Franchus et domina Francia mutuo consensu per verba de presenti et anuli dationem et receptionem sibi ad invicem inter se solenniter et legitime matrimonium contraxerunt. Et sic fuerunt et sunt legitimi maritus et uxor. Rogantes me notarium infrascriptum quod de predictis publicum confaciam instrumentum. Ego Nicholaus Dardi de Senis [...] scripsi et publicavi.⁴¹



13 Heiratsszene. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 1409, fol. 308v.

Eine Miniatur des ca. 1330 illuminierten Codex Latinus 3988 der Bibliothèque Nationale in Paris (fol. 165v)⁴² illustriert das in der Urkunde beschriebene Zeremoniell (Abb. 9). Wiedergegeben ist die in einem Privathaus stattfindende Befragung des Brautpaars durch den Notar. Die Redegesten von Braut und Notar verweisen auf den in der Urkunde mit den Worten “interrogata per me notarium si vult dictum … in eius sponsum respondit quod sic” beschriebenen Höhepunkt der Zeremonie. Die zentrale Rolle des Notars wird erst in nachtridentinischer Zeit stark kritisiert, als es galt, auch in Italien die Eheschließung in der Kirche durchzusetzen. Der Bischof von Aleria beispielsweise glaubte 1571 besonders starke Worte benutzen zu müssen, um dieser Funktion des Notars, die man nun als Anmaßung verschrie, endlich Einhalt zu gebieten: “Havendo noi inteso, non senza nostro gran dispiacere, che molti laici e notarii smenticatosi del timor di Dio e della salute della loro anima propria ed contro gli ordini del Sacro Concilio Tridentino presumono di voler essi celebrare matrimonii, li quali non si devono dire matrimonii ma piuttosto stato de’ concubinarii, per tanto commandiamo sotto pena di scommunica [...] che niuno laico ardisca di voler celebrare matrimonii.”⁴³

Die Urkunde der Heirat zwischen Franco und Francia zeigt, daß verschiedene Zeugen, und ganz explizit der Vater der Braut, dessen Zustimmung ausdrücklich vermerkt wird, bei dem *sposalitio per verba de presenti* anwesend waren. Folglich sieht man auf allen italienischen Sposalitio-Bildern des Tre- und Quattrocento außer dem Brautpaar und dem Notar wenigstens noch vier weitere Personen (Abb. 9-13).⁴⁴ Auch Giotto vermittelt durch die figurenreiche Komposition ein ‘juristisch korrektes’ Bild der Eheschließung (Abb. 7), deren diesbezügliche Vorschriften beispielsweise in den Pistoieser Statuten von 1296 wie folgt formuliert wurden:



14 Niccolò di Bonaccorso, Heirat von Maria und Joseph. London, National Gallery.



15 Ruths Heirat. Paduanische Historienbibel, Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Cod. 212, fol. 39v.

“Ordiniamus quod omnes et singule persone civitatis Pistorii et districtus, que contraxerint matrimonium, debeant et teneantur facere fieri de consensu matrimoniali utriusque partis publicum instrumentum per publicum tabellionem, presentibus contrahentibus [...] et duodecim amicis tantem a qualibet parte.”⁴⁵ Entsprechend verboten die Sieneser Statuten, wie auch alle übrigen in Italien im 14. Jahrhundert erlassenen Ehegesetze, die geheime Vermählung: “Quicumque matrimonium contraxerit cum aliqua muliere nisi coram duobus vel tribus testibus ydoneis et spetialiter vocatis de voluntate contrahentium, puniatur in XXV libris denariorum.”⁴⁶

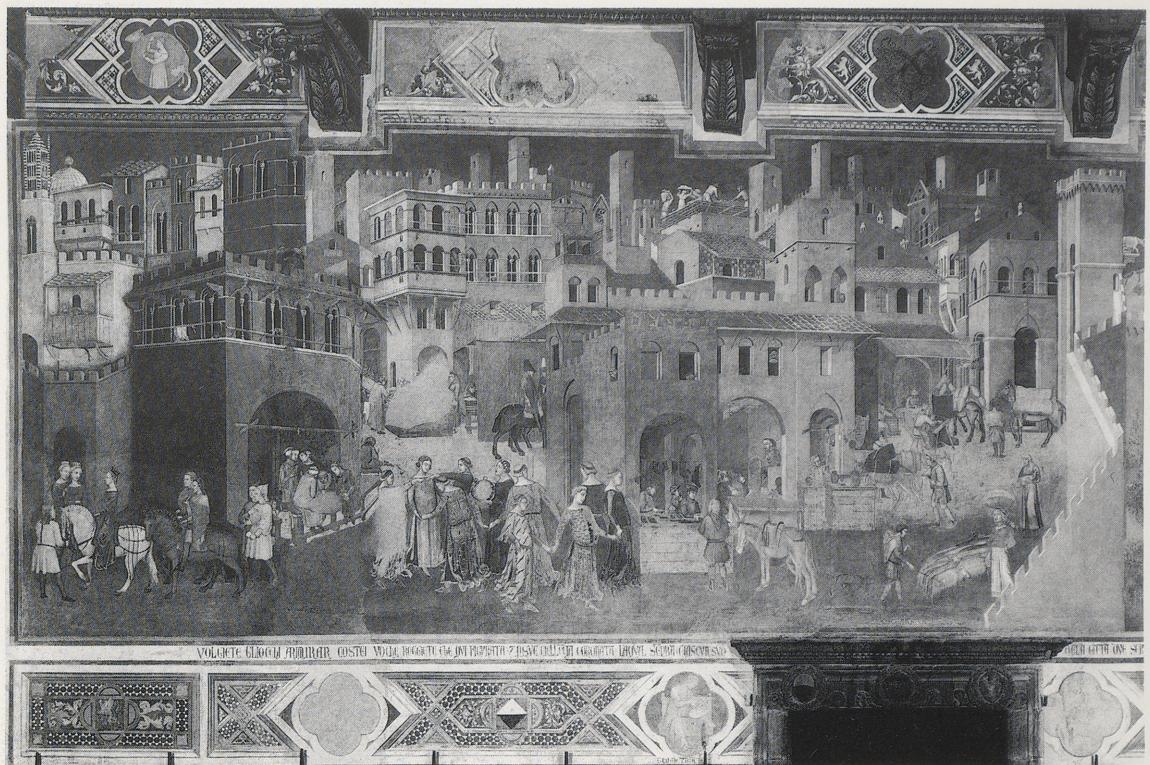
In zwei Aspekten wahrte Giotto jedoch deutlich Distanz zu dem durch das zitierte notarielle Protokoll veranschaulichten Zeremoniell des *sposalitio per verba de presenti*. Dem heutigen Betrachter mag es vielleicht gar zu selbstverständlich erscheinen, daß die Ehe der Maria nicht wie im Trecento allgemein üblich in einem Privathaus, sondern gemäß dem Text der apokryphen Evangelien im Tempel geschlossen wurde, und daß die Jungfrau keiner expliziten Zustimmung ihrer Eltern zur Heirat mit dem durch ein wunderbares Zeichen auserwählten Joseph bedurfte (Abb. 7). Doch wollten bereits die Künstler der folgenden Generation Giottos Leitsatz der Vorbildlichkeit des zeitgenössischen Zeremoniells noch konsequenter befolgen als es der Meister selbst getan hatte. Taddeo Gaddi verlegte in seinem Fresko in der Baroncelli-Kapelle den Schauplatz vom Tempel zum Bürgerhaus (Abb. 8). Den Zeitgenossen muß die vor einer mit kostbaren Stoffen geschmückten Palastfassade spielende Szene wohlvertraut erschienen sein, denn mehrere Urkunden des frühen 14. Jahrhunderts überliefern als Ort des *sposalitio per verba de presenti* den Vorplatz oder die vor dem Haus des Brautvaters gelegene Straße.⁴⁷



16 Domenico di Bartolo, Heiratsszene (Detail). Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Pellegrinaio.

Eine geradezu spiegelbildliche Ähnlichkeit der Heirat von Maria und Joseph zur Eheschließung irgendeines zeitgenössischen Paars ist kurz nach der Mitte des Trecento in einem von Niccolò di Bonaccorso signierten Sienesischen Tafelbild der National Gallery in London erreicht (Abb. 14). Die Korrespondenz zwischen religiöser und profaner Ikonographie kann am Beispiel der dem sogenannten Maestro del Graziano di Parigi zugeschriebenen Miniatur auf Folio 308v des Codex Latinus 1409 der Biblioteca Vaticana überprüft werden (Abb. 13). Übereinstimmend sind nicht allein die durch die zentrale Stellung des Notars bzw. des Hohenpriesters in eine Frauen- und eine Männergruppe geteilte Komposition, sondern auch die Gestik der *immissio anuli* und der wie in einer Urkunde von 1289 als "in curtili domus"⁴⁸ beschriebene Schauplatz. Auffallend ähnlich wirkt die Gruppe der sich vor dem Hauseingang aufstellenden Musikanten. Sowohl im profanen wie im religiösen Bild sind die Eltern der Braut wiedergegeben. Zur Zeit als Niccolò di Bonaccorso dieses Bild der Eheschließung von Maria und Joseph malte, galt in Siena das Gesetz, daß Brautleute, die das zwanzigste Lebensjahr noch nicht erreicht hatten, der Zustimmung des Vaters oder — falls dieser nicht mehr lebte — des Großvaters bzw. vierer männlicher Verwandter bedurften.⁴⁹ Bei Maria, die zur Zeit ihrer Heirat gemäß der *Legenda aurea* erst vierzehn Jahre alt war⁵⁰, erwartete folglich der zeitgenössische Betrachter die Anwesenheit ihrer Eltern Anna und Joachim.

All diese Bilder des Trecento wurzeln letztlich in der innovativen Bildformulierung Giottos. Mit welcher Akribie Giotto die Idee der Angleichung des *sposalizio Mariae* an den profanen Hochzeitsritus verfolgte, zeigt nicht zuletzt die auffällige Gestalt des hinter Joseph stehenden Mannes, der seine Hand erhebt, um dem Bräutigam einen Schlag zu versetzen (Abb. 7).



17 Ambrogio Lorenzetti, Die gut regierte Stadt. Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.

Dieser Gestus schien bisher vor allem für Ethnologen als Dokument eines in Italien offensichtlich weitverbreiteten Brauchs von Interesse (Abb. 15).⁵¹ Antonio Basile wies den Usus in negativen Äußerungen einiger Schriften aus nachtridentinischer Zeit nach.⁵² Dieser meist vom zukünftigen Taufpaten ausgeführte Schlag erschien im Rahmen des neuen Ehrechts, welches das Trauzeremoniell vom Privathaus in die Kirche verlegte, besonders unpassend.

Für das Verständnis von Giottos Fresko ist es jedoch wichtiger zu wissen, daß schon im Trecento dieser Schlag als „cosa sconcia“, als unanständiger Brauch, empfunden wurde. So lassen die 1362 erlassenen Luccheser Gesetze unter dem Titel „Che non si possano dar capessate a alcuno anellamento“ folgendes verlauten: „E che neuna persona di qualunque condictione sia nella città di Lucha borghi o sobborghi, contado, distretto o forsa di quella, al tempo che la sposa s'anella, o che la gente è raunata per lo dicto o al dicto anellamento, possa dare pugni o capessate una o più, o con altra cosa percuotere, o altra cosa sconcia fare allo sposo.“⁵³

Diese Interpretation kann nicht bloß Meinung einer sittenstrengen Luccheser Gruppe gewesen sein. Tatsächlich löste ein derartiger Schlag häufig Gelächter bei den Zuschauern aus und provozierte im Umkreis des Bräutigams heftige Gegenwehr. Domenico di Bartolos Sieneser Fresko der *Nozze dei trovatelli* bezeugt das Gesagte (Abb. 16). Der Mann, der mit spöttischer Miene die Hand zum Schlag erhebt, muß von zwei Freunden des Bräutigams gewaltsam zurückgehalten werden, um es dem Bräutigam zu ermöglichen, in aller Ruhe den feierlichen Akt der *immissio anuli* zu vollenden.



18 Andrea Vanni, Brautzug (Wiederherstellung des beschädigten Freskos von Ambrogio Lorenzetti). Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.

Ein solcher Raufbold bildet vielleicht das deutlichste Zeichen für Giottos gezielte Anlehnung an den zeitgenössischen Hochzeitsritus (Abb. 7). Durch den verpönten, den Freier zur lächerlichen Figur herabwürdigenden Gestus wird die Szene auf die Ebene der alltäglichen Realität transponiert, in der sich selbst in feierlichsten Augenblicken Spott und derber Witz regen.

Giotto charakterisierte jedoch nicht allein solch eine Randfigur gemäß dem Alltagsverhalten. Auch Maria folgt exakt dem Ideal einer Braut des frühen 14. Jahrhunderts. Ihre Haltung und der Ausdruck ihres Gesichtes entsprechen in hohem Maß den Verhaltensregeln, die Francesco di Barberino in seinem im frühen Trecento verfaßten Anstandsbuch den Florentiner Bräuten ans Herz legte:

Ma non vi lascio del dì dell'anello
— quando si dicon le parole c'hanno
a fare intero il matrimon tra loro —
ché qui conviene a lei esser temente
e vergognosa, cogli occhi chinati,
fermi li membri e sembri paurosa;
le man non porga a colui che la tiene



19 Andrea Vanni, Braut (Wiederherstellung des beschädigten Originals von Ambrogio Lorenzetti). Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.

quando l'anello a lei si dona,
ma prima aspetti che, quasi sforzata,
la man sia presa; e poi che la piglia,
non si conviene a lei contesa alcuna.
Sostenga l'uso del loco ov'el'ène.
Così ancor quand'ell'è dimandata:
"Vole' voi consentire in cotale?",
o simili parole,
aspetti l'una e le due, e la terza
faccia soave e piana sua risposta.⁵⁴

DIE REITENDE BRAUT

Die Fresken der Sala della Pace im Sieneser Rathaus zählen zu den wenigen mittelalterlichen Kunstwerken, die bereits im frühen 15. Jahrhundert ausführlich beschrieben und gewürdigt worden sind (Abb. 17). In einer 1425 in Siena gehaltenen Predigt lobt der hl. Bernhardin Ambrogio Lorenzettis Fresken als "wunderschöne Bilderfindung" und schildert ganz präzise deren ikonographisches Programm:

Io ò considerato quando so' stato fuore di Siena, e ò predicato de la pace e de la guerra che voi avete dipinta, che per certo fu bellissima inventiva. Voltandomi a la pace, vego le mercanzie andare atorno; vego balli, vego racconciare le case; vego lavorare vigne e terre, seminare, andare a' bagni, a cavallo, *vego andare le fanciulle a marito*, vego le grege de le pecore etc. E vego impicato l'uomo per mantenere la santa giustizia. E per queste cose, ognuno sta in santa pace e concordia. Per lo contrario, voltandomi da l'altra parte, non vego mercanzie; non vego balli, anco vego uccidare altri; non s'accoccano case, anco si guastano e ardono; non si lavora terre; le vigne si tagliano, non si semina, non s'usano e bagni né altre cose dilettevoli, non vego se no' quando si va di fuore. O donne! O uomini! L'uomo morto, la donna sforzata, non vego armenti se none in preda; uomini a tradimento uccidare l'uno l'altro; la giustizia stare in terra, rotte le bilance, e lei legata, co' le mani e co' piei legati. E ogni cosa che altro fa, fa con paura.⁵⁵

Der Satz "vego andare le fanciulle a marito" kann nur der Reitergruppe am linken Rand der Darstellung der gut regierten Stadt gelten (Abb. 18). Diese Identifizierung wird durch Bildmetaphern einer weiteren, gleichfalls ins Jahr 1425 zu datierenden Rede Bernhardins bestätigt, in der der Heilige von dem sich ständig wandelnden, trügerischen Glück spricht. Das Gesagte illustriert er unter anderem am Beispiel des Ehelebens, über dessen Pein das kurze Glück in den Tagen der Hochzeit nicht hinwegtäuschen könne. Rhetorisch geschickt schildert Bernhardin die Ereignisse am Tag der *domumductio* aus der Perspektive eines Augenzeugen: "Io vego una bella casa come un palagio adorno e bello, e vegovi con molta letizia uno giovane aspettare la moglie. Or guarda se vedi altro. Vego ordinare le noze e molta gente invitata. Vegovi venire la donna novella accompagnata con due nobili cavalieri. Ella è in su un bello cavallo, vestita di seta e ornata molto bene al suo sposo."⁵⁶

Bernhardins Beispiel erklärt somit weitgehend die Ikonographie des in der Sala della Pace dargestellten Reiterzuges (Abb. 18). Selbst in sekundären Aussagen, wie in dem Hinweis auf die beiden der Braut folgenden vornehmen Reiter, stimmen Text und Bild überein. Jetzt versteht man auch das zunächst merkwürdig erscheinende Fehlen des Bräutigams in der Wiedergabe des Brautzuges, denn Bernhardin zufolge erwartet nach Sieneser Sitte der Bräutigam die Ankunft der Braut in seinem Haus.⁵⁷ Die 'triumphierende Braut' wird durch Krone und Schimmel ausgezeichnet (Abb. 18 u. 19). Das Tragen einer Krone war in Siena im 14. Jahrhundert ausschließliches Privileg der Braut. Ansonsten galt dieser Schmuck als streng verboten: "Et quod nulli liceat in domo vel extra coronam portare" (*Statuto del Donnaio*).⁵⁸ Der Schimmel, den die Braut am Festtag der *domumductio* reitet, wird als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit verstanden. Zur Bedeutung von Krone und Schimmel zitiere ich Marco Antonio Altieris Traktat *Li nuptiali*, da dieser die italienischen Hochzeitsbräuche aus der Zeit vor den durch das Konzil von Trient bewirkten grundlegenden Veränderungen am genauesten schildert:



20 Giovanni di Ser Giovanni, gen. Lo Scheggia, Geschichte der Lionora de' Bardi und des Ippolito Buondelmonti. Florenz, Slg. Alberto Bruschi.

Insigne victorioso et triumphale saper dovere tenerse la Corona, e 'l medesmo possersece applicare della Chinea, et consequentemente del sì sumptuoso et sblendido parato; inferendoce la sposa sì elata et iactabunda triomphassi al suon de trombe publicamente della sua virginità; con diversa oppinione applicarìase in transformarla al simulachro de essa virginità; sì ornata, per essere quella in sé speciosissima; sumptuosa, per vederse sopra de ogne altra cosa al mundo più extimata; in cavallo bianco, testificandose col suo candore essere immaculata et senza labo; et sì come simulacro della virginità, nobile et priva de ogne actuale et imaginario defecto ce comparga; overo che alla sposa se acconvenga quel venerabile candore, non sol del corpo, ma de' pensamenti et de' costumi decorata.⁵⁹

Des weiteren kennzeichnen Ausdruck und Körperhaltung das Bildnis der Braut (Abb. 18 u. 19). Ihr stolzes Gehabe und die steife, die ungeübte Reiterin verratende Haltung bieten in Siena willkommenen Anlaß für beißenden Spott: "Ella fa del grossio, quando ella va per la via ... Ella è a cavallo in tanto triunfo, che mai fu simile. O dove ti pare èssare salita? Oh, oh!"⁶⁰

In dem zu Beginn des 14. Jahrhunderts als Lehrbuch zur Erziehung der Mädchen verfaßten Traktat *Reggimento e costumi di donna* schildert Francesco da Barberino, mit welcher Angst die vielfach noch keine sechzehn Jahre alte und somit im gesellschaftlichen Auftreten gänzlich unerfahrene Braut ihrem Auftritt entgegenziebt.⁶¹ Sie wird von ihren Verwandten mit meist widersprüchlichen Ratschlägen überhäuft. Empfehlen die einen, bei dem Ritt durch die Stadt über die Köpfe der Zuschauer hinwegzusehen, so raten die anderen, nach Bekannten Ausschau zu halten und diese freundlich zu grüßen. Darüber hinaus muß die Braut auch das Urteil der im heiratsfähigen Alter stehenden Mädchen fürchten, die man ausdrücklich auffordert, das Benehmen der Braut zu beobachten, um so zu lernen, welche Manieren nachahmenswert und welche zu tadeln seien. Man möchte vermuten, daß die beiden im Fresko der Sala della Pace dargestellten Mädchen (Abb. 18), die die reitende Braut förmlich anstarren, folgenden Rat des Francesco da Barberino beherzigen:

E ponga cura come fan le spose che ne vanno a marito,
e quale èe quella ch'è lodata
poi che ben si sia portata:
così porrà savere
qual è migliore a lei ad osservare.⁶²



21 Giovanni di Ser Giovanni, gen. Lo Scheggia, Brautzug der Lionora de' Bardi (Detail). Florenz, Slg. Alberto Bruschi.

Ein Vergleich mit der Giovanni di Ser Giovanni zugeschriebenen Bildfolge, die die Liebesgeschichte von Ippolito Buondelmonti und Lionora de' Bardi illustriert (Abb. 20)⁶³, erleichtert das Verständnis der in der Sala della Pace wiedergegebenen Szene im Kontext des Zeremoniells der *domumductio*. Das in diesem Zusammenhang Wesentliche der *Istorietta amorosa* sei kurz referiert.⁶⁴ Ippolito und Lionora sind Kinder verfeindeter Familien. Ein heimliches Treffen, bei dem die Verliebten einander die Ehe versprechen, gibt Anlaß zu einem tragischen Mißverständnis, aufgrund dessen Ippolito als Verbrecher angeklagt wird. Das Todesurteil scheint unabwendbar. Da wirft sich Lionora dem Richter zu Füßen (vgl. Mittelbild) und erreicht durch ihr Eingeständnis der geheimen Eheschließung den Freispruch des Geliebten. Die Geschichte endet mit der Schilderung der im linken Bilddrittel wiedergegebenen Feier der *domumductio* (Abb. 21).

Lionora trägt nicht nur in der Wiedergabe der Gerichtsszene (Abb. 20), sondern seltsamerweise auch in der Schilderung des Brautzugs (Abb. 21) jene Witwentracht, welche sie beim Empfang der Nachricht des scheinbar sicheren Todes ihres Bräutigams anlegte. Gewiß will der Maler auf diese Weise verdeutlichen, daß die Hochzeit sofort nach dem Freispruch gefeiert wurde. Giovanni di Ser Giovanni zeigt im linken Bild den Schlußakt des Zeremoniells der *domumductio*. Die Braut ist von ihrem reich geschmückten Schimmel abgestiegen und betritt an der Seite des Bräutigams ihre neue Wohnstätte. Vorneweg geht ein Diener, der in einem einfachen Sack einen Teil der Aussteuer trägt. Eine Magd und ein Lastenträger bringen weitere zur Mitgift gehörende Gepäckstücke.



22 Francesco Pesellino (zugeschr.), Brautzug der Griselda (Detail). Florenz, Slg. Serristori.



23 Triumphzug der Braut des Giovanni d'Agnello. Chronik des Giovanni Sercambi. Lucca, Archivio di Stato, Cod. 107, fol. 67r.

Der in der Bildmitte dargestellte Schimmel wird nicht von einem Knecht geführt, wie in der Sala della Pace (Abb. 18), sondern von Kindern. Diese stehen als ein Omen für den erhofften eigenen Kindersegen. In der Regel erfolgt der Vollzug der Ehe nicht bei dem meist Wochen vor der *domumductio* gefeierten *sposalitio per verba de presenti*, sondern erst nach dem Triumphzug der Braut.⁶⁵ In der Praxis bedeutet dies, daß die *femina anulata et non ducta* — so nennen die Statuten die frisch Vermählte⁶⁶ — bis zum Brautzug weiterhin im Haus ihrer Eltern zu wohnen hat. Jeder Versuch eines Ehemanns, seine Frau bereits vor dem vereinbarten Termin der *domumductio* zu sich nach Hause zu holen, kann als Raub bestraft werden. Die Pisaner Statuten erwähnen solche Fälle bezeichnenderweise in einer mit "De ruptu mulierum" überschriebenen Rubrik.⁶⁷

Der Brautzug hat somit primär die Aufgabe, in aller Öffentlichkeit den Beginn des Ehelebens zu manifestieren.⁶⁸ Die die reitende Braut beobachtenden Mitbürger werden dadurch zu Zeugen einer in ihrer Rechtmäßigkeit nur noch schwer zu bestreitenden Ehe. Als vor dem Gericht des Podestà von San Gimignano über die Frage nach der Gültigkeit der Ehe einer gewissen Gisela entschieden werden soll, hört man bezeichnenderweise eine Augenzeugin, die bestätigt, daß sie gesehen habe "dictam Ghislam exeuntem de domo dicti Rainonis tamquam de domo sui patris ipso die, quo ivit ad virum suum predictum, et ad eius domum, cum militibus et hominibus, qui eam ducebant, ut moris est".⁶⁹

Das Ausbleiben jeglichen Hinweises auf die Mitgift weist dem Fresko in der Sala della Pace eine Sonderstellung zu (Abb. 18). In den Eheverträgen des 14. wie des 15. Jahrhunderts wird genau festgehalten, welcher Teil der Mitgift bar auszuzahlen und welcher der Braut in Form der *donora* mitzugeben sei. Selbst wenn keine allgemeingültige Relation zwischen diesen beiden Teilen besteht, so ist doch offenkundig, daß das Vorzeigen einer prächtigen Aussteuer auf eine hohe Geldsumme schließen läßt. In einer Zeit, in der die Heirat vielfach als eine Art Geschäft betrachtet wird, konzentrieren sich die Blicke der Zuschauer eines Brautzuges wahrscheinlich nicht nur auf das reich gekleidete Mädchen, sondern auch auf die in wertvoll verzierten Cassoni verpackten *donora*. So stellt man sich zumindest eine Zuschauerin von der Mentalität der Alessandra Strozzi vor, die in einem Brief an ihren geliebten Sohn Filippo die Ehe seiner Schwester Caterina ganz nüchtern aus rein finanzieller Sicht kommentiert.⁷⁰

Der Brauch, die Cassoni im Brautzug mitzuführen, muß in Mittelitalien verbreitet gewesen sein. Für Siena ist erneut Bernhardin unser Zeuge. Um seinen Zuhörerinnen das Wesen der Seele möglichst anschaulich zu erläutern, benutzt der Prediger den Vergleich mit jenem "goffanuccio" genannten Kästchen, das in der Regel ein ganz persönliches Geschenk des Bräutigams an die Braut darstellt. Die lediglich beiläufige Erwähnung der "grandi coffani", d.h. der Brauttruhen, ist deshalb aufschlußreich, weil sie zeigt, daß Bernhardin den Transport der Cassoni am Tag, "quando voi n'andate a marito", als ganz üblich betrachtet: "In tale arca sono tutte le buone e sante opere di Dio, e in esso stanno tutti e tesori, sicono che dice Davit: 'Desponsavit animam meam Deus, Idio à sposata l'anima mia.' Per certo io tel voglio mostrare, ché tu lo 'ntenda. Questa coscienza è fatta proprio come quello goffanuccio che voi donne avete quando voi n'andate a marito; quello piccolino, no' dico quelli grandi."⁷¹

In Florenz wird dieser Brauch in den 1355 zur Einschränkung des Luxus erlassenen Gesetzen erwähnt, in denen ein Paragraph eigens den Cassoni gewidmet ist: "Item che neuna femina (...) portare (...) possa (...), quando ella n'andrà a marito, in doni o per doni, li quali donare si sogliono quando alcuna femina di novello va a suo marito, oltre la valuta o la stima di cinquanta fiorini d'oro tra tutti cotali doni, tra i quali si compitino panni lini et altre cose non vietate per li presenti ordinamenti, (...) compitando etiamdio in questi cotali doni la stima de' forzieri che portano le maritate donne quando ne vanno amarito."⁷² Weiteren Einblick geben Florentiner Abrechnungen über die Kosten einer Hochzeit. In der 1356 von Cipriano di Duccio Alberti erstellten Liste werden Beträge für die Träger aufgeführt, die die



24 Siener Meister der 1. Hälfte des Trecento, Mystische Hochzeit der hl. Katharina von Alexandrien. Boston, Museum of Fine Arts, Sarah Wyman Whitman Fund.

Cassoni vom Haus der Eltern der Braut bis zum Domizil des Bräutigams schleppen.⁷³ Die Darstellung des Brautzuges der Lionora de' Bardi vermittelt folglich auch in dieser Hinsicht ein realistisches Bild Florentiner Hochzeitsbräuche (Abb. 21).

Zur Einschränkung des Luxus wird verfügt, daß die Aussteuer nicht öffentlich gezeigt werden dürfe. Doch die als Mittel gegen die Prunksucht gedachte Vorschrift bewirkt lediglich, daß sich die Zurschaustellung des Reichtums von den realen Kostbarkeiten auf die schöne Verpackung verlagert. Diese Entwicklung läßt sich beim Vergleich zwischen den 1337 und den 1362 verfaßten Luccheser Statuten deutlich verfolgen. Bezeichnenderweise wird in der späteren Edition die Vorschrift, die Aussteuer in Kisten zu verpacken, durch eine Reglementierung der Kosten und der Verzierung der Cassoni ergänzt:

[1337] Anco [ordiniamo] che li donamenti, li quali si mandano da parte della moglie a casa del marito, quando la moglie si mena, si portino in de' coffori o casse, sì che vedere non si possano (...) E possa che la sposa ne sera venuta a casa del marito, lo dicto donamento non si possa mostrare palese infra le donne, lo dicto die.⁷⁴

[1362] E che li donamenti che si mandano da parte della moglie a casa del marito quando la moglie si mena, si portino in coffori o in capse, sì che non si possano vedere per via (...) E non si possano dare se non du' coffori e uno cofforetto di stima o valuta, tra li dicti du' coffori e cofforetto, in fine in fiorini septe d'oro al più. E li quali coffori o cofforetto non siano d'alcuno lavoro rilevato o intagliato, né sia in quelli o in alcuno di quelli oro o ariento o stagno dorato, o altra cosa che dorata paia.⁷⁵

Das Fehlen der Cassoni in der Darstellung des Brautzuges in der Sala della Pace ist aber nicht der einzige Hinweis auf die Intention der Regierung, die Bürger zur Zurückhaltung beim Vorzeigen des Reichtums zu ermahnen. Denn noch deutlicher in diese Richtung weist das Bild der Braut selbst, die außer der Krone keinerlei Schmuck trägt (Abb. 18 u. 19). Ihr einfarbiges rotes Kleid wirkt auffallend bescheiden, besonders wenn man vergleicht, wie der hl. Bernhardin die Erscheinung einer Sieneser Braut beschreibt: "Ella è vestita tanto ornamente, co le listre dell'ariento, co' dindoli, piene le dita d'anella; ella è lisciata; ella ha i capelli raconci, pettinati; ella ha le ghiandarelle in capo; ella ha la fietta, e in ogni lato alluccica d'oro."⁷⁶

Die Frage des Zusammenhangs zwischen der Darstellung des Brautzuges und den zur Einschränkung des Luxus erlassenen Gesetzen läßt sich weitgehend unabhängig von dem Problem diskutieren, inwieweit die von Andrea Vanni in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erneuerten Freskenteile das ursprüngliche Werk des Ambrogio Lorenzetti widerspiegeln. Bekanntlich gehört die Wiedergabe des Brautzuges zu jenen Freskenteilen, die bereits wenige Jahrzehnte nach ihrer Vollendung grundlegend erneuert werden mußten, denn Feuchtigkeit, die aus dem darüberliegenden Geschoß eindrang, hatte sie vollkommen verdorben.⁷⁷ Vieles spricht für die These, daß Andrea Vanni Ambrogios Komposition genau wiederholte. Im Ausdruck und in der Gestaltung der Figuren dominiert hingegen offenkundig Andreas Stil. Darüber hinaus modifizierte der 'Restaurator' auch die Form der Kleider gemäß der im späteren 14. Jahrhundert herrschenden Mode (Abb. 17-19).

Die Tendenz der Sieneser Regierung, die übermäßige Prunksucht zu bekämpfen, bleibt in den Zeiten des Ambrogio Lorenzetti und des Andrea Vanni im wesentlichen konstant. Die wirtschaftlichen Probleme, die zu dieser Gesetzgebung veranlaßten, dürfen sich in der ganzen Toskana während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eher noch verschärft haben. Für die Zeit des Andrea Vanni ist folgende Petition kennzeichnend, die maßgebende Bürger im Jahr 1380 dem Rat von Lucca einreichten:



25 Cassone. London, Victoria and Albert Museum.

Che vi debbia piacere di provedere sopra li disordinati e sconci ornamenti delle donne, per le quali cose et disordinate spese, la nostra città et comunità n'è occorsa e occorre in grande inconvenientia e danno: perché ci sono assai giovane a maritare, et simile assai giovani a prender donne, che non possono conducersi in matrimonio. E questo perché chie ae a prender donna, non puote resistere alle grandi et disordinate spese che occorsi siamo, et chie ae a maritare non pote dare dota tanto sofficiente che basti alle dicte spese et corredi. Però che a ciascuno è manifesto la disordinata moltitudine de' vai, fregi, perle, ghirlande chiavate et altre spese, che intorno a questo per usanza si richiede. Et per queste cagioni le giovane non si maritano, né li giovani prendano donne, et così la nostra città vien meno: ché li vecchi se ne vanno, et dellli fanciulli pochi ci nasceno. Et anco per molti si porta grande pena et affanno, che non possono rispondere alle dicte disordinate spese, e questo per li piccoli guadagni, che per molti nella nostra città si fa. Et crediamo sia grande piacere di Dio a vivere con virtù e con senno, e di correggere chie avesse troppo sfrenata volontà.⁷⁸

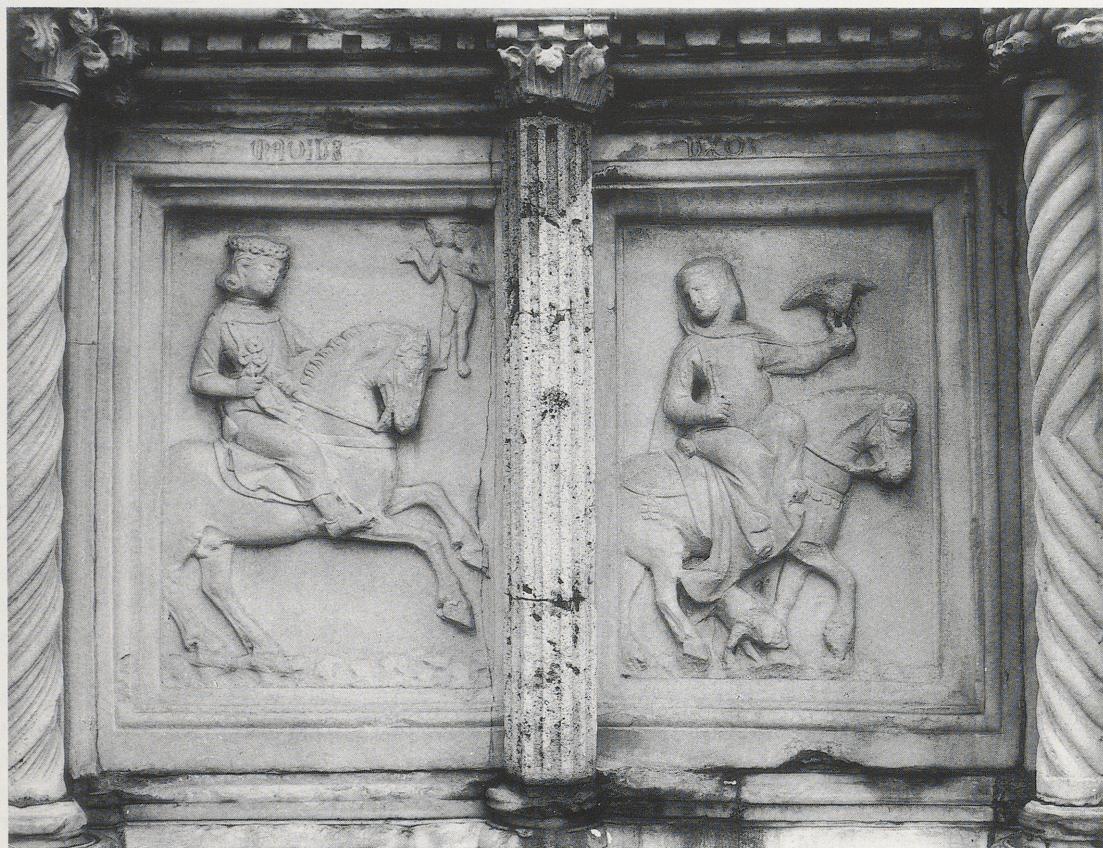
Beim Vergleich zwischen den Anti-Luxus-Gesetzen und der Ikonographie des Brautzugs fällt auf, daß das im Bild gezeigte Zeremoniell bescheidener ist als das erlaubte Höchstmaß bürgerlicher Repräsentation (Abb. 18). So gestatten die wenige Jahre vor Beginn der Ausmalung der Sala della Pace erlassenen Gesetze eine Begleitung der Braut in der Größenordnung von sechs Personen.⁷⁹ Im Fresko hingegen sind, außer dem den Schimmel der Braut führenden Knecht, bloß vier Begleiter dargestellt. Zwar wäre allen Begleitern laut Gesetz erlaubt zu reiten, doch lehrt das gemalte *exemplum*, daß zwei Reiter für die Gestaltung eines würdigen Brautzugs ausreichen. Auffallend ist zudem der Verzicht auf die laut Gesetz ausdrücklich zugelassenen Musikanten⁸⁰, ohne die sich der hl. Bernhardin einen Brautzug gar nicht vorstellen kann ("Tu vedi quando ella va a marito, ella ne va a cavallo tutta ornata con tanti suoni").⁸¹ Das Fehlen der Musikanten betrachtet der Sieneser Dichter Bindo Bindi⁸², ein Zeitgenosse des Ambrogio Lorenzetti, sogar als ein Kennzeichen des von ihm verspotteten Brautzuges armer Leute:

Sta 'l mercenai' nella casa servente,
la mercenai balia ovver fancella;
lo mercenai' la sguarda, e parli bella;
ella grosseggia, ma pur li consente.

Fassi il mogliazzo, onde ciascun si pente:
la dota è il saccone e la predella;
va sanza trombe la donna novella;
ragiona sé esser tristo, ella dolente.⁸³

Die das Hochzeitszeremoniell regelnden Gesetze sollen ferner verhindern, daß die Feiern in Tumulte ausarten. In diesem Sinn sind auch die Vorschriften zur Beschränkung der Zuschauerzahlen zu begreifen. Pedantisch genau wird definiert, welche Verwandten sich an bestimmten Orten zur Begrüßung der reitenden Braut versammeln dürfen.⁸⁴ Möglicherweise ist die im Fresko der Sala della Pace zu beobachtende Begrenzung der Zuschauer auf zwei Mädchen auch in Hinblick auf derartige Bestimmungen zu verstehen.

Das in den vorgelegten Abschnitten aufgezeigte Bild rundet sich, vergleicht man den Festzug der bürgerlichen Braut mit dem Hochzeitszeremoniell des Adels. Die Wiedergabe der *domumductio* der Griselda, Gattin des Marchese von Saluzzo⁸⁵, zeigt, welch wichtiges Statussymbol die Zahl der berittenen Begleiter und der Musikanten darstellt (Abb. 22).⁸⁶ Ein



26 Nicola und Giovanni Pisano, Der Mai. Perugia, Fontana Maggiore.



27 Liebespaar. Französisches Elfenbeinrelief, Bologna, Museo Civico Medievale.



28 Liebespaar. Französisches Elfenbeinrelief, London, Victoria and Albert Museum.



29 Liebespaar (links). Decameron, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 482, fol. 5r.

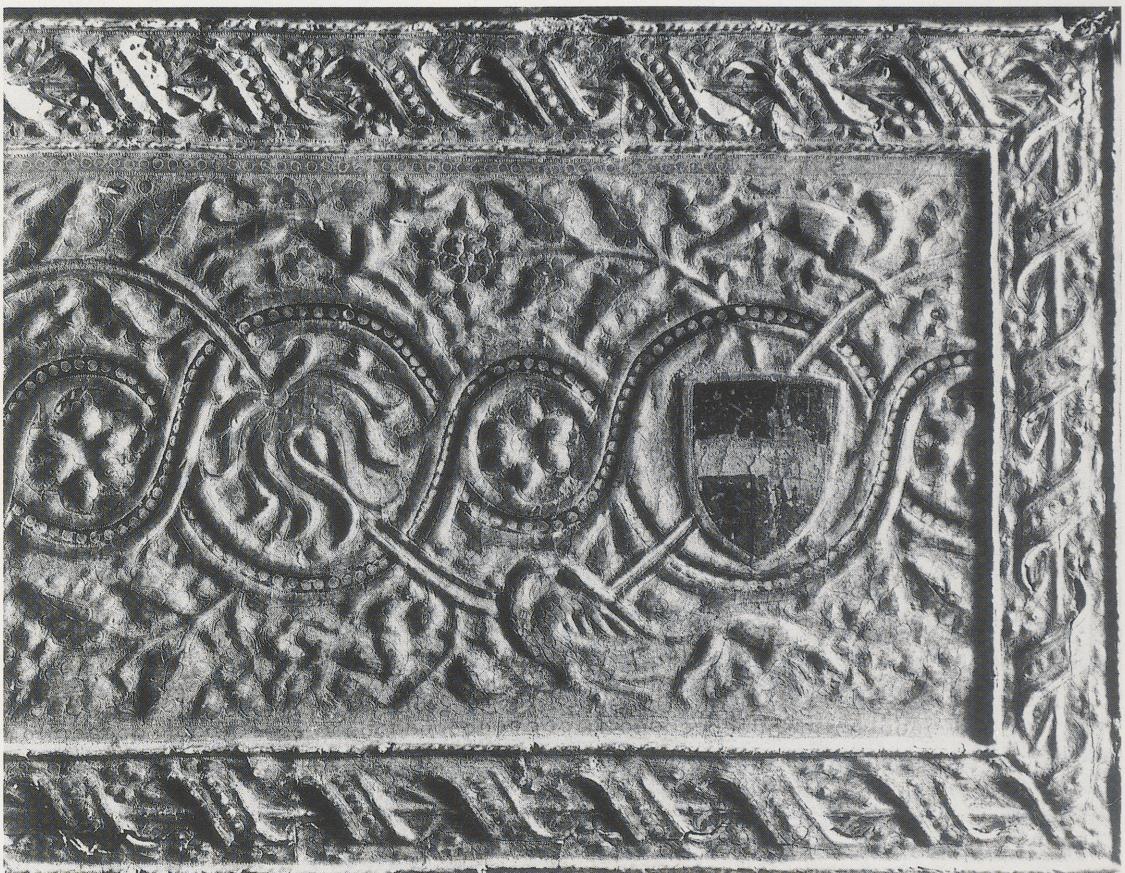
historisch getreueres Bild einer Fürstenhochzeit vermittelt die die Chronik des Giovanni Sercambi illustrierende Wiedergabe des Brautzuges der Gemahlin des Dogen von Pisa und Lucca, Giovanni d'Agnello, die wahrscheinlich vom Chronisten selbst kurz nach dem 1367 stattfindenden Ereignis gezeichnet worden ist (Abb. 23).⁸⁷ Das Gefolge und die Zahl der Musikanten erreichen hier eine Größe, die weit über das durch die Sieneser Gesetze Erlaubte hinausgeht. Allein eine Fürstin hat in der Toskana das Recht, unter einem Baldachin zu reiten.

Zwei Beobachtungen rechtfertigen den Versuch, im Bild der reitenden Braut nicht nur ein Genremotiv zu erkennen, welches die Szenerie städtischen Lebens bereichert, sondern primär eine symbolische Bedeutung, die sich stringent in die politischen Leitideen des gesamten Freskenprogramms der Sala della Pace einbinden lässt. So fällt zunächst auf, daß der in vorderster Bildebene dargestellte Brautzug kompositionell das gleiche Gewicht erhält wie die angrenzende, als Symbol der Concordia zu deutende Gruppe der Tänzerinnen (Abb. 17).⁸⁸ Man fragt sich, ob auf symbolischer Ebene zwischen den beiden Szenen nicht ein gedanklicher Zusammenhang bestehe. Zweitens stellt man beim Studium der Hochzeitsikonographie fest, daß das Thema der reitenden Braut erstmals im Kontext des Freskenzyklus der Sala della Pace dargestellt wurde. Die Vermutung, die Wahl des ungewöhnlichen Themas sei durch das neuartige politische Programm bedingt, ist naheliegend.

Die ältesten, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verfaßten Beschreibungen der Fresken Ambrogio Lorenzettis nennen das Bild der gut regierten Stadt *La Pace* (Abb. 17); die Darstellung der von Soldaten geplünderten, von einem Tyrannen beherrschten Stadt aber heißt *La Guerra*: "Nel palagio di Siena è dipinta di sua [Ambrogio Lorenzetti] mano la pace e lla guerra" (Lorenzo Ghiberti)⁸⁹; "Voi l'avete dipinta di sopra nel vostro Palazzo, che a vedere la Pace dipinta è una allegreza. E così è una scurità a vedere dipinta la Guerra dell'altro lato" (hl. Bernhardin von Siena).⁹⁰ *Pax* ist neben *Ben Comune*, *Iustitia* und *Concordia* der wichtigste Begriff der an der Stirnseite des Ratsaals der Nove dargestellten Allegorie der Guten Regierung. "Dovete provedere chel Commune et popolo della Magnifica ciptà di Siena sia et sia conservato in bona pace et concordia."⁹¹ Dieser Satz aus der Eidesformel der neun Regierungsmitglieder bietet den Schlüssel zum Verständnis beider Bildmetaphern: der neun tanzenden Mädchen wie des Hochzeitszuges.



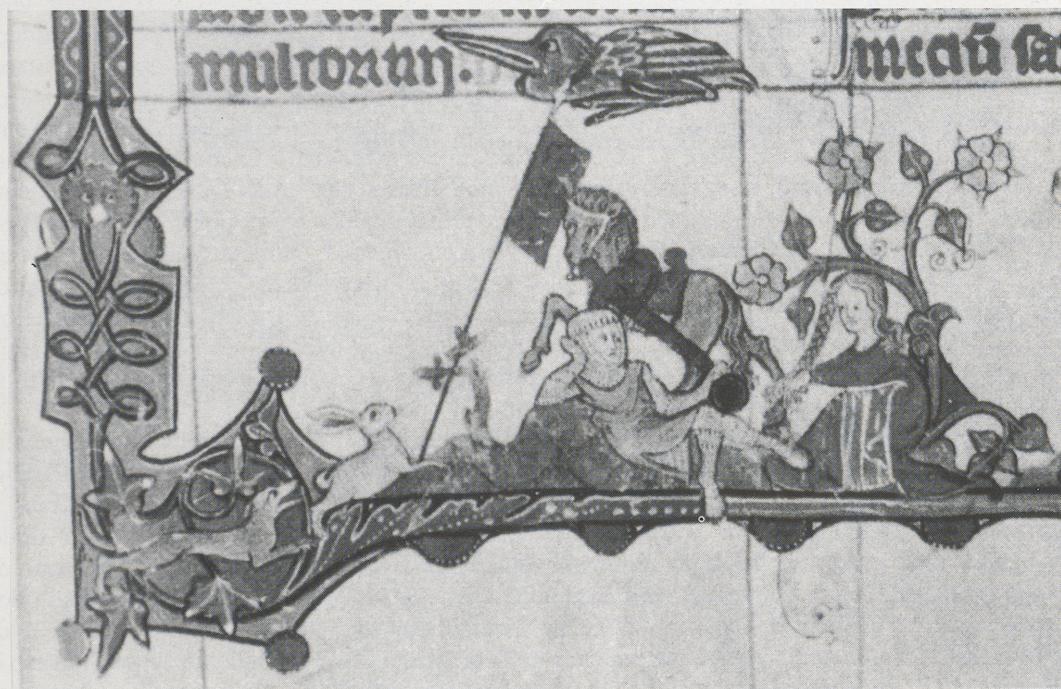
30 Cassone. Privatsammlung.



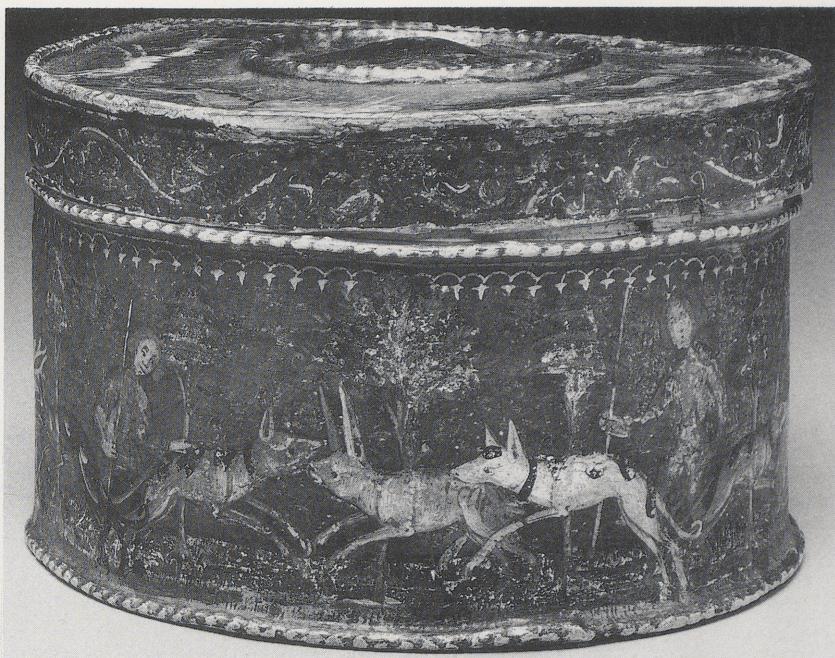
31 Ein Hund hetzt einen Hasen (Detail). Cassone, Privatsammlung.



32 Liebespaar. Minnekästchen, Köln, St. Ursula.



33 Liebespaar. Peterborough-Psalter, Brüssel, Bibliothèque Royale, Cod. 9961-2, fol. 74r.



34 Jagdszenen. Brautschachtel, Boston, Museum of Fine Arts, William E. Nicker-
son and Otis Norcross Funds.

Die Verbindung von "pax" und "matrimonium" war im 14. Jahrhundert durch jenen weitverbreiteten Brauch wohlbekannt, den Friedensschluß zwischen ehemals verfeindeten Familien mit einer Hochzeitsfeier zu besiegeln.⁹² Notarielle Formbücher hielten den entsprechenden Vertragstext jederzeit bereit. Beispielsweise nennt die *Summa totius artis notariae* des Bologneser Rechtgelehrten Rolandus Rudolphus folgende Varianten für die Auffassung eines "instrumentum pacis ed concordiae": "Item ad firmamentum pacis ordinant quandoque pacem facientes quod matrimonia fiant vel inter ipsos principales seu pacem facientes, vel inter descendentes ipsorum, vel fiant promissiones de futuro matrimonio, quae sponsalia appellantur."⁹³ In der *Summa* des Paucapalea heißt es verallgemeinernd: "Praeterea sunt alia conjugii bona ... aliquando pax inter homines sibi prius hostiliter adversantes."⁹⁴ Der hl. Bernhardin bezieht den Satz "quod saepe matrimonium est causa magnae pacis", auch auf den politischen Frieden: "Nam propter maritale coniugium non solum consanguinitatis amore multorum animi mutua iunguntur dilectione, verum etiam plurimi inimici et quandoque unum regnum vel patria magna ad pacem et concordiam reducuntur."⁹⁵

Ein wahrscheinlich im selben Jahrzehnt wie die Fresken der Sala della Pace gemaltes Sieneser Bild im Museum of Fine Arts in Boston ist als mögliche ikonographische Parallel zu den zitierten Texten von Interesse (Abb. 24).⁹⁶ In der Mitte des unteren Bildstreifens ist ein *instrumentum pacis* in Form von zwei Männern verbildlicht, die die Waffen zu Boden werfen und sich umarmen. Auf eine den Frieden besiegelnde Eheschließung könnte die Darstellungsart der mystischen Hochzeit der hl. Katharina von Alexandrien hinweisen. Nicht die gemäß der schriftlichen Tradition übliche Vermählung mit dem Christkind, sondern die Hochzeit mit dem erwachsenen Christus ist wiedergegeben. Die auffallende Annäherung an das Zeremoniell des *sposalizio per verba de presenti* (Abb. 13) läßt sich meines Erachtens am besten im Kontext des Begriffspaares "pax-matrimonium" verstehen.



35 Jagdszenen. Deckel einer Brautschachtel, Boston, Museum of Fine Arts, William E. Nickerson and Otis Norcross Funds.

Die bereits zitierten Textquellen wie die hier zum Schluß folgenden legen nahe, daß die Zeitgenossen das Bild der reitenden Braut mühelos als Symbol des Friedens verstanden (Abb. 18). Der Augustinereremitt Fra Filippo degli Agazzari aus dem bei Siena gelegenen Konvent von Lecceto charakterisiert am Ende des 14. Jahrhunderts den während der Regierung der Nove erreichten politischen Höhepunkt mit dem Satz: "Era in quel tempo la città di Siena in tanta pace et in tanta abbondanza d'ogni bene terreno, che quasi ogni dì di festa si faceva ne la città infinite nozze di donne novelle."⁹⁷ Und auch Franco Sacchetti assoziiert mit dem Begriff "pace" sogleich das Wort "matrimonio":

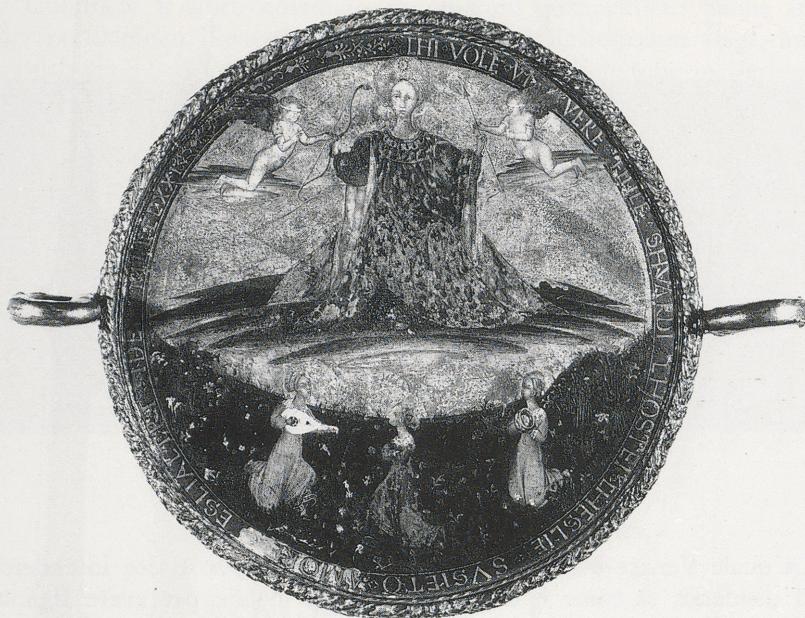
Là dove è pace, il ben sempre germoglia;
matrimoni con feste e balli e canti;
ridon le ville e le donne e gli amanti;
ogni mente s'adorna in vaga voglia.⁹⁸

LA CACCIA AMOROSA

Eine in der sozialgeschichtlichen Forschung weit verbreitete These besagt, daß im 14. und 15. Jahrhundert die Liebe bei der Eheschließung keine Rolle gespielt habe. Die den Heiratsmarkt bestimmenden Faktoren wären allein der soziale Status, die politische Bedeutung und die Finanzkraft einer Familie sowie die Schönheit, die Gesundheit und der makellose Ruf der Braut gewesen. Die Resultate dieser Forschungsrichtung faßt Lorenzo Fabbri in seinem jüngst veröffentlichtem Buch *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del Quattrocento* wie folgt zusammen: "È solo dagli inizi del secolo scorso che l'amore costituisce un importante requisito per il matrimonio. Nei secoli precedenti la dimensione erotico-sentimentale risulta estranea o perfino inconciliabile con le norme di imparentamento. È significativo, a tal proposito, come la più tipica espressione di amore in epoca medievale, l'amor cortese, si ponga necessariamente in ambito extramatrimoniale, al pari di tutte le altre forme di passione amorosa tramandate dalla letteratura fino al Romanticismo. L'incontro tra amore e matrimonio si avrà soltanto con l'avvento della famiglia borghese nelle società industrializzate. Tale evoluzione corrisponde al mutare della funzione sociale della famiglia. Il primato dell'amore come criterio di scelta matrimoniale e la rappresentazione della famiglia come mondo degli affetti sono elementi funzionali a un tipo di società in cui famiglia e matrimonio sono andati man mano perdendo gran parte del loro valore di istituzioni, e acquistando per converso un carattere sempre più pertinente alla sfera del privato. Ma nella Firenze del Quattrocento (e potremmo dire nell'Europa dell'*ancien régime*) il loro valore istituzionale era preponderante. Le funzioni di interesse collettivo da essi assolte erano troppo rilevanti per essere lasciate in balia della soggettività del gusto e del sentimento individuale. Altre considerazioni, dettate da criteri ben più oggettivi, entravano con peso senza dubbio maggiore nella scelta matrimoniale. Lo status sociale e politico, la ricchezza, l'onore, l'ammontare della dote, l'ampiezza delle relazioni erano elementi attentamente esaminati dalla famiglia che intendesse far sposare un suo rappresentante."⁹⁹



36 Giovanni di Paolo, Jagdszenen. Brautschachtel, Paris, Louvre.



37 Giovanni di Paolo, Triumph der Venus. Deckel einer Brautschachtel, Paris, Louvre.

Als Beispiel für die das Denken des Trecento bestimmenden Heiratsstrategien steht symptomatisch jene Stelle der *Ricordi* des Bonaccorso Pitti, in der der Autor freimütig bekannt, nach welchen Kriterien er seine künftige Ehefrau gewählt habe. In erster Linie war ihm die Verwandtschaft mit einer mächtigen Persönlichkeit wichtig, von der er sich Hilfe in einem Konfliktfall erhoffte. Ein Heiratsvermittler schuf den gewünschten Kontakt. Und prompt ehelichte Bonaccorso jenes Mädchen, das ihm sein künftiger Gönner vorschlug:

Giunsi a Firenze e diliberai di torre moglie. E sendo Guido di messer Tomaso di Neri dal Palagio il maggiore e il più creduto uomo di Firenza, diliberai di torla per le sue mani e qualunque a lui piacesse, pure ch'ella fosse sua parente. Mandai a lui Bartolo della Contessa sensale che gli dicesse della mia intenzione, e ciò feci per acquistare la sua benivolenzia e parentado, a ciò ch'egli fosse obbligato d'adoperarsi a farmi avere la pace da' Corbizi. Tornò a me il detto sensale e dissemi ch'egli mi volea accettare per suo parente, e che s'apenserebbe ecc. E ivi a pochi giorni mandò a me il detto Bartolo a dirmi s'io volea la figliuola di Luca di Piero degl'Albizzi, che me la darebbe, la quale era figliuola d'una sua cugina carnale. Mandalo indietro a rispondere che ciò mi piacea ecc., e in fine del mese di luglio l'anno 1391 la giurai e poi la menai adì 12 di novembre il detto anno.¹⁰⁰

Die Symbolik in der bildenden Kunst des Trecento zeigt dagegen das Verhältnis von Heirat und Liebe unter ganz anderen Vorzeichen. Selbst wer in der Realität vermeintlich kaltherzig kalkulierend wie Bonaccorso Pitti handelte, der redete in der Sprache der Bilder wie selbstverständlich von purer Liebe. Die klassischen Hochzeitsgeschenke, die "cofani" und die "cofanetti" schmückenden Bilder preisen das Reich der Liebesgöttin und achten nicht im geringsten jene traditionelle, auch von Boccaccio betonte Ambivalenz, die der Venus



38 Cofanetto. Privatsammlung.

innwohnt: "La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno onesto e licito disiderio, si come è disiderare d'avere moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è disiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore."¹⁰¹

Bereits eine der frühesten mit Szenen bemalten Brauttruhen, nämlich der aufgrund der dargestellten Mode um 1330 zu datierende Cassone des Victoria and Albert Museum, verweist allein auf das lustvolle Reich der "seconda Venere" (Abb. 25).¹⁰² Der von dem Paar als Treffpunkt vereinbarte, durch ein Bäumchen beschattete Brunnen reflektiert deutlich poetische Beschreibungen des Liebesgartens:

... ed io istando presso a una fiumana,
in un verziere, all'ombra d'un bel pino
(d'acqua viva aveavi una fontana
intorneata di fior gelsomino)
sentia l'aire soave a tramontana,
udia cantar li augelli in lor latino;
allor sentio venir dal fin Amore
un raggio che passò dentro dal core,
come la luce che appare al mattino.¹⁰³

Im Kommentar zu seiner *Teseida* erläutert Boccaccio, was es konkret mit der Erwähnung des den Garten der Venus schmückenden Brunnens und der schattenspendenden Bäume auf sich hat: "Dice il luogo essere ombroso e pieno di fontane. Per l'ombre vuole intendere due cose: l'una per lo rinfrescamento opportuno a' troppo caldi, e per questo ancora le fonti; l'altra per la qualità del luogo che riccheggiano gli effetti di Venere, i quali vogliono agio e buio: il che similemente dimostra quando disegna il luogo dove Venere dimora."¹⁰⁴

Vorbild für die Darstellungen des Reiters und der einen Falken haltenden Reiterin (Abb. 25) könnte die an der Fontana Maggiore in Perugia wiedergegebene Minneszene (Abb. 26) oder eines der zahlreichen französischen Elfenbeinreliefs gewesen sein, die das Bild eines durch den Wald reitenden Paars zeigen (Abb. 27 u. 28).¹⁰⁵ Wie solche Elfenbeinreliefs in Italien inhaltlich interpretiert wurden, erfährt man am deutlichsten aus der um 1360/70 zu datierenden Decamerone-Handschrift der Bibliothèque Nationale in Paris.¹⁰⁶ Die erste, über

den Worten “Comincia il libro chiamato decameron” gezeichnete Szene (Abb. 29), die offenkundig der nordalpinen Ikonographie des verliebten Reiterpaars folgt, kann mit keiner der in diesem Buch erzählten Geschichten noch mit dessen Einleitung in Verbindung gebracht werden. Folglich wollte der Zeichner diese Szene nicht als Illustration, sondern wie ein Titelbild verstanden wissen, das den erotischen Inhalt des Buches symbolisiert. Eine ähnliche Sinnsschicht darf auch bei den Bildern des Cassone im Victoria and Albert Museum vermutet werden (Abb. 25).

Doch bannte das Trecento in seinen Hochzeitsgaben das Thema der Liebe vielfach in die Darstellung der *caccia amorosa*.¹⁰⁷ Als erstes Beispiel nenne ich einen mit vergoldeten Stuckreliefs verzierten Cassone, welchen sein Wappenpaar eindeutig als Brauttruhe ausweist (Abb. 30). Bei oberflächlicher Betrachtung kann der fortlaufende Rapport, in dem stets dasselbe Bild des von einem Hund gehetzten Hasen wiederkehrt, als bloße Dekoration mißverstanden werden (Abb. 31). Der Kenner der Literatur des 14. Jahrhunderts dagegen denkt sogleich ganz amüsiert an das weitverbreitete, in diesen Kontext passende Thema der ‘Liebesjagd’:

Nel bosco senza foglie
cacciando una perdice molto stanca,
saltommi ’nanzi una lepre bianca.

La sua bella vagheza
lasciar mi fece la caccia primiera
e seguir l’altra con la mia levriera.

Voltandosi più volte
uscì de’ cani e fugì in una tana
e lì fu presa temorosa e sana.

In braccio la ricolsi e la baciai:
caccia più dolce già mai non cacciai.¹⁰⁸

Die *caccia amorosa* wurde in Italien nicht nur durch die französische Dichtung, sondern auch durch nordalpine Kleinkunstwerke und Miniaturen bekannt. Ein aus dem frühen 14. Jahrhundert datierendes nordfranzösisches Elfenbeinkästchen in St. Ursula zu Köln zeigt die Szene des von einem Hund verfolgten Hasen in charmanter Verbindung mit einem sich im Garten der Venus liebkosenden Paar (Abb. 32). Und eine Miniatur des gegen Ende des 13. Jahrhunderts in England illuminierten Peterborough-Psalters kombiniert die Hasenjagd in ebenso deutlicher Weise mit der erotischen Szene des unter einem blühenden Strauch liegenden Ritters, der seiner Dame den Spiegel hält (Abb. 33).¹⁰⁹

Die Bedeutung der Liebesjagd in der Hochzeitsikonographie des Trecento und des frühen Quattrocento wird besonders beim Vergleich der beiden ‘offiziellen’ Hochzeitsgeschenke, des “goffano” und des “goffanuccio”, evident. Das Beiwort ‘offiziell’ ist durchaus angemessen, bedenkt man, wie streng reglementiert diese Gaben waren. Von der Erwähnung der Cassoni in städtischen Verordnungen war bereits die Rede.¹¹⁰ Dieselben Statuten erlauben den in Form eines Kästchens oder einer kreisrunden Schachtel bekannten “goffanuccio” ausschließlich als Geschenk des Bräutigams (Abb. 34-38). So trägt die entsprechende Rubrik der Sieneser Statuten den Titel “De non donando goffanuccium nisi per maritum”.¹¹¹ Den hohen Wert, den man dem “goffanuccio” beimaß, spiegelt sich auch in religiösen Schriften wider. Bernhardin verglich das Kästchen, in dem die Frauen ihre Schmuckstücke aufbewahrten, mit dem Gewissen.¹¹² Und der Dominikaner Giovanni Dominici scheute sich nicht, in seinem um 1400 verfaßten *Libro d’amore di carità* selbst die Inkarnation Christi am Beispiel dieses Geschenks

des Bräutigams zu erklären: "... Dio facesse humana natura sì come sua sposa; e perché vedessi quanto da tale sposo era amata, mandolle il forzerino pieno di gioielli."¹¹³

Die *caccia amorosa* ist einziges Thema des Bildschmucks des ins späte 14. Jahrhundert zu datierenden "goffanuccio" im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 34).¹¹⁴ Daß diese Schachtel ein Hochzeitsgeschenk darstellt, bestätigen auch die beiden auf den Deckel aufgemalten Wappen (Abb. 35). Die Beliebtheit dieser Thematik belegt darüberhinaus die 1421 datierte, mit Bildern des Giovanni di Paolo geschmückte Brautschachtel im Louvre (Abb. 36 u. 37)¹¹⁵, desgleichen ein in einer Privatsammlung befindliches Kästchen des 14. Jahrhunderts (Abb. 38).

Für die Metaphorik der *caccia amorosa* ist bezeichnend, daß nicht nur die Hasenjagd, sondern auch die Jagd auf Rehe und Hirschkuhe dargestellt wird. Petrarca spricht in einem berühmten Sonett von der Geliebten als der "candida cerva".¹¹⁶ In Boccaccios *Ninfale fiesolano* erzählt Africo seinem Vater Girafone von der Jagd auf eine wunderschöne Hirschkuh. Der Vater versteht sogleich, daß der Sohn von einer Begegnung mit der Nymphe Mensola spricht. Mit der Entschlüsselung dieser allegorischen Redeweise ("quel parlar coperto") bietet Boccaccio eine entscheidende Hilfe für das Verständnis der Ikonographie der *caccia amorosa*:

O padre mio, egli è gran pezzo ch'io
in questi poggi vidi una cerbietta,
la qual tanto bella era, al parer mio,
che mai non credo ch'una sì diletta
se ne vedesse, e veramente Iddio
con le sue man la fe' sì leggiadretta!
E nell'andar, come gru era leve,
e bianca tutta come pura neve.

Sì ne 'nvaghii, ch'io la seguii gran pezza,
di bosco in bosco, credendo pigliarla;
ma ella tosto de' monti l'altezza
prese; per ch'io, di più seguirla
sì mi rimasi con molta gramezza,
e 'n cor mi puosi d'ancor ritrovarla,
e con più agio seguirla altra volta;
e così, a casa tornando, die' volta.

(...)

Il padre, ch' aveva nome Girafone,
gli parve intender quel parlar coperto,
e ben s'avvide e tenne opinione,
sì come savio, e di tai cose sperto,
che ninfe state dovean esser quelle
che dicea ch' eran cerbie tanto belle.¹¹⁷

ANMERKUNGEN

¹ Ein Irrweg lockte mich auf die Spuren dieses wenig erforschten Themas. 1992 hatte ich einen "Alle origini della pittura di vita privata" betitelten Essay verfaßt, in dem, ausgehend von der ikonographischen Interpretation der von Piero Torriti in einer italienischen Privatsammlung entdeckten und Ambrogio Lorenzetti zugeschriebenen vier Tafelbilder, die Bezugnahme der religiösen und profanen Ikonographie des Trecento auf das Zeremoniell der Feste untersucht werden sollte. Dank Freundschaftlicher Gespräche mit mehreren italienischen Kollegen, vor allem mit Luciano Bellosi, erkannte ich zu einem leider verhältnismäßig späten Zeitpunkt die sehr problematische Authentizität der als Kronzeugen zitierten Tafelbilder. Entsprechend meiner mit den drei italienischen Mitautoren vereinbarten Aufforderung sandte der Verlag Bollati Boringhieri zwei Wochen vor dem Termin der Auslieferung an alle Buchhandlungen Italiens, die diesen Titel bestellt hatten, die telegraphische Anweisung, die Bücher sogleich nach Erhalt an den Verlag zurückzugeben. Skrupellose Buchhändler versuchten dennoch einige Exemplare der vom Verlag und von den Verfassern ausdrücklich nicht autorisierten Ausgabe zu verkaufen, so daß ich mich hier genötigt sehe, die Besitzer solcher Exemplare auf diesem Sachverhalt hinzuweisen.

Stefano Moscadelli danke ich für die Transkription aller in diesem Aufsatz veröffentlichter Dokumente des Sienesischen Staatsarchivs.

² Irene Hueck, Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi, in: Flor. Mitt., XXV, 1981, S. 279-324.

³ Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 3. Aufl., Wilhelm Schneemelcher Hrsg., Bd. I, Tübingen 1959, S. 283 ff.

⁴ Constantinus de Tischendorf (Hrsg.), Evangelia apocrypha, 2. Aufl., Leipzig 1876 (Nachdruck: Hildesheim 1966), S. 69 ff.

⁵ Ebenda, S. 117 ff.

⁶ Hennecke/Schneemelcher (Anm. 3), S. 284.

⁷ Tischendorf (Anm. 4), S. 119:

Igitur sponsaliorum iure de more celebrato ipse quidem in Bethleem recedit civitatem, domum suam dispositorus et nuptiis necessaria procuraturus. Virgo autem domini Maria cum aliis septem virginibus coaevis et collectaneis, quas a sacerdote acceperat, ad domum parentum suorum in Galilaeam reversa est.

⁸ Z.B. den Mosaiken im Nordquerhaus von S. Marco in Venedig.

⁹ Hennecke/Schneemelcher (Anm. 3), S. 283.

¹⁰ Marco Antonio Altieri, *Li nuptiali*, Enrico Narducci Hrsg., Rom 1873.

¹¹ Ebenda, S. 76.

¹² Willibald Plöchl, Das Ehrerecht des Magister Gratianus (Wiener Staats- und Rechtswissenschaftliche Studien, Bd. XXIV), Leipzig/Wien 1935, S. 32.

¹³ Rolandinus Passagerius, *Contractus*, Roberto Ferrara Hrsg. (Fonti e strumenti per la storia del notariato italiano, Bd. V), Rom 1983, S. 132.

¹⁴ Jacobus a Voragine, *Legenda aurea*, Th(eodor) Graesse Hrsg., Dresden/Leipzig 1846, S. 217.

¹⁵ Jacqueline Lafontaine Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, Bd. II, Brüssel 1965, S. 151. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. IV/2, Gütersloh 1980, S. 78.

¹⁶ Jacobus a Voragine (Anm. 14), S. 589.

¹⁷ Maria von Nagy, Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua. Giottos Verhältnis zu seinen Quellen, Bern/München 1962, S. 11.

¹⁸ San Bernardino da Siena, Le prediche volgari, Ciro Cannarozzi Hrsg., Predicazione del 1425 in Siena, Bd. II, Florenz 1958, S. 359.

¹⁹ Altieri (Anm. 10), S. 67.

²⁰ ASS, Campaio I, fol. 17r-18r, rubr. LVI:

Et quod ante vel prope domum (...) recipientis sponsam de novo stare, esse vel morari non possint aliqui tubatores vel sonitores aliquorum instrumentorum, nisi quod tantum ibi possint esse dicto tempore et stare duo tubatores, unus ciaramella et unus tamburellus et alii sonitores tam cum arcu quam cum penna.

- ²¹ Romolo Caggese (Hrsg.), Statuti della Repubblica fiorentina, Bd. I, Statuto del Capitano del Popolo degli anni 1322-25, Florenz 1910, S. 226 f.: Quia plerumque florentini cives et artifices non ad rationem sed ad similitudinem magnatum vivere volunt et sic dispendia expensarum incurunt, statutum et ordinatum est quod nulla persona civitatis Florentie possit vel audeat mictere ultra decem dominas cum ea domina vel puella que ad maritum mandat. (Vgl. auch die Statuten von Lucca aus dem Jahr 1362: Sommario della storia di Lucca dall'anno MIV all'anno MDCC, Girolamo Tommasi/Carlo Minutoli Hrsg., in: Arch. Stor. Ital., X, 1847, Documenti, S. 101.)
- ²² Vgl. u. Anm. 85-87.
- ²³ Ms. Add. 15277. Gianfranco Folena/Gian Lorenzo Mellini (Hrsg.), Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco Giosuè Ruth, Venedig 1962, S. 83 f., Taf. 185. Der andere Teil dieses Codex befindet sich in Rovigo (Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Ms. 212, fondo Silvestri).
- ²⁴ 4. Moses 36, 5-12.
- ²⁵ Enzo Carli, Il Duomo di Orvieto, Rom 1965, Taf. 127. Filippo Todini, La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento, Mailand 1989, Bd. I, S. 330.
- ²⁶ San Bernardino da Siena, Le prediche volgari (Anm. 18), Bd. V, Quaresimale di Firenze del 1425, Bd. III, 1940, S. 251. Vgl. Altieri (Anm. 10), S. 60-61:
Avien che questo giorno ella si mena a lui
(...)
Dico che nell'entrar della magione,
s'ella trovasse ivi il suo marito,
finga di non vederlo.
- ²⁷ ASS, Campaio I, fol. 17r-18r, rubr. LVI. ASS, Statuti 28, fol. 13r-13v. Giovanni Sercambi, Novelle, Giovanni Sinicropi Hrsg., Bd. I, Bari 1972, S. 335. Francesco Brandileone, Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia, Mailand 1906, S. 68, 88, 90, 92, 513.
- ²⁸ Altieri (Anm. 10), S. 77.
- ²⁹ Cronaca della città di Perugia dal 1309 al 1491, Ariodante Fabretti Hrsg., in: Arch. Stor. Ital., XVI, 1, 1850, S. 262 (Supplemento quarto): Hochzeitszug der Giovanna Orsini, 1397.
- ³⁰ Christiane Klapisch Zuber, Zacharie, ou le père évincé. Les rites nuptiaux toscans entre Giotto et le Concile de Trente, in: Annales, XXXIV, 1979, S. 1228-1238 (italienische Übersetzung in: dieselbe, La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze, Bari 1988, S. 109-151).
- ³¹ Vgl. o. Anm. 16.
- ³² Jacobus a Voragine (Anm. 14), S. 589.
- ³³ ASS, Dipl. San Francesco di Siena (10.9.1328).
- ³⁴ Vgl. u. Anm. 51-53.
- ³⁵ Hinsichtlich dieser Terminologie vgl. auch Dina Bizzarri, Il diritto privato nelle fonti senesi del secolo XIII, in: Bull. Senese di storia patria, XXXV-XXXVI, 1928-29, S. 44-46.
- ³⁶ A(dbém) Esmein, Le Mariage en droit canonique, R(obert) Génestal Hrsg., 2 Bde, Paris² 1929-35. Pietro Gismondi, La forma nel matrimonio canonico fino al concilio di Trento, in: Atti del Congresso internazionale di diritto romano e di storia del diritto (Verona 1948), Guiscardo Moschetti Hrsg., Bd. IV, Mailand 1953, S. 374-411. Dante Cecchi, Il matrimonio-contratto dall'Ostiente ai canonisti tre-quattrocenteschi, in: Rivista di storia del diritto italiano, XL-XLI, 1967-68, S. 35-69. Charles Donahue jr, The policy of Alexander the Third's consent theory of marriage, in: Proceedings of the Fourth International Congress of Medieval Canon Law, Stephan Kuttner Hrsg., Città del Vaticano 1976, S. 251-281. Derselbe, The case of the man who fell into the Tiber. The Roman law of marriage at the time of the glossators, in: American journal of legal history, XXII/1, 1978, S. 1-52. Derselbe, The canon law of the formation of marriage and social practice in the later Middle Ages, in: Journal of family history, VIII, 1983, S. 144-158. David Herlihy, Medieval households, Cambridge (Mass.)/London 1985, S. 80 ff. James A. Brundage, Marriage and sexuality in the Decretals of Pope Alexander III, in: Miscellanea Rolando Bandinelli, papa Alessandro III, Filippo Liotta Hrsg., Siena 1986, S. 59-83.
- ³⁷ Plöchl (Anm. 12).
- ³⁸ Ludovico Zdekauer (Hrsg.), Statutum Potestatis Comunis Pistorii anni MCCLXXXVI, Mailand 1888, S. 124. Für ähnliche Vorschriften im übrigen Italien vgl. Brandileone (Anm. 27), S. 42.
- ³⁹ Bizzarri (Anm. 35), S. 44.
- ⁴⁰ Francesco da Barberino, Reggimento e costumi di donna, Giuseppe E. Sansone Hrsg., Turin 1957, S. 59. Zu den mittelalterlichen Erziehungstraktaten vgl. Angela Giallongo, La fanciulla cortese, in: Storia e dossier, V, 38, 1990, S. 32-36.
- ⁴¹ ASS, Dipl. AGC, 23.7.1413.
- ⁴² Venturi, Bd. V, 1907, S. 1008 (mit irrtümlicher Angabe Cod. Lat. 3958 an Stelle von Cod. Lat. 3988).

⁴³ Brandileone (Anm. 27), S. 96.

⁴⁴ Instruktiv ist vor allem der Vergleich zwischen dem Relief des Ehesakraments am Campanile des Florentiner Doms (Abb. 11) und der den *sposalitio per verba de presenti* wiedergebenden Miniatur des Jacopino da Reggio (Abb. 10), welche die *causa XXXVI* des *Decretum Gratiani* im Cod. Lat. 1375 (fol. 321v) der Biblioteca Apostolica Vaticana illustriert (*Anthony Melnikas, The corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani*, Bd. III, Rom 1975, S. 1168a, Taf. IV).

⁴⁵ Zdekauer (Anm. 38), S. 124.

⁴⁶ ASS, Statuti 26, fol. 159r.

⁴⁷ Brandileone (Anm. 27) zitiert verschiedene Dokumente, die als Ort des Zeremoniells des *sposalitio per verba de presenti* eine vor dem Haus des Brautvaters gelegene Straße nennen: S. 65 (Treviso 1309: "Actum ... in via pubblica ante domum habitatam per dictum d. Odolricum de Fossalto"), S. 66 (Treviso 1310: "Actum ... in via publica ante domum dicti d. Rizolini"), S. 108 (Pisa 1308: "Actum Pisis in via publica ante domum habitationis dicte Beatricis"). Ein Gerichtsprotokoll von 1289 über die Eheschließung von Aldobrandino d'Este und Alda Rangone (*Giuseppe Salvioli, La benedizione nuziale fino al Concilio di Trento*, in: *Archivio giuridico*, LIII, 1-2, 1894, S. 176) erinnert unmittelbar an die von Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle wiedergegebene Szene:

Super secundo capitulo, dixit lecto sibi de verbo ad verbum quod d. Aldobrandinus et d. Alda per verba de presenti publice solemniter contraxerunt matrimonium inter se. Resp. quod presens erat, et vidit. Interrogatus quomodo predicti ad invicem matrimonium contraxerunt; Resp. quod d. Alda erat in curtili d. Lanfranchi Rangoni cum maxima moltitudine dominarum et tunc venit ibidem d. Aldobrandinus cum magna moltitudine virorum et militum (...) et cum descenderent de equo, venit ad locum ubi erat d.d. Alda et alie domine congregate et tunc d. Gherardus Careptus interrogavit d.d. Aldobrandinum si volebat d.d. Aldam in uxorem et consentiebat in eam tamquam in eius uxorem; qui respondit sic. Versa vice postea in continentis interrogavit d.d. Aldam si volebat d.d. Aldobrandinum in eius maritum; quae respondit quod sic: et tunc d. Tobia Rangonus pater d.d. Alde tradidit eam ipsi d. Aldobrandino, et ipse d. Aldobrandinus ipsam d. Aldam cum quodam aureo anulo desponsavit.

⁴⁸ Vgl. Anm. 47.

⁴⁹ Bizzarri (Anm. 35), S. 37, Anm. 1.

⁵⁰ Jacobus a Voragine (Anm. 14), S. 589.

⁵¹ Fol. 39v des ms. 212 der Biblioteca dell'Accademia dei Concordi in Rovigo trägt folgende Beischrift (*Folena/Mellini* [Anm. 23], S. 113, Taf. 235):

Como Mahalon si spoxa una vergene dela terra de Moab, la quale si ave nome Ruth: et perçonde questo libro si ha nome Ruth; e Cheleon, so fradelo de Mahalon, si spoxa un'altra vergene de quella medesima terra de Moab, la quale si ave nome Orpha.

⁵² Antonio Basile, Usi popolari nuziali nello "sposalizio della Vergine" della grande pittura italiana. Il pugno e la rottura della bacchetta, in: *Folklore*, X, 1956, S. 3-11.

⁵³ Tommasi/Minutoli (Anm. 21), S. 95. "Capessata" = Schlag auf den Kopf.

⁵⁴ Francesco da Barberino (Anm. 40), S. 59.

⁵⁵ San Bernardino da Siena (Anm. 18), Bd. II, S. 266. Vgl. Enzo Carli, Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427, in: Bernardino predicatore nella società del suo tempo (Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, XVI, 1975), Todi 1976, S. 153-182.

⁵⁶ San Bernardino da Siena (Anm. 26), Bd. III, S. 251.

⁵⁷ Vgl. Francesco da Barberino (Anm. 40), S. 61.

⁵⁸ Maria A. Ceppari Ridolfi/Patrizia Turrini, Il mulino della vanità. Lusso e ceremonie nella Siena medievale, Siena 1993, S. 172.

⁵⁹ Altieri (Anm. 10), S. 67.

⁶⁰ San Bernardino da Siena, Le prediche volgari dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII, Luciano Banchi Hrsg., Bd. II, Siena 1884, S. 359.

⁶¹ Francesco da Barberino (Anm. 40), S. 60 ff.

⁶² Ebenda, S. 35.

⁶³ Paola Ventrone (Hrsg.), Le Tems revient, 'L Tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico (Kat. der Ausstellung im Palazzo Medici Riccardi, Florenz 1992), Mailand 1992, S. 152.

⁶⁴ G. Fatini (Hrsg.), Novelle del Quattrocento, Turin 1929, S. 148-163. Leon Battista Alberti, Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti, in: Opere volgari, Cecil Grayson Hrsg., Bd. III, Bari 1973, S. 273-287.

⁶⁵ Gratian bezeichnet infolgedessen den *sposalitio per verba de presenti* als *matrimonium initiatum* und die *domumductio* als *matrimonium ratum*. Emil Friedberg (Hrsg.), *Decretum Gratiani*, in: *Corpus iuris canonici*, Bd. I, Leipzig 1879, S. 112; vgl. Herliby (Anm. 36), S. 80 ff.

- ⁶⁶ Francesco Bonaini (Hrsg.), Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo, Bd. II, Florenz 1870, S. 282.
- ⁶⁷ Ebenda, S. 281.
- ⁶⁸ Bizzarri (Anm. 35), S. 56 ff.
- ⁶⁹ Lodovico Zdekauer, Usi popolani della Valdelsa cavati da documenti del Dugento, in: Miscellanea storica della Valdelsa, IV, 1896, S. 211.
- ⁷⁰ Alessandra Macinghi Strozzi, Tempo di affetti e di mercanti. Lettere ai figli esuli, Angela Bianchini Hrsg., Mailand 1987, S. 61 ff. (1. Brief).
- ⁷¹ San Bernardino da Siena (Anm. 18), Bd. I, 1958, S. 25.
- ⁷² Pietro Fanfani (Hrsg.), Legge suntuaria fatta dal Comune di Firenze l'anno 1355 e volgarizzata nel 1356 da ser Andrea Lancia, Florenz 1851, S. 14 ff.
- ⁷³ Brucia Witthoft, Marriage rituals and marriage chests in Quattrocento Florence, in: Artibus et historiae, 5 (III), 1982, S. 52.
- ⁷⁴ Salvatore Bongi (Hrsg.), Bandi lucchesi del secolo decimoquarto tratti dai registri del R. Archivio di Stato di Lucca, Bologna 1863, S. 52.
- ⁷⁵ Tommasi/Minutoli (Anm. 21), S. 100.
- ⁷⁶ San Bernardino da Siena (Anm. 60), Bd. II, S. 359. Vgl. auch folgenden Passus in derselben Ausgabe von Bernhardins Predigten (Bd. III, S. 130):
Tale menarà la sua donna novella a casa sua, e se ella non ne va ornata con panni atrascinanti, con ariento, con pietre preziose, con ghiandarelle, con ghirlande di seta, con perle e con cinquanta zacare, tutte piene di vanità, mai non aran pace insieme, se ella non ha queste cose.
Unter diesem Aspekt ist Alessandra Strozzi's Beschreibung des Brautkleids und des Brautschmucks ihrer Tochter Caterina mehr als aufschlußreich:
E come si maritò, gli tagliò una cotta di zetani vellutati chermisi, e così la roba di quello medesimo: ed è 'l più bel drappo che sia in Firenze (...) E fassi una grillanda di penne con perle, che viene fiorini ottanta; e l'acconciatura di sotto, e' sono duo trecce di perle, che viene fiorini sessanta o più: che quando andrà fuori, arà in dosso più che fiorini quattrocento. *Macinghi Strozzi* (Anm. 70), S. 62 ff.
- ⁷⁷ Cesare Brandi, Chiarimenti sul Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti, in: Boll. d'arte, XL, 1955, S. 119-123. Zur Zuschreibung an Andrea Vanni vgl. Luciano Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Turin 1974, S. 53 ff.
- ⁷⁸ Bongi (Anm. 74), S. 311.
- ⁷⁹ ASS, Campaio I, fol. 17-18r, rubr. LVI:
Quod quelibet sponsa vel uxor quando vadit seu dicitur de novo ad sponsum seu virum, non possit vel debeat ire sotiata a sex hominibus equitibus supra.
- ⁸⁰ ASS, Campaio I, fol. 17r-18r, rubr. LVI.
- ⁸¹ San Bernardino da Siena (Anm. 60), Bd. II, S. 359.
- ⁸² Bindo Bindi – “una delle figure più ragguardevoli e rappresentative della grassa borghesia mercantile di Siena” (*Natalino Sapegno*, Hrsg., Poeti minori del Trecento, Mailand/Neapel 1952, S. 289) – war Mitglied des Consiglio Generale (1299, 1307), Konsul der Mercanzia (1307) und Mitglied des Rats der Nove (1309, 1318).
- ⁸³ Ebenda, S. 294.
- ⁸⁴ ASS, Campaio 1, fol. 17r-18r, rubr. LVI.
- ⁸⁵ Giovanni Boccaccio, Decameron, X, 10.
- ⁸⁶ Schubring, Cassoni, Nr. 276, Taf. LXII. Das Fehlen eines ikonographischen Hinweises auf die *donora* erklärt sich direkt aus der Geschichte der Griselda.
- ⁸⁷ Giovanni Sercambi, Croniche, Salvatore Bongi Hrsg. (Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico, XIX), Rom 1892, S. 135 ff.
- ⁸⁸ Chiara Frugoni, Il governo dei Nove a Siena e il loro credo politico nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, in: Quaderni medievali, VII, 1979, S. 29-30, VIII, 1979, S. 82, 86-87. Uta Feldges-Henning (The pictorial programme of the Sala della Pace: A new interpretation, in: Warburg Journal, XXXV, 1972, S. 154) verweist auf das im Trecento geltende Verbot, in den Straßen Sienas zu tanzen und folgert daraus, daß die auch in ihren Proportionen außergewöhnliche Gruppe der tanzenden Mädchen allegorisch verstanden werden müsse. Adriano Prandi, La Pace nei temi iconografici del Trecento, in: La Pace nel pensiero, nella politica, negli ideali del Trecento (Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, XV, 1974), Todi 1975, S. 243-259. Anna Eörsi, Donne danzanti sull'affresco: efficacia del Buon Governo in città di Ambrogio Lorenzetti, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, XXIV, 1978, S. 85-89. Jack M. Greenstein, The vision of peace: Meaning and representation in Ambrogio Lorenzetti's Sala della Pace cityscapes, in: Art history, XI, 1988, S. 503.
- ⁸⁹ Edna Carter Southard, Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Sala della Pace: A change of names, in:

- Flor. Mitt., XXIV, 1980, S. 364, Anm. 6.
- ⁹⁰ San Bernardino da Siena (Anm. 60), Bd. III, S. 373.
- ⁹¹ ASS, Statuti 21, fol. 27r-v. Nicolai Rubinstein, Political ideas in Sienese art: The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: Warburg Journal, XXI, 1958, S. 187. William M. Bowsky, A Medieval Italian commune. Siena under the Nine, 1287-1355, Berkeley/Los Angeles/London 1981, S. 126 ff. Quentin Skinner, Ambrogio Lorenzetti: The artist as political philosopher, in: Hans Belting/Dieter Blume (Hrsg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantazeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 86.
- ⁹² Bizzarri (Anm. 35), S. 40. Gherardo Ortalli, La famille à Bologne au XIII^e siècle. Entre la réalité des groupes inférieurs et la mentalité des classes dominantes, in: Georges Duby/Jacques Le Goff (Hrsg.), Famille et parenté dans l'Occident médiéval (Actes du Colloque de Paris 1974), Rom 1977, S. 217-219. Vgl. auch folgenden Passus in einer Predigt des hl. Bernhardin:
- Vedesi alcuna volta per isperienza, uno signore con un altro signore aranno auto gran guerra insieme, e per fare la pace una fanciulla ne sarà cagione per patto di matrimonio. Ancora una famiglia con un'altra avranno auto briga mortale e pacificati poi per simile modo di matrimonio. Così si vede che la buona sposa debba essere cagione della pace della casa del suo marito, e per segno di ciò vedi si porta l'ulivo in capo quando ne va a marito. E così sempre ella vi debba mettere ogni pace e concordia e amore. San Bernardino da Siena (Anm. 26), Bd. I, Pistoia 1934, S. 420.
- ⁹³ Esmein/Génestal (Anm. 36), Bd. I, S. 130, Anm. 2.
- ⁹⁴ Ebenda. Vgl. desgl. das vom 12.10.1320 datierende *instrumentum pacis* im Archivio Comunale di Montalcino (Fondi diversi 3, Notaio Griffi di Paolo, fol. 52v-53r):
In nomine Domini, amen. Anno Domini M° CCC° XX, indictione III, die XII Otubris. Actum in Montealcino coram (...) testibus (...).
- Ser Pepo quondam Iannis pro se ipso et vice et nomine ser Cecchi et Finuccii filiorum suorum (...), ser Morandus et Petrus filii dicti ser Peponis et Franceschinus filius dicti ser Morandi (...) et Dominicus, Laurentius, Marchuccius, Pucceta et Landus filii quondam Fini et Iohannes quondam Tebaldi (...), et Tebaldus et Paulus filii quondam ser Griffi, et Vannes quondam Paganelli, et Tuccius quondam Mori, pro se ipsis ex una parte; et ser Guido quondam Tebaldi et Bectuccius quondam Nini, cum consensu ser Guidonis predicti et Gilii Bandini vocati Buracchi et Cecchi Bindini suorum propinquorum consanguineorum, et Francischus ser Guidi (...), ex altera parte: pacem fecerunt et concordiam (...) de omnibus et singulis iniuriis, malefitiis, excessibus et delictis (...).
- Eodem anno, loco, die et mense et coram dictis testibus presentibus. Landus Fini pro se ipso promixit (...) Bectuccio quondam Nini se facturum et curaturum ita et taliter quod Tessa eius filia contrahet <matrimonium> cum Bectuccio predicto (...) et se soluturum et daturum eidem Bectuccio, nomine dotis et pro dotibus ipsius Tesse, tempore contraendi matrimonii predicti, ccc libras denariorum senensem, pro quibus sponsalibus et matrimonio (...). Dictus Landus fuit confessus habuisse et recepisse nomine arrarum a dicto Bectuccio ducentas libras denariorum senensem, volens et promicte dictus Landus dicto Bectuccio quod, si per eum vel ipsam Tessam staret quominus dictum matrimonium completeretur et fieret, cum legiptime fieri et compleri poterit, reddere et restituere eidem Bectuccio dictas arras duplicates. Et converso dictus Bectuccius, cum consensu (...) suorum proxime consanguineorum (...), promixit et convenit (...) dicto Lando accipere in uxorem et matrimonium contrahere cum dicta Tessa (...) et quod, tempore dicti matrimonii contrahendi, solutis sibi dictis ccc libris, faciet eidem recipienti pro dicta filia sua instrumentum dotale cum omnibus capitulis opportunis. Pro quibus omnibus et singulis observandis et adimplendis idem Bectuccius fuit confessus habuisse et recepisse a dicto Lando nomine arrarum ducentas libras denariorum senensem, promicte dictus Bectuccius dicto Lando quod, si per eum staret quominus dictum matrimonium et predicta omnia et singula per eum promissa completerent et fierent, reddere et restituere eidem Lando dictas arras duplicates. Que omnia et singula (...) et cetera.
- ⁹⁵ San Bernardino da Siena, *De christiana religione*, serm. XLVIII, in: Opera omnia, Bd. II, 2, Quaracchi 1950, S. 108.
- ⁹⁶ Enzo Carli, La Pace nella pittura senese, in: La Pace (Anm. 88), S. 241-242. Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, New York 1964, S. 110-111.
- ⁹⁷ Piero Miciatelli (Hrsg.), Gli "Assemprī" di Fra Filippo degli Agazzari, Siena 1922, S. 17.
- ⁹⁸ Carlo Muscetta/Paolo Rivalta Hrsg., Poesia del Duecento e del Trecento, Turin³ 1968, S. 1214.
- ⁹⁹ Lorenzo Fabbri, Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del Quattrocento. Studio sulla famiglia Strozzi, Florenz 1991, S. 36-37. Vgl. Lawrence Stone, Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque- e Ottocento, Turin 1983. Louis Roussel, Le mariage dans la société française, Paris 1975.
- ¹⁰⁰ Vittore Branca (Hrsg.), Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento. Paolo da Certaldo, Giovanni Morelli, Bonaccorso Pitti e Domenico Lenzi, Donato Velluti, Goro Dati, Francesco Datini, Lapo Niccolini, Bernardo Machiavelli, Mailand 1986, S. 392-393.

- ¹⁰¹ Giovanni Boccaccio, *Teseida*, Aurelio Roncaglia Hrsg., Bari 1941, S. 417 (choise zu VII, 50, 1). Robert Hollander, Boccaccio's Two Venuses, New York 1977. George D. Economou, The Two Venuses and courtly love, in: Joan Marguerite Ferrante/George D. Economou, In pursuit of perfection. Courtly love in medieval literature, Port Washington/New York 1975, S. 17-49.
- ¹⁰² Inv. Nr. 1894.317. Schubring, Cassoni, Nr. 16, datiert diesen Cassone "um 1400", während Paul F. Watson (The Garden of Love in Tuscan art of the Early Renaissance, Philadelphia/London 1979, S. 137, Anm. 12) eine zeitliche Ansetzung "um 1300" vorschlägt. Die aufgrund der dargestellten Mode hier vorgeschlagene Datierung "um 1330" basiert auf der Kombination konservativer Kleidung (z.B. das den Körper nicht betonende Gewand des Mannes) mit neumodischen Details (z.B. den langen Ärmelenden), die die Anfangsphase der im zweiten Viertel des Trecento stattfindenden Moderevolution charakterisiert; vgl. Annemarie Güdesen, Das weltliche Kostüm im italienischen Trecento. I: Die Hauptbekleidungsstücke 1330-1380 (Diss. Kiel), Berlin/Leipzig 1933; Bellosi (Anm. 77); *derselbe*, Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi. B) Per la pittura di primo Trecento, in: Prospettiva, 10, 1977, S. 21-31 und 11, 1977, S. 12-27. Zu den wichtigsten Quellentexten zur Veränderung der Mode in den dreißiger Jahren des Trecento siehe: *Gualvaneus de la Fiamma*, Opusculum de rebus gestis ab Azzone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno 1328 usque ad annum 1342, Carlo Castiglioni Hrsg. (RIS², Bd. XII, 4), Bologna 1938, S. 37, § 176, Villani-Dragomanni, Bd. IV, S. 12; Anonimo Romano, *Cronica* (Vita di Cola di Rienzo), Ettore Mazzali Hrsg., Mailand 1991, S. 128 (Kap. 9).
- ¹⁰³ Sapegno (Anm. 82), S. 635 ff.
- ¹⁰⁴ Boccaccio (Anm. 101), S. 418 ff. (choise zu VII, 50, 1).
- ¹⁰⁵ London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 219-67. Bologna, Museo Civico Medievale, Collezioni Universitarie, Inv. Nr. 700.
- ¹⁰⁶ Degenhart/Schmitt, Teil I: Süd- und Mittelitalien, Bd. III, 1968, Taf. 109b. Watson (Anm. 102), S. 36.
- ¹⁰⁷ Marcelle Thiébaux, The stag of love. The chase in medieval literature, Ithaca/London 1974.
- ¹⁰⁸ Giuseppe Corsi Hrsg., Rimatori del Trecento, Turin 1969, S. 1013-1014.
- ¹⁰⁹ Léon M. Delaissé, Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Genf 1959, S. 55. Farbtaf.
- ¹¹⁰ Vgl. o. Anm. 75.
- ¹¹¹ ASS, Statuti 28, fol. 9r. Eugenio Casanova, La donna senese del Quattrocento nella vita privata, in: Bull. Senese di Storia Patria, VIII, 1901, S. 58.
- ¹¹² San Bernardino da Siena (Anm. 18), Bd. I, S. 25:
Per certo io tel voglio mostrare [che cosa è la coscienza], ché tu lo 'ntenda. Questa coscienza è fatta proprio come quello goffanuccio che voi donne avete quando voi n'andate a marito (...) Sapete che voi vi tenete dentro le vostre anella, e pierle, e gioiette, e altre simili cose (...) e mettetevi dentro del moscado e de' garofani, che quando l'aprite gitta grande odore per tutta la casa (...) E così ha fatto Idio a questo suo goffanuccio, che ci mette l'anella che significa la fede (...) Le pierle sono la confermazione de la santa cresima; gli altri gioielli sono e pensieri buoni che noi abiamo (...) El moscado, e garofani si sono le buone ispirazioni di digiuni, limosine e orazioni, che quando apre questa coscienza non c'è cosa niuna che non li venga di buono.
- ¹¹³ Giovanni Dominici, *Il libro d'amore di carità*, Antonio Ceruti Hrsg., Bologna 1889, S. 431.
- ¹¹⁴ Georg Swarzenski, A Marriage Casket and its moral, in: Bull. of the Museum of Fine Arts (Boston), XLV, 1947, S. 55-62.
- ¹¹⁵ Giulietta Chelazzi Dini, in: Il gotico a Siena (Kat. der Ausstellung im Palazzo Pubblico, Siena 1982), Florenz 1982, S. 359, Nr. 128. Vgl. Schubring, Cassoni, S. 326, Taf. CVIII.
- ¹¹⁶ Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi, Poesie latine* (F. Neri/G. Martellotti/E. Bianchi/N. Sapegno Hrsg.), Mailand/Neapel 1951, S. 256 (CXC).
- ¹¹⁷ Muscetta/Rivalta (Anm. 98), S. 1053 ff.

RIASSUNTO

Il primo capitolo del presente contributo indaga il rapporto fra l'iconografia religiosa e il rituale delle feste nuziali del Trecento in dipinti di Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, Niccolò di Bonaccorso e Ugolino di Prete Ilario. La ricerca si basa da un lato su fonti archivistiche (documenti notarili, legislazione suntuaria), testi di diritto canonico, trattatistica sull'educazione delle fanciulle, omelie, cronache, nonché sulla documentazione relativa ai costumi nuziali romani pervenutaci attraverso Marco Antonio Altieri; dall'altro su documenti di iconografia nuziale profana tramandatichi dalle miniature di codici giuridici. Il secondo capitolo analizza la rappresentazione della sposa a cavallo nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena. Il terzo capitolo tenta di decifrare il simbolismo amoroso che contrassegna i doni di nozze trecenteschi, con particolare attenzione per la tematica della 'caccia d'amore'.

Bildnachweis:

KIF: Abb. 1, 22, 30, 31, 38. - Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.: Abb. 2. - Deckers-Matzko, Heidelberg: Abb. 3, 10, 11, 13, 15, 33. - Musei Civici, Padua: Abb. 4, 7. - British Library, London: Abb. 5. - Artini, Florenz: Abb. 6. - Soprintendenza, Florenz: Abb. 8. - Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 9. - Archivio di Stato, Siena: Abb. 12. - National Gallery, London: Abb. 14. - Alinari (Anderson), Florenz: Abb. 16. - Lenzini, Siena: Abb. 17, 19. - Soprintendenza, Siena: Abb. 18. - Bruschi, Florenz: Abb. 20, 21. - Archivio di Stato, Lucca: Abb. 23. - Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 24, 34, 35. - Victoria and Albert Museum, London: Abb. 25. - Verfasser: Abb. 26. - Museo Civico Medievale, Bologna: Abb. 27. - De Sousa, Heidelberg: Abb. 28, 29. - Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 32. - Louvre, Paris: Abb. 36, 37.