



Die »Nuova Cronica« des Giovanni Villani (Bib. Apost. Vat., ms. Chigi L.VIII.296)

**Verbildlichung von Geschichte im
spätmittelalterlichen Florenz**

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München**

vorgelegt von Verena Gebhard

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Februar 2007

Referent: Prof. Frank Büttner

Koreferent: Prof. Steffi Roettgen

INHALT

Einleitung	5
A Gegenstand der Untersuchung	
B Forschungsstand	
C Gliederung und Fragestellung	9
I Die <i>Nuova Cronica</i> des Giovanni Villani	11
A Zur Person des Chronisten: Kaufmann, Politiker, Historiograph	
B Die Chronik: »Bestseller« mit didaktischem Anspruch	14
1. Genese, Verbreitung und Rezeption	15
2. Typologie, Vorlagen und Quellen	17
3. Intention, Funktion und Publikum	22
II Die Genese des Codex Chigi L.VIII.296	24
A Kodikologische Beschreibung	
B Herstellungsprozess: Arbeitsteilung in der Werkstatt	27
C Stil der Miniaturen: eine singuläre Handschrift aus der Werkstatt des Pacino di Bonaguida	34
1. Dekorationssystem	
2. Initialen	35
3. Textminiaturen	37
4. Bilderzählung	43
5. Datierung des Codex	44
6. Die Villani-Handschrift im Kontext der Florentiner Buchmalerei	50
III Visualisierungsstrategien des Chroniktextes	56
A Formale Organisation	58
1. Die figurierten Initialen	59
2. Die szenischen Textminiaturen	
B Die figurierten Initialen	62
1. Beschreibung und Auswahl der Figuren	63
2. Mögliche Vorbilder für die Protagonistenreihe	74
2.1. <i>Genealogische Systeme und ihre Verbildlichung in hochmittelalterlichen Chroniken</i>	
2.2. <i>Uomini famosi</i>	77
3. Zwischenergebnis	80
C Die szenischen Textminiaturen: ikonographische Untersuchung von Bildthemen und Bildtypen	81
1. Die Verbildlichung des Krieges	
1.1. <i>Angriff</i>	83
1.2. <i>Sieg und Niederlage</i>	85
1.3. <i>Flucht</i>	86
1.4. <i>Belagerung</i>	87
1.5. <i>Zerstörung</i>	91
1.6. <i>Seeschlacht</i>	92
1.7. <i>Zusammenfassung</i>	

2. Die Darstellung der Religion im Miniaturenzyklus	94
2.1. <i>Bibel</i>	
2.2. <i>Päpste</i>	101
2.3. <i>Heilige</i>	104
2.4. <i>Wunder</i>	106
2.5. <i>Liturgie, Riten, Sakramente</i>	109
2.6. <i>Zusammenfassung</i>	115
3. Die Konzeption von Herrschaft	117
3.1. <i>Thronbilder und Audienzszenen</i>	
3.2. <i>Krönungen</i>	120
3.3. <i>Eheschließungen von Herrschern</i>	125
3.4. <i>Zusammenfassung</i>	130
4. Bildübergreifende Untersuchung	131
4.1. <i>Raumdarstellung</i>	
4.2. <i>Gestik und Mimik</i>	145
5. Zwischenergebnis	156
6. Die Auswahl der dargestellten Szenen aus dem Text	158
D Das Verhältnis von Text und Bild: exemplarische Analysen	160
IV Geschichtsbild und Geschichtsbilder	165
A Die Antike in Text und Bild der Nuova Cronica: Rückführung der eigenen Wurzeln auf eine römisch-antike Vergangenheit	166
1. Die Antike im Text der Nuova Cronica	167
1.1. <i>Zur Begrifflichkeit</i>	
1.2. <i>Die Antikenkenntnis des Giovanni Villani</i>	169
1.3. <i>Das Romerlebnis im Jahre 1300</i>	170
2. Gründungslegende und Rom-Idee im spätmittelalterlichen Florenz	172
2.1. <i>Florenz, »figliuola e fattura di Roma«</i>	
2.2. <i>Der Konflikt zwischen Florenz und Fiesole</i>	182
2.3. <i>Vom Marstempel zum Baptisterium</i>	186
2.4. <i>Zwischenergebnis</i>	210
3. Die Wahrnehmung der antiken Welt in den Miniaturen	211
3.1. <i>Antike Themen</i>	212
3.1.1. Troja	
3.1.2. Aeneis	219
3.1.3. Römische Geschichte	222
3.1.4. Alexander	231
3.2. <i>Antike Figuren</i>	235
3.2.1. Herkules	
3.2.2. Saturn	239
3.2.3. Merkur	240
3.3. <i>Antike Motive</i>	242
4. Zwischenergebnis	244
B Die mittelalterliche Gegenwart in Text und Bild: Florenz im Zeitalter der Kommune	245
1. Überblick: Geschichte von Florenz (zirka 450-1320)	
2. Bilder im städtischen Kontext	248
3. Florenz in den Bildern der Nuova Cronica	253
3.1. <i>Zur Florentiner Heraldik im Trecento</i>	
3.2. <i>Guelfen und Ghibellinen</i>	259
3.2.1. Die guelfische Trias: Rom, Frankreich und Florenz	
3.2.2. Die Legende von Karl dem Großen als Gründer von Florenz	260
3.2.3. Der ideale Ritter: Karl I. von Anjou	263
3.2.4. Parteienkämpfe in Florenz: Guelfen gegen Ghibellinen	266
3.2.5. »Magnaten« gegen »Popolanen«	268
3.2.6. Weiße Guelfen gegen Schwarze Guelfen	269
3.3. <i>Militärische Potenz des Gemeinwesens</i>	273
C Fazit und These zum Auftraggeber	274

V Bilderchroniken und Chronikbilder	277
A Bilderchroniken: der Chigiano im Kontext der illustrierten Historiographie	
B Chronikbilder: Veranschaulichung des faktisch Geschehenen	285
Resümee	287
Dank	291
Abkürzungsverzeichnis	292
Bibliographie: mehrfach zitierte Literatur	293

a Lorenzo e Camilla Maria

Einleitung

A Gegenstand der Untersuchung

„Man brachte mich in ein ganz dunkles Zimmer unter dem Garten; das Wasser lief an den Wänden herunter und das Zimmer war voll von Taranteln und giftigem Gewürm. [...] So blieb ich bis zur neunzehnten Stunde des nächsten Tages. Dann brachte man mir etwas zu essen und ich verlangte von den Leuten, sie sollten mit einige von meinen Büchern zu lesen bringen. [...] Am anderen Morgen wurde mir von meinen Büchern die Italienische Bibel und die Chronik des Giovan Villani gebracht. Als ich noch mehr Bücher verlangte, antworteten sie mir; andere bekäme ich nicht, diese beiden wären schon zu viel für mich.“¹

Die Bibel und die Chronik des Giovanni Villani – zwei Bücher, die dem von Papst Paul III. 1539 im Castel Sant’Angelo eingekerkerten Florentiner Benvenuto Cellini nicht verweigert wurden. Diese Anekdote illustriert den Stellenwert, den Villanis *Nuova Cronica* im Bewusstsein der Florentiner auch rund zwei Jahrhunderte nach ihrer Niederschrift einnahm.

Thema der vorliegenden Arbeit ist der illustrierte Codex Chigi L.VIII.296 der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom. Bei diesem Codex handelt es sich um eine kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz illuminierte Handschrift der *Nuova Cronica* des Kaufmanns Giovanni Villani, der bedeutendsten Florentiner Stadtchronik des Trecento. Das Exemplar der Vaticana beinhaltet die größte Anzahl an profanen Szenen, die aus dem Florenz des 14. Jahrhunderts überliefert ist und stellt die einzige existierende – und wahrscheinlich die einzige jemals ausgeführte – Handschrift des Chroniktextes dar, in welcher sich auch Miniaturen befinden. Der großformatige Pergamentcodex enthält die ersten zehn der insgesamt zwölf Bücher umfassenden *Nuova Cronica*, das bedeutet historische Ereignisse vom Turmbau zu Babel bis ins Jahr 1333. Der Buchschmuck des Codex setzt sich aus den Einführungsseiten der neun illustrierten Bücher und den insgesamt 253 Textillustrationen zusammen. Die Handschrift ist im Umkreis Pacino di Bonaguidas entstanden, der ab den 1330er Jahren hauptsächlich als Miniator tätig war und in Florenz eine große Werkstatt unterhielt.

B Forschungsstand

Die Initialen und Textillustrationen des Chigi L.VIII.296 wurden bislang fast ausschließlich in Überblickswerken zur Florentiner Malerei und darin meist nur unter stilkritischen Fragestellungen erwähnt. Im Vergleich mit anderen, früher oder gleichzeitig entstandenen Werken der florentinischen Buchillustration² mussten die kolorierten Federzeichnungen der älteren, positivistisch geprägten kunstgeschichtlichen Forschung höchstens als mittelmäßig erscheinen. So wurden nahezu einstimmig zwar die Fülle der dargestellten Szenen und die Lebendigkeit der Umsetzung lobend erwähnt,³ gleichzeitig aber die mangelnde Perspektive und eine gewisse Grobheit in der Ausführung bemängelt. 2005 erschien die bislang umfassendste Publikation über den Codex Chigiano, entstanden unter der Federführung von Chiara

¹ Das Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben. Übersetzt von Heinrich CONRAD. München 1908, S. 49 (Kapitel 25).

² In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der „Illustration“ synonym mit dem kunsthistorisch korrekteren Begriff der „Illumination“ verwendet, da in erster Linie eine Analyse der Funktion der Miniaturen als „anschauliche Ergänzung eines Worttextes“ (so die Definition für „Illustration“ im Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1966, S. 314) vorgenommen wurde.

³ Vgl. beispielsweise PETRUCCI, Armando: Storia e geografia delle culture scritte. In: Letteratura italiana, Storia e geografia. Hrsg. v. Alberto ASOR ROSA. Band II: L’età moderna. Turin 1988, S. 1240: „miniata con vignette vivacissime“.

FRUGONI.⁴ Ihr größter Verdienst ist die lang erwartete Veröffentlichung aller 253 Miniaturen der Villani-Chronik in Farbe, ergänzt durch knappe Erläuterungen zu den einzelnen Bildern. Vier Aufsätze sind dem umfangreichen Abbildungsteil voran gestellt. Der Mediävist Alessandro BARBERO legte im ersten Aufsatz die Intention und den Anspruch des Chronisten Giovanni Villani dar, welche zur Abfassung der *Nuova Cronica* führten.⁵ Weiter erläuterte er die Bedeutung der Villani-Chronik für das Florentiner Trecento und die politische Haltung des Autors. Der Militärgeschichtler Riccardo LUISI ging in seinem aufschlussreichen Aufsatz zunächst auf die Darstellung der mittelalterlichen Waffen und Kriegstaktiken im Chigiano ein, bevor er sich den Miniaturen widmete, welche bestimmte Orte und Monumente visualisieren. Sein Ziel war es, die Miniaturen als historische Quelle ernst zu nehmen: „Conferme e novità alle nostre conoscenze su armi, tecniche belliche, raffigurazioni di luoghi e monumenti sono lo scopo del presente lavoro che vuol riconoscere così all'immagine, al di là del valore artistico, una valenza di fonte storica, meno indagata ma non secondaria.“⁶ Mit der Heraldik in Text und Bild der illustrierten Chronik beschäftigte sich Alessandro SAVORELLI.⁷ Einen allgemeinen Überblick über die illustrierte Chronik in Frankreich, England und Italien im Mittelalter steuerte Giuseppa ZANICHELLI bei.⁸ Sie erläuterte die Entstehungsbedingungen für den Villani-Codex der Vaticana im florentinischen Spätmittelalter. Kurz angeschnitten werden die Datierungsfrage, der Herstellungsprozess und die Händescheidung. Die ikonographische Problematik wurde nur am Rande erwähnt, auf Bildmodelle und Vorlagen ging ZANICHELLI kaum ein. Insgesamt bietet der Sammelband „Il VILLANI ILLUSTRATO“ einen Überblick über verschiedene Aspekte, welche bei der Untersuchung des Chigi L.VIII.296 von Belang sind. Die Publikation ist in erster Linie jedoch ein äußerst nützlicher Bildband, der die bisher nur unzureichend publizierte Villani-Chronik der Vaticana einem großen Publikum zugänglich macht. Die Aufsätze sind aus diesem Grund alle eher knapp gehalten und stellen keineswegs eine erschöpfende Analyse des Chigiano dar.

Die erste monographische Publikation der Handschrift von Luigi MAGNANI, 1936 erschienen, schneidet die über Stilkritik hinausgehende, komplexe Problematik der Handschrift nur am Rande an, da sie abgesehen von der Vielzahl der Abbildungen und der Identifizierung aller Szenen sehr summarisch in ihrer Analyse bleibt.⁹ In einem kurzen einführenden Aufsatz wird der Codex auf die Zeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert und einer Buchmalereiwerkstatt im Umkreis des Pacino di Bonaguida zugeschrieben. MAGNANI analysierte den Stil der Textillustrationen und die Art der Bilderzählung und versuchte außerdem eine erste Klärung der ikonographischen Quellen. Letztendlich wertete er die Handschrift wegen ihres künstlerischen (Mittel-)wertes ab: „Gli illustratori si esprimono in un

⁴ Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana. Hrsg. v. Chiara FRUGONI. Florenz / Vatikanstadt 2005.

⁵ BARBERO, Alessandro: Storia e politica fiorentina nella cronaca di Giovanni Villani. In: EBD., S. 13–22.

⁶ LUISI Riccardo: Le armi, i luoghi e i monumenti nelle immagini del codice Chigiano. In: EBD., S. 23.

⁷ SAVORELLI, Alessandro: L'araldica del codice Chigiano: Un "commento" alla Cronica del Villani. In: EBD., S. 53–58.

⁸ ZANICHELLI, Giuseppa Z.: La Cronica di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato a Firenze nella prima metà del Trecento. In: EBD., S. 59–76.

⁹ MAGNANI, Luigi: La cronica figurata di Giovanni Villani. Ricerche sulla miniatura fiorentina del Trecento. Vatikanstadt 1936. Vgl. die Rezension der Publikation im Archivio della Deputazione romana di Storia patria, LX, 1937, S. 331f.

comune linguaggio dialettale, immediato ma povero e rozzo.“¹⁰ 1905 erfolgte eine Bestandsaufnahme der illustrierten Handschriften der Biblioteca Chigiana durch Antonio MUÑOZ, der den Codex als „uno dei più cospicui codici della biblioteca“ bezeichnete.¹¹ Er begründete diese Wertung mit der Bedeutung der – seiner Zählung zufolge 151¹² – Miniaturen als wertvolle Quelle für öffentliche und private Gebräuche des 14. Jahrhunderts und bestätigte eine „Ungezwungenheit“ der Miniaturen, beurteilte aber die Zeichnung als grob und schematisch. Pietro D’ANCONA betonte 1912 nicht nur die Bedeutung der Illustrationen für das historische Studium, sondern ihren künstlerischen Wert – wiederum unter dem Aspekt der Lebendigkeit der Komposition und der Farbigkeit.¹³ Er wies als Erster auf die enge Verbindung von Bild und Text hin: „Le figure illustrano passo a passo il testo, e per quanto non si riscontri in esse una grande finezza, sono tuttavia da considerarsi pel brio e per la vivacità con cui sono concepite“. Der Künstler (Singular!) zeige zudem eine besondere Vorliebe für die Darstellung der Florentiner Monumente. Frederick ANTAL vermutete 1947, dass die Illustrationen der Villani-Chronik „[...] probably represent the largest number of secular events portrayed in Florentine art of the fourteenth century.“¹⁴ Er verglich die Zeichnungen mit dem gleichzeitig entstandenen Biadaiolo-Codex der Biblioteca Laurenziana (Ms. Tempi 3) und beurteilte sie als „more popular“, da seiner Meinung nach „a greater naivety predominates, with a clumsiness in the narration [...]“. ANTAL verwies auf französische Vorbilder. Pietro TOESCA nannte 1951 die illustrierte *Nuova Cronica* als ein Beispiel für die Mittelmäßigkeit der florentinischen Buchmalerei im Trecento („senza fantasia e senza precisione“).¹⁵ Mario SALMI beurteilte sie ebenfalls „per le deficienze prospettiche“ als „piuttosto mediocre“.¹⁶ Richard OFFNER schrieb die illustrierte Villani-Chronik der Werkstatt Pacino di Bonaguidas zu, der seines Erachtens wichtigsten Persönlichkeit innerhalb der Florentiner Buchillustration des 14. Jahrhunderts.¹⁷ Die Illustrationen aus der Werkstatt Pacinos können laut OFFNER „as a pictorial substitution of a written word“ verstanden werden.¹⁸ Millard MEISS ging in seinem Werk zur Dante-Illustration auf die unterschiedliche Präferenz für illuminierte Profantexte im italienischen Trecento ein. Die Chronik Villanis sei nur selten und eher minderwertig illustriert worden: „The prose of Villani was not equally read and certainly not equally illustrated, so that it was, as we should expect, the greatness of Dante’s poetry to which the age responded.“¹⁹ MICHELINI TOCCI erwähnte 1972 die Handschrift in einem kurzen Abriss über die gotische Buchillustration in

¹⁰ MAGNANI 1936, S. 21.

¹¹ MUÑOZ, Antonio: I codici miniati della Biblioteca Chigi in Roma. In: *Revue des Bibliothèques*, XV, 1905, S. 363.

¹² MAGNANI 1936 bildet 151 Miniaturen des Codex ab, daher der häufiger vorkommende Fehler bei der Angabe der Anzahl der Miniaturen.

¹³ D’ANCONA Pietro: *La miniatura fiorentina*. Band II. Florenz 1912, S. 120, Kat.Nr. 126.

¹⁴ ANTAL Frederick: *Florentine painting and its social background*. London 1947, S. 268.

¹⁵ TOESCA Pietro: *Il Trecento*. Band II. Turin 1951, S. 804ff.

¹⁶ SALMI Mario: *La miniatura fiorentina gotica*. Rom 1954, S. 8 und S. 36.

¹⁷ A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Hrsg. v. Richard OFFNER und Klara STEINWEG. Band III.6. New York 1956, bes. S. 234, Pl. LXIX. Die Aufnahme der Villani-Chronik in den Corpus stellt eine Erweiterung gegenüber dem 1930 erschienenen Band (Sec. III, Vol. II, Part I) dar, vgl. Einleitung (1956), S. XIIIff.

¹⁸ EBD., S. XIII.

¹⁹ MEISS, Millard: *The Smiling Pages*. In: BRIEGER, Peter, Millard MEISS und Charles D. SINGLETON: *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Band I. Princeton 1969, S. 38: „[...] Giovanni Villani’s great chronicle of the history of their city – was rarely illustrated, and it must be said that when it was, the miniatures are scarcely noble.“

Italien wiederum im Zusammenhang mit der Werkstatt des Bonaguida.²⁰ Er verglich die Miniaturen der Pierpont Morgan Library²¹ mit den anderen, der Pacino-Werkstatt zugeschriebenen Handschriften und wertete diese als „supérieurs [...] à celle tardives de la *Cronica* de Villani.“ 1975 fand die Villani-Chronik Aufnahme in die Ausstellung *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana* und wurde im Katalog als „preziosa testimonianza della vita fiorentina del tempo in ogni suo aspetto“²² bezeichnet.

Die neuere historische und kunsthistorische Forschung begann ab den 1980er Jahren mit der Behandlung ikonographischer Fragestellungen zum Chigi L.VIII.296, jedoch wurden nur Einzelaspekte beachtet. Die bislang ausführlichste Untersuchung der Illustrationen unternahm Susanna PARTSCH im Rahmen ihrer Dissertation über den Biadaiole-Codex und die profane Buchmalerei des Trecento in Florenz.²³ Sie wies auf die besondere Textnähe der Bilder hin und fragte nach ikonographischen Quellen, wobei sie folgerte, „[...] dass die Werkstatt zwar altbekannte Topoi aufgriff, wo ihr dies möglich war und bei Szenen mit gleichem Thema zu einem starren Schematismus neigte, ebenso aber Bilder neu entwerfen musste, wenn sie sich an den bislang nie illustrierten Text halten wollte.“²⁴ Miklos BOSKOVITS wies die Handschrift dem Spätwerk Pacino di Bonaguidas zu.²⁵ Hannelore ZUG TUCCI kam in ihrer 1985 erschienenen Studie über die Bedeutung des Fahnenwagens im kommunalen Italien des Spätmittelalters auch auf die Darstellungen dieses Motivs in der Vaticana-Chronik zu sprechen,²⁶ ebenso Ernst VOLTMER in seiner historischen Abhandlung zum *Carroccio*²⁷ Riccardo LUISI besprach in seiner Studie zur mittelalterlichen Kriegskunst mehrere Miniaturen hinsichtlich der dargestellten Belagerungs-, Eroberungs- und Verteidigungstechniken.²⁸ Peter SEILER nahm die Miniaturen der *Nuova Cronica* in seiner Dissertation als Beispiele für das Bildgenre des mittelalterlichen Chronikbildes und ging im Rahmen seiner Abhandlung des Florentiner Mars' auf die entsprechenden Illustrationen des Chigi L.VIII.296 ein.²⁹ Francis HASKELL erwähnte die illustrierte Villani-Chronik als ein italienisches, spätmittelalterliches Beispiel innerhalb der langen Tradition der Visualisierung von historischen Ereignissen.³⁰ Im Rahmen der Ausstellung *Federico II e l'Italia* im Palazzo Venezia in Rom im Jahre 1995 wurden die illustrierten Szenen der

²⁰ MICHELINI TOCCI, L.M.: Le manuscrit gothique Italien. Extrait du livre Liber Librorum, 5000 ans d'art du livre. Brüssel 1972, S. 301.

²¹ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 643, Codex mit den Szenen aus dem Leben Christi und des seligen Gerhard von Villamagna, vgl. *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450*. Hrsg. v. Laurence B. KANTER u.a. Ausst.Kat. New York, Metropolitan Museum of Art 1994/1995. New York 1994, S. 51ff.

²² *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana 1475–1975*. Ausst.Kat. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana 1975. Vatikanstadt 1975, S. 111, Kat.Nr. 289.

²³ PARTSCH, Susanna: Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. *Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*. Worms 1981.

²⁴ EBD., S. 96.

²⁵ CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 49.

²⁶ ZUG TUCCI, Hannelore: Il Carroccio nella vita comunale italiana. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, LXI, 1985, S. 1–105, S. 1–105, bes. S. 5f. und 26f.

²⁷ VOLTMER, Ernst: *Il carroccio*. Turin 1994, bes. S. 188.

²⁸ LUISI, Riccardo: *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra medioevo e Rinascimento*. Rom 1996.

²⁹ SEILER, Peter: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*. Unveröff. Diss. Heidelberg 1989, S. 80ff. und 25ff.

³⁰ HASKELL, Francis: *History and its images. Art and the interpretation of the past*. New Haven / London 1993, S. 81.

Nuova Cronica, in denen Friedrich II. dargestellt ist, gezeigt.³¹ Im Katalogtext wurden die Miniaturen in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Luca GATTI erwähnte in einer Abhandlung über den Mythos und das Standbild des Mars in Florenz auch die Illustrationen der *Nuova Cronica*, welche die Marsstatue zeigen.³² Marco CURSI schließlich ging 2002 in einem Aufsatz über den paläographischen Befund der Handschrift am Rande auf die Miniaturen ein.³³

C Gliederung und Fragestellung

Der Forschungsüberblick erweckt den Anschein, als ob die Popularität der Handschrift der eingehenden wissenschaftlichen Bearbeitung – vor allem von kunsthistorischer Seite – eher abträglich gewesen sei, das heißt, dass der Codex durch die häufig ausschließlich schmückende Verwendung in wissenschaftlichen Publikationen nahezu „stigmatisiert“ sei.³⁴ Die illustrierte *Nuova Cronica* des Giovanni Villani erfreute sich augenscheinlich eines gewissen Ruhms in der kunsthistorischen, paläographischen und historischen Forschung. Gleichzeitig stellt die eingehende und kontextualisierte Untersuchung der 253 Textillustrationen weiterhin ein Desiderat dar. Diese Lücke soll die vorliegende Arbeit füllen. Methodisch wird mit dem Text-Bild-Ansatz der Handschriftenforschung vorgegangen, der sich aus dem Objekt selbst, welches einen engen Bezug zwischen Chroniktext und Miniaturen aufweist, ergibt. Die Studie zielt darauf ab, die Strategien der Verbildlichung der *Nuova Cronica* des Giovanni Villani im einzigen illustrierten Exemplar des Werkes offenzulegen.

Gegliedert ist die Arbeit in fünf Teile. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem Autor und dem Text der *Nuova Cronica*. Obgleich die Chronik des Villani das bedeutendste historiographische

³¹ Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti. Ausst.Kat. Rom, Palazzo Venezia 1995. Rom 1995, Kat.Nr. XL.8, S. 344–345.

³² GATTI Luca: Il mito di Marte a Firenze e la „pietra schema“. Memorie, riti, ascendenze. In: Rinascimento, XXXV, 1995, S. 201–230. Im selben Kontext ist der Chigi L.VIII.296 auch in der Abhandlung von REINLE, Adolf: Der Reiter am Zürcher Großmünster. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXVI, 1969, S. 21–46 erwähnt, S. 35, Abb. 21 und 22.

³³ CURSI, Marco: Un nuovo codice appartenuto alla famiglia Mannelli: la Cronica figurata di Giovanni Villani (Vat. Chigi L.VIII.296) In: Segni per Armando Petrucci. Hrsg. v. Luisa MIGLIO und Paola SUPINO. Rom 2002, S. 141–158. Eine in den Jahren 1994/1995 entstandene römische Magisterarbeit über den Codex Chigi L.VIII.296 von A. BALZAROTTI war mir leider nicht zugänglich. BALZAROTTI, A.: Un manoscritto miniato della cronaca di Giovanni Villani: il codice Chigiano L.VIII.296 della Biblioteca Vaticana. Tesi di Laurea in Lettere Moderne betreut von Chiara FRUGONI. Università di Roma Tor Vergata 1994–1995.

³⁴ Vgl. auch ROSSI, Aldo: Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali. Tavernuzze / Impruneta / Florenz 1999, S. 207–213. Aufgrund der Fülle an Reproduktionen der illustrierten Villani-Chronik herrsche „un certo senso di sazietà [...] nei confronti di questo manufatto forse un po' sopravvalutato“ vor. Die Fülle an historischen oder literaturgeschichtlichen Publikationen zu Einzelfragen, die mit Abbildungen aus der *Nuova Cronica* illustriert ist, übertrifft bei weitem die Studien, die sich mit der Handschrift selbst auseinandersetzen. Es seien an dieser Stelle nur einige wenige dieser Publikationen, die zwar Abbildungen, jedoch keine Auseinandersetzung mit den Miniaturen aufweisen, erwähnt. Zum ersten Mal wurden Miniaturen des Chigiano in der ersten italienischen Auflage von DAVIDSOHNS *Geschichte von Florenz* von 1907 abgebildet (DAVIDSOHN, Robert: Storia di Firenze. Le Origini. Prima traduzione italiana autorizzata dall'autore. Florenz 1907). Auf Taf. LXVI ist fol. 72v (Florentiner Fahnenwagen: Eroberung von Pistoia und der Festung von Carmignano) sowie auf Taf. LXXXIV die Miniatur von fol. 70r (Marsstatue: Ermordung des Bondelmonte) abgebildet. Die historische Wissenschaft bediente sich der Chronik der Vaticana beispielsweise in Studien zum Fahnenwagen (VOLTMER 1994 und ZUG TUCCI 1985; FRUGONI, Chiara: Medioevo sul naso. Rom 2001, Abb. 94 illustriert ebenfalls fol. 72v) oder zum Krieg im Mittelalter (BENVENUTI, Anna und Massimo PAPI: „Un palio a femmine meretrici“. Le campagne „castrucce“ nella memoria di Giovanni Villani. In: Guerra und Guerrieri nella Toscana del Rinascimento. Florenz 1990, S. 189–213, die sechs Miniaturen des Chigi L.VIII.296 abbilden, ohne auf den Codex der Vaticana auch nur mit einem einzigen Wort einzugehen), die Literaturwissenschaft in einem Überblickswerk (KAPP, Volker (Hrsg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart / Weimar 1992, S. 51). Ganze Seiten des Codex finden sich in dem reich bebilderten Band Federico II di Svevia stupor mundi. Hrsg. v. Franco CARDINI. Rom 1994. In einem Bildband zur Rezeption der Stadt Florenz in der Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts finden sich fünf Miniaturen, SAVELLI, Divo: Firenze nella Pittura dal XIV al XVI secolo. Florenz 1993, S. 56–59.

Werk des Florentiner Trecento ist, sind die Person des Chronisten und sein Text insbesondere im deutschen Sprachraum relativ unbekannt. Da die einzige monographische Publikation in deutscher Sprache zu Giovanni Villani vor nun schon 80 Jahren veröffentlicht wurde, erscheint es legitim, auf den Chronisten selbst, sowie die *Nuova Cronica*, ihre Genese, Verbreitung und Rezeption, die Typologie, Vorlagen und Quellen sowie ihre Intention, Funktion und das beabsichtigte und erreichte Publikum einzugehen. Dieses historische, literaturgeschichtliche und handschriftenkundliche Vorwissen ist darüber hinaus für das Verständnis der Miniaturen des Codex Chigi L.VIII.296 von eminenter Bedeutung.

Teil II stellt die eigentliche monographische Untersuchung des Chigiano dar: Die kodikologische Beschreibung bietet einen bündig gefassten Überblick über die Handschrift. Es folgt die Untersuchung des Herstellungsprozesses anhand der Informationen, welche der Codex selbst bereitstellt. Daraus ergeben sich grundlegende Antworten auf Fragen für das Verständnis der Genese der Handschrift, des Zusammenhangs von Text und Bild und des Werkstattbetriebes. Der folgende Abschnitt ist dem Stil des Bildschmuckes gewidmet. Dekorationssystem, Initialen und Textminiaturen werden dabei getrennt voneinander untersucht. Die strittige Frage der Datierung des Chigi L.VIII.296 wird im folgenden Abschnitt thematisiert, der überleitet zur Kontextualisierung des Chigiano im Umfeld der Florentiner Buchmalerei um die Jahrhundertmitte des Trecento.

Der dritte Teil der Arbeit ist mit „Visualisierungsstrategien des Chroniktextes“ überschrieben. Eine Strategie bezeichnet laut Duden den genauen Plan des eigenen Vorgehens, der dazu dient, „ein militärisches, politisches, psychologisches o.ä. Ziel zu erreichen, u. in dem man diejenigen Faktoren, die in die eigene Aktion hineinspielen können, von vornherein einzukalkulieren versucht.“³⁵ Untersucht wird der „Vorgehensplan“ der Umsetzung von historischen Ereignissen, die in einem mittelalterlichen Text überliefert sind, in das Bild. Die Betrachtung erfolgt in mehreren, aufeinander aufbauenden Schritten: Zunächst wird die formale Organisation von Text und Bild analysiert, woraus sich Erkenntnisse über die Vorbilder und die Funktion des Bildzyklus ziehen lassen. Da es sich fast ausschließlich um Bildthemen handelte, für die es keine tradierte Ikonographie gab, stellt die Chronik ein Fallbeispiel für die bildliche Umsetzung eines historiographischen Textes des Mittelalters mithilfe entlehnter Bildmuster und genuiner, am Text entwickelter Bildformeln dar. Auf die im Chigiano verwendeten Bildthemen und Bildtypen wird im Ikonographie-Kapitel eingegangen. Die Gliederung erfolgt dabei hauptsächlich nach den thematischen „Brennpunkten“ des Miniaturenzyklus. Aus der Analyse der verwendeten Bildtopoi lassen sich unter anderem Rückschlüsse auf die Verwendung von Vorlagen und die „Lesbarkeit“ der Bilder ziehen. Dann geht es um die Auswahlkriterien der in den Miniaturen dargestellten Ereignisse aus dem umfangreichen Textcorpus der *Nuova Cronica*.

Im vierten Teil wird in einem interdisziplinären Ansatz das „Geschichtsbild“ des Codex, also die Vorstellungen von der Geschichte und die Deutung historischer Ereignisse in Text und Bild, untersucht. Aus Platzgründen ist eine Beschränkung auf die Verbildlichung der Florentiner Vergangenheit unumgänglich, welche gleichzeitig auch den reizvollsten Themenbereich innerhalb der Stadtchronik darstellt. Der Blick auf die eigene Geschichte, die

³⁵ Duden Fremdwörterbuch. Bearb. von Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion unter Mitw. von Maria DOSE u.a. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1990, S. 745.

Florentiner Mythen und Legenden, läßt Rückschlüsse auf das historische Bewusstsein des Bürgertums um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu.

Im abschließenden Teil V wird die illustrierte *Nuova Cronica* in den Kontext der illustrierten Historiographie eingeordnet. Eine Übersicht über die Chronikillustration des Mittelalters zeigt, inwiefern andere, früher oder zeitgleich entstandene Bildzyklen historiographischer Texte ähnliche oder gänzlich verschiedene Formen der Verbildlichung aufweisen.

I Die *Nuova Cronica* des Giovanni Villani

Die vorliegende Arbeit hat die Illustrationen der Villani-Handschrift Chigi.L.VIII.296 zum Thema und behandelt vorwiegend kunsthistorische Fragestellungen. Trotzdem soll nicht darauf verzichtet werden, den Autor der *Nuova Cronica* vorzustellen, sowie im zweiten Teil dieses Kapitels auf die Entstehung des Textes, seine Quellen und seine Verbreitung einzugehen, da diese Faktoren auch auf die Genese und Rezeption des Miniaturenzyklus einwirkten.

A Zur Person des Chronisten: Kaufmann, Politiker, Historiograph

Als Autor eines der großen italienischen Geschichtswerke des 14. Jahrhunderts³⁶ war Villani Gegenstand einer Vielzahl von Veröffentlichungen.³⁷ Diese beziehen ihre Informationen über den Autor, neben einigen urkundlichen Erwähnungen, größtenteils aus der *Nuova Cronica* selbst. Die 1927 erschienene Dissertation von Ernst MEHL über die Weltanschauung Villanis bleibt bis heute die einzige monographische Publikation in deutscher Sprache.³⁸ Francesco LUISO und Michele LUZZATI rekonstruierten auf der Basis der frühesten Dokumente die Biographie Giovanni Villanis.³⁹ Giovanni AQUILECCHIA untersuchte vor allem das Verhältnis Villanis zu Dante.⁴⁰ Franca RAGONE ging in ihrer Studie von 1998 neben philologischen Fragestellungen auf das Publikum und die Verbreitung des Werkes im Trecento ein. Sie wertete außerdem die Biographie Giovanni Villanis anhand der archivalischen Dokumente neu aus. Fragen zu Datierung und Quellen der Chronik thematisierten Giorgio PETROCCHI,⁴¹ Nicolai

³⁶ Die Bücher des Villani sind laut DAVIDSOHN, Robert: Die Geschichte von Florenz. Band III. Berlin 1912, S. 91 „das wertvollste historische Werk, nicht nur des Trecento, sondern das bedeutendste, das von den Zeiten des Altertums bis zur Spätzeit der Renaissance entstanden ist.“ MEHL, Ernst: Die Weltanschauung des Giovanni Villani. Berlin 1927, S. 9 unterstrich den volkstümlichen Wert der Chronik: „Für seine Vaterstadt schuf Villani ein Volksbuch, das noch nach Jahrhunderten ein lebendiger Besitz seiner Landsleute war.“ Vgl. das Urteil von LUZZATI, Michele: Giovanni Villani e la compagnia dei Buonaccorsi. Rom 1971, S. 5: „uno dei più significativi documenti della cultura italiana del Trecento, com'è testimoniato, se non altro dalla sua rapida diffusione anche presso i ceti meno colti e dalla sua ininterrotta utilizzazione fino ai giorni nostri come una delle principali fonti storiografiche per la ricostruzione delle vicende trecentesche non soltanto fiorentine ed italiane, ma anche europee.“

³⁷ Es finden nur die neueren Publikationen und diejenigen, die für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung waren, Erwähnung. Für weitere und vor allem ältere Literatur sei auf die teils ausführlichen Bibliographien der genannten Titel verwiesen.

³⁸ MEHL 1927. Rezensiert von CHABOD, Federico: La „concezione del mondo“ di Giovanni Villani. In: Nuova rivista storica, XIII, 1929, S. 336–339.

³⁹ LUISO, Francesco Paolo: Indagini biografiche su Giovanni Villani. In: Bullettino dell'istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano, LI, 1936, S. 1–64; LUZZATI, Michele: Ricerche sulla attività mercantili e sul fallimento di Giovanni Villani. In: Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano, LXXXI, 1969, S. 173–235, weitergeführt in LUZZATI 1971, eine knappe Zusammenfassung siehe LUZZATI, Michele: Giovanni Villani. In: Lexikon Literatur des Mittelalters. Band II. Stuttgart / Weimar 2002, S. 434f.

⁴⁰ AQUILECCHIA, Giovanni: Giovanni Villani. In: Enciclopedia dantesca. Band V. Rom 1976, S. 1013–1017.

⁴¹ PETROCCHI, Giorgio: Cultura e poesia del Trecento. In: Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento. Hrsg. v. Emilio CECCHI und Natalino SAPEGNO. Mailand 1987, S. 628–635.

RUBINSTEIN⁴² und Louis GREEN.⁴³ Alessandro BARBERO behandelte in einem Aufsatz die Intention des Chronisten, die Rezeption seines Werkes in Florenz sowie die politische Haltung Villanis.⁴⁴ Die wichtigste Edition des 19. Jahrhunderts wurde von Francesco Gherardi DRAGOMANNI 1844–1845 herausgegeben,⁴⁵ die in dieser Arbeit benutzte, kritische Edition 1990 von Giuseppe PORTA.⁴⁶

Der Florentiner Kaufmann, Staatsmann und Geschichtsschreiber Giovanni Villani wurde vor 1276 in Florenz geboren und starb dort 1348 an der Pest.⁴⁷ Das genaue Geburtsjahr des Chronisten ist unbekannt, da er jedoch spätestens ab 1300 als Teilhaber der Handelsgesellschaft der Peruzzi dokumentiert ist, war er zu diesem Zeitpunkt mindestens 24 Jahre alt.⁴⁸ 1300 erlebte er die Feiern Bonifatius' VIII. zum Heiligen Jahr in Rom, die er in Kapitel VIII 36⁴⁹ seiner *Nuova Cronica* beschrieb. Bis 1307 war Villani im Auftrag der Peruzzi in Brügge als Faktor tätig.⁵⁰ Die Rebellion des flämischen Volkes gegen den französischen König der Jahre 1301/1302 erlebte der Autor eventuell sogar als Augenzeuge mit – sicherlich konnte er zumindest für seine Chronik auf Informationen aus erster Hand zugreifen.⁵¹ Zwischen 1308 und 1312 trat er als Teilhaber aus der Gesellschaft der Peruzzi aus. Über seine Tätigkeit bis 1322 ist nichts Genaueres bekannt. In der Handelsgesellschaft der Buonaccorsi ist Villani ab 1322 dokumentiert.⁵² Aus der Aufkündigung der Teilhaberschaft bei den Peruzzi kann man

⁴² RUBINSTEIN, Nicolai: The Beginnings of Political Thought in Florence. A Study in Medieval Historiography. In: DERS.: Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Band I. Political Thought and the Language of Art and Politics. Hrsg. v. Giovanni CIAPELLI. Rom 2004, S. 1–41 (erstmal veröffentlicht in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, S. 198–227).

⁴³ GREEN, Louis: Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-century Chronicles. Cambridge 1972, S. 164–169.

⁴⁴ BARBERO 2005.

⁴⁵ VILLANI, Giovanni: Cronica. Hrsg. v. Francesco Gherardi DRAGOMANNI. 4 Bände, Florenz 1844–1845.

⁴⁶ VILLANI, Giovanni: Nuova Cronica. Hrsg. v. Giuseppe PORTA, 3 Bände, Parma 1990.

⁴⁷ Der Familienname leitet sich von Giovanni's Vater, Villano di Stoldo di Bellincia ab. Zur Familie Villani und ihrem sozialen Umfeld vgl. PETROCCHI 1987, S. 629; RAGONE, Franca: Giovanni Villani e i suoi continuatori: La scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento. Rom 1998, S. 216ff. Der älteste bekannte Vorfahre Giovanni Villanis war sein Urgroßvater Bellincia. Die Familie gehörte also nicht zu den alt eingesessenen Florentiner Familien. Giovanni hatte zwei Schwestern, Lapa und Bartola, sowie drei Brüder Filippo, Francesco und Matteo.

⁴⁸ Das Mindestalter für Teilhaber von Handelsgesellschaften, vgl. GREEN 1972, S. 11. Zur Teilhaberschaft Villanis an den Peruzzi ausführlich LUISO 1936, S. 1–32. Die Handelsgesellschaft der einflussreichen florentinischen Familie bestand seit 1274, Hauptsitz war Florenz, daneben hatten sie Niederlassungen in allen bedeutenden Handelszentren des 14. Jahrhunderts. Vgl. Lexikon des Mittelalters. Band VI. München u.a. 1993, Sp. 1912f.

⁴⁹ In der vorliegenden Arbeit werden die Bücher (römische Ziffer) und Kapitel (arabische Zahl) der *Nuova Cronica* entsprechend der Zählung des Chigi L.VIII.296 zitiert. Die Handschrift Chigi L.VIII.296 weicht von der seit 1990 maßgeblichen textkritischen Edition von PORTA ab, welcher eine Textedition zugrunde liegt, in der nach dem 38. Kapitel des ersten Buchs ein neues Buch beginnt, wogegen im Chigiano die Kapitel des ersten Buchs weitergezählt werden. Abweichend von der 2005 erschienenen Publikation IL VILLANI ILLUSTRATO, in der die Kapitel nach der PORTA-Zählung nummeriert sind, hat sich die Verfasserin entschlossen, den Codex Chigi L.VIII.296 zur Grundlage der Zählung in der vorliegenden Arbeit zu machen. Die italienischen Originalzitate aus der *Nuova Cronica* sind dagegen der Edition des Textes entnommen und werden kursiv wiedergegeben. Sie wurden mit dem Text des Chigiano verglichen – gravierende Abweichungen wurden jeweils kenntlich gemacht.

⁵⁰ Der Faktor war der Beauftragte einer Handelsgesellschaft an einem auswärtigen Handelsplatz, siehe LDMA IV 1989, Sp. 234.

⁵¹ Vgl. VIII 55–58. Laut DAVIDSOHN hatten die Florentiner auf Grund der „Ähnlichkeit munizipaler Entwicklung sowie der gewerblichen Verhältnisse“ rege Geschäftskontakte mit Flandern gepflegt: „die Übereinstimmung sozialer Kämpfe dort und hier erregten für die Vorgänge in jenen Landschaften dauernd ein starkes Interesse“, DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 50, siehe auch DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 223. Die Ereignisse in Flandern sind in der *Nuova Cronica* der Vaticana mit fünf Miniaturen illustriert (f. 169v, 170r, 171v, 172v, 173v).

⁵² Unklar ist, ob er nach 1312 noch mit den Peruzzi verbunden war oder wie seine Zusammenarbeit mit den Buonaccorsi aussah, vgl. LUZZATI 1971, S. 12f. und LUZZATI 2002, S. 434. Eine Verbindung zwischen den Villani und den Buonaccorsi bestand schon früher – nicht zuletzt weil die Schwester Giovanni Villanis, Lapa, spätestens seit 1307 mit Vanni Buonaccorsi verheiratet war, welcher der Gesellschaft ab 1314 vorstand. Zur Familie

schließen, dass Villani zu diesem Zeitpunkt – mit rund 35 Jahren – finanziell unabhängig war. Seine Karriere ist kennzeichnend für die eines Kaufmanns im Trecento: Nach einer Lehrzeit im internationalen Handels- und Finanzgeschäft ließ er sich in seiner Heimatstadt nieder. Seine Haupttätigkeit bestand im Woll- und Tuchhandel. 1341 setzte die Konkurswelle der florentinischen Handels- und Bankengesellschaften ein. 1342 wurde Villani in den Bankrott der Buonaccorsi-Kompagnie mit hineingezogen. 1346 war er als einer der Hauptverantwortlichen des Konkurses sogar für kurze Zeit inhaftiert.

Giovanni Villani bekleidete als einziges Mitglied seiner Familie mehrfach hohe politische Ämter.⁵³ Drei Mal hatte er das Amt eines *Priore* inne (1316–1317, 1321–1322 und 1328),⁵⁴ war im Auftrag der *Arte di Calimala* in mehrere Aufsichtsposten bestellt⁵⁵ und Teilnehmer offizieller Gesandtschaften. Seine politisch aktivste Zeit waren die Jahre zwischen 1320 und 1330. 1331 wurde er wegen Unterschlagung angeklagt.⁵⁶ Von diesem Vorwurf wurde er zwar freigesprochen, seine steile politische Karriere war jedoch zu Ende. Zwischen 1332 und 1341 wird es still um Villani – dies scheint die Zeit gewesen zu sein, in der er am intensivsten an seiner Chronik arbeitete. Als einer der „größten und reichsten Popolaren und Kaufleute“⁵⁷ war er allerdings mitunter weiterhin für das Florentiner Stadtreghiment tätig. Politisch stand Villani auf der Seite der Schwarzen Guelfen.⁵⁸

Giovanni Villani war ein „gelehrter Autodidakt“,⁵⁹ über dessen soziales Umfeld und seine Kontakte jedoch kaum etwas bekannt ist. Er erreichte einen Bildungsgrad, der selbst für einen mittelalterlichen Chronisten nicht selbstverständlich war: So nennt er beispielsweise in seiner Chronik häufig antike Autoren wie Vergil,⁶⁰ Sallust,⁶¹ Titus Livius⁶² oder Lukian.⁶³ Er zeigt ein eingehendes Wissen der Antike, wurde jedoch aufgrund seiner Verwurzelung in der

Buonaccorsi vgl. LUZZATI 1969 und LUZZATI 1971. Die Buonaccorsi waren vor allem in Zentral- und Süditalien sowie in Genua, Venedig und Bologna tätig, außerdem in der Provence, in England und Nordfrankreich, Flandern und Brabant – keine Verbindungen bestanden nach Sizilien, Deutschland, Spanien, Polen und in den östlichen Mittelmeerraum. In den Jahren 1320 bis 1330 expandierte die Gesellschaft, die wichtigsten Niederlassungen befanden sich in Neapel und Avignon.

⁵³ AQUILECCHIA 1976, S. 1013f. lieferte eine ausführliche chronologische Aufstellung der politischen Ämter, die Giovanni Villani zwischen 1320 und 1330 bekleidete. Siehe außerdem RAGONE 1998, S. 227–228 und LUZZATI 1971, S. 77f.

⁵⁴ Dadurch war Villani Mitglied der höchsten Regierungsinstanz der Stadt, der *Signoria*. Die *Priari* residierten im Palazzo dei Priori, dem heutigen Palazzo Vecchio. Im Rhythmus von zwei Monaten fanden Neuwahlen statt, jeder *Priore* war danach einige Zeit von einer Wiederwahl ausgeschlossen. Die *Signoria* konnte selbst keine Gesetze verabschieden, die Regierungslinie jedoch durch Gesetzesvorschläge mitbestimmen, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 60–70 und S. 103; JACOBSEN, Werner: Die Maler von Florenz. München / Berlin 2001, S. 20.

⁵⁵ 1324 hatte Giovanni Villani beispielsweise den Bau der neuen Stadtmauer beaufsichtigt, wie er selbst berichtete: „*faremo menzione ordinatamente dell'edificazione de le dette mura, e la misura come furono diligentemente misurate ad istanza di noi autore, essendo per lo Comune ufficiale sopra le mura*“ (X 256). 1330–1331 wurde er von der *Arte di Calimala* beauftragt, die Konstruktion der Baptisteriumstüren zu überwachen: „*E noi autore, per l'arte de' mercatanti di Calimala, guardiani dell'opera di Santo Giovanni, fui ufficiale a far fare il detto lavoro*“ (XI 175).

⁵⁶ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 721 und DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 136.

⁵⁷ So bezeichnet sich Villani in der Chronik selbst, vgl. VII 1.

⁵⁸ Vgl. zur politischen Haltung des Chronisten BARBERO 2005, S. 19ff. Auf die Bedeutung des Guelfentums für Villani wird noch ausführlicher eingegangen werden. BARBERO bemerkte, dass der Chronist in seinem Werk seine politische Position nie konkret ausweise, jedoch allein schon die Tatsache, dass Giovanni Villani in Florenz politische Ämter bekleidete, ein deutlicher Hinweis auf seine Haltung als schwarzer Guelfe sei, vgl. EBD., S. 19.

⁵⁹ MEHL 1927, S. 19.

⁶⁰ Siehe I 8, I 14, I 17, I 21, I 23, II 6, IX 36.

⁶¹ Siehe I 30, I 32, II 3, IX 36.

⁶² Siehe I 24, I 38, I 39, II 3, II 6, II 7, II 17, VII 81, IX 36.

⁶³ Siehe II 2, II 3, II 4, VII 91, IX 36, XIII 16.

mittelalterlichen Weltansicht noch nicht vollkommen im Kontext des aufkommenden Humanismus gesehen.⁶⁴ Villanis Lebenszeit fällt jedoch in die Dantes, Giotto und Petrarca und so ist auch der Chronist der aufziehenden Renaissance gegenüber nicht vollständig resistent: Dies wird schon im Prolog seiner Chronik deutlich, in dem seine Intentionen⁶⁵ und seine eigene Persönlichkeit mit den Worten „*io Giovanni cittadino di Firenze*“⁶⁶ thematisiert. Seine didaktischen Ambitionen künden darüberhinaus von einem allgemeinen Bildungsanliegen.⁶⁷ Als Mitglied der kommunalen Führungsschicht hatte er Zugang zu politischen, religiösen, wirtschaftlichen und demographischen Auskünften: So fügte er Nachrichten über die Bevölkerungsstruktur, das Schulwesen und das Handwerk der Kommune in seine Chronik ein. Berichterstattungen über Ereignisse außerhalb von Florenz konnte Villani als Teilhaber einer der führenden Firmen während seiner Reisen durch Europa oder von Handelsreisenden und ihrer Korrespondenz erfahren haben.⁶⁸

Die Familie Villani verstand es, sich durch gezielte Heiratspolitik mit den bedeutenden Florentiner Familien zu verbinden: Giovanni heiratete in zweiter Ehe zwischen 1323 und 1327 die aus einer alten Patrizierfamilie stammende Monna di Francesco di Pazzino dei Pazzi,⁶⁹ sein Bruder Matteo eine Buondelmonti. Die Villani-Brüder, die durch einen Vertrag von 1322 finanziell miteinander verbunden waren, sicherten sich so vermutlich zusätzlich ab. Die Beziehungen zu den mächtigen Familien der Ehefrauen waren nach dem Konkurs der Buonaccorsi und der Villani höchstwahrscheinlich abgekühlt. Die Bankenkrise bedeutete für Giovanni Villani persönlich ein finanzielles Desaster. Bis 1344 sind die Villani im *Popolo* von San Procolo dokumentiert, ab November 1344 – zwei Jahre nach dem Bankrott – wohnte die Familie im *Sestiere* San Pier Maggiore bei Verwandten.⁷⁰ In seinen letzten Lebensjahren wickelte er nur mehr eine Reihe von Konkursverfahren ab, bis er 1348 der großen Pest zum Opfer fiel. Er liegt in SS. Annunziata in Florenz begraben.

B Die Chronik: »Bestseller« mit didaktischem Anspruch

In diesem Abschnitt wird die *Nuova Cronica* in den Kontext der spätmittelalterlichen Historiographie eingeordnet: Typologie und Genese, Funktion und Publikum sowie Rezeption der Chronik werden als Basis für das Verständnis des Miniaturenzyklus des Chigi L.VIII.296 erläutert werden. Insbesondere wird der Frage nachgegangen, inwiefern es sich bei der *Nuova Cronica* um eine „Stadtchronik“ handelt.⁷¹ Zur Klärung dieser Frage soll ein knapper Überblick

⁶⁴ So kam MEHL 1927, S. 181 zu dem Ergebnis, „daß alle wesenhaften Züge seines geistigen Seins dem Mittelalter entstammen.“

⁶⁵ Siehe dazu I.B.3. und MEHL 1927, S. 182.

⁶⁶ Siehe I 1.

⁶⁷ Vgl. I.B.3.

⁶⁸ Vgl. LUZZATI 1971, S. 7f. Villani integrierte Handelsbriefe in die Chronik, wie es sich an der Struktur einzelner Kapitel zeigen läßt: Ohne Einmischung des Autors werden ausführlich die außerflorentinischen Ereignisse erzählt, im Anschluss daran folgt jeweils ein Kommentar Villanis oder ein Ausblick auf das folgende Kapitel. Siehe dazu weiter unten.

⁶⁹ LUISO 1936, S. 34ff. und RAGONE 1998, S. 222. Der Name der ersten Ehefrau Giovanni ist nur als „*domina Bilia*“ bekannt, wahrscheinlich waren sie seit zirka 1307 verheiratet.

⁷⁰ RAGONE 1998, S. 224f.

⁷¹ BUSCH definierte den Unterschied zwischen „städtischer“ und „kommunaler“ Historiographie folgendermaßen: „Von dieser städtischen unterscheidet sich die kommunale Geschichtsschreibung [...] durch ihre Verankerung im öffentlichen Leben des spezifischen politischen Verbandes „Kommune“. Diese Einbindung beeinflusste neben der Geisteshaltung der Autoren die Gegenstände ihrer Darstellungen und vor allem deren Funktionen.“ Vgl. BUSCH, Jörg W.: Die Mailänder Geschichtsschreibung zwischen Arnulf und Galvaneus Flamma: die Beschäftigung

über die Stadtgeschichtsschreibung, insbesondere im spätmittelalterlichen Florenz, sowie über die von Villani verwendeten Quellen und Vorlagen beitragen.

1. Genese, Verbreitung und Rezeption

Die Entstehung der *Nuova Cronica* in der vorliegenden Form (Buch I–X) wurde von der Forschung aufgrund textinterner Belege in die 1330er Jahre datiert.⁷² Villani selbst dagegen berichtete, dass er schon nach seiner Rückkehr von den Feiern zum Heiligen Jahr 1300 mit der Niederschrift begonnen hatte:

„Ma considerando che la nostra città di Firenze, figliuola e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, si come Roma nel suo calare, mi parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della città di Firenze [...]. E così negli anni MCCC tornato da Roma, cominciai a compilare questo libro a reverenza di Dio e del beato Giovanni, e commendazione della nostra città di Firenze.“ (VIII 36)

Seine angebliche Motivation – der Aufstieg von Florenz und der Niedergang Roms – lehnt sich an den Topos vom Untergang Roms an,⁷³ der bei Dante in der Rede des Cacciaguیدا anklingt: *„Non era vinto ancora Montenalò / dal vostro Ucellatoio, che com' è vinto / nel montar sù, così sarà nel calo“*.⁷⁴ Die Stelle bei Villani wurde deshalb von der Forschung als bewusste Anknüpfung des Chronisten an Dante⁷⁵ oder aber als allgemeiner Hinweis auf die „Initialzündung“ zur Abfassung der *Nuova Cronica* verstanden.⁷⁶ Womöglich begann Villani nämlich schon 1300, Material für sein Geschichtswerk zu sammeln. Ab 1322 – Villani war zu jenem Zeitpunkt mit den Buonaccorsi assoziiert – scheint er die laufenden Ereignisse aufgezeichnet zu haben.⁷⁷ Mit der Niederschrift in der heute überlieferten Textform begann er wahrscheinlich nach 1333.⁷⁸ PORTA vermutete, dass es zwei Textredaktionen gab. Die erste Fassung des Textes wurde nach 1333 verändert: Villani berichtete im Zusammenhang mit dem Mord an Buondelmonti,⁷⁹ dieser habe *„a piè del pilastro ov'era la insegna di Mars“* stattgefunden. Da die Marsstatue beim Hochwasser von 1333 verloren ging, hatte schon NERI angenommen, dass die *Nuova Cronica* erst nach diesem Zeitpunkt konzipiert worden war.⁸⁰ AQUILECCHIA wiederum interpretierte die

mit der Vergangenheit im Umfeld einer oberitalienischen Kommune vom späten 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. München 1997, S. 236f.

⁷² Vgl. GREEN 1972, S. 164–169.

⁷³ Vgl. RUBINSTEIN, Nicolai: Some ideas on municipal progress and decline in the Italy of the communes. In: Fritz Saxl 1890–1984. Hrsg. v. D.J. GORDON. London / Edinburgh / Paris / Melbourne / Toronto / New York 1957, bes. S. 166; GREEN 1972 zur mittelalterlichen Vorstellung von städtischem Fortschritt und Verfall; Baron, Hans: In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought. Band I. Princeton 1988, S. 47ff., S. 69f.

⁷⁴ Vgl. *Paradiso* XV 109–111: Noch hatte sich der Prunk von Florenz, repräsentiert durch den *Ucellatoio*, einer Anhöhe nördlich von Florenz, nicht über Rom mit dem *Montenalò* (heute Monte Mario, Hügel im Norden von Rom) erhoben. Doch wird Florenz Rom – so sagt Cacciaguیدا voraus – nicht nur im Aufstieg, sondern auch im Fall übertreffen. Vgl. ALIGHIERI, Dante: *Commedia*. Kommentiert von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Band 3. Arnoldo Mondadori Editore. Mailand 1997, S. 431f.

⁷⁵ Vgl. AQUILECCHIA, Giovanni: Dante and the Florentine Chroniclers. In: Bulletin of the John Rylands Library, XLVIII, 1965, S. 30–55.

⁷⁶ Vgl. GREEN 1972, S. 166.

⁷⁷ EBD., S. 167. GREEN zählte in der *Nuova Cronica* ab 1322 eine deutliche Zunahme von spezifischen Daten im Verhältnis zum Textumfang, vgl. die Tabelle auf S. 168.

⁷⁸ Der getrennt überlieferte erste Teil der *Nuova Cronica* (Buch I–X) schließt mit den Ereignissen von 1333 ab. Die verheerende Arno-Überschwemmung von 1333 wurde von Villani als historischer Einschnitt empfunden, weshalb er mit diesem Ereignis den zweiten Teil seines Geschichtswerkes begann.

⁷⁹ Siehe V 38. Vgl. Kapitel IV.A.2.3. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁰ Vgl. NERI, F.: Dante e il primo Villani. In: *Giornale Dantesco*, XV, 1912, S. 3.

Vergangenheitsform als Veränderung eines späteren Kopisten.⁸¹ PORTA dagegen konnte nachweisen, dass in der frühesten Textfassung die Stelle folgendermaßen lautete: „*appiè del ponte Vecchio [...] dov'è la figura di Marte*“.⁸² Er nahm deshalb an, dass Villani schon in den späten zwanziger oder frühen dreißiger Jahren mit der Abfassung der Chronik begonnen hatte.⁸³

Die Hauptarbeit an der *Nuova Cronica* scheint Villani im vierten Jahrzehnt des Trecento geleistet zu haben: Zu jenem Zeitpunkt war seine politische Karriere durch den Unterschlagungsprozess von 1331 quasi beendet. Gleichzeitig war es das Jahrzehnt, in dem Villani seinen Vermögen konsolidierte, bevor er 1341 in die schon erwähnte Konkurswelle der Florentiner Banken hineingezogen wurde und Teile seines Vermögens verlor. Giovanni Bruder Matteo führte die Chronik nach 1348 weiter,⁸⁴ nach Matteos Tod 1363 übernahm dessen Sohn Filippo die Aufzeichnung bis ins Jahr 1385.⁸⁵

Die *Nuova Cronica* erwies sich rasch als ein Publikumserfolg: Der Text wurde noch zu Lebzeiten Giovanni Villanis verbreitet. PORTA zählte allein 37 bis heute erhaltene Abschriften aus dem 14. Jahrhundert.⁸⁶ Für BARBERO ist die *Nuova Cronica* „uno dei testi di maggior successo dell'intera cronachistica europea“.⁸⁷ Unter den insgesamt 111 weltweit katalogisierten Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts bildet der Chigi L.VIII.296 aufgrund mehrerer Faktoren eine Ausnahme: erstens als das einzige mit Textminiaturen versehene Exemplar, zweitens als eine der wenigen auf Pergament in Gotica-Schrift verfassten Kopien.⁸⁸ Die Qualität der in der schneller zu schreibenden Kursivschrift, auf dem kostengünstigeren Papiergrund ausgeführten Handschriften fällt gegenüber dem Chigiano der Vaticana ab. Der Großteil der Handschriften der *Nuova Cronica* weist keinerlei Bildschmuck auf. In der Wahl der Materialien kommt das Anspruchsniveau der Handschrift zum Ausdruck: Pergamentgrund, Gotica-Schrift und natürlich nicht zuletzt die aufwändige Bebilderung weisen den Chigi

⁸¹ Vgl. AQUILECCHIA 1965, S. 40f.: „it is [...] quite natural to suppose that any Florentine copyist of the last quarter of the fourteenth century might have been automatically inclined to substitute an imperfect for a prexent in a sentence referring to a local monument which had disappeared more than forty years ago.“

⁸² „Appare chiaro che la correzione è della redazione scritta dopo il 1333 [...], correzione che il cronista ha trascurato di apporre al libro precedente, forse perchè la revisione di quella parte era stata completa prima dell'alluvione.“ Vgl. PORTA, Giuseppe: Sul testo e la lingua di Giovanni Villani. In: *Lingua nostra*, 47, 1986, S. 40. Die zur „stesura originaria“ gehörenden Handschriften siehe PORTA, Giuseppe: L'ultima parte della „Nuova Cronica“ di Giovanni Villani. In: *Studi di Filologia Italiana*, XLI, 1983, S. 17–27. Im Chigi L.VIII.296 wurde die Vergangenheitsform verwendet.

⁸³ Die Frage der Gliederung der einzelnen Handschriften der *Nuova Cronica* in Bezug auf ihre zeitliche Folge und textliche Abhängigkeit ist komplex, weshalb hier nicht näher darauf eingegangen werden kann. Zum Stemma der *Nuova Cronica* vgl. CASTELLANI, Arrigo: Sulla tradizione della Nuova cronica di Giovanni Villani. In: *Medioevo e Rinascimento*, annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze. Band II. Florenz 1988 (1989), S. 53–118; RAGONE 1998, S. 121ff.,

⁸⁴ Vgl. AQUILECCHIA 1976, S. 1016–1017; außerdem LUZZATI 1971 und RAGONE 1998, S. 229–233. Nicht zufällig war Matteo der Nachfolger seines Bruders: Das Verhältnis zwischen Giovanni und Matteo scheint sehr eng gewesen zu sein. Wie sein Bruder Giovanni war Matteo bei den Buonaccorsi tätig. 1362 wurde gegen Matteo ein Prozess wegen Ghibellinismus angestrengt, Matteo wurde von dem Vorwurf jedoch freigesprochen, siehe BRUCKER, Gene Adams: The Ghibelline Trial of Matteo Villani (1362). In: *Medievalia et Humanistica*, XIII, 1960, S. 48–55. Zu Matteos Büchern der Chronik und seiner Geschichtsauffassung siehe das entsprechende Kapitel bei GREEN 1972, S. 44–85.

⁸⁵ Zu Filippo Villani (1325–1405) siehe AQUILECCHIA 1976, S. 1011–1013.

⁸⁶ PORTA, Giuseppe: Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (I). In: *Studi di Filologia Italiana*, XXXVI, 1976, S. 61–130; PORTA, Giuseppe: Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (II). In: *Studi di Filologia Italiana*, XXXVII, 1979, S. 93–118.

⁸⁷ BARBERO 2005, S. 13.

⁸⁸ Vgl. die Auswertung des von PORTA zusammengestellten Katalogs bei RAGONE 1998, S. 205ff.

L.VIII.296 als Handschrift von gehobenem Rang aus.⁸⁹ Die Villani-Chronik wurde nicht systematisch und organisiert durch professionelle Skriptorien verbreitet. Die Transmission des Textes lief vielmehr über Kopisten *per passione* ab, welche sich ein Exemplar – womöglich direkt beim Autor oder seinen Nachkommen – ausliehen und abschrieben.⁹⁰ Es scheint also, dass die Villani-Chronik in der Regel ein Gebrauchsbuch war, das von den Besitzern als umfangreiches Nachschlagewerk benutzt wurde und weniger als hochwertiges Präsentationsexemplar diente. Giovanni Villani wurde in den folgenden Jahrhunderten zu einer Autorität, auf die sich sowohl namhafte Gelehrte, als auch die vielen, meist anonym gebliebenen Kompilatoren anderer Geschichtswerke beriefen.⁹¹ Villani hatte vor allem in Florenz ein breites Publikum: So wurde sein Werk schon im 14. Jahrhundert „*opera standard di consultazione e di riferimento*“.⁹² Die Chronik des Giovanni Villani wurde bis in das 20. Jahrhundert als eine der wichtigsten Quellen vor allem für die Geschichte von Florenz herangezogen.⁹³

2. Typologie, Vorlagen und Quellen

„Questo libro si chiama la Nuova cronica, nel quale si tratta di più cose passate, e specialmente dell'origine e cominciamento della città di Firenze, poi di tutte le mutazioni ch'ha avute e avrà per gli tempi: cominciato a compilare negli anni della incarnazione di Gesù Cristo MCCC.“ (I 1)

Mit der Titelgebung des Geschichtswerks als *Cronica*⁹⁴ stellte Giovanni Villani seine Absicht, die chronologische Erfassung der Florenz betreffenden Ereignisse, von vornherein heraus. Einer Definition des frühmittelalterlichen Schriftstellers Isidor von Sevilla folgend ist eine Chronik ein Werk, „welches die vorhandenen Nachrichten über die Abfolge der Zeiten zusammenfügt und geordnet“ darbietet.⁹⁵ Die Chronistik zielte wie die anderen Formen der Historiographie darauf ab, bemerkenswerte Ereignisse der Vergangenheit zu erfassen.⁹⁶ Gemeinsames

⁸⁹ Vgl. zum Anspruchsniveau SAURMA-JELTSCH Lieselotte E.: Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XLI, 1988, S. 46 und 50; CURSCHMANN, Michael: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. v. Walter HAUG. Tübingen 1999, S. 389 unterstrich die Funktion der Bebilderung in volkssprachlichen Texten als „Ausdruck eines ungewöhnlichen Anspruchsniveaus, nicht notwendig im Sinn materiellen Aufwands, sondern als Bestätigung für die Dignität des volkssprachlichen Textes.“

⁹⁰ PORTA vermutete, dass Giovanni Villani selbst als eine Art „Herausgeber“ für die systematische Verbreitung seines Werkes sorgte, vgl. PORTA 1986 (B). BARBERO bezweifelte diese Hypothese PORTAS, vgl. BARBERO 2005, S. 14; siehe außerdem RAGONE 1998, S. 209.

⁹¹ Zur Rezeption der *Nuova Cronica* EBD., S. 199ff.

⁹² BARBERO 2005, S. 14.

⁹³ Siehe beispielsweise DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 89–92.

⁹⁴ Der Begriff *cronica* (pl. *croniche*) ist die veraltete Bezeichnung für das heute im Italienischen gebräuchliche *cronaca*. Ursprung ist das lateinische *chronicon*, „Zeitläufe“, im Plural *chronica*. Ab dem Hochmittelalter wurde die Bezeichnung *chronicon/chronica* flexibel für unterschiedliche Geschichtswerke benutzt. Vgl. zu den historiographischen Genera SCHMALE, Franz-Josef: Funktion und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Darmstadt 1985, S. 105–123, bes. S. 109 zur Chronik.

⁹⁵ LDMA II 1983, Sp. 1956; vgl. neuerdings AMBERGER, Annelies: Giordano Orsini Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München / Berlin 2003, S. 153ff.

⁹⁶ Einen Überblick über die mittelalterliche Geschichtsschreibung bieten BRINCKEN, Anna-Dorothee von den: Studien zur lateinischen Weltchronistik bis in das Zeitalter Ottos von Freising. Düsseldorf 1957 (zusammengefasst in BRINCKEN, Anna-Dorothee von den: Chronica. In: Monumenta Annonis. Ausst.Kat. Schnütgen-Museum Köln 1975. Köln 1975, S. 104–108); GRUNDMANN, Herbert: Geschichtsschreibung im Mittelalter. Gattungen – Epochen – Eigenart. 2. durchgesehene Auflage. Göttingen 1965; KRÜGER 1976; OTT, Norbert H.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. v. Ludger GRENZMANN und Karl STACKMANN. Stuttgart 1984, S. 356–386; SCHMALE 1985; GUENEE, Bernard: Histoire et culture historique

Ordnungsprinzip ist die „Durchformung des gesamten Stoffes hin auf eine durchgehend chronologische Linie.“⁹⁷ Im Gegensatz zu anderen literarischen Gattungen erhebt die Chronistik dabei einen Anspruch auf sachliche und unvoreingenommene Aufzeichnung der vergangenen Ereignisse. Die Arbeit des Kompilators liegt in der zweckmäßigen Neuordnung der vorhandenen Quellen. Ziel ist die funktionale, unter bestimmten Gesichtspunkten konzipierte, umfassende Darstellung der Vergangenheit.

Die *Nuova Cronica* präsentiert verschiedene Informationen in der Annalentradition zwar chronologisch, jedoch inhaltlich weitestgehend unstrukturiert und ohne programmatisches Konzept: gleich den „vermischten Nachrichten“ einer modernen Tageszeitung bildet jede dieser Nachrichten in der Chronik ein eigenes Kapitel mit Überschrift. Dieser „journalistische Charakter“ der *Nuova Cronica* wird durch die präzisen Zeitangaben sowie die genaue Nennung von Namen, durch die der Chronist den Leser von der Authentizität seiner Informationen zu überzeugen suchte, zusätzlich unterstrichen. Durch die Einfügung von Briefen auswärtiger Informanten, welche Villani wie „Korrespondentenberichte“ in seine Erzählung einfügte, wird der Eindruck noch verstärkt.⁹⁸ Eine Episode wie die des „Löwen von Florenz“ (VI 69, illustriert auf f. 90r), in der Villani von einer Mutter erzählt, die ihr einziges Kind unverletzt aus

dans l'occident médiéval. 2. Auflage. Paris 1991. Studien zu diversen Aspekten der spätmittelalterlichen Historiographie sind im Tagungsband „Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter“ versammelt, vgl. insbesondere die Beiträge von GRAUS, Frantisek: Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung. In: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter*. Hrsg. v. Hans PATZE. Sigmaringen 1987, S. 11–55, bes. S. 47ff. zur Stadthistoriographie; MELVILLE, Gert: Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise. In: EBD., S. 57–154 zur Darstellung von Geschichte in graphischen Schemata; BRINCKEN, Anna-Dorothee von den: Martin von Troppau. In: EBD., S. 155–193, SCHREINER, Klaus: Sozialer Wandel im Geschichtsdanken und in der Geschichtsschreibung des späten Mittelalters. In: EBD., S. 237–286; JOHANEK, Peter: Weltchronistik und regionale Geschichtsschreibung im Spätmittelalter. In: EBD., S. 287–330. Speziell mit spätmittelalterlichen Geschichtskompendien, den Grundprinzipien der Stoffauswahl und -präsentation beschäftigte sich MELVILLE, Gert: Spätmittelalterliche Geschichtskompendien – eine Aufgabenstellung. In: *Römische historische Mitteilungen*, XXII, 1980, S. 51–104. Eine umfangreiche Studie legte GOETZ, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im hohen Mittelalter*. Berlin 1999 vor, vgl. außerdem die Einführung zum 1998 erschienenen Sammelband GOETZ, Hans-Werner: *Zum Geschichtsbewusstsein hochmittelalterlicher Geschichtsschreiber*. In: *Hochmittelalterliches Geschichtsbewusstsein im Spiegel nichthistoriographischer Quellen*. Hrsg. v. Hans-Werner GOETZ. Berlin 1998, S. 55–72. Eine Übersicht über die italienische Historiographie (eine Gesamtdarstellung fehlt bislang) lieferten THOMPSON, James Westfall und Bernard J. HOLM: *A History of Historical Writing*. Band 1. New York 1942, bes. S. 206–223; COGNASSO, Francesco: *Storiografia medievale*. In: *Questioni di storia medioevale*. Hrsg. v. Ettore ROTA. Como / Mailand 1946, S. 785–837; CAPITANI, Ovidio: *Motivi e momenti di storiografia medioevale italiana: sec V–XIV*. In: *Nuove questioni di storia medioevale*. Mailand 1964, S. 729–800 und CAMMAROSANO, Paolo: *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*. Rom 1991, veraltet sind SCHMEIDLER, Bernhard: *Italienische Geschichtsschreiber des 12. und 13. Jahrhunderts*. Leipzig 1909 und BALZANI, Ugo: *Le cronache italiane nel medio evo*. Mailand 1909. 3. Auflage. Hildesheim / New York 1973. CAMMAROSANO gab eine Einführung in das italienische Hoch- bis Spätmittelalter anhand der schriftlichen Quellen aus monastischen und kommunalen Kontexten, CAMMAROSANO 1991, vgl. S. 291ff. zur Geschichtsschreibung im Spätmittelalter, bes. S. 306ff. zu florentinischen Historiographie. Einen nützlichen Katalog von 103 größtenteils edierten italienischen Chroniken des Mittelalters stellte SOMMERLECHNER, Andrea: *Stupor mundi? Kaiser Friedrich II. und die mittelalterliche Geschichtsschreibung*. Wien 1999 bereit. WICKHAM, Chris: *The Sense of the Past in Italian Communal Narratives*. In: *The Perception of the Past in Twelfth-century Europe*. Hrsg. v. Paul MAGDALINO. London / Rio Grande 1992, S. 173–189 untersuchte das Geschichtsverständnis der italienischen Kommunen. Einzeluntersuchungen zur kommunalen Geschichtsschreibung in Italien stammen für Florenz von CAPITANI 1964 und GREEN 1972 sowie kurz in THOMPSON / HOLM 1942, S. 474–481. Die Studie von GREEN setzt mit Giovanni Villani als frühestem Chronisten ein und spannt den Bogen bis zur Goro Datis „*Istoria di Firenze*“, abgeschlossen im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. GREEN zeichnete anhand der Florentiner Historiographie die Entwicklung von der mittelalterlichen Weltansicht zum Humanismus nach.

⁹⁷ MELVILLE 1980, S. 93.

⁹⁸ Vgl. weiter oben und PAULER, Roland: Giovanni und Matteo Villani. *Cronica*. In: *Hauptwerke der Geschichtsschreibung*. Hrsg. v. Volker REINHARDT. Stuttgart 1997, S. 685–688.

den Fängen eines entlaufenen Löwen errettet, hat anekdotenhaften Charakter und wurde zur moralisierenden Darstellung einer längst vergangenen Zeit benutzt, in denen die Florentiner einfach und gemäßigt lebten. Mit Wundergeschichten, wie derjenigen einer angeblich blutenden Hostie in Paris (VII 143, illustriert auf f. 149v) lockerte Villani die ansonsten relativ nüchterne Schilderung militärischer Erfolge oder Niederlagen auf.⁹⁹

Eine gattungsgeschichtliche Einordnung der *Nuova Cronica* gestaltet sich also schon von der Form her problematisch.¹⁰⁰ So wird das Werk im Allgemeinen ausgehend von der Intention des Autors Giovanni Villani und seiner sozialen Stellung als Kaufmann und Bürger von Florenz der Stadtgeschichtsschreibung zugeteilt. Berichtsgegenstand und -zeitraum haben jedoch universalhistorischen¹⁰¹ Anspruch und sind deshalb am ehesten innerhalb der Gattung der Weltchronistik zu lokalisieren.¹⁰² Die *Nuova Cronica* vertritt deshalb den Typus der „städtischen Weltchronik“: Dies bedeutet, dass sich in der Chronik neben historische und legendarische Begebenheiten eine enzyklopädische und moralische Perspektive stellt. Villani kompilierte „Vergangenheitsgeschichte“ und schrieb als zeitgenössischer Berichterstatter „Gegenwartsgeschichte“ für sein Publikum.¹⁰³ Die Geschichte seiner Heimatstadt Florenz zieht sich wie ein roter Faden durch die Chronik und wurde fortlaufend mit bedeutenden Ereignissen aus der ganzen damals bekannten Welt, wie sie sich auch in Reichs- und Staatschroniken, Kirchen- oder Bistumsgeschichten, finden, verwebt. Villani integrierte die Florentiner Lokalgeschichte in seine umfassende Vision der Weltgeschichte. Dies stellt ein Charakteristikum der mittelalterlichen Geschichtsschreibung dar: „The strong sense of continuity with the past, in an age when history was not yet divided into distinct compartments, made it natural for the medieval historian to begin any work of more than local and contemporary interest with a survey of the whole course of human affairs. Though he had nothing to add to earlier authorities, and made comparatively few changes in the conventional outline of events, he showed his own interests and those of his time in occasional critical comments as well as in his choice of men and incidents.“¹⁰⁴ Im Unterschied zur Weltchronistik gewann in der

⁹⁹ Man kann sich fragen, ob die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 diesen „Zeitungsstil“ noch unterstreichen. Sie wecken die Aufmerksamkeit des Lesers und lenken das Augenmerk. Vgl. zum Bild in journalistischen Erzeugnissen: DOVIFAT, Emil (Hrsg.): Handbuch der Publizistik. 2. Auflage. Berlin 1969, S. 48ff.

¹⁰⁰ GRUNDMANN teilte die mittelalterliche Geschichtsschreibung in volkssprachliche und lateinische Geschichtsdichtung, Volksgeschichte, Weltchroniken, Annalen, Viten, Gestae, Landes- und Stadtchroniken ein, vgl. GRUNDMANN 1965. Zur Problematik dieser Gattungseinteilung, die nicht zwischen Inhalt und Form unterscheidet, vgl. die Ausführungen bei SCHMALE 1985, S. 105–123, GOETZ 1999, S. 111. KRÜGER wies darauf hin, dass die Titelgebung eines historiographischen Werkes keine sicheren Anhaltspunkte für das Gattungsverständnis des Autors liefere, vgl. KRÜGER, Karl Heinrich: Die Universalchroniken. Turnhout 1976, S. 14.

¹⁰¹ Siehe zur Definition der Universalchroniken KRÜGER 1976, S. 13: „Universalchroniken stellen die gesamt für sie literarisch erreichbare Weltgeschichte dar. In der Regel überblicken sie von der Schöpfung bis zur eigenen Zeit profane und biblische bzw. kirchliche Geschichte, auch kultur- und naturgeschichtliche Ereignisse. Alle Begebenheiten ordnen sie einem bestimmten zeitlichen Rahmen zu, der oft mehr als nur eine Zeitrechnung (Ära) umfasst. Den Ablauf der Zeit strukturieren sie durch die Einteilung in Weltalter (*actates*), durch die Regierungszeiten der Herrscher (*regna*) und teilweise durch die Lehre von vier aufeinanderfolgenden Weltreichen. Dabei vertreten sie eine heilsgeschichtliche Konzeption.“

¹⁰² Vgl. OTT 1984, S. 193f.: „Zahlreiche Landes-, auch Städtechroniken, kommen ohne eine umfangreiche welthistorische Einleitung nicht aus; die Geschichte der unmittelbaren Gegenwart oder des lokalen Kommunikationsrahmens wird angebunden an das heilsgeschichtliche Modell.“ Die Literatur zur Weltchronistik ist sehr umfangreich, deshalb hier nur der Verweis auf die ausführliche Bibliographie bei AMBERGER 2003, S. 153–189.

¹⁰³ Vgl. zur Begrifflichkeit SCHMALE 1985, S. 24ff.

¹⁰⁴ MATTHEWS SANFORD, Eva: The Study of Ancient History in the Middle Ages. In: Journal of the History of Ideas, V, 1944, S. 31f.

spätmittelalterlichen Lokalgeschichtsschreibung die „unmittelbare Gegenwart und die erlebte Zeit des Chronisten einen autonomen Stellwert.“¹⁰⁵

Die Entstehung der städtischen Historiographie ging einher mit der Entdeckung der historischen Dimension der eigenen Stadt und der Ausbildung eines städtischen Selbstbewusstseins. Die frühesten Beispiele finden sich in Italien, wo die Kommunenbildung als Gegengewicht zu einem übermächtigen Stadtherren bereits früh abgeschlossen war.¹⁰⁶ Beispiele sind die Anfänge der Mailänder Geschichtsschreibung,¹⁰⁷ die Genueser Annalen des Caffaro¹⁰⁸ sowie die Pisaner Stadtgeschichtsschreibung.¹⁰⁹

Die Chronistik einfacher Laien, das heißt weder von Klerikern noch gebildeten Notaren verfasst, bildete sich Mitte des 13. Jahrhunderts in der Toskana, insbesondere in Florenz aus: In Familiengeschichten und private Erinnerungen flossen mehr und mehr historische Ereignisse von allgemeinem Interesse ein. In Florenz setzte die Geschichtsschreibung mit der um 1228 aus volkstümlichen Legenden, mythologischen Traditionen und historischen Fakten kompilierten anonymen *Chronica de origine civitatis*¹¹⁰ ein, welche von Sanzanome in seiner *Gesta Florentinorum*¹¹¹ weitergeführt wurde. Die *Gesta* umfasst eine Zeitspanne von 1080 bis 1278. Eine altflorentinische Bearbeitung von Martin von Troppaus *Chronicon pontificum et imperatorum*¹¹² enthält Ereignisse bis 1303 und wurde vom sogenannten „Pseudo-Brunetto Latini“ verfasst.¹¹³ Brunetto Latinis eigene *Li Livres dou Trésor*¹¹⁴ sind ein enzyklopädisches Werk, welches neben Geschichte auch Theologie, Politik sowie Naturgeschichte und Rhetorik thematisiert. Der vom gebürtigen Florentiner zwischen 1260 und 1266 in provenzalischer Sprache geschriebene *Trésor* wurde schon in einer der frühesten Fassungen in Florenz ins Volgare übersetzt. Im ersten Buch berichtet Latini von der „Entstehung aller Dinge“:¹¹⁵ Mit der Erschaffung der Welt beginnend behandelt er den Trojanischen Krieg, die *Aeneas* und die römische Geschichte bis hin zu

¹⁰⁵ OTT, Norbert H.: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Stadtchroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Stephan FÜSSEL und Joachim KNAPE. Baden-Baden 1989, S. 78.

¹⁰⁶ Vgl. GOETZ 1999, S. 371f. Zur Kommunenbildung in Italien vgl. KELLER, Hagen: Der Übergang zur Kommune: Zur Entwicklung der italienischen Stadtverfassung im 11. Jahrhundert. In: Beiträge zum hochmittelalterlichen Städtewesen. Hrsg. v. Bernhard DIESTELKAMP. Köln / Wien 1982, S. 55–72.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu BUSCH 1997.

¹⁰⁸ Siehe weiter unten. Vgl. zu den *Annales Iamenses* PETTI BALBI, Giovanni: Caffaro e la cronachistica genovese. Genua 1982; GOETZ 1999, S. 373ff. Eine Dissertation zur illustrierten Handschrift der Caffaro-Chronik (BNP, Ms. lat. 10136) legt in Kürze Henrike HAUG (Florenz) vor.

¹⁰⁹ Siehe die *Gesta triumphalia per Pisanos facta*, *Liber Maiorichinus*, *Annales Pisani*.

¹¹⁰ Vgl. zur Datierung HARTWIG, Otto: Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz. Band I. Marburg 1875, S. XV–XLIII; RUBINSTEIN 1942 (2004), S. 1ff.; MAISSEN, Thomas: Von der Legende zum Modell. Basel 1994, S. 16. Die ältesten beiden lateinischen Versionen der *Chronica de origine civitatis* wurden von HARTWIG 1875 herausgegeben.

¹¹¹ Kurz nach 1230 verfasst, vgl. RUBINSTEIN 1942 (2004), S. 18ff. Abgedruckt bei HARTWIG 1875. Sanzanome ist der erste namentlich bekannte Florentiner Chronist, da er sich in seiner Chronik selbst vorstellt: „*Hec ego Sanzanome scribo*“, vgl. HARTWIG 1875, S. 11, Zeile 25.

¹¹² Der aus Troppau in Schlesien stammende Dominikaner Martin verfasste seine überaus erfolgreiche und weit verbreitete, „bedingungslos guelfische“ (MAISSEN 1994 (B), S. 15) Papst-Kaiser-Chronik im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts. In zwei Spalten sind dabei links die Päpste und rechts die zeitgleichen Kaiser eingetragen.

¹¹³ Vgl. HARTWIG, Otto: Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz. Band II. Halle 1880, S. 209–237.

¹¹⁴ LATINI, Brunetto: *Li Livres dou Trésor*. Kritische Edition Hrsg. v. Francis J. CARMODY. Genf 1998, vgl. zu Person und Werk CEVA, Bianca: Brunetto Latini. L'uomo e l'opera. Mailand / Neapel 1965; zur illustrierten Handschrift des *Trésor* der Bib. Laur. ms. Plut. 42.19 siehe PARTSCH 1981, S. 87ff.

¹¹⁵ „*Li premiers livres dou Tresor parole de la naissance de toutes choses*“, LATINI TRESOR 1998, S. 1.

Friedrich II. und Karl I. von Anjou. Als einzige Stadtgründungslegende ist die Gründung von Florenz im *Trésor* erwähnt.

Die eigentliche Stadtgeschichtsschreibung von Florenz begann im Trecento: In dieser Zeit zielte die Laienbildung verstärkt auf historisches Faktenwissen ab. Gleichzeitig boten die politisch orientierten Chroniken moralische Orientierung in einer Phase der mentalen und sozialen Destabilisierung.¹¹⁶ Dino Compagni (um 1260–1324) schrieb in seiner zwischen 1310 und 1312 verfassten *Cronica delle cose occorrenti nei tempi suoi*¹¹⁷ als ein entschiedener Parteigänger für die Partei der Weißen Guelfen eintretender Augenzeuge eine moralisierende „Gegenwartsgeschichte“¹¹⁸ über die sich zu seinen Lebzeiten ereignenden Parteienkämpfe bis 1312.

Die Frage, welche dieser Vorlagen Giovanni Villani bei der Kompilation seiner Chronik für die Ereignisse, die sich vor seiner eigenen Lebenszeit abspielten, benutzte, ist bislang nicht eindeutig geklärt.¹¹⁹ Die frühesten Ereignisse des ersten Buchs der *Nuova Cronica* sind aus der *Chronica de origine civitatis* übernommen. Für den größten Teil von Buch II, III und den Beginn von Buch IV griff Villani unter anderem auf die italienische Bearbeitung von Martin von Troppaus *Chronicon pontificum et imperatorum* zurück und verwebte diese mit der *Chronica de origine civitatis*.¹²⁰ Daneben müssen dem Chronisten weitere, heute verlorene oder mündlich überlieferte Quellen zur Verfügung gestanden haben.¹²¹ Die Überlieferung der Ereignisse von 1080 bis 1278 (Buch IV bis VII) beruht größtenteils auf der anonymen *Gesta Florentinorum* bzw. auf Sanzanomes *Gesta*. Villani benutzte außerdem die Chronik des Pseudo-Brunetto Latini sowie Latinis *Li Livres dou Trésor*. Villani lieferte jedoch häufig ausführlichere Beschreibungen der Ereignisse, weshalb GREEN zu Recht annahm, dass dem Chronisten weitere Quellen vorlagen.¹²² Der *Trésor* scheint darüber hinaus auch für die Bewertung einzelner Ereignisse durch Villani von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Für die Zeit nach 1278 benutzte Villani wahrscheinlich eine Fortsetzung der *Gesta Florentinorum* sowie eventuell die *Cronichetta della prima metà del sec. XIV*,¹²³ welche die Ereignisse von der Gründung von Florenz bis 1331

¹¹⁶ Vgl. zum Trecento als „bridge period“, GREEN 1972, S. 1ff.

¹¹⁷ Vgl. Chronik des Dino Compagni von den Dingen die zu seiner Zeit geschehen sind. Übersetzt und eingeleitet von Ida SCHWARZ. Jena 1914. Zu Dino Compagni vgl. PETROCCHI 1987, S. 620–628.

¹¹⁸ Vgl. SCHMALE 1985, S. 24ff., GOETZ 1999, S. 111 zur Einteilung der mittelalterlichen Historiographie in Vergangenheits- und Zeitgeschichte.

¹¹⁹ Ausführlich zu den Quellen Villanis GREEN 1972, S. 155–164, RAGONE 1998, S. 13–30. RAGONE rekonstruierte die Quellen Villanis aus den Angaben, die der Chronist im Text selbst machte. Allgemein zur Quellenverwendung in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung, dem „Handwerk“ der Geschichtsschreiber vgl. SCHMALE 1985, S. 85–104.

¹²⁰ Der *Chronicon pontificum et imperatorum* war in Florenz sehr verbreitet, bis heute sind dort rund 20 Handschriften erhalten, vgl. MAISSEN 1994 (B), S. 15ff.; RAGONE 1998, S. 10.

¹²¹ Für die Frühgeschichte von Florenz mit der Beschreibung der Topographie und der Bevölkerung von Florenz nach dem Zuzug der Fiesolaner im 11. Jahrhundert beispielsweise sind die Quellen unklar, vgl. GREEN 1972, S. 156f., bes. Anm. 2. Diskutiert wurde beispielsweise die Anlehnung an die Chronik der Malespini und Dantes *Divina Commedia*. Bislang ist ungeklärt, ob die Villani-Chronik von der angeblich schon im 13. Jahrhundert entstandenen *Storia fiorentina* des Ricordano und Giacotto Malispini abhängig ist. Die Malespini-Chronik wird heute im allgemeinen als auf der *Nuova Cronica* begründetes Produkt der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehandelt, vgl. die knappe Zusammenfassung des Problems bei SOMMERLECHNER 1999, S. 523f. Kat.Nr. 70. Das Verhältnis zwischen der *Commedia* und der *Nuova Cronica* ist Thema einer Vielzahl an Studien, vgl. insbesondere AQUILECCHIA 1965 sowie die zusammenfassende Bibliographie bei RAGONE 1998, S. 13f., Anm. 41. GREEN vermutete, dass Dante und Villani auf dieselbe Quelle oder Tradition zurückgriffen, GREEN 1972, S. 157.

¹²² EBD., S. 157.

¹²³ Vgl. EBD., S. 161ff. zu den Gemeinsamkeiten der *Cronichetta* und der *Nuova Cronica*. GREEN kommt zum Schluss, dass „though the material both authors used is often the same, neither had direct knowledge of the other's text.“ Herausgegeben wurde die *Cronichetta* von SANTINI, P.: *Cronichetta inedita della prima metà del sec.*

behandelt. Die exakte Bestimmung der verwendeten Quellen ist aufgrund der in Betracht zu ziehenden Abhängigkeit von einer früheren, gemeinsamen Quelle schwierig bzw. nahezu unmöglich. Die ab dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datierenden Ereignisse weisen eine zunehmende Eigenständigkeit auf, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Villani mehr und mehr seine eigenen Aufzeichnungen heranzog. Für die Niederschrift der Geschehnisse ab dem Jahre 1322 schließlic h verließ sich der Chronist ausschließlich auf eigene Beobachtungen und die Aussagen seiner Zeitgenossen.

3. Intention, Funktion und Publikum

Grundsätzlich wird die Geschichtsschreibung immer von ihren beabsichtigten Funktionen bestimmt, welche in verschiedenen Epochen oder Umfeldern sehr unterschiedlich sein können: Propaganda oder reine Unterhaltung, Belehrung oder Begründung von Tatsachen durch den Rückgriff auf die Geschichte.¹²⁴ Im Prolog der *Nuova Cronica* erläuterte Giovanni Villani seine Intentionen.¹²⁵ Die große Breite des thematischen Feldes der Chronik soll die Ereignisse der Vergangenheit im Kontext ihrer Ursachen und Folgen für die Zeitgenossen und die Nachwelt verständlich machen. Zukünftige Bürger sollen daraus ihren Nutzen ziehen:

„[...] dare materia a' nostri successori di nonn-essere negligenti di fare memorie delle notevoli cose che averranno per gli tempi apresso noi, e per dare esemplo a quegli che saranno delle mutazioni e delle cose passate, e le cagioni, e perché [...]. (I 1)

Villani war wie alle Verfasser von historischen Schriften davon überzeugt, dass die Vergangenheit insbesondere seiner Heimatstadt einen nutzbringenden Bezug zu seiner eigenen Gegenwart habe. Er hielt die Vergangenheit seinen Zeitgenossen einerseits als Vorbild und andererseits als Warnung vor.¹²⁶ Sowohl die Stadt- als auch die Weltgeschichte präsentieren sich in der *Nuova Cronica* zyklisch strukturiert als eine antithetische Abfolge von Aufstieg und Niedergang.¹²⁷ Villani richtete sich mit seiner Chronik an das städtische Laientum, an die Schicht also, der er selbst entstammte. Er verfasste den Text deshalb in *volgare*, obgleich er der lateinischen Sprache mächtig war, wie es seine Quellenkenntnis zeigt. Der Grund dafür liegt weniger in einer besonderen Estimierung der Volkssprache,¹²⁸ sondern war didaktisch intendiert: Im zwölften Buch schrieb Villani, dass er sich bewusst darüber sei, dass die lateinische Sprache edlere Wörter bereithalte als das *volgare*, seine Chronik aber trotzdem in der Volkssprache verfasst habe, sodass der Text für Laien und „*alletterati*“, welche die lateinische Sprache nicht beherrschten, verständlich sei. Die Auswahl und Zusammenstellung der schriftlich und mündlich überlieferten Quellen sind auf dieses Publikum zugeschnitten und

XIV contenuta nel Cod. Magliabechiano XXV, 505. In: DERS.: *Quesiti e Ricerche di storiografia fiorentina*. Florenz 1903.

¹²⁴ Allgemein zu Funktionen und Publikum historiographischer Texte des Mittelalters vgl. SCHMALE 1985, S. 143–164.

¹²⁵ Zur Bedeutung des Prologs in den Texten der mittelalterlichen Chronisten und insbesondere bei Villani vgl. RAGONE 1998, S. 107–119.

¹²⁶ Die Überzeugung vom nutzbringenden Umgang mit historischen Ereignissen setzt den Grundsatz von der Wiederholbarkeit der Geschichte voraus – eine Auffassung, die sich schon bei Titus Livius findet: „Die Geschichte bietet [...] *exempla* menschlichen Handelns.“ (Siehe die Ausführungen bei BÜTTNER, Frank und Andrea GOTTDANG: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München 2006, S. 218ff.

¹²⁷ Ausführlich bei GREEN 1972, S. 9–43 sowie S. 145–154, vgl. außerdem BLUME, Dieter: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*. Berlin 2000, S. 85–87.

¹²⁸ Das Gegenteil ist der Fall: Villani bezeichnete die italienische Volkssprache in I 49 als „*lo corotto volgare*“.

entsprechen häufig nicht dem, was der moderne Leser erwarten würde: So stellte GRAUS fest, „daß man offensichtlich eine gewisse „Inkubationszeit“ brauche, um die Bedeutung der wichtigen Ereignisse einschätzen zu können, um sie vom bloß spektakulären Tagesgeschehen zu unterscheiden.“¹²⁹ Ein historiographischer Text schildert nicht die tatsächlich abgelaufene Geschichte, sondern die zum Zeitpunkt der Niederschrift vergegenwärtigte Vergangenheit, das heißt die Vorstellungen von der Geschichte und die Deutung vergangener Ereignisse. Die Geschichtsschreibung hat den Anspruch auf Faktizität – tatsächlich handelt es sich jedoch immer um gestaltete Wirklichkeit: Der Autor wählt aus, er verkürzt und akzentuiert bestimmte Ereignisse und manchmal erfindet er auch welche. Die Verlässlichkeit Villanis in Bezug auf historische Fakten muss deshalb in Frage gestellt werden: Laut DAVIDSOHN verstehe sich der Chronist zum einen auf „nützliches Schweigen“, verfallende jedoch zum anderen in den „Fehler des Wortreichtums.“¹³⁰ Die Auswahlkriterien für die im Text erwähnten Begebenheiten variieren, doch fanden häufig Ereignisse Eingang, die im kollektiven Gedächtnis einer Gemeinschaft ihren Platz hatten: Kriege, Epidemien, die Verfinsterung der Sonne oder angebliche Wunder. Der politische Anspruch der *Nuova Cronica* war vom zu erwartenden Publikum abhängig, da es sich nicht um eine Auftragsarbeit handelte. Villani war kein „offizieller“ Florentiner Chronist, das heißt, er schrieb wohl kaum im Auftrag der Kommune. Ein solcher Auftrag wäre erwartungsgemäß an einen Notar, nicht an einen Kaufmann gegangen. Obgleich Villani seine Chronik aus eigenem Antrieb und als Privatmann verfasste, wurde sein Werk im Florentiner Trecento als „Wahrheit“ verstanden, was die Rezeption der Chronik zeigt.¹³¹ Villani selbst betonte seine Glaubwürdigkeit durch die Hinweise, dass er bestimmte Ereignisse als Augenzeuge erlebt habe.¹³² Außerdem zielte er – im Gegensatz zu Dino Compagni stark politisch gefärbter Schrift – zumindest auf der Oberfläche auf eine möglichst objektiv erscheinende, chronologisch geordnete Erfassung der Ereignisse ab, um die kommunale Vergangenheit in einen universalhistorischen Kontext zu stellen. Villani betonte explizit die Bedeutung seines Werkes als Geschichte von Florenz. Die Arnostadt stellt den Mittelpunkt seiner Chronik dar, um den sich alles drehte und auf den er immer wieder zurückkam. Die eigene Stadt war die Welt, in der er lebte und lieferte die Schemata, in welchen er dachte.¹³³ Als Kaufmann, der auf der Seite der schwarzen Guelfen stand, als Lokalpolitiker in verschiedenen Ämtern, vertrat er die zur Entstehungszeit der Chronik herrschende bürgerliche Mittelschicht von Florenz.

¹²⁹ GRAUS 1987 (B), S. 16.

¹³⁰ DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 91.

¹³¹ Vgl. BARBERO 2005, S. 16f. So wurde die *Nuova Cronica* beispielsweise benutzt, um die guelfische Herkunft von Florentiner Familien zu „beweisen“.

¹³² EBD.

¹³³ Vgl. BELTING in der Einleitung zu *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. v. Hans Belting und Dieter Blume. München 1989, S. 7.

II Die Genese des Codex Chigi L.VIII.296

Gegenstand des vorliegenden zweiten Teils dieser Arbeit ist die monographische Untersuchung der illustrierten *Nuova Cronica*. Die kodikologische Beschreibung beinhaltet Lagenschema, Folierung, Schrift, Einband, Erhaltungszustand und Provenienz. Im zweiten Abschnitt sollen die einzelnen Arbeitsschritte bei der Erstellung des Codex dargelegt werden. Im dritten Teil werden die Herausbildung des Dekorationssystems, sowie die Initialen und die Textminiaturen hinsichtlich Technik und Farbpalette, Figuren- und Kleidungsstil, Raumdarstellung und Bilderzählung untersucht. Im nächsten Abschnitt werden die Fragen nach der Datierung und des möglichen Auftraggebers behandelt. Der abschließende Blick auf die Buchmalerei-Produktion des Trecento in Florenz ermöglicht die genauere Zuordnung der Miniaturen des Chigiano zur Werkstatt Pacino di Bonaguidas.

A Kodikologische Beschreibung

Bestand: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.VIII.296

Ort und Datierung: Florenz, Werkstatt des Pacino di Bonaguida, um 1345/1365

Umfang: 332 Blatt: III (Papier) + I (Pergament) + 330 + I (Pergament) + III (Papier)

Größe: ca. 369 x 265 mm

Beschreibstoff und Material: Pergament,¹³⁴ schwarze Tinte, Bleistift, Wasserfarbe, Deckfarbe (vergoldet)

Inhalt: Giovanni Villani, *Nuova Cronica*

Inhaltsverzeichnis (f. 2r–15v), *Libro Primo* (f. 16r–35r), *Libro Secondo* (f. 35r–43r), *Libro Terzo* (f. 43v–46v), *Libro Quarto* (f. 46v–61v), *Libro Quinto* (f. 61v–71r), *Libro Sesto* (f. 71r–99r), *Libro Settimo* (f. 99v–152v), *Libro Ottavo* (f. 152v–197v), *Libro Nono* (f. 197v–265v), *Libro Decimo* (f. 265v–331r)¹³⁵

f. 2r Incipit: „*Questo libro si chiama la Nuova Cronica nella quale si tratta di più cose passate e specialmente dell' origine* [...]“

f. 331r Explicite: „[...] *faremo nuovo volume per l'onnanzi e di questo referamus graziam Christo. Amen.*“

Provenienz: In der Biblioteca Chigiana ist der Codex seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar. Als Geschenk des italienischen Staats kam die Handschrift 1923 mit dem gesamten Bestand der Chigiana in die BAV. Auf f. 1r, 2r, und 331r finden sich Stempel der Biblioteca Chigiana, auf f. 20r ein Stempel „R.B.C.“, auf f. 332r in der linken unteren Ecke eine aufgeklebte Marke mit der Zahl „21364“. Der Codex bietet keinerlei konkrete Hinweise zur Provenienz vor dem 17. Jahrhundert.

Lagenschema: Die Handschrift besteht aus insgesamt 43 Lagen,¹³⁶ vor allem aus Quaternionen und Ternionen sowie einer Binio: III⁷ + 4 IV³⁹ + III⁴⁵ + 8 IV¹⁰⁹ + III¹¹⁵ + IV¹²³ + III¹²⁹ + 4 IV¹⁶¹ + III¹⁶⁷ + IV¹⁷⁵ + 7 IV²³¹ + II²³⁵ + 12 IV³³¹. Die Lagenreklamanten befinden

¹³⁴ Üblicherweise wurde das italienische Pergament aus der Haut von Schafen, manchmal von Ziegen hergestellt, vgl. BISCHOFF, Bernhard: Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters, 2. überarb. Auflage, Berlin 1986, S. 23f.

¹³⁵ Die Zählung der Bücher wurde erst nachträglich eingetragen. In der einführenden Rubrik jedes Buches („*Qui comincia il ... libro*“) wurde vom Schreiber die Zählung jeweils ausgelassen. Diese wurde von einer anderen Hand mit schwarzer Tinte entweder ausgeschrieben oder durch eine römische Ziffer ergänzt.

¹³⁶ III⁷ + IV¹⁵ + IV²³ + IV³¹ + IV³⁹ + III⁴⁵ + IV⁵³ + IV⁶¹ + IV⁶⁹ + IV⁷⁷ + IV⁸⁵ + IV⁹³ + IV¹⁰¹ + IV¹⁰⁹ + III¹¹⁵ + IV¹²³ + III¹²⁹ + IV¹³⁷ + IV¹⁴⁵ + IV¹⁵³ + IV¹⁶¹ + III¹⁶⁷ + IV¹⁷⁵ + IV¹⁸³ + IV¹⁹¹ + IV¹⁹⁹ + IV²⁰⁷ + IV²¹⁵ + IV²²³ + IV²³¹ + II²³⁵ + IV²⁴³ + IV²⁵¹ + IV²⁵⁹ + IV²⁶⁷ + IV²⁷⁵ + IV²⁸³ + IV²⁹¹ + IV²⁹⁹ + IV³⁰⁷ + IV³¹⁵ + IV³²³ + IV³³¹.

sich in der Mitte des unteren Blattrandes am Lagenende.¹³⁷ Die Lagen wurden im 15. Jahrhundert zusätzlich auf dem unteren Bundsteg der Vorderseite am Lagenanfang mit Tinte alphabetisch durchnummeriert (erste bis 23. Lage mit A bis Z, 24. bis 43. Lage mit Aa bis Vv).¹³⁸ Dies deutet darauf hin, dass die Handschrift vermutlich (erstmalig) im 15. Jahrhundert gebunden wurde.

Folierung: Es existieren zwei Folierungen auf den Vorderseiten: Auf dem Seitensteg oben wurden mit dem Fließtext beginnend (f. 16r) handschriftlich arabische Ziffern eingetragen,¹³⁹ unten findet sich die gestempelte Folierung, die mit dem ersten Blatt des Codex beginnt.

Schrift: Der Schriftspiegel (zirka 260 x 165 mm) ist durch vier vertikale und zwei horizontale Linien bezeichnet, teilweise ist auch die Linierung der Textzeilen sichtbar.¹⁴⁰ Die Einstiche des Zirkels, mit dem der Zeilenabstand festgelegt wurde, sind zum Teil in der zweiten Hälfte des Codex noch erkennbar. Die zwei Textspalten haben je eine Breite von 72 mm. Die maximale Anzahl der Zeilen auf einem Blatt beträgt zirka 47 Zeilen, auf den Blättern mit Textillustration rund 32 Zeilen. Die schwere, runde Schrift mit ihren gerade aufgerichteten Schäften und den niedrigen Buchstaben ist eine gotische Textura, wie sie im Trecento verbreitet war.¹⁴¹ Die Benutzung der Textura ist für eine Abschrift der *Nuova Cronica* des Villani verhältnismäßig selten. Der Großteil der *Nuova Cronica*-Handschriften wurde in der viel zeitsparender zu schreibenden Kursive ausgeführt.¹⁴² MAGNANI, PORTA und PETRUCCI unterschieden zwei Kopisten:¹⁴³ Kopist A führte f. 2r–129v und f. 146r–235v, Kopist B dagegen f. 130r–145v und f. 236r–331v aus. CURSI argumentierte für drei Kopisten,¹⁴⁴ da er den letzten, nicht-illustrierten Teil der Handschrift (f. 236r–331v) einer dritten Hand zuschrieb. Einig ist sich die Forschung, dass im illustrierten Teil des Codex nur zwei Textkopisten tätig waren. Auf den Randspalten finden sich eine Vielzahl von Marginalien: *signa crucis, manicule*¹⁴⁵ und Nummerierungen der Kapitel.

Einband: Der Codex wurde im 17. Jahrhundert in einen Einband aus rotem Maroquinleder mit Goldprägung gebunden, die Vorsatzblätter sind aus Papier. Auf dem Rücken trägt er in Goldprägung den Titel „Giov. Villani Chron. Nova Figurata“. Die Schließbänder bestehen aus Lederstreifen mit Schließrasten in der Form von Eicheln auf Blättern, dem Wappen der Chigi.

¹³⁷ In den Fällen, in denen an dieser Stelle eine Miniatur ausgeführt ist, befinden sich die Reklamanten im Bildfeld. Einzig die 31. Lage und die letzte Lage weisen keinen Lagenreklamanten auf.

¹³⁸ Zur Datierung der Nummerierung siehe CURSI 2002, S. 146.

¹³⁹ Zwischen 131 und 132 sowie 181 und 182 wurde je eine Seite ausgelassen.

¹⁴⁰ Besonders gut sichtbar ist die Linierung mit brauner Tinte auf f. 71v, einem Pergamentblatt mit sehr heller Fleischseite.

¹⁴¹ BISCHOFF 1986, S. 171ff.. Zur Schrift der *Nuova Cronica* der Vaticana siehe PORTA 1976, S. 66, der die Schrift als eine „minuscola gotica libraria“ bezeichnete, wogegen CASTELLANI 1988, S. 67 die Schrift als „littera textualis“ definierte und ROSSI 1999, S. 207, als eine „elegante gotichetta testuale della Toscana centrale.“ SUPINO MARTINI, Paola: La datazione e la localizzazione delle cosiddette Litterae textualesitaliane ed iberiche nei secoli XII–XIV. In: *Scr*

iptorium, LIV, 2000, S. 31, Anm. 27 verstand den Chigi L.VIII.296 als einen Vertreter einer „piccola gotica toscana, nel `300, influenzata dalla minuscola cancelleresca“. Von dieser einheitlichen Definition der Schrift als gotisch wich nur MAGNANI ab, der einen „carattere umanistico“ in manchen Buchstaben sah, „ma ancora sopraffatto dalle tradizionali forme gotiche“, MAGNANI 1936, S. 9. Siehe zur Schrift ausführlich CURSI 2002, S. 143.

¹⁴² Vgl. RAGONE 1998, S. 205f. Zur gotischen Kursive vgl. BISCHOFF 1986, S. 183ff.

¹⁴³ „due mani molto simili in minuscola gotica libraria senza soluzione di continuità“, PORTA 1976, S. 66, vgl. außerdem MAGNANI 1936, S. 10 und PETRUCCI 1988, S. 1240 „due mani di gotica piccola e non troppo regolare“.

¹⁴⁴ „La copia del testo, in pagine ariose grazie agli ampi spazi interlineari, è da assegnare a tre mani che si servono di gotiche non formalizzate dal *ductus* posato“, vgl. CURSI 2002, S. 146f. Auch ZANICHELLI unterschied drei Schreiber, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 77.

¹⁴⁵ „Zeigehände“. Zum Paratext der Handschrift vgl. CURSI 2002, S. 148ff.

Erhaltungszustand: Die Handschrift ist größtenteils trotz deutlich sichtbarer Benutzungsspuren recht gut erhalten. Die WurmLöcher auf den äußeren Seiten (bis f. 6 und ab f. 326) rühren von den Buchdeckeln aus Holz her. Das Pergament der ersten Textseite (f. 16) ist durch Abnutzung sehr dünn und weist einen starken Abrieb der Tinte auf. Dies weist darauf hin, dass die Handschrift erst einige Zeit nach der Herstellung gebunden wurde.¹⁴⁶ Die abgeriebenen Außenseiten der folgenden Lagen unterstreichen diese Vermutung.¹⁴⁷ Die Handschrift wurde (vielleicht im Zuge einer Umbindung) vor allem am oberen Rand und am Seitenrand beschnitten, die Seiten sind an mehreren Stellen eingerissen.¹⁴⁸



Abb. 1

Der Fußsteg von f. 16r (**Abb. 1**) weist Reste eines trecentesken Medaillons auf, in dem sich wahrscheinlich ein Wappen des Auftraggebers des Codex befand. Reste von silberner und goldener Farbe sind im tropfenförmigen Binnenfeld des Medaillons noch zu erkennen. Auf f. 16v befand sich ein Wappen des 15. Jahrhunderts eines späteren Besitzers in einem rosafarbenen Medaillon, das von einem Blätterkranz und weiterem Ornament umfasst wird. Im gebuchteten Binnenfeld des runden Medaillons (Durchmesser 27 mm) haben sich Reste von silberner Farbe erhalten. Das Wappen ist nicht mehr lesbar. Der Textspiegel von f. 16v scheint mit einer 12 mm breiten, eventuell ursprünglich roten Leiste gerahmt gewesen zu sein, die sich unter einer weißlichen Übermalung abzeichnet. Auf dem linken Seitensteg sind unter einer weißen Grundierung mehrere Rahmenfelder erkennbar. Der erste und dritte Rahmen schließen unten mit einer gebuchteten Umrissform ab. Im Binnenfeld des zweiten Rahmens ist eine Sitzfigur zu erkennen, die sich mit ausgestreckter Hand nach rechts wendet. Ganz unten sieht man einen rundbogigen Rahmen.

¹⁴⁶ Es kam häufig vor, dass Handschriften erst später gebunden wurden, vgl. SMEYERS, Maurice: *La miniature*. Turnhout 1974, S. 31. Eine schöne Darstellung von der Aufbewahrung ungebundener Lagen findet sich in einem Codex der *Historia Troiana* (Wien, ÖNB, cod. 2571, f. 2r).

¹⁴⁷ Die Außenseite der vierten Lage (f. 24r und 31v) weisen einen starken Abrieb der Tinte vor allem im unteren Bereich auf. Die Rahmung der Miniatur auf f. 32r (Beginn der fünften Lage) ist teilweise abgeplatzt und das Pergament ist eingerissen. Vgl. auch die schlecht erhaltenen Miniaturen auf den Lagenaußenseiten von f. 86v.

¹⁴⁸ F. 42, f. 46 und f. 48 sind am unteren Rand eingerissen (teilweise genäht). Die unteren Ecken von f. 60 und f. 331 wurden eventuell wegen eines Schadens entfernt (CURSI 2002, S. 146), auf f. 60 wurde der fehlende Teil ersetzt. Die obere Ecke auf f. 195 ist ausgerissen.

B Herstellungsprozess: Arbeitsteilung in der Werkstatt

In diesem Teilkapitel werden die einzelnen Arbeitsschritte bei der Erstellung des Codex anhand der Informationen, welche die Handschrift selbst bereitstellt, untersucht. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass es sich bei der illustrierten *Nuova Cronica* der Vaticana um eine Werkstattsschrift handelt, bei der arbeitsteilig mehrere Hände partizipierten – vom Pergamenthersteller über den Skriptor und Rubrikator zur Arbeitsteilung in der Buchmalereiwerkstatt zwischen dem für den Entwurf zuständigen Illustrator und den ausführenden Miniaturen bis hin zum Buchbinder. Der einfache Transport von Pergamentlagen erlaubte diese Produktionsweise. Die Forschungsliteratur zu den technischen Aspekten der Buch- und Miniaturproduktion¹⁴⁹ und insbesondere zur Organisation von mittelalterlichen Buchmalereiwerkstätten ist mittlerweile recht umfangreich.¹⁵⁰ Hierbei ist insbesondere auf die Studie von JACOBSEN zu verweisen, der zwar einen späteren Zeitraum behandelte, aber anhand von Quellen einen Einblick in die Lebens- und Arbeitsverhältnisse der florentinischen Buchmaler gab.¹⁵¹

Auftragsvergabe, Herstellung der Lagen und Abschrift

Der Buchhändler bzw. Verleger oder Berufsschreiber nahm den Auftrag des Kunden entgegen und handelte Format, Inhalt, Dekoration und Preis aus.¹⁵² Da sich der Preis einer illuminierten

¹⁴⁹ Eine Fülle von Publikationen beschäftigt sich mit dem technischen Aspekt der Buchmalerei. Eine ausführliche Bibliographie findet sich bei SMEYERS 1974, S. 66. Eine Aufstellung der Quelleneditionen von Überlieferungen mittelalterlicher Werkstätten lieferte ROOSEN-RUNGE, Heinz: Buchmalerei. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Band I. Stuttgart 1984, S. 59ff.. Darüber hinaus eröffnen bildliche Darstellungen einen Einblick in die Buchproduktion des Mittelalters: Bekannt ist die Zeichnung in einem Manuskript des frühen 12. Jahrhunderts, entstanden in St. Michael in Bamberg (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Patr. 5, f. 1v), auf der die Arbeitsschritte von der Herstellung des Pergaments, über den Texteintrag bis hin zur Fertigstellung des Codex zu sehen sind, vgl. ALEXANDER, Jonathan J.G.: *Medieval illuminators and their methods of work*. New Haven / London 1992, S. 12, Abb. 15.

¹⁵⁰ Eine gute Einführung zu diesem Thema bieten SMEYERS 1974, S. 28–92; ALEXANDER 1992; DE HAMEL, Christoph: *Scribes and illuminators*. London 1992 und EBERLEIN, Johann Konrad: *Miniatur und Arbeit*. Frankfurt am Main 1995, S. 127ff. insb. die Bibliographie, S. 128, Anm. 80. PARTSCH und STOLTE integrierten in ihre monographischen Untersuchungen trecentesker Profanillustrationen jeweils ein Kapitel zum Werkstattbetrieb, PARTSCH 1981, S. 57–65; STOLTE, Almut: *Frühe Miniaturen zu Dantes „Divina Commedia“*. Der Codex Egerton 943 der British Library. Münster 1998, S. 54–79. HINDMAN, Sandra: *The roles of author and artist in the procedure of illustration late medieval texts*. In: *Acta*, X, 1983, S. 27–62 untersuchte die Rollen von Autor und Buchmaler in der Produktion spätmittelalterlicher illuminierten Handschriften.

¹⁵¹ JACOBSEN untersuchte das *Catasto*-Material der Florentiner Maler, das sich im Florentiner Staatsarchiv befindet. Das 1427 eingeführte neue Steuersystem, der *catasto*, berechnete sich auf der Grundlage von sehr ausführlichen Vermögenserklärungen aller Florentiner Haushalte – auch der der Maler, die über Wohn- und Arbeitsverhältnisse, Besitz, Gläubiger und Schuldner und ihre Familie Auskunft geben mussten. JACOBSEN wertete flächendeckend die Jahre 1427 bis 1458 aus. Die Ergebnisse der Auswertung, die er bezüglich Werkstattorganisation, Auftragsvergabe und Produktion speziell bei der Berufsgruppe der Miniaturisten vorlegt, beziehen sich zwar nicht auf den Zeitraum der Entstehung des Chigi L.VIII.296, es ist aber anzunehmen, dass sich die Situation im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts nicht grundlegend unterschied. Zur Methode vgl. die Einleitung bei JACOBSEN 2001, S. 11–13. Ein knapper Abriss zum Beruf des Malers im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts findet sich bei KEMPERS, Bram: *Kunst, Macht und Mäzenatentum*. München 1989, S. 195ff.

¹⁵² Zum Buchhandel des 14. Jahrhunderts in Italien vgl. SANTORO, Marco: *Geschichte des Buchhandels in Italien*. Wiesbaden 2003, S. 18f.: „Die Handschriftenhändler, die meist an den wichtigsten Brennpunkten des politischen und kulturellen Lebens der Halbinsel (in Bologna, Mailand, Florenz, Venedig und Rom) tätig waren, übten ihren Beruf im allgemeinen exklusiv und nicht, wie es in der Vergangenheit geschehen war, zugleich mit der Tätigkeit des Kopisten aus. Manche von ihnen beschäftigten jedoch in ihren Läden auch einige Schreibkräfte, wenn von den Texten mehrere Kopien herzustellen waren. Überdies wurden sie, weil sie dem Publikum zuweilen auch das gesamte zum Schreiben notwendige Material und vor allen Dingen das Papier lieferten, auch „*cartolaio*“ (Papierwaren-, Schreibwarenhändler) genannt.“ Florenz entwickelte sich im 15. Jahrhundert zu einem Zentrum des italienischen Buchhandels, siehe KIRCHHOFF, Albrecht: *Die Handschriftenhändler des Mittelalters*. Osnabrück

Handschrift nach Anzahl und Größe der Miniaturen richtete, ist anzunehmen, dass der Auftraggeber das Erscheinungsbild der Handschrift entscheidend mitbestimmte. Die Illustration der *Nuova Cronica* war aufgrund der Vielzahl an Initialen und Textminiaturen sicherlich ein kostspieliges Unternehmen: Laut EBERLEIN ist davon auszugehen, „dass der Wert eines mit Miniaturen geschmückten Buches im Mittelalter Dimensionen hatte, die nur mit dem gesamten Einkommen eines Einzelnen in Relationen zu bringen sind, sei es, dass der Verkaufspreis die Lebenshaltungskosten mehrerer Jahre gedeckt oder dass er gar eine Lebensgrundlage – vom Weinberg bis zum Land, das acht Familien ernährte – geboten hätte. Die großen Schöpfungen mittelalterlicher Buchkunst waren damals ebenso teuer wie heute.“¹⁵³ Als „besonders spezialisierte Zulieferer der Buchproduzenten“ wurden die Buchmaler meist wohl nach Stückpreisen bezahlt.¹⁵⁴ Besonders wohlhabend scheinen sie mit dieser Arbeit nicht geworden zu sein: Die Auswertung der *catasto*-Deklarationen der Florentiner Miniaturisten im 15. Jahrhundert ergab, dass der Verdienst für einen Buchmaler nicht übermäßig hoch war.¹⁵⁵ Schriftlich niedergelegte Verträge, in denen Angaben über die Vorstellungen des Auftraggebers zu finden wären, sind relativ selten.¹⁵⁶ ALEXANDER vermutete daher, dass die Übergabe des Materials – des Pergaments an den Schreiber, des beschriebenen Pergaments und der Farben an den Miniator – vertraglich bindend war. Inwiefern die Auftraggeber bei der Erstellung des Bildprogramms beteiligt waren, ist deshalb fraglich: STOLTE wies zu recht darauf hin, dass durch die sukzessive Fertigstellung der einzelnen Lagen der Herstellungsprozess von Handschriften in die Länge gezogen war.¹⁵⁷ Ein Auftraggeber hätte also kontinuierlich mit den verschiedenen Ausführenden zusammenarbeiten müssen, um konkreten Einfluss auf das Bildprogramm, das heißt die Auswahl und vor allem die bildliche Umsetzung der Szenen, zu nehmen. Für die illustrierte *Nuova Cronica* ist daher anzunehmen, dass der Auftraggeber das Erscheinungsbild des Codex mit einem Buchproduzenten bzw. Buchhändler besprach, sich eventuell einzelne fertig gestellte Lagen vorlegen ließ und Änderungswünsche äußerte, die weitere Ausgestaltung jedoch dem Hauptverantwortlichen des Projekts überließ, welcher während des ganzen Herstellungsprozesses persönlich anwesend war. Der Abschrift des Textes und der Illustration ging die Vorbereitung der Lagen durch den Pergamenthersteller, den *cartolaio*, voraus.¹⁵⁸ Die ungebundenen Lagen gingen von der *cartolaio*-Werkstatt an den Skriptor. Die *cartolai* oder *librai-cartolai* übernahmen im Laufe des 15. Jahrhunderts in Florenz mehr und mehr die Aufgaben von „Verlegern“, für die Skriptoren und Miniaturisten als feste Zulieferer tätig waren. Die Berufsschreiber im 14. Jahrhundert waren in

1966 (Neudruck der zweiten Ausgabe von 1853), S. 36ff. sowie WIDMANN, Hans: Geschichte des Buchhandels vom Altertum bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1975, S. 34f.

¹⁵³ EBERLEIN 1995, S. 261.

¹⁵⁴ JACOBSEN 2001, S. 181.

¹⁵⁵ EBD., S. 184.

¹⁵⁶ Vgl. ALEXANDER 1992, S. 54. Im Anhang publizierte ALEXANDER eine Auswahl von spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Verträgen für illuminierte Bücher, S. 179–183.

¹⁵⁷ Vgl. STOLTE 1998, S. 65.

¹⁵⁸ Zur Herstellung des Pergaments vgl. BISCHOFF 1986, S. 23f. mit ausführlicher Bibliographie; DE HAMEL 1992, S. 8–16. Speziell für das Mittelalter und mit Quellenangaben BRUNELLO, Franco: De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale. Vicenza 1975, S. 148–154. Zur Auftragsvergabe, Arbeitsteilung und Zusammenarbeit des *cartolaio* mit Skriptor und Miniator im spätmittelalterlichen Florenz vgl. JACOBSEN 2001, S. 181f.

weniger organisierter Form noch selbständige Händler.¹⁵⁹ Ehe der Skriptor den Text auf die vorbereiteten Pergamentblätter eintragen konnte, erstellte er das Zeilengerüst: Mit dem Metallstift zeichnete er dafür die Linierung ein und legte so den Schriftspiegel fest, wobei er auf die ausgewogene Verteilung von Schriftraum und Seitenrändern achtete. Die Schreibhaltung des Kopisten des Chigi L.VIII.296 wird man sich ungefähr so vorstellen können, wie in der Initiale des ersten Buchs (f. 16r) dargestellt: Zu sehen ist der Autor vor einem schrägen Schreibpult sitzend, auf dem ein gefaltetes Doppelblatt liegt, die Feder zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand haltend, die restlichen Finger eingeschlagen, das Handgelenk auf dem Pult abgestützt.¹⁶⁰ Für die Rubriken, die Fleuroné-Initialen, die Textillustrationen und die historisierten Initialen ließ er Platz frei.

Seiteneinteilung und Auswahl der zu illustrierenden Szenen

Die Arbeitsteilung bei der Erstellung einer illuminierten Handschrift setzte voraus, dass schon vor Beginn des Schreibens eine zumindest vage Idee vom Endergebnis vorhanden sein musste: Im besten Fall lag eine identische, illustrierte Vorlage vor, die kopiert wurde. Wenn dies – wie bei der illustrierten *Nuova Cronica* der Vaticana – nicht der Fall war, musste ein mündlich vereinbarter oder schriftlich fixierter Entwurf hinsichtlich der Seiteneinteilung, der Verteilung des Textes und dessen visuellem Erscheinungsbild, der Zuweisung der Illustrationen und der Auswahl der zu illustrierenden Szenen aus dem Text erarbeitet werden. Die weitgehende Festlegung des Dekorationsprogramms musste der Kopiertätigkeit vorausgehen oder zumindest gleichzeitig erfolgen. Die allmähliche Herausbildung des Dekorationsschemas der *Nuova Cronica* gibt Anlass zu der Vermutung, dass Text und Bildschmuck chronologisch fortschreitend Lage für Lage ausgeführt wurden.¹⁶¹ Es ist wahrscheinlich, dass die Einteilung der Seiten und die Auswahl der zu illustrierenden Szenen durch den Supervisor des Projekts entsprechend sukzessive erfolgte. Möglich wäre, dass Kopist A, der den größten Anteil des Codex Chigi L.VIII.296 ausführte, als *actor intellectualis* für die Seiteneinteilung zuständig war: „La question de savoir qui, dans la réalisation d’un livre, décidait des espaces à réserver à l’illustration et de la décoration à y adjoindre, doit pour l’instant, faute de données précises, rester sans réponse. Il semble toutefois qu’avant la réalisation de nombreux *codices* importants, il y ait eu un stade préliminaire, dans lequel un *actor intellectualis* présidait à la mise en page. C’était certainement le cas pour des éditions de luxe et dans les grands *scriptoria*. Il est probable que le chef de l’atelier de copie ou le copiste, le miniaturiste et même le client délibéraient au préalable de la mise en page.“¹⁶² Laut SMEYERS lassen sich bei der Einteilung der Seiten – dem *mis en page* – zwei Methoden unterscheiden: erstens die „dekorative Methode“, die darauf abzielte, mit bildlichen Mitteln bestimmte Textpassagen hervorzuheben und zweitens die „illustrative

¹⁵⁹ Siehe oben, SANTORO 2003, S. 18f. sowie JACOBSEN 2001, S. 181f. Buchmaler nahmen als Selbständige Aufträge von verschiedenen *cartolai* an oder waren Mitglieder einer *cartolaio*-Werkstatt – als Partner, selbständige Meister in Untermiete oder Angestellte auf Lohnbasis. Der Buchmaler war dabei „eine Art Heimwerker, welcher dem Buchproduzenten als dem Generalunternehmer zuarbeitete.“ Diese Abhängigkeit von den Buchproduzenten unterschied die Miniaturisten von den übrigen Malern.

¹⁶⁰ Zur Technik des Schreibens im Mittelalter siehe BISCHOFF 1986, S. 59.

¹⁶¹ Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel. Einschränkend muss angemerkt werden, dass sich dies mit Sicherheit nur für die ersten Lagen sagen läßt. Aus der Handschrift selbst ist nicht zweifellos erkennbar, dass die Lagen chronologisch von Buch I bis Buch X ausgeführt wurden, allerdings spricht auch nichts gegen diese Annahme.

¹⁶² SMEYERS 1974, S. 34.

Methode“, bei der die Miniaturen den Text als Erklärungshilfen begleiteten.¹⁶³ Bestimmte Perioden – wie das Spätmittelalter – zeigten eine Vorliebe für die illustrative Methode, wobei diese mit der dekorativen Methode Hand in Hand gehen konnte. Mit der Seiteneinteilung, das heißt der Verteilung von Text und Bild, für die klare Regeln galten, wurde zum einen der Text strukturiert, zum anderen die Fläche vorgegeben, die der Buchmaler zu schmücken hatte. Nach EBERLEIN war die Pergamentfläche nicht „Spielraum einer zu verwirklichenden eigenen Erfindung, sondern zu schmücken vorgegebene Fläche“, dem Miniator „entgegengesetzt wie dem Freskomaler die verputzte Mauer.“¹⁶⁴ Mit der Einteilung der Seiten war demnach nicht nur der Inhalt, sondern durch den vorgegebenen Raum auch die Form der Miniaturen bestimmt. Kaum zu unterschätzen ist die Rolle des Supervisors, des *actor intellectualis* des Gesamtprojektes: Die Nähe der Miniaturen zum Villani-Text gibt Aufschluss über die enge Zusammenarbeit zwischen dem Entwerfer des Bildprogrammes und den ausführenden Buchmalern. ZANICHELLI gab zu bedenken, dass der unvermittelte Abbruch des Miniaturenzyklus im Chigi L.VIII.296 auf den Wegfall dieser für das Gesamtprojekt so bedeutsamen Persönlichkeit zurückzuführen sei.¹⁶⁵ Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der letzte, ungebildete Teil des Codex eine vom Rest abweichende Seiteneinteilung aufweist, welche womöglich durch das Fehlen des Supervisors begründet ist – weshalb der Projektverantwortliche jedoch nicht mehr partizipierte, läßt sich nicht mit Sicherheit eruieren. Trifft die weiter unten ausgeführte Hypothese von Matteo Villani, dem Bruder des Chronisten Giovanni, als Auftraggeber und möglichem *actor intellectualis* zu, so ist das abrupte Ende des Miniaturenzyklus mit dem Tod Matteos im Jahre 1363 zu erklären.

Einfügen der Kapitelüberschriften

In einem nächsten Schritt wurden die Rubriken ausgeführt.¹⁶⁶ Mehrfach ist zu beobachten, dass der für die Rubriken freigelassene Raum zu knapp bemessen war und der Rubrikentext in die Marginale ausweicht. Daraus kann man schließen, dass es sich beim Chigi L.VIII.296 nicht um eine identische Kopie nach einer Vorlage handelt und dass die Rubriken erst nach dem Fließtext – und modifiziert – eingetragen wurden.¹⁶⁷ Auf die Bedeutung der Rubriken für Ausführung und Verständnis von Text- und Bildinhalt wies unter anderem ALEXANDER hin: „They [die Rubriken, d.V.] serve not just as an instruction to the artist as to what and how represent events, but also as an aid to the reader in understanding what is represented. Rubrics thus can become additionally important indications of the overlap between reading the text and visualizing it in terms of the triad of author (or, in some cases, commentator), illustrator, and

¹⁶³ EBD., S. 32–35. Siehe auch weiter unten zur formalen Organisation von Text und Bild im Chigiano.

¹⁶⁴ EBERLEIN 1995, S. 72.

¹⁶⁵ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 76.

¹⁶⁶ Zur Händescheidung der Rubriken vgl. CURSI 2002, S. 149ff. CURSI identifizierte vier verschiedene Rubrikatoren, wobei die beiden Textkopisten des illustrierten Teils des Chigi L.VIII.296 die Rubriken z.T. selbst ausführten.

¹⁶⁷ Dies gilt nur für die vom Skriptor A ausgeführten Teile (f. 2r–129v und f. 146r–235v) und ist auf f. 18v, f. 28r, f. 28v, f. 34r, f. 36v etc. zu beobachten. CURSI unterschied drei verschiedene Rubrikatoren in diese Teilen: Den Skriptor A und zwei weitere Schreiber. In den von Skriptor B und Skriptor C ausgeführten Teilen der Handschrift (f. 130r–145v und f. 236r–331v, nach CURSI 2002, S. 146f.) trugen die Textkopisten selbst die Rubriken im Lauf der Kopiertätigkeit ein. Dementsprechend ist der Platz für die Rubriken auch immer ausreichend, vgl. CURSI 2002, S. 150f.

spectator.“¹⁶⁸ Die Rubriken des Chigiano beschreiben meist das im Bild dargestellte Thema. Häufig sind sie jedoch auch allgemeiner gehalten und weisen nicht konkret auf die Bildszene hin. Als – einzige – Anweisung für den Buchmaler sind die Rubriken nicht denkbar.¹⁶⁹ Den Abschluss der Schreibarbeit stellte die Ausführung der in roter und blauer Tinte gezeichneten Fleuronné-Initialen zu Beginn jedes Kapitels dar.¹⁷⁰

Entwurf der Miniaturen



Abb. 2

Die Randdekorationen und die anderen rein dekorativen Elemente des Buchschmucks wie die Initialseiten wurden im Normalfall vor den Textminiaturen ausgeführt.¹⁷¹ Im Chigiano wird dies auf f. 35r deutlich: Da der Rankenschmuck der Initiale in den Raum der Miniaturen ausgriff, wurde letztere um den Rankenausläufer herum gestaltet (Abb. 2). Die Miniaturen sind der empfindlichste Teil der Handschrift und wurden deshalb nach der Fertigstellung des Textes ausgeführt, wie man im letzten Teil des Codex (ab der 32. Lage, f. 236) ersehen kann, in dem nur Text, Rubriken und Fleuronné-Initialen ausgeführt wurden und die Leerstellen für die Miniaturen und die Initialen frei blieben.

In der Buchmalereiwerkstatt arbeiteten mehrere Personen eng zusammen: Der „Illustrator“, der für die Umsetzung des Textes der *Nuova Cronica* in den Bildern verantwortlich war, der „Miniator“, der die Tintenzzeichnungen ausführte und der „Kolorist“, der die Zeichnungen farbig ausmalte.¹⁷² Die für unsere Fragestellungen „interessanteste“ Figur stellt der „Illustrator“ dar: Entweder war er mit dem Skriptor identisch, das bedeutet ein künstlerischer Laie, oder er war mit dem Miniator identisch, also ein professioneller Buchmaler, oder aber er fungierte als

¹⁶⁸ ALEXANDER 1992, S. 57f. Vgl. zur Funktion von Rubriken in illustrierten Handschriften außerdem HINDMAN 1983; CAMILLE, Michel: The Book of Signs. Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination. In: Word and Image, I/II, 1985, S. 133–148; SAURMA-JELTSCH 1988, S. 54. Zum engen Bezug von Rubrikentext und Bildinhalt vgl. KÖNIG, Eberhard: Boccaccio Decameron. Stuttgart / Zürich 1989, S. 29: „Auf Rubriken stützten sich Buchmaler gern bei der Formulierung der Illustration“; außerdem HINDMAN 1983, S. 34.

¹⁶⁹ PARTSCH vermutete aus diesem Grund, dass die Überschriften des Chigiano erst später, das heißt nach den Miniaturen eingefügt wurden, da die Bilder auch an den Stellen mit dem Fließtext übereinstimmen, an denen die Rubriken falsch sind. Ihrer Meinung nach wurden die Kapitelüberschriften keinesfalls als Bildanweisungen benutzt. Siehe PARTSCH 1981, S. 95f.

¹⁷⁰ Die filigranen Initialen sind auch im nicht illustrierten Teil der Handschrift (f. 236r–331v) ausgeführt, allerdings von einer anderen Hand als im vorderen Teil des Codex, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 77. Dieser Arbeitsschritt erfolgte demnach noch bevor die Lagen an die Buchmalereiwerkstatt weitergegeben wurden.

¹⁷¹ Vgl. SMEYERS 1974, S. 31.

¹⁷² Vgl. zur Begrifflichkeit STOLTE 1998, S. 5.

„Projektleiter“ des Gesamtprojekts, eine Art „Verleger“. Grundsätzlich stellt sich die Frage, wie die Vermittlung vom Textinhalt in das Bild vonstatten ging. Der enge Bezug der Miniaturen zu einem zuvor nie illustrierten Text setzt voraus, dass der Illustrator – derjenige, der für den Entwurf der Miniaturen verantwortlich war – mit dem Chroniktext bestens vertraut war oder genaue, womöglich schriftlich fixierte oder gezeichnete Anweisungen erhielt.¹⁷³ Die Illustrationen wurden im Chigi L.VIII.296 mit einem Graphitstift grob umrissen: Unter der hellen Grundierung der Miniaturen sind diese Skizzen mit den Konturen der Figuren meist deutlich zu erkennen.¹⁷⁴ Da in der *Nuova Cronica* keinerlei Hinweise auf Arbeitsanweisungen für das Bildprogramm zu finden sind, kann man vermuten, dass die Entwürfe vom hauptverantwortlichen Skriptor stammen, der, wie schon erwähnt wurde, die Ausführung des Projekts als Supervisor laufend persönlich überwachte. Weitere Beobachtungen unterstreichen diese These: Im unvollendeten Teil des Chigi L.VIII.296 (ab f. 236r) sind keine Vorzeichnungen mehr zu finden. Der ungewöhnlich unvermittelte Abbruch der Dekoration geht mit dem Wechsel des Kopisten in dieser Lage einher.¹⁷⁵ ZANICHELLI vermutete, dass dem letzten Kopisten¹⁷⁶ nach drei Lagen die Direktiven für die Seiteneinteilung fehlten: So war offensichtlich eine Fortführung der bildlichen Ausstattung der Handschrift geplant, wie die ersten drei Lagen ab f. 236 zeigen, auf denen im Fließtext Raum für die Miniaturen freigelassen wurde. Die letzten neun Lagen der Handschrift weisen dagegen eine veränderte Seiteneinteilung mit Freiräumen am unteren Seitenrand jedes Blattes auf.¹⁷⁷

Wahrscheinlich ist, dass der verantwortliche Schreiber A sowohl für die Einteilung der Seiten, als auch für die Auswahl und den Entwurf der Miniaturen als „Illustrator“ zuständig war. D'ARCAIS nahm für die bolognesische Profanbuchmalerei des Trecento an, dass die Skriptoren sowohl für die Verteilung der Lagen an die verschiedenen Buchmaler, als auch für die Organisation der Dekoration und die ikonographische Auswahl der Szenen verantwortlich

¹⁷³ Dies war in der mittelalterlichen Buchmalerei häufig der Fall, vgl. ROOSEN-RUNGE 1984, S. 63; ALEXANDER 1992, S. 52–71, bes. S. 54f. Ausführliche Anweisungen für den Illustrator auf der Marginalie finden sich zum Beispiel durchgängig in einem illustrierten Exemplar der *Meditationes vitae Christi* (BNP Ms.ital. 115), vgl. dazu RAGUSA, Isa: L'autore delle *Meditationes vitae christi* secondo il codice ms.ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi. In: *Arte medievale*, 2. Serie, XI, 1–2, 1997, S. 145–150. Diese Instruktionen für den Buchmaler („Regieanweisungen“) wurden in winziger Schrift manchmal an den Kanten des Bundstegs angebracht, wo sie anschließend mit dem Federmesser radiert oder eingebunden wurden. Dies könnte beim Chigi L.VIII.296 prinzipiell der Fall gewesen sein, scheint aber unwahrscheinlich, da eine knappe schriftliche Anweisung in der Marginalie für die komplexen Illustrationen kaum ausreichend gewesen wäre. Es war außerdem auch möglich, dass die Anweisungen an dem für die Miniatur vorgesehenen Platz standen: „These visual directions were perhaps often placed where the miniature or historiated initial was to go and consequently covered over by the finished miniature so that they are now invisible“ (ALEXANDER 1992, S. 63). Da es sich bei den Illustrationen der *Nuova Cronica* meist um durchscheinende lavierte Federzeichnungen handelt, ist nicht davon auszugehen, dass Anweisungen unter den Miniaturen verborgen gewesen sein könnten. Laut KÖNIG 1989, S. 31 sind schriftliche Bildanweisungen „Indizien, die die Bebilderung eines Codex als genuine Leistung ausweisen.“ Das Fehlen von Bildanweisungen kann demnach auf die Benutzung einer Vorlage hinweisen.

¹⁷⁴ Auf f. 38v und f. 81v tritt die Vorzeichnung besonders deutlich hervor. Das Pergament – von Natur aus leicht fettig in der Oberfläche – musste vor dem Auftrag der Farben mit einer Grundierung aus Kalk behandelt werden. Laut DE HAMEL war dies eine Behandlung mit dem Bimsstein oder einem Gemisch aus pulverisiertem Glas und Brot und einer Kalkschicht: „Probably the surface of the parchment would need to be given a final rubbing over with pumice or a concoction of powdered glass mixed in bread, and perhaps dusted off again with some kind of chalk to give it a really clean grease-free surface.“ DE HAMEL 1992, S. 49ff.

¹⁷⁵ In den meisten nicht vollendeten mittelalterlichen Handschriften findet der Abbruch des Illustrationsprogrammes graduell statt: So fehlen zuerst einige Farben, dann sind nur noch die Vorzeichnungen vorhanden, vgl. auch ZANICHELLI 2005, S. 72.

¹⁷⁶ „Kopist B“ siehe oben.

¹⁷⁷ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 72, Anm. 65.

waren. Der Einfluss der Buchmaler scheint „secondario rispetto alla personalità dello *scriptor* che era il capobottega e che risulta anche essere il responsabile dell'intero manufatto“.¹⁷⁸

Tintenvorzeichnung und Ausmalung der Miniaturen

Die Skizzen unter der Grundierung dienten – ergänzt durch die mündliche Unterweisung und eventuell auch Musterbuch-Vorlagen¹⁷⁹ – dem Miniator für die Vorzeichnungen in Tinte. Er hielt sich weitestgehend an die Entwurfsskizzen, an manchen Stellen sind jedoch auch deutliche Abweichungen zu bemerken.¹⁸⁰ In der *Nuova Cronica* sind die Zeichnungen verhältnismäßig detailliert, da wohl von vornherein eine Mischtechnik aus Deckfarbenmalerei und laviertes Zeichnung geplant war. So wurden die Figuren bis ins Detail der Kleidung gezeichnet, wie man unter den lavierten Farbschichten und an den Stellen, an denen die opake Deckfarbe abgeplatzt ist, erkennen kann.¹⁸¹ Der für die Tintenzzeichnungen verantwortliche Miniator führte möglicherweise die Gesichter aus, die recht einheitlich und wie „am Fließband“ gezeichnet wirken. In einem nächsten Schritt wurden die Zeichnungen farbig ausgemalt.

Bei der Werkstatt, welche den Chigiano ausführte, handelte es sich um einen sehr spezialisierten Betrieb, in dem verschiedene Buchmaler für die einzelnen Elemente des Illustrationssystems zuständig waren. In einer großen, arbeitsteilig organisierten Werkstatt konnten Arbeitsanweisungen des Miniators an diejenigen, der die Zeichnungen kolorierte, eventuell nicht mündlich erfolgen. Im Chigi L.VIII.296 findet sich an einer Stelle eine Farbbezeichnung in einer Miniatur: Auf f. 81v kann man am oberen Rand der Miniatur „*griso*“ (*grigio*) entziffern, das folgende Wort ist nicht mehr lesbar. Möglicherweise könnte dies eine Anweisung für denjenigen, der die Zeichnung kolorierte, gewesen sein.¹⁸² Für die farbliche Ausmalung der Miniaturen wurde eine gewisse Anzahl von losen Blättern parallel bearbeitet, da man die Farbflächen jeweils gut austrocknen lassen musste. Der Buchmaler mischte die Farben an, die je nach dem benutzten Bindemittel opak oder durchscheinend auf dem Pergament zur Wirkung kamen.¹⁸³ Zuerst kolorierte er mit durchscheinenden Farben den Grund der Miniaturen. Da die Bildfläche kaum raumillusionistische Durchgestaltung aufweist und sich die Szenen wie auf einer schmalen Raumbühne abspielen, liegt die Horizontlinie jeweils sehr tief. Ein schmaler, in Außenraumszenen grüner, in Innenraumszenen grauer Farbstreifen markiert

¹⁷⁸ D'ARCAIS, Francesca: L'organizzazione del lavoro negli scriptoriai del primo trecento a Bologna. In: *La Miniatura Italiana in età Romanica e Gotica*. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Cortona 26.–28. Mai 1978. Hrsg. v. Grazia VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG. Florenz 1979, S. 369.

¹⁷⁹ Aus dem Mittelalter sind keine Musterbücher erhalten, weshalb die Rolle solcher Vorlagenbücher innerhalb der mittelalterlichen Buchmalereiproduktion umstritten ist, vgl. SCHELLER, Robert W.: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*. Amsterdam 1995.

¹⁸⁰ Vgl. beispielsweise die Miniatur auf f. 81v: Auf der freien Fläche im Zentrum der Miniatur sind unter der weißen Grundierung eine Reihe von skizzierten Figuren zu erkennen, sowie eine Fahne, die in die andere Richtung zeigt, wie die in Deckfarbe ausgeführte.

¹⁸¹ Den Ausführungsgrad der Federzeichnung kann man beispielsweise auf f. 138r sehen. Dargestellt ist eine Seeschlacht, bei der die französische Flotte gegen die Aragonesen eine Niederlage erlebte. Die Illustration zeigt zwei Boote, aus denen ein Meer von Flammen sticht. Unter dem mit tieferer Farbe gezeichneten Feuer sind Soldaten zu erkennen. Der Helm eines Soldaten ist schon mit blauer Farbe koloriert worden, als der Miniator entschied, das ganze Schiff im Flammeninferno darzustellen. Die gezeichneten Figuren wurden so mit der roten Farbe übermalt.

¹⁸² Die Stadtmauern und das Tor in der Miniatur auf f. 81v sind in Grau ausgeführt. ALEXANDER erwähnte mehrere Handschriften, in denen sich schriftliche Anweisungen bezüglich der Farbgebung finden, vgl. ALEXANDER 1992, S. 42–47.

¹⁸³ Zu Farben und Bindemitteln in der mittelalterlichen Buchmalerei siehe ROOSEN-RUNGE 1984, S. 75ff. Welches Bindemittel bei den Textillustrationen des Codex Chigi L.VIII.296 benutzt wurde, läßt sich ohne eine chemische Untersuchung nicht feststellen. ROOSEN-RUNGE erwähnte als wichtigste Bindemittel des mittelalterlichen Buchmalers Fischleim, Eiklar und Gummi, S. 101–103. Vgl. außerdem BRUNELLO 1975, S. 158–164.

den Boden, während der Hintergrund meist nicht ausgeführt wurde und die weiße Kalkgrundierung verblieb. Dann wurden die Stadtansichten mit den Gebäuden und Mauern sowie die durchscheinend ausgeführten Partien der Figuren laviert. Dabei wurden mehrere transparente Farbschichten übereinander gelegt. Die opak vermalten Farbtöne Rot, Blau, Orange und Rosa folgten im nächsten Schritt: Dabei wurden die Farben meist in einer Schicht aufgetragen, größere Farbflächen dagegen in mehreren Schichten. Die Schattierung der Gewänder mit feinen Pinselstrichen in dunkleren Farbtönen wurde auf die getrocknete Grundfarbe gelegt. Im Codex *De Arte Illuminandi* der Biblioteca Nazionale in Neapel, datiert in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, heißt es: „Alle mit weiß gemischten Farben müssen zum Schluß mit puren Farben ohne Weiß schattiert werden.“¹⁸⁴ Den letzten Schliff bekamen die Miniaturen durch die Ausführung der Details in schwarzer Farbe.

Die in Breite und Farbton variierende Randung der Textminiaturen mit einer roten Leiste wurde als Letztes ausgeführt. So überschneiden die Rahmen die Miniaturen an den Seitenrändern. Es finden sich deshalb an manchen Stellen nachträglich eingefügte Bildkorrekturen, welche die Farblinie des Rahmens wiederum überlagern. Die Randung der Miniatur auf f. 86r, die zum Teil abgeplatzt ist, zeigt, dass die rote Deckfarbenleiste die Illustration bis zu zirka 5 mm überdeckt.

C Stil der Miniaturen: eine singuläre Handschrift aus der Werkstatt des Pacino di Bonaguida

1. Dekorationssystem

Der Buchschmuck des Manuskripts setzt sich aus den Einführungsseiten der neun illustrierten Bücher mit figürlich geschmückten Initialen und Rankenschmuck, sowie den filigranen Initialen zu Beginn jedes Kapitels zusammen. Das wichtigste Dekorationselement bilden die 253 Textillustrationen. Die Miniaturen entsprechen, bis auf wenige Ausnahmen, der Breite des zweispaltigen Schriftspiegels. Einspaltige Miniaturen finden sich teilweise am Ende der einzelnen Bücher.¹⁸⁵

Der Bildschmuck setzt auf der dritten Lage (f. 16) mit dem Fließtext der *Nuova Cronica* ein. Die Miniaturen der dritten Lage sind innerhalb der Handschrift die kleinsten. Sie befinden sich meist in der unteren Blatthälfte und sind als querrrechteckige Streifenbilder in den Text eingeschlossen. Der Skriptor ließ nur sehr wenig Freiraum für die Miniaturen, woraus sich diese Bildform ergab. Der Miniator hatte Schwierigkeiten, die schmalen Bildstreifen auszufüllen.¹⁸⁶ Insgesamt erwies sich der freigelassene Raum auf der ersten für die Illustration vorgesehenen Lage als zu beschränkt, weswegen sich das Dekorationssystem in der folgenden Lage ändert. Daraus läßt sich erschließen, dass zuerst eine Lage vollständig fertig gestellt wurde, bevor der Skriptor die nächste Lage abschrieb und den Freiraum vergrößerte. Um möglichst viel Text auf der Buchseite unterzubringen und gleichzeitig genügend Platz für die Illustrationen zu haben,

¹⁸⁴ Vgl. EBD. 1975, S. 130. Die Übersetzung stammt von STOLTE 1998, S. 60.

¹⁸⁵ F. 99r; f. 197v. Die einspaltigen Miniaturen am Ende der Bücher füllen die Seite aus, wenn zu wenig Platz für den Beginn eines neuen Buchs war.

¹⁸⁶ Die Figuren nehmen in der Höhe den gesamten Raum ein, so dass die Türme der dargestellten Städte die Rahmen sprengen. Der Miniator löste das Problem auf f. 18v und f. 19r indem er die Stadttürme in die Interkolumnien zwischen die beiden Textspalten zeichnete. Auf f. 19v mit der Darstellung der Zerstörung Trojas löste er den Platzmangel in der Breite, indem er die Bildfläche für die rechte Figur auf den Bundsteg ausdehnte.

bezog man Kopf- bzw. Fußsteg der Seite mit ein und erweiterte die Miniaturen zusätzlich in der Breite auf Seiten- und Bundsteg. In der vierten Lage (ab f. 24r) sind die Illustrationen um mindestens 50% größer als in der vorhergehenden, gleichzeitig ging keine Textzeile verloren. Der Skriptor ließ wiederum 12–13 Zeilen pro illustrierter Seite frei – die Miniaturen nehmen aber nun durch die Einbeziehung von Kopf- oder Fußsteg bis zu 24 Zeilen in der Höhe ein. Ab der vierten Lage bildete sich auch der bevorzugte Platz für die Miniaturen unter dem Schriftspiegel aus, unterbrochen durch einzelne Miniaturen in der Mitte oder am oberen Seitenrand.

2. Initialen



Abb. 3



Abb. 4

Zu Beginn jedes Buches befinden sich in den mit schwarzen Konturlinien gerahmten Feldern figurierte Schmuckinitialen auf Goldgrund. Diese Initialen sind in Deckfarbenmalerei in Tempera mit Goldauflage ausgeführt. Im Binnenfeld der neun Initialen werden für die jeweilige historische Epoche bedeutende Persönlichkeiten vorgestellt.¹⁸⁷ Das rosafarbene Inkarnat der Gesichter ist grün grundiert, wobei die Grundierung an den verschatteten Gesichtspartien um die Augen und entlang der Nase durchscheint. Das Autorenbild auf f. 16r (Abb. 3) des Chigiano läßt keinen Zweifel am Entstehungsambiente der Handschrift aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas aufkommen: So weist eine illustrierte *Divina Commedia* der BNCF (Palatino 313) eine bis in die Details nahezu identische figurierte Initiale mit dem Autorenbild Dantes auf (Abb. 4). Der Palatino 313 stammt ebenfalls aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas.¹⁸⁸



Abb. 5



Abb. 6

¹⁸⁷ 16v: C-Initiale mit Autorenbild; 35r: N-Initiale mit Totila; 43v: A-Initiale mit Karl dem Großen; 46v: R-Initiale mit Leo VIII.; 61v: D-Initiale mit Friedrich Barbarossa; 71r: N-Initiale mit Friedrich II.; 99v: C-Initiale mit Karl I. von Anjou; 152v: N-Initiale mit Giano della Bella; 197v: A-Initiale mit Heinrich VII. Das zehnte Buch beginnt auf f. 265r. Die Initiale ist nicht ausgeführt, der Platz aber ausgespart. Vorgesehen war eine C-Initiale, im Binnenfeld sollte Herzog Karl von Kalabrien dargestellt werden. Zur Interpretation der figurierten Initialen vgl. das folgende Kapitel.

¹⁸⁸ Vgl. dazu mehr weiter unten.

Ähnlich gestaltet sich der Vergleich der Initiale von f. 46v (**Abb. 5**) mit einer Figureninitiale auf f. 127v des Barb. Lat. 3984 der BAV, die Augustinus als Bischof von Hippo zeigt (**Abb. 6**).¹⁸⁹ Die Nähe des Chigiano zu den Pacino di Bonaguida zugeschriebenen Handschriften offenbart sich in erster Linie bei den Initialen.¹⁹⁰



Abb. 7



Abb. 8

Der Gesichtstypus des Giano della Bella mit der langen, schmalen Nase, dem kleinen Mund mit Grübchen und den mandelförmigen Augen entspricht dem der Textillustrationen des Chigiano und beweist damit die stilistische Nähe der Miniaturen zu den Initialen (**Abb. 7**).¹⁹¹ Die Initialen nehmen eine Höhe von 70–75 mm (11–15 Textzeilen) und mit 60–63 mm rund vier Fünftel der Spaltenbreite ein. Der Buchstabenkörper wird durch Majuskeln und Minuskeln mit Besatzmotiven wie Blattapplik, sowie zoomorphen Endmotiven gebildet.¹⁹² Der Buchstabenstamm ist mehrfarbig und enthält variierende Füllmotive.

Ausgehend von den Initialen finden sich auf den Marginalen und dem Interkolumnium ornamentierte Ranken mit diversen vegetabilischen Motiven wie Knollen-, Lanzett- und Dreiblatt sowie Palmette oder Goldpollen und figürliche Formen wie Drachen (Aspis und Basilisk, Vogel-Schlange-Drachenmischwesen),¹⁹³ Vögel¹⁹⁴ und anthropomorphe Motive.¹⁹⁵ Die die Ranken bevölkernden Figuren und Tiere entsprechen dem in der Buchmalerei des Trecento üblichen Fundus und sind inhaltlich nicht mit den Figureninitialen in Verbindung zu bringen. Das Rankenwerk des Chigi L.VIII.296 unterscheidet sich kaum von anderen Werken der ober- und mittellitalienischen Miniaturmalerei des Spätmittelalters. Die Schablonenhaftigkeit der Ornamentranken macht sie als Datierungsinstrument wenig hilfreich. Vergleichbares Rankenornament findet sich beispielsweise auf den Blättern des „Laudarium der Bruderschaft

¹⁸⁹ Die Initiale ist der einzige Bildschmuck des auf f. 127r beginnenden Textes der *Soliloquia* des heiligen Augustinus. Der Codex beinhaltet im ersten Teil die *Somme le roi* des Zuccherio Bencivenni.

¹⁹⁰ Zur Händescheidung der Initialminiaturen siehe weiter oben und ZANICHELLI 2005, S. 72, bes. Anm. 67.

¹⁹¹ F. 152v.

¹⁹² Ein sich selbst in den Schwanz beißendes Fabeltier auf f. 197v, gespannte Flügel auf f. 16r, f. 99v, f. 152v.

¹⁹³ F. 16r, f. 35r, f. 43v, f. 46v; f. 99v: geflügelte Drachen mit schlangenartigem Körperbau, die sich einem Cherub zuwenden, der Flammenbündel in den Händen hält und von dessen Kopf und Brust Flammen ausgehen; f. 152v: großer, goldene Flammen speiender Drache, der seinen Körper um zwei Sternfirmamente mit Sonne und Mond geschlungen hat.

¹⁹⁴ F. 35r: kleine Vögelchen auf einer Ranke; f. 43v, f. 152v: ein storchenartiger Vogel mit langem Hals, der in die Ranke eingebunden ist; f. 71r: phantastische Vögel mit langen Schnäbeln.

¹⁹⁵ F. 35r: ein Cherub mit loderndem Flammenhaar; f. 61v: männliche Büste in Kettenhemd und mit Helm sowie ein graubärtiger Kopf, welcher durch das trichterförmige Blatt – eine Art „Hütchen“ – an die Ornamentranke angebunden ist. Dasselbe Motiv findet sich in einer Dante-Handschrift aus dem Pacino di Bonaguida-Umkreis (BAV, ms.Urb.lat. 378, f. 1r); f. 99v: Halbfigur eines Putto mit Flammenbündeln in den Händen und auf dem Kopf sowie Strahlen aus seiner Brust; *Dextera Dei*, die aus Firmament hervorzeigt; f. 152v: männliche Halbfigur, mit erhobenem Schild; f. 197v: weiblicher (?) Engel mit goldenem Kranz in der Hand.

von Sant'Agnese“ aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas.¹⁹⁶

Der Vergleich des Blattes mit der Berufung des Andreas in einer A-Initiale¹⁹⁷ mit dem Rankenschmuck des Chigiano mag genügen (**Abb. 8**): Die Ranke auf dem Bundsteg, gebildet aus halbmond- und sichelförmigen blauen, grünen und rosafarbenen Blättern mit Goldpollen und einem Vogel mit langem, s-förmig gebogenem Hals, der im Schnabel einen Goldtropfen hält, erinnert deutlich an die zoomorph-vegetabilischen Ranken des Codex Chigi L.VIII.296, insbesondere auf f. 43v, f. 61v, f. 71r, f. 99v, f. 152v und f. 197v. Diese „elegant and simple foliate decoration“¹⁹⁸ findet sich unzählige Male auf illuminierten Blättern religiöser oder profaner Texte aus Florentiner Produktion: Die Einführungsseiten der sogenannten „Dante del Cento“-Gruppe¹⁹⁹ aus den 1330er und 1340er Jahren weisen fast alle ein aus denselben Motiven zusammengesetztes Rankenornament auf. PARTSCH sprach von einer „Serienproduktion“ in der Buchillustration des 14. Jahrhunderts: „Schmuckinitialen mitsamt dem von ihnen ausgehenden Rankenwerk, welches einen Teil der Marginalen bedeckt, wurden vorgefertigt, bevor mit den szenischen Darstellungen begonnen wurde; und zwar offensichtlich von anderen Malern als denjenigen, die für die Personendarstellungen verantwortlich waren.“²⁰⁰

Die Kapitelanfänge der illustrierten *Nuova Cronica* sind jeweils durch Fleuornné-Initialen gekennzeichnet. Die Buchstabenkörper und das lineare Ornament sind alternierend in roter und blauer Tinte ausgeführt. Die Initialen sind leicht nach links in die Versalienzeile verschoben und haben eine Höhe von zirka drei Zeilen. Die Buchstabenkörper sind mit linear gezeichneter Ornamentik wie diversen Knospenformen, Fadenranken und Umpunktungen in der Kontrastfarbe verziert, die ausgesparten Zwischenräume bilden ihrerseits ein Ornament (Blattformen, Perlstab, Spiralen).

3. Textminiaturen

Die 253 Federzeichnungen wurden zum Teil mit durchscheinender Farbe laviert, zum Teil deckend koloriert. Auf die opaken Farbschichten wurden nachträglich Lichter aufgesetzt und die Konturen und Details mit schwarzer Farbe an manchen Stellen nachgezogen.²⁰¹ Die Mischung aus laviertem Zeichnung und deckender Malerei ist ungewöhnlich für die italienische

¹⁹⁶ Es handelt sich dabei um fast ein Dutzend Einzelblätter, die ursprünglich aus einem Laudarium stammen. Zugeschrieben werden die Blätter Pacino di Bonaguida und dem „Meister des Dominikanerbildnisses“, siehe AUSST.KAT. PAINTING AND ILLUMINATION 1994, Kat. 4a–4l, S. 58–80. Vgl. außerdem ZANICHELLI 2005, S. 72f.

¹⁹⁷ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.nr. 9828.

¹⁹⁸ AUSST. KAT. PAINTING AND ILLUMINATION 1994, S. 58.

¹⁹⁹ Vgl. beispielsweise die Handschriften der Bib.Laur.: ms.Strozzi 149, ms.Strozzi 150, ms.Strozzi 151, ms.Strozzi 152, ms.Plut. XL.12, ms.Plut. XL.14, ms.Plut. XL.35, ms.Acq. e Doni 86; BNCF: ms.II.32; BAV: ms.Urb. lat. 378. Der Sammelbegriff für die zwischen 1340 und 1360 in Florenz entstandene, homogene Gruppe von *Commedia*-Handschriften stammt vom Dantespezialisten des 16. Jahrhunderts, Vincenzo Borghini. Dieser schrieb in *Lettera intanto a' manoscritti antichi*, dass der Großteil der Kopisten des Trecento offene Werkstätten unterhielt und vom Bücherverkauf lebte. Darunter sei einer gewesen „che con cento Dante di' egli scrisse, marito non so quante figliuole“. Von diesen Handschriften fand man laut Borghini im 16. Jahrhundert noch einige, „si chiamano „di quei del Cento“ e sono ragionevoli, ma non però ottimi.“ vgl. FOLENA, Gianfranco: Überlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur. In: Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur. Band II. Zürich 1964, S. 319–537, Zitat S. 466f.

²⁰⁰ PARTSCH 1981, S. 58.

²⁰¹ Zur Technik der mittelalterlichen Buchmalerei vgl. ROOSEN-RUNGE 1984, KÖLLNER, Herbert: Zur kunstgeschichtlichen Terminologie in Handschriftenkatalogen. In: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderheft „Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften“. Hrsg. v. Clemens KÖTTELWESCH. Frankfurt am Main 1963, S. 139–154, bes. S. 141.

Buchmalerei des Trecento, nördlich der Alpen dagegen verbreitet.²⁰² Innerhalb der florentinischen Buchmalerei des Trecento sind die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 das einzige mir bekannte Beispiel einer Mischtechnik auf Pergamentgrund.²⁰³ Die stilistisch am nächsten stehenden illuminierten Handschriften, wie der Dante-Codex der BNCF (Palat. 313)²⁰⁴ oder die *Somme le roi*-Handschrift der Bib.Laur. (Redi. 102) sind in reiner Deckfarbenmalerei auf Pergamentgrund ausgeführt.

PARTSCH urteilte über den Chigi L.VIII.296, „dass die Bilder zwar nicht wie Zeichnungen wirken, jedoch in Tiefenwirkung und Volumen der Körper ebenso wenig an die gleichzeitige Deckfarbenmalerei heranreichen.“²⁰⁵ Dieses Negativurteil spiegelt sich auch in anderen Forschungsmeinungen über die Miniaturen wieder, die von „non si riscontri in esse una grande finezza“²⁰⁶ über „piuttosto mediocre“²⁰⁷ bis zu „senza precisione“²⁰⁸ reichen.

Warum aber wurden die Textminiaturen in dieser außergewöhnlichen Mischtechnik ausgeführt? Die rasche Arbeitsweise der Werkstatt und Kostenersparnis kommen als Gründe in Betracht. Der Miniator mischte eine beschränkte Anzahl von Farben an und trug sie in Folge auf eine Reihe von Miniaturen auf. Es ist deutlich zu beobachten, dass die Farbpalette innerhalb der Handschrift mehrfach wechselt, neue Farbtöne kommen hinzu bzw. ersetzen andere.²⁰⁹ Dieser „Farbwechsel“ fällt häufig mit dem Lagenwechsel zusammen. Eventuell stand das Pigment später nicht mehr zur Verfügung oder hat dem Auftraggeber nicht gefallen. Die Mischtechnik von Lavierung und Kolorierung mit Deckfarben hatte den Vorteil, dass die lavierten Farbflächen schneller trockneten und so ein zeitsparendes Arbeiten möglich war. Ein „Großauftrag“ wie die illustrierte Villani-Chronik war nur durch solche Maßnahmen zu bewältigen und zu bezahlen. Zu beachten ist außerdem, dass die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 verhältnismäßig groß sind. Das kostbare Farbmateriale des deckend vermahlen Pigments war kleineren Bildformaten vorbehalten.²¹⁰

²⁰² ALEXANDER 1992, S. 39: „Medieval illuminators also evolved a variety of techniques of finished drawings [...] as well as combinations of drawing and painting [...] to combinations of fully painted miniatures and drawings on the same page, or even in the same miniature.“

²⁰³ OTT wies darauf hin, dass sich die gesamte mittelalterliche Buchmalerei zwischen „zwei Polen“ ausspanne: dem Buchschmuck, der auf „repräsentative Überhöhung des Textes durch prachtvolle Ausstattung“ abziele einerseits und der „höchstens leicht kolorierten Federzeichnung“, die an antike Illustrationen von naturwissenschaftlichen Texten anknüpfe andererseits. OTT konstatierte eine Zuordnung der Deckfarbenillumination zum Pergamentcodex und der Federzeichnung zur Papierhandschrift spätestens ab dem Ende des 14. Jahrhunderts. „Literarisch-gattungsmäßig muß dies bedeuten, dass die Deckfarbenmalerei Privileg kirchlicher Überlieferung lateinischen Schrifttums war, die Federzeichnung dagegen profaner und geistlich-didaktischer Literatur zugehörte“, vgl. OTT in FRÜHMORGEN-VOSS, Hella: Text und Illustration im Mittelalter. München 1975, S. XXVII.

²⁰⁴ BNCF, Palat. 313, vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. 254–256; ILLUMINATED MANUSCRIPTS 1969, S. 245–247; SPAGNESI, Alvaro: Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: Alcune considerazioni sull'illustrazione della „Commedia“ a Firenze nel Trecento. In: Rivista della Miniatura, I–II, 1996/1997, S. 131–140; SPAGNESI, Alvaro: All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: Il Codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze. In: Rivista di Storia della Miniatura, V, 2000, S. 139–150.

²⁰⁵ PARTSCH 1981, S. 94.

²⁰⁶ D'ANCONA 1912, S. 120.

²⁰⁷ SALMI 1954, S. 8.

²⁰⁸ TOESCA 1951, S. 804.

²⁰⁹ Wie z.B. ab der sechsten Lage (f. 39) ein lila Farbton, der ab der siebten Lage (f. 54) einem altrosa-braunen Ton weicht.

²¹⁰ Die Zeit- und Kostenersparnis in der Ausführung der Miniaturen steht in einem gewissen Widerspruch zum kostbaren Beschreibstoff Pergament, der in diesem Format Luxushandschriften vorbehalten war.

Die Farbpalette²¹¹ der Textminiaturen des Chigi L.VIII.296 wird von Rot und Orange dominiert, die immer deckend vermalt sind. Die Rahmung aus leuchtend-warmem Rot bis mattem Weinrot unterstreicht die Dominanz von Rottönen. Daneben findet sich ins Grau tendierendes bis tiefblaues Ultramarin, das sowohl opak als auch durchscheinend aufgebracht wurde, verschiedene meist lavierte, stumpfe Grüntöne, transparent-kühles bis sattes Gelb sowie blau-violette, altrosa und pinkfarbene Töne. Die Dominanz von Rot und Orange fällt auch in den zeitgleich entstandenen illustrierten Dante-Codices auf.²¹²

Physiognomie

Die Gesichter sind meist in Dreiviertelansicht gegeben. Seit der Spätantike ist die schematisierte Dreiviertelansicht, eine Kombination von Profil- und Frontalansicht, die Standardform.²¹³ Wenn es das Bildthema erforderte – wie beispielsweise beim Thronbild – finden sich auch Frontalansichten, wobei der Blick immer schräg in den Bildraum selbst gerichtet ist, das heißt nie aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter. Die frontale Darstellung einer Person kann Ausdruck der hierarchisch höher gestellten Position sein: So werden Päpste²¹⁴ und Herrscher²¹⁵ häufiger als andere Figuren in Frontalansicht gegeben. Gleichzeitig ist die Frontalsicht Ausdruck von Unbeweglichkeit und Statik. Das reine Profil ist nur wenigen Figuren vorbehalten.²¹⁶ So zeigt es ein asymmetrisches und weniger vollständiges, aber zugleich stärker charakterisiertes Bild des Gesichts.²¹⁷ Eine Dualität zwischen der Frontal- und der Profilansicht hinsichtlich einer Wertung zwischen „Gut“ und „Böse“, wie sie sich in Bildwerken der christlichen Ikonographie findet,²¹⁸ ist in den Miniaturen der *Nuova Cronica* nicht auszumachen. Jedoch kommen die grobschlächtigen Gesichtszüge mancher Figuren im Profil deutlicher zur Geltung.

Die Gesichter sind in der gesamten Handschrift ähnlich: So variieren die Buchmaler die verschiedenen Typen des jungen oder alten, bärtigen oder unbärtigen, kurz- oder langhaarigen Mannes.²¹⁹ Bei den Frauen ist die Variationsbreite wesentlich geringer: Die Frauentypen unterscheiden sich nur in Alter oder Haartracht. Die Gesichtsform ist rund bis oval, das Inkarnat ist weißlich-hell, die Schattierungen im äußeren Wangen- und Kinnbereich sind beige-

²¹¹ Bei der Beschreibung der Miniaturen wurde nicht versucht, die technisch korrekten Bezeichnungen der verwendeten Pigmente zu verwenden. Die Bestimmung der Pigmente allein vom Augenschein ist bei Handschriften äußerst problematisch, da sich die Farben aus einer Vielzahl von Gründen (Lichteinfluß, Abnutzung, etc.) verändert haben können, vgl. PORTER, Cheryl A.: *You Can't Tell the Pigment by Its Color*. In: *Making the Medieval Book: Techniques of Production*. Hrsg. v. Linda L. BROWNRIGG. Los Altos Hills 1995, S. 111–116.

²¹² Vgl. insbesondere BNCF, ms.Palat. 313, siehe auch D'ANCONA 1912, S. 120.

²¹³ Die Dreiviertelansicht „satisfied the archaic need for distinctness and completeness by showing both eyes clearly and the nose in its characteristic profile, while retaining a suggestion of movement“, vgl. SCHAPIRO, Meyer: *Words and Pictures. On the Literal and Symbolic Illustration of a Text*. Den Haag / Paris 1973, S. 38.

²¹⁴ Vgl. beispielsweise f. 47r, 78v, 120r, 154v, 175v, 176r, 194v, 201v.

²¹⁵ Vgl. beispielsweise f. 85r, 147r, 150v, 185r, 186v, 198v, 215r.

²¹⁶ Vgl. beispielsweise f. 25r, 75r, 220v.

²¹⁷ Vgl. SCHAPIRO 1973, S. 45; SCHMITT 1990, S. 153.

²¹⁸ „The duality of the frontal and profile can signify then the distinction between good and evil, the sacred and the less sacred or profan [...] the ruler and the ruled, [...] the active and the passive [...]“, siehe SCHAPIRO 1973, S. 43.

²¹⁹ Der lange Bart ist ein Charakteristikum des alten Mannes und kann zusätzlich besondere Weisheit ausdrücken, siehe beispielsweise die Miniatur auf f. 17v, die einen Astrologen mit langem Bart darstellt. Vgl. zur Bedeutung des Bartes GARNIER, François: *Le langage de l'image au moyen âge*. Band II: *Grammaire des gestes*. Paris 1989, S. 88ff.

rosa. Vor allem die Frauen haben häufig kreisrunde, beigefarbene Bäckchen. Die großen, mandelförmigen Augen sind aus zwei braun-grauen Lidstrichen gebildet, der obere Strich ist breiter und zum Schläfenbereich hin verlängert. Die Lider sind braun verschattet. Die meist recht eng zusammenstehenden Augenbrauen werden durch zwei sehr kurze, braune Pinselfrisuren markiert. Iris und Pupille sind durch einen dunkelbraunen Punkt im Weiß des Auges gebildet, der sich – je nach der Blickrichtung – im rechten oder linken Augenwinkel befindet. Auch frontal dargestellte Figuren blicken immer schräg zur Seite. Die langen, schmalen Nasen der Figuren sind durch einen von der Stirn gerade oder leicht gebogen herabführenden Strich angedeutet. „Exotische“ Figuren, wie der muslimische Bogenschütze des Sultans Al-Kamil auf f. 75r, haben Hakennasen oder kurze, aufgebogene Stupsnasen. Bei den frontal dargestellten Figuren sind die Nasenflügel verschattet. Die kleinen und geschlossenen Münder werden durch einen nach unten geöffneten Bogen markiert, das Grübchen unter der Unterlippe ist mit einem kurzen Strich angedeutet. Die Männer sind meist glatt rasiert, manche tragen Kinnbärte. Die Wangen sind bartlos, nur Soldaten oder „Barbaren“ tragen ungepflegte, lange Vollbärte oder Oberlippenbärte. Die Haare sind hellblond bis dunkelblond, der Mode entsprechend eher lang und gewellt. Die Frauen tragen Zopffrisuren. Die Ohren sind meist vom Haar bedeckt.

Körperbau und Kleidungsstil

Die Körper sind meist lang und schmal – einzig der schon erwähnte Bogenschütze des Sultans auf f. 75r zeigt einen Bauchansatz. Insgesamt wirken die Figuren recht „flach“. Eine vollplastische Körperlichkeit unter der meist in Deckfarben ausgeführten Kleidung ist nur ansatzweise ausgebildet. Die Standmotive und die Beinstellung sind meist wenig überzeugend. Die Figuren scheinen auf Zehenspitzen oder Fußballen zu gehen oder sogar zu schweben. Die Fußspitzen der frontal dargestellten Figuren weisen immer nach außen. Die Oberkörper sind häufig überlang und massig proportioniert,²²⁰ manche Figuren haben extrem große Köpfe auf dünnen Körperchen.²²¹ Bei nackten männlichen Oberkörpern ist Brust- und Bauchmuskulatur zu sehen.²²² Die Männer tragen meist hautenge Beinkleider, darüber Gewänder, die über dem Knie abschließen und locker über der Hüfte gegürtet sind.²²³ Je nach Alter, Stand und Anlass verändert sich die Rocklänge. Ältere Männer und Standespersonen tragen üblicherweise ein längeres Gewand und einen über der Brust oder der Schulter gefibelten Mantel. Die Schatten der Gewandfalten werden durch Striche in einem dunkleren Ton der Grundfarbe gebildet, Höhungen und Borten sind mit Weiß aufgesetzt. Die Männer tragen Mützen und Hüte²²⁴ oder die ihrem Stand entsprechende Kopfbedeckung, Knie- und Armschoner, Brustpanzer und

²²⁰ Vgl. beispielsweise f. 91r und f. 92r.

²²¹ Vgl. f. 146r. Derartig „fehlproportionierte“ Figuren finden sich auch auf f. 37r in der illustrierten Handschrift mit Szenen aus dem Leben Christi und des Seligen Gerhard von Villamagna Ms. 643 der Pierpont Morgan Library, New York, die Pacino da Bonaguida und Werkstatt zugeschrieben und auf um 1320–30 datiert wird. Vgl. AUSST.KAT. PAINTING AND ILLUMINATION 1994, S. 55; CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.2.1 1930, S. 20, Taf. VIII²².

²²² Vgl. die nackten Leichen der „Sizilianischen Vesper“ auf f. 124r, die Häretiker auf f. 191r und 191v, sowie die sich Geißelnden auf f. 197v.

²²³ Zur florentinischen Kleidung des Spätmittelalters vgl. allgemein Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Hrsg. v. Harry Kühnel. Stuttgart 1992. Speziell zur Bekleidung der Richter und Advokaten (vgl. f. 153r und f. 174r des Chigiano) im italienischen Mittelalter vgl. HARGREAVES-MAWDSLEY, W.N.: A History of Legal Dress in Europe. Oxford 1963, S. 4–8.

²²⁴ Vgl. die Darstellung Konradins auf f. 110r bis f. 111v.

Helm sind Attribute der Bewaffneten.²²⁵ Die Helme weisen eine große Variationsbreite auf: von einfachen Hauben über offene oder geschlossene Visierhelme zu extravaganten Helmen wie dem des Königs von Aragonien, der von einem Fisch bekrönt wird.²²⁶ Die Frauen tragen weite, bodenlange Kleider mit hoher Taille, die unter der Brust geschnürt sind, wie es der Mode des 14. Jahrhunderts entsprach. Die Halsausschnitte sind rund und tief, die Ärmel sind am Unterarm eng anliegend, darüber fallen weite Trompetenärmel. Kleriker und Ordensleute tragen das ihrem Stand entsprechende liturgische Ornat und die Tracht mit der jeweiligen Kopfbedeckung. Insgesamt zielt die Kleidung auf die klare Unterscheidbarkeit der sozialen Gruppen ab: Rangordnungen werden durch Attribute der Kleidung ausgedrückt. So sind weltliche Gelehrte,²²⁷ Arbeiter,²²⁸ Bürger,²²⁹ Herrscher²³⁰ durch Mütze, Schürze, hochgeschlossen-modische Kleidung, langen Mantel oder Krone charakterisiert. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe wird zusätzlich durch die Verwendung von Wappen auf der Kleidung verdeutlicht.²³¹

Die Buchmaler machten das Zeitkontinuum teilweise deutlich: So findet sich die dem Florentiner Trecento entsprechende „modische“ Männerkleidung mit der Magistermütze erst in Miniaturen, die Ereignisse des Spätmittelalters behandeln – wie beispielsweise die Erscheinung eines Kometen im Jahre 1264 auf f. 99r. Grundsätzlich zeigten die Buchmaler des Chigi L.VIII.296 zumindest die Männerfiguren in den Darstellungen lange zurückliegender Ereignisse meist in antiken bzw. überzeitlich neutralen Gewändern, wie man sie von der Bibelillustration her kennt, während die Frauen entweder in monastisch anmutender Bekleidung oder in der Mode des 14. Jahrhunderts dargestellt sind.²³²

Während die Mimik nicht sonderlich differenziert ist, zielt die Gebärdensprache auf klare Erkennbarkeit ab.²³³ Die Textminiaturen konzentrieren sich auf die Darstellung der Interaktion zwischen den Hauptfiguren. So wirken die begleitenden Figuren, um nicht von der Haupterzählung abzulenken, sehr statisch.

Stil der Raumdarstellung

Der die Figuren umgebende Raum ist mit der größtmöglichen Einfachheit geschildert, Raumtiefe wird dabei kaum erzeugt. Die Horizontlinie liegt im unteren Fünftel des Bildfeldes. Bei Außenraumdarstellungen besteht der Hintergrund aus der weißen Grundierung, Innenraumszenen spielen sich vor einem grünen Vorhang mit roter oder violetter Schmuckborte ab. Die Landschaft wird knapp und sparsam charakterisiert: Erfordert es das Bildthema, sind Hügel und Felsen zu sehen,²³⁴ einzelne Bäume stehen *pars pro toto* für einen

²²⁵ Siehe f. 137v. Mit den Rüstungs- und Waffendetails in der illustrierten Handschrift der Vaticana hat sich der Militärhistoriker LUISI 2005, S. 27ff. beschäftigt, auf dessen fachkundige Ausführungen verwiesen sei.

²²⁶ Zu den Darstellungen von Helmen im Chigiano vgl. EBD. 2005, S. 29.

²²⁷ Siehe f. 99r.

²²⁸ Siehe f. 16v.

²²⁹ Siehe f. 164r.

²³⁰ Siehe f. 74r.

²³¹ Zur Heraldik in der Handschrift vgl. weiter unten und SAVORELLI 2005.

²³² Einige Male finden sich interessante Details wie der Reisehut der Mathilde von Canossa auf f. 56v in der Darstellung der ersten Begegnung mit ihrem zukünftigen Ehemann.

²³³ Auf die Gestensprache wird bei der ikonographischen Analyse der Textminiaturen näher eingegangen werden, vgl. III.C.4.2.

²³⁴ Beispielsweise bei der Darstellung von Fiesole, f. 17v, das bekanntlich auf einem Hügel nahe Florenz liegt. Siehe zur Landschaftsdarstellung im Chigiano weiter unten III.C.4.1.

Wald,²³⁵ nebeneinander gelegte Pinselstriche bilden das Meer. Genauso reduziert und vereinfacht sind die Städte dargestellt: Die Architektur bleibt summarisch, die Gebäude sind folienartig neben- und hintereinander gestaffelt. Wenige Türme und Häuser, umgeben von einer zinnenbekrönten Stadtmauer mit offenen oder geschlossenen Portalen, zeigen eine Stadt an, die durch die klar sichtbaren Stadtwappen identifizierbar wird.²³⁶

Auf proportional korrekte Größenverhältnisse zwischen den Figuren und dem sie umgebenden Ambiente wurde von den Buchmalern kein Wert gelegt: So kann Friedrich II. mit Leichtigkeit seine Hand auf die Stadtmauer von Faenza legen, während die Soldaten neben ihm sich dafür strecken müssten.²³⁷ Charakteristisch sind die eng gedrängten, hinter- und übereinander gestaffelten Figurengruppen, die Menschenmassen andeuten sollen – Körperlichkeit und Volumen der Einzelfigur spielen eine untergeordnete Rolle. Daraus ergeben sich häufig Unklarheiten im Bild: Auf f. 56v sieht man sechs Pferde-Hinterteile, darüber aufgereiht die Oberkörper von neun Figuren – nur eine einzige dieser Figuren sitzt „wirklich“ auf einem Pferd.²³⁸ Einzelne bildliche Versatzstücke werden summarisch addiert. Grundsätzlich ist eine Tendenz zur Verknappung der Bildelemente feststellbar: So stehen Gruppen mit rund einem Dutzend Bewaffneter für ein ganzes Heer,²³⁹ ein Hafen wird durch zwei Türme an einer kleinen Bucht dargestellt,²⁴⁰ mehrere von einer Mauer umgebene Häuser bilden eine Stadt.

Randung der Textminiaturen

Abschließend noch ein Wort zur Randung der rechteckigen Bildfelder mit den dünnen Leisten. Sie hat die Funktion einer Einfassung und Flächenbegrenzung. Die Rahmen begrenzen die Miniaturen in den meisten Fällen, das heißt, die Bildinhalte sprengen die Rahmung nur selten. Wenn die rote Leiste von einem Bildelement überschritten wird – wie beispielsweise der Turm auf f. 18v, die Marsstatue auf f. 44r oder die Fahne am linken Bildrand von f. 76r – dann ist dies die Folge von schlichten Platzproblemen, nicht aber ein bewusst eingesetztes Stilmittel. Die Rahmung der Miniaturen in der Signalfarbe Rot entspricht der Bedeutung, die den Bildern im Chigi L.VIII.296 sowohl auf ordnungsfunktionaler als auch auf inhaltlich-interpretativer Ebene zukommt: Text und Illustration werden durch die Rahmung nicht als auf einer homogenen Fläche stehend rezipiert, sondern als voneinander getrennte Medien. Diese Art von klarer Begrenzung der Fläche findet sich in der antiken Buchillustration, wie zum Beispiel im Vergilius Vaticanus,²⁴¹ oder auch in der antiken und mittelalterlichen Freskenmalerei.²⁴²

²³⁵ Vgl. f. 210v mit der Darstellung des tödlichen Jagdunfalls im Wald von König Philipp von Frankreich.

²³⁶ Zur Stadtdarstellung im Chigiano vgl. III.C.4.1.

²³⁷ Siehe f. 77v.

²³⁸ Die Pferde sind in der gesamten Handschrift nach demselben Muster gestaltet: Es sind gefleckte Schimmel mit ins blaue, weinrote oder graue tendierender, transparenter Färbung. Die Tiere sind künstlerisch recht hochwertig ausgeführt. Bis auf eine Ausnahme sind die Pferde immer im Seitenprofil dargestellt – nur auf f. 173v sieht man ein ungewöhnliches, frontal aus dem Bild herausblickendes Pferd. Die Köpfe sind – wie in antiken Pferdedarstellungen – meist extrem nach unten gebogen, auch wenn die Reiter das Zaumzeug locker halten. Zaumzeug, Schabracken, Halfter und Sattel sind detailgetreu gestaltet.

²³⁹ Vgl. beispielsweise f. 171v. Siehe auch LUISI 2005, S. 23.

²⁴⁰ Manchmal sind die Türme noch zusätzlich durch eine Kette miteinander verbunden, vgl. f. 215v, f. 217r, f. 221r.

²⁴¹ BAV, ms.Vat. lat. 3225, vgl. GEYER, Angelika: Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus. Frankfurt am Main 1989.

²⁴² Zum Zusammenhang der Rahmung von Buch- und Tafelmalerei im Mittelalter EBERLEIN 1995, S. 53–76.

4. Bilderzählung

Die Bilderzählung der Miniaturen des Chigiano ist meist monoszenisch,²⁴³ in der Einzelszene herrscht die Einheit von Raum und Zeit sowie die Verdichtung auf einen einzigen, signifikanten und abgeschlossenen Moment der Erzählung. Das Einzelbild, welches durch die rote Randung auch visuell zum Text hin „abgeschlossen“ ist, steht dabei exemplarisch für ein ganzes Kapitel der *Nuova Cronica*. Diese Einzelszenen fügen sich meist nicht zu einem wirklichen Bildzyklus zusammen, der vom Betrachter der Handschrift kontinuierlich gelesen werden kann. Dies ist ein Charakteristikum von Bilderchroniken, welche eine große Zeitspanne behandeln: Im Gegensatz zur illustrierten Dichtung wie der *Divina Commedia*, in der immer wieder die selben Personen als Verbindungsglieder auftreten, stellt ein historiographischer Text *per se* keine fortlaufende Erzählung dar. Die Bedeutung der Einzelbilder erschließt sich nur zum Teil aus dem Bild selbst, der Rezipient ist für das umfassende Verständnis in den meisten Fällen auf den Text angewiesen.

Eine Ausnahme bilden einige wenige, komplexere Ereignisse, welche im Chigiano zyklisch erzählt sind: Zum einen in mehreren über den Text verteilten Bildern, die eine mehr oder weniger fortlaufende Erzählung schildern.²⁴⁴ Zum anderen in Einzelbildern durch die rote Rahmenleisten sowie bildimmanente Barrieren von einander getrennt.²⁴⁵ Um eine Art „Bildzyklus“, der auf mehrere Seiten verteilt ist und durch die Textteile physisch unterbrochen wird, handelt es sich bei der Bildfolge mit der Italienfahrt Kaiser Heinrichs VII. Der fortlaufende Fließtext wird dabei durch die Bilder unterbrochen, das bedeutet, dass die selbständigen Bildfelder nicht direkt aufeinander folgen, wie dies in reinen „Bilderchroniken“ der Fall ist.²⁴⁶ Formal sind die Miniaturen, welche die Italienfahrt Heinrichs VII. behandeln, also nicht miteinander verknüpft – dafür jedoch inhaltlich.

Im zweiten Fall werden mehrere nacheinander erfolgende Ereignisse, welche jedoch inhaltlich zusammengehören, in einer einzelnen Miniatur geschildert.



Abb. 9

So werden auf f. 52v in einem einzigen Bildfeld, in Leserichtung von links nach rechts, drei Momente der Erzählung illustriert: die Traumvision Kaiser Konrads, während er in der ärmlichen Hütte der Familie des Herzogs Ludwig übernachtet, und die Konsequenz des

²⁴³ Vgl. die Begrifflichkeit von WEITZMANN, Kurt: *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton 1970.

²⁴⁴ f. 198r, f. 199r, f. 200v, f. 201v, f. 203r, f. 203v, f. 204r, f. 204v, f. 205r, f. 205v, f. 206r, f. 206v, f. 207v, f. 208r.

²⁴⁵ Siehe f. 19v mit der Darstellung der Entführung Helenas und des brennenden Troja; f. 24v mit dem Selbstmord Lucretias und der Vertreibung der Tarquinier; f. 41r mit der Heilung Papst Leos III. und der Krönung Karls des Großen; f. 52r mit der Vision Konrads II.; f. 54v mit der Rettung und Pflege des Leprakranken durch Robert Guiscard; f. 56r mit der Heirat Mathilde von Canossas und dem Ausritt mit dem Ehemann; f. 176r mit der Gefangennahme von Papst Bonifatius VIII. in Anagni.

²⁴⁶ Vgl. die Handschrift des „Balduineums“ mit der Romfahrt Heinrichs VII. oder den *Liber ad honorem Augusti* des Petrus de Eboli.

Traums: der Auftrag zur Ermordung des Kindes (Abb. 9). Die zeitliche und räumliche Einheit des Schlafes von Konrad und der Geburt des Knaben wird durch die gedrängte Positionierung der Figurengruppen in der einfachen Hütte visualisiert, die chronologisch darauf folgende Handlung spielt sich außerhalb der Hütte ab. Die ansonsten in den Miniaturen zu beobachtende Konzentration auf einen einzigen, entscheidenden Moment war für die mehrteilige Erzählung dieses Kapitels nicht zu realisieren.

Das System der drei Stile der Bilderzählung von WICKHOFF²⁴⁷ läßt sich auf die illustrierte Villani-Chronik übertragen: Die historisierten Initialen sind im „distinguierenden Stil“ der Bilderzählung gehalten, welcher einzelne, besonders wichtige Punkte der Erzählung betont. Der Leser wird dabei von einem wichtigen Ereignis zum nächsten gelenkt – im Fall der *Nuova Cronica* von einer bedeutenden Persönlichkeit zur folgenden. Der „kontinuierende Stil“ dagegen wird eingesetzt, um mit aneinander gereihten Bildern die Ereignisse „als Abfolge von thematischen Etappen“²⁴⁸ nachzuerzählen. Dies ist in der Sequenz mit der Romfahrt Heinrichs VII. der Fall, auf die weiter unten noch ausführlicher eingegangen werden wird. Der „kompletierende Stil“ schließlich kommt zum Tragen, wenn in einem geschlossenen Bild Vorgeschichte, Ereignis und Nachgeschichte dargestellt sind und so „dem Leser die Einheit der Erzählstruktur gewiesen“²⁴⁹ wird, wie es auf f. 52v der *Nuova Cronica* der Fall ist.

5. Datierung des Codex

Keinerlei Zweifel äußerte die Forschung hinsichtlich der Lokalisierung der illustrierten Villani-Chronik nach Florenz, sehr kontrovers wurde dagegen die Frage der genauen Datierung behandelt. MUÑOZ²⁵⁰ und TOESCA²⁵¹ datierten die Handschrift ohne nähere Erläuterungen auf das 14. Jahrhundert. BOSKOVITS vermutete die Entstehung kurz nach 1333 und vor der Mitte der 1340er Jahre²⁵² LABRIOLA datierte den Chigiano vor 1340.²⁵³ SALMI²⁵⁴ und OFFNER²⁵⁵ lokalisierten den Codex in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. PARTSCH schloss sich dem mit der Datierung 1342–1348 an.²⁵⁶ ZANICHELLI favorisierte ebenfalls das fünfte Jahrzehnt des Trecento aufgrund stilistischer Eigenheiten.²⁵⁷ MAGNANI²⁵⁸ und die Autoren des Ausst.Kat. FEDERICO II E L'ITALIA²⁵⁹ plädierten dagegen für die zweite Hälfte 14. Jahrhunderts. CASTELLANI datierte den Codex auf Grundlage der paläographischen Analyse in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts,²⁶⁰ CURSI genauer in die 1370er Jahre.²⁶¹ D'ANCONA²⁶² und

²⁴⁷ Vgl. WICKHOFF, Franz: Römische Kunst (Die Wiener Genesis). In: Die Schriften Franz Wickhoffs. Hrsg. v. Max DVORAK. Band III. Berlin 1912.

²⁴⁸ MELVILLE 1987, S. 62. MELVILLE übertrug das System Wickhoffs auf die Darstellungen von Geschichte in graphischer Form.

²⁴⁹ EBD.

²⁵⁰ Vgl. MUÑOZ 1905.

²⁵¹ Vgl. TOESCA 1951, S. 804.

²⁵² Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 49.

²⁵³ Vgl. LABRIOLA, Ada: Pacino di Bonaguida. In: Dizionario biografico dei miniatori italiani. Sec. IX–XVI. Hrsg. v. Milvia BOLLATI. Mailand 2004, S. 841.

²⁵⁴ Vgl. SALMI 1954, S. 8.

²⁵⁵ Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. 234.

²⁵⁶ Vgl. PARTSCH 1981, S. 97. Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel.

²⁵⁷ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 69 und S. 77, wo ZANICHELLI die Handschrift auf 1341–1348 datierte.

²⁵⁸ Vgl. MAGNANI 1936, S. 11.

²⁵⁹ Vgl. AUSST.KAT. FEDERICO II 1995, S. 344.

²⁶⁰ Vgl. CASTELLANI 1988, S. 53–118, S. 67. Dieser Datierung schloss sich PETRUCCI 1988, S. 1240 an.

²⁶¹ Vgl. CURSI 2002.

²⁶² Vgl. D'ANCONA 1912, S. 120.

ANTAL²⁶³ vermuteten das Ende des 14. Jahrhunderts für die Entstehung der illustrierten *Nuova Cronica*.

Die Datierung von Miniaturen kann grundsätzlich über indirekte oder direkte Hinweise erfolgen, wie SMYERS in seinem systematischen Fragenkatalog zur Handschriftendatierung darlegte.²⁶⁴ Mittelbare Indizien bezüglich der Datierung können sich erstens aus der Erwähnung in Inventaren, Bibliothekskatalogen oder Verträgen ergeben. Zweitens kann die kodikologische, philologische und paläographische Analyse Rückschlüsse auf Lokalisierung und Datierung liefern. Drittens ergeben sich aus Wappen, Hinweisen im Text, symbolischen Anspielungen oder *ex-libris* Anhaltspunkte für die ursprüngliche Provenienz, das heißt den Auftraggeber und damit das Entstehungsdatum. Unmittelbare Indizien zur Datierung einer Miniaturenfolge sind dagegen Signierungen, persönliche Markierungen oder Kennzeichen des Miniaturisten, *tituli* oder erläuternde Rubriken in der Miniatur, die aufgrund der Sprache lokalisiert und datiert werden können, die Verwendung einer bestimmten kontextgebundenen Ikonographie, insbesondere der Kostüme und Wappen, und schließlich die Seiteneinteilung, das Dekorationssystem, der Stil der Miniaturen, die Technik und die Benutzung bestimmter Farben. In den beiden folgenden Abschnitten soll versucht werden, den Codex Chigi L.VIII.296 anhand des oben geschilderten Fragenkatalogs zu datieren.

Mittelbare Hinweise

Der indirekte Datierungsversuch über Inventare, Bibliothekskataloge oder Verträge führt im Fall der *Nuova Cronica* nur bis in das 17. Jahrhundert zurück. Auf einer Karteikarte des *Index Codicum Chisianorum* (nr. 997) der Biblioteca Chigiana aus dem 19. Jahrhundert wird der Codex beschrieben, jedoch ohne weitere Hinweise zur Provenienz.²⁶⁵ Andere Quellen konnten bislang nicht aufgefunden gemacht werden. Die kodikologische, philologische und paläographische Untersuchung lieferte ebenfalls nur bescheidene Hinweise bezüglich der genauen Datierung der Miniaturen: Der Chigi L.VIII.296 weist kein Kolophon auf, in dem der Schreiber Angaben über Zeitraum und Ort der Entstehung gemacht hätte. Der Codex beinhaltet die ersten zehn der insgesamt zwölf Bücher umfassenden Chronik. Behandelt werden Ereignisse bis zum Jahr 1333. Laut GREEN wurden die Bücher I–X von Giovanni Villani zwischen 1333 und 1341 verfasst.²⁶⁶ Daraus ergibt sich zumindest ein Terminus *post quem* für den Chigi L.VIII.296, der als Kopie keinesfalls vor 1341/1342 entstanden sein kann. Das *Expliciat* wurde für einen Datierungsversuch der *Nuova Cronica* zwischen 1342 und 1348 herangezogen: „*faremo nuovo volume per l'onnanzi e di questo referamus graziam Christo. Amen.*“ Die Tatsache, dass der Chigi-Codex auf f. 331r, am Ende des zehnten Buches, mit einem „Amen“ abschließt, könnte laut PARTSCH

²⁶³ Vgl. ANTAL 1947, S. 268.

²⁶⁴ SMYERS 1974, S. 81–89.

²⁶⁵ Manoscritti Chigi, Inventar G. Baronci, Band III, Ordnungsnrn. 1832–2633, Nr. 2630: „Villani Giovanni. – La nuova chronicha nella quale si tracta di più cose passate e specialmente dell'origine e cominciamiento della città di Firenze. E poi di tutte le mutationi che ha avute et avrà per li tempi. Cominciata a compilare nelle anni della incarnatione de Jesu Christo 1300. – Recendo gli indici dei 10 libri colle rispettive rubriche: viene poi il prologo col titolo in rosso. Quasi ad ogni carta fino a ss. 217 vi sono disegni in pittura, non eleganti, ma utilizzimi per lastoria e per quello che rappresentano. Le iniziali dei libri tranne quella del 100 che manca, sono ornate a oro e colori con fregi, le altre sono colorate pure con fregni. Le iscrizioni dei capitoli sono in rosso. Dopo cc. 217 si vedono lacune dove dovevano poi farti altre pitture. La scrittura a colonna è nitido. È quello uno dei più belli codici della collezione.“

²⁶⁶ Vgl. GREEN 1972, S. 164ff., bes. S. 167.

darauf hindeuten, dass die Chronik damit als komplett gegolten hatte: „Es liegt deshalb auf der Hand, diese Kopie nach der Fertigstellung der ersten zehn Bücher, also nach 1342, jedoch vor Beendigung der letzten beiden, also vor 1348 zu datieren.“ Darauf aufbauend spekulierte PARTSCH, „dass Villani nach Beendigung der ersten zehn Bücher selbst eine illustrierte Abschrift des Textes in Auftrag gab.“²⁶⁷

Gegen diese These gibt es mehrere Einwände: Erstens erfolgte die Textverbreitung des ersten (Bücher I–X) und des zweiten Teils (Bücher XI–XII) der Chronik autonom, weswegen es keineswegs ungewöhnlich ist, dass der Chigi L.VIII.296 mit „Amen“ abschließt.²⁶⁸ Die Zäsur nach dem zehnten Buch, liegt in der verheerenden Arno-Überschwemmung von 1333 mit der der zweite Teil der Chronik beginnt, begründet. Zweitens wird gerade im Explicit selbst auf das „*nuovo volume*“ mit der Fortsetzung der Chronik hingewiesen. Der zweite Teil existierte zum Zeitpunkt der Abschrift folglich schon.²⁶⁹ Als drittes Gegenargument kann angebracht werden, dass nur eine Kopie der *Nuova Cronica*, der Codex II.I.289 der BNCF, von der paläographischen und literaturhistorischen Forschung vor 1348, und damit zu Lebzeiten des Autors, datiert wurde.²⁷⁰

Die philologische wie auch die handschriftenkundliche Analyse des Codex lassen einen gewissen Spielraum für die Datierung frei. So war die gotische Textura des Chigi L.VIII.296 in der gesamten zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Zentralitalien verbreitet. Die Stemma-Frage, das heißt die chronologische Einordnung der Handschrift aufgrund ihrer Abhängigkeit von anderen *Nuova Cronica*-Handschriften ist äußerst komplex und wurde bislang nicht befriedigend geklärt. PORTA ordnete aufgrund der Überarbeitung des ersten Teiles (Bücher I–X) durch Giovanni Villani selbst den Codex der Vaticana einer Gruppe von Handschriften zu, die „più o meno alterati per vicendi di copia o per rifacimento“ sind.²⁷¹ Er konstatierte eine relative Distanz zum Autographen, weswegen sich auch ein zeitlicher Abstand vermuten ließe. CASTELLANI dagegen ordnete den Chigi L.VIII.296 einer Gruppe zu, welche die erste Phase eines Umarbeitungsprozesses des Autographen widerspiegle.²⁷²

Die beiden Wappen auf f. 16r und f. 16v sind leider vollständig radiert. Die Rahmung des Wappens auf f. 16r läßt sich stilistisch in das 14. Jahrhundert datieren, während der Rahmen

²⁶⁷ PARTSCH 1981, S. 94 und S. 97. Die Vermutung, dass es sich beim Codex der Vaticana um ein Autorexemplar handeln könnte, geht konform mit der Meinung verschiedener Kunsthistoriker, welche die Miniaturen in das Werk Pacino di Bonaguidas einordneten, vgl. zuletzt ZANICHELLI 2005. Prinzipiell kann es natürlich möglich sein, dass die illustrierte *Nuova Cronica* noch zu Lebzeiten Giovanni Villanis entstand – insofern man eine Abschrift direkt nach dem (nicht erhaltenen) Autographen und eine sehr rationelle, rasche Ausführung der Illustrationen durch viele Buchmaler annimmt. Für die Zeitdauer der Herstellung einer illustrierten Handschrift im 14. Jahrhundert gibt es keine verbindlichen Zahlen. Die Spanne variierte abhängig von den besonderen Entstehungsbedingungen jeder einzelnen Handschrift (Werkstatt oder Einzelmeister etc.), vgl. ALEXANDER 1992; EBERLEIN 1995.

²⁶⁸ Vgl. PORTA 1983, S. 17; NUOVA CRONICA I 1990, S. XXV; RAGONE 1998, S. 121 zur Textüberlieferung in zwei Teilen. Nur ein Bruchteil der erhaltenen Handschriften des Trecento beinhaltet den gesamten Chroniktext bis einschließlich Buch XII, vgl. dazu den Katalog der Villani-Handschriften bei PORTA 1976 und PORTA 1979.

²⁶⁹ Vgl. PORTA 1983, S. 17f. Der Begriff „*volume*“ bezieht sich in diesem Fall mit größter Wahrscheinlichkeit nicht auf ein weiteres „*libro*“, sondern eine größere Texteinheit. Villani beendet die vorhergehenden Bücher häufig mit einem Hinweis auf das folgende, spricht in diesem Zusammenhang aber nie von „*volume*“, vgl. Schluss des zweiten Buchs (II 21) „*come per noi si tratterà nel seguente capitolo, e terzo libro*“ und des dritten Buchs (III 5) „*cominceremo il quarto libro*“.

²⁷⁰ RAGONE hält es für unwahrscheinlich, dass die Verbreitung des Textes schon zeitgleich mit der Niederschrift durch den Chronisten erfolgte, vgl. RAGONE 1998, S. 205, Anm. 91.

²⁷¹ PORTA 1983, S. 23.

²⁷² CASTELLANI 1985, S. 231. Vgl. auch RAGONE 1998, S. 121–133.

auf der Rückseite des Blattes aus dem 15. Jahrhundert stammt. Es kann vermutet werden, dass die ungebundenen Lagen im Lauf des 15. Jahrhunderts den Besitzer wechselten, der den Codex (neu?-) binden und sein Wappen auf f. 16v anbringen ließ. Mit Sicherheit kann festgestellt werden, dass der Codex mindestens einmal den Besitzer wechselte, bevor er Eigentum der Chigi wurde.

Ein interessanter Datierungsvorschlag stammt von CURSI: Ausgehend von einer Randnotiz auf f. 80v des Chigi L.VIII.296 stellte CURSI eine These bezüglich des Auftraggebers und der Datierung der Handschrift auf. Im 33. Kapitel des sechsten Buches erwähnte Villani die ghibellinischen Familien, die von den Guelfen im Jahre 1235 aus Florenz vertrieben wurden. Darunter waren auch die Mannelli, wohnhaft „*oltrarno*“ im Bezirk von Santo Spirito. In der Randspalte des Chigi L.VIII.296 findet sich die ergänzende Notiz: „*Nota che que che disse Mannelli divia dire parte di Mannelli, però che parte di loro fu guelfa e parte ghibellina, siccome appare innanzi nel 1260 al tempo della ischonfitta a Monteperti, quando furono chacciati i guelfi di Firenze, che allora furono chacciati parte de' Mannelli.*“²⁷³ CURSI konnte die Notiz aufgrund eines paläographischen Vergleichs Francesco d'Amaretto Mannelli zuschreiben,²⁷⁴ und vermutete deshalb, dass die Mannelli den Chigi L.VIII.296 in ihrem Besitz hatten. Auf f. 70v findet sich ein weiteres, bislang nicht publiziertes Indiz, denselben Kontext betreffend: Villani zählte in Kapitel V 39 die Familien auf, die nach dem Mord an Buondelmonte dei Buondelmonti die Partei der Ghibellinen bildeten und rechnete die Mannelli dieser Partei hinzu. Fein säuberlich wurde in der Villani-Handschrift der Vaticana das Wort „*Mannelli*“ mit dem Federmesser radiert und durch „*parte de Mannelli*“ ersetzt. Die Absicht scheint dieselbe: Es sollte deutlich gemacht werden, dass die Mannelli keine rein ghibellinische Familie waren, sondern ein Teil von ihnen den Guelfen anhing. Zu Recht kann aufgrund der Notiz von f. 80v und der „Korrektur“ des Villani-Textes auf f. 70v davon ausgegangen werden, dass der Codex zu einem bestimmten Zeitpunkt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Besitz der Familie Mannelli war. Fraglich ist jedoch, ob die Mannelli sogar die Auftraggeber der illustrierten Handschrift waren, wie CURSI vermutete. Ihre aktive Beteiligung an der Herstellung des Chigi L.VIII.296 glaubte CURSI ausgehend von der Tatsache beweisen zu können, dass er Francesco d'Amaretto Mannelli als Urheber von acht Randnotizen der neunten Lage identifizieren konnte.²⁷⁵ Diese beinhalten den Rubrikentext als Anweisung für den Rubrikator, der die Überschriften in roter Farbe nach der Kopie des Fließtextes und vor der Ausführung der Miniaturen eintrug. Die Anweisungen wurden also während des Entstehungsprozesses der Handschrift notiert, der Urheber wäre demnach konkret in die Produktion involviert. Francesco d'Amaretto Mannelli wurde gegen Ende der 1350er Jahre geboren, die Handschrift könnte also nicht vor den 1370er Jahren entstanden sein.²⁷⁶ Als Auftraggeber eines kostspieligen und ungewöhnlichen Großprojekts, wie es die Herstellung des Chigi L.VIII.296 war, kommt der junge Francesco in

²⁷³ „Beachte: wer von den Mannelli gesprochen hat, hätte besser „ein Teil der Mannelli“ sagen müssen, denn ein Teil von ihnen war guelfisch und ein Teil ghibellinisch, wie es schon früher, 1260 zur Zeit der Niederlage von Montaperti gewesen zu sein scheint, als die Guelfen aus Florenz vertrieben wurden und deshalb eben ein Teil der Mannelli vertrieben wurde.“ (Transkription nach CURSI 2002, S. 144).

²⁷⁴ Francesco d'Amaretto Mannelli, geboren gegen Ende der 1350er Jahre, ist dokumentiert als Kopist eines *Decamerone* (Ms. Plut. 42.1 der Bib.Laur.), bekannt als sogenannter „*Ottimo*“, der bis zur Entdeckung eines Autographen als genauester Textzeuge galt, vgl. CURSI 2002, S. 144f.

²⁷⁵ F. 62r, f. 64v, f. 66r, f. 66v und f. 69r vgl. CURSI 2002, S. 148ff.

²⁷⁶ CURSI 2002, S. 153f., Anm. 65.

diesen Jahren jedoch kaum in Frage. Vielmehr ist es laut CURSI denkbar, dass der Auftrag von Amaretto Mannelli, vermutlich dem Vater Francescos, ausging.²⁷⁷ 1378 musste sich jener Amaretto wegen „Ghibellinismus“ vor Gericht verantworten.²⁷⁸ CURSI mutmaßte, dass die Entstehung des Chigi L.VIII.296 unmittelbar mit dieser Anklage in Zusammenhang stand: Die Mannelli könnten mit der Abschrift und der prächtigen Ausstattung der Chronik ihre guelfische „Neigung“ – schließlich ist Giovanni Villani ein überzeugter schwarzer Guelfe – demonstriert haben: „Quanto poi alla circostanza che da una parte Amaretto [...] il 23 marzo del 1378 venisse *annunio* con la pesante imputazione di ghibellinismo, e che dall'altra Francesco, nella nota alla c. 80v, rivendicasse proprio l'originie guelfa di parte della sua famiglia, si può pensare farse ad una semplice coincidenza, ma, mi sia concesso dirlo, una coincidenza davvero suggestiva.“²⁷⁹ Ein weiteres, bislang unbeachtet gebliebenes Indiz für das Interesse des Amaretto Mannelli an der *Nuova Cronica* betrifft eine 1391–1393 datierte Kopie der Bücher XI und XII, die von einem Kopisten namens Amaretto ausgeführt wurde.²⁸⁰ Es wäre deshalb möglich, dass Mannelli auch die restlichen Bücher der Villani-Chronik besitzen wollte und sich deshalb eine Kopie anfertigte.

Unmittelbare Hinweise

Auch der Versuch, die Villani-Handschrift über unmittelbare Hinweise genau zu datieren, gestaltet sich schwierig: Die Miniaturen sind nicht signiert, weiter finden sich keine Markierungen oder hinsichtlich des Entstehungsdatums aussagekräftigen *tituli*. Die Ikonographie – beispielsweise der dargestellten Gewänder – ist darüber hinaus für die Datierung nur eingeschränkt heranzuziehen: Im Chigiano sind Kleidungs- und Rüstungsdetails verbildlicht, welche im gesamten Trecento vorkommen und höchstens eine Einschränkung auf die Jahrzehnte vor bzw. nach der Jahrhundertmitte zulassen.²⁸¹

²⁷⁷ Die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Amaretto und Francesco d'Amaretto Mannelli ist nicht sicher erwiesen. Die Namensgebung läßt eine Vater-Sohn-Beziehung ahnen. Diese wurde jedoch von ROSSI 1999, S. 207 zurückgewiesen. Amaretto Mannelli ist als Verfasser einer *Cronichetta* bekannt (BNCF, ms. Panciatichiano 65, entstanden 1395, von einem „Amaretto Mannelli“ signiert und datiert). Es ist denkbar, dass sich Amaretto Mannelli – als Auftraggeber bzw. Besitzer des illustrierten Prachtexemplars der Villani-Chronik – selbst an das Verfassen einer kleinen Chronik machte.

²⁷⁸ Zum Prozess gegen die Familie Mannelli aufgrund des Verdachts der Parteigängerschaft mit den Ghibellinen und der Unterstützung des deutschen Kaisers Heinrich VII. in seinen Maßnahmen gegen das guelfische Florenz zu Beginn des Trecento, vgl. BRUCKER, Gene Adams: *Florentine Politics and Society 1343–1378*. Princeton 1962, S. 345f. In den 1360er und 70er Jahren waren *tamburazioni*, das heißt anonyme Verleumdungen wegen Ghibellinismus, die am Palast des Exekutors abgegeben werden konnten, in Florenz an der Tagesordnung. Eine „ex-magnate family that had recently achieved *popolano* status“, wie die Mannelli, war davon insbesondere betroffen. Hintergrund waren meist Neid und Machtstrebung innerhalb der Partei der Guelfen, die auf diese Weise unliebsame Familien als Verräter sigmatisierten, BRUCKER 1962, S. 200f. So meinte auch BRAUNFELS: „Das billigste Mittel, um einen Gegner zu entrechtchen, war dort [in Florenz] noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Enteignung seiner Güter und seine Verbannung als Ghibelline“, BRAUNFELS, Wolfgang: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. 4. Auflage. Berlin 1979, S. 33.

²⁷⁹ CURSI 2002, S. 158.

²⁸⁰ Die Handschrift, die außer den letzten beiden Büchern Giovanni Villanis auch die neun Fortsetzungsbücher des Matteo Villani enthält, befindet sich in der Bib.Laur., ms.Ashburnham 512. Auf f. 132v ist zu lesen: „*iscritto infino qui p(er)me amaretto adj 17 di maggio alle xv ore chomincai adj xv di dice(m)bre 1390 sono mesi v dj ij*“ und im Kolophon auf f. 348v: „*Champiuto sabato atterça adi 17 di maggio 1393*“. Zitiert nach PORTA 1976, S. 75.

²⁸¹ Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts tragen Männer vermehrt die kniekurzen Gewänder, während die Ärmelschleppen der Frauen immer länger werden.



Abb. 10

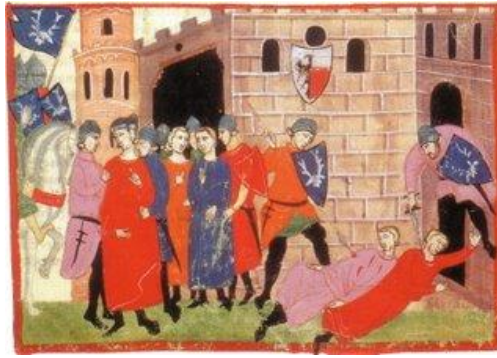


Abb. 11

Versucht wurde die Datierung des Codex anhand der Miniatur von f. 152r mit der Darstellung des Gnadenbildes von Orsanmichele. Drei Florentiner Bürger knien vor einem Tafelbild mit thronender Madonna, welches sich in einer Ädikula mit Giebel und kleinen Ecktürmchen befindet (Abb. 10). NEUHEUSER vermutete, dass es sich um eine „vereinfachte Zeichnung des früheren Gnadenbildes“ handelt, welches 1347 durch das bis heute erhaltene Bild von Bernardo Daddi ersetzt worden war.²⁸² Angeblich befand sich dieses zweite Gnadenbild zwischen 1342 und 1348 an einem Pfeiler der Loggia von Orsanmichele, weshalb NEUHEUSER die Miniatur aus diesem Grund auf diesen Zeitraum datierte – er schränkte jedoch selbst ein, dass „tatsächliche oder vermeintliche Wiedergaben des Orsanmichele-Gnadenbildes in der Miniaturmalerei immer wieder behauptet und widerlegt worden“ waren.²⁸³

Einen weiteren Hinweis auf die Datierung könnte die Darstellung des Campaniles von Pisa auf f. 143r geben: So zeigt die Miniatur den „schiefen Turm“ mit der frühestens im Jahre 1350 vollendeten Glockenstube (Abb. 11).²⁸⁴ Die Illustration verbildlicht ein Ereignis aus dem Jahre 1288, als der Conte Ugolino della Gherardesca in Pisa gefangen genommen wurde. Die Darstellung der abschließenden Glockenstube könnte für eine Datierung der Miniaturen des Chigiano nach der Jahrhundertmitte des Trecento sprechen.²⁸⁵ Die paläographische Forschung einigte sich bei der stilistischen Datierung der Handschrift des Chigi L.VIII.296 auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts.²⁸⁶ Die toskanische Gotica des Trecento ist allerdings sehr schwer präzise zu datieren. Die Frage des Stils ist auch Basis der Datierung des Codex von kunsthistorischer Seite auf die vierziger Jahre des Trecento. Grundsätzlich finden sich Stilformen der 30er und 40er Jahre jedoch auch noch in der Florentiner Buchmalerei der Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte. Die Datierung des Chigi L.VIII.296 bleibt beim aktuellen Kenntnisstand demnach weiterhin unsicher. Am Ende dieser Untersuchung wird eine

²⁸² NEUHEUSER, Hanns Peter: Eine Florentiner Miniaturmalerei in Kempen mit dem Porträt eines Kölner Propstes. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LIV, 1993, S. 122. Auf die Miniatur von f. 152r wird weiter unten noch ausführlicher eingegangen werden.

²⁸³ EBD.

²⁸⁴ Die Grundsteinlegung des Campanile erfolgte im Jahre 1173. Bis 1185 wurde die Hälfte des dritten Stockwerks erbaut. Der Bau wurde dann bis 1275 unterbrochen, danach wurden weitere drei Geschosse errichtet. Um 1350 schließlich – so vermutete SANPAOLESI – errichtete Tommaso Pisano die Glockenstube. Vgl. zur Baugeschichte des Campanile della Primaziale SANPAOLESI, Piero: Il Campanile di Pisa. Pisa 1956. Laut CARLI wurde die Glockenstube erst wesentlich später erbaut: Diese Vermutung gründet sich auf die Tatsache, dass Tommaso Pisano erstmals 1363 erwähnt ist und dabei noch nicht als „*caput magister*“ – ein Titel, welcher ihm als Baumeister der Glockenstube zustünde. *Terminus ante quem* für die Vollendung des Turmes ist folglich laut CARLI das Jahr 1386, in dem Antonio Veneziano das Fresko mit der Darstellung des Todes und Begräbnisses des heiligen Ranieri beendet. Das Fresko im Camposanto zeigt den Campanile della Primaziale mit Glockenstube. Vgl. CARLI, Enzo: Il Campanile di Pisa. Pisa 1973, S. 12f.

²⁸⁵ Vgl. LUISI 2005, S. 52 und S. 180.

²⁸⁶ Vgl. SUPINO MARTINI 2000, S. 31, Anm. 27.

hypothetische Datierung des Chigiano-Codex in die 1350er bis Anfang der 1360er Jahre vorgestellt werden, welche unter anderem die Frage nach dem möglichen Auftraggeber in Betracht zieht.

6. Die Villani-Handschrift im Kontext der Florentiner Buchmalerei

Einstimmigkeit herrscht in der Forschung bezüglich der Einordnung der Miniaturen des Chigi L.VIII.296 in das Ambiente von Florenz.²⁸⁷ Meist wurde jedoch darauf verzichtet, die Gründe für diese Lokalisierung zu nennen – zu offensichtlich erschien es, dass das einzige erhaltene illustrierte Exemplar der berühmtesten Florentiner Stadtchronik des 14. Jahrhunderts auch in der Arnostadt entstanden sein müsse. In der Tat gibt es keinen Grund, dagegen anzugehen, wie der Vergleich mit anderen illustrierten Handschriften des Florentiner Trecento zeigt.

Die Buchmalereiproduktion in Florenz wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von wenigen Meistern und ihren Werkstätten dominiert. Wohl der produktivste Buchmaler der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war Pacino di Bonaguida. Sein Hauptwerk ist die Tafel mit dem *Lignum vitae* in der Accademia in Florenz, deren Datierung allerdings sehr umstritten ist.²⁸⁸

Für OFFNER war Pacino di Bonaguida jedoch weniger als Tafelmaler, als vielmehr als „Illustrator“ von Bedeutung, der „a new mode of narrative evolution“ entwickelte: Pacino erreichte durch die Konzentration auf das absolut Notwendige, durch die Vermeidung ausschmückender Details eine Erzählweise im Bild, die OFFNER als „translation of a text into visual terms“, das heißt als bildliches Substitut eines geschriebenen Textes charakterisierte.²⁸⁹

Wohl ab den 1330er Jahren war Pacino hauptsächlich als Miniator tätig.²⁹⁰ Die Charakterisierungen des Stils von Pacino als „popular in mood“, als nahezu naiv,²⁹¹ aber auch als nachlässig und gewöhnlich, wenn auch „wortgewandt“,²⁹² treffen auch auf den Stil der Miniaturen der Villani-Chronik der Vaticana zu. Weiter sind es die auffällige Ausdruckslosigkeit, ja Gleichgültigkeit der Figuren, die klare und reiche Gestensprache sowie die teilweise anormalen Figurenproportionen, durch welche sich die gesicherten oder

²⁸⁷ Vgl. die entsprechenden Aussagen bei D'ANCONA 1912, S. 120; ANTAL 1947, S. 268; SALMI 1954, S. 8 und S. 36; CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. 234; MEISS 1969, S. 38; PARTSCH 1981, S. 93ff.; ZANICHELLI 2005. Die einzige Ausnahme stellt PETRUCCI dar, der den Codex zwar in der Toskana lokalisiert, aber „non attribuibile con certezza a questa o quella città“, vgl. PETRUCCI 1988, S. 1240.

²⁸⁸ Im Allgemeinen wird die Tafel zwischen 1315 und 1320 datiert, vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 48, während KANTER eine Entstehung um 1340 vermutet, siehe PAINTING AND ILLUMINATION 1994, S. 44.

²⁸⁹ CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. XIIIff. OFFNER ordnete den Chigi L.VIII.296 der sogenannten „Miniaturist Tendency“ der Florentiner Malerei des Trecento zu. Der Begriff ist weniger als Bezeichnung für kleinformatige Werke der Buchmalerei zu verstehen, sondern als Gegenpol zur monumentalen Stilrichtung der giottesken Malerei im 14. Jahrhundert. Die klare Trennung dieser zwei Strömungen revidierte OFFNER später im Licht weiterer Entdeckungen und Zuschreibungen, die zeigten, dass die Neuerungen Giotto's, vor allem was Raum- und Figurenauffassung angeht, auch in den Werken der „Miniaturist Tendency“ reflektiert wurden.

²⁹⁰ BOSKOVITS vermutete, dass der Grund in der geringen Nachfrage nach seinen Tafelbildern lag, CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 51. Zu Pacino di Bonaguida vgl. TARTUFERI, Angelo: I "Fatti dei Romani" e la Miniatura Fiorentina del Primo Trecento. In: Paragone, XXXVII, 1986, S. 3–21; DE BENEDICTIS, Cristina: Pacino di Bonaguida. In: Dictionary of Art. Band XXIII. London 1996, S. 742–744; LABRIOLA 2004 mit Bibliographie.

²⁹¹ CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 48.

²⁹² CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. XIV. In die selbe Richtung zielt auch ZANICHELLI: Mit Pacino entwickle sich ein neuer Erzählstil, „che affianco il racconto scritto con una sequenza di immagini che visualizzano l'azione dandole continuità e ritmo“, ZANICHELLI 2005, S. 65.

zugeschriebenen Werke Pacino di Bonaguidas auszeichnen und welche die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 ebenso aufweisen. Die Summe der überkommenen illuminierten Handschriften aus dem Umkreis Pacino di Bonaguidas läßt an nicht anderes als eine große, florierende Werkstatt denken. Diese Buchmalereiwerkstatt war lange tätig – von zirka 1310 bis mindestens 1350 –, was die Chronologie und Datierung der einzelnen Werke schwierig macht.²⁹³

Der Chigiano-Codex soll im Folgenden exemplarisch mit zwei illuminierten Manuskripten aus der Pacino-Werkstatt verglichen werden. Vor allem die historisierten Initialen der Villani-Chronik mit dem charakteristischen Rankenornament können diesem Ambiente stilistisch zugeordnet werden. Die Gleichförmigkeit und Beständigkeit, mit der die Schmuckinitialen im gesamten Trecento in der Florentiner Buchmalerei zu finden sind, machen sie als Vergleichsobjekte jedoch nur im Einzelfall hilfreich. Anders dagegen stellen sich die Textminiaturen dar: Hier zeigen sich Übereinstimmungen zwischen dem Chigi L.VIII.296 und anderen Bilderhandschriften in Komposition, Figuren- und Raumauffassung, Gestaltung und Farbigkeit.

Der Palatino 313 der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz

Bei der ersten Vergleichshandschrift handelt es sich um den schon mehrfach erwähnten, bebilderten Codex der *Divina Commedia* der BNCF, Palatino 313.²⁹⁴ Obgleich die Datierung weiterhin umstritten ist,²⁹⁵ läßt sich doch mit Sicherheit sagen, dass es sich beim Palat. 313 um einen der frühesten, durchgängig illustrierten Florentiner Dante-Codices handelt, entstanden zwischen 1330 und 1350. In der Konfrontation mit den Miniaturen des Chigiano ergeben sich einige, zum Teil schon erwähnte stilistische Ähnlichkeiten, beginnend mit dem Autorenbild des schreibenden Dante auf f. 1r des Palat. 313: Ungeachtet der Tatsache, dass es sich um einen in der Florentiner Buchmalerei des Trecento sehr verbreiteten Bildtypus handelt,²⁹⁶ zeigt sich doch die Analogie zum Autorenbild des Chigiano auf f. 16r. Kleidung und Haltung der beiden Autoren entsprechen sich, sowie ihre Art, in das aufgeschlagene Buch, welches auf einem Pult aufliegt, zu schreiben. Es würde zu weit gehen, hier von gegenseitigen Abhängigkeiten zu sprechen – vielmehr verdeutlicht der Vergleich das homogene Entstehungsambiente der beiden Handschriften.

²⁹³ So meinte MEISS 1969, S. 48, „The most difficult and risky task of the historian of art remains to be done“ und zielte damit auf die genaue, über die Einordnung in stilistische Werkstätten hinausgehende Datierung ab, die OFFNER für die Florentiner Buchmalerei der ersten Hälfte des Trecento geleistet hatte. Auch TARTUFERI 1987, S. 3 wies auf die Beliebigkeit bei der Zuordnung einzelner Werke in das Ambiente Pacino di Bonaguidas hin: „Nel campo della miniatura fiorentina del primo Trecento la designazione critica di „pacinesco“ ha assunto ormai quel carattere convenzionale ed onnicomprensivo che, fatte le dovute proporzioni, ebbe a suo tempo quella di „giottesco“ nel campo della pittura su tavola e ad affresco.“ Eine Chronologie der Werke schlug LABRIOLA 2004 vor.

²⁹⁴ BNCF, ms.Palat. 313; Pergament, 297 x 211 mm, 237 Blatt, 37 Miniaturen (32 im *Inferno*, 2 im *Purgatorio*, 3 im *Paradiso*). Der Codex wird auch als „Dante Poggiali“ bezeichnet (nach Gaetano Poggiali, welcher die Handschrift im 19. Jahrhundert erstmals beschrieb). Vgl. ILLUMINATED MANUSCRIPTS I 1969, S. 245ff.; RODDEWIG, Marcella: Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften. Stuttgart 1984; SPAGNESI 2000 (jeweils mit weiterer Literatur).

²⁹⁵ Vgl. RODDEWIG 1984, S. 112; SPAGNESI 2000, S. 139.

²⁹⁶ Siehe zum Autorenbild des Chigiano weiter unten Kapitel III.B.1.



Abb. 12



Abb. 13

Bei der Darstellung des Eintritts von Dante und Vergil durch das Höllentor des Palat. 313²⁹⁷ erinnert die von einer Mauer umgebene, brennende Stadt im rechten Bildteil (Abb. 12) an die zahlreichen Stadtdarstellungen im Chigiano (Abb. 13). Dasselbe gilt für die Illustration des neunten Höllengesangs mit den drei Furien der Höllenstadt Dis.²⁹⁸ Auch hier findet sich die für den Chigi L.VIII.296 typische Bildformel für Stadtdarstellungen.²⁹⁹ Die karge „Mondlandschaft“ des Waldes der Selbstmörder³⁰⁰ erinnert an die Landschaftsdarstellungen des Chigiano.³⁰¹



Abb. 14



Abb. 15

Die Schlemmer in der Illustration des sechsten Gesangs (Abb. 14)³⁰² liegen dahingestreckt wie die Toten oder Verwundeten in der Villani-Chronik (Abb. 15).³⁰³ Grundsätzlich sind Dante und Vergil in der *Commedia*-Handschrift mit zahlreichen Figuren des Chigi L.VIII.296 vergleichbar: Haltung und Gestik der jeweils am linken Bildrand das Geschehen kommentierenden Höllenbesucher (Abb. 16) erinnern an Attalante und seinen Astrologen (Abb. 17),³⁰⁴ die „Kommentatorfigur“,³⁰⁵ die Soldaten bei der Illustration des Martyriums des heiligen Alexander³⁰⁶ sowie die der Krönung Heinrichs VII. Beiwohnenden.³⁰⁷



Abb. 16



Abb. 17

²⁹⁷ F. 6v.

²⁹⁸ F. 21r.

²⁹⁹ Vgl. beispielsweise f. 72v, f. 80r. Auf die Stadtdarstellungen wird in Kapitel III.C.4.1. noch ausführlicher eingegangen werden.

³⁰⁰ F. 30v.

³⁰¹ F. 233v.

³⁰² F. 14r.

³⁰³ F. 103v, f. 113v, f. 115r, f. 124r, f. 158v, f. 162r.

³⁰⁴ F. 17v.

³⁰⁵ F. 29v.

³⁰⁶ F. 38v.

³⁰⁷ F. 204r.

Stilistisch ähneln die Köpfe der Verräter im eisigen Cocytus (**Abb. 18**)³⁰⁸ den Figurentypen des Chigi L.VIII.296. Generell weist der Palatino durch die Dominanz des leuchtenden Orange und Rot auf die Farbigkeit des Chigiano hin. Die Miniaturen sind jedoch wesentlich kleinformatiger und deshalb zum Teil auch präziser ausgeführt. Durch die vom Chigi L.VIII.296 verschiedene Technik der reinen Deckfarbenmalerei ergeben sich in der Gesamterscheinung einige Unterschiede: So sind beispielsweise die Hintergründe der Miniaturen des Palat. 313 jeweils in Tiefblau gehalten. Die flexible Verteilung der Miniaturen innerhalb der Handschrift ist dagegen mit dem formalen Verhältnis von Text und Bild im Chigiano vergleichbar. Zusammenfassend läßt sich sagen, dass die beiden Handschriften mit einiger Sicherheit aus demselben Entstehungsambiente stammen. Gegenseitige Abhängigkeiten lassen sich dagegen nicht feststellen.



Abb. 18

Der Rediano 102 der Biblioteca Laurenziana in Florenz

Die zweite Handschrift, mit der der Chigiano verglichen werden soll, ist ein Exemplar des *Somme le roi* in der Volgare-Fassung des Zucchero Benicivenni. Beim *Somme le roi* handelt es sich um ein 1279 entstandenes Handbuch der christlichen Doktrin und Moral, geschrieben vom dominikanischen Beichtvater des französischen Königs Philipp III., Frère Laurent d'Orléans. In den 1290er Jahren wurden unter König Philipp IV. dem Schönen vier Kopien des Textes illuminiert. Dafür wurde ein aus 15 Miniaturen bestehender Bildkanon entwickelt, der bis ins späte 15. Jahrhundert für die Illustration der französischen Handschriften des *Somme le roi* maßgeblich war. Der Text erfuhr große Verbreitung und wurde bald in die verschiedenen Volkssprachen übersetzt: Um 1300 entstanden mehrere italienische Versionen, die populärste darunter vom Florentiner Notar Zucchero Bencivenni. Drei Kopien der Volgare-Übersetzung ins Toskanische wurden im 14. Jahrhundert durchgängig illustriert: als frühestes Exemplar der Rediano 102 der Bib.Laur., gegen die Mitte des Jahrhunderts die Handschrift II.VI.16 der BNCF und schließlich der Barb.Lat. 3984 der Vaticana.³⁰⁹ Das Exemplar der Laurenziana³¹⁰ wurde aufgrund stilistischer Vergleiche in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert: MOLETA plädierte für 1320, BOSKOVITS für die 1340er und SPAGNESI für 1330–1350. Die Handschrift

³⁰⁸ F. 74v.

³⁰⁹ Zu den toskanischen illustrierten Handschriften des *Somme le Roi* vgl. MOLETA, Vincent: The *Somme le Roi* from french court to italian city state. In: Patronage and the Public in the Trecento. Hrsg. v. Vincent MOLETA. Florenz 1984, S. 125–158 und SPAGNESI, Alvaro: Appunti sui codici miniati che riportano la versione toscana della "Somme le Roi" di Zucchero Bencivenni. In: Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura. Hrsg. v. Melania CECCANTI und Maria Cristina CASTELLI. Florenz 1992, S. 337–362 beide mit weiterführender Bibliographie.

³¹⁰ Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 272 und Taf. CXI b–d; SPAGNESI 1992, S. 347f.

der BNCF³¹¹ wurde in Florenz kopiert, die Illustrationen stammen von drei Pisaner Miniaturisten, die um 1340 arbeiteten. Der Barb.Lat. 3984 wurde von mehreren Florentiner Miniaturisten wohl in der ersten Hälfte des Trecento ausgeführt.³¹² Die Ähnlichkeit der figurierten Initiale auf f. 127v des Barb.Lat. 3984 mit Papst Leo VIII. in der Initiale des vierten Buchs des Chigiano wurde schon erwähnt.



Abb. 19



Abb. 20

Die Nähe des Chigiano zum Rediano 102 ist offensichtlich: Es genügt der Vergleich zwischen der Darstellung von David und dem erschlagenen Goliath (**Abb. 19**)³¹³ des Redi. 102 und der Darstellung des toten Ostgotenkönigs Radagaisus (**Abb. 20**).³¹⁴ Beide Figuren sind überdimensional groß und liegen in derselben Haltung niedergestreckt. In ihrer linken Hand halten Goliath und der Gotenkönig ihre Waffen, die rechte Hand liegt auf dem Oberschenkel des leicht gebeugten rechten Beines auf. Analog sind in beiden Handschriften außerdem die Darstellungen der flach hintereinander gestaffelten Figurengruppen gestaltet.³¹⁵ Die Innenraumgestaltung mit den aufgespannten Vorhängen mit breiter Schmuckborte ist in beiden Handschriften nahezu identisch. Außerdem gleichen sich Figuren- und Gesichtstypen sowie die Art der Kleidung.³¹⁶ Weitere Details, wie die blockhaften Altäre mit einfachen Altarkreuzen des Rediano,³¹⁷ welche an die Altäre des Chigiano mahnen,³¹⁸ zeigen, dass die beiden Handschriften aus derselben Werkstatt stammen.

Zum Problem der Händescheidung

Eine Händescheidung ist bei einem Werk wie der illustrierten *Nuova Cronica* spekulativ. Grundsätzlich ist MAGNANI zuzustimmen, welcher es für wenig ergiebig hielt, beim Chigi L.VIII.296 auf die Händescheidung zu insistieren, „in quanto non indicano lacuna ragguardevole differenza di qualità, chè tutto appare consimile negli intenti e nei risultati“.³¹⁹ Die Tatsache, dass die illustrierte Villani-Chronik aller Wahrscheinlichkeit nach in einer großen Werkstatt arbeitsteilig entstand, macht eine Händescheidung sehr prekär.³²⁰ Die Verwendung

³¹¹ Vgl. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia: Codici pisani trecenteschi a Firenze. In: La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura. Hrsg. v. Gloria VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG. Florenz 1979, S. 501–528, S. 507ff.

³¹² Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 45ff., S. 226, S. 285; MOLETA, Vincent: Simone Martini in a Tuscan Somme le roi. In: La Bibliofilia, LXXXVII, 1985, 97–136, S. 99; SPAGNESI 1992, S. 351f.

³¹³ F. 80v.

³¹⁴ F. 34v.

³¹⁵ Vgl. f. 49v, f. 59v, f. 110r des Redi. 102 mit f. 65r, f. 85r, f. 111r, f. 161r, f. 204r, f. 231v des Chigi L.VIII.296.

³¹⁶ Vgl. dabei insbesondere die Frauenkleidung und Haartracht (beispielsweise die Judith von f. 106r sowie die Justitia von f. 60r des Redi. 102 mit Mathilde von Canossa auf f. 56r des Chigi L.VIII.296).

³¹⁷ F. 64r, f. 110r.

³¹⁸ F. 199r, f. 204r.

³¹⁹ MAGNANI 1936, S. 21.

³²⁰ D'ARCAIS 1979, S. 366 beschrieb die Zusammenarbeit von mehreren Buchmalern in einer Werkstatt folgendermaßen: “[...] la collaborazione consisteva in un lavoro parallelo, ove il cambiamento di mano coincideva con il cambiamento di fascicolo; spesso però le diverse personalità miniavano carte separate e sciolte di un stesso

von vorgefertigten und immer wieder eingesetzten Bildformeln für die Darstellung von Krönungen, Audienzen, kriegerischen Auseinandersetzungen etc., auf die im Ikonographie-Kapitel ausführlich eingegangen werden wird, ließ für den einzelnen Buchmaler nur beschränkte Entfaltungsmöglichkeiten. ZANICHELLI versuchte in der 2005 erschienenen Publikation zur Villani-Chronik eine Händescheidung, welche hier vorgestellt werden soll: Sie identifizierte den Buchmaler der ersten beiden Initialen auf f. 16r und f. 35r als einen Mitarbeiter Pacino di Bonaguidas,³²¹ weiter schrieb sie die Initiale auf f. 46v einem Buchmaler zu, welcher mit dem „Meister der Dominikanerbildnisse“ zusammen arbeitete.³²² Die verbleibenden Initialen auf f. 43v, f. 61v, f. 71r, f. 99v, f. 152v und f. 197v ordnete ZANICHELLI Pacino di Bonaguida selbst zu.³²³ Bei den Textminiaturen zeigt sich deutlich, dass mehrere Buchmaler arbeitsteilig beteiligt waren. ZANICHELLI identifizierte wiederum drei verschiedene Hände, welche häufig innerhalb einer einzigen Miniatur zusammenarbeiten:³²⁴ Der erste Miniator zeichnete sich insbesondere durch die charakteristische Art der Zeichnung der Gesichter mit verschatteten Rändern aus, während der zweite Miniator als Neuerung die Figuren zum Raum und zur Architektur stärker in Verbindung setzte. Der erste und der zweite Miniator kollaborierten in den ersten Lagen häufiger innerhalb einer einzigen Miniatur, wobei der erste Buchmaler die Hauptfiguren, der zweite die Gruppen ausführte.³²⁵ Später kam ein dritter Buchmaler hinzu, der an den langgezogenen Figuren zu erkennen ist und welcher teilweise mit dem zweiten Miniator zusammen arbeitete. Der dritte Miniator war hauptsächlich für den vom Schreiber B ausgeführten Teil zuständig. Die Miniaturen wirken auf f. 130r–145v kleinteiliger und miniaturhafter als im ersten Teil, die Figuren sind länger und schlanker, die Gesichter sind größer gestaltet. Am deutlichsten fällt die Verwendung von schwarzen Konturlinien um Gesichter, Hände und andere Details wie Schilde und Fahnen auf. Zusätzlich sind mit weißer Farbe Details aufgetragen worden: Mit haarfeinen Strichen auf Rüstungen und Helmen der Soldaten wird Dreidimensionalität und Materialqualität angedeutet. Grundsätzlich fallen Qualität und Ausführungsgrad jedoch ab: So ist in der Seeschlacht von f. 133r die Federzeichnung deutlich zu erkennen, da nicht alle „Felder“ mit Farbe ausgefüllt sind. Es scheint eine „Endredaktion“ gegeben zu haben, bei der ein Hauptminiator nach Fertigstellung der Miniatur inklusive des Rahmens die Bilder noch einmal überarbeitete. Deutlich erkennbar ist der Wechsel des ausführenden Buchmalers auch an den weinroten, blassen Rahmen der Miniaturen im Zwischenteil. Mit dem Schreiberwechsel auf f. 146r sind die Miniaturen wieder mit denen des ersten Teils zu vergleichen.

fascicolo, già trascritte e preparate dall'amanuense: il fascicolo dunque veniva smembrato, dopo la trascrizione, perché la decorazione delle pergamene veniva affidata contemporaneamente a mani diverse.“

³²¹ Als Beweis führte sie die L-Initiale auf f. 460v der Trivulziana-Bibel aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas an, siehe Bib.Triv., ms. 2139 an, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 72, Anm. 67. Die Nähe zum ms. 2139 zeigt sich ZANICHELLI zufolge auch im *bas de page* von f. 152v des Chigiano, auf dem ein bewaffneter Bürger gegen einen Drachen kämpft. Insbesondere der Drache, mit dem Sternenhimmel in den Feldern, welche die Windungen seines Schwanzes ausbilden, erinnert an f. 4r des ms. 2139, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 186. Die Bibel der Trivulziana entstammt der Werkstatt Pacino di Bonaguidas, vgl. SPAGNESI, Alvaro: Per il pacinesco Maestro della „Bibbia Trivulziana“. In: *Antichità viva*, XXXIII, 1, 1994, S. 34–39.

³²² ZANICHELLI machte diese Zuschreibung mit dem Vergleich der Chigiano-Initiale von f. 46v mit einer Initiale auf f. 127v des Barb.lat. 3984 der BAV mit der Darstellung des heiligen Augustinus deutlich, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 72, Anm. 67.

³²³ EBD. Als Argument führte sie das „Laudarium der Bruderschaft von Sant'Agnese“ an, vgl. dazu weiter unten und AUSST.KAT. PAINTING AND ILLUMINATION 1994, Kat. 4a–4l, S. 58–80.

³²⁴ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 73, Anm. 72.

³²⁵ Vgl. EBD., S. 75f.

Zusammenfassung

Es zeigte sich, dass die illustrierte Villani-Chronik der Vaticana in den Kontext der Florentiner Buchmalerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts einzuordnen ist und mit einiger Wahrscheinlichkeit aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas stammt. Eine Scheidung der einzelnen Buchmaler, welche an der Entstehung des Chigiano Anteil nahmen, ist schwierig. Die Frage der genauen Datierung ließ sich auch durch den Stilvergleich nicht lösen. Die Formensprache der Florentiner Buchmalerei veränderte sich im Lauf der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nur gering. PARTSCH beobachtete, dass „mit einer Weiterentwicklung und Perfektionierung der Malweise, eine Tendenz zu größerer Körperlichkeit der Figuren zu verzeichnen“ sei.³²⁶ Diese ist jedoch von der Qualität der Malerei abhängig. Auch nach 1350 wird häufig noch an den überkommenen Formen festgehalten. Diese Gleichförmigkeit in der trecentesken Buchmalerei von Florenz beweist die stetige Produktion innerhalb einiger weniger Werkstätten.³²⁷ Aus einer der leistungsfähigsten *botteghe* stammt die illustrierte *Nuova Cronica*. Die Ausführung von Miniaturen aus einer Werkstatt und sogar desselben Meisters kann in Handschriften für den liturgischen Gebrauch gegenüber privat genutzten deutlich unterschieden sein. BOSKOVITS verglich die in reiner Deckfarbenmalerei ausgeführten Antiphonare der Collegiata von Impruneta aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas³²⁸ mit den lavierten Zeichnungen der *Nuova Cronica*, um darauf hinzuweisen, dass sich der Betrachter nicht von dem Ausführungsgrad von Miniaturen in verschiedenen Codices täuschen lassen sollte: Abhängig von Auftrag und Auftraggeber, Funktion der Handschrift sowie zur Verfügung stehendem Material, Zeit und Bezahlung variiert die „Qualität“ der Ausführung.³²⁹

III Visualisierungsstrategien des Chroniktextes

In diesem Kapitel wird die bildliche Umsetzung von historischen Ereignissen, die in einem im 14. Jahrhundert entstandenen Text überliefert sind, untersucht. In einer illustrierten Handschrift wie der *Nuova Cronica* sind Text und Bild auf mehreren korrespondierenden Ebenen miteinander verknüpft: Erstens auf der formalen Ebene, das heißt zwischen Schrift und Miniatur. Zweitens auf der Ebene der Ikonographie, also der Übernahme von vorgeprägten Bildformeln, deren Darstellungsinhalte sich durch schriftliche Quellen erschließen. Schließlich drittens auf der inhaltlichen Ebene, auf welcher der Text den Inhalt der Illustrationen vorgibt. Die Funktion und die Bedeutung der Miniaturen – und damit auch die Intention des Auftraggebers, die Genese in der Buchmalereiwerkstatt sowie die Rezeption durch den mittelalterlichen Benutzer – sind an die komplexen Wechselbeziehungen von Text und Bild gebunden.

Welche Ereignisse aus dem Chroniktext wurden wie bildlich umgesetzt? Die Beantwortung dieser Frage ist insbesondere bei der illustrierten *Nuova Cronica* in der Handschrift der Vaticana virulent: Sie ist nicht Glied einer langen Kopierkette, was bedeutet, dass das Bildprogramm einzig für diesen Codex konzipiert wurde. Laut FRÜHMORGEN-VOSS sind die

³²⁶ PARTSCH 1981, S. 68.

³²⁷ Vgl. EBD.

³²⁸ Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. 201ff. und Taf. LViff.; PARTSCH 1981, Kat.Nr. 34–36, S. 126.

³²⁹ CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.9 1984, S. 35f.

Darstellungsmittel für den mittelalterlichen Illustrator durch „vorgegebene ikonographische Schemata, durch den Inhalt des Buches und durch formale Gegebenheiten zugleich festgelegt und begrenzt. Sein Können liegt in der Beherrschung dieser Mittel, und seine Freiheit über die vorgegebenen Möglichkeiten hinaus einzig in ihrer sinnreichen Verbindung.“³³⁰ Das Zusammenspiel zwischen der formalen Organisation von Schrift und Bild, der Beziehung von Text- und Bildinhalt sowie die Übernahme gängiger Bildformeln prägt zum einen die Herstellung der illustrierten Handschrift und bestimmt zum anderen ihre Funktion.

Das Verhältnis von Text und Bild auf der Inhaltsebene stellt eine der grundsätzlichen Analysemethoden der Untersuchung einer Bilderhandschrift dar. Die kunsthistorische,³³¹ literaturwissenschaftliche³³² und historische³³³ Forschung beschäftigte sich vor allem seit einem Vierteljahrhundert verstärkt mit den Text-Bild-Bezügen.³³⁴ Bis heute fehlt eine Gesamtdarstellung von kunsthistorischer Seite, gleichzeitig ist die Fülle der Einzelstudien inzwischen nahezu unüberschaubar. Mit der formalen Organisation von Text und Bild in illustrierten Codices setzte sich erstmals Kurt WEITZMANN auseinander, dem es in erster Linie um die sich langsam herausbildende Emanzipation des Bildes vom Text ging.³³⁵ Sehr anregend

³³⁰ FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 86.

³³¹ Vgl. dazu allgemein u.a. WEITZMANN 1970, neuerdings OTT, Norbert H.: Literatur in Bildern. In: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Hrsg. v. Eckart Conrad LUTZ u.a. Tübingen 2002, S. 153–197.

³³² Vgl. WILLEMS, Gottfried: Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989, S. 45f. „Die Momente, durch die sich ein Zusammenhang von Wort und Bild herzustellen vermag, können erstens in der Funktion des Gebildes, zweitens in dem Material, aus dem es besteht, also seinen Inhalten, seinem Stoff, und drittens in seiner Faktur zu suchen sein – wenn man so will, in den Bereichen der Pragmatik, der Semantik und der Syntax.“ Die „Faktur“, also der kunstgerechte Aufbau einer Komposition, hat laut WILLEMS eine äußere Seite – die „technische Vereinigung von Wort und Bild im Rahmen der vom Medium her vorgegebenen Möglichkeiten“ – und eine innere – die „Gestaltung des Worts als Wort mit Blick auf das Bild und die des Bilds als Bild mit Rücksicht auf das Wort.“

³³³ In den vergangenen Jahren ist zu beobachten, dass sich die ehemals strikte Trennung von Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte zunehmend auflöste und es zu einer Annäherung der Disziplinen kam (vgl. grundsätzlich zu dieser Entwicklung und zu sich daraus ergebenden Methodenfragen SCHMITT, Jean-Claude: L'histoire et les images. In: Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Hrsg. v. Otto Gerhard OEXLE. Göttingen 1997, S. 7–51. (gekürzt in: Images and the historian. In: History and Images. Towards a New Iconology. Hrsg. v. Axel BOLVIG und Phillip LINDLEY. Turnhout 2003, S. 19–44 und HÜLSEN-ESCH, Andrea von: Der Umgang mit Bildern in der Mediävistik. Über disziplinäre Abgrenzungen und Annäherungen aus kunsthistorischer Perspektive. In: Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte. Hrsg. v. Otto Gerhard OEXLE und Andrea von HÜLSEN-ESCH. Göttingen 1998, S. 465–477). Die historische Bildkunde, die Bilder als historische Dokumente untersucht, beschränkt diesen Weg von Historikerseite aus (vgl. insbes. WOHLFEIL, Rainer: Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde. In: Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele. Hrsg. v. Brigitte TOLKEMITT und Rainer WOHLFEIL. Berlin 1991, S. 17–35; KNAUER, Martin: "Dokumentsinn" – "historischer Dokumentensinn". Überlegungen zu einer historischen Ikonologie. In: Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele. Hrsg. v. Brigitte TOLKEMITT und Rainer WOHLFEIL. Berlin 1991, S. 37–47; SIGNORI, Gabriela: Wörter, Sachen, Bilder. Oder: die Mehrdeutigkeit des scheinbar Eindeutigen. In: Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner. Hrsg. v. Andrea LÖTHER u.a. München 1994, S. 11–33), während sich gleichzeitig eine kulturwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte herausbildete, die in der Geschichtswissenschaft erprobte Methoden und Ansätze verarbeitet. In dieser Tradition zielt die Bildanalyse der Villani-Chronik neben dem Verständnis der Form- und Strukturelemente auf die Erfassung der vielfältigen Beziehungen zur kommunalen Gesellschaft des Florentiner Trecento ab.

³³⁴ Eine Einleitung zur Problematik der Text-Bild-Forschung und ein Literaturüberblick bis 1980 findet sich bei MEIER, Christel und Uwe RUBERG: Einleitung. In: Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. v. Christel MEIER und Uwe RUBERG. Wiesbaden 1980, S. 9–18 sowie in Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Hrsg. v. Wolfgang HARMS. Stuttgart 1990 insbesondere die Beiträge der ersten Sektion und die Einleitung von BÜTTNER, Frank: Einleitung zur ersten Sektion. In: EBD., S. 9f. Den neuesten Forschungsstand skizziert SCHOELL-GLASS, Charlotte: Text und Bild. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. v. Ulrich PFISTERER. Stuttgart / Weimar 2003, S. 348–351.

³³⁵ WEITZMANN 1970, S. 47ff., bes. S. 81ff.

sind die Impulse von Seiten der Mediävistik, insbesondere von Christel MEIER, die sich ausgehend von der formalen Organisation illustrierter Handschriften mit dem ordnungsfunktionalen Gebrauch von Bildern beschäftigte.³³⁶

Text-Bild-Fragestellungen wurden an der illustrierten Villani-Chronik der Vaticana bislang nicht untersucht. MAGNANI ging nicht auf die formale Organisation der Handschrift ein und urteilte hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Bild lediglich: „per essere questa miniatura così asservita e quasi legata al testo, raramente riesce a raggiungere pari libertà di espressione, limitandosi in genere al semplice commento figurato.“³³⁷ PARTSCH kam bei ihrer Untersuchung einer sehr beschränkten Anzahl von Miniaturen zum selben Ergebnis und wertete die Bilder als „reine Textillustrationen.“³³⁸ Im Hinblick auf die ikonographischen Vorlagen rekurrierte PARTSCH auf MAGNANIS relativ undifferenzierte Aufzählung diverser Profanillustrationen des Mittelalters. Auch in der 2005 erschienenen Publikation zur Villani-Chronik der Vaticana wurde nur recht oberflächlich auf die Relation von Text und Bild eingegangen.³³⁹

Folgende Fragen werden in der vorliegende Untersuchung gestellt: Welche formale Funktion haben die Bilder im Codex? Wie ist die Organisation von Schrift und Bild im Chigiano im Verhältnis zu anderen illustrierten Codices, insbesondere bebilderten Chroniken zu beurteilen? Welche der historischen Ereignisse wurden visualisiert? Welche Momente der Erzählung greift das Bild auf, welche übergeht sie? Welches Gewicht haben die Auseinandersetzung mit dem Text und der Einfluss ikonographischer Traditionen? Bekommen ikonographisch vorgeprägte Bildformeln durch die Eingliederung in den Text der *Nuova Cronica* neue Sinndimensionen? Wie hat der mittelalterliche Benutzer des Codex die bildlichen Darstellungen wahrgenommen, wie wurden Bild und Text der Handschrift rezipiert?

Im ersten Abschnitt wird die formale Organisation von Schrift und Bild im Codex der Vaticana untersucht. Dabei soll es insbesondere um die Lenkung des Lesers durch die Illustrationen gehen. Größeren Raum nimmt die „Heldenreihe“ der Initialbilder im zweiten Teilkapitel ein, die auf mögliche Vorbilder hin analysiert wird. Der dritte Teil widmet sich der Ikonographie, das heißt der Bildfindung und der Verwendung von tradierten Bildformeln aus diversen Kontexten. Im vierten Abschnitt wird die Auswahl der verbildlichten Szenen aus dem Gesamttext hinterfragt. Schließlich wird es grundsätzlich um das Verhältnis von Text und Bild im Chigi L.VIII.296 gehen.

A Formale Organisation: Typologie und Funktion des Bildschmucks

Das Dekorationssystem der Handschrift setzt sich aus den figurierten Initialen der Buchanfangsseiten und den im Fließtext verteilten szenischen Textillustrationen zusammen. Während der ornamentale Schmuck des Chigi L.VIII.296 auf eine Markierungsfunktion beschränkt bleibt, haben die figuralen Bilder eine zweifache Bestimmung: Sie kennzeichnen und erläutern. Wie läßt sich das Illustrationsverfahren der Villani-Chronik beschreiben? Auf welche Vorbilder greift es zurück? Welche formale Funktion hat der Bildschmuck?

³³⁶ MEIER, Christel: Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXI, 1997, S. 1–31.

³³⁷ MAGNANI 1936, S. 21. Vermutlich lag MAGNANI bei der Erstellung seiner Publikation der Codex nicht im Original vor.

³³⁸ PARTSCH 1981, S. 97.

³³⁹ Vgl. den Aufsatz von ZANICHELLI 2005, S. 73ff.

1. Die figurierten Initialen: *Mittel der optischen Strukturierung*

Die Einteilung des Textes in einzelne Bücher und Kapitel, die durch signalfarbig rote Rubriken abgegrenzt sind, systematisiert den Codex auf der Textebene in bestimmte Leseabschnitte. Die figurierten Deckfarbeninitialen und das von ihnen ausgehende Rankenwerk, sowie die rot-blauen Filigraninitialen strukturieren den Text zusätzlich mit visuellen Mitteln. Dieser Bildschmuck markiert jeweils den Anfang eines Abschnittes – den Beginn eines neuen Buchs oder eines neuen Kapitels. Die ordnende Funktion der Initialen und Rubriken ist offensichtlich: Sie erleichtern dem Benutzer durch optische Strukturierung das Auffinden bestimmter Textstellen und damit die Benutzung des umfangreichen Codex. Andere *Nuova Cronica*-Handschriften weisen eine ähnliche visuelle Gestaltung auf: So sind die Filigraninitialen der Buchanfänge im Riccardiano 1532 beispielsweise deutlich gegenüber den Initialen der Kapitelanfänge vergrößert, zudem kann sich der Leser über die Buchzählung auf dem Kopfstege der Seite und die Kapitelzählung auf der Marginale orientieren.³⁴⁰ Die von Villani gewählte Einteilung des Chroniktextes in unterschiedlich lange Bücher, deren erste, programmatische Kapitel jeweils die Taten bestimmter, für den jeweiligen Zeitabschnitt herausragender Persönlichkeiten thematisieren, wird auf der Ausstattungsebene des Chigiano durch die figurierten Initialen umgesetzt. Die Reihe bedeutender Personen, die in den Buchanfänginitialen verbildlicht sind, bildet einen eigenen Bildzyklus. Die Eigenständigkeit zeigt sich auf der formalen Ebene durch die von den Textminiaturen abweichende Technik der reinen Deckfarbenmalerei. Die ersten Kapitel der jeweiligen Bücher behandeln jeweils eine wichtige Zäsur, meist innerhalb der Geschichte von Florenz: die Stadtgründung, ihre erste Zerstörung, die Wiedergründung, die Ankunft Karls von Anjou oder die Arno-Überschwemmung von 1333.³⁴¹

2. Die szenischen Textminiaturen: *Führungs- und Erinnerungshilfen für den Leser*

Die ersten neun Bücher der *Nuova Cronica* sind durchgängig illustriert, die Miniaturen des zehnten Buchs sind zu knapp zwei Dritteln ausgeführt, danach sind die Freiräume für die Illustrationen im Fließtext freigelassen. Bei der Analyse der Verteilung der Bilder wird im Folgenden nur der mit Illustrationen versehene Teil berücksichtigt, nicht aber der Teil des Codex (ab f. 236), in dem diese fehlen, da sich letztlich keine gesicherten Aussagen darüber treffen lassen, an welchen Stellen Miniaturen geplant waren – geschweige denn, welcher Inhalt für die Illustrationen vorgesehen war. Die 253 gerahmten Miniaturen verteilen sich auf 220 Folien. Im Durchschnitt findet sich auf jedem aufgeschlagenen Doppelblatt des Codex eine Miniatur. Ausgeglichen stellt sich das Verhältnis zwischen *recto*- und *verso*-Seiten mit Textillustrationen dar. In Bezug auf den gesamten Codex ist eine gleich bleibende Illustrationsintensität feststellbar: Die Bilder verteilen sich relativ regelmäßig über die einzelnen Bücher, wobei das erste Buch im Verhältnis zum Text am meisten (38 Seiten mit 25 Miniaturen) und das dritte Buch am wenigsten Illustrationen (sechs Seiten mit zwei Miniaturen)

³⁴⁰ Bib.Ricc., Ms.Ricc. 1532. Der Codex ist im Kolophon datiert („*Il qua' libro feci asenprare io Matteo di Giovanni Villani l'anno Mccclxxxvij come sta a punto*“) und befand sich im Besitz der Familie Villani selbst. Vgl. SCURICINI GRECO, Maria Luisa: *Miniature Riccardiana*. Florenz 1958, S. 234. Auf figurativen Bildschmuck wurde in dieser Villani-Handschrift jedoch – abgesehen vom Autorenbild in der Initiale des ersten Buchs f. 21r – verzichtet.

³⁴¹ Vgl. hierzu weiter unten, außerdem MAISSEN, Thomas: *Attila, Totila e Carlo Magno fra Dante, Villani, Boccaccio e Malispini. Per la genesi di due leggende erudite*. In: *Archivio Storico Italiano*, 561, CLII, 1994, III, S. 623; MAISSEN 1994 (B), S. 25.

aufweist.³⁴² Zeitlich sehr weit zurückliegende Ereignisse werden nicht seltener als Begebenheiten des 14. Jahrhunderts illustriert – oder umgekehrt. Zu beachten ist jedoch, dass die Illustrationsdichte auf einzelne Episoden bezogen durchaus schwankt: Der Italienzug Heinrichs VII. mit zwölf Miniaturen oder das Leben und die Taten Friedrichs II. mit elf Miniaturen weisen eine sehr dichte Bildfolge auf, während andere Textabschnitte wie die Friedrich I. Barbarossa gewidmeten Kapitel gar nicht illustriert sind. In den letzten drei illustrierten, sehr umfangreichen Büchern ist das Verhältnis von Textumfang zur Anzahl der Illustrationen am einheitlichsten. In diesem letzten Teil des Codex zeigt sich eine Alternation von reinen Textseiten ohne Illustrationen und Doppelseiten mit zwei sich gegenüberliegenden Miniaturen. Die gleich bleibende Illustrationsdichte und relative Homogenität weisen auf den Dekorationsaspekt des Codex hin und lassen eine Funktion als Repräsentationsexemplar vermuten. Daher auch der relativ gute Erhaltungszustand im Vergleich zu unillustrierten Chronikhandschriften, die reine Gebrauchsbücher waren.

Die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 nehmen weder einen festen Platz im Text (also am Anfang oder Ende eines Kapitels) noch auf der Codexseite ein. Sie sind meist zirka 2 bis 6 cm vom unteren Blattrand entfernt platziert. Sie finden sich jedoch auch in der Mitte oder im oberen Drittel der Seite. Bei der Analyse des Dekorationssystems wurde schon darauf hingewiesen, dass in den ersten vier Lagen des Codex die größte Variationsbreite vorherrscht, bevor sich eine Präferenz für das *bas-de-page* zeigt.³⁴³ Es lag kein starres Schema für die Seiteneinteilung vor: Größe und Form der gerahmten Textminiaturen variieren und lassen kein formal-systematisierendes Prinzip erkennen.³⁴⁴ GEYER bezeichnete diese Art der Bebilderung eines Codex als „fortlaufendes, textintegriertes Illustrationsverfahren“,³⁴⁵ welches auf der formalen Seite durch eine gewisse „elastische Variabilität“³⁴⁶ gekennzeichnet ist.

Bei der Einteilung der Seiten wurde die Nähe des Bildes zur Bezugsstelle im Text angestrebt: Die Miniatur kann der Textstelle, welche sie verbildlicht, direkt vorausgehen oder folgen. Diese Beobachtung unterstreicht die These, dass der verantwortliche Schreiber für die Einteilung der Seiten zuständig war, da nur die Textkenntnis zur korrekten Positionierung der Miniatur innerhalb des zu illustrierenden Kapitels befähigte.

Funktion der Miniaturen und Vorbilder des Dekorationssystems

Die Miniaturen haben die Funktion von „Lesezeichen“. Es ging bei der Illustration nicht um die kontinuierliche Erzählung des Chroniktextes mit visuellen Mitteln für den reinen Betrachter, also die visuelle „Verdoppelung“ des Textes, sondern um die Integration von bestimmten Textabschnitten in den Bildern als Führungs- und Erinnerungshilfen für den

³⁴² Die leichten Schwankungen der Illustrationsdichte der ersten Bücher sind durch die schrittweise Herausbildung des Dekorationssystems zu erklären, vgl. Kapitel II.

³⁴³ Der Großteil der Miniaturen ist am unteren Seitenrand positioniert. Die Abweichungen vom *bas-de-page* durch mehrere aufeinander folgende Seiten, auf denen die Miniaturen in der Mitte oder am oberen Rand der Seite positioniert sind, gehen häufig mit einem Lagenwechsel einher: Besonders deutlich wird dies bei der 15. Lage (f. 115r), der 19. Lage (f. 145r) sowie der 27. Lage (f. 207r). Die Einfügung der Miniaturen am oberen Seitenrand liegt nicht unbedingt in der Nähe zur Textstelle begründet. Offensichtlich war demjenigen, der die Seiten einteilte, an einer gewissen Variation des Seitenaufbaus gelegen.

³⁴⁴ Die flexible Handhabung der Positionierung erlaubte variable Größen (von ca. 6 x 8 cm bis hin zu ca. 23 x 14 cm) und Formen von hoch- bis querrechteckig. Dem Miniator stand also unterschiedlich viel Raum zur Verfügung.

³⁴⁵ GEYER 1989, S. 101.

³⁴⁶ EBD., S. 102.

Leser.³⁴⁷ MELVILLE betonte die Funktion der Leserlenkung durch graphische Hilfsmittel – zu denen er neben Tabellen auch den Bildschmuck einer Handschrift zählte – insbesondere in historiographischen Texten. Der Bildschmuck bietet ihm zufolge eine „Orientierung für den isolierten Zugriff einzelner Textteile, die in sich thematische Abgeschlossenheit besitzen.“³⁴⁸ Die Illustrationen erleichtern das (Wieder-)auffinden ausgewählter Kapitel bzw. ausgewählter Ereignisse dieser Kapitel aus dem umfangreichen Textcorpus der *Nuova Cronica*.

Als Besonderheit fällt auf, dass die Miniaturen nicht zum Beginn des jeweiligen Kapitels führen. Das flexible Illustrationsverfahren der *Nuova Cronica* mit dem direkten räumlichen Bild-Text-Bezug unterscheidet sich von anderen narrativen Codexillustrationen des Florentiner Trecento. So ist die Akzentuierung inhaltlich neuer Textabschnitte wie Bücher oder Kapitel durch Miniaturen üblich, wie sie dem Benutzer des Chigi L.VIII.296 bei den Figureninitialen begegnet, auf die im folgenden Abschnitt näher eingegangen wird. Die Stellung auf der Seite wird dabei beweglich gehandhabt. GEYER bezeichnete diese Art der Bebilderung als „systematisierendes Illustrationsverfahren“, welches dazu tendiere, ein regelmäßiges Verhältnis zwischen Bild und Text herzustellen.³⁴⁹

So weist das schon erwähnte illustrierte Exemplar der *Somme le roi*³⁵⁰ zwar ebenfalls gerahmte Textminiaturen von unterschiedlicher Größe und ein flexibles Layout auf. Im Gegensatz zum Chigi L.VIII.296 finden sich die Bilder jedoch jeweils entweder am Anfang oder Ende eines thematisch abgeschlossenen Textabschnittes (*trattato*). Entsprechend sind in der *Commedia*-Handschrift Palatino 313 in Florenz³⁵¹ die variablen Textminiaturen, welche ein zentrales Ereignis des Textes herausgreifen, an den Anfang des jeweiligen Gesanges gesetzt. Anders verhält es sich beim Dekorationssystem der *Storia di Troia* des Guido delle Colonne der Biblioteca Laurenziana.³⁵² Hier sind jeweils meist vier Bilder am Anfang eines Kapitels zusammengezogen. Dabei sind die Rubrikentexte teilweise als erklärende Beischriften über den einzelnen Bildern zur Erklärung angebracht. Ausschließlich ungerahmte *Bas-de-page*-Bilder illustrieren dagegen eine frühe Dante-Handschrift der Laurenziana.³⁵³ Eine Ausnahme bildet eine *Tesoro*-Handschrift der Laurenziana,³⁵⁴ in dem ungerahmte, einspaltige Miniaturen in unmittelbarer Textnähe eingefügt sind.

Die illustrierten Chroniken des Mittelalters weisen ebenfalls systematisierte Illustrationszyklen auf: In der Weltchronik Ottos von Freising³⁵⁵ werden die einzelnen Bücher der Chronik jeweils mit bis zu drei reinen Bildseiten mit Beischriften eingeleitet. Der *Liber ad honorem Augusti* des

³⁴⁷ Bei der *Nuova Cronica*, welche schon allein aufgrund ihres unausgeglichenen Verhältnisses von Text und Bild mit Sicherheit für einen Lesekundigen abgeschrieben und bebildert wurde, rückt die Memoria-Funktion der Miniaturen als „Lesezeichen“ und Erinnerungshilfen in den Vordergrund, vgl. insbesondere YATES, Frances A.: *The Art of Memory*. London 1966 und CARRUTHERS, Mary J.: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge 1990.

³⁴⁸ MELVILLE 1987, S. 63.

³⁴⁹ GEYER 1989, S. 88f.

³⁵⁰ Bib.Laur., ms. Redi. 102. Siehe oben.

³⁵¹ BNCF, ms. Palat. 313. Siehe oben.

³⁵² Bib.Laur., ms. Plut. 62.13, vgl. DEGENHART-SCHMITT II.2 1968, Kat.Nr. 61.

³⁵³ Bib.Laur., ms. Strozzi 152, vgl. EBD., Kat.Nr. 28.

³⁵⁴ Bib.Laur., ms. Plut. 42.19, vgl. PARTSCH 1981, S. 87ff.

³⁵⁵ Jena, UB, Ms. Bose q.6, vgl. NILGEN, Ursula: *Die Illustrationen der Weltchronik Ottos von Freising*. In: *Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt II*. München 1994, S. 79–123; MEIER, Claudia Annette: *Chronicon pictum. Von den Anfängen der Chronikenillustration zu den narrativen Bilderzyklen in den Weltchroniken des hohen Mittelalters*. Mainz 2005, S. 71ff.

Petrus de Ebulo³⁵⁶ weist dagegen pro Abschnitt (*particula*) eine ganzseitige Bildseite (*verso*) auf, der zugehörige Text ist gegenübergestellt. In der Luccheser Chronik des Giovanni Sercambi³⁵⁷ sowie der *Chronica de Gestis Hungarorum*³⁵⁸ befinden sich die ungerahmten Illustrationen immer unter den Rubriken, also am Beginn eines neuen Kapitels. Die Überschriften fungieren demnach auch als Beischriften für die Miniaturen, das heißt, sie geben deren Inhalt vor.

Die Vorbilder für das Illustrationsverfahren des Chigi L.VIII.296 sind in der antiken Buchillustration zu sehen: So zeigt zum Beispiel der Vergilius Vaticanus eine ganz ähnlich Organisation von Bild und Text. Auch die Rahmung der *Nuova Cronica* mit den roten Leisten weist, wie schon ausgeführt wurde, auf die antike Buchmalerei zurück. Die Textminiaturen gewinnen durch die Abgeschlossenheit eine optische Eigenständigkeit gegenüber dem Fließtext. Die Veränderlichkeit der optischen Akzentsetzung durch die Textminiaturen im Vergilius Vaticanus weist insbesondere auf die interpretative Funktion des Bildschmucks hin: „die vielfältige Möglichkeit zur optischen Akzentuierung des Textes durch die Wahl des Bildformats, Dichte der Bildfolge“ sah GEYER als „Ausdruck eines besonders intensiven Verhältnisses zwischen Text und zugrunde liegendem Illustrationskonzept“ an.³⁵⁹ Die Analyse des Text-Bild-Verhältnisses sowie die Auswahl der Miniaturen aus dem Textcorpus werden zeigen, dass dies auch für die *Nuova Cronica* der Vaticana zutrifft.

B Die figurierten Initialen: ein Florentiner Protagonistenzyklus

Die formale Untersuchung des Bildschmucks im vorhergehenden Abschnitt hat gezeigt, dass der Chigiano mit seinen Textminiaturen und den figurierten Initialen zwei Formen der zyklischen Bilderzählung miteinander kombiniert. Diese beiden Formen finden sich in unterschiedlichen Traditionen der Geschichtsbildung wieder, auf die im Folgenden näher eingegangen werden wird.

Bei der Untersuchung des Figurenzyklus der Buchanfängsinitialen stellen sich unter anderem folgende Fragen: Wie ist das Verhältnis von bewohnten bzw. historisierten Initialen und Chroniktext, charakterisieren die Miniaturen die Personen entsprechend der Wertung des Textes? Inwiefern spielen ikonographische Darstellungstraditionen eine Rolle? Kommen bei der Protagonistenreihe bestimmte Bildtypen wie *uomini famosi* oder Exempelasammlungen als Vorbilder zum Tragen?

³⁵⁶ Bern, Burgerbibliothek, Cod. 120 II, vgl. PETRUS DE EBULO: Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Hrsg. v. Theo KÖLZER und Marlis STÄHLI. Sigmaringen 1994.

³⁵⁷ Lucca, Archivio di Stato, vgl. SERCAMBI, Giovanni: Le illustrazioni delle Croniche nel codice Lucchese. Hrsg. v. Ottavio BANTI und Maria Laura TESTI CRISTIANI. 2 Bände. Genua 1978.

³⁵⁸ Budapest, Széchenyi Nationalbibliothek, ms. Clmae 404, vgl. Bilderchronik – Chronicon Pictum – Chronica de Gestis Hungarorum – Wiener Bilderchronik. Hrsg. v. Deszö DERCSÉNYI. 2 Bände. Hanau a.M. 1968.

³⁵⁹ GEYER 1989, 102f.

1. Beschreibung und Auswahl der Figuren

Buch I: Giovanni Villani



Abb. 21

Das Autorbild zu Beginn des ersten Buchs³⁶⁰ entspricht einem weit verbreiteten Typus:³⁶¹ Ein junger Mann, bekleidet mit einem schlichten blauen Gewand und einer blauen Kappe über der weißen Haube ist bei der Abfassung seines Werkes auf einem Stuhl mit hoher Lehne vor einem Schreibpult sitzend dargestellt (Abb. 21). Auf dem Pult liegt ein gefaltetes Blatt, auf das er mit einer Feder schon einige Zeilen eingetragen hat. Der Autor als „Magister“ bei der Anfertigung seines Opus ist der bevorzugte Bildtypus des 14. Jahrhunderts: exemplarisch seien hier die Autorenbilder in Guido delle Colonne's *Storia di Troia*³⁶² sowie im *Dante Poggiali*³⁶³ genannt, die aus demselben Ambiente wie der Chigi L.VIII.296 stammen. Das Autorenbild der *Nuova Cronica* der Riccardiana³⁶⁴ zeigt ein Brustbild Giovanni Villanis (Abb. 22). Durch die trecenteske Kappe ist er als zeitgenössische Figur gekennzeichnet, jedoch wird er nicht in der Ausübung seiner Chronistentätigkeit gezeigt. Eine einige Jahre vorher entstandene Kopie der *Nuova Cronica* der Riccardiana³⁶⁵ zeigt Giovanni Villani als jungen Mann, in einem braunen Sessel mit hoher Lehne und ornamental-geometrischer Dekoration mit im Schoß verschränkten Händen sitzend (Abb. 23).



Abb. 22



Abb. 23

Der Bildtypus ist gegenüber den vorhergehenden Beispielen variiert, da der Autor in dem auf einem Lesepult aufgeschlagenen Codex liest und nicht bei der Niederschrift seines Werkes

³⁶⁰ F. 16r, C-Initiale, 65 x 56 mm; „*Con ciò sia asa...*“. Es handelt sich bei den Initialen des Chigiano jeweils um zoomorphe Figureninitialen in der Form von Drachenkörpern in schwarz konturierten Feldern mit Goldgrund, vgl. zum Stil der Initialen Kapitel II.C.2.

³⁶¹ Das Autorenbild stammt schon aus der antiken Tradition. Zum Bild des Autors in der Initiale des *Incipit* in der Florentiner Buchmalerei des Tre- und Quattrocento vgl. LAZZI, Giovanna: Alla ricerca del ritratto d'autore. In: Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Hrsg. v. Giovanna LAZZI. Ausst. Kat. Florenz, Biblioteca Riccardiana, 1998. Florenz 1998, S. 41–51.

³⁶² Bib. Ricc., Ms. Ricc. 1821, f. 1r.

³⁶³ BNCF, Ms. Palat. 313, f. 1r.

³⁶⁴ Bib. Ricc., Ms. Ricc. 1532, f. 21r.

³⁶⁵ Bib. Ricc., Ms. Ricc. 1533, f. 17r.

dargestellt ist. Die Villani-Chronik (Ms.Ricc. 1533), die als einzigen figurierten Bildschmuck das Autorenbild aufweist, datiert in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts. Der Riccardiano 1821 mit der *Storia di Troia* kann zeitlich in die 1320er³⁶⁶ und der Palatino 313 um 1350 eingeordnet werden. Die stilistische und motivische Nähe des Autorenbilds des Chigi L.VIII.296 zu letzterem spricht für eine Datierung des Chigiano nicht weit nach 1350.

Im ersten Kapitel des ersten Buchs stellt sich Giovanni Villani den Lesern seiner Chronik vor und erläutert seine Absichten.³⁶⁷ Außer im Prolog spricht Villani unter anderem im Rahmen der Behandlung des Heiligen Jahrs von 1300,³⁶⁸ dem Aufenthalt von Karl von Valois in Florenz³⁶⁹ sowie dem Sieg des französischen Königs über die Flamen³⁷⁰ von sich selbst als „*scrittore*“. Schreibende Kaufleute gehören im 14. Jahrhundert in Florenz zu den produktivsten Autoren. Giovanni Villani ist als Mitbegründer des Genres der „Kaufmannsliteratur“ anzusehen.³⁷¹ Die Initialminiatur mit dem an seinem Werk arbeitenden Magister unterstreicht das Selbstverständnis Villanis als Autor, der in der Miniatur zu seinen berühmten schreibenden Vorgängern in Bezug gesetzt wurde.

Buch II: Totila



Abb. 24

Die Initiale des zweiten Buchs zeigt den Gotenkönig Totila,³⁷² der frontal als Ganzkörperfigur, antikisch in einen rosafarbenen, knielangen Waffenrock, einen goldenen Brustpanzer sowie einen leuchtend orangefarbenen, mit einer Fibel über der Brust geschlossen Mantel gekleidet dargestellt ist (Abb. 24).³⁷³ Im schmalen Gesicht trägt er einen langen, ungepflegt wirkenden Bart. Unter dem breitkrepigen Helm sind bis auf die Schultern fallende Locken zu erkennen. In seiner linken, behandschuhten Hand hält er einen mit Blut befleckten Dolch; in seiner rechten ein Haupt, aus dem noch das Blut trieft. Weitere abgetrennte Köpfe liegen zu seinen Füßen. Dahinter erkennt man die Ruinen eines Gebäudes. Villani räumte dem Ostgotenkönig

³⁶⁶ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia: Osservazioni sui codici miniati riccardiani con ritratto e sul loro contributo alla conoscenza della miniatura fiorentina. In: EBD., S. 30.

³⁶⁷ Zur Bedeutung des Prologs vgl. Kapitel I.B.3.

³⁶⁸ VIII 36.

³⁶⁹ VIII 49: „*io scrittore a queste cose fui presente*“.

³⁷⁰ VIII 78: „*io scrittore ciò posso testimoniare di vero*“

³⁷¹ Vgl. BEC, Christian: Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375–1434. Paris / La Haye 1967; PARTSCH 1981, S. 11.

³⁷² F. 35r, n-Minuskel, 72 x 60 mm: „*Negli anni di Cristo CCCXL...*“ ZANICHELLI wies darauf hin, dass die in das Rankenwerk von f. 35r integrierte Figur mit dem nackten Oberkörper und dem Flammenhaupt eine Allegorie der Grausamkeit sei und damit im Kontext mit der Darstellung des Totila in der Initiale stehe, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 98.

³⁷³ Auf f. 36v ist Totila ebenfalls so dargestellt. Da die Initialen zuerst ausgeführt wurden, ist es denkbar, dass sich der Miniator an der Figur der Initiale orientierte.

Totila, welchen er konsequent mit dem Beinamen „*Flagellum Dei*“ bezeichnete, im zweiten Buch bedeutenden Raum ein: als „*barbaro, e senza legge, e crudele di costumi e di tutte cose*“ (II 1) verwüstete jener auf seinen Feldzügen durch Italien ganze Landstriche und zerstörte unzählige Städte. Der Beiname „Geißel Gottes“ sowie die Beschreibung der Taten – wie beispielsweise die Ermordung seines eigenen Bruders oder das Treffen mit Papst Leo I. – legt nahe, dass Villani einem Irrtum auflief: Er verwechselte den Namen des Ostgotenkönigs (gestorben 552) mit den Taten des Hunnenkönigs Attila Khan (406–453).³⁷⁴ Quelle dieser Fehlidentifikation ist die *Chronica de origine civitatis*, in der Totila als Neugründer von Fiesole und Zerstörer von Florenz im 6. Jahrhundert bezeichnet wurde.³⁷⁵ Obgleich für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts angenommen werden kann, dass man in Florenz glaubte, Attila sei der Zerstörer der Stadt gewesen,³⁷⁶ führte der anonym gebliebene Verfasser der um 1228 entstandenen *Chronica de origine civitatis* den Ostgotenkönig Totila ein. Er datierte die Zerstörung von Florenz 500 Jahre nach Catilina,³⁷⁷ dessen Verschwörung wiederum Grund für die Vernichtung von Fiesole und die Gründung von Florenz durch die Römer war.³⁷⁸ 500 Jahre später, 1010, wurde dann laut der *Chronica de origine civitatis* Fiesole endgültig ausgelöscht.³⁷⁹ Giovanni Villani übernahm diesen „500-Jahres-Rhythmus“ von Aufbau und Zerstörung seiner Heimatstadt aus dieser Quelle, worauf weiter unten noch näher eingegangen wird. Totila war als Personifikation des Bösen ein Anti-Held, doch er spielte gleichzeitig – aus dem historischen Blickwinkel betrachtet – eine bedeutende Rolle in der Konstruktion des Florentiner Gründungsmythos: So war die legendäre Zerstörung Voraussetzung für die glorreiche Wiedergründung der Stadt unter Karl dem Großen.

Die Darstellung als mörderischer, barbarischer Zerstörer mit langem Haupt- und Barthaar im antiken Brustpanzer entspricht der Schilderung Totilas als „*il più crudele e potente tiranno che si truovi*“ (II 3). Damit geht er mit der Typisierung der Barbaren im Mittelalter konform: So ist Attila beispielsweise im *Chronicon pictum* der Nationalbibliothek in Budapest als kriegerischer König mit erhobenem Krummschwert dargestellt.³⁸⁰ Der grausame Mörder mit dem abgeschlagenen Haupt in der einen, dem Dolch in der anderen Hand erinnert an die Ikonographie des Betlehemitischen Kindermords.

Das Urteil Gottes offenbarte sich für Villani in der Geschichte: In seinem von Augustinus geprägtem dualistischem Welt- und Geschichtsbild³⁸¹ herrscht ein Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Teufel und Gott, wobei dem Teufel nur die Macht innewohnt, die Gott ihm zur Erfüllung seiner Pläne zugesteht. Der Absage von Gott und der Kirche ist das

³⁷⁴ Zu Attila vgl. Biographie universelle, ancienne et moderne ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Hrsg. v. Louis Gabriel MICHAUD. Band II. 2. Auflage. Paris 1854, S. 368–370.

³⁷⁵ HARTWIG 1875, S. XVII–XVIII und S. 57; MAISSEN 1994 (A); MAISSEN 1994 (B), S. 17. Die Verwechslung von Totila und Attila ist vermutlich schon um einiges älter, sie findet sich ebenfalls bei Martin von Troppau. Laut HARTWIG 1875, S. XVII, Anm. 1 geht sie zurück auf Paulus Diaconus, Geschichtsschreiber am Hof Karls des Großen.

³⁷⁶ EBD., S. XVIII zitiert eine Inschrift aus dem Jahre 1261, in der von „*Attila Dei Flagellum*“ als Verwüster der Gegend um Florenz ausgegangen wird.

³⁷⁷ Lucius Sergius Catilina, 108–62 v. Chr., vgl. BIOGRAPHIE UNIVERSELLE VII 1854, S. 222–226. Hier liegt ein zweiter Fehler begründet: Laut dieser Rechnung müsste Catilina im 1. Jahrhundert nach Christus gelebt haben.

³⁷⁸ Vgl. HARTWIG 1875, S. 51–56.

³⁷⁹ EBD., S. 60. Tatsächlich wurde Fiesole erst im Jahre 1125 zerstört, vgl. EBD. S. XVIIIff.

³⁸⁰ CHRONICON PICTUM 1968, Band I, S. 10 und 13.

³⁸¹ Vgl. MEHL 1927, S. 142ff.

Hauptcharakteristikum des Tyrannen, der ein Werkzeug des Teufels ist. Der Inbegriff des Tyrannen, Totila, die „Geißel Gottes“, mit der Gott die vom Glauben abgefallenen Völker bestrafte, stellt die Antithese zum christlichen Herrscher, Karl den Großen, dar.³⁸²

Buch III: Karl der Große



Abb. 25

Karl der Große³⁸³ in einem mit Hermelin gefütterten orangefarbenen Gewand, in den Händen Zepter und Weltkugel – die Symbole der guten Regierungsführung –, auf dem Haupt die Kaiserkrone, das lange Haar modisch frisiert, thront auf einem mit Raubtierköpfchen³⁸⁴ geschmückten Sessel in der Initiale des dritten Buchs (Abb. 25). „*Il buono Carlo Magno*“, wie ihn Giovanni Villani fast durchgängig bezeichnete, wird im zweiten Buch erstmals hinsichtlich seiner universalhistorischen Bedeutung behandelt: Erwähnt sind die Befreiung Italiens von den Langobarden durch Karl (II 13), der Stammbaum des Frankenkönigs (II 14) und seine Krönung zum römischen Kaiser (II 15). Im dritten Buch, dem Karl in der Initiale vorsteht, führte Villani die Signifikanz des Kaisers für seine Heimatstadt aus: So ist im ersten Kapitel von der Rolle Karls als „Wiedergründer“ von Florenz die Rede.³⁸⁵ Karl der Große ist in der Initiale jedoch nicht in seiner Bedeutung als Stadtgründer dargestellt, sondern dem mittelalterlichen Herrscherbild³⁸⁶ entsprechend in seiner Kaiserwürde. Trotzdem ist Karl nicht als machtvoller Kriegsfürst oder überzeitlicher Herrscher verbildlicht: Die weiße Haube am Hinterkopf und der zur Seite gedrehte Kopf wirken fast demütig und weisen auf die Interpretation als „*imperator felix*“³⁸⁷ hin. Für Villani war Karl der Große das Idealbild des christlichen Herrschers, der Gegenentwurf zum Tyrannen: „So erwirbt der Herrscher zwar Verdienste durch die Vermehrung seiner Macht, durch Tapferkeit und Weisheit, aber wahren Ruhm gewinnt er nur durch seinen Dienst am Gottesreiche, wie er sich vor allem in der Bekämpfung der Heiden bestätigt.“³⁸⁸ Neben seiner Bedeutung für Florenz ist es seine Rolle als Befreier und Bewahrer

³⁸² EBD., S. 148–150.

³⁸³ F. 43v, A-Initiale, 77 x 61mm; „*Avene come piacque a dDio..*“.

³⁸⁴ Der mit Löwenköpfchen geschmückte Thron ist ein Attribut der kaiserlichen Macht, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 105.

³⁸⁵ Der Gründungsmythos von Florenz wird in IV.2. behandelt.

³⁸⁶ Die Dreiviertel-Ansicht des thronenden Herrschers verweist auf ein traditionelles Bildschema. Vgl. SCHRAMM, Percy Ernst: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1190. Neuaufgabe Hrsg. v. Florentine MÜNTHERICH. München 1983, S. 34–48 zu den zeitgenössischen Bildern Karls des Großen; IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 105. Allgemein zur Ikonographie Karls des Großen, vgl. Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte. Hrsg. v. Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH. Sigmaringen 1994, insbesondere den Aufsatz von OTT, Norbert H.: Reich und Stadt. Karl der Große in deutschsprachigen Bilderhandschriften, S. 87–111.

³⁸⁷ MEHL 1927, S. 147ff.

³⁸⁸ HAGER, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. München 1939, S. 31.

der Kirche, die Villani betonte und welche die Darstellung in der Initiale unterstreicht.

Buch IV: Leo VIII.



Abb. 26

Papst Leo VIII. in der Initiale des vierten Buchs³⁸⁹ trägt einen pelzgefütterten, orangefarbenen Pluviale mit breiter Borte, darunter eine blaue Albe, auf dem Haupt die Tiara (**Abb. 26**). Die rechte Hand ist im Segensgestus erhoben, die linke hält den goldenen Schlüssel. Zu seinen Füßen niedergeworfen, wie vom Podest des Throns niedergedrückt, liegt sein Vorgänger, Papst Johannes XII. Dieser kniet nicht, sondern liegt mit geschlossenen Augen niedergestreckt.

Das Schema von Thronendem und Unterworfenen, des unrechtmäßigen Papstes niedergetreten zu den Füßen des rechtmäßigen Nachfolgers Petri, fand sich in den Fresken Calixtus II. im Lateranspalast (1122–1124), die seit dem 16. Jahrhundert verloren, jedoch in flüchtigen Nachzeichnungen dokumentiert sind.³⁹⁰ Die monumentalen, frontalisierten Thronbilder des Papstes wurden verbunden mit dem Triumphmotiv des Niedertretens eines Gegners. Das Motiv entstammt dem ägyptischen Kontext und war schon in der Antike verbreitet. So trat der Imperator mit dem Fuß auf die unterworfenen Barbaren. Das Mittelalter christianisierte das antike Triumphmotiv des Besiegten zu den Füßen des Siegers in den Darstellungen der Majestas Domini, in denen der Satan von Christus niedergetreten wird.³⁹¹ Das Triumphmotiv wurde in den Fresken des Laterans auf die Darstellung von Papst und Gegenpapst übertragen.³⁹² In der Konzilsikonographie wird der Papst ebenfalls thronend dargestellt, während sich zu seinen Füßen der Häretiker windet, dessen Lehre vom Konzil verurteilt wurde.³⁹³ Es stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang die Miniatur des Chigi L.VIII.296 mit der Papst-Antipapst-Ikonographie sowie der Konzilsikonographie steht.

³⁸⁹ F. 46v, R-Initiale, 81 x 63 mm; „*Regnando nel Papato Giovanni duodecimo...*“ Stilistisch weist diese Initiale große Ähnlichkeiten mit einer figurierten Initiale des Barb.lat. 3984 der BAV (f. 127v) auf. Vgl. Kapitel II.E.

³⁹⁰ Vgl. zum Freskenzyklus des Lateran HERKLOTZ, Ingo: Die Beratungsräume Calixtus' II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LII, 1989, S. 173–190.

³⁹¹ Vgl. EBD., S. 176ff.

³⁹² Vgl. hierzu EBD., S. 182ff. Während des Investiturstreits bildete sich der Topos von der Gleichsetzung von Gegenpapst und Antichrist heraus. Die illegitimen Päpste nehmen also den Platz Satans ein. Siehe zu den Lateransfresken außerdem HAGER 1939, S. 42f.

³⁹³ Vgl. die Miniatur mit der Darstellung des Konzils zu Ephesos 431, BAV, Vat. Lat. 1339, f. 8v, abgebildet bei HERKLOTZ 1989, S. 174. Zu den frühen Konzilsdarstellungen vgl. REYNOLDS, Roger E.: Rites and signs of conciliar decisions. In: Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXIII. Band I. Spoleto 1987, S. 207–244. Ich danke Alessia Trivellone für diesen Hinweis, vgl. ihre Dissertation zum Bild des Häretikers im Mittelalter „L'hérésie et les images: l'iconographie de l'hérétique entra la fin du x^e siècle et 1230“ (Diss. Poitiers 2005).

HERKLOTZ wies darauf hin, dass das Bildmotiv der Lateransfresken nur in zwei Denkmälern des späten 13. Jahrhunderts eine Nachfolge gefunden hat, den beiden Papstthronen der *capella papalis* in San Francesco in Assisi und im Lateran, bei denen auf der Fußbank jeweils vier apokalyptische Bestien zu sehen sind.³⁹⁴ Das Bildmotiv des Laterans, bei dem der Antipapst in menschlicher Form zu Füßen des Papstes liegt, wurde selten rezipiert, weshalb die Initiale des Chigi L.VIII.296 bemerkenswert ist. Der Bezug zum Text wird durch die Darstellung des „toten“ Widersachers hergestellt: Gott straft Johannes XII. für seine Fehlritte grausam.³⁹⁵ Leo VIII. wurde von Villani nur im ersten Kapitel des vierten Buchs behandelt: Johannes XII. wurde von Otto I. wegen seiner Verfehlungen abgesetzt und als Nachfolger Leo bestimmt.³⁹⁶ Die Devestitur Johannes' und Investitur Leos ist in der Textminiatur auf f. 47r dargestellt.³⁹⁷ Es stellt sich die Frage, weshalb Leo VIII. für den privilegierten Platz der Initiale gewählt wurde: In der Rubrik ist von der Krönung des Kaisers Otto I. die Rede. So wäre es verständlich, wenn der Begründer des Heiligen Römischen Reichs den Platz des – nur knapp eininhalb Jahre im Amt verbliebenen – Leo VIII. in der Initiale einnehmen würde, zumal Villani die Ottonen insgesamt als Förderer von Florenz verstand.³⁹⁸ Wie war die Entscheidung, den Papst anstelle des Kaisers darzustellen, motiviert? Die guelfisch geprägte Sichtweise des Villani-Textes ist als Erklärungsmuster wohl kaum von Belang. Da aus der Entstehungszeit des Codex kurz nach der Mitte des Trecento kein Beweggrund für die Bevorzugung des Papstes gegenüber dem sächsischen Kaiser bekannt ist, kann man anzunehmen, dass dem tradierten Bildtopos von Papst und Antipapst von Seiten des Buchmalers der Vorzug gegenüber einer weiteren thronenden Herrscherfigur gegeben wurde. Das bedeutet, dass es sich um eine bloße Variation der Bildtypen handeln könnte.

Buch V: Friedrich I. Barbarossa



Abb. 27

Dem fünften Buch ist Friedrich I. Barbarossa als gekrönte Halbfigur im Dreiviertelprofil, in

³⁹⁴ Vgl. HERKLOTZ 1989, S. 190.

³⁹⁵ Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 106.

³⁹⁶ Vgl. zu den historischen Umständen der Absetzung Johannes' XII. und der Wahl Leos VIII. ZIMMERMANN, Harald: Parteien und Papstwahlen zur Zeit Kaiser Ottos des Großen. In: Römische Historische Mitteilungen, VIII/IX, 1964/1965 und 1965/1966, S. 29–88.

³⁹⁷ Zur seltenen Ikonographie der Papstabsetzung, vgl. MADDALO, Silvia: Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia Lateranense. In: Studi Romani, XXXI, 1983, S. 129–150.

³⁹⁸ So schreibt der Chronist den Aufstieg von Florenz vor der Zerstörung von Fiesole der Gunst der sächsischen Kaiser zu (IV 6): „*Ne' detti tempi, regnando imperadore Arrigo primo, quegli della città di Firenze erano molto cresciuti di gente e di potere secondo il loro piccolo sito, e massimamente per lo favore e aiuto d'Otto primo imperadore, e del secondo e terzo Otto suo figliuolo e nipote, che sempre favoreggiarono la città di Firenze*“

den Händen Zepter und Weltkugel haltend, vorangestellt (**Abb. 27**).³⁹⁹ Villani erwähnte Friedrich I. – den er einige Male als „*Federigo Grande*“ bezeichnet – das erste Mal eher beiläufig im Kapitel über den Zweiten Kreuzzug (V 35). Ausführlicher ging er im ersten Kapitel des fünften Buchs auf den Stauferkaiser ein: Krönung und Herrschaft in Italien, der Konflikt mit dem Papst und den italienischen Kommunen sind thematisiert. Die Begegnung des Kaisers mit Papst Alexander III. in Venedig 1177 und schließlich der Tod des Kaisers auf dem dritten Kreuzzug sind weitere Ereignisse, von denen in der *Nuova Cronica* berichtet wird. Insgesamt fällt auf, dass Friedrich I. Barbarossa im Text verhältnismäßig wenig Raum zugestanden wurde. Die Einstellung des Guelfen Villani gegenüber Barbarossa war durchaus respektvoll: „*Questo Federigo fu largo e bontadoso, facondioso e gentile, e in tutti suoi fatti glorioso*“ (V 1). Die Versöhnung mit der Kirche rechnete ihm der Chronist an, seinen unerwarteten Tod – ohne den Empfang der Sterbesakramente – wertete er jedoch als verdientes Urteil Gottes (V 3). Die Enteignung der Florentiner 1184 durch Friedrich I. und die Rückgabe des okkupierten *contado* an die rechtmäßigen Eigentümer, empfand Villani als hart, aber begründet.⁴⁰⁰ Friedrich I. Barbarossa trägt in der Initiale des fünften Buchs die Insignien seiner Kaiserwürde mit vollem Recht: Krone, Weltkugel und Zepter zeichnen ihn als wahren Herrscher aus.

Buch VI: Friedrich II.



Abb. 28

Diese Beobachtung erhält besondere Signifikanz im Vergleich mit der Initiale des sechsten Buchs, in der Friedrich II. dargestellt ist (**Abb. 28**).⁴⁰¹ Friedrich II. trägt einen Umhang über einem goldfarbenen Gewand. In seiner rechten Hand hält er den Zepter, die linke ist in einem Zeigegestus mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben. Im Gegensatz zu seinem Großvater Friedrich I. Barbarossa erscheint Friedrich II. jedoch ungekrönt, obgleich in der einleitenden Rubrik explizit von der Kaiserweihe die Rede ist: „*Come Federigo secondo fue consecrato e fatto imperadore*“. Innerhalb der Initialenfolge sind ansonsten alle Kaiser gekrönt dargestellt. Die Abruptheit, mit der das Haupt abschließt, läßt vermuten, dass in der Vorzeichnung eine Krone angedacht war, welche entweder nicht ausgeführt oder später übermalt wurde. Im Bild der Initiale wird Friedrich II. die Kaiserwürde demnach nicht zugestanden. Hinzu kommt, dass die goldene Weltkugel – Symbol der Herrschaft über die Welt – fehlt. Aufgrund seines Kampfes gegen die Kirche hat er – in den Augen Villanis – seine Kaiserwürde verwirkt. Entsprechend

³⁹⁹ F. 61v, D-Initiale, 69 x 62 mm; „*Dopo la morte di Currado di Sassogna...*“

⁴⁰⁰ V 12, vgl. MEHL 1927, S. 118.

⁴⁰¹ F. 71r, N-Initiale, 74 x 63 mm; „*Negli anni di Cristo MCCXX...*“. Die einleitende Rubrik von Buch VI fehlt. Am oberen Seitenrand ist „Libro sesto VI“ notiert. An dem vom Skriptor für die Rubrik freigelassenen Platz am Ende der linken Textspalte findet sich eine einspaltige Miniatur („Die Eroberung der Festung von Monternano durch die Florentiner“).

dieser Bewertung ist er auch im Bild ohne die Insignien seines Status dargestellt. Stattdessen zeigt Friedrich II. mit seiner linken Hand gen Himmel: „il suo dito proteso verso il cielo sembra rivendicare il diritto di indagare in un ambito su cui la Chiesa imponeva esclusiva giurisdizione.“⁴⁰² Diese Wertung geht konform mit der negativen Konnotation Friedrichs II. im Text und in den Miniaturen. Villani bezeichnete Friedrich II. in VI 1 als „*uomo di grande affare e di gran valore*“ und wusste seine überdurchschnittliche Bildung sowie seine kulturellen Verdienste, besonders im Bereich des Bauwesens, zu schätzen – die Abwendung vom christlichen Glauben und die Gegnerschaft zur Kirche forderten jedoch ein schonungsloses Verdikt: Friedrich II. war in den Augen Villanis ein tyrannischer Herrscher.⁴⁰³ Als Argument für diesen Urteilsspruch wurde die Geburt des zukünftigen Kaisers angebracht: Als Sohn einer angeblich schon über 70jährigen Nonne war Friedrich II. der „geborene Feind“ der Kirche. Auch den legendären Tod des Stauferkaisers, ohne Vergebung und ermordet von seinem Sohn, zeichnete Villani aus einer konsequent guelfischen Sichtweise.⁴⁰⁴ Auf stilistischer Ebene fällt die Ähnlichkeit der beiden „Friedriche“ in den Initialen auf: Das nach links gewendete Dreiviertelprofil, Bart- und vor allem Haartracht, die langen, schmalen Gesichter und kantigen Köpfe weisen analoge Züge auf, mit denen eventuell die Verwandtschaftsbeziehung verbildlicht werden sollte.

Buch VII: Karl I. von Anjou



Abb. 29

Deutlicher wird die Analogiebildung im Vergleich der Initialen mit Karl dem Großen und Karl I. von Anjou. Das siebte Buch thematisiert Karl I. von Anjou,⁴⁰⁵ welcher ein orange-rotes Gewand mit Pelzkragen und eine weiße Haube trägt und im Profil dargestellt ist (Abb. 29).⁴⁰⁶ In der erhobenen rechten Hand hält er eine sehr große, goldene Weltkugel, in seiner linken den Zepter. Obgleich die Haltung gegenüber der Initiale von f. 43v mit der Darstellung einer stehenden, nach links gewandten Halbfigur deutlich verändert ist, weist Karl I. von Anjou im Kleidungs- und Figurentypus große Ähnlichkeiten mit Karl dem Großen auf. Wiederum ist es die weiße Haube am Hinterkopf, welche die Christlichkeit und Demut des Herrschers andeutet. Das erste Kapitel des siebten Buchs ist ein wahrer Lobgesang auf die Tugendhaftigkeit des „*buono re Carlo*“: „*tanto amico e protettore e difenditore di santa Chiesa e della nostra città di Firenze*“ war Karl in der guelfischen Sichtweise Giovanni Villanis und deshalb ein gottgefälliger, guter

⁴⁰² IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 123.

⁴⁰³ Vgl. MEHL 1927, S. 150.

⁴⁰⁴ VI 41, vgl. die Miniatur f. 84r und weiter unten.

⁴⁰⁵ F. 99v, C-Initiale, 69 x 59 mm; „*Carlo figliuolo secondo...*“.

⁴⁰⁶ ZANICHELLI vermutete, dass die Wahl der Profildarstellung in der Schilderung von Karls überaus großer Nase begründet ist, von der die Quellen berichten, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 147.

Herrscher. Die Initialen des Chigiano unterstreichen die Rolle Karl von Anjous als „Wiedergeburt“ seines tugendreichen Namensvetters. So wie Karl der Große die Langobarden vertrieben hatte, machte Karl I. von Anjou durch die Siege über Manfred von Sizilien 1266 und Konradin 1268 der kirchenfeindlichen Stauferherrschaft ein Ende.⁴⁰⁷ Die physische Ähnlichkeit von Karl dem Großen und Karl von Anjou in den figurierten Initialen zeigt, dass dem Miniator diese Parallele bekannt war: entweder weil er dazu vom Auftraggeber speziell angeleitet wurde oder weil sie zum allgemeinen Wissensgut gehörte.

Buch VIII: Giano della Bella



Abb. 30

Villani beschrieb im ersten Kapitel des achten Buchs den Kampf des wohlhabenden Bürgertums (*Popolo Grasso*) gegen den Adel im Jahre 1293 mit der Einrichtung des *Secondo Popolo*. Einer der Protagonisten war Giano della Bella, „*uno valente uomo, antico e nobile popolano, e ricco e possente*“ (VIII 1). Der Florentiner Politiker, ein guelfischer Aristokrat, war 1289 und 1293 Prior der Stadt und stritt für die *Ordinamenti della Giustizia*, die sogenannten „Ordnungen der Gerechtigkeit“, welche die Rechte der Oberschicht, der *Magnaten*, empfindlich einschränkten und den Feudaladel vom Stadttregiment ausschlossen. Della Bellas Streben nach Alleinherrschaft und seine anti-kapitalistische Gesinnung trugen ihm die Feindschaft der mächtigen Florentiner Zünfte ein und zwangen ihn schließlich ins Exil nach Frankreich (VIII 8).⁴⁰⁸ Giano della Bella ist in der Initiale als „Galionfigur“ dieser Reformbewegung am neuen Wappen, dem *Croce del Popolo* erkennbar (Abb. 30).⁴⁰⁹ Er wendet sich – im Gegensatz zu den vorhergehenden Figuren – zu seiner linken Seite. Gekleidet ist der Angehörige des *Popolo* in ein rosafarbenes Gewand und eine pelzverbrämte Mütze, die „*beretta*“. Vor seiner Brust hält er ein Buch, in seiner linken Hand die Fahne mit dem roten Kreuz auf silbernem Grund. Der Bildtypus der Initiale ist aus der christlichen Ikonographie entlehnt: Giano della Bella hält das Buch mit den *Ordinamenti* wie ein Evangelist das Evangelium. Das Banner mit dem *Croce del Popolo* assoziiert das Attribut diverser Kriegerheiligen wie Georg, Gereon oder Johanna von Orléans. Die Miniatur stilisiert den Politiker zum „guelfischen Heiligen“ – eine Wertung, die sich durch den Text durchaus rechtfertigen ließ, obgleich Villani den unrühmlichen Sturz della

⁴⁰⁷ Zur Bedeutung des Topos von Karl dem Großen als Präfiguration Karls von Anjou, vgl. ausführlich Kapitel IV.B.3.2.

⁴⁰⁸ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE 1908 II.2, S. 460ff.; *Paradiso* XVI 127–132: Cacciaguidda tadelt Giano della Bella, einen Angehörigen der Oberschicht, für seine Parteinahme des Volkes.

⁴⁰⁹ F. 152v, N-Initiale, 80 x 60 mm; „*Negli anni di Cristo...*“. Die einleitende Rubrik des Buches fehlt ebenfalls, der Freiraum wurde mit einer einspaltigen Miniatur des Gnadenbildes der Madonna del Orto auf f. 152r ausgefüllt.

Bellas als Folge seines Strebens nach Alleinherrschaft erkannte.⁴¹⁰ Der bewaffnete Bürger auf dem *bas de page* von f. 152v, welcher gegen einen Drachen kämpft, unterstreicht die Bedeutung des Kampfes zwischen Gut und Böse, auf den Villani im Text (VIII 1) einging: „*Negli anni di Cristo MCCLXXXII [...] si erano i cittadini tra loro invidiosi e insuperbiti [...]. Per la qual cosa certi buoni uomini mercatanti e artifizii di Firenze che voleano bene vivere si pensarono di mettere rimedio e riparo alla detta pestilenza [...]*“. Das Buch mit den *Ordinamenti* und der *Gonfalone* des Florentiner *Popolo* bilden als Symbole der kommunalen Macht den Gegensatz zu den imperialen Machtsymbolen, welche die in den Initialen dargestellten Herrscher in den Händen halten.

Buch IX: Heinrich VII.



Abb. 31

Die letzte Initiale findet sich zu Beginn des neunten Buchs⁴¹¹ und zeigt den auf einem Hocker thronenden Heinrich VII. (Abb. 31). Der Kaiser trägt ein rosafarbenes, pelzverbrämtes Gewand. Im Schoß hält er die goldene Weltkugel, auf dem Kopf sind eine Haube und die goldene Kaiserkrone zu sehen. Die Haltung des Kaisers entspricht nahezu der Darstellung von Karl dem Großen auf f. 43v – variiert ist einzig die Drehung des Kopfes. Das *bas de page* von f. 197v zeigt eine weibliche Figur – „un singolare incrocio tra figura angelica e Nike classica“⁴¹² –, welche einen Drachen mit goldenen Flügeln zu ihrer Rechten mit einem goldenen Kranz krönt. Das erste Kapitel des neunten Buchs gibt eine knappe Vorausschau auf die folgenden Ereignisse während der Regierungszeit Heinrichs VII., der von Villani als „*savio e giusto e grazioso, prode e sicuro in arme, onesto e cattolico*“ (IX 1) beschrieben wurde. Die Absicht, einen Kreuzzug zu unternehmen, rechnete Villani – der überzeugte Guelfe – dem Kaiser hoch an. Dante folgend wertete Villani Heinrich VII. als einzigen der auf Karl den Großen folgenden Herrscher als „Träger der universalen Aufgaben des Kaisertums“.⁴¹³ Die Ähnlichkeit der Initialen von Buch III und IX zeigt, dass dem Miniator auch diese Parallele bekannt war.

Die nicht ausgeführten Initialen

Giuseppe PORTA wählte für seine Edition der *Nuova Cronica* eine Textredaktion, die eine Abschnittsunterteilung nach dem 37. Kapitel des ersten Buchs vorsah. Er begründete dies mit dem inhaltlichen Einschnitt, der sich durch die im darauf folgenden Kapitel erzählte Gründung

⁴¹⁰ Vgl. MEHL 1927, S. 101; BARBERO 2005, S. 21, bes. Anm. 51.

⁴¹¹ F. 197v, A-Initiale, 85 x 63 mm; „*Arrigo conte di Luzzimborgo...*“.

⁴¹² IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 220. Die Krone, mit der die Figur den Drachen zu ihrer Linken wahrscheinlich krönte, wurde ausradiert.

⁴¹³ MEHL 1927, S. 117.

der Stadt Florenz ergab.⁴¹⁴ Die Edition von 1990 weist demnach insgesamt 13 Bücher auf – statt der zwölf Bücher der Textredaktion des Chigi L.VIII.296. Würde der Codex der Vaticana ebenfalls 13 Bücher aufweisen, hätte möglicherweise Julius Cäsar als der in I 38 beschriebene (Mit-)Erbauer von Florenz die Figureninitialie geschmückt.⁴¹⁵ In die „Heldenreihe“ der Initialen könnte man aus diesem Grund Cäsar aufnehmen. Unabhängig von seiner guelfischen-republikanischen Gesinnung verstand der Chronist Julius Cäsar der mittelalterlichen Sichtweise entsprechend als Gründer des Kaiserreichs, welches im Sinne der *translatio imperii* nie unterbrochen war und in Karl dem Großen seinen Erneuerer erhielt.⁴¹⁶ Nicht zur Ausführung kam außerdem die Initialie des zehnten Buchs im Chigi L.VIII.296, die sicherlich Herzog Karl von Kalabrien ausgefüllt hätte, der nach der Niederlage der Florentiner gegen Castruccio Castracani im Jahre 1326 die *Signoria* der Stadt übernommen hatte.⁴¹⁷

Auswahl der dargestellten Figuren

In den Initialen ergibt sich eine Protagonistenreihe, die aus Vertretern verschiedener Zeiten, Ämter und Stände besteht. Die Auswahl wird nicht durch ein festgelegtes genealogisches Prinzip dominiert, wie man es beispielsweise aus illustrierten Herrscher- oder Amtsgenealogien kennt. Die Deutung erschließt sich aus der Richtlinie der Zusammenstellung, aus der „innere[n] Systematik“⁴¹⁸ der Personenreihe. Es ist dabei zu beachten, dass die Auswahl der in den Initialen dargestellten Figuren durch den Text, das heißt durch die Protagonisten des jeweils ersten Kapitels jedes Buches vorgegeben ist. Die den Text illustrierende Figurenfolge der Initialen löst sich nicht aus der formalen Abhängigkeit von der literarischen Vorlage, welche eine vom Autor unter bestimmten Gesichtspunkten gewählte Einteilung in Bücher und Kapitel aufweist. Die Gliederung der *Nuova Cronica* folgt keinem von vornherein festgelegten Schema, wie es sich beispielsweise in Annalen (streng chronologische Einteilung nach einzelnen Jahren) oder Papst-Kaiser-Chroniken (nach Regierungszeiten der weltlichen und geistlichen Herrscher) findet. In der *Nuova Cronica* wird das vergangene Geschehen „qualitativ“ gegliedert: Die Einteilung in einzelne Bücher markiert jeweils eine Zäsur, eine „Epochenschwelle“.⁴¹⁹ Aus einer Fülle möglicher Zäsuren wählte Villani die Einschnitte aus, die der Zielsetzung seiner Chronik entsprachen: Das erste Buch beginnt – nach dem Prolog – mit dem Turmbau zu Babel und endet mit der Zerstörung von Fiesole. Diese bildet die Voraussetzung für die Gründung von Florenz durch Cäsar, mit der – in der edierten Fassung – das nächste Buch anfängt. Das zweite Buch des Chigi L.VIII.296 setzt mit der Zerstörung von Florenz durch Totila ein, das dritte mit dem Wiederaufbau der Stadt durch Karl den Großen, den Erneuerer des von Cäsar

⁴¹⁴ Vgl. EBD., S. 101; PORTA 1983, S. 24.

⁴¹⁵ Im Chigi L.VIII.296 findet sich auf f. 27v keine Abschnittunterteilung, folglich auch kein *Incipit* mit Figureninitialie.

⁴¹⁶ Vgl. MEHL 1927, S. 111ff. Zu Julius Cäsar und seiner Bedeutung für Florenz siehe weiter unten.

⁴¹⁷ Vgl. zu Karl von Kalabrien als „dritten Karl“ weiter unten. Die beiden nicht im Codex der Vaticana beinhalteten Bücher XI und XII der *Nuova Cronica* thematisieren im ersten Kapitel die Arno-Überschwemmung von 1333 und die Machtergreifung des Herzogs von Athen 1342.

⁴¹⁸ HANSMANN, Martina: Andrea del Castagnos Zyklus der "uomini famosi" und "donne famose": Geschichtsverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus. München 1993, S. 31.

⁴¹⁹ Zum Epochenbewusstsein im Spätmittelalter vgl. GRAUS, Frantisek: Epochenbewußtsein im Spätmittelalters und Probleme der Periodisierung. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. v. Reinhart HERZOG und Reinhart KOSELLECK. München 1987, S. 153–166 und SCHREINER 1987 (A). Allgemein zu Raum, Zeit und Zeitrechnung in der mittelalterlichen Historiographie vgl. SCHMALE 1985, S. 28–37. Zur Anordnung des historischen Stoffs in hochmittelalterlichen Geschichtswerken vgl. GOETZ 1999, S. 144f.

gegründeten Kaiserreichs. Das vierte Buch beginnt mit Otto I., dem ersten deutschen, in Rom gekrönten Kaiser, das fünfte mit dem ersten Stauferkaiser Friedrich I. Barbarossa, das sechste mit dem letzten Kaiser aus dem Haus der Hohenstaufen, Friedrich II. Das Ende der Stauferherrschaft und der Sieg der Franzosen unter Karl I. bilden den Einschnitt zu Beginn des siebten Buchs, während das achte Buch mit der für Florenz und die Guelfen entscheidenden Einrichtung des *Secondo Popolo*, der zweiten bürgerlichen Verfassung der Stadtrepublik, einsetzt. Das neunte Buch beginnt Heinrich VII., dem einzigen in Rom gekrönten Kaiser nach Friedrich II. und das zehnte mit Herzog Karl von Kalabrien, dem die *signoria* von Florenz übertragen wurde. Villani sah einerseits in lokalhistorisch bedeutsamen Ereignissen besondere Einschnitte (Gründung, Zerstörung und Wiederaufbau sowie Verfassungs- und Herrscherwechsel in Florenz), andererseits in den Regierungszeiten der mittelalterlichen Kaiser. Die bedeutenden Ereignisse der Florentiner Stadtgeschichte wurden mit der Universalgeschichte verwoben, die wiederum auch Auswirkungen auf die Stadt hatte. Die figurierten Initialen zeigen für Florenz grundsätzlich wichtige, „epochemachende“ historische Persönlichkeiten, die aus verschiedenen Kontexten und Zeiträumen stammen, in chronologischer Abfolge.

2. Mögliche Vorbilder für die Protagonistenreihe

Im Chigiano werden zwei Typen der Chronikillustration miteinander kombiniert: Die Figurenreihe der Initialen und die Ereignisbilder der Miniaturen. Im Folgenden sollen die Ursprünge der Form der Protagonistenreihe auf ihre Vorbildfunktion für die illustrierte *Nuova Cronica* hin untersucht werden.

2.1. Genealogische Systeme und ihre Verbildlichung in hochmittelalterlichen Chroniken

Im Medium der Buchmalerei findet sich schon im Hochmittelalter ein bebildeter Typus der Weltchronik, den AMBERGER treffend als „Protagonistenchronik“ bezeichnete, um ihn von den szenisch illustrierten Weltchroniken zu unterscheiden.⁴²⁰ In einer bebilderten Protagonistenchronik sind die Personen die „Träger(n) von Geschichte“.⁴²¹ Ursprung und Leitlinie sind genealogische Systeme wie die Papstlisten des *Liber pontificalis*, welche die Träger eines Amtes – oder die Vertreter eines Geschlechts – in chronologischer Folge aufzeigen. Da die Geschichte nicht diachronisch verläuft, kommen im Hochmittelalter graphische Schemata in Gebrauch, welche die synchronische Struktur der historischen Ereignisse und Figuren verdeutlichen und dem Benutzer der Chronik die Handhabung erleichtern.⁴²² Die frühesten Beispiele finden sich in einigen im 9. und 10. Jahrhundert entstandenen Handschriften des Apokalypse-Kommentars des Beatus von Liébana.⁴²³ Die Manuskripte, die am Anfang in tabellarischer Form die Weltgeschichte von Adam bis Christus beinhalten, zeigen – zu Beginn der einzelnen Zeitalter – bebilderte Medaillons mit Protagonistendarstellungen (Adam, Noah,

⁴²⁰ Vgl. AMBERGER 2003, S. 173.

⁴²¹ EBD.

⁴²² Vgl. hierzu insbesondere MELVILLE, Gert: System und Diachronie. Untersuchungen zur theoretischen Grundlegung geschichtsschreiberischer Praxis im Mittelalter. In: Historisches Jahrbuch, XCV, 1975, S. 33–67 und S. 308–341 zu den theoretischen Grundlagen sowie MELVILLE 1987 zur Darstellung von Geschichte in graphischen Schemata.

⁴²³ Zu den illustrierten Beatus-Handschriften vgl. WILLIAMS, John: The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 5 Bände. London 1994–2003 außerdem AMBERGER 2003, S. 181.

Abraham, David u.a.) sowie kleine Szenen.⁴²⁴ Eines der frühesten erhaltenen Beispiele einer bildlichen Herrschergenealogie stellt der Welfenstammbaum in der *Historia Welforum* aus dem 12. Jahrhundert dar.⁴²⁵ Der im deutschen Sprachraum entstandene, lateinischsprachige *Chronicon universale* des Frutolf von Michelsberg und Ekkehard von Aura aus dem 12. Jahrhundert weist in den illustrierten Handschriften unter anderem Stammtafeln der Karolinger und Ottonen auf: In miteinander verbundenen Kreisen sind die Vertreter des Geschlechts mit ihren Namen verzeichnet.⁴²⁶ Aus der Idee des Stammbaumes bildete sich ein Schema mit Namensmedaillons heraus, welches später durch Bildnisse der erwähnten Figuren erweitert wurde. Ein sich in Berlin befindliches Exemplar des *Chronicon* von Frutolf und Ekkehard zeigt einen von Figuren bevölkerten Stammbaum der Ottonen: Die Vertreter der Herrscherdynastie sind dabei sowohl als sitzende Ganzkörperfiguren wie auch als frontale oder leicht gedrehte Brustbilder in eine Architekturräumung eingepasst.⁴²⁷ Die „Anonyme Kaiserchronik“ des Corpus Christi College in Cambridge bildet die eines Geschlechts zugehörigen Herrscher nicht im Verbund einer Stammtafel, sondern ganzfigurig frontal thronend in den Text integriert ab.⁴²⁸ Die genealogische Reihe erschließt sich dem Betrachter nicht durch ein graphisches Schema, sondern durch die gleich bleibende Sitzhaltung sowie die Attribute, welche die Figuren parallel zum Text in einer kontinuierlichen *translatio* virtuell verbindet. Im Wolfenbütteler Exemplar der *Chronica Sancti Pantaleonis*, einer zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Köln entstandenen Weltchronik, werden erstmals die streng von einander getrennten Herrscherdynastien mit ihren in Medaillons dargestellten Vertretern in ein einziges, stammbaumartiges Bildschema eingeordnet.⁴²⁹ Die Herrscherporträts dieser hochmittelalterlichen Chroniken weisen nur sehr wenige individuelle Züge auf: Es sind standardisierte, rein funktionale Bildformeln, welche anhand von Attributen wie der Krone die jeweilige Stellung des Dargestellten verdeutlichen.⁴³⁰ Im italienischen Trecento erweiterte sich das Personal: In der *Chronologia magna* des Paolino

⁴²⁴ Beispielsweise im Beatus-Manuskript des Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7 (11), das auf f. 8v–14r mehrere genealogische Tafeln aufweist. In der linken oberen Ecke der ersten Tafel sind Adam und Eva sowie die Schlange zu sehen, die dritte Tafel zeigt Noah, die sechste Abraham bei der Opferung Isaaks, die siebte Isaak in einem Medaillon, die achte jeweils in einem eigenen Medaillon Jacob und Lea, die neunte Rachel und die elfte Tafel beinhaltet David. Vgl. WILLIAMS II 1994, S. 51–65, Abb. 268–283.

⁴²⁵ Fulda, Hessische Landesbibliothek, Codex D 11. Vgl. zur *Historia Welforum* OEXLE, Otto Gerhard: Welfische und staufische Hausüberlieferung in der Handschrift Fulda D 11 aus Weingarten. In: Von der Klosterbibliothek zur Landesbibliothek. Beiträge zum zweihundertjährigen Bestehen der Hessischen Landesbibliothek Fulda. Fulda 1978, S. 203–231; GOETZ 1999, S. 361ff.; neuerdings MEIER 2005, S. 184ff. mit Bibliographie.

⁴²⁶ Siehe die Illustrationen des Autographen, Jena, UB, Codex Bose quarto 19, f. 152v und f. 171v (um 1100), vgl. dazu CLEMEN, Paul: Die Anfänge der Chronikenillustration. Exkurs in: Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. Aachen 1890, S. 222; OEXLE 1978, S. 224; AMBERGER 2003, S. 177f.; MEIER 2005, S. 21–46; weitere Handschriften finden sich in Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. historicus fol. 411, f. 143v (1160–1170); BNP, ms. lat. 4889; Gotha, Cod. membranum I 92, vgl. EBD.

⁴²⁷ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. lat. fol. 295, f. 81r (12. Jahrhundert), vgl. MEIER, Claudia Annette: Chronikillustration im hohen Mittelalter: zur Entstehung des Ereignisbildes im Bild-Text-Bezug. In: Hochmittelalterliches Geschichtsbewußtsein im Spiegel nichthistoriographischer Quellen. Hrsg. v. Hans-Werner GOETZ. Berlin 1998, Abb. 13, S. 365; MEIER 2005, S. 26ff.

⁴²⁸ Cambridge, Corpus Christi College, Ms. fol. 373, f. 24r (Karl der Große). Die Chronik stammt eventuell von Bischof Otto von Bamberg und ist eine Bearbeitung der Frutolf/Ekkehard-Chronik von zirka 1112–1114. Vgl. CLEMEN 1890, S. 223; MEIER 1998, S. 367; AMBERGER 2003, S. 178f.; MEIER 2005, S. 40ff.. Frutolfs und Ekkehards Chroniken und die anonyme Kaiserchronik. Übersetzt und bearbeitet von Franz-Josef SCHMALE und Irene SCHMALE-OTT. Darmstadt 1972.

⁴²⁹ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelferbytanus 74.3 Augustanus fol. ist die ältere der beiden erhaltenen bebilderten Handschriften (nach 1237). Ein weiteres Exemplar ist in Brüssel, Bib. royale, Ms. 467. Vgl. CLEMEN 1890, S. 224; Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausst.Kat. Köln, Schnütgen Museum. Band I. Köln 1985, S. 58; MEIER 1998, S. 369ff.; AMBERGER 2003, S. 179f.; MEIER 2005, S. 48ff.

⁴³⁰ Vgl. GOETZ 1999, S. 211ff.

Veneto der Biblioteca Marciana finden sich diverse Vertreter der Geschichte von Adam und Eva bis in die Zeit des Autors (1324–1331) als Büsten oder Halbfiguren auf genealogischen Tafeln in regelmäßigen Schemata abgebildet.⁴³¹

Die Geschichtsdarstellungen in graphischer Form sind laut MELVILLE von funktionalen Überlegungen geleitet: „Im Vordergrund stand die bequeme Verfügbarkeit des dargebotenen Stoffes für einen Benutzer, der sich gerade auch als Nicht-Experte die notwendigen Standard-Informationen zur Geschichte sowohl im Überblick wie im Detail aneignen wollte.“⁴³²

MELVILLE behandelte graphische Geschichtsdarstellungen des 12. bis 15. Jahrhunderts, in denen sich der Text den graphischen Mitteln unterordnet, das heißt „die Ordnung der historischen Phänomene durch die Graphik selbst vorgenommen wird.“⁴³³ Es handelt sich dabei um Geschichtswerke anhand von Genealogien, welche gleichsam den Leitfaden für das gesamte zu schildernde Geschehen darstellen. Die Personen dieser Genealogien – beispielsweise die Vorfahren Christi oder die römischen Kaiser – befinden sich in Kreisen, welche durch Linien miteinander verbunden sind. Sie sind meist als Brustbilder dargestellt oder nur durch ihren Namen bezeichnet. „In erster Linie wurden dabei Personen als entscheidende Handlungsträger erfasst [...], zudem sind „epochale Ereignisse“ in den Kreisen festgehalten.“⁴³⁴ Die Kreise geben also punktuelle, „statische“ Ereignisse wieder, während die Linien die „Form des Ablaufes“, das „geschichtliche Kontinuum“ darstellen und so die Bezüge zwischen den Kreisen schaffen. Die graphische Form der Geschichtsdarstellung legt die Struktur des Geschehens offen, welcher der narrative Text folgt.⁴³⁵

Zusammenfassung

Die vorgestellten Stammtafeln der hochmittelalterlichen illustrierten Chronistik sind auf den ersten Blick nur schwerlich mit der Reihe der figurierten Initialen der *Nuova Cronica* in einen konkreten Zusammenhang zu bringen. Formal unterscheiden sich die ganzseitigen, genealogischen Systeme, in welche die Einzelfiguren eingebunden sind, von den im Chigiano verteilten Figureninitialen mit Rankenschmuck. Eine konkrete Abhängigkeit des Bildschmucks der *Nuova Cronica* von den früher und in anderen Zusammenhängen entstandenen illustrierten Chroniken sollte deshalb nicht intendiert werden. Die Ausstattung von Initialen mit Figuren geht auf eine ältere Tradition der Buchmalerei zurück, wie sie sich beispielsweise in der Bibel-, Psalter- und Kommentarillustration sowie den Autorenbildern der profanen Buchmalerei findet.⁴³⁶ Der Exkurs auf die genealogischen Systeme der illustrierten Chronistik legitimierte sich deshalb nicht auf der Grundlage von formalen Abhängigkeiten, sondern vielmehr aufgrund ihrer ideellen Vorbildhaftigkeit: Geschichte „in Personen“ – nicht in Ereignissen – gehört zu den frühesten Formen der Chronikillustration, während Geschichte in Form von szenischen Bildern eine spätere Entwicklungsstufe darstellt.⁴³⁷ Letzere ist ein Charakteristikum

⁴³¹ Venedig, Bib. Marciana, ms.lat. Z. 399 vgl. DEGENHART/SCHMITT 2.1 1980, S. 48–75; AMBERGER 2003, S. 182

⁴³² MELVILLE 1980, S. 103.

⁴³³ MELVILLE 1987, S. 68.

⁴³⁴ EBD., S. 109.

⁴³⁵ Vgl. EBD., S. 110

⁴³⁶ Vgl. zur Herausbildung der historisierten Initiale PÄCHT, Otto: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. München 1984, S. 76ff. Die früheste Initiale mit Figuren findet sich in einem Psalter des frühen 8. Jahrhunderts aus Canterbury, wo im Oval eines Q eine Szene aus der Jugendgeschichte Davids dargestellt ist.

⁴³⁷ Vgl. hierzu die Studie von MEIER 2005, die zu dem Ergebnis kommt, dass „die voll ausgebildete, dem Text angemessene Bilderreihe [...] erst in dem hochentwickelten schöpferischen Klima im Umkreis eines Otto von

von Bilderchroniken, welche die Vergangenheit durch ausgewählte Begebenheiten – sogenannte „Ereignisbildern“ – visuell umsetzen und auf die in Kapitel V der vorliegenden Arbeit eingegangen werden wird.

In den Initialen des Chigiano dagegen findet sich ein Protagonistenzyklus mit für Florenz bedeutsamen Einzelfiguren, die jeweils einen bestimmten historischen Epochenabschnitt charakterisieren. Daraus ergibt sich eine auf die Bedürfnisse einer Stadtchronik zugeschnittene Geschichtsdarstellung in Vertreterfiguren. Die Positionierung der jeweiligen „Geschichtsträger“ in der Handschrift ist durch die formale Organisation des Codex, in dem die figurierten Initialen ordnungsfunktional eingesetzt sind, vorgegeben.⁴³⁸ Die Initialen mit ihren Protagonisten haben demnach eine doppelte Gliederungsfunktion: Erstens in ihrer corpuserschließenden Funktion als Lesehilfen für der Rezipienten und zweitens als lokalhistorisch bedeutsame Zäsuren im universalen Geschichtskontinuum.

2.2. Uomini famosi

Im 14. Jahrhundert bildeten sich – im Kontext des zunehmenden Heldenkultes – die *uomini famosi*-Reihen heraus, welche ihre literarische Grundlage in der Sammelbiographik berühmter Männer und Frauen hatten.⁴³⁹ Diese Biographiensammlungen waren zum Teil mit Porträts illustriert. Die im Lauf des Trecento im Medium der Wandmalerei entstehenden *uomini illustri*-Zyklen unterscheiden sich von den illustrierten Vitensammlungen durch die formale Verselbständigung vom Text: Das Bild ist die Hauptsache. Die Zyklen setzen sich aus stehenden Einzelfiguren, manchmal mit Attributen oder kleinen szenischen Beigaben zusammen. Im Gegensatz zu den oben erwähnten genealogischen Reihen wie Papst- oder Herrscherfolgen sowie Stammbäumen oder Amtsgenealogien, die auf Vollständigkeit abzielen, zeichnen sich die *uomini famosi* durch eine auf den einzelnen Zyklus zugeschnittene Auswahl an Figuren aus verschiedenen Zeitepochen und Kulturen aus. In den Auswahlkriterien manifestiert sich die Ausrichtung des Zyklus, sein didaktisches Ziel ist die Darstellung von historischen Personen als belehrende oder mahnende *exempla*. Die frühen italienischen *uomini famosi*-Reihen entstammen – was Entstehungskontext und Personenkreis angeht – aus dem ritterlich-höfischen Ambiente des feudal geprägten Süd- und Oberitalien.⁴⁴⁰ Es sind die Fresken

Freising erfunden werden [konnte]“, MEIER 2005, S. 108. MEIER propagierte in ihrer Studie eine kausale Kette, die vom genealogischen System des Stammbaumes zum narrativen Ereignisbild wie in der Chronik des Otto von Freising hinführte. Die Vorstellung einer Entwicklungslinie innerhalb der Chronikillustration ist m.E. jedoch unzutreffend: Die Herausbildung des Ereignisbildes ist nicht auf die illustrierten Chroniken beschränkt und das Auftreten dieser narrativen Bilder in Chroniken ab zirka 1100 hat seinen Grund auch in den Entwicklungen der zeitgleichen Bibelillustration.

⁴³⁸ Mit der Funktion des Bildschmuckes – vor allem in spätmittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften – hat sich Christel MEIER auseinandergesetzt: Der „Wille zum ordnungsfunktionalen Gebrauch von Bildern“ in illustrierten Handschriften schlage sich demnach in der „werkdisponierenden“ bzw. „corpuserschließenden“ Funktion des Bildschmucks nieder, der von der „werkillustrierenden“ Funktion zu unterscheiden sei. Die frühe Durchstrukturierung des Textes durch Bilder in den Nachschlagewerken mag daran liegen, dass die Enzyklopädie ab dem Hochmittelalter die Funktion eines Wissensspeichers innehatte, der vor allem praktikabel zu handhaben sein sollte, da er riesige Informationsfülle für den Leser bereit stellte, vgl. MEIER 1997, S. 15. Zur formal-visuellen Gestaltung und Strukturierung von spätmittelalterlichen Geschichtskompendien vgl. auch MELVILLE 1980, S. 94ff.

⁴³⁹ Vgl. HANSMANN 1993, S. 26–32 sowie AMBERGER 2003, S. 191f.

⁴⁴⁰ Ergänzend seien hier die karolingischen Wandbilder der Pfalzanlage von Ingelheim mit einer Sieben-Herrscher-Reihe des Altertums (Ninus, Cyrus, Falaris, Romulus und Remus, Hannibal, Alexander, Augustus) und einer Fünf-Herrscher-Reihe des Christentums (Kaiser Konstantin, Kaiser Theodosius, Karl Martell, Pippin, Karl der Große), welche jeweils durch herrscherliche Repräsentationsbilder und historische Ereignisbilder vertreten waren, erwähnt. Die Karolinger knüpften mit dieser Ausstattung an die antike Überlieferung an. Vgl. LAMMERS, Walther: Ein

im Castelnuovo in Neapel⁴⁴¹ und die 1339 im mailändischen Corte Vecchio ausgeführten Wandbilder für Azzone Visconti.⁴⁴² Die dargestellten Helden sind unter anderem dem Figurenbestand der mittelalterlichen Romanliteratur entnommen.⁴⁴³ Im Lauf des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts verlagerte sich der Schwerpunkt auf Zyklen mit Figuren aus der römischen Antike: so in der Anticappella des Palazzo Pubblico in Siena⁴⁴⁴ sowie in Padua,⁴⁴⁵ Prato⁴⁴⁶ und Foligno.⁴⁴⁷ Sehr umfangreich stellen sich die *uomini famosi*-Zyklen mit universalhistorischem Konzept dar, die sich an der Weltchronistik ausrichteten: So umfasste der Wandmalereizyklus der Casa Orsini auf dem Montegiordano in Rom knapp über 400 Figuren.⁴⁴⁸ Von Adam und Eva spannte sich der Bogen dabei bis zu Timur Lenk, dem turkomo-golischen Eroberer des späten 14. Jahrhunderts. Die universalhistorische *uomini famosi*-Folge des Montegiordano führt den Heldenkatalog bis in die jüngste Vergangenheit weiter. In Florenz entstand zur Beginn des 15. Jahrhunderts ein *uomini famosi*-Zyklus mit Figuren der jüngsten Lokalgeschichte im Sitz der Zunft der *Arte dei Giudici e Notai*, dem Palazzo del Proconsolo in der Nähe des Bargello.⁴⁴⁹ Von dem Zyklus mit Figuren Dantes, Petrarcas,

karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim. In: Festschrift für Hermann Heimpel. Band III, Göttingen 1972, S. 226–289. Vgl. auch HAGER 1939, S. 38ff.

⁴⁴¹ Der Zyklus wurde bislang als zwischen 1328 und 1333 erfolgter Auftrag Roberts von Anjou und Giotto interpretiert. Zu dem spätestens seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr erhaltenen, nur durch Quellen überlieferten Freskenzyklus, vgl. Joost-GAUGIER, Christiane L.: Giotto's Hero Cycle in Naples: A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XLIII, 1980, S. 311–318; HANSMANN 1993, S. 33–35; AMBERGER 2003, S. 192. ACETO brachte überzeugende Argumente für die Hypothese, dass der Freskenzyklus des Castelnuovo erst von einem Künstler der Giotto-Schule geschaffen wurde: Petrarca berichtete im Jahre 1358 im *Itinerarium Syriaicum* im Zusammenhang mit dem Castelnuovo nicht von dem *uomini famosi*-Zyklus, obgleich der florentinische Poet ein starkes Interesse an dieser Art der Kommemoration historischer Personen hatte und mit *De viribus illustribus* ein dahingehend bedeutendes Werk schuf, vgl. ACETO, Francesco: Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni. In: Prospettiva, 67.1992, S. 53–65; PERICCIOLI SAGGESE, Alessandra: Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento. In: Medioevo: i modelli. Hrsg. v. Arturo Carlo QUINTAVALLE. Mailand 2002, S. 661.

⁴⁴² Zu den vom Mailänder Chronisten Galvano Fiamma überlieferten Fresken vgl. SCHLOSSER, Julius: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, 1895, S. 187; HANSMANN 1993, S. 35f.; AMBERGER 2003, S. 192.

⁴⁴³ Die Sonderform der „*Neuf preux*“ oder der „Neun Guten Helden“ (drei heidnische Helden: Hektor, Alexander, Julius Cäsar; drei jüdische Helden: Josua, Judas Makkabäus, David; drei christliche Helden: Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon) stammt aus der französischen Literatur des frühen 14. Jahrhunderts und wurde in Italien bildlich erst im Quattrocento rezipiert, vgl. HANSMANN 1993, S. 36–44; AMBERGER 2003, S. 197–204 mit weiterführender Literatur.

⁴⁴⁴ Vgl. RUBINSTEIN, Nicolai: Political Ideas in Sieneese Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXI, 1958, S. 179–209; HANSMANN 1993, S. 51ff.; DONATO, Maria Monica: Gli eroi romani tra storia ed „exemplum“. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. v. Salvatore SETTIS. Band II. Turin 1985, S. 124 und 133; HANSEN, Dorothee: Antike Helden als „causae“. Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico in Siena. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 133–148; AMBERGER 2003, S. 209.

⁴⁴⁵ Im Palazzo del Capitano in Padua wurde 1360/1370 ein Freskenzyklus mit 36 berühmten Männern der römischen Geschichte von Francesco il Vecchio da Carrara in Auftrag gegeben. Auch diese Ausmalung ist nicht erhalten. Vgl. AMBERGER 2003, S. 193.

⁴⁴⁶ Die Fresken in der Loggia des Innenhofs im Palazzo Datini in Prato wurden 1391 ausgeführt, vgl. DONATO 1985, S. 126; AMBERGER 2003, S. 194.

⁴⁴⁷ 20 Helden der römischen Geschichte sind in der Sala degli Imperatori des Palazzo Trinci in Foligno dargestellt, vgl. EBD., S. 195.

⁴⁴⁸ Zum – nicht mehr erhaltenen – Wandzyklus (1432 von Kardinal Giordano Orsini in Auftrag gegeben) und den vier erhaltenen Handschriftenkopien mit Illustrationen vgl. die Dissertation von AMBERGER 2003; SCHEWSKI, Julia: Vom Wandbild zum Bilderbuch. Eine Handschrift aus dem Umkreis Bonifacio Bembo als Rezeption von Masolinos zerstörten Fresken vom Monte Giordano. Diss. Berlin 1998; HANSMANN 1993, S. 66–69.

⁴⁴⁹ Vgl. DONATO, Maria Monica: Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento. In: Recherche di storia dell'arte, XXX, 1986, S. 37f.; HANSMANN 1993, S. 75ff.; DONATO, Maria Monica: Dal

Boccaccios und Zanobi da Stradas, der kontinuierlich aktualisiert und ergänzt wurde, sind nur noch zwei Fragmente erhalten.⁴⁵⁰ Zuvor war in der *Aula minor* oder *Saletta* des Florentiner Palazzo Vecchio ein Zyklus mit 22 *uomini famosi* ausgeführt worden.⁴⁵¹ Die vor 1405 geschaffenen Wandbilder wurden schon im Laufe des 15. Jahrhunderts zerstört. Sie sind jedoch durch Epigramme, die von Coluccio Salutati – Staatskanzler von 1375 bis 1406 – verfasst wurden, in einer Abschrift des frühen Quattrocento überliefert.⁴⁵² Dargestellt waren Figuren aus diversen Themenkomplexen: 22 römische, griechische, mittelalterliche und zeitgenössische Helden, darunter hauptsächlich Herrscher und Heerführer – vor allem römische – sowie wiederum fünf Florentiner Poeten. Literarische Vorlage für den Zyklus waren die Sammelbiographien Francesco Petrarca's, *De viris illustribus*, sowie Filippo Villani's *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosissimis civibus*.

Während die *uomini famosi* reine – meist positiv konnotierte – Träger von Geschichte sind, verfolgen Exempelsammlungen oder -darstellungen eine bestimmte Absicht: Die historischen Figuren haben aufgrund ihrer tradierten Eigenschaften oder Taten Vorbildcharakter und werden handlungsweisend oder legitimierend eingesetzt.⁴⁵³ Die Abgrenzung zwischen *uomini famosi*-Zyklen und Exempelsreihen – wie in Siena,⁴⁵⁴ Asciano⁴⁵⁵ und Florenz⁴⁵⁶ – ist häufig nicht

Comune rubato di Giotto als Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del Buon governo). In: *Medioevo: immagini e ideologie*. Hrsg. von Arturo Carlo QUINTAVALLE. Mailand 2005, S. 489.

⁴⁵⁰ Abgebildet bei HANSMANN 1993, Abb. 44 und 45.

⁴⁵¹ Vgl. zur verlorenen Ausmalung der *Aula minor* und der Deutung des *uomini famosi*-Zyklus anhand der Epigramme DONATO 1985, S. 126–148; DONATO 1986; HANSMANN 1993, S. 85ff. RUBINSTEIN, Nicolai: *The Palazzo Vecchio 1298–1532*. Oxford 1995, S. 52ff.; AMBERGER 2003, S. 194f.

⁴⁵² Diese Epigramme sind publiziert bei HANKEY, Teresa: *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXII, 1959, S. 363–365. Es handelt sich um L. Brutus, M. Furius Camillus, P. Scipio Africanus, M. Curius Dentatus, Dantes Alligherius, Pyrrhus epyrotorum rex, Hannibal Hamilcaris, Franciscus Petrarca, Q. Fabius Maximus Verrucosus, M. Marcellus, Ninus Assiriorum rex, Magnus Alexander rex Macedonum, Claudianus poeta florentinus, D. Cenobius de Strata, Dominus Iohannes Boccaccius, G. Julius Cäsar, Octavianus Augustus, Constantinus Imperator, Karolus Magnus, M. Tullius Cicero, G. Fabritius Lucinius, M. Portius Cato Uticensis. Der Zyklus setzte mit dem römischen Konsul Brutus ein, auf den damit ein besonderer Akzent gesetzt wurde. Jener verurteilte als oberster Richter der römischen Republik seine eigenen Söhne zum Tod. Brutus, für den die Loyalität mit der Republik stärker als die väterlichen Gefühle wogen, wurde zum *exemplum* für die Republik und das Richteramt, dem staatsershaltende Funktion zukam. In Florenz hat sich ein Fresko mit der Darstellung von Brutus als gutem Richter in der Sala dell'Udienza, dem Gerichtssaal der Arte della Lana, erhalten (siehe dazu RUCK 1989). Eine Akzentuierung auf die römische Republik – anstatt des kaiserlichen Rom – findet sich auch im *uomini famosi*-Zyklus der Anticappella des Sieneser Palazzo Pubblico, der wiederum mit Brutus einsetzt, vgl. RUBINSTEIN 1958, S. 189ff.

⁴⁵³ Vgl. grundsätzlich DONATO 1985 sowie AMBERGER 2003, S. 205–214.

⁴⁵⁴ Die Vierpässe unterhalb des *Mal governo* der Sala del Nove im Sieneser Palazzo Pubblico von Ambrogio Lorenzetti, in denen tyrannische Herrscher mit einem schlechten Tod bestraft werden, sowie die schon genannten Helden der Anticappella des Taddeo di Bartolo, die von HANSEN als Tugendexempla und Fallbeispiele eines Rechtssystems interpretiert werden. Vgl. AMBERGER 2003, S. 209 und 212; HANSEN 1989 verstand die Ausmalung der Anticappella als unabhängig von der Tradition der *uomini famosi*.

⁴⁵⁵ In Asciano bei Siena entstand im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts ein komplexes Freskenprogramm, das unter anderem wiederum Exempla für den gewaltsamen Tod des Tyrannen beinhaltet. Sehr ausführlich wurde das Bildprogramm von DONATO, Maria Monica: *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del medioevo*. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, XVIII, 1988, Nr. 3, S. 1105–1272 analysiert, vgl. außerdem die kürzere Zusammenfassung in DONATO, Maria Monica: *Aristoteles in Siena. Fresken eines sienesischen Amtsgebäudes in Asciano*. In: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 105–114.

⁴⁵⁶ Die fragmentarisch erhaltene Ausmalung der *Sala dell'Udienza*, dem Gerichtssaal im Zunftgebäude der Florentiner *Arte della Lana* entstand 1340–1345 – Maso di Banco zugeschrieben – und zeigt in der Lünette das historische Exempla Brutus, der als Richter von Tugenden und Lastern umgeben ist. Vgl. DONATO 1985, S. 117ff. außerdem RUCK, Germaid: *Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude*. In: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 105–114.

eindeutig zu ziehen, zudem weisen die historischen Exempla häufig Mehrfachbedeutungen auf.⁴⁵⁷

3. Zwischenergebnis: *ein uomini famosi-Zyklus in den Initialen des Chigiano*

Vergleicht man die genannten hochmittelalterlichen „Protagonistenchroniken“ sowie die spätmittelalterlichen monumentalen *uomini famosi*- und Exempla-Zyklen mit der Figurenreihe der bebilderten *Nuova Cronica* kommt man zu folgenden Ergebnissen: Im Unterschied zu den hochmittelalterlichen Chronikillustrationen verbindet die Figurenreihe des Chigiano Personen aus unterschiedlichen Dynastien, Zeiten und Ämtern, welche von besonderer Bedeutung für die Universalgeschichte als auch für Florenz waren. Es handelt sich nicht um einen streng genealogisch aufgebauten Zyklus, auch wenn einzelne Figuren – Karl der Große, Karl I. von Anjou und Heinrich VII. bzw. Friedrich I. und Friedrich II. – echte oder nur „legendarische“ Verwandtschaftsbeziehungen verbinden.

Der Text der *Nuova Cronica* entstand zu einem Zeitpunkt (vor 1348), als sich der Bildtypus der *uomini famosi* erst allmählich und bis dahin ausschließlich außerhalb von Florenz im höfischen Kontext herausbildete. Bildliche Vorlagen als Inspirationsquelle für den Autoren Giovanni Villani bei der Einteilung seiner Chronik in einzelne Bücher sind also eher unwahrscheinlich. Als literarische Vorlagen könnte man die Sammelbiographien in Betracht ziehen, welche Villani eventuell für die bislang recht ausführliche Schilderung seiner Protagonisten benutzt haben könnte. Die Auswahl der Figuren, welche die Initialen der illustrierten *Nuova Cronica* der Biblioteca Vaticana bewohnen, ist einzig vom Chroniktext abhängig, der diese meist eindeutig vorgibt. Im Unterschied zu den *uomini famosi*-Reihen, die abgesehen von wenigen *tituli* keinen Text aufweisen, ist die Initialenreihe des Chigi L.VIII.296 weder inhaltlich noch formal losgelöst vom Text der *Nuova Cronica* denkbar. Die Initialenreihe der Handschrift, die ihrer Form nach keine kontinuierliche Abfolge der Figuren – wie in einem Wandmalereizyklus – darstellt, wurde wahrscheinlich nur bedingt als zusammenhängende Folge wahrgenommen.

Man kann nicht von einem direkten Zusammenhang zwischen der Entstehung der *uomini famosi*-Zyklen und dem Chigiano ausgehen, zumal sich sowohl Medium (Wandmalerei – Buchmalerei) als auch formaler Bildtyp (stehende Ganzkörperfiguren – figurierte Initialen) unterscheiden. Trotz dieser – zum Teil erheblichen – formellen Unterschiede scheint es legitim, die Figurenreihe zumindest als eine Frühform einer *uomini famosi*- bzw. Exemplareihe zu verstehen. Dafür spricht, dass mehrere Figuren dem Kontext der Heldenreihen entstammen: So finden sich Totila, Karl der Große, Friedrich I. Barbarossa sowie Karl I. von Anjou beispielsweise in der universalhistorischen *uomini famosi*-Reihe des Montegiordano-Zyklus wieder. Julius Cäsar und Karl der Große sind Protagonisten des Kanons der „*neuf preux*“. Mit der Parallelisierung der „guten Herrscher“ (Karl der Große, Karl I. von Anjou und Heinrich VII.) sowie der „Tyrannen“ (Totila, Friedrich I. und Friedrich II.) finden sich im Chigiano außerdem zwei antithetische Exemplareihen. Die *uomini famosi*-Reihen und die figurierten Initialen der *Nuova Cronica* mit ihrer Florentiner Heldenreihe von der Antike bis zur spätmittelalterlichen Gegenwart weisen also ein ähnliches Figurenrepertoire auf. Die auf die Bedürfnisse der Florentiner Stadtchronik zugeschnittene Protagonistenreihe des Chigiano

⁴⁵⁷ „Grundsätzlich dürfen *Uomini famosi* in den meisten Fällen auch als historische Exempla interpretiert werden.“ AMBERGER 2003, S. 212.

wurde nicht rezipiert. Sie stellt eine in der Buchmalerei des Trecento singuläre Heldenreihe dar. Die Verbindung von Protagonistenreihe und szenischen Ereignisbildern in einer illustrierten Chronik ungewöhnlich. Es gibt nur wenige vergleichbare Dekorationssysteme innerhalb der bebilderten Historiographie: Die Weltchronik Ottos von Freising ist mit Szenen ausgestattet, in welchen die bedeutenden Protagonisten – thronende Herrscherfiguren – eingebettet wurden.⁴⁵⁸ Sie sind „Amtsträger und Handelnde“ zugleich.⁴⁵⁹ In einer um 1370 in Venedig illustrierten Handschrift der *Historia destructionis Troiae* ist die Protagonistenreihe von den szenischen Darstellungen des Trojanischen Krieges in einem separaten Teil des Manuskriptes getrennt.⁴⁶⁰ Auch in der *Chronica de Gestis Hungarorum* finden sich in den figurierten Initialen zu Beginn der einzelnen Kapitel teilweise thronende, ganzfigurig stehende oder halbfigurige Herrscher, im Fließtext dagegen szenische Bilder.⁴⁶¹ Da die Initialen jedoch auch häufig mehrfigurige Szenen aufweisen, kann man in diesen Fällen nicht von formal eigenständigen Bildzyklen wie im Chigiano sprechen. In der illustrierten *Nuova Cronica* wurden die Initialen und die Textminiaturen sowohl zur optischen Gliederung, als auch zur Illustration des Textes eingesetzt. Der Geschichtsverlauf wurde durch das Auftreten bestimmter historischer Figuren gegliedert, welche in den Initialen dargestellt sind. Die Ereignisse der Textminiaturen sind es jedoch, welche das Bild von der Vergangenheit gestalten.

C Die szenischen Textminiaturen: ikonographische Untersuchung von Bildthemen und Bildtypen

Die 253 szenischen Textillustrationen historischer Ereignisse, die den Hauptbestandteil des Bildschmucks des Chigiano bilden, sind aus einem überaus umfangreichen Textangebot ausgewählt. Die Auswahl ist nicht durch den Text zwingend vorgegeben, wird jedoch von jenem im Normalfall begrenzt. Das formale Verhältnis von Bild- und Schriftanteilen zeichnet sich durch Flexibilität aus.

Die mittelalterliche Buchmalerei mit ihrer arbeitsteiligen Handschriftenproduktion ist geprägt von einer rationalen Arbeitsweise: Wenn möglich wurde das „Vorratslager“ schon vorhandener und gängiger Bildtypen kopiert. Für einen bestehenden Bildzyklus, wie den der Bibelillustration beispielsweise, wurde häufig kein neuer entworfen – doch wie verhält es sich mit der *Nuova Cronica* der Vaticana, dem einzigen überkommenen bebilderten Exemplar der Florentiner Stadtchronik des Villani?⁴⁶²

⁴⁵⁸ Die älteste bebilderte Handschrift (kurz vor 1177) der *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* des Otto von Freising befindet sich in Jena, Universitätsbibliothek, Cod. Bose q. 6. Ein weiteres Exemplar, der *Codex Mediolanensis ambrosianus F. 129* der Bib.Ambr. stammt aus dem 13. Jahrhundert, während in einer Handschrift der Bib. Casanatense der Bilderzyklus nicht ausgeführt wurde. Vgl. LAMMERS, Walther: Ein universales Geschichtsbild der Stauferzeit in Miniaturen. Der Bilderkreis zur Chronik Ottos von Freising im Jeneser Codex Bose q. 6. In: Alteuropa und die moderne Gesellschaft. Festschrift für Otto Brunner. Göttingen 1963, S. 170–214; NILGEN 1994; MEIER 2005, S. 71ff.

⁴⁵⁹ AMBERGER 2003, S. 180.

⁴⁶⁰ Genf, Bib. Bodmeriana, vgl. BUCHTHAL, Hugo: *Historia Troiana*. Studies in the History of Medieval Secular Illustration. Leiden 1971, S. 28–31, zu den Protagonisten insbesondere S. 44f. Die 21 griechischen und trojanischen ganzfigurigen und stehenden Helden bilden einen kontinuierlichen Bildzyklus aus, der nicht durch die szenischen Bilder unterbrochen ist. Einspaltige, gerahmte Bilder mit einer oder zwei Figuren stehen jeweils unterhalb des Textabschnittes, der Leben und Taten der Dargestellten behandelt.

⁴⁶¹ Budapest, Széchenyi Nationalbibliothek, ms. Clmae 404. Vgl. CHRONICON PICTUM 1968.

⁴⁶² Zwar läßt sich nicht mit Sicherheit ausschließen, dass es weitere illustrierte Kopien gab, jedoch sprechen mehrere Hinweise dagegen: Die schrittweise Herausbildung des Dekorationssystems, die im vorhergehenden

Im folgenden Kapitel wird ein Großteil der Miniaturen des Codex ikonographisch-typologisch in Gruppen gegliedert untersucht, wobei sich die thematischen Brennpunkte der illustrierten Chronik herauskristallisieren. Innerhalb dieser kennzeichnenden Themenkernpunkte herrscht eine beachtliche Variationsbreite: So stellt beispielsweise ein Großteil der Miniaturen militärische Aktionen dar. Jedoch sind diese keineswegs identisch gestaltet – dagegen wird deutlich, dass sich die Darstellung eines Angriffs von der einer Flucht oder einer Eroberung formal unterscheidet. Dank des methodischen Ansatzes der Untersuchung kann gezeigt werden, welche Bildtopoi eingesetzt wurden, um bestimmte inhaltliche Sachverhalte in den Miniaturen zu visualisieren.

Grundsätzlich baut jede Literatur auf Topoi auf: So ist der Chroniktext selbst eine Zusammenstellung von bestimmten Vorstellungsmustern, der wiederum mit allgemein gültigen und wieder erkennbaren Bildmustern illustriert wurde. Der Illustrationszyklus ist wie der Text zum Teil eine Kompilation aus älteren Quellen.⁴⁶³ Es wird im Folgenden danach gefragt werden, aus welchen Kontexten die in der *Nuova Cronica* verwendeten Bildformeln stammen: Erfuhren die überlieferten Bildmuster Veränderungen, Erweiterungen oder Reduktionen ihres Sinngehalts durch die Eingliederung in den historiographischen Kontext der *Nuova Cronica*? Wurde nur die äußere Form der Bildtopoi übernommen oder spielt die ursprüngliche Bedeutung assoziativ mit?⁴⁶⁴ Welche Rolle könnten Musterbücher gespielt haben, die bestimmte Bildthemen unabhängig von ihrem genuinen Sinnkontext überlieferten?⁴⁶⁵

1. Die Verbildlichung des Krieges: *Die Miniaturen als historische Quelle*

Die größte Gruppe, rund zwei Drittel der Textminiaturen, haben kriegerische Konflikte zum Gegenstand. Die Illustrationsinhalte lassen sich in mehrere thematische Gruppen gliedern: Angriff, Sieg und Niederlage, Flucht (Rückzug oder Vertreibung), Belagerung, Zerstörung und Seeschlachten. Die Konzentration auf die Darstellung militärischer Auseinandersetzungen ist kein eigentümliches Merkmal des Illustrationszyklus der Villani-Chronik, sondern kommt der Bedeutung gleich, welche das Thema des Krieges sowohl im Text, als auch in der Bild- und Lebenswelt der Florentiner einnahm.⁴⁶⁶ Insbesondere nach der Erlangung der Unabhängigkeit

Kapitel beschrieben wurde, hat deutlich gemacht, dass der Chigi L.VIII.296 keine Kopie eines älteren Exemplars ist.

⁴⁶³ Für FRÜHMORGEN-VOSS liegen im Bereich der Topoi und Formeln „die entscheidenden Beziehungen zwischen Bild und Text [...]. Das heißt, dass gar nicht immer ein bestimmter zugehöriger Text die bildliche Gestaltung veranlasst hat, sondern dass die Illustratoren aus einem viel allgemeiner verfügbaren literarischen Vorrat schöpfen konnten, dem sie zu entsprechen suchten.“ Siehe FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 83.

⁴⁶⁴ Stichwort „Interpiktualität“ vgl. VON ROSEN, Valeska: Interpiktualität. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. v. Ulrich PFISTERER. Stuttgart / Weimar 2003, S. 161–164.

⁴⁶⁵ Die Frage der Verwendung von Musterbüchern in Buchmalereiwerkstätten des 14. Jahrhunderts ist umstritten – Fakt ist, dass kein einziges Musterbuch aus dem Zeitraum zwischen zirka 1230 (Musterbuch des Villard de Honnecourt) bis nach 1350 erhalten ist. Hinzu kommt, dass nur selten ganze Kompositionen in Musterbüchern festgehalten wurden: Hauptsächlich finden sich menschliche Figuren und Tiere sowie Ornamentformen in den Exemplarsammlungen. Vgl. JENNI, Ulrike: Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit. In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Ausst.Kat. Köln, Schnütgen-Museum 1978. Band III, S. 139–141; SCHELLER 1995, S. 55.

⁴⁶⁶ Allgemein einführend zum mittelalterlichen Kriegswesen vgl. CONTAMINE, Philippe: La Guerre en Moyen Age. Paris 1976; NICHOLSON, Helen J.: Medieval Warfare. Theory and Practice of War in Europe 300–1500. London 2004. Zu mittelalterlichen Waffen vgl. GAIER, Claude: Les armes. Typologie des sources du Moyen Age occidental. Band 34. Turnhout 1979, insbesondere S. 44–61 zu den ikonographischen Quellen. Zur spätmittelalterlichen Armee von Florenz speziell WALEY, Daniel: The Army of the Florentine Republic from the twelfth to the fourteenth century. In: Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence. Hrsg. v. Nicolai RUBINSTEIN. London 1968, S. 70–108: Die Florentiner Armee des späten Mittelalters war eine bezahlte

im 12. Jahrhundert betrieb die Republik Florenz eine expansive Eroberungspolitik: Nahezu jedes Jahr startete die Florentiner *Militia* einen Angriff gegen eine der toskanischen Adelsfestungen oder Nachbarstädte. Dieselbe Situation bot sich nach 1250: Auf den Tod Friedrichs II., welcher die Expansionspolitik der italienischen Städte zum Stillstand gebracht hatte, und die Einrichtung des *Primo Popolo* folgten zirka zehn Jahre der militärischen Eroberungen – bis hin zur Niederlage von Montaperti.⁴⁶⁷ Diese Ereignisse sind in der *Nuova Cronica* beschrieben und im Chigiano illustriert.⁴⁶⁸ So nehmen die Florentiner Eroberungen während des *Primo Popolo*, des „*buon tempo antico*“, ⁴⁶⁹ verhältnismäßig großen Raum innerhalb des Miniaturenzyklus ein. Laut WIERUSZOWSKI war die Darstellung von Kriegen im Trecento „of extraordinary importance“⁴⁷⁰ – umso mehr im Kontext der *Nuova Cronica*, in der Villani die Siege der Republik Florenz über die Nachbarstädte feierte.

Das Spätmittelalter kannte mehrere „Typen“ der militärischen Auseinandersetzung: den Krieg auf der Ebene des religiösen Kreuzzuges, der Fehde als Rechtsstreit und der Unterdrückung von Aufständen und Strafverfolgung. Größte Bedeutung hat die Fehde als Rechtsstreit, deren Kriege in den „Formen und Gewohnheiten des Rittertums“ geführt wurden.⁴⁷¹ Diese „Typologie des Krieges“ findet sich auch in den Miniaturen der *Nuova Cronica*. So sind der Zweite Kreuzzug dargestellt,⁴⁷² oder mit der Konfrontation der aufständischen Florentiner Magnaten mit den Florentiner Truppen die Suppression eines Aufruhrs.⁴⁷³ Die meisten Miniaturen illustrieren jedoch Kriege zur Durchsetzung von bestimmten Ansprüchen.

1.1. Angriff



Abb. 32



Abb. 33

Kriegerische Schlachten sind durch im Angriff aufeinander zustürmenden Gegner verbildlicht. Der Ausgang des Kampfes ist dabei nicht immer aus dem Bild ablesbar: Die Darstellung der Schlacht von Benevent am 26. Februar 1266, in der Karl I. von Anjou die Hohenstaufen unter

Bürgermiliz, der Dienst war – wie in allen italienischen Stadtstaaten des Mittelalters – Pflicht für die männlichen Einwohner. Die genaue Zusammensetzung der militärischen Truppen ist laut WALEY aufgrund des Mangels an Quellen unklar: Man kämpfte zu Fuß oder zu Pferd, begleitet vom Fahnenwagen, dem *Carroccia*. Schon ab dem 12. Jahrhundert kämpften auch Söldner in den Florentiner Reihen. Laut WALEY 1968, S. 108 hatten die Söldner mehr Bedeutung für die Florentiner Armee, als Villani es beispielsweise schilderte: Villani idealisierte die Bedeutung der Bürgermiliz. Das Kommando lag in den Händen des *podestà*, der gemeinsam mit einem Rat aus zwölf Vertretern der Florentiner *sesti* entschied.

⁴⁶⁷ Vgl. RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 10 und S. 19.

⁴⁶⁸ F. 61r (IV 36); f. 63v (V 5); f. 86r (VI 48); f. 87r (VI 54); f. 87v (VI 57); f. 88v (VI 61); f. 89r (VI 62); f. 92r (VI 75); f. 93v (VI 78).

⁴⁶⁹ Vgl. DAVIS, Charles T.: *Il buon tempo antico*. In: *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*. Hrsg. v. Nicolai RUBINSTEIN. London 1968, S. 45–69.

⁴⁷⁰ WIERUSZOWSKI, Hélène: *Art and the Commune in the Time of Dante*. In: *Speculum*, XIX, 1944, S. 29.

⁴⁷¹ Vgl. *Der Krieg im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Gründe, Begründungen, Bilder, Bräuche, Recht*. Hrsg. v. Horst BRUNNER. Wiesbaden 1999, S. XI.

⁴⁷² F. 60v.

⁴⁷³ F. 156v.

Manfred besiegte,⁴⁷⁴ zeigt die Anjou links und die Stauer rechts (Abb. 32). Zwei Reitersoldaten, vielleicht Karl und Manfred selbst, stoßen genau in der Bildmitte aufeinander und haben die Lanzen gegeneinander gerichtet. Das Motiv entstammt der Darstellungstradition der höfischen Ritterspiele.⁴⁷⁵ Villani beschrieb den harten Kampf ausführlich, bei dem zuerst die Stauer erfolgreich waren, bis die Truppen Karls die Übermacht gewannen. Der lange Zeit unentschiedene Kampf wurde in der Illustration verbildlicht. Ein vergleichbares Bildschema findet sich auf f. 26r, wo die Schlacht zwischen den Fiesolanern und den Römern dargestellt ist (Abb. 33). Die Kriegslust der Römer, sich in zwei Gruppen zu teilen und die Fiesolaner von zwei Seiten her anzugreifen, die Villani im Text erwähnte, wurde ins Bild umgesetzt: Vom linken und rechten Bildrand stürmen die Römer mit gezückten Lanzen auf die Fiesolaner zu. Die einzelnen Truppen wurden motivisch sehr verknüpft dargestellt: ein Reiter im Vordergrund in Profilsansicht und folienartig dahinter gestaffelt bis zu einem Dutzend weitere Soldaten. Aufeinander zureitende Ritter mit erhobenen Waffen stellen eine Bildformel dar, die häufig verwendet wurde: So beispielsweise auf f. 183v (Abb. 34) und f. 184r (Abb. 35), auf denen Ereignisse aus dem Krieg zwischen Flandern und Frankreich dargestellt sind.⁴⁷⁶ Sich drohend gegenüberstehende Truppen visualisieren weitere Miniaturen.⁴⁷⁷



Abb. 34



Abb. 35

Das Motiv der hintereinander gestaffelten Gruppe von Reitersoldaten tritt schon ab dem Ende des 12. Jahrhunderts häufiger in der Buchmalerei auf, insbesondere in der biblischen Ikonographie. Später wird es zu einem vorrangigen Motiv in der Illustration historischer Texte. Für die Verbreitung der gestaffelten Reitergruppe sind insbesondere die Darstellungen von Kreuzfahrern von Bedeutung.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ F. 103r.

⁴⁷⁵ Vgl. beispielsweise die Miniaturen auf f. 249r, 300v, 339v der *Histoire Universelle* der BNP, Ms. fr. 20125, siehe EBD, S. 188ff., Abb. 88, 90, 91.

⁴⁷⁶ Bei der Miniatur mit der Schlacht bei Mons-en-Pévèle vom August 1304 (f. 183v) stürmen die Konfliktparteien ebenfalls frontal aufeinander zu. Die französischen Truppen, links im Bild, dominieren den Raum in der Miniatur, sie werden siegreich sein. Die darauf folgende Miniatur auf f. 184r kopiert das Bildmotiv des mit erhobenem Schwert reitenden Angreifers der vorherigen Miniatur – doch dieses Mal sind es die flandrischen Truppen, welche die Oberhand gewinnen. Die Leserichtung von links nach rechts entspricht also in diesem Fall der Bewegungsrichtung, wobei die offensive Stoßrichtung den Sieger des Konflikts bezeichnet. Die Miniatur zeigt den französischen König Philipp IV. (der Schöne) rechts im Bild, wie er vom Angriff der Flamen überrascht wird. So ist er nicht adäquat gekleidet: Er trägt weder Handschuhe noch einen Helm. Vgl. LUISI 2005, S. 26.

⁴⁷⁷ Auf f. 224v sind links die Florentiner zu sehen und rechts die Truppen Castruccio Castracanis – nur durch einen schmalen Flusslauf voneinander geschieden. Kompositionell und motivisch entsprechend stehen sich die Armeen Karls von Anjou und der Stauer auf f. 101r bei der Begegnung an der Brücke von Ceprano gegenüber, sowie die französischen und die flandrischen Truppen auf f. 173v. Zur entscheidenden Schlacht kommt es jedoch in diesen Fällen nicht.

⁴⁷⁸ Vgl. HÜLSEN-ESCH, Andrea von: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Berlin 1994, S. 150ff. mit einer umfangreichen Zusammenstellung der Reitergruppen-Ikonographie bis zum 12. Jahrhundert. Im 13. und 14. Jahrhundert mehren sich die Beispiele, rein motivisch gibt es jedoch keine entscheidenden Neuerungen.

1.2. Sieg und Niederlage



Abb. 36

Das Ergebnis einer Schlacht wird durch zwei unterschiedliche Bildformeln illustriert: Zum einen ist es die Darstellung des Feindes, der in die Flucht geschlagen wird, zum anderen das Bild des Siegreichen vor den toten oder verwundeten Besiegten. Das Motiv „Flucht-Verfolgung“, das aus dem Bildmodul der als kompakten Gruppe reitenden Armee besteht, kommt in der Handschrift der Vaticana häufig vor. Auf f. 63v ist zu sehen, wie die Florentiner Armee die Truppen aus Arezzo in die Flucht schlug (Abb. 36). Der Text ist in diesem Fall sehr allgemein gehalten, Villani schrieb einzig, dass die Aretiner „*da' Fiorentini furono sconfitti*“, also von den Florentinern besiegt wurden. Die Soldaten aus Arezzo – erkennbar an ihrem Banner – reiten rechts aus dem Bild heraus, verfolgt von der das Bild dominierenden Florentiner Verfolgenschaft mit gezückten Waffen.⁴⁷⁹ Gemeinsam ist diesen Miniaturen – abgesehen von der formalen Übereinstimmung hinsichtlich Bildmotiv und Komposition –, dass sie jeweils die Flucht nach einer schon erfolgten Schlacht illustrieren und damit Sieger und Besiegten klar benennen. Die Fluchtrichtung führt immer entsprechend der Leserichtung nach rechts aus dem Bild heraus. Die Sieger sind bewaffnet, während die Verlierer unbewaffnet flüchten. Ein weiteres Bildmotiv für die Illustrierung des Ausgangs einer Schlacht ist die Darstellung des siegreichen Herrschers, während die toten Besiegten ihm zu Füßen liegen. Der Sieger hält dabei häufig ein Triumphattribut in die Höhe – das Schwert,⁴⁸⁰ eine Siegespalme⁴⁸¹ sowie das abgeschlagene Haupt des Unterlegenen.⁴⁸² Die Leichen der Besiegten liegen wie aufgestapelt auf der Erde.⁴⁸³

⁴⁷⁹ Sehr ähnlich ist die Niederlage der Aragonier durch die französischen Truppen auf f. 137v im Jahre 1285 dargestellt. Die Sieger der Schlacht nehmen mehr Bildraum ein als die flüchtenden Verlierer, die sich in diesem Fall jedoch mit den Blicken zurückwenden. Im Text ist geschildert, wie der im Gesicht verwundete Peter III., König von Aragonien, die Zügel seines Pferdes durchtrennte, die Sporen gab und flüchtete, vgl. auch LUISI 2005, S. 26. Entsprechend fliehen Kaiser Otto IV. auf f. 68v mit seinen Reitern in der Schlacht von Bouvines vor den übermächtigen Franzosen unter Philipp II. sowie die Bologneser auf f. 118v oder die Truppen Karls von Anjou vor den Stauern und Konradin auf f. 111r.

⁴⁸⁰ Sieg der Römer über Catilina und die Truppen aus Fiesole (f. 25v); Niederlage des österreichischen Königs Friedrich gegen den Gegenkönig Ludwig der Bayer 1322 in Mühldorf am Inn (f. 232r). Zur Ikonographie des Schwertes im Chigiano vgl. LUISI 2005, S. 31ff. außerdem SCHÖNTAG, Wilfried: Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung des ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien. In: Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsiebzigsten Geburtstag. Hrsg. v. Konrad KRIMM und Herwig JOHN. Sigmaringen 1997, S. 91f.

⁴⁸¹ Der Herzog von Brabant siegt über die Luxemburger (f. 147r); Herzog von Artois und die besiegten Flamen (f. 158v); Krieg zwischen Tartaren und Sarazenen (f. 162r).

⁴⁸² Die Niederlage der Sienesen in Colle Val d'Elsa (f. 113v). Die Florentiner tragen das Haupt des Kommandanten der Sieneser Armee, Provenzano Salvani, auf einer Lanze über das Schlachtfeld, dessen Körper ist unter denen der Gefallenen zu erkennen.

⁴⁸³ Sehr ähnlich sind die Unterlegenen in der *Historiae Romanorum*, SUB, Cod. 151 in scrin. gestaltet, vgl. f. 45v, 48r, 85v, 120r.



Abb. 37



Abb. 38

Beim Vergleich der Illustrationen von f. 25v und f. 232r fällt auf, dass die letztere mit Sicherheit eine Kopie der ersteren ist: Auf f. 25v liegen die niedergeschlagenen Fiesolaner am Fuß eines Hügels, wobei sich die zu vorderst liegende Figur – Catilina, der sich mit Fiesole verbündet hatte – auf einen Stein stützt und den Ellenbogen angewinkelt hält (Abb. 37).⁴⁸⁴ Die Haltung ist dem ansteigenden Hügel angepasst. Auf f. 232r dagegen liegen die Besiegten auf einer Ebene (Abb. 38). Trotzdem sind die Oberkörper leicht aufgerichtet und die vorderste Figur lehnt sich auf eine unsichtbare Erhebung und hat den Ellenbogen aufgestützt. Die Gruppe der Sieger jeweils in der rechten Bildhälfte ist ebenfalls nahezu identisch: Zu vorderst der siegreiche Heerführer auf einem Pferd, das jeweils dieselbe Beinstellung aufweist und den Kopf stark angewinkelt hält – auf f. 232r scheint es sich sogar selbst in den Hals zu kneifen. Caius Antonius auf f. 25v hält mit stolzgeschwellter Brust ein Schwert, welches senkrecht gen Himmel zeigt. Dieses Motiv wird auf f. 232r von Ludwig dem Bayern übernommen, während der Herzog von Artois auf f. 158v eine Siegespalme hält. Eine erprobte Bildkomposition wie die von f. 25v wurde mehrfach in der *Nuova Cronica* kopiert oder aber zumindest in einzelnen Versatzstücken übernommen.⁴⁸⁵

1.3. Flucht



Abb. 39



Abb. 40

Ein weiteres Thema der kriegerischen Auseinandersetzung, der fluchtartige Rückzug in die eigene Stadt oder Festung, wird in mehreren Miniaturen des Chigiano verbildlicht. Meist ist die Leserichtung von links nach rechts die Bewegungsrichtung der Bilderzählung.⁴⁸⁶ Die Flüchtenden sind als recht kleine, kompakte Gruppe – meist zu Pferd – dargestellt, die eventuell über die Gefallenen der eigenen Truppe hinweg reiten. Die Verfolger nehmen

⁴⁸⁴ Catilina ist mit einer Krone und einem Wappenschild mit einem silbernen Adler auf blauem Grund dargestellt. Villani erwähnte dieses Wappen – wohl auf Sallust zurückgreifend – im Text. Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 90.

⁴⁸⁵ So recurriert der niedergestreckte Gote auf f. 34v auf den spiegelbildlich dargestellten Catilina auf f. 25v.

⁴⁸⁶ So auf f. 76v, wo die Mailänder von Friedrich II. zum Rückzug gezwungen werden, entsprechend auf f. 96r, wo die Soldaten aus Lucca vor den Florentinern flüchten, sowie auf f. 103v, wo die von Manfred Abgefallenen nach der Niederlage gegen Karl von Anjou nach Benevent flüchten, außerdem in der Miniatur auf f. 205r, welche den Rückzug der Florentiner nach Incisa zeigt. In der Illustration auf f. 72r dagegen fliehen die Pisaner vor den Florentinern gegen die Leserichtung von rechts nach links.

mindestens die Hälfte des Bildraumes ein, wobei der Erste jeweils mit einer Lanze in den Rücken des Fliehenden stößt. Die Städte oder Festungen sind am Bildrand dargestellt, das große Stadttor steht zur Aufnahme bereit offen. Das oben schon erwähnte Flucht-Verfolgungs-Motiv wird – in der Kombination mit einer Stadtansicht – für die Darstellung des Rückzuges, die Flucht in eine Stadt, eingesetzt. Dieses Motiv kommt jedoch auch in der gegenteiligen Bedeutung vor, zur Darstellung der Vertreibung von Feinden und der Befreiung bzw. Einnahme einer Stadt, das heißt die Flucht aus einer Stadt. Nahezu identisch sind die Miniaturen auf f. 30v (Abb. 39), f. 222r (Abb. 40) und f. 223r gestaltet.⁴⁸⁷ Im rechten Bildteil ist jeweils die Stadt zu sehen, aus deren Stadttor die Befreier heraus reiten, während am linken Bildrand gerade noch die vor ihnen Flüchtenden zu erkennen sind. Die Bewegung erfolgt gegen die ansonsten übliche Leserichtung von links nach rechts. An den Bannern sind die einzelnen Parteien zu identifizieren. Auch in diesem Fall kann wieder vermutet werden, dass die Miniatur auf f. 30v als Vorlage oder zumindest als Anregung für die beiden später ausgeführten Illustrationen hergenommen wurde. Das Bildthema der Vertreibung kommt im Chigiano noch häufiger vor, insbesondere bei der Illustrierung der Parteienkämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen.⁴⁸⁸

1.4. Belagerung

Die im Chigi L.VIII.296 mit Abstand am häufigsten illustrierte militärische Taktik ist die Belagerung einer befestigten Stadt oder eines Kastells.⁴⁸⁹ Hier kann man geradezu von „Massenproduktion“ eines vorgefertigten Bildschemas sprechen. Allein zwölf Miniaturen weisen eine nahezu identische Bildkomposition auf, die höchstens in den Details variiert.⁴⁹⁰ Die Stadt ist dabei immer in der Bildmitte dargestellt, die Stadttore sind sichtbar geschlossen, anhand der Standarten mit dem Wappen ist der Ort identifizierbar. Häufig sind in der Villani-Chronik nur sehr wenige Belagerer zu sehen, die an ihren Wappenschilden und Bannern zu erkennen sind. Die Belagerer stehen meist zu beiden Seiten der Stadt. Wenn es sich um ein

⁴⁸⁷ Die erste zeigt die Befreiung der Toskana von den Galliern und Germanen, die zweite den Sieg der Anjou und der Genuesen über die Spinola und die dritte schließlich die Vertreibung Cangrande della Scalas aus Padua.

⁴⁸⁸ So ist auf f. 80r die erste Verbannung der Guelfen aus Florenz im Jahre 1248 dargestellt: In der linken Bildhälfte sind die staufischen Truppen zu sehen, die in die Stadt hineinreiten, um den Ghibellinen zu helfen, während rechts ebenfalls die Guelfen (mit dem Adlerwappen) von den Florentinern Ghibellinen herausgetrieben werden. Die Illustration auf f. 88v zeigt die Vertreibung der Ghibellinen aus Arezzo: der Florentiner Guido Guerra vertrieb die Ghibellinen eigenmächtig aus der Stadt obgleich zwischen Florenz und Arezzo Frieden herrschte, worauf die Florentiner die Verbannten wieder in Arezzo etablierten. In der Miniatur werden die Aretiner Ghibellinen – erkennbar am silber-rot gespaltenen Banner (dabei handelt es sich um ein altes Wappen von Arezzo, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 140) – von den Anhängern Guido Guerras (erkennbar am Wappen der Guidi, einem Andreaskreuz in rot und weiß) aus ihrer Stadt verbannt, während der *Popolo* von Florenz, links im Bild, schon zum Eingreifen bereit ist, um die unrechtmäßige Verbannung der Ghibellinen rückgängig zu machen. Ein nahezu identisches Bildschema findet sich auf f. 96v. Im Text beschrieb Villani, wie die exilierten Florentiner Guelfen den Guelfen aus Modena im Konflikt mit den Ghibellinen zu Hilfe kamen und diese aus Modena vertrieben. In der Miniatur reiten von links kommend die Guelfen in das Stadttor hinein, während gleichzeitig rechts die Modeneser Ghibellinen die Stadt verlassen. Eine „Verfolgungsjagd“ ist hier jedoch nicht direkt dargestellt.

⁴⁸⁹ Vgl. zur Darstellung der Belagerung einer ummauerten Stadt DE SETA, Cesare: Le mura simbolo della città. In: La città e le mura. Hrsg. v. Cesare DE SETA und Jaques LE GOFF. Rom / Bari 1989, S. 17ff.; zu den Miniaturen des Chigiano LUISI 2005, S. 35ff.

⁴⁹⁰ f. 89r (Florenz belagert Pisa), f. 95v (Ghibellinen belagern Fucecchio), f. 108v (Die Florentiner belagern Pisa), f. 136r (Die Florentiner belagern Pisa), f. 146r (Die Florentiner belagern Arezzo), f. 148r (Florenz und Lucca belagern Pisa), f. 148v (Die Florentiner belagern Arezzo), f. 149r (Die Florentiner belagern Pisa), f. 168v (Florenz und Lucca belagern Festung von Serravalle), f. 187v (Florenz und Lucca belagern Pistoia), f. 197r (Florenz belagert Arezzo), f. 210r (Die Anjou belagern Trapani).

Bündnis handelt, sind die einen Bündnispartner rechts, die anderen links dargestellt. Im Chigiano werden immer ganze Armeen bei der Belagerungen gezeigt, keine einzelnen Herrscher. Die Bilder der *Nuova Cronica* wirken statisch, wodurch die Dauer der Belagerung angedeutet wird. Den Miniaturen fehlt die Dynamik der anderen mittelalterlichen Belagerungsdarstellungen, in denen gezeigt wird, wie die Belagerer angreifen und sich die Belagerten zur Wehr setzen.⁴⁹¹ Einige Male wird versucht, die Befestigungsanlagen mithilfe von Belagerungsgerät zu schwächen. Dabei kommen mechanische Geschütze zum Einsatz, Wurfmaschinen wie Katapulte, mit denen die Stadt beschossen wird⁴⁹² oder es wird mit der Armbrust geschossen.⁴⁹³ Mehrmals wird der Mauerring noch zusätzlich durch einen Staketenzaun verstärkt.⁴⁹⁴



Abb. 41

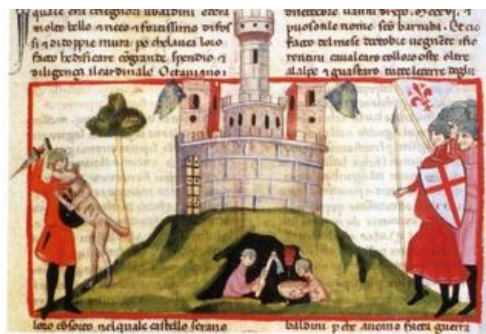


Abb. 42

Außergewöhnlich ist die Miniatur auf f. 126v, welche die Belagerung von Messina durch die Truppen Karls I. von Anjou im Jahre 1282 illustriert (Abb. 41). Die Franzosen wollten Messina von einer Seite aus angreifen, an der die Mauerbefestigung nur aus Holzzäunen bestand, doch die Frauen aus Messina „*le migliori e maggiori della terra*“ wie Villani bewundernd schrieb,⁴⁹⁵ verstärkten die Mauern „*con loro figliuoli piccoli e grandi*“ in nur drei Tagen. Die Illustration zeigt über den niedrigen Lattenzaun hinweg zwei Frauen beim Mauerbau – die eine trägt Steine, die andere Mörtel herbei –, während ein Knabe mit einem Hammer die Steine aufmauert. Im Fall der Eroberung einer Stadt waren die Frauen besonders gefährdet – nicht nur deshalb übernahmen sie wichtige Aufgaben wie den Aufbau und die Verstärkung der schützenden Stadtmauer, solange die Stadt unter Belagerung stand. Da Frauen in den Miniaturen des Chigiano grundsätzlich eine untergeordnete Rolle spielen und praktisch nie in Aktion treten, ist die Miniatur auf f. 126v beachtenswert.⁴⁹⁶ Auf f. 189r ist illustriert, wie die Florentiner die

⁴⁹¹ Vgl. beispielsweise in der Sercambi-Chronik, SERCAMBI CRONICHE 1978, S. 79, Abb. 177. Auch in den zahlreichen Darstellungen des Trojanischen Krieges in mittelalterlichen Handschriften werden bei der Belagerung Trojas durch die Griechen Angriff und Verteidigung gezeigt.

⁴⁹² F. 95v, f. 108r: bei der Belagerung der Poggibonsi durch Karl I. von Anjou ist gezeigt, wie die Belagerung die Stadt mit Hilfe einer Art mechanischer „Steinschleuder“ und mit Armbrüsten unter Beschuss nehmen, vgl. LUISI 2005, S. 37 und IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 153. Vgl. zur Darstellung des Belagerungsgeräts im Chigiano ausführlich LUISI 2005, S. 35ff.

⁴⁹³ F. 108r, f. 131r. Die Armbrust gehörte im Mittelalter zu den Waffen, welche insbesondere von den Reitersoldaten gefürchtet war. Armbrustschützen waren häufig Soldaten, die nur selten an die Waffen gerufen wurden, da ihre Handhabung relativ einfach war und keine Erfahrung im Nahkampf voraussetzte, vgl. LUISI 2005, S. 34f.

⁴⁹⁴ F. 108r, f. 126v, f. 181r, 187v, 206r. Vgl. auch das Guidoriccio-Fresko in der *Sala del Mappamondo* des Sieneser Palazzo Pubblico, auf dem die befestigte Stadt Montemassi von einem derartigen Palisadenzaun umgeben ist. Siehe zur Befestigung mit Palisadenzäunen auch LUISI 2005, S. 38.

⁴⁹⁵ Villani zitierte auch das Volkslied, das den Frauen aus Messina gewidmet ist: *Deh, com'egli è gran pietade / Delle donne di Messina, / Veggendole scapigliate / Portando pietre e calcina. / Iddio gli dea briga e travaglia / A chi Messina vuole guastare etc.* (VII 68).

⁴⁹⁶ Zur Rolle der Frauen in den Textminiaturen des Chigiano vgl. III.C.2.1.

Festung der Ubaldini von Monte Accenico belagern: Die Burg war sehr gut befestigt, deshalb ließen die Florentiner die Festung unterminieren (**Abb. 42**). Sie legten unbemerkt einen Stollen an, der bis unter das Fundament der Burg gegraben wurde. Dieser Stollen wurde mit Holzbalken gestützt. Dann wurde Feuer gelegt, wodurch die Holzkonstruktion den Stollen nicht mehr trug und diesen – und das Gebäude darüber – meist zum Einsturz brachte.⁴⁹⁷ War die Belagerung erfolgreich, so wurde die Stadt erobert. Die Invasoren sind dabei dargestellt, wie sie durch das offene Tor in die Stadt reiten. Im Unterschied zum oben geschilderten Bildmotiv des Rückzugs treiben die Eroberer jedoch keine Flüchtenden vor sich her.⁴⁹⁸ Manchmal verschaffen sie sich gewaltsam Zugang zur Stadt: auf f. 180r ist zu sehen, wie ein Bündnis aus Ghibellinen und Weißen Guelfen eine Holzpforte zerstört und in das von den Guelfen gehaltene Florenz eindringt. Die Guelfen entgegnen den Angreifern jedoch ein Armbrustfeuer und so wird die Stadt letztlich gerettet. Die Miniatur illustriert den Text exakt: den „*serraglio di legname con porta*,“ welcher aufgebrochen wurde und die „*forza delle balestra grosse*,“⁴⁹⁹ mit denen die Eindringlinge zurückgehalten wurden. Eine kleine, zirka ein halbes bis ein Dutzend Männer umfassende Truppe ritt unbehindert in die Stadt ein.⁵⁰⁰ Bei der Eroberung von Pistoia auf f. 72v führten die Florentiner ihren Fahnenwagen, den *Carroccio* mit sich. Man erkennt einen in rot gezeichneten Wagen mit großen, geländegängigen Rädern und einem sehr hohen Pfahl, an dem eine rot-weiße Standarte befestigt ist (**Abb. 43**).

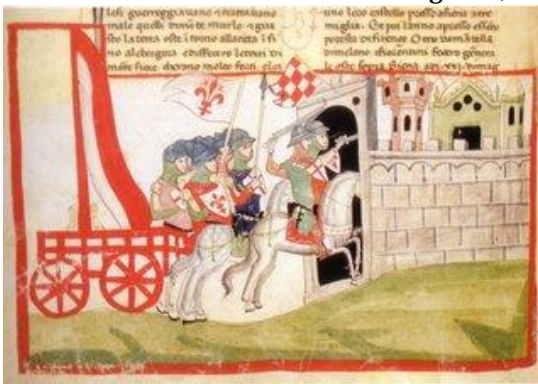


Abb. 43

Der *Carroccio* unterscheidet sich von einem gewöhnlichen, in der Landwirtschaft gebräuchlichen Karren durch den Fahnenmast und seine auffallende Größe. An der Basis des Masts sind rechts

⁴⁹⁷ Vgl. LUISI, Riccardo: *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra medioevo e Rinascimento*. Rom 1996, S. 34f.; LUISI 2005, S. 39ff. Die Unterminierung war im Fall der Festung von Accenico jedoch erfolglos. Die Florentiner konnten die Stellung erobern, da unter den Belagerten Zwietracht herrschte, vgl. VIII 86. Eine erfolgreiche Unterminierung zeigen beispielsweise die Miniatur auf f. 27r, wo die Zerstörung Fiesoles durch die Römer dargestellt ist und die Illustration auf f. 58r mit der Destruktion von Prato.

⁴⁹⁸ f. 60v (Die Eroberung von Jerusalem beim zweiten Kreuzzug, vgl. IV 35), f. 72v (Die Florentiner erobern Pistoia, vgl. VI 5); f. 87v (Die Florentiner erobern Volterra, vgl. VI 57), f. 180v (Die Ghibellinen dringen in Florenz ein, vgl. VII 62), f. 218v (Die Guelfen erobern Cremona, vgl. IX 101).

⁴⁹⁹ VIII 72.

⁵⁰⁰ Bei der Illustration der Einnahme von Volterra durch die Florentiner auf f. 87v sind zusätzlich die sich innerhalb der Stadtmauern abspielenden Ereignisse verbildlicht, wo sich das Volk kampflös und um Erbarmen bittend ergibt: So erkennt man den Bischof der Stadt, begleitet von Mönchen, die ein Tragekreuz halten, auf die Eroberer zugehend, vgl. VI 57: „*E fuggendo i Volterrani per ricoverare nella città, ch'erano le porte aperte, i Fiorentini mischiati co' Volterrani, combattendo co' loro e cacciando insieme, senza grande contasto si misono dentro a le porte; e quegli ch'erano a la guardia, veggendo i loro cittadini tornare in isconfitta, si misono a la fuga per modo che, ingrossando la gente de' Fiorentini, presono le porte, e le fortezze di sopra guerniro di loro gente, e entrato dentro, incontanente corsono la città senza contasto niuno, anzi vennono loro incontro il vescovo con tutto il chericato della città colle croci in mano, e le donne della città scapigliate, gridando pace e misericordia.*“

und links zwei kleine Löwen dargestellt.⁵⁰¹ Im Chigi L.VIII.296 findet sich der mittelalterliche Bannerwagen insgesamt vier Mal abgebildet.⁵⁰² Nach der schmachvollen Niederlage von Montaperti 1260, als die Sienesen den Fahnenwagen der Florentiner eroberten, wurde der *Carroccio* nicht mehr bei kriegerischen Aktionen mitgeführt. Im Jahre 1325 wurde wieder ein Standartenwagen ins Feld gebracht. Die Niederlage gegen Pistoia führte jedoch endgültig dazu, dass „das vormalige kriegerische Heiligtum das bereits verminderte Ansehen fast ganz eingebüßt“ hatte.⁵⁰³ Die Darstellungen im Chigiano beruhen in erster Linie auf den Beschreibungen Giovanni Villanis im Text: „Ce ne fornisce delle belle raffigurazioni, anche se piuttosto sommarie, legate in primo luogo alla descrizione del cronista – il quale forse era stato ancora in tempo per vedere qualche carroccio in funzione – e in certa misura derivate dall'immagine impressa nella memoria collettiva e probabilmente anche dall'ispezione di suoi avanzi conservati sparsamente in vari posti della cattedrale cittadina.“⁵⁰⁴ Die Bestandteile des letzten Florentiner Fahnenwagens wurden nach 1325 unter der Obhut der *Arte di Calimala* in der *Opera* von San Giovanni bzw. im Baptisterium und im Dom selbst aufbewahrt.⁵⁰⁵ Teile des *Carroccio* waren also öffentlich zugänglich – auf jeden Fall für Giovanni Villani als Mitglied und Konsul der *Arte di Calimala*, für die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 eventuell ebenfalls. Die Miniaturen des Chigiano sind die einzigen „zeitgenössischen“ Verbildlichungen eines Fahnenwagens und deshalb als Ergänzung der schriftlichen Quellen von Bedeutung: „Oltre a mostrare il prototipo del carro, che dobbiamo ritenere l'elemento base e sul quale le cronache non si diffondono in minuziose descrizioni, che ritenevano superflue finché esso era un elemento

⁵⁰¹ Villani erwähnte diese *Marzocchi* in der *Nuova Cronica* im Zusammenhang mit dem Fahnenwagen nicht. Laut DAVIDSOHN wurden die „vier Marzocchi zum Schmuck seiner [*Carroccio*, d.V.] Ecken“ später in der *Opera* des Baptisteriums aufbewahrt, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 244. Im Chigiano sind nur zwei kleine Löwen zu sehen, die zur Stütze des Fahnenmastes dienen.

⁵⁰² In der illustrierten Handschrift führen die Florentiner bei der schon erwähnten Niederlage gegen die Sienesen bei Montaperti ihren Bannerwagen mit sich: Auf f. 92r ist die Florentiner Armee vor den Toren Sienas im Mai 1260 dargestellt. Villani beschrieb in Kapitel VI 75 ausführlich die Gestalt und die Funktion des *Carroccio* „*Avenne che gli anni di Cristo MCCLX, del mese di maggio, il popolo e Comune di Firenze feciono oste generale sopra la città di Siena, e menarvi il carroccio. E nota che 'l carroccio che menava il Comune e popolo di Firenze era uno carro in su quattro ruote tutto dipinto vermiglio, e aveavi su commesse due grandi antenne vermiglie, in su le quali stava e ventilava il grande stendale dell'arme del Comune, ch'era dimezzato bianco e vermiglio, e ancora oggi si mostra in San Giovanni; e tiravalo uno grande paio di buoi coverti di panno vermiglio, che solamente erano diputati a-cio, e erano dello spedale di Pinti, e 'l guidatore era franco in Comune. Questo carroccio usavano i nostri antichi per trionfo e dignità; e quando s'andava in oste, e' conti vicini e' cavalieri il traevano dell'opera di San Giovanni, e conduciello in su la piazza di Mercato Nuovo, e posato per me' uno termine che ancora v'è d'una pietra intagliata a carroccio, si-'l'acomandavano al popolo. E' popolani il guidavano nell'osti, e a quello erano diputati in guardia i migliori e più forti e virtuososi popolani a piè della cittadè; e a quello s'amassava tutta la forza del popolo.*“ [Unterstreichungen d.V.]. Im Hintergrund sieht man neben einem aus Holzbalken gezimmerten Gestell, welches die *Martinella* trägt – eine Glocke, welche vom Ponte Sante Marie einen Monat vor Aufbruch der Armee Tag und Nacht geläutet hatte –, den Fahnenwagen der Florentiner. Sichtbar ist nur der obere Teil des Wagens mit dem Mast und dem Banner, die Räder und die Achse sind hinter den Florentiner Infanteristen verborgen. Im Text erwähnte Villani zwei Fahnenmasten („*due grandi antenne vermiglie*“) und ein mit roten Tüchern bedecktes Ochsenpaar, das den Wagen gezogen habe. Diese Elemente finden sich im Bild nicht. Laut ZUG TUCCI, Hannelore: Il Carroccio nella vita comunale italiana. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LXI, 1985, S. 16 könnten mit den zwei Fahnenmasten zwei gegenüberliegende Stangen gemeint sein. Die folgende Miniatur auf f. 93v, welche nicht die Schlacht von Montaperti, sondern den Verrat durch den Florentiner Ghibellinen Razzante zeigt, stellt wiederum den Florentiner Fahnenwagen und den Karren mit der Glocke dar. Vgl. zu den Darstellungen des *Carroccio* im Chigi L.VIII.296 außerdem VOLTMER, Ernst: Il carroccio. Turin 1994, S. 188f. und LUISI 2005, S. 46.

⁵⁰³ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 243.

⁵⁰⁴ ZUG TUCCI 1985, S. 6.

⁵⁰⁵ Das Gestell, die goldene Bekrönung des Hauptmastes und die vier *marzocchi* befanden sich in der *Opera* des Baptisteriums, die Masten waren im Baptisterium aufgestellt und das Banner ab 1328 im Dom, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 244. Villani schrieb in VI 75, „*ancora oggi si mostra in San Giovanni*“ das Banner des Florentiner Fahnenwagens.

familiare della vita pubblica, sono preziose in quanto ci danno un'interpretazione di certe fonti scritto non sempre chiarissime.⁵⁰⁶

1.5. Zerstörung

Während Festungen in den Miniaturen immer durch Unterminierung⁵⁰⁷ und Brand vollständig vernichtet werden,⁵⁰⁸ beschränkt sich die Darstellung der Zerstörung von Städten meist auf die Demontage der Stadtmauer. Auf die Eroberung einer Stadt folgte im Mittelalter nicht automatisch die vollständige Zerstörung, sondern meist die Schleifung der Stadtmauern – ein Topos der Kriegssikonographie.⁵⁰⁹ Die Mauer war Sinnbild für die ganze Stadt, ihre Zerstörung kam der Vernichtung der ganzen Stadt gleich. Eine Stadt ohne Mauer war schutzlos für Angriffe aus der freien Landschaft.⁵¹⁰ Mit der Zerstörung der Mauern ging die Stadt in den Besitz der Eroberer über und unterwarf sich ihrem Schutz. Dies entsprach der Lebensrealität des Spätmittelalters: So wies BRAUNFELS darauf hin, dass der Krieg zwischen den toskanischen Städten vielfach ein Festungskrieg war, wobei man sich gegenseitig die befestigten Landstädte zerstörte.⁵¹¹

Auf die Eroberung einer Stadt erfolgt die Kapitulation der Unterlegenen – in der *Nuova Cronica* illustriert durch die symbolische Schlüsselübergabe.⁵¹² Ein weiteres Bildmotiv für die Visualisierung der Unterwerfung findet sich auf f. 50r. Das Volk aus Fiesole zieht nach der Zerstörung seiner Stadt nach Florenz. Sie führen ihre Waffen und die Wappen von Fiesole und Florenz mit sich.

⁵⁰⁶ ZUG TUCCI 1985, S. 7.

⁵⁰⁷ Siehe dazu weiter oben.

⁵⁰⁸ Auch die 1107 erfolgte Zerstörung der Festung von Prato auf f. 58r, die Vernichtung der Befestigungsanlagen von Montebuoni 1135 auf f. 61r, Monternano im Jahre 1220 auf f. 71r und Poggibonsi auf f. 114v erfolgen auf diese Weise: Die Umfassungsmauer des Kastells liegt in Trümmern, die Basis der Burg wird von einem Gehilfen in Brand gesteckt, die Florentiner Soldaten beaufsichtigen aus einiger Entfernung das Geschehen. Fiesole wird auf der schon erwähnten Miniatur von f. 27r ebenfalls dem Erdboden gleich gemacht.

⁵⁰⁹ Vgl. DE SETA 1989, S. 16f. Auf f. 49v ist die Destruktion der mit Florenz rivalisierenden Nachbarstadt Fiesole im 11. Jahrhundert illustriert: Die Florentiner zerstörten die Stadt bis auf den Bischofspalast, einige Kirchen und die Festung, in denen sich die Fiesoloner verschanzt hatten. Die Miniatur zeigt die Anhöhe von Fiesole, auf der noch drei Gebäude stehen, wobei in der Befestigungsanlage links mehrere Soldaten zu erkennen sind. Die Stadtmauer und die Gebäude liegen in einem Trümmerkranz um die Stadt. Das Volk – Frauen und Kinder – zieht weg. Auch bei Eroberung von Pistoia, illustriert auf f. 188r, ist der zerstörte Mauerkranz dargestellt, während die Stadt intakt ist. F. 226r schließlich illustriert nach demselben Schema die Zerstörung von Assisi durch Perugia nach über einjähriger Belagerung.

⁵¹⁰ „Distruiggere le mura equivaleva sempre a disarmare l'intera comunità, privarla del suo scudo di pietra, ma demolirle in questo modo [mit der Technik der Unterminierung, d.V.] comportava anche un aggravio di lavoro per chi ricostruiva, costretto a scomporre le macerie per poterne utilizzare nuovamente i materiali.“ Siehe LUISI 2005, S. 41.

⁵¹¹ Vgl. BRAUNFELS 1979, S. 71.

⁵¹² Auf f. 86r ist illustriert, wie im Jahre 1252 die Sieneser und Pisaner Truppen, die den in der Festung von Montaio eingeschlossenen Ghibellinen zur Hilfe kommen wollten, von den Florentinern in die Flucht geschlagen werden und sich die Belagerten den Florentinern unterwarfen. Auf Knien übergab ein Ghibelline den Schlüssel zur Festung einem Soldaten aus Florenz. Interessanterweise wird der Schlüssel mit der linken Hand überreicht. Der Kniende ist damit als Verräter gekennzeichnet, vgl. zur Bedeutung von linker bzw. rechter Hand weiter unten und LUISI 2005, S. 35. Dasselbe Motiv ist auf f. 110v dargestellt: als Gesandte der Stadt L'Aquila verkleidete Barone Karls von Anjou überbrachten Konradin die angeblichen Schlüssel ihrer Stadt, woraufhin im staufischen Lager großer Jubel ausbricht. Das Triumphgeschrei aus dem Lager Konradins sollte Karl verwirren, der daraufhin nach L'Aquila ritt und sich bestätigen ließ, dass die Stadt auf seiner Seite steht. Die Übergabe des Schlüssels mit der linken Hand zeigt, dass es sich um eine List handelt.

1.6. Seeschlacht

Die Florentiner, die nicht über eine Kriegsflotte verfügten, führten ausschließlich Landkriege. In der *Nuova Cronica* sind jedoch trotzdem häufig kriegerische Auseinandersetzungen auf dem Wasser thematisiert und illustriert. Vor allem die Kriege um Sizilien und der Konflikt zwischen Pisa und Genua – beide Städte sind im Mittelalter potente Seemächte – werden verbildlicht. Themen sind Seeschlachten,⁵¹³ die Belagerung von am Meer gelegenen Städten von Schiffen aus⁵¹⁴ oder die Zerstörung der gegnerischen Flotte.⁵¹⁵ Dabei kommt das Prinzip des *pars pro toto* zur Anwendung: Ein Hafen wird beispielsweise durch eine kleine Bucht repräsentiert, welche von zwei Türmen flankiert ist,⁵¹⁶ eine gesamte Kriegsflotte besteht aus zwei Schiffen.⁵¹⁷

Die Bildvorlagen für die Miniaturen, welche Überfahrten oder Schlachten auf dem Wasser darstellen, sind im Bereich der Kreuzzugsikonographie zu sehen: In den illustrierten Handschriften der *Histoire d'Outremer* ist häufig die Überfahrt der Kreuzfahrer in das Heilige Land verbildlicht.⁵¹⁸

1.7. Zusammenfassung: *Verbildlichung des Krieges in den Miniaturen*

Die Darstellungen der militärischen Handlungen im Codex der Vaticana wirken auf den ersten Blick sehr gleichförmig. Die inhaltliche und formale Untersuchung der Bildtypen zeigte jedoch, dass die Miniaturen den jeweiligen Textinhalt präzise wiedergeben, das heißt, dass die Texthandlung durch die Wahl des Bildtypus exakt veranschaulicht wird. Trotz des Schematismus in der Darstellung zeigt sich im Chigiano ein enges Verhältnis zwischen Bild und Text. Ein Darstellungsmittel ist die kompositionelle und motivische Reduktion der Miniaturen auf wenige Elemente, wodurch eine klare Bilderzählung erreicht wird. Motivabbreviaturen werden dabei immer wieder neu zusammengefügt. Auch ganze Szenen – wie zum Beispiel der siegreiche Herrscher vor den Unterlegenen oder die Belagerung einer Stadt – werden häufig wiederholt. Die Konfliktparteien sind durch die heraldischen Zeichen meist eindeutig voneinander zu scheiden. Details wie Elemente der Rüstung, Waffen oder Gesten geben Aufschluss über den Ablauf einer kriegerischen Auseinandersetzung. Die Miniaturen sind häufig aussagekräftiger als die nüchterne Beschreibung des Chronisten im Text der *Nuova Cronica*. Kriegerische Auseinandersetzungen werden in den Bildern des Chigiano mit Bildformeln visualisiert, welche sich auch in anderen illustrierten mittelalterlichen Handschriften finden. Konkrete Vorlagen für die Darstellung von Kriegsgeschehen im Chigiano lassen sich nicht benennen – dazu sind die Sujets zu weit verbreitet:⁵¹⁹ In der

⁵¹³ F. 133r (Schlacht zwischen Genua und Pisa); f. 160v (Seeschlacht bei Capo d'Orlando zwischen Jakob II. von Aragonien und den Anjou gegen Friedrich II. von Aragonien, König von Sizilien).

⁵¹⁴ F. 221r (Die Belagerung von Genua durch die lombardischen Ghibellinen, vgl. IX 116).

⁵¹⁵ F. 138r (Die Zerstörung der französischen Flotte durch die Aragonier, vgl. VII 104).

⁵¹⁶ F. 215fv, f. 217r, vgl. auch LUISI 2005, S. 23.

⁵¹⁷ F. 127r, f. 128v, f. 131r, f. 133r etc.

⁵¹⁸ Vgl. BUCHTHAL 1957; FOLDA 1976.

⁵¹⁹ Mit der Darstellung von Gewalt im Allgemeinen und Kriegsgeschehen beschäftigte sich ausführlich RAYNAUD, Christiane: *La violence au moyen âge. XIIIe–XVe siècle. D'après les livres d'histoire en français*. Paris 1990 und RAYNAUD, Christiane: *Défense annexes et fortifications de campagne dans les enluminures des XIVe et XV siècles. Première approche*. In: KRIEG IM MITTELALTER, S. 197–249. In der Studie von 1990 untersuchte RAYNAUD 14 französische Handschriften des Spätmittelalters hinsichtlich der Formen und der Effekte der Darstellung von Gewalt, einer Typologie der beschriebenen und visualisierten Handlungsorte, Zeiten und Waffen sowie der Akteure, d.h. der Befehlshaber, Ausführenden und Opfer von Gewalt. Sie stellte fest, dass die

Bibelillustration finden sich mit dem Freiheitskampf der Makkabäer⁵²⁰ Verbildlichungen von kriegerischen Auseinandersetzungen, ebenso in den Psychomachia-Handschriften,⁵²¹ bei den Illustrationen der trojanischen und römischen Geschichte, sowie in der illustrierten Ritterdichtung. Die *Histoire ancienne jusqu'à César* beinhaltet in weiten Teilen militärische Feldzüge,⁵²² ebenso die *Histoire d'Outremer*.⁵²³ Ein großer Teil der Kreuzfahrer-Chronik behandelt den Krieg zwischen Christentum und Islam zu Land und zu Wasser, dabei sind meist Belagerungssituationen verbildlicht.⁵²⁴ In Florenz war möglicherweise eine altfranzösische Handschrift der *Histoire d'Outremer* mit einem Miniaturenzyklus, welcher 1290/1291 in Akkon begonnen und in den 1330er Jahren in Venedig vollendet wurde, vorhanden. Dieses Manuskript befand sich spätestens seit dem 15. Jahrhundert im Besitz der Medici.⁵²⁵ Aus diesen – indirekten – Vorbildern gestaltet sich das Motivrepertoire der Buchmaler des Chigiano, welche für die Verbildlichung einer enormen Anzahl von Kriegsszenen eigene, immer wieder verwendbare Bildtypen schufen.

Das am meisten schematisierte Bildthema des gesamten Villani-Codex der Vaticana sind die Belagerungsdarstellungen. Bis auf wenige Ausnahme sind es in den Miniaturen immer die Florentiner, die eine ihrer Nachbarstädte belagern: Im 12. und 13. Jahrhundert führte die Florentiner Armee mehrere kurze Militäraktionen gegen die verfeindeten Nachbarstädte oder Adelherrschaften durch. Dementsprechend häufig kommt das Thema in Text und Bild der Chronik vor. Die Buchmaler des Chigiano konnten für die Darstellungen von Belagerungen auf einen weit verbreiteten Bildtypus zurückgreifen, wobei die Belagerungsszenen der Villani-Chronik durch ihre Unbewegtheit – sowohl seitens der Angreifenden als auch der Verteidigenden – auffallen.

Die Analyse der Miniaturen hat weiter gezeigt, dass anhand der Bewegungsrichtung im Bild häufig die stärkere oder die schwächere Partei bzw. der Sieger und der Besiegte in einem Konflikt indiziert werden. Grundsätzlich fällt eine Präferenz für die Leserichtung von links nach rechts als Bewegungsrichtung im Bild auf. Mitunter werden Gegenakzente durch Figuren, die sich nach links wenden, gesetzt. Außerdem ist zu beobachten, dass im Chigiano wenige Figuren *pars pro toto* für ganze Armeen stehen. Entsprechende Darstellungen in den anderen illustrierten Handschriften weisen dagegen weitaus figurenreichere Schlachten auf. Die Gegner

Kriegsbilder des Mittelalters das Geschehen weder wirklichkeitsgetreu wiedergeben, noch reine Phantasieprodukte sind, sondern eine „vision déformée“, vgl. das Fazit in RAYNAUD 2001, S. 249.

⁵²⁰ Vgl. WITTEKIND, Susanne: Die Makkabäer als Vorbild des geistlichen Kampfes. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXVII, 2003, S. 47–71.

⁵²¹ Vgl. BRAUN-NIEHR, Beate: Anschauliche Geschichte – Text und Bilder als komplementäre Quellen historischer Erkenntnis. In: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Ausst.Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1995. München 1995, S. 17.

⁵²² Vgl. OLTROGGE, Doris: Die Illustrationszyklen zur „Histoire ancienne jusqu'à César“ (1250–1400). Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris 1989.

⁵²³ Vgl. zu den illustrierten Exemplaren der *Histoire d'Outremer* BUCHTHAL, Hugo: Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, S. 87ff.; FOLDA, Jaroslav: Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275–1291. Princeton 1976; LUCHITSKAYA, Svetlana I.: The Iconography of the Crusades. In: Images in Medieval and Early Modern Culture. Approaches in Russian Historical Research. Hrsg. v. Gerhard JARITZ, Svetlana I. LUCHITSKAYA und Judith RASSON. Krems 2003, S. 84–114; KÜHNEL, Bianca: The Perception of History in Thirteenth-Century Crusader Art. In: France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades. Hrsg. v. Daniel H. WEISS und Lisa MAHONEY. Baltimore / London 2004, S. 161–186.

⁵²⁴ Siehe beispielsweise BNP, ms.fr. 9084, f. 182v, abgebildet bei FOLDA 1976, Abb. 108; Boulogne-sur-Mer, Bib. municipale, ms. 142, f. 40v, 71r, siehe EBD., Abb. 122 und 125; Bib.Laur., ms.Plut.61.10, f. 33r, 42r, 292r, siehe EBD., Abb. 142, 143, 163; BNP, ms.fr. 2630, f. 22v, siehe FOLDA 1976, Abb. 175.

⁵²⁵ Bib.Laur., ms.Plut.61.10 vgl. FOLDA 1976, S. 192ff.

sind immer streng voneinander geschieden. Es herrscht kein unübersichtliches Schlachtengewühl wie beispielsweise in den Miniaturen der *Fatti di Cesare* der Riccardiana oder der *Storia della distruzione di Troia* der Laurenziana.⁵²⁶

Den Miniaturen der Villani-Chronik kommt als Quelle für die Darstellung historischer Kriegstechniken und -ausrüstung eine besondere Bedeutung zu: Details wie die mechanischen Katapultgeschütze, mit denen versucht wird, die Befestigungsanlagen bei einer Belagerung zu durchbrechen (f. 95v, f. 108r) oder die Darstellung der Unterminierungstechnik (f. 27r, f. 58r) geben Einblick in die Kriegsführung des Spätmittelalters.⁵²⁷

2. Die Darstellung der Religion im Miniaturenzyklus: *Bildformeln der christlichen Ikonographie im profanen Kontext*

Über 30 Miniaturen des Chigiano haben die christliche Religion, ihren Kult und ihre Vertreter sowie Transzendentes zum Gegenstand, oder aber greifen vorgeprägte Bildformeln aus dem Bereich der christlichen Ikonographie auf, um profane Themen darzustellen. Die Illustrationsinhalte bzw. die verwendeten Bildtypen lassen sich in fünf Themengruppen einteilen: 1. Biblische Ikonographie, 2. Kirchengeschichte und Papstbilder, 3. Heilige, 4. Wunder, 5. Liturgie, religiöse Riten und Sakramente. Es stellt sich dabei die Frage, inwiefern tradierte Bildschemen der christlichen Ikonographie durch die Verwendung innerhalb des profanen Kontextes der Chronikillustration eine Veränderung erfahren. Der Großteil der im Folgenden vorgestellten Miniaturen verbildlicht Ereignisse, die einzig im Chigi L.VIII.296 vorkommen: An welchen Vorbildern orientierten sich die Illustratoren bei der Bebilderung dieser im Chroniktext teilweise erstmals geschilderten Begebenheiten für die bislang keine Vorlagen zur Verfügung standen?

2.1. Bibel

Der Turmbau zu Babel

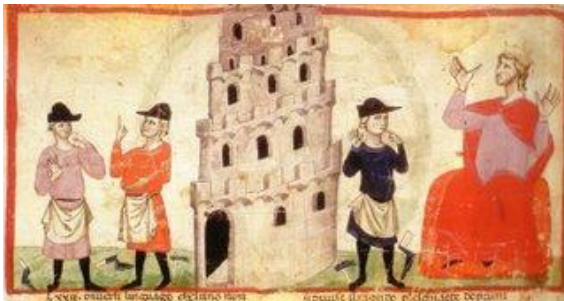


Abb. 44

Die erste Textminiatur auf f. 16v zeigt den Turmbau zu Babel: In der Mittelachse erhebt sich ein spiralförmiger, sich nach oben verjüngender Turm mit Blendarkaden, Zinnen und Schießscharten (Abb. 44). Drei Bauarbeiter mit umgebundenen Handwerkerschürzen und spitz zulaufenden Hüten haben ihre Werkzeuge zu Boden geworfen und gestikulieren wild. Der thronende Nimrod – im Sinn der mittelalterlichen Auslegung und des Villani-Textes als riesenhafter „Gigant“ dargestellt – erhebt bestürzt die Hände. Er blickt auf den Turm, der von

⁵²⁶ Bib.Ricc. ms.Ricc. 1538, vgl. f. 9v; Bib.Laur. ms. Plut. 62.13, siehe u.a. f. 37r, 44r, 44v, 46v, vgl. DEGENHART/SCHMITT I, 1.1 1968, S. 131–133.

⁵²⁷ LUISI 2005, S. 23–41. Grundsätzlich zur Bedeutung des Bildes als historische Quelle vgl. TALKENBERGER, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. In: Zeitschrift für historische Forschung, XIX, 1994, S. 289–313.

einem kreisförmigen „Regenbogen“ hinterfangen wird. Der Bogen ist unter der weißen Grundierung schwach erkennbar und ist als Zeichen der göttlichen Präsenz interpretierbar.⁵²⁸ Die Darstellung des spiralförmigen Rampenturms ist für die Mitte des 14. Jahrhunderts ungewöhnlich. Die Türme in anderen mittelalterlichen Darstellungen gleichen den zeitgleich erbauten Stadttürmen. Die Formen der Stufenpyramide und des Kegelstumpfs kommen erst ab zirka 1500 und vor allem im 17. Jahrhundert häufiger vor. Das Aussehen des babylonischen Turms wird im Chroniktext nicht näher beschrieben, eine konkrete Bildvorlage kann nicht ausgemacht werden. Die zeitgleiche Florentiner Dante-Illustration weist Stufenpyramiden bei der Darstellung des siebenstöckigen Turms des Limbo des *Inferno* IV auf. Dieser besteht meist aus einem sich nach oben verjüngenden Turm aus sieben würfelförmigen, vier- oder mehreckigen Stockwerken.⁵²⁹ Türme mit umlaufenden Rampen finden sich jedoch in der Florentiner Kunst des Trecento nicht. Die Vorstellung vom Babelturm als Spiralturm hat ihren Ursprung bei Herodot, der den Bel-Tempel in Babylon als sich verjüngenden Turm mit spiralförmigen, rundherum laufenden Treppen beschrieb.⁵³⁰ Herodot wurde erst im 15. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt, jedoch kann vermutet werden, dass einige seiner Aussagen schon früher im Westen geläufig waren. Weitere Beispiele von Türmen mit spiralförmigen Treppenhäusern finden sich in Persien, Mesopotamien und Ägypten: So besaß die Ibn-Tulun Moschee in Cairo ein Minaret mit spiralförmigem Treppenhaus. Die älteste Ansiedlung in Kairo wurde als „Babylon“ bezeichnet, da sie wahrscheinlich von babylonischen Einwanderern gegründet worden war. Im Mittelalter wurde das ägyptische Babylon synonym für Kairo verwendet: Dies erklärt eventuell die Darstellung der Babel-Türme in der Form von Spiraltürmen ab dem Spätmittelalter in Europa.⁵³¹ Vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde der Turm zu Babel meist als glatter Turm dargestellt.⁵³² Die Miniatur des Chigi L.VIII.296 ist die früheste mir bekannte Darstellung eines spiralförmigen Babelturms im Westen. Auffallend ist bei der Miniatur auf f. 16v zudem die Thematisierung der Sprachverwirrung und des Abbruchs der Bauarbeiten, welche sich ansonsten nur sehr selten findet, da meist die Bautätigkeit dargestellt ist.⁵³³ Schon ab dem 6. Jahrhundert wurde der

⁵²⁸ Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 82.

⁵²⁹ Vgl. im Infernofresko der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella (Nardo di Cione, um 1350) oben rechts. Der Turm befindet sich im von einer Mauer umgebenen Bereich des Limbo. Zum Höllenfresko der Strozzi-Kapelle vgl. PITTS, Frances Lee: Nardo di Cione and the Strozzi Chapel Frescoes. Iconographic Problems in Mid-Trecento Florentine Painting. Ann Arbor 1982, bes. S. 68 und OPITZ, Marion: Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana. Frankfurt a.M. u.a. 1998, S. 113ff. Dieser Turm wurde vereinzelt fälschlicherweise als babylonischer Turm interpretiert, vgl. MINKOWSKI, Helmut: Vermutungen über den Turm zu Babel. Freren 1991, S. 61.

⁵³⁰ Vgl. BORN, Wolfgang: Spiral towers in Europe and their Oriental prototypes. In: Gazette des Beaux-Arts, VI. Serie, 24, 1943, S. 235. Der Zikkurat von Babylon, ein künstlicher Stufenberg mit Rampen und Treppen auf dem ein Tempel stand, wird im Allgemeinen mit dem von Herodot erwähnten Tempel identifiziert. Ausgrabungen zeigten jedoch, dass dieser über ein freistehendes Treppenhaus zugänglich war. BORN vermutete, dass sich Herodot auf einen anderen Turm in der Umgebung Babylons bezog.

⁵³¹ Vgl. EBD., S. 237.

⁵³² Eine Ausnahme bildet die Miniatur in einer französischen Chronik (1380–1385), auf der der abgetreppte Turm von einer außen umlaufenden Rampe umgeben ist. Vgl. BORN 1943, S. 236.

⁵³³ Vgl. neben dem Chigiano die Darstellung in der *Histoire universelle* in Dijon, Bib. Municipale, ms. 562, f. 9r (Akkon, 13. Jahrhundert), wo zu sehen ist, wie vier Arbeiter ihre Werkzeuge fallen gelassen haben und mit Gesten des Unverständnisses und der Verwirrung – wie der ans Kinn geführten Hand des ganz oben stehenden Arbeiters – zum Ausdruck bringen, dass die Sprachverwirrung schon erfolgt ist. Ungewöhnlich ist die Darstellung in einer französischen Bibelhandschrift des 14. Jahrhunderts, in der zu sehen ist, wie die am Turmbau beteiligten Arbeiter Gott in einer ihnen gemeinsamen Sprache verhöhnen, wobei sie diesem die Zunge herausstrecken, abgebildet in GAIGNEBET, Claude und Jean-Dominique Lajoux: Art profane et religion populaire au Moyen Age. Paris 1985, S.

Turmbau zu Babel in der bildenden Kunst dargestellt, ab dem 12. Jahrhundert kommt das Thema verstärkt vor.⁵³⁴ Im 14. Jahrhundert wurde der Turmbau im deutschsprachigen Raum teilweise im *Speculum humanae salvationis* und zuhauf in den Weltchroniken,⁵³⁵ sowie in den Handschriften zu Augustins *Gottesstaat* in Frankreich verbildlicht.⁵³⁶ Der Bauvorgang wurde dabei vor allem in den Weltchroniken möglichst narrativ illustriert: So wurde gezeigt, wie das Baumaterial mit maschinellen Hilfsmitteln wie Seilzügen befördert und von den Bauarbeitern verarbeitet wurde. Ihren Höhepunkt erreichten die detaillierten Darstellungen der Bautätigkeiten im niederländischen Manierismus mit den Bildern Breugels und Valckenbrochs. In Italien wurde das Thema grundsätzlich seltener dargestellt – sieht man von byzantinisch beeinflussten Mosaiken in San Marco in Venedig, der Cappella Palatina oder im Dom von Monreale ab.⁵³⁷ Doch auch hier wird fleißig gebaut: Gott hat noch nicht eingegriffen. Die achtlos zu Boden gefallen oder an der oberen Baukante vergessenen Werkzeuge im Chigiano, die sehr expressive Gestik des Nicht-Verstehens der Handwerker⁵³⁸ sowie der Ausdruck des Erstaunens bei Nimrod lassen keinen Zweifel am Moment der Darstellung zu. Das zentrale Ereignis – die Folge des göttlichen Eingreifens – wird in der Miniatur präzise illustriert. Dante verstand die Sprachverwirrung in *De vulgari eloquentia* und in der *Divina Commedia* als die Ursache für den Verlust der Ursprache,⁵³⁹ was schließlich zur Zerstreuung der Völker und damit zur Gründung der Städte und Ansiedlungen führte. Auch bei Villani ist der Turmbau zu Babel bzw. die Hybris des babylonischen Volkes und der daraus erfolgende Sprachverlust der Grund für die Gründung der Stadt Fiesole durch einen Nachkommen Noahs. Daran knüpfte der Chronisten den Faden, welcher zur Entstehung seiner Heimatstadt Florenz führte.

Entlehnung von Bildformeln der Bibelikonographie: Die Vision Konrads II.



Abb. 45

205. Von den Darstellungen des Turmbaus ist die Miniatur auf f. 44r des Chigi L.VIII.296 inspiriert, welche die Erbauung der Stadtmauer von Florenz zeigt, vgl. dazu weiter unten IV.A.2.3.

⁵³⁴ Zum Turmbau zu Babel als Bildthema vgl. hauptsächlich FRITZ, R.: Die Darstellungen des Turmbaus zu Babel in der bildenden Kunst. Berlin 1932; LCI I 1968, S. 236–238; MINKOWSKI 1991; VON ERFFA, Hans Martin: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen. 2 Bände. München 1989, Band I, S. 511–518 mit ausführlicher Bibliographie.

⁵³⁵ Zu den illustrierten mittelhochdeutschen Weltchroniken vgl. GÜNTHER, Jörn-Uwe: Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen: Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung. München 1993. Fast alle der von Günther ausgewerteten, zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert entstandenen Weltchronik-Handschriften weisen eine Darstellung des Turmbaus zu Babel auf. Teilweise abgebildet bei MINKOWSKI 1991, S. 43ff. und 128ff.

⁵³⁶ EBD., S. 142ff.

⁵³⁷ EBD., S. 57.

⁵³⁸ In der linken Bildhälfte erteilt ein Vorarbeiter mit erhobenem Zeigefinger einen Befehl an einen nicht verstehenden Arbeiter, welcher sich als Zeichen des Nichtverstehens auf den Zeigefinger beißt, vgl. dazu MARCHAND, Eckhart: Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento. Münster 2004, S. 163. Siehe zur Darstellung der Gesten weiter unten III.C.4.2.

⁵³⁹ *Inferno* XXXI 77–79, vgl. VON ERFFA I 1989, S. 514f.

Der babylonische Turmbau ist das einzige biblische Thema, welches in der *Nuova Cronica* verbildlicht wurde. Doch das Bildformular der Bibelikonographie findet sich in der Handschrift mehrfach bei der Darstellung profaner Themen wieder. Im Folgenden werden exemplarisch einige Miniaturen vorgestellt, welche sich gängiger Bildtypen der christlichen Ikonographie bedienen, um weltliche Themen zu verbildlichen.

Mehrere Bildformeln der Bibelikonographie finden sich in der Illustration auf f. 52r wieder, welche eine Vision des Salierkaisers Konrad II.⁵⁴⁰ zeigt: Konrad wurde prophezeit, dass das Kind, welches einer armen Familie, bei der er Unterkunft für eine Nacht genommen hatte, geboren wurde, sein Nachfolger sein werde.⁵⁴¹ Das Kind war Heinrich, der Sohn des Herzogs Ludwig von Bayern, der wegen eines Mordes aus dem Reich geflüchtet war. Konrad – nicht wissend, wen er wirklich vor sich hatte – bestimmte, dass das Kind getötet werden sollte. Doch der Knabe blieb am Leben (**Abb. 45**).⁵⁴² Illustriert wurde der erste Teil der Erzählung bei Villani, während die Fortsetzung – die Errettung des Knaben durch das Eingreifen Gottes und die Thronfolge – ungebildet blieben. Quelle dieser Episode ist Martin von Troppaus *Chronicon pontificum et imperatorum*, wo die Ereignisse ausführlich geschildert sind.⁵⁴³ Die Traum- oder Visionsdarstellung links im Bild⁵⁴⁴ greift auf die unzähligen Darstellungen biblischer Träume zurück,⁵⁴⁵ insbesondere auf die drei Träume des heiligen Joseph, in denen ein Engel die Weisungen Gottes übermittelt.⁵⁴⁶ Joseph liegt in anderen mittelalterlichen Darstellungen meist ausgestreckt schlafend auf seinem Nachtlager. Die Seitenhaltung mit dem auf die Hand aufgestützten Kopf verbildlicht die Haltung des Träumenden.⁵⁴⁷ Der Engel fährt mit Sprechgestus herab und überbringt die Warnung oder Aufforderung.⁵⁴⁸ Im Chroniktext ist erwartungsgemäß kein Engel erwähnt: „*in visione*“ erfuhr Konrad, dass der Knabe sein Nachfolger sein werde. Konsequenterweise hätte der Buchmaler den Kaiser mit offenen

⁵⁴⁰ Zur Zählung der Kaiser: Villani hielt sich bei seiner Darlegung der Ereignisse an das Gerücht, welches besagte, dass Heinrich III. nicht der Sohn, sondern der Schwiegersohn Konrads II. gewesen sei, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 110. Bei Villani weicht die Zählung der Kaiser ab, so bezeichnete er Konrad II. in IV 24 als „*Curado primo*“ und Heinrich III. als „*Arrigo secundo*“ (IV 26). Für den Chronisten war der von den deutschen Fürsten Gewählte zwar deutscher König, aber nicht römischer König und Kaiser. Aus diesem Grund begann er die Zählung der in Rom geweihten Kaiser erst mit Otto I. Der fränkische Herrscher Konrad I. sowie der sächsische Heinrich I. werden nicht gezählt. Vgl. MEHL 1927, S. 115.

⁵⁴¹ IV 15.

⁵⁴² Vgl. IV 25: Der junge Heinrich kommt an den Hof Konrads, der diesen wieder erkennt und ihn mit einem Brief, in dem sein Tod in Auftrag gegeben wird, zu seiner Frau schickt. Durch das Eingreifen Gottes wird er verschont und folgt Konrad als Heinrich III. 1039 auf den Thron.

⁵⁴³ Vgl. Des Martinus Polonus Chronik der Kaiser und Päpste, in deutscher Übersetzung aus der ältesten Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, XXIV, 1858, S. 74ff.

⁵⁴⁴ Im Mittelalter gilt der Traum als eine der Vision untergeordnete Kategorie, eine Scheidung ist deshalb nicht eindeutig möglich, vgl. Einleitung zu Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Hrsg. v. Agostino PARAVICINI BAGLIANI und Giorgio STABILE. Stuttgart / Zürich 1989, S. 7f.

⁵⁴⁵ Vgl. die Bibliographie zur Traumikonographie in TRÄUME IM MITTELALTER, S. 250–255 sowie SCHMITT, Jean-Claude: Bildhaftes Denken. Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: EBD., S. 9–40; BOGEN, Steffen: Träume und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300. München 2001, bes. 85–120 zur Typologie der Träume.

⁵⁴⁶ Vgl. SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band I. Gütersloh 1966, S. 67–68, S. 127, S. 134.

⁵⁴⁷ Vgl. GARNIER, François: Le langage de l'image au moyen âge. I, Signification et symbolique. Paris 1982, S. 117. Im Chigiano sind auf f. 115v und f. 115r weitere Schlafende in dieser Haltung dargestellt.

⁵⁴⁸ So sind die drei Träume Josephs beispielsweise in einer trecentesken, wohl Sieneser Handschrift der *Meditationes vitae Christi*, BNP, ms.ital. 115, f. 16v, f. 37r, f. 44r (bei der Aufforderung zur Rückkehr nach Nazareth liegt der Christusknabe neben Joseph) dargestellt, RAGUSA, Isa und Rosalie B. Green: Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century. Princeton 1977.

Augen, die Vision „schauend“ darstellen müssen.⁵⁴⁹ Er griff jedoch auf das übliche Schema der Traumdarstellung zurück. Die ruhende Mutter mit dem Neugeborenen und dem am Lager stehenden Vater gehen mitsamt der ärmlichen Hütte auf die Ikonographie der Geburt Christi zurück.⁵⁵⁰ Auch das dritte Bildelement entstammt der Kindheitsikonographie Christi. Den gekrönten Herrscher, der mit erhobenem Zeigefinger den Tod des Säuglings befiehlt, kann man mit Herodes assoziieren, der den Bethlehemitischen Kindermord in Auftrag gibt.⁵⁵¹

Allein aus der Betrachtung der Miniatur erschließt sich die Handlung nicht vollständig – Textkenntnis ist die Voraussetzung für das umfassende Verständnis des Vorgangs. Es zeigt sich, dass man für die Visualisierung dieser zuvor nie dargestellten Szene auf bekannte Bildformeln der Bibelikonographie zurückgriff. Bei der Wiederverwendung des ikonographisch tradierten Motivs wird zwar die ursprüngliche Bedeutung im profanen Zusammenhang „mitbenutzt“,⁵⁵² die dargestellten Figuren sind jedoch nicht mit den biblischen Prototypen zu assoziieren. Wenn dem so wäre, wäre Konrad links mit Joseph zu identifizieren und rechts mit Herodes. Dies macht inhaltlich keinen Sinn. Es trifft demnach nicht immer zu, was OTT für die Weltchronik-Illustrationen feststellte: „Die Bildformeln der Weltchroniken sind durch die christliche Ikonographie legitimiert und transportieren deren Aura mit.“⁵⁵³

Die Geburt Friedrichs II.



Abb. 46

Die Darstellung der Geburt Friedrichs II. auf f. 65v ist zu Bildformeln der christlichen Ikonographie in Bezug zu setzen (**Abb. 46**). Im Mittelalter wurde durch zahlreiche Chronisten die Legende verbreitet, die angebliche ehemalige Ordensschwester Konstanze habe in fortgeschrittenem Alter noch den Thronfolger Friedrich II. zur Welt gebracht. Für Villani war

⁵⁴⁹ Im Winchester Psalter des British Museum, Nero C IV, f. 13r schaut Joseph in seiner Vision den Engel, vgl. SCHMITT 1989, S. 14f.

⁵⁵⁰ Vgl. SCHILLER I 1966, S. 69–86. Eine ähnliche Bildkonzeption findet sich in der Darstellung der Geburt Friedrichs II. auf f. 65v, wobei sich die Anwesenheit von mehreren Frauen am Bett der Wöchnerin auf die Ikonographie der Marien- oder Johannesgeburt bezieht. Mutter und Kind sind in den Illustrationen auf f. 52r und f. 65v jedoch analog gestaltet.

⁵⁵¹ Vgl. SCHILLER I 1966, S. 124–126; SMYSER SILBERGER, Henrietta: The Iconology of the Massacre of the Innocents in Late Quattrocento Siene Art. Ann Arbor 1999, insbesondere S. 118–149 zu italienischen Darstellungen bis ca. 1450. Siehe zum Gestus des ausgetreckten Zeigefingers weiter unten. Eine weitere auf die Ikonographie des Bethlehemitischen Kindermords zurückgehende Miniatur findet sich auf f. 225v.

⁵⁵² So weist Villani darauf hin, dass Heinrich durch das Eingreifen Gottes in das Geschehen errettet wurde („*per volontà di Dio*“). Der die Vision übermittelnde Engel repräsentiert die göttliche Intervention.

⁵⁵³ OTT 1989, S. 87.

Friedrich deshalb der geborene Feind der Kirche schlechthin, der „Antichrist“ – „*essendo nato di monaca sacra e in età di lei di più di LII anni ch'è quasi impossibile a natura di fenina a portare figliuolo siché nacque di due contrarii, allo spirituale e quasi contra ragione al temporale*“⁵⁵⁴ Die Niederkunft Konstanzes wurde zur politischen Propaganda gegen das Stauferhaus benutzt. Villani gab die Legende wieder, wonach Konstanze – um eventuellen Zweiflern an ihrer Mutterschaft Vorschub zu leisten – ihren Sohn öffentlich auf dem Marktplatz von Palermo entbunden habe. Allen Frauen, die es verlangten, wurde Zugang zum Zelt gewährt, woraufhin die Gerüchte verstummten.⁵⁵⁵ Die Illustration des Chigiano ist die einzige mittelalterliche Verbildlichung dieser Version der legendenumwobenen Geburt Friedrichs II., wie sie von Villani in der *Nuova Cronica* geschildert wurde.

Die Miniatur zeigt Konstanze, die den neugeborenen Friedrich vorzeigt, wie es dem Usus des Besuchs am Wochenbett entspricht. Die Szene spielt sich in einem fast die ganze Bildfläche ausfüllenden, kreisrunden Pavillon ab, der auf einem Platz inmitten von Häusern aufgebaut wurde.⁵⁵⁶ Drei große Schilde mit dem Wappen der Aragonier, den roten Pfählen in Gold, sind am Zelt angebracht. Konstanze ruht auf dicken Kissen, von einer mit Bordüren geschmückten Zudecke eingehüllt. Sie trägt die Krone auf dem mit einem weißen Schleier umhüllten Kopf und wirkt durch die schmalen Gesichtszüge älter als die an ihrem Lager sitzenden, pausbäckigen Frauen, denen sie den in Windeln fest eingewickelten Neugeborenen entgegenreicht.

Die Miniatur bezieht sich auf den Bildtypus des Geburtsbildes, der in Darstellungen der biblischen, apokryphen oder Heiligengeburt sehr verbreitet ist. Der Vorgang der Geburt selbst wurde bekanntlich nur äußerst selten dargestellt,⁵⁵⁷ vielmehr wurde in den Bildern das Wochenbett gezeigt. So findet sich das Bildschema der Wochenbettszene mit der halb aufgerichteten, mit Kissen abgestützten Wöchnerin und den Frauen bei der Darstellung der Geburt Mariens und Johannes' des Täufers.⁵⁵⁸ Hier reicht häufig eine der am Lager stehenden Frauen das gewickelte Kind der Mutter.⁵⁵⁹ Der Bildtypus wurde für die Verbildlichung von Heiligengeburt innerhalb der Vitendarstellungen oder bei Darstellungen von profanen Wochenstuben verwendet.⁵⁶⁰ Das Bildschema der Geburtsdarstellung wurde im Chigiano

⁵⁵⁴ V 16.

⁵⁵⁵ Villani drückte sich an dieser Stelle nicht ganz klar aus, wenn er schreibt „*qual donna volesse v'andasse a vederla, e molte ve n'andarano e vidono*“ [Unterstreichungen d.V.]. Ob die Frauen der Geburt beiwohnten oder nur die Wöchnerin „sahen“ bleibt ungeklärt. Laut BIGLIARDI waren es die Chronisten und ersten Lokalhistoriker Jesis, die ab dem 16. Jahrhundert die Nachricht verbreiten, dass „Costanza d'Altavilla partori sotto una tenda collocata nella piazza principale“, BIGLIARDI, Rosalia: La nascita a Jesi tra storia e leggenda. In: Federico II di Svevia stupor mundi. Hrsg. v. Franco CARDINI. Rom 1994, S. 57f. Siehe außerdem KANTOROWICZ, Ernst: Kaiser Friedrich der Zweite. Berlin 1927, S. 11 und SOMMERLECHNER 1999, S. 449.

⁵⁵⁶ Laut Villani fand die Geburt in einem „*padiglione in su la piazza di Palermo*“ statt, V 16.

⁵⁵⁷ In der sakralen Kunst war der Geburtsvorgang nicht darstellbar, eine Ausnahme bildet die Illustration der *Meditationes vitae Christi* der BNP, ms.ital. 115, f. 19r, vgl. RAGUSA / GREEN 1977, S. 33.

⁵⁵⁸ Entsprechend wurde die Geburt Mariens beispielsweise von der Werkstatt Pacino di Bonaguidas in Antiphonar B (f. 206r) und im Antiphonar C (f. 32r) des Museo Civico in Montepulciano dargestellt. Zur Mariengeburt allgemein vgl. SCHILLER IV.2 1980, S. 63–66. Zu den Darstellungen der Wochenstube vgl. ZGLINICKI, Friedrich von: Geburt. Eine Kulturgeschichte in Bildern. Braunschweig 1983, S. 142–228.

⁵⁵⁹ Vgl. die Darstellung der Mariengeburt in der Arenakapelle.

⁵⁶⁰ Siehe beispielsweise die Geburt des heiligen Sebaldus (Selbaldusaltar, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, vgl. ZGLINICKI 1983, Abb. 193), die Geburt des heiligen Remegius auf einem Bildteppich in Reims (EBD., Abb. 236). Das Motiv der geöffneten Zeltbahnen, welche den Blick in den Pavillon freigeben, kommt ebenfalls aus der Ikonographie der Geburt Christi. Ursprung ist der Bettvorhang, welcher die mittelalterliche Bettstelle vom Wohnraum abtrennte. Häufig stellen Szenen mit Bettvorhängen Vorgänge dar, in denen Frauen beteiligt sind, so unter anderem Geburten, vgl. EBERLEIN, Johann Konrad: Apparitio regis – revelatio veritatis.

eingesetzt, um die im Text beschriebene Handlung möglichst prägnant zu illustrieren. Die ursprüngliche Bedeutung – die Geburt der Muttergottes oder eines Heiligen – schwingt assoziativ nicht mit. Friedrich II. wird im Chroniktext äußerst negativ geschildert, weshalb eine Verklärung seiner Geburt sehr unwahrscheinlich erscheint. Andererseits ist zu beobachten, dass die Miniatur auch keine Abwertung vornimmt. Die Szene der – an sich entwürdigenden – Geburt auf dem Marktplatz von Palermo wird neutral bzw. durch den luxuriösen Pavillon einer Herrschergeburt angemessen geschildert. Der konkrete Zusammenhang – die im Text geschilderte Entbindung in einem Zelt auf einem öffentlichen Platz sowie der übliche Besuch der Frauen am Wochenbett – hat bei der Verbildlichung der Szene größere Bedeutung als die Bildtradition der Marien- oder Heiligengeburt. Der Miniatur des Chigiano kommt aufgrund der Tatsache, dass es sich um die einzige mittelalterliche Verbildlichung der Geburt Friedrichs II. handelt, eine besondere Bedeutung zu.⁵⁶¹

Der Tod Heinrichs VII.



Abb. 47

Als letztes Beispiel dient die Darstellung des Todes von Heinrich VII.⁵⁶² Um das Totenbett des Herrschers sind mehrere Personen versammelt, die mit expressiver Gestik um den Verbliebenen trauern (Abb. 47). Den Buchmalern waren diese Verzweiflungs- und Trauergesten von den vielen Darstellungen der Passion, insbesondere der Beweinung und Grablegung Christi sowie des Marientodes bekannt.⁵⁶³ Die Geste des Mannes, welcher seine

Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. München 1982, S. 140. EBERLEIN erwähnte weiter, dass in den mittelalterlichen Rechtsbräuchen der Bettvorhang eine bedeutende Rolle spielte. So genossen schwangere oder gebärende Frauen Schutz vor Strafe, soweit der Bettvorhang reichte, siehe EBD. S. 141. Bei der Ikonographie der Geburt Christi kommt neben der praktischen Funktion des Vorhangs als Abtrennung der Bettstatt die Inkarnationssymbolik hinzu: „In Verbindung mit religiösen Themen weisen die Bettvorhänge auf die irdische Existenz Christi, wobei vor allem in der Szene der Geburt Christi, in welcher der Gedanke der Inkarnation am klarsten zum Ausdruck kommt, der Akzent auf die Menschwerdung über die Mutterschaft Mariens gesetzt wird.“ (EBD., S. 145)

⁵⁶¹ Im Museo Colocci in Jesi befindet sich eine Darstellung der Geburt Friedrichs II. in Jesi von Luigi Mancini aus dem 19. Jahrhundert. Auch hier liegt Konstanze in einem Bett, welches sich in einem prächtigen Zelt befindet. Dieses Zelt ist auf einem öffentlichen Platz in Jesi aufgestellt. Die Zeltbahnen sind geöffnet und eine Hebamme zeigt den Neugeborenen dem zahlreich anwesenden Volk. Vgl. FEDERICO II 1994, S. 57. Im *Liber ad honorem Augusti* ist der neugeborene Friedrich mit seiner Mutter Konstanze dargestellt, welche den Säugling der Herzogin von Spoleto in Obhut gibt, vgl. PETRUS DE EBULO, S. 206f.

⁵⁶² F. 207v.

⁵⁶³ Aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas stammt die Darstellung der Klage um den heiligen Stephanus im Antiphonar A des Museo Civico von Montepulciano: Den in einem Sarg aufgebahrten Toten beweinen sechs Männer und eine Frau. Vgl. allgemein BARASCH, Mosche: Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York 1976, S. 57ff. Zur *Dormitio* siehe SCHILLER IV.2 1980, S. 83ff.

Tränen mit dem Stoff seines Gewandes trocknet, findet sich bei Darstellungen von Johannes unter dem Kreuz. Die Beweinung Christi ist der am meisten verbreitete Bildtypus der *Lamentatio*, doch es existieren auch Darstellungen dieses Typus außerhalb der Bibelillustration: So die zehn Miniaturen des zu Beginn des 11. Jahrhunderts entstandenen Sakramentars des Bischofs Warmundus von Ivrea, welche diverse Sterbe- und Bestattungsrituale verbildlichen.⁵⁶⁴ Dargestellt sind mit verschiedenen Trauergesten um den Verstorbenen klagende Angehörige am Sterbebett. Klageszenen finden sich weiter auch in der profanen Kunst: In den Illustrationen des Trojanischen Krieges wird der Tod Hektors, Achilles und Paris' mit den üblichen Trauergesten beklagt.⁵⁶⁵ Das ikonographische Schema – die Trauernden um den aufgebahrten Toten – wurde bei der Darstellung des Todes von Heinrich VII. im Chigi L.VIII.296 jedoch nicht nur zur Illustration des Bildtextes, sondern auch wertend eingesetzt. Dies zeigt sich im Vergleich der Miniatur mit dem Tod Heinrichs mit der Darstellung des Todes von Friedrich II., der – im Gegensatz zu Heinrich – einen „schlechten Tod“ stirbt.⁵⁶⁶ Um Friedrich, getötet durch die Hand des eigenen Sohnes,⁵⁶⁷ wird nicht getrauert. Durch die Schilderung der Verzweiflung der Angehörigen Heinrichs VII. an seinem Sterbebett wurde der Tod des Kaisers in der Miniatur des Chigiano als besonders beklagenswert geschildert. Die Trauernden beweinen stellvertretend für den Betrachter den Verstorbenen.

2.2. Päpste

Die Mehrheit der Bilder im Chigiano, welche den christlichen Kult illustrieren, zeigt Szenen, in denen ein Papst eine tragende Rolle spielt.⁵⁶⁸ So sind Päpste bei ihrer Krönung verbildlicht,⁵⁶⁹ sie sind in ihrer Position als Oberhaupt der Kirche dargestellt⁵⁷⁰ oder sie empfangen weltliche Herrscher.⁵⁷¹ Sonderfälle stellen die Miniaturen auf f. 120r und f. 175v/176r dar: Illustriert sind die Verfehlung eines Papstes durch die Duldung der Simonie sowie die Episode der Gefangennahme Bonifatius' VIII. in Anagni.

Die Päpste sind im Chigi L.VIII.296 an ihren Insignien – der Tiara⁵⁷² und dem Schlüssel⁵⁷³ – zu

⁵⁶⁴ Ivrea, Kapitularbib., ms. 86, f. 191r–206v. Vgl. SCHMITT 1990, S. 211–224.

⁵⁶⁵ Siehe beispielsweise im *Roman de Troie*; BNP, ms.fr. 782, f. 108r, in der *Histoire ancienne*; BL, Royal 20 D I, f. 114r vgl. BUCHTHAL 1971, Pl. 14b sowie in der *Historia destructionis Troiae*, Madrid, Bib.Nacional, ms. 17805 (Vitr. 21–5), f. 66r, f. 97v, f. 112v vgl. EBD., Pl. 43a, 44b, 44d.

⁵⁶⁶ Vgl. zum Herrschertod in den Miniaturen IV.B.3.2.

⁵⁶⁷ F. 85r.

⁵⁶⁸ Die umfangreichste Studie zur Papstikonographie des Mittelalters stammt von LADNER, Gerhart B.: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. 5 Bände. Vatikanstadt 1941–1984; die Darstellungen von Päpsten im 13. Jahrhundert untersuchte PARAVICINI BAGLIANI, Agostino: *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*. Rom 1998.

⁵⁶⁹ F. 47r, f. 154v, f. 186v.

⁵⁷⁰ F. 78v, f. 194r, f. 194v, f. 201v.

⁵⁷¹ F. 39v, f. 124v, f. 157r, f. 166r.

⁵⁷² Vgl. SCHRAMM, Percy Ernst: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. Stuttgart 1956, S. 51–98; LADNER III 1984, S. 270–308 zur Entwicklung der Tiara. Nach der *Konstantinischen Schenkung* wies Papst Silvester die Verleihung einer Krone durch Konstantin zurück, nahm dagegen das *Phrygum*, einen weißen, konischen Hut, an (dargestellt im Fresko von Santi Quattro Coronati in Rom). Zu Beginn des 12. Jahrhunderts ist im *Liber Pontificalis* von der Tiara als päpstlicher Kopfbedeckung die Rede, die frühesten Abbildungen eines Papstes mit Tiara finden sich im 11. und 12. Jahrhundert. Seit dem Pontifikat Innozenz' III. (1161–1216) trug der Papst die Tiara als Zeichen seiner Herrschaft – während die bischöfliche Mitra „Symbol seines Hohenpriestertums“ war, siehe LADNER III 1984, S. 299. Die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 stellen die Tiara stets mit einer diademartigen Borte bzw. einer Krone am unteren Rand dar, wie sie sich schon auf den frühesten Darstellungen findet. Im 13. Jahrhundert wies die Tiara ein Diadem am unteren Rand und eine hinzugefügte Krone auf, während schließlich unter Bonifatius VIII. um 1300 durch die Hinzufügung einer weiteren Krone das *Triregnum*, die dreifach gekrönte Papsttiara entstand. LADNER wies ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei der Tiara nicht um ein rein weltliches

erkennen. Hinzu kommen der rote Mantel⁵⁷⁴ und die weißen Handschuhe.⁵⁷⁵

Konklave und Konzile

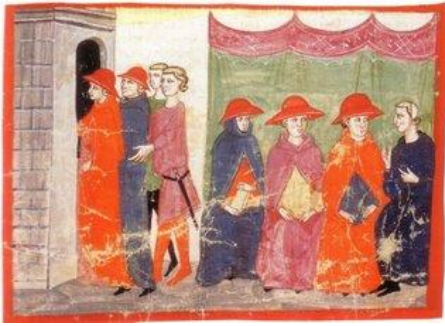


Abb. 48



Abb. 49

Die Darstellungen der Papstkrönungen werden weiter unten in III.C.3.2. behandelt, da sie einen für Krönungsdarstellungen üblichen Bildtypus aufweisen. Die Papstwahl, das Konklave, ist auf f. 122v und f. 214v dargestellt. Die Miniatur auf f. 122v zeigt in der rechten Bildhälfte die sich beratenden Kardinäle, auf die der am rechten Bildrand sitzende Karl I. von Anjou einspricht (**Abb. 48**). Die Darstellung Karls als Teilnehmer eines Konklave läuft den strengen Regeln für das Prozedere der Papstwahl entgegen, welches nur Kardinäle als Anwesende vorsah. Nach dem Tod des Orsini-Papst Nikolaus III. in Viterbo war das Amt des Pontifex fünf Monate lang vakant, da sich die Kardinäle im Konklave nicht auf einen Kandidaten einigen konnten.⁵⁷⁶ Zur Stärkung der Machtposition der französischen Kardinäle wurden – „*a petizione si disse del re Carlo*“ – Matteo und Giordano Orsini, die Verwandten des verstorbenen Papstes verhaftet. Mit Martin VI. wurde schließlich 1281 ein französischer Kardinal in das Amt gewählt. Im linken Bildteil werden die Orsini-Kardinäle von zwei Bewaffneten durch ein Portal wohl in das Gefängnis geführt. Auch das zweite im Chigiano verbildlichte Konklave war von Schwierigkeiten und Konflikten bestimmt: Villani berichtete, dass nach einer Vakanz von über zwei Jahren am 7. August 1316 Johannes XXII. in Avignon als Kompromisskandidat gewählt wurde. Die Kardinäle aus der Gascogne stimmten dabei laut dem Chronisten für ihren Gegner Johannes, weil sie glaubten, dieser würde einen der ihren für das Papstamt bestimmen. Doch mit der Unterstützung der italienischen und provenzalischen Kardinäle machte sich Johannes XXII. selbst zum Papst. Die Miniatur zeigt Jacques Duèse, den zukünftigen Papst Johannes XXII. flankiert von vier Kardinälen. Die Illustration auf f. 214v ist die einzige Darstellung einer Papstwahl, bei der der Kandidat ohne Tiara zu sehen ist. Ein ähnliches Bildmotiv findet sich

Herrschersymbol handelt, obgleich sie ein imperiales Symbol war (vgl. EBD. S. 301). Die Tiara hatte zudem geistlich-symbolische Bedeutung.

⁵⁷³ So hält Bonifatius VIII. bei seiner Krönung (f. 154v) und der Gefangennahme (f. 176r) den goldenen Schlüssel. Außerdem ist Clemens V. bei der Krönung (f. 186v) und bei der Bestätigung der Wahl Heinrichs VII. zum deutschen König (f. 194v) mit Schlüssel dargestellt. Der Schlüssel wurde im 11. Jahrhundert ein Papstssymbol, nachdem er seit dem 5. Jahrhundert das Attribut des heiligen Petrus war, vgl. PARAVICINI BAGLIANI 1998, S. 20f.

⁵⁷⁴ Der purpurrote Mantel war ursprünglich ein imperiales Machtsymbol, welches die Päpste spätestens seit dem 8. Jahrhundert trugen. Im *Constitutum Constantini* wurde Papst Silvester I. das Tragen des Purpurmantels, der *clavis purpurea* überantwortet, vgl. EICHMANN, Eduard: Weihe und Krönung des Papstes im Mittelalter. München 1951, S. 33–35; TRAEGER, Jörg: Der reitende Papst. Ein Beitrag zu Ikonographie des Papsttums. München 1970, S. 13; PARAVICINI BAGLIANI 1998, S. 61ff.

⁵⁷⁵ Der Handschuh als Zeichen der Reinheit, Ehrfurcht und Weihe besitzt eine vielseitige Symbolik. Seit dem späten 12. Jahrhundert wurden Päpste mit Handschuhen, auf deren Rücken ein rundes Ornament angebracht ist, dargestellt. Vgl. LADNER III 1984, S. 266f. Im Chigiano tragen alle Päpste diese Handschuhe und einige Male ist auch das Ornament zu erkennen, siehe f. 157r und f. 176r.

⁵⁷⁶ VII 58.

auf f. 47r, wo dargestellt ist, wie Kaiser Otto I. Papst Johannes XII. „*face disporre e cacciare del papato*“.⁵⁷⁷ Am linken Bildrand ist ein hohes Gebäude zu erkennen, durch dessen Portal der abgesetzte Papst hinausgeführt wird. Sehr ähnlich ist die Miniatur auf f. 231v gestaltet: Hier wird die erste Frau des französischen Königs Karl IV., von der sich jener unter dem Vorwand des angeblichen Ehebruchs getrennt hatte, symbolisch weggeführt. Die Szenen der Ausweisungen erinnern an die Darstellungen der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, welche eventuell Vorbild für die Miniaturen des Chigiano gewesen sein könnten.⁵⁷⁸

Auf f. 78v und f. 201v sind das erste Konzil von Lyon 1245 und das Konzil von Vienne 1311/1312 dargestellt. In der Miniatur auf f. 78v thront Innozenz in der Bildmitte (**Abb. 49**). Zu seiner rechten Seite sind – in hierarchischer Abfolge – Kardinäle, Bischöfe und weitere Kleriker zu sehen, zu seiner linken protokolliert ein Notar an einem kleinen Tischchen die Worte des Papstes.⁵⁷⁹ Hinter dem Protokollanten sitzen ein Kardinal und ein Bischof.⁵⁸⁰ Mit ähnlichen Versatzstücken arbeitet die Miniatur auf f. 201v:⁵⁸¹ Papst Clemens V. sitzt auf einem massiven Papstthron mit hoher Lehne und übergibt den tiefer sitzenden Kardinälen zwei Bücher. Die Geste des Papstes mit der Reichung der Bücher an die Kardinäle bezieht sich wohl auf die Überreichung der Summe der während des Konzils getroffenen Beschlüsse und Dekrete. Der Papst ist damit als Gesetzgeber dargestellt. Die Miniatur ist von der Ikonographie des *Traditio Legis*-Bildes inspiriert: Dieses zeigt Christus, flankiert von Petrus und Paulus. Christus überreicht Petrus eine geöffnete Buchrolle.⁵⁸² Der Buchmaler griff demnach einen tradierten Bildtypus auf, welcher Christus bei der Übergabe des Gesetzes an Petrus zeigt, um die Nachfolger Petri wiederum als Gesetzgeber darzustellen.



Abb. 50

Das Schema des frontal thronenden Papstes in einem durch das Vorhangmotiv als

⁵⁷⁷ IV 1.

⁵⁷⁸ Vgl. zu den frühen Darstellungen des Bildthemas in der Buchmalerei BERNABÒ, Massimo: *La cacciata del Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali*. In: *La miniatura italiana in età romanica e gotica*. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Hrsg. v. Grazia VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG. Florenz 1979, S. 269–281.

⁵⁷⁹ Der Schreiber ist – als einziger Laie unter dem Klerus – wesentlich kleiner dargestellt. Es zeigt sich hier die Verwendung der Bedeutungsperspektive in den Miniaturen.

⁵⁸⁰ Das Konzil von Lyon 1245 ist außerdem in der *Chronica Majora* des Matthew Paris dargestellt, vgl. Cambridge, Corpus Christi College 16, f. 186v sowie BL, ms. Royal 14.C.VII, f. 138v (vgl. LEWIS, Suzanne: *The Art of Matthew Paris in the Chronica majora*. Aldershot 1987, S. 264f.) sowie in einer Handschrift der BNP von ca. 1490 dargestellt, vgl. SIEBEN, Hermann-Josef: *Konzilsdarstellungen – Konzilsvorstellungen*. 1000 Jahre Konzilsikonographie aus Handschriften und Drucken. Würzburg 1990, S. 24f., Abb. 10.

⁵⁸¹ In Lyon verurteilte Innozenz IV. Kaiser Friedrich II., wie Villani im Text ausführlich schilderte: in Anwesenheit der Bischöfe, Erzbischöfe, Kardinäle und Prälaten exkommunizierte er den abwesenden Kaiser aufgrund seiner vielen Verbrechen gegen die Kirche (VI 24).

⁵⁸² Die frühesten Beispiele der Verbildlichung dieses Vorgangs stammen aus der christlichen Kunst der Spätantike. Vgl. zur Ikonographie der *traditio legis* DAVIS-WEYER, Cécilia: *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, XII, 1961, S. 7–45.

Repräsentationsraum ausgezeichneten Innenraum findet sich auch auf f. 194v.⁵⁸³ Illustriert ist die Bestätigung der Wahl Heinrichs von Luxemburg zum deutschen König durch Papst Clemens V. (Abb. 50).⁵⁸⁴ Die Gesandten Heinrichs knien zur Linken des thronenden Papstes, ihnen gegenüber sitzen der Kardinal von Fiesco und der Kardinal von Prato. Die Miniatur weist das Bildschema für Konzilsdarstellungen des Chigiano auf und ist doch – aufgrund der präzisen Figurendarstellung – eine exakte Textillustration. In leicht variiertes Form findet sich das Bildmodul des frontal thronenden Papstes auch bei der Illustration von päpstlichen Audienzszenen.⁵⁸⁵ Dabei zeigt sich, dass die weltlichen Herrscher, wenn sie gemeinsam mit dem Papst thronend dargestellt sind, meist in einer erniedrigten Position und immer zur Linken des Pontifex sitzen.

2.3. Heilige



Abb. 51



Abb. 52

In der Handschrift finden sich mehrere Miniaturen, die Szenen aus dem Leben von Heiligen visualisieren. Giovanni Villani erfand zum Teil in seiner Chronik die Legenden der florentinischen Heiligen, zumindest fixierte er sie als einer der Ersten schriftlich.⁵⁸⁶ In den Miniaturen des Chigiano wurden diese Florentiner Heiligen teilweise das erste Mal bildlich dargestellt – meist mit Hilfe konventioneller hagiographischer Bildformeln. Dabei fällt auf, dass nur ein einziger Heiliger mit einem Nimbus ausgezeichnet ist, obgleich auch andere dargestellte Heilige zum Zeitpunkt der Entstehung der Handschrift schon kanonisiert waren: Es ist dies der

⁵⁸³ Siehe auch weiter unten III.C.3.1. zu den Thronbildern.

⁵⁸⁴ VIII 102.

⁵⁸⁵ Auf f. 39v ist dargestellt, wie sich der Langobardenkönig Aistulf mit seinem Gefolge Papst Stephan II. unterwirft, neben dem der fränkische König Pippin III. thront (II 12). Der Papst wendet sich mit erhobener Hand dem knienden Langobarden zu. Außergewöhnlich ist, dass Pippin auf derselben Höhe wie der Papst sitzt – ein Zeichen seiner im Text explizit erwähnten Gottesfrömmigkeit und Kirchentreue. Auf f. 124v wurde das Bildschema von f. 39v aufgegriffen: Der Papst thront frontal und wendet sich mit Segensgestus den päpstlichen Legaten zu, welche ein Dekret mit Siegel erhalten haben. König Karl I. von Anjou hatte Papst Martin IV. um Hilfe gebeten, nachdem es bei der „Sizilianischen Vesper“ zum Massaker an der französischen Bevölkerung Siziliens gekommen war (VII 62). Der sorgenvolle König sitzt wiederum zur Linken des Papstes, ist aber in dieser Miniatur gegenüber dem Pontifex deutlich erniedrigt. Gleiches gilt für König Karl II. von Anjou, der auf der Miniatur von f. 157r neben Bonifatius VIII. thront. Unter der Aufsicht des Papstes schließt der sizilianische König Jakob II. von Aragonien Frieden mit Karl II. von Anjou und der Kirche (VIII 13). Im rechten Bildritzel knien zwei Gesandte Jakobs, wobei der vordere zwei versiegelte Schriftstücke in den Händen hält. Der Papst wendet sich in dieser Miniatur mit einem Redegestus zu seiner linken Seite. Das den Hoheitsraum auszeichnende Vorhangmotiv umfasst dabei den Papst und Karl. Ein letztes Beispiel mag genügen: Auf f. 166r ist die Audienz Karls von Valois bei Papst Bonifatius VIII. im Jahre 1301 dargestellt, bei der Papst Karl zum „*paciario in Toscana*“ ernannt, das heißt zum „Befrieder“ der Toskana (VIII 49). Bonifatius sitzt wie auf f. 157r am linken Bildrand und wendet sich mit der segnenden rechten Hand der rechten Bildseite zu, in welcher der ergeben die Knie beugende Karl von Valois und zwei weitere, die Hände über der Brust gekreuzt haltende Männer zu sehen sind.

⁵⁸⁶ Vgl. BENVENUTI, Anna: Le fonti agiografiche nella costruzione della memoria cronistica: il caso di Giovanni Villani. In: *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografiche*. Hrsg. v. P. GOLINELLI. Rom 2000, S. 79–103; BARBERO 2005, S. 18.

heilige Minias von Florenz (**Abb. 51**).⁵⁸⁷ Verbildlicht sind die Bestechung des angeblich armenischen Königssohnes durch Kaiser Decius (**Abb. 52**)⁵⁸⁸ und seine Enthauptung.⁵⁸⁹ Das *post mortem* erfolgte Wunder, bei dem der Geköpfte sein Haupt selbst wieder auf den Rumpf setzte und zu der Stelle, an der später die Wallfahrtskirche von San Miniato al Monte errichtet wurde, ging, ist in der *Nuova Cronica* nicht verbildlicht.⁵⁹⁰ Die Minias-Tafel (um 1320) von Jacopo del Casentino⁵⁹¹ in San Miniato al Monte weist acht Szenen aus dem Leben des Heiligen auf. Dargestellt sind unter anderem die Zurückweisung des Bestechungsgeldes, die Enthauptung und schließlich das nach dem Tod erfolgte Wunder, bei dem der Heilige – geleitet von einem Engel – raschen Schrittes einen steilen Hügel emporsteigt, den vom Körper getrennten Kopf mit beiden Händen festhaltend. Der Buchmaler des Chigiano griff bei der Gestaltung der beiden Szenen nicht auf die Minias-Tafel zurück: So ist die Bestechungsszene abweichend konzipiert und die Ähnlichkeit der beiden Enthauptungsszenen – der kniend betende Heilige und der mit dem Schwert ausholende Henker – geht auf einen vorher schon existierenden und häufig verwendeten Bildtopos der Enthauptung zurück.⁵⁹² Bei der Bestechungsszene wird das Bildmotiv des in einem Herrschaftsraum frontal thronenden Kaisers und der sich von beiden Seiten nähernden Figuren verwendet, das in den Miniaturen der *Nuova Cronica* bei der Darstellung von Audienzszene mehrfach vorkommt. Mit der Darstellung der Enthauptung des Florentiner Bischofs Maurizio durch Totila⁵⁹³ und der Ermordung des Bischofs Alexander von Fiesole im Po durch die Langobarden,⁵⁹⁴ sind in unmittelbarer Nähe zwei weitere Martyrien von Kirchenmännern verbildlicht. Obgleich im Chroniktext weitaus häufiger von Heiligen die Rede ist,⁵⁹⁵ finden sich Miniaturen, welche Leben oder Sterben dieser Heiligen illustrieren, insbesondere innerhalb eines begrenzten Abschnittes des Chigiano, dem Frühchristentum bis zum Ausgang der Spätantike.



Abb. 53



Abb. 54

⁵⁸⁷ F. 33r. Johannes Gualbertus beispielsweise wurde schon 20 Jahre nach seinem Tod, im Jahre 1093, heilig gesprochen.

⁵⁸⁸ F. 32v.

⁵⁸⁹ Der Name Minias kommt aus dem Griechischen, weshalb SCHREIBER vermutete, dass es sich um einen oströmischen Offizier gehandelt hat. Dies spricht dafür, dass das Christentum aus dem Osten nach Florenz kam, vgl. SCHREIBER, Hermann: Florenz: Eine Stadt und ihre Menschen. Gernsbach 2004, S. 31f.

⁵⁹⁰ I 57. Vgl. zur Ikonographie des heiligen Minias LCI VIII 1976, S. 18f.

⁵⁹¹ Um 1297 geboren, um 1349/1358 gestorben, vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich THIEME und Felix BECKER. Band XXII, Leipzig 1928, S. 296.

⁵⁹² Vgl. beispielsweise die Darstellungen von Enthauptungen im *Livre des Saints Apostres et des Saints Martirs* vgl. *Legenda Aurea. Iconografia religiosa nelle miniature della Biblioteca Estense Universitaria*. Modena 2001, S. 132 und 150.

⁵⁹³ F. 36r. Siehe II 1.

⁵⁹⁴ F. 38v. Siehe II 7. Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 81 zur Ermordung des Bischofs Alexander von Fiesole.

⁵⁹⁵ Vgl. u.a. Remigius von Reims (I 19), Frigidianus von Lucca (I 49), Zenobius (I 61), Leo I. (II 3), Benedikt (II 3).

Als Vorbilder für die Miniaturen des Chigiano kommen die religiösen Handschriften aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas wie der Codex mit den Szenen aus dem Leben Christi und des seligen Gerhard von Villamagna der Pierpont Morgan Library in Betracht.⁵⁹⁶ So sind die Miniatur mit der Darstellung des heiligen Johannes Gualbertus im Chigiano⁵⁹⁷ und die Darstellung des anbetend knienden Gerhard von Villamagna auf f. 35r der New Yorker Handschrift im Bildaufbau sehr ähnlich. Weiter läßt sich die Miniatur mit der Aufbahrung des heiligen Zenobius der Villani-Chronik (**Abb. 53**)⁵⁹⁸ mit der Darstellung desselben Themas im ms. 643 der Pierpont Morgan Library (**Abb. 54**)⁵⁹⁹ vergleichen: In letzterer liegt der selige Gerhard in einem einfachen Holzsarkophag, welcher in der Krone eines Baumes ruht. Die Miniatur des Chigiano zeigt den aufgebahrten Heiligen auf einem Bett hinter dem ebenfalls ein – durch den Text motivierter – Baum dargestellt ist: So überliefert Villani, dass Zenobius bei seiner Aufbahrung eine vertrocknete Ulme berührt habe, welche sofort zu grünen und zu blühen begann.⁶⁰⁰ Während der Sarkophag im ms. 643 vom Baum getragen wird, schwebt die Liege im Chigi L.VIII.296 fast schwerelos, einzig gehalten durch vier Kleriker an Kopf- und Fußende des Bettes.

2.4. Wunder

Fünf Miniaturen der Handschrift haben Wunder – das heißt Ereignisse, die sich durch das Wirken Gottes außerhalb der Ordnung der Naturgesetze ereignen – zum Illustrationsthema. Dabei sind mit der Genesung Papst Leos III. von Blind- und Stummheit auf f. 41r ein Heilungswunder, mit dem Wunder bei der Aufbahrung Papst Gregors VI. auf f. 52v und der Verneigung des Kreuzes vor Johannes Gualbertus auf f. 53r zwei Naturwunder, mit der Episode auf f. 149v, in der erzählt wird, wie eine Hostie im Besitz eines Pariser Juden zu bluten beginnt, ein Transsubstantiationswunder sowie schließlich mit der Erscheinung Christi in der Person eines Leprakranken auf f. 54v ein Wunder, in dem Christus in der Gestalt einer anderen Person erscheint, illustriert. Die Heilung des Papstes Leo III., der wegen seiner guten Beziehungen zum Reich der Franken von den Römern stark angefeindet wurde und die ihm deshalb die Augen austachen und die Zunge abschnitten,⁶⁰¹ wurde im linken Bildfeld der zweigeteilten Miniatur auf f. 41r dargestellt. Die Heilung wird durch einen Engel visualisiert, der mit seinen kleinen Fingerchen die erblindeten Augen und den zugekniffenen Mund des Papstes berührt. „*Per miracolo divino*“ schrieb Villani, sei die Heilung geschehen.⁶⁰² Das Eingreifen Gottes geschieht – wie in der Miniatur, in der dem Salierkaisers Konrad II. bei einer Vision ein Engel erscheint – durch einen göttlichen Boten. Christus selbst erscheint Robert Guiscard auf f. 54v in Gestalt eines Leprakranken, dem sich der Herzog erbarmte und den jener zu Hause pflegte. Am nächsten Morgen war der Kranke verschwunden und Gott offenbarte sich dem König in einer Vision. Aus einer Firmament-Scheibe tritt Christus in der

⁵⁹⁶ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 643, vgl. AUSST.KAT. PAINTING AND ILLUMINATION 1994, S. 51ff.; ZANICHELLI 2005, S. 75.

⁵⁹⁷ F. 53r.

⁵⁹⁸ F. 35r.

⁵⁹⁹ F. 37r.

⁶⁰⁰ I 61: „[...] toccò uno olmo che era secco nella piazza di Santo Giovanni, e incontanente tornò verde e fiorio.“

⁶⁰¹ „abacinarogli gli occhi, e tagliaro la lingua, e cacciarollo di Roma“.

⁶⁰² Die wenigen weiteren bildlichen Darstellungen des Papstes beziehen sich auf Leo III. in seiner Rolle als Papst, nicht als Heiligen, vgl. LCI VII 1974. Leo wurde erst 1673 kanonisiert. Als Papst, welcher Karl den Großen krönte, ist Leo III. im rechten Bildfeld der Miniatur von f. 41r repräsentiert.

Miniatur mit Segensgestus hervor. Im Text ist nicht von einem „*miracolo*“ die Rede, sondern von einer „*visione*“.⁶⁰³ Das Wunder bei der Aufbahrung Papst Gregors VI., eines „*uomo di sangue*“, der mit Waffengewalt für die rechtmäßige Kirche kämpfte, ist auf f. 52v dargestellt. Die Kardinäle wehrten sich laut Villani gegen die Aufbahrung des toten Papstes in Sankt Peter, als „*Idio mostrò miracoli per lui*“ und die Türen der Kirche durch einen Windstoß in das Innere der Kirche geschleudert wurden.⁶⁰⁴ Die „schaukastenartige“ Öffnung der rechten Seite des Kirchengebäudes gibt den Blick auf den Innenraum und die schweren Türen frei, welche geradewegs in Richtung des Altars „fliegen“. Das Übernatürliche dieses Ereignisses spiegelt sich in der Gestik des Erstaunens von Seiten der Kleriker und Kardinäle wider.

Johannes Gualbertus vergibt dem Mörder seines Bruders



Abb. 55



Abb. 56

Eine entsprechende „Schaukastenöffnung“ weist die Miniatur auf f. 53r auf. Johannes Gualbertus, der Sohn einer Florentiner Adelsfamilie, erbarmte sich dem Mörder seines Bruders, den er aus Rache töten wollte, nachdem sich dieser vor Johannes auf die Knie geworfen hatte. „*Della quale misericordia Iddio mostrò aperto miracolo*“ und es verneigten sich alle Kruzifixe von San Miniato al Monte vor der Großmut des Johannes Gualbertus.⁶⁰⁵ Die Illustration zeigt den knienden Mörder und hinter diesem Johannes, der dem Mann vertrauensvoll die Hand auf die Schulter legt und auf das *croce dipinta* weist, welches sich in Schräglage über dem Altar befindet (Abb. 55). Da weder der kniende, in blau gekleidete, noch der stehende Mann im orangenen Gewand mit Mütze in der Miniatur mit einem Heiligenschein ausgezeichnet sind, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche der beiden Figuren mit dem heiligen Johannes Gualbertus zu identifizieren ist. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass im Chigiano einzig der heilige Minias einen Nimbus trägt. Da jedoch im Allgemeinen in der illustrierten *Nuova Cronica* eine relativ präzise Umsetzung des Textes zu beobachten ist, kann man auch in diesem Fall annehmen, dass mit der knienden, barhäuptigen Figur der reuige Mörder gemeint sein müsste. Diese Szene gehört zur Ikonographie des Johannes Gualbertus, des Gründers des Vallombrosanerordens (um 985–1073), welcher 1210 heilig gesprochen wurde. Dargestellt ist die Episode aus dem frühen Leben des Heiligen auf einer Giovanni del Biondo zugeschriebenen Tafel eines Triptychons, welches in der Cappella Bardi di Vernio (Cappella di San Silvestro) in Santa Croce in Florenz hängt (Abb. 56).

⁶⁰³ IV 19.

⁶⁰⁴ IV 25.

⁶⁰⁵ IV 27.



Abb. 57



Abb. 58

Desweiteren findet sich die Szene unter anderem in der Predella eines Altarbildes in San Miniato al Monte in Florenz (Abb. 57)⁶⁰⁶ und auf einer Tafel von Lorenzo di Niccolò di Martino im Metropolitan Museum in New York (Abb. 58). Die Tafelbilder und die Miniatur des Chigiano weisen erhebliche Ähnlichkeiten auf: Der schräg in den Raum gestellte Altar mit dem nach vorne kippenden Kruzifix,⁶⁰⁷ der in *Orans*-Haltung dargestellte Mörder, der Heilige, welcher auf das Kreuz weist, sowie ein Begleiter von Johannes Gualbertus und ein oder zwei gezäumte Pferde finden sich in allen genannten Darstellungen des Themas. FRUGONI vermutete, dass sich der Miniator des Chigiano die Tafel der Bardi-Kapelle in Santa Croce zum Vorbild nahm, diese jedoch falsch verstand und den vor dem Altar knienden Mann als den heiligen Johannes Gualbertus identifizierte: „L’illustratore ha tenuto presente la trecentesca tavola con le storie di Giovanni Gualberti conservata nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, seguendola molto da vicino, pur con un fraintendimento.“⁶⁰⁸ Dies trifft m.E. nicht zu: Die Mitte oder Ende des 14. Jahrhunderts⁶⁰⁹ geschaffene Tafel mit der Vita des Heiligen stammte ursprünglich aus einem Florentiner Frauenkonvent des Vallombrosanerordens (San Giovanni Evangelista delle Donne di Faenza) und befindet sich erst seit 1914 in Santa Croce. Das Tafelbild kommt demnach als Vorbild für den Miniator des Chigiano nicht in Frage. Bei der Miniatur der illustrierten *Nuova Cronica* handelt es sich womöglich um die früheste Darstellung der Szene aus dem Leben Gualbertus’, welche sich in erster Linie auf die Schilderung der Episode im Chroniktext beruft.

Die Naturgesetze sind bei diesen beiden zuletzt genannten Wunderdarstellungen außer Kraft gesetzt: Schwere Holztüren mit Beschlägen wehen federleicht in die Kirche hinein, ein fest verankertes, fast lebensgroßes Tafelkreuz verbeugt sich. Auf f. 149v ist eine mit einem weißen Schleier und einem langen dunklen Gewand bekleidete Matrone dargestellt, welche einem

⁶⁰⁶ Das trecenteske Tafelbild wird dem Meister von Sant’Andrea a Cecina zugeschrieben, vgl. KAFTAL, George: *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Florenz 1952, S. 574f., Fig. 659.

⁶⁰⁷ Das Bild der Bardi-Kapelle zeigt wie die Miniatur des Chigiano ein Tafelkreuz. Die Ikonographie des verneigenden Kruzifix’ entstammt der Heiligenlegende des Franziskus: In der Oberkirche von San Francesco in Assisi ist die Szene, in der sich der sprechende Gekreuzigte von San Damiano dem Heiligen zuwendet, dargestellt. Quelle ist die Franziskus-Vita des Bonaventura, in der erwähnt ist, dass Franziskus die Stimme des Gekreuzigten vernahm („Gehe hin und stelle mein Haus wieder her, das einzustürzen droht.“), vgl. RUF, Gerhard: *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi*. Regensburg 2004, S. 205f.

⁶⁰⁸ Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 111.

⁶⁰⁹ Das Triptychon wurde früher u.a. Andrea Orcagna, seit OFFNER 1930 Giovanni del Biondo zugeschrieben, vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING IV.5 1969, S. 14ff.

jüngeren Mann in kaufmännischer Kleidung und mit einem Abzeichen auf der Brust eine große Hostie übergibt.⁶¹⁰ Der Kaufmann hält Kleidung über dem Arm, welche er der Frau im Tausch gegen die Hostie zu geben bereit scheint.⁶¹¹ Die Illustration ist ohne den Text nicht verständlich und verbildlicht zudem nur den ersten Teil, die Vorgeschichte des Transsubstantiationswunders, bei dem es um die Realität des in der geweihten Hostie verkörperten Leibes Christi geht.⁶¹²

2.5. Liturgie, Riten, Sakramente

Die Taufe Konstantins



Abb. 59

Mehrere Miniaturen des Chigiano illustrieren Riten, Sakramente oder Gebräuche der christlichen Liturgie. Dabei wurden Riten aus den Ursprüngen des Christentums – wie die Taufe – neben „neuen“, zeitgenössischen Formen des Kultes wie der Flagellantenbewegung oder der Verehrung eines Gnadenbildes in den Miniaturen verbildlicht.

Eines der ältesten Themen innerhalb der christlichen Ikonographie stellt die Taufe dar.⁶¹³ Bis zum 14. Jahrhundert wurde das Sakrament der Taufe durch das Untertauchen des Täuflings im Wasser (*Immersio*) vollzogen und entsprechend dieser Tradition seit dem Frühchristentum bildlich dargestellt.⁶¹⁴ Danach war es üblich, den Kopf des Täuflings mit Wasser zu begießen (*Infusio*) und auch die bildlichen Darstellungen zeigen in der Folgezeit diesen Akt.

In der Miniatur des Chigiano kniet der Täufling, der gekrönte Kaiser Konstantin – bekleidet nur mit seinem über die Schultern gelegten, roten Herrschermantel – in einem kreisrunden

⁶¹⁰ Der Mann ist in der Miniatur entsprechend der Mode der Zeit gekleidet und wird durch das kreisrunde Abzeichen, welches die Angehörigen des jüdischen Glaubens seit dem vierten Laterankonzil (1215) tragen mussten, als Jude identifiziert, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 183.

⁶¹¹ Der Jude nimmt die Hostie, auf welcher das Kreuzzeichen zu erkennen ist, mit der linken Hand entgegen. Diese Geste ist signifikant: So bezeichnet der Gebrauch der linken Hand in diesem Fall ein Sakrileg, vgl. LUISI 2005, S. 35.

⁶¹² In Paris betrieb um 1290 ein Jude Zinswucher mit einer Christin, welche ihm ihre Kleidung verpfändet hatte, die sie zu Ostern wieder wollte. Er sagte zu ihr: „*Se tu mi redi il corpo del vostro Cristo, io ti renderò i tuoi panni senza danari*“. Die Frau ging zur Kommunion, behielt die Hostie und gab sie dem Juden. Dieser erhitzte einen Topf mit Wasser und gab die Hostie hinein, die sich nicht auflöste. Er stach mit dem Messer in die Hostie, die daraufhin Blut verlor und das Wasser rot färbte. Daraufhin gab er die Hostie in kaltes Wasser und auch dieses wurde rot: „*E sopravvenndovi Cristiani per improntare danari, s'accorsono del sacrilegio del Giudeo, e il santo corpo per sé medesimo saltò in su una tavola*.“ Der Jude wurde festgenommen und verbrannt. Aus dem Haus des Juden machte man eine Kirche namens „*Salvatore del Bogliente*“, vgl. VII 143.

⁶¹³ Zu Darstellungen der Taufe Christi vgl. RISTOW, Günther: Die Taufe Christi. Recklinghausen 1965; SCHILLER 1966, S. 137ff.

⁶¹⁴ Das älteste erhaltene Bild der Christustaufe findet sich in der Lucianagruf bei der Callixtuskatakomben in Rom und wird Anfang des dritten Jahrhunderts datiert, vgl. EBD., S. 142.

Taufstein (Abb. 59).⁶¹⁵ Papst Silvester thront auf einem Hocker vor dem Kaiser und gießt aus einer Muschel das Taufwasser über das Haupt des Täuflings.⁶¹⁶ Die Illustration verbindet folglich auf ungewöhnliche Weise die ältere Tradition der *Immersio* mit dem jüngeren Brauch der *Infusio*. Die Taufe Kaiser Konstantins durch den heiligen Silvester⁶¹⁷ wurde beispielsweise um 1000 im schon erwähnten Warmundus-Sakramentar dargestellt: Der nackte, gekrönte Kaiser befindet sich in einem kreuzförmigen, mit Wasser gefüllten Becken. Der Taufende steht links neben dem Becken und zeichnet dem Täufling das Kreuzzeichen auf die Stirn.⁶¹⁸ Entsprechend ist die Taufe Konstantins auch im Oratorio di San Silvestro von Santi Quattro Coronati in Rom dargestellt: Der ungekrönte Kaiser befindet sich bis zur Brust im Taufbecken, der heilige Silvester legt ihm die Hand auf. Maso di Banco stellte diese Szene um 1335/1340 an der Südwand der Silvesterkapelle (Cappella Bardi di Vernio) in Santa Croce dar: Wiederum kniet der unbedeckte Kaiser in einem runden Taufstein, der Papst legt ihm die flache Hand auf die Stirn.⁶¹⁹ Die Taufe wird in diesen Darstellungen durch das Untertauchen des Täuflings im Becken vollzogen, nicht durch das Begießen des Hauptes mit Wasser. Die Miniatur des Chigiano steht jedoch nicht allein in der ungewöhnlichen Verbindung von *Immersio* und *Infusio*. Auch ein Freskenfragment in San Zeno in Verona – zugeschrieben einem lokalen Meister um 1350 – zeigt, wie der im Taufstein kniende Kaiser mit dem Taufwasser begossen wird. In der Miniatur der Villani-Chronik knien mehrere Personen betend im linken Bildteil, während rechts Fragmente von antiken Säulen mit Kapitellen und in Einzelteile zerbrochene Statuen von nackten Figuren liegen bzw. durch die Luft fliegen. Das Motiv des Sturzes der antiken Götzenbilder gehört zur Darstellungstradition der Kindheit Christi: Als die heilige Familie auf der Flucht vor Herodes Sotinen in Ägypten erreichten, stürzten sämtliche Götzenbilder zur Erde.⁶²⁰ In diesem Zusammenhang wurde das Thema häufig illustriert.⁶²¹ Desweiteren findet es sich im Zusammenhang mit der Vorstellung von Papst Gregor dem Großen als Zerstörer antiker Bildwerke. Bei Martinus Polonus überlieferte sich die legendäre Aussage, dass Gregor die römischen Statuen der Antike systematisch zerstören ließ. Von Polonus aus wurde dies in fast alle Chroniken des Spätmittelalters übernommen.⁶²² Diese Einstellung wird auch in einer Miniatur der Hamburger *Historiae Romanorum* reflektiert: Auf f. 123v ist die *Ecclesia Romana* als

⁶¹⁵ F. 33v.

⁶¹⁶ In spätmittelalterlichen Darstellungen der Taufe Christi hält Johannes häufig eine Muschel, siehe beispielsweise das Bronzerelief der Florentiner Baptisteriumssüdtür von Andrea Pisano.

⁶¹⁷ Vgl. zur Ikonographie von Papst Silvester I. LCI VIII 1974, Sp. 353ff.

⁶¹⁸ Vgl. HOFFMANN, Konrad: Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild. Düsseldorf 1968, S. 64, Abb. 39.

⁶¹⁹ Vgl. NERI LUSANNA, E.: Maso di Banco e la cappella Bardi di San Silvestro. In: Maso di Banco. La capella di San Silvestro. Hrsg. v. C. ACIDINI LUCHINAT und E. Neri Lusanna. Mailand 1998, S. 17–50. In Florenz ist das Thema außerdem in einem der Reliefs am Taufstein des Baptisteriums (toskanisch, um 1370) dargestellt. Der Täufling kniet nackt im Taufkessel, der Taufende steht vor ihm. In der Buchmalerei findet sich die Konstantinstaufe im Stuttgarter Passionale der Württembergischen Landesbibliothek (f. 167v, Hirsau, erste Hälfte 12. Jahrhundert) sowie in einem Chorbuch des 12. Jahrhunderts aus Zwiefalten, Stuttgart, Württembergische Landesbib., Cod.hist.fol. 415, f. 83r. Weitere Darstellungen der Konstantinstaufe vgl. TRAEGER 1970, S. 14.

⁶²⁰ Die Erzählung stammt aus den Apokryphentexten, vgl. APOCRYPHE KINDHEITSEVANGELIEN. Übersetzt und eingeleitet von Gerhard Schneider. Freiburg / Basel / Wien / Barcelona / Rom / New York 1995. Arabisches Kindheitsevangelium, 10.1; Pseudo-Matthäusevangelium 23.

⁶²¹ Siehe CAMILLE, Michael: The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art. Cambridge 1989, S. 1–9. Spätmittelalterliche Darstellungen des Themas finden sich u.a. in BNP, ms. lat. 2688, f. 17r; Oxford, Bodleian Library, ms. Selden Supra 38, f. 8r; BL, ms. Add. 47682, f. 15r; Schaffhausen, Stadtbib., ms. Gen. 8, f. 22v; Mailand, Bib. Ambr., ms. L.58 supr., f. 11r.

⁶²² Vgl. BUDDENSIEG, Tilmann: Gregory the Great, the destroyer of pagan idols. The history of a medieval legend concerning the decline of ancient art and literature. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVIII, 1965, S. 47 und CAMILLE 1989, S. 18.

Personifikation dargestellt, wie sie auf einen Drachen, einen Basilisk und einen Löwen tritt, welche das *Imperium Romanum* symbolisieren: Die Kirche triumphiert über das antike Reich.⁶²³ Dementsprechend triumphiert in der Miniatur des Chigiano der christliche Glaube über die heidnische Götteranbetung, welche durch die antiken Statuen versinnbildlicht ist.

Sterbesakrament und Totenbett

Bei der bildlichen Darstellung des Sterbesakraments handelt es sich – im Gegensatz zu Taufe – um ein Bildthema, welches erst im Mittelalter zu finden ist, hauptsächlich im Kontext der Heiligenikonographie sowie an Grabmälern.⁶²⁴ Zwei Miniaturen haben das Sakrament der letzten Ölung beziehungsweise der Kommunion auf dem Sterbebett zum Thema. Auf f. 135r ist dargestellt, wie Karl I. von Anjou vor seinem Tod die letzte Kommunion empfängt.⁶²⁵ Auf f. 207v sind der Tod Heinrichs VII. und die Segnung des Verstorbenen durch einen Priester verbildlicht. Inhalt der Miniaturen auf f. 35r und f. 52v ist ein weiterer Begräbnisritus der Kirche: die feierliche Aufbahrung des Leichnams. Der heilige Bischof Zenobius liegt auf f. 35r mit auf der Brust überkreuzten Händen auf einer Bahre, die über dem Boden zu schweben scheint. Dies sollte jedoch nicht mit dem Inhalt des Bildes in Verbindung gebracht werden, sondern ist vielmehr eine Ungenauigkeit bei der Ausführung der Miniatur, auf die weiter oben schon eingegangen wurde. Auf f. 52v liegt Gregor VI. bei der schon besprochenen Aufbahrung vor Sankt Peter in derselben Art und Weise auf dem Totenbett. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Miniatur auf f. 35r als Vorlage für die Miniatur auf f. 52v diente.

Darstellungen von Sterbe- und Begräbnisriten finden sich außerhalb des biblischen Kontextes der *Lamentatio*-Szenen – Marien Tod und Beweinung Christi – auch im mehrfach erwähnten Warmundus-Sakramentar von Ivrea, wo die letzte Beichte des Sterbenden und die Segnung durch den Priester im Kreise der Angehörigen zu sehen sind.⁶²⁶ Aufgebahrte Tote wurden außerdem in der profanen Kunst, beispielsweise im Kontext der Troja-Geschichte dargestellt.⁶²⁷ Die Buchmaler konnten also neben der eigenen Anschauung auf zahlreiche motivische Vorbilder zurückgreifen.

Die Flagellantenprozession

Weitere mit dem christlichen Ritus in Verbindung zu bringende Illustrationsinhalte finden sich auf f. 155r mit der Darstellung der Kirchweihe von Santa Croce in Florenz,⁶²⁸ auf f. 65r, wo zu sehen ist, wie die Florentiner die Armreliquie des heiligen Philippus aus dem Heiligen Land erhalten,⁶²⁹ auf f. 197v, wo Flagellanten dargestellt sind, die ein Bild mit der Geißelung Christi

⁶²³ Vgl. BUDDENSIEG 1965, S. 50f.

⁶²⁴ Siehe beispielsweise das Grabmal des Giorgio Freschi (gest. 1461) im Dom in Genua.

⁶²⁵ VII 95: „*Ma innanzi che morisse, con grande contrizione prendendo il corpo di Cristo, disse con grande reverenza «Sire Idius, con ie croi vrainant che vos est mon salveur, ensi vos pri que vos aies merci de ma arme, ensi con ie fis l'amproise de roiaime de Sesilia plus por servir sante Egrise que per mon profit o altre covidise, ensi me perdones mes pecces»; e passò poco appresso di questa vita*“.

⁶²⁶ Vgl. SCHMITT 1990, S. 211–224.

⁶²⁷ Siehe u.a. Madrid, Bib. Nacional, ms. 17805, f. 66r und 97v, vgl. BUCHTHAL 1971, Taf. 44b und 44d.

⁶²⁸ VIII 7. Im Text ist nur von der Grundsteinlegung und dem damit verbundenen Fest die Rede, während die Miniatur die Weihe der fertig gestellten Kirche durch zwei Bischöfe verbildlicht. Am rechten Bildrand sind mehrere Franziskanerbrüder dargestellt.

⁶²⁹ V 14. Dargestellt sind die Florentiner mit ihrem Bischof Pietro links, die der Mönchsgruppe entgegen geht, welche die Reliquie ehrfürchtig hochhält. Die Florentiner erhielten die Armreliquie nach langen Verhandlungen 1205, welche in der 1202 errichteten neuen Apsis des Baptisteriums, der *scarsella*, aufbewahrt wurde, siehe TOKER, Franklin: A Baptistry below the Baptistry of Florence. In: Art Bulletin, LVIII, 1976, S. 157–167.

vor sich her tragen, sowie auf f. 152r mit der Darstellung des wundertätigen Marienbildes von Orsanmichele. Die letzten beiden Miniaturen finden sich jeweils einspaltig am Ende eines Buchs. Bei diesen Illustrationen handelt es sich allesamt um Bildthemen, welche sich einzig in der *Nuova Cronica* der Vaticana finden. Der Buchmaler hatte bei der Gestaltung dieser Szenen keine ikonographischen Vorlagen.



Abb. 60

Auf f. 197v ist eine öffentliche Prozession von männlichen Büssern illustriert, von welchen drei die Oberkörper entblößt haben⁶³⁰ und sich mit Peitschen den Rücken geißeln, während zwei weitere mit über der Brust gekreuzten Armen augenscheinlich einen Friedenskuss austauschen (Abb. 60). Villani schrieb in VIII 121: „*Nel detto anno appari grande maraviglia [...] che molta gente minuta, uomini e femmine e fanciulli senza numero [...] colle croci innanzi s'andavano battendo di luogo in luogo [...]*“. Abweichend von Villanis Beschreibung der Geißlerprozession trägt die Gruppe in der Miniatur jedoch kein Kreuz mit sich, sondern hält ein Banner, auf dem die Geißelung Christi dargestellt ist. Laut DEHMER handelt es sich dabei um das Banner einer Flagellantenbruderschaft, obgleich die im Villani-Text beschriebenen Geißler eher einer „nicht institutionalisierten Laiengruppe“ angehören.⁶³¹ Die Geißelung Christi war als Motiv auf Bruderschaftsbannern weit verbreitet. So führt ein Inventar der sienesischen Flagellantenbruderschaft in Santa Maria della Scala von 1492 einen „alte[n] Gonfalone, darin gemalt wie unser Herr an die Säule gebunden und geschlagen ward, mit einem Holzkreuz darüber“ auf.⁶³² Die Miniatur des Chigi L.VIII.296 geht über den Text der Villani-Chronik hinaus, in dem sie die geschilderte Laiengruppe aus „Männern und Frauen und Knaben“ als Flagellantenbruderschaft mit zugehörigem Banner illustriert. Es ist anzunehmen, dass solche Bruderschaften und ihre Banner zur Entstehungszeit der Miniaturen in Florenz verbreitet waren und aus diesem Grund Aufnahme in den Bildzyklus des Codex' fanden.

⁶³⁰ Der nackte Oberkörper ist ein Ausdruck für Askese und Buße und findet sich außerdem bei den Darstellungen von Märtyrern, siehe f. 191r und f. 191v mit der Verbrennung der Häretiker, vgl. zu diesem Bildmotiv GARNIER 1989, S. 265ff.

⁶³¹ DEHMER, Andreas: Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance. München / Berlin 2004, S. 179.

⁶³² Zit. nach DEHMER 2004, S. 179f.

Das Gnadenbild von Orsanmichele



Abb. 61



Abb. 62

Die Miniatur auf f. 152r zeigt drei Personen, die vor einem aus Steinquadern gemauerten Tabernakel, in dessen Nische sich ein Marienbild befindet, anbetend knien (Abb. 61). Es handelt sich dabei um eine genaue Textillustration:

„per usanza e devozione alla detta figura ogni sera per laici si cantavano laude; e crebbe tanto la fama de' detti miracoli e meriti di nostra Donna, che di tutta Toscana vi veniva la gente in peregrinaggio per le feste di santa Maria, recando diverse 'magne di cera per miracoli fatti, onde grande parte della loggia dinanzi e intorno alla detta figura s'empie“ (VII 155)

Die erwähnten pilgernden Menschenmassen sind durch die drei Figuren repräsentiert, die vor dem mit Kerzen geschmückten Tabernakel beten. Das Bild zeigt eine thronende Madonna mit leicht zur Seite geneigtem Haupt, das Christuskind sitzt auf den Knien der Mutter und hält die rechte Hand in einem Segensgestus erhoben. Im Text wird das Bild als *„una figura dipinta si santa Maria in uno pilastro della loggia d'Orto Sannichele“* beschrieben.⁶³³ Die besagte Loggia war 1290 von Arnolfo di Cambio für den Kornmarkt errichtet worden. Das sich heute in Orsanmichele befindende Gnadenbild stammt von Bernardo Daddi und ist auf 1347 datiert, der Tabernakel wurde von Andrea di Cione geschaffen (Abb. 62).⁶³⁴ Die Miniatur des Chigiano weicht vom Marienbild Daddis deutlich ab: Zwar sitzt die Madonna auf einem ähnlichen Thron, doch wendet sie sich auf dem Tafelbild zu ihrer linken Seite, während sie sich in der Miniatur nach rechts dreht. Das Kind dagegen ist der Mutter auf dem Gnadenbild Daddis zugewandt und berührt mit der rechten Hand ihre Wange. Zudem befinden sich auf der Tafel – abweichend von der Miniatur – jeweils vier Engel zur rechten und zur linken Seite des Thrones. Auf Grund dieser Abweichungen ist anzunehmen, dass die Miniatur nicht das Tafelbild Daddis wiedergibt. Zeigt die Illustration deshalb ein Phantasiebild oder geht sie eventuell auf eine frühere Fassung des Gnadenbildes zurück? Villani schrieb in VII 150 von der Existenz des Marienbildes in Orsanmichele, welches ab 1292 als wundertätig galt.⁶³⁵ Die ältere kunsthistorische Forschung

⁶³³ VII 155.

⁶³⁴ Vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.3 1930, S. 72–78.

⁶³⁵ Das Bild der Jungfrau mit dem Kind begann im späten Duecento, laut Villani am 3. Juli 1292, Wunder zu wirken. Die Verehrung eines Gnadenbildes außerhalb ihres Einflussbereichs kam den Bettelorden höchst ungelegen, welche das Florentiner Volk aus diesem Grund der Idolatrie bezichtigten, wie Villani berichtete: *„Ma i frati predicatori e ancora i minori per invidia o per altra cagione non vi davano fede, onde caddono in grande infamia de' Fiorentini“* (VII 155). Vgl. DREXLER, Richard C.: Florentine Religious Experience: The Sacred Image. In: Studies in the Renaissance, XIX, 1972, S. 21f. Laut COLE ist in einem Fresko des Museo di Santa Croce eine Version dieses ursprünglichen Gnadenbildes von Orsanmichele zu sehen, von dem man nicht weiß, ob es eine Holztafel oder ein Fresko war, vgl. COLE, Bruce: On an early Florentine fresco. In: Gazette des Beaux-Arts, LXXX, 1972, bes. S. 94f.

ging davon aus, dass dieses wundertätige Marienbild bei einem Großbrand 1304 verloren ging⁶³⁶ und durch ein zweites Bild ersetzt wurde.⁶³⁷ BELLOSI sah dagegen in der Daddi-Tafel eine Kopie des originalen Gnadenbildes, welches ihm zufolge den Brand von 1304 überdauert hatte.⁶³⁸



Abb. 63



Abb. 64

Das Marienbild, welches sich vor dem Tafelbild Daddis – also vor 1347 – in Orsanmichele befand, ist außer im Chigiano noch in einer weiteren Miniatur dargestellt: Im Biadaiolo-Codex der Biblioteca Laurenziana (1335/1340) beispielsweise ist auf f. 79r der Tabernakel mit dem Gnadenbild der Madonna zu sehen (Abb. 63).⁶³⁹ Hier zeigt sich die Ähnlichkeit mit den von der kunsthistorischen Forschung als Reflexe auf das originale Gnadenbild identifizierten Marien Tafeln: COHN und PARTSCH vermuteten deshalb, dass es sich bei der Miniatur des Biadaiolo um die Darstellung des zweiten Gnadenbildes, welches nach dem Brand von 1304 entstand und sich bis 1347 an einem Pfeiler von Orsanmichele befand, handelte.⁶⁴⁰

Es stellt sich die Frage, wie sich die Miniatur des Chigiano in diesem Kontext beurteilen läßt. Nicht zu übersehen ist, dass das Marienbild der Miniatur von allen erwähnten Darstellungen

⁶³⁶ Diese Tatsache ist umstritten, doch schloß COHN aus der Tatsache, dass Villani nichts von einer Rettung des ursprünglichen Gnadenbildes erwähnte, dass sich dieses nicht erhalten habe, vgl. COHN, Werner: La seconda immagine della loggia di Orsanmichele. In: Bollettino d'Arte, XLII, 1957, S. 335. Auch KREYTENBERG nahm an, dass das Marienbild verbrannte, vgl. KREYTENBERG, Gert: Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz. Mainz 2000, S. 100, Anm. 31. Zum Brand von 1304 und zur Geschichte des Baus von Orsanmichele, vgl. PAATZ, Walter und Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. Band IV. Frankfurt am Main 1952, S. 499; BUSIGNANI, Alberto und Raffaello Bencini: Le chiese di Firenze. Band III. Florenz 1982, S. 127–154.

⁶³⁷ Dieses zweite Gnadenbild – womöglich eine Kopie des ursprünglichen – versuchte COHN mit einer Madonnen Tafel des Gabinetto dei Restauri der Uffizien zu identifizieren, vgl. COHN 1957. Die Tafel stammt aus dem Oratorio di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugone bei Florenz, vgl. auch CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.1 1931, Taf. XIX, in dem OFFNER das Bild dem Meister des Horne Triptychons zuschrieb. Begründet wurde dies von COHN mit dem für Florenz seltenen Kompositionstypus einer Madonna, die ausschließlich von Engeln flankiert wird, der sich nur in den Kopien des ersten Gnadenbildes von Orsanmichele findet – bis hin zur Daddi-Tafel von 1347, welche jedoch klare Divergenzen zur Tafel des Gabinetto dei Restauri aufweist.

⁶³⁸ BELLOSI, Luciano: Una precisazione sulla Madonna di Orsanmichele. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Band 1. Mailand 1977, S. 152. Diese Hypothese gründet auf dem Vergleich mit einer weiteren Kopie des zweiten Gnadenbildes, einem Fresko im Palazzo dell'Arte della Lana, direkt gegenüber von Orsanmichele. Dieses sehr schlecht erhaltene Fresko aus den 1320er Jahren weist – vor allem in der Umzeichnung von BELLOSI – starke Ähnlichkeiten mit der Tafel Daddis auf. Auch KREYTENBERG sah eine „völlige Übereinstimmung“ des Freskos mit der Tafel von 1347, vgl. KREYTENBERG 2000, S. 101.

⁶³⁹ Bib. Laur., ms. Tempi 3, vgl. PARTSCH 1981. Eine weitere Miniatur in der Initiale des „Libro dei Lasciti alla Compagnia dei Capitani di Orsanmichele“ (Florenz, Archivio di Stato) zeigt eine thronende Madonna, welche an das Gnadenbild von Orsanmichele erinnern soll, vgl. COHN 1957, S. 337; KREYTENBERG 2000, S. 101.

⁶⁴⁰ COHN 1957, S. 335f.; PARTSCH 1981, S. 48. Für PARTSCH ist diese Tatsache eine Bestätigung für die Datierung des Biadaiolo-Codex vor 1347, das Entstehungsjahr der Tafel Daddis.

abweicht: Die divergierende Körperhaltung der Madonna, welche sich einzig im Chigiano zu ihrer rechten Seite wendet, sowie das Fehlen der Engel im Chigi L.VIII.296 ist offensichtlich. Die segnende Handhaltung des sitzenden Christuskindes der Miniatur weist jedoch auf die Tafel des Gabinetto dei Restauri der Uffizien, welche COHN als das zweite Gnadenbild identifizierte, hin (**Abb. 64**).⁶⁴¹ Auch NEUHEUSER sah in der Miniatur des Chigiano eine „vereinfachte Zeichnung“ der Zwischenfassung des zweiten Gnadenbildes.⁶⁴² Er datierte die Miniatur des Chigi L.VIII.296 aus diesem Grund vor 1347 und bestätigte damit die Vermutung von PARTSCH, welche den Chigiano ebenfalls in die 1340er Jahre datierte.⁶⁴³

Meiner Meinung nach könnte die augenscheinliche Abweichung der Miniatur der Villani-Chronik von den erhaltenen Gnadenbildern bzw. ihren Reflexen auch für die Datierung des Vaticana-Codex nach 1347/1348 sprechen. Der Buchmaler war sich bewusst, dass er ein sich zum Zeitpunkt der Ausführung der Miniaturen nicht mehr in Orsanmichele befindliches Madonnenbild, nämlich das ursprüngliche, welches 1292 wundertätig wirkte, darzustellen hatte. Die Komposition hatte natürlich von der Tafel Bernardo Daddis deutlich zu divergieren: Entweder kannte der Buchmaler die Vorgängertafel nicht (mehr) oder aber er wollte klar deutlich machen, dass er das erste Gnadenbild des späten 13. Jahrhunderts darstellte. Dies würde allerdings bedeuten, dass der Miniator wusste, dass das ursprüngliche Bild beim Brand von 1304 verloren gegangen war. Villani ging bei der Schilderung der Brandkatastrophe nicht auf das Marienbild von Orsanmichele ein. Er erwähnte einzig, dass „*tutta la loggia d'Orto Sannichele*“ (VIII 71) den Flammen zum Opfer fiel. Daraus könnte man schließen, dass es allgemein bekannt war, dass das ursprüngliche Gnadenbild 1304 verbrannte.

2.6. Zusammenfassung: *religiöse Themen im Chigiano*

Zunächst wurden die Miniaturen untersucht, welche entweder biblische Themen verbildlichen oder bei denen Bildmuster der Bibelikonographie zur Darstellung profanhistorischer Ereignisse verwendet wurden. Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Universalhistorien, welche mit der Schöpfungsgeschichte beginnen und zahlreiche alt- und neutestamentliche Begebenheiten illustrieren, fand in den Bildzyklus des Chigiano nur ein einziges biblisches Thema Eingang. Beim Turmbau zu Babel handelte es sich um ein für eine Stadtchronik programmatisches Bild, weshalb dieses von Villani als erstes in der *Nuova Cronica* geschilderte Ereignis vom Programmgestalter des Chigi L.VIII.296 zur Illustration ausgewählt wurde. Die Analyse zeigte unter anderem, dass der Babelturm im Chigiano mit einem für das Trecento ungewöhnliche Spiralturn verbildlicht wurde, für den sich keine konkreten Vorbilder benennen ließen. Die Untersuchung der Illustrationen der Vision Konrads II., der Geburt Friedrichs II. sowie der Todes Heinrichs VII. machte deutlich, dass sich die Buchmaler bei der Verbildlichung zuvor niemals dargestellter, profaner Themen aus dem Motiv- und Kompositionsrepertoire der biblischen Ikonographie bedienten. Die Bildtypen waren nicht nur durch Bibelhandschriften, sondern auch durch die Wand- und Tafelmalerei oder die Reliefskulptur verbreitet, wie die

⁶⁴¹ Für RUCK gehen die Abweichungen der Miniatur einzig zu Lasten des Miniaturformats, vgl. RUCK, Germaid: Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 126.

⁶⁴² NEUHEUSER 1993, S. 122. Gleichzeitig gestand NEUHEUSER selbst ein: „Im übrigen sind tatsächliche oder vermeintliche Wiedergaben des Orsanmichele-Gnadenbildes in der Miniaturmalerei immer wieder behauptet und widerlegt worden.“

⁶⁴³ PARTSCH 1981, S. 97; vgl. zur Datierung Kapitel II.D.

Vergleichsbeispiele zeigten. Es konnte dargelegt werden, dass bei der Verwendung von Bildformeln aus der biblischen Ikonographie zwar auf die ursprüngliche Bedeutung abgezielt wurde – der Bildtopos der Christus- oder Mariengeburt wurde für eine Geburtsdarstellung verwendet, der visionäre Traum Josephs wurde auf eine Vision Konrads II. übertragen usw. –, jedoch ohne die Übernahme der in der anfänglichen Verwendung mitschwingenden Wertung der einzelnen Figuren. Es wurde keine Auf- oder Abwertung der historischen Personen beabsichtigt, sondern eine möglichst klare und einprägsame Bilderzählung anhand tradierter und leicht erkennbarer Bildschemata.

Als eigene Gruppe wurden in der vorliegenden Arbeit die Verbildlichungen von Päpsten im Chigiano behandelt: Bei den schematisierten Papstdarstellungen wurden traditionelle Bildformeln des Herrscherbildes – der thronende oder der gesetzgebende Souverän – aufgegriffen. Die Päpste wurden im Mittelalter in bildlichen Darstellungen mit den Insignien des weltlichen Regententums wie dem Purpurmantel, der Tiara mit Krone u.a. ausgestattet.⁶⁴⁴ Die Miniaturen des Chigiano folgten dieser Entwicklung, in dem sie die Päpste in Ausübung ihrer Macht zeigten. Mit der Bildformel der *Traditio legis*-Ikonographie – der Übergabe des Gesetzes an Petrus – wurden die Päpste als Nachfolger der Apostelfürsten bei der Illustration der Konzile als Gesetzgeber veranschaulicht. Innerhalb des Konfliktes zwischen Papst- und Kaisertum stellten sich die Miniaturen, der guelfischen Prägung des Villani-Textes entsprechend, auf die Seite der kirchlichen Macht: So wird der Pontifex in Doppelbildnissen in einer erhöhten Position und zu Rechten des Kaisers gezeigt.

Der dritte Abschnitt behandelte die Heiligendarstellungen, welche im Chigiano einen eher beschränkten Raum einnehmen und mit den traditionellen Formeln der Heiligenikonographie wie Martyriumsszenen u.ä. verbildlicht wurden. Zwischen f. 32r⁶⁴⁵ und f. 78v weist der Chigiano eine besondere Dichte von Illustrationen mit religiöser Thematik auf. Insbesondere im Bereich zwischen f. 32r und f. 41r – das bedeutet im Zeitraum zwischen Spätantike und karolingischer Periode – finden sich durch die Textillustrationen zu den geschilderten Heiligenlegenden vermehrt Darstellungen religiösen Inhaltes. Obgleich Villani in der *Nuova Cronica* auch über Heilige, welche außerhalb von Florenz wirkten, berichtete, konzentrieren sich die Miniaturen auf die Darstellung der lokal bedeutsamen Heiligen wie Minias oder Johannes Gualbertus. Dabei zeigte es sich, dass die Miniaturen früher oder ungefähr zeitgleich entstandene monumentale Bildwerke nicht unbedingt reflektierten, sondern auf der Basis des Textes und mit Hilfe konventioneller hagiographischer Bildformeln zu eigenen Lösungen fanden.

Die Analyse der Wunderdarstellungen zeigte, dass jene in der illustrierten Chronik im Kontext der Viten von Heiligen, Päpsten und weltlichen Herrschern vorkommen. Dabei wurden unterschiedliche Mirakel zur Illustration ausgewählt. Meist ist der Moment geschildert, in dem sich das Wirken Gottes sichtbar und damit bildlich darstellbar manifestierte. Die Buchmaler versuchten, das Geschehen möglichst klar verständlich und eindrücklich zu verbildlichen, doch

⁶⁴⁴ Vgl. dazu PARAVICINI BAGLIANI 1998, S. 61ff.

⁶⁴⁵ Auf f. 32r ist der Adventus des Bischofs Gualteramus von Siena dargestellt. Das Bildschema der bischöflichen Einholung illustriert die von Villani im Text (I 55) beschriebene Neugründung des Bistums von Siena. Mit dem Einzug des Bischofs ist der Einzug des Bischofsamtes in Siena verbildlicht. Vgl. zur Bildformel des bischöflichen Empfangszeremoniell DIETL, Albert: *Defensor Civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*. München 1998, S. 104ff., bes. S. 138f. zur Miniatur des Chigiano.

sind die Bilder natürlich statisch und vermögen den Ablauf der Ereignisse nicht vollständig zu schildern. Die Illustrationen ersetzen in keinem Fall den Text, sie bieten vielmehr eine Erinnerungshilfe für den Leser, welchem die Geschichte schon bekannt ist. Die Verbildlichung von Wundern ist im Mittelalter Teil der hagiographischen Bildzyklen in der Buchkunst,⁶⁴⁶ in Wand- und Tafelmalerei sowie Reliefskulptur. Das letzte Teilkapitel schließlich behandelte die Darstellung der Liturgie, von Riten, Sakramenten und religiösen Bräuchen. Anhand des Marienbildes von Orsanmichele wurden Überlegungen zur Datierung des Chigiano angestellt: Es zeigte sich, dass die Abweichung der Miniatur des Chigi L.VIII.296 vom 1347 entstandenen Gnadenbild Bernardo Daddis nicht zwangsläufig eine Datierung der illustrierten Villani-Chronik vor 1347 impliziert.

Abschließend läßt sich festhalten, dass die religiöse Thematik dem Chroniktext entsprechend einen gewissen, wenn auch nicht übergroßen Raum einnimmt. Es wird der Ausrichtung der *Nuova Cronica* als objektive, „wissenschaftliche“ Geschichtsschreibung Rechnung getragen: So finden sich recht wenige hagiographische Szenen illustriert, während die Miniaturen, welche die Rolle des Papstes innerhalb des geschilderten Geschichtsverlaufs darstellen, großen Raum einnehmen.

3. Die Konzeption von Herrschaft: *Die Rolle des Herrschers in den Miniaturen*

Die Miniaturen der *Nuova Cronica* illustrieren die im Text erwähnten Ereignisse der Weltgeschichte. Die Darstellung von Herrschern spielt dabei eine bedeutende Rolle. Im Folgenden sollen aus der Fülle der verschiedenen Herrscherdarstellungen im Chigi L.VIII.296 – so unter anderem als Kriegsherr oder als Städtegründer –⁶⁴⁷ drei der am häufigsten vorkommenden Herrschertypoi näher betrachtet werden: Erstens die Thronbilder und Audienzszene, zweitens die Krönungsdarstellungen sowie drittens Darstellungen von Eheschließungen von Herrschern. Dabei sollen die verschiedenen Bildtypen auf ihre Herkunft und Bedeutung hin analysiert werden und außerdem die Frage gestellt werden, inwiefern die Miniaturen des Chigiano performative Akte bildlich fixieren.

3.1. Thronbilder und Audienzszene

Das Thronen ist neben der Krone und dem Szepter ein Attribut des Herrschenden. Bilder thronender Herrscher gibt es nicht nur in der Buchmalerei seit der Antike. In der christlichen Ikonographie wurde der Bildtypus auf die Darstellung Christi (*Maiestas Domini*) oder der Evangelisten übertragen. Mittelalterliche weltliche Herrscher ließen sich mit ihren Insignien thronend darstellen.⁶⁴⁸ In den frühesten illustrierten Chronikhandschriften wie dem *Chronicon universale* des Frutolf und Ekkehard oder der Weltchronik Ottos von Freising sind thronende Herrscher verbildlicht.⁶⁴⁹ Es kann hier also nicht um die Frage nach der Herkunft dieses weit verbreiteten, schematisierten Bildtypus gehen. Vielmehr soll untersucht werden, wie das Bildmotiv in der ereignisorientierten *Nuova Cronica* eingesetzt wird.

⁶⁴⁶ Beispielsweise im Kontext der illustrierten Bischofsviten wie der Liudgervita der Staatsbibliothek zu Berlin, entstanden um 1100 im Kloster Werden. Vgl. FIGGE, Valerie: Das Bild des Bischofs. Bischofsviten in Bilderzählungen des 9. bis 13. Jahrhunderts. Weimar 2000, S. 76ff.

⁶⁴⁷ Vgl. III.C.4.1.

⁶⁴⁸ Vgl. SCHRAMM 1983 zu den frühmittelalterlichen Herrschern; zu den Thronformen des Mittelalters SCHRAMM I 1954, S. 316ff.

⁶⁴⁹ Vgl. NILGEN 1994; MEIER 2005, S. 71ff., bes. S. 92ff. zum Herrscherbild.

Mehr als zehn Miniaturen der Villani-Chronik verbildlichen einen thronenden Herrscher. Diese sind entweder alleine oder aber zur Linken des Papstes sitzend dargestellt.⁶⁵⁰ Herrscherbilder, welche die oberste kirchliche Macht neben der kaiserlichen darstellen, finden sich schon in der illustrierten *Chronica sive historia mundi* des Otto von Freising: Diese Doppelbildnisse gehen letztlich u.a. auf Münzdarstellungen, beispielsweise aus staufischer Zeit, zurück.⁶⁵¹ Die weltlichen Herrscher sind in der *Nuova Cronica* meist frontal auf einem breiten Hocker⁶⁵² bzw. einer mit Stoff bedeckten Sitzbank dargestellt,⁶⁵³ während die Päpste häufig auf massiven Thronen mit Podesten und hohen Lehnen sitzen. Die Frontalität der Darstellung erinnert an die mittelalterlichen Siegelbilder mit Herrscherporträts.⁶⁵⁴ Die Knie der Sitzenden sind geöffnet und die Füße stehen meist V-förmig auseinander. Als zusätzliches Würdemotiv und zur Auszeichnung des Repräsentationsraums ist hinter dem Thronenden jeweils ein mit einer breiten Borte verzierter rot-grüner Vorhang aufgespannt. In der Werkstatt Pacino di Bonaguidas wurden unter anderem juristische Codices ausgeführt, welche sehr ähnliche Bildmodelle mit Audienzszenen aufweisen.⁶⁵⁵

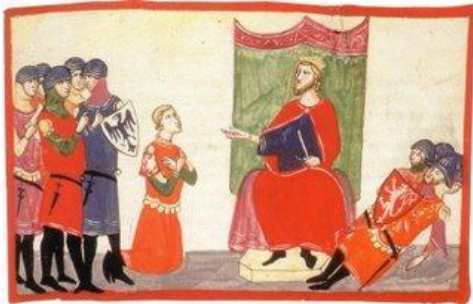


Abb. 65



Abb. 66

Entscheidend ist, dass die Bildformel des thronenden Herrschers im Chigiano immer in ein Ereignisbild eingespannt ist. Es finden sich also keine reinen Repräsentationsbilder von Herrschern. Damit steht die illustrierte *Nuova Cronica* am Ende einer Entwicklung innerhalb der Chronikillustration, die MEIER in ihrer 2005 erschienenen Habilitationsschrift aufgezeigt hat: Während in den frühesten illustrierten Chroniken repräsentative Herrscherbildnisse in

⁶⁵⁰ Immer sitzt der weltliche Herrscher dabei zur Linken des Pontifex, vgl. f. 39v. Mit der Anordnung von Rechts und Links wird traditionell ein Würdeunterschied ausgedrückt, vgl. LCI III 1971, Sp. 511–515. Die Hierarchie zwischen Papst und Kaiser wird zusätzlich durch die erhöhte Sitzposition des Papstes auf f. 124v und f. 157r unterstrichen. Diese Miniaturen zeigen den Kaiser als Bittsteller des Papstes.

⁶⁵¹ Vgl. MEIER 2005, S. 93.

⁶⁵² Der Thron ohne Lehne ist in den mittelalterlichen Darstellungen weit verbreitet, vgl. STEGER, Hugo: David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter. Nürnberg 1961, S. 259 zu den Thronen und Sitzen König Davids; TSAMAKDA, Vasiliki: The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid. Leiden 2002, S. 274. Karl der Große sitzt in der Initiale zum dritten Buch (f. 43v) auf einem Thron, der mit Löwenköpfen verziert ist. Ein vergleichbares Exemplar eines solchen Throns findet sich beispielsweise in einer Pontifikale-Handschrift (BAV, Vat.lat. 4747, f. 285) als Papstthron, in einem *Roman de Traie* (BAV, Reg.lat. 1505, f. 26r) als Thron des Telamon.

⁶⁵³ Die *cathedra velata*, der mit Stoff verhüllte Sitz des Kaisers geht auf einen alten Brauch zurück, welcher schon in der Spätantike Insigniencharakter erhielt. Die Vornehmheit des Thrones wird durch die Verhüllung mit dem Stoff zusätzlich unterstrichen. Zur *cathedra velata* vgl. EBERLEIN 1982, S. 108f.

⁶⁵⁴ Zu Siegelbildern vgl. HERKLOTZ, Ingo: Ikonographie der Papstsiegel im 11. und 12. Jahrhundert. In: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Hans-Rudolf MEIER und Carola JÄGGI u.a. Berlin 1995, S. 42–49. Vgl. außerdem SPÄTH, Markus: Das „Regestum“, Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXI, 2005, S. 41–59 zur *autoritas spiritualis* (frontal thronender Papst) vs. *autoritas temporalis* (weltlicher Herrscher im kommunikativen Austausch).

⁶⁵⁵ Siehe BAV, Vat.lat. 1455 der *Novella super Decretales* des Giovanni d'Andrea. Die Handschrift zeigt auf f. 1r den vor einem Vorhang thronenden Papst, dem das Werk dargereicht wird, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 64, Abb. 5 und S. 73.

genealogische Systeme eingebunden sind, finden sich in der bebilderten Chronik Ottos von Freising erstmals Herrscherfiguren in einem szenischen Kontext: „Die Herrscherdarstellungen werden bei Otto von Freising in einem weiteren Entwicklungssprung nicht nur von einem Schema oder einer festen Reihe befreit, sondern zugleich in ein Ereignisbild des Herrschers als gerechter Richter eingespannt. Trotzdem läßt sich in diesem Bildtyp die Abfolge der thronenden Herrscher im Sinne einer stark verkürzten Amtsgenealogie noch vom Bildgeschehen getrennt erkennen.“⁶⁵⁶ In den Textminiaturen der illustrierten Villani-Chronik der Vaticana schließlich sind die Herrscher immer als Handelnde in eine szenische Darstellung eingebunden, während die figurierten Initialen die Herrscher repräsentativ thronend zeigen.⁶⁵⁷ Mehrere Miniaturen des Chigiano, welche frontal thronende Herrscher darstellen, illustrieren das Thema des Friedensangebots bzw. -schlusses: Auf f. 121r thront der deutsche König Rudolf I., während vor ihm der Sohn des Königs Ottokar II. von Böhmen auf Knien um Barmherzigkeit bittet (**Abb. 65**). Am rechten Bildrand ist der in der Schlacht auf dem Marchfeld gegen den Habsburger zu Tode gekommene böhmische König dargestellt. Das Ritual der Unterwerfung des unterlegenen Sohnes vor dem Gewinner der Schlacht ist in der *Nuova Cronica* beschrieben.⁶⁵⁸ Im Rangdenken des Mittelalters werden Bitten gegenüber dem Herrscher mit zeichenhafter Erniedrigung vorgebracht: Derjenige, der eine Bitte oder eine Botschaft an den thronenden Herrscher überbringt, tut dies im Kniefall, umso mehr, wenn es sich um die Bitte des Verlierers um die Barmherzigkeit des Siegers handelt.⁶⁵⁹ Die Miniaturen auf f. 185r und f. 215r zeigen dagegen den Friedensschluss nicht als Unterwerfung der Verlierer, sondern als Verhandlungen.⁶⁶⁰ Die Ikonographie von f. 215r ist vom *Traditio legis*-Bild inspiriert, der Übergabe des Gesetzes, bei der Christus Petrus den Schlüssel und Paulus die Gesetzesrolle reicht (**Abb. 66**).⁶⁶¹ Die hierarchische Rangordnung wird durch das Thronen des Herrschers ausgedrückt. Bei Audienzszenen, in denen ein Herrscher Botschafter empfängt, findet sich ebenfalls häufig das Thronmotiv.⁶⁶²

⁶⁵⁶ MEIER 2005, S. S. 111. Vgl. außerdem NILGEN 1994; AMBERGER 2003, S. 180.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu weiter oben III.B.1.

⁶⁵⁸ VII 55.

⁶⁵⁹ Zu Formen und Funktionen des öffentlichen Bittens vgl. ALTHOFF, Gerd: Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXI, 1997, S. 374ff.

⁶⁶⁰ Die Miniatur auf f. 185r illustriert die Friedensverhandlungen zwischen den Flamen und dem französischen König Philipp IV. nach dem Aufstand der Flamen gegen die Franzosen. Der frontal thronende König ist im Dialog mit den zwei vordersten der sechs ihn flankierenden flämischen Bürger dargestellt, welche mit dem thronenden König verhandeln. Die Figur zur Rechten des Königs hält ein versiegeltes Dokument mit dem Friedensangebot der Flamen. Beim Friedensschluss der guelfischen Städte der Toskana mit Robert I. von Anjou auf f. 215r thront der König vor einem mit den Anjou-Lilien geschmückten Vorhang. Die Vertreter der Städte – Bürger zu seiner rechten, Adelige zu seiner linken Seite – flankieren den Herrscher stehend. Robert reicht nach beiden Seiten versiegelte Dokumente an die Toskaner.

⁶⁶¹ Vgl. DAVIS-WEYER 1961.

⁶⁶² Auf f. 123r ist Peter von Aragonien dargestellt, wie er Gesandte des Paleologus mit Geldgeschenken empfing, welche ihn damit zur Eroberung Siziliens und zum Krieg mit Karl I. von Anjou animieren wollten. Zu seiner Rechten ist Giovanni da Procinda, ein Vertrauter der Staufer dargestellt, welcher Briefe des Kaisers und der sizilianischen Barone überbrachte. Die Gesandten gingen zu beiden Seiten des thronenden Königs in die Knie, welcher mit beiden Händen die Gaben zum Zeichen seines Einverständnisses berührte. Die folgende Miniatur auf f. 123v zeigt wiederum Peter von Aragonien beim Empfang des päpstlichen Legaten, zweier Dominikanermönche. Die Kirche – im Bündnis mit Karl I. von Anjou – war besorgt über die im linken Bildteil dargestellte Mobilmachung der Flotte des Aragoniers, der angeblich gegen die Sarazenen ausziehen wollte. Der Papst ließ Peter eine Botschaft übergeben, „*che non andasse sopra niuno fedele Cristiano*“ (VII 55). Die Illustration verbildlicht den Handschlag zum Zeichen des Vertragsabschlusses zwischen den vor dem König knienden Dominikanermönchen und Peter. Der Aragonier, „*di natura fellone*“ brach diesen Vertrag. Beim Empfang der italienischen Städte durch

Thronen ist in der *Nuova Cronica* ein Attribut des Herrschenden zum Zeichen seiner Machtausübung. Die Frontalität der Darstellungen unterstreicht das durch Distanz geprägte Wesen des Herrschertums.⁶⁶³ Dabei führen die Thronenden im Chigi L.VIII.296 immer Handlungen aus – Friedensverhandlungen, Empfang von Botschaften oder Geschenken. Dadurch unterscheiden sich die Miniaturen des Chigiano von Repräsentationsbildern, in denen das zeitlich unbegrenzte Sitzen eines gekrönten Herrschers auf einem Thron thematisiert ist. Diese fixieren Permanenz, da keine Handlung, sondern ein Zustand der Macht des Herrschers visualisiert ist: Laut OTT verbildlichen sie die „immerwährende Präsenz des Thronens.“⁶⁶⁴ Die Miniaturen der *Nuova Cronica* dagegen verbildlichen den Fortlauf der Zeit und die Wechselhaftigkeit der Geschichte, innerhalb derer keine Dauerhaftigkeit eines Zustandes möglich ist.

3.2. Krönungen

Krönungen von Königen, Kaisern oder Päpsten gehören zu den bedeutendsten historischen Ereignissen.⁶⁶⁵ Krönungsdarstellungen finden sich schon in der antiken Kunst, in byzantinischen Herrscherdarstellungen, in der Bibelillustration sowie in mittelalterlichen illustrierten historiographischen Texten wie dem *Liber ad honorem Augusti*,⁶⁶⁶ der *Histoire d'Outremer*,⁶⁶⁷ der Wiener Bilderchronik,⁶⁶⁸ den *Grandes Chroniques de France*⁶⁶⁹ oder der Chronik des Johannes Skylitzes in Madrid.⁶⁷⁰ Der Chigiano weist acht Miniaturen mit Krönungsdarstellungen auf. Folgende Fragen stellen sich: Welche Bildtypen der Krönungsdarstellung wurden in der Handschrift eingesetzt? In welchem kompositionellen Verhältnis stehen dabei jeweils Coronator, Krone und Gekrönter? Welche Wertungen werden mit einem Bildtypus verbunden?

OTT umschrieb den Vorgang des Krönens als „schrittweise vollzogene Aufhebung von Distanz“ zwischen dem Objekt, der Krone, und dem Empfänger.⁶⁷¹ Ist die Krönung vollzogen,

Heinrich VII. in Lausanne auf f. 198v sind die Gesandten in Demutshaltung vor dem – bislang ungekrönten – thronenden Herrscher kniend dargestellt.

⁶⁶³ Vgl. OTT, Joachim: Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. Mainz 1998, S. 41.

⁶⁶⁴ EBD.

⁶⁶⁵ Die neueste Publikation zum Thema des Krönungsbildes stammt von OTT 1998. Diese war Grundlage des vorliegenden Kapitels. Speziell mit Krönungsdarstellungen im byzantinischen und abendländischen Bereich haben sich unter anderem außerdem HOFF, A.: Die mittelalterlichen Darstellungen der deutschen Königs- und Kaiserkrönungen. In: Westermanns Monatshefte, 92, 1902, S. 790–802; GRABAR, André: L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris 1936, S. 112–122; LCI II 1970, Sp. 661ff.; RBYZK III 1978, Sp. 746–754; KELLER, Hagen: Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler. In: Frühmittelalterliche Studien, XIX, 1985, S. 17–35 sowie SCHMITT 1990, S. 116–121 beschäftigt.

⁶⁶⁶ Auf f. 105r krönt Papst Coelestin III. den vor ihm leicht gebeugt stehenden Heinrich VI. mit einer Krone mit integrierter Mitra, vgl. PETRUS DE EBULO, S. 74f. sowie OTT 1998, S. 235.

⁶⁶⁷ Siehe Leningrad, Staatsbibliothek, ms. fr. fol. v.IV.5, Band I, f. 116r, Band II f. 2r, f. 29r; BNP, ms. fr. 9084, f. 112r, f. 169r, f. 197r, f. 255v; Boulogne-sur-Mer, Bib. municipale, ms. 142, f. 89v, f. 141r, f. 218r; BNP, ms. fr. 779, f. 145v; BNP, ms. fr. 2631, f. 223v; BNP, ms. fr. 9082, f. 136v, f. 274v; Brüssel, Bib. Royale, ms. 9492–3, f. 112v, f. 201r, f. 256v; Brüssel, Bib. Royale, ms. 18295, f. 132r; Epinal, Bib. municipale, ms. 45, f. 133r; Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 137, f. 171v, 252r vgl. die Abbildungen bei FOLDA 1976. Siehe insbesondere die Florentiner Handschrift Bib.Laur., ms. Plut.61.10, f. 99r, 149v, 174v, 219v, 275r, 316r, abgebildet bei FOLDA 1976, Abb. 149, 153, 155, 158, 162, 164.

⁶⁶⁸ Siehe CHRONICON PICTUM 1968, Band I, S. 60, 67, 92, 101, 108, 117, 121, 122, 123, 125, 127.

⁶⁶⁹ Siehe BNP, ms. fr. 2813, f. 439r sowie ms. fr. 6465, f. 89v.

⁶⁷⁰ Siehe f. 10v, f. 53v, f. 80r, f. 114v, f. 125r, f. 129r, f. 133v, f. 145v, f. 185r, f. 198v, f. 222r. Vgl. TSAMAKDA 2002, S. 282f. sowie OTT 1998, S. 236f.

⁶⁷¹ EBD., S. 29.

stellt die Krone ein Attribut des Gekrönten dar. Der Krönungsprozess beinhaltet das Ergreifen der Krone durch den Coronator, der diese zuerst über das Haupt des zu Krönenden hebt und sie dort langsam absetzt, bis er schließlich die Hände von der Krone nimmt. Der Miniator konnte diesen Bewegungsablauf in Einzelbildern aufsplittern oder – im Mittelalter üblich – in einer einzigen Momentaufnahme darstellen. Die Krönungsbilder⁶⁷² des Mittelalters weisen eine „statische, in sich geschlossene Komposition“ auf. Dabei ist der Unterschied zwischen dem unbewegten Halten der Krone über dem Haupt des zu Krönenden und dem prozesshaften Aufsetzen der Krone auf den Kopf bedeutsam: „Das Halten der Krone über den Kopf steht für Permanenz, es transportiert im Grunde genommen den alten Gedanken der ewigen Gültigkeit des triumphalen Siegertums.“⁶⁷³ Das Aufsetzen der Krone ist dagegen eine „Handlung von ephemerer Zeitlichkeit“, die Veränderung signalisiert, „das Eintreten in einen neuen Zustand“.⁶⁷⁴

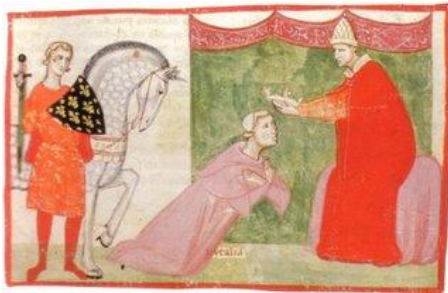


Abb. 67



Abb. 68

Drei verschiedene formale Bildtypen der Krönungsdarstellung sind in der *Nuova Cronica* von einander zu unterscheiden. Der erste Bildtypus stellt den zu Krönenden im Profil vor dem thronenden Coronator kniend dar. Auf diese Art und Weise ist die Krönung Karls des Großen durch Papst Leo III. auf f. 41r verbildlicht.⁶⁷⁵ Die Miniatur ist zweigeteilt: Im linken Bildfeld wird Leo geheilt,⁶⁷⁶ im rechten Bildfeld krönt der geheilte Papst den vor ihm knienden Karl. Der vordere der am rechten Bildrand stehenden Männer trägt ein Wappenschild mit den französischen *fleur-de-lis*.⁶⁷⁷ Zwar spiegelverkehrt, jedoch ansonsten nahezu identisch ist die Illustration auf f. 45v gestaltet (Abb. 67). Die Miniatur zeigt die Krönung Ludwigs II. zum Kaiser im Jahre 849.⁶⁷⁸ Da Ludwig weit entfernt vom sitzenden Papst zu Boden gekniet dargestellt ist, neigt sich die Figur in einem 45° Grad-Winkel nach vorne und der Coronator scheint sich von seinem Sessel zu erheben, um dem Kaiser die Krone mit weit ausgestreckten Armen auf das Haupt zu setzen. Hinter Ludwig ist ein Schwerträger mit einem Schild mit dem französischen Lilienwappen dargestellt, obgleich Villani Ludwig II. im Text fälschlicherweise

⁶⁷² OTT vermeidet den Begriff des „Könungsbildes“, da es keine definitive Bestimmung dieses Bildtypus' gibt, vgl. EBD. 1998, S. 33 und S. 45. Trotzdem wird dieser Begriff im Folgenden verwendet. Mit „Könungsbild“ werden Darstellungen bezeichnet, die den Akt der Krönung eines Königs, Kaisers oder Papstes – im Gegensatz zum thronenden, gekrönten Herrscherbild – visualisieren.

⁶⁷³ EBD., S. 30.

⁶⁷⁴ EBD.

⁶⁷⁵ II 15: „*per lo detto papa Leone fu consacrato e coronato in Roma gli anni di Cristo VIIIId con grande solemnità e onore il dì di Pasqua*.“ Laut Villani fand die Krönung am Ostersonntag des Jahres 801 statt. In Realität wurde Karl am 24. Dezember 800 zum Kaiser gekrönt.

⁶⁷⁶ Vgl. III.C.2.4.

⁶⁷⁷ Villani unterscheidet nicht zwischen dem Frankenreich und dem späteren Frankreich und hält Karl den Großen deshalb für einen Franzosen, vgl. MEHL 1927, S. 112.

⁶⁷⁸ III 4: „*Questi fu coronato negli anni di Cristo VIIIId*“. Villani gibt den Namen des Papstes nicht an. 901 war Benedikt IV. Papst.

als Italiener bezeichnete.⁶⁷⁹ Das Schwert mit dem verzierten Griff steckt in der Scheide und ist somit ein Attribut des Herrschers, ein Symbol der Gerechtigkeit und der Macht. Da sich die Buchmaler meist streng an den Text hielten, ist anzunehmen, dass es sich bei der Darstellung des Lilienwappens im Zusammenhang mit einem Italiener nicht um eine nachträgliche „Korrektur“ des Villani-Textes handelt, sondern vielmehr um ein Versehen, welches Anlass zu der Vermutung gibt, dass die Miniatur von f. 41r mit der Krönung Karls des Großen als Vorlage benutzt wurde. Die beiden Miniaturen weisen weitere Gemeinsamkeiten auf: Beide Male sind Coronator und zu Krönender einander gegenübergestellt. Die Darstellungen der Krönungsakte finden ausschließlich in einer Bildhälfte statt, außerdem umfassen die Päpste die Kaiserkronen jeweils mit beiden Händen.

Beim zweiten Bildtypus wird der zu Krönende vor dem ihm gegenüber stehenden Coronator dargestellt. Die Miniatur auf f. 199r mit der Krönung Heinrichs in Mailand ist dementsprechend gestaltet (**Abb. 68**). Der zu Krönende ist in Abweichung zu den schon besprochenen Miniaturen nicht mit auf der Brust überkreuzten Armen dargestellt, sondern kniet mit im Adorationsgestus erhobenen Händen vor dem Bischof, welcher die Eisenkrone mit beiden Händen über dem Kopf des Knienden festhält.⁶⁸⁰ Gleiches gilt für die Kaiserkrönung Heinrichs VII. im Lateran auf f. 204r: Hier halten die drei Kardinäle die prächtige Krone unbeweglich fest. Während die anderen Miniaturen die Krönungsakte in nicht näher bestimmbareren Innenräumen lokalisieren, zeigen f. 199r und f. 204r die im Text erwähnten Kirchenräume.



Abb. 69



Abb. 70

Der dritte Bildtypus zeigt den zu Krönenden frontal thronend inmitten zweier oder mehrerer stehender Coronatoren. Dieser Bildtypus ist erstmals auf f. 85r zu finden: Dargestellt ist die Krönung Manfreds, des illegitimen Königs von Apulien und Sizilien (**Abb. 69**). Villani beschreibt im Text ausführlich und mit deutlich guelfischer Sichtweise die Ereignisse, welche zur Krönung Manfreds führten.⁶⁸¹ Die Miniatur zeigt Manfred frontal thronend, die Hände nach oben geöffnet vom Körper abgespreizt.⁶⁸² Die beiden Coronatoren flankieren den zu

⁶⁷⁹ „E' l primo imperadore italiano fu Luigi figliuolo del re di Puglia“ (III 4). Tatsächlich stammte Ludwig III. aus dem Burgund, vgl. MEHL 1927, S. 113.

⁶⁸⁰ Sehr ähnlich sind die Illustrationen der Bilderchronik des Balduineums gestaltet, siehe die Krönung in Aachen und Mailand, vgl. HEYEN, Franz Josef: Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg 1308–1313. München 1978, S. 58f., Abb. 4b und S. 68f., Abb. 9b. Bei der Kaiserkrönung im Lateran (HEYEN 1978, S. 96f., Abb. 23b) thront der Heinrich VII. bereits als ihm die Krone aufgesetzt wird, siehe dazu weiter unten.

⁶⁸¹ VI 45: „fu eletto re di Sicilia e di Puglia, e a Monreale in Sicilia si fece coronare gli anni di Cristo MCCLV.“ Laut Villani fand die Krönung 1255 in Monreale statt. Tatsächlich wurde Manfred jedoch erst 1258 zum König von Sizilien und Apulien gekrönt (LDMA VI 1993, Sp. 192).

⁶⁸² Zu seiner rechten Seite knien die aus Deutschland kommenden, als Zeichen der Trauer Schwarz tragenden Botschafter, welche Manfred wohl kurz zuvor die (falsche) Botschaft überbracht hatten, dass sein Neffe Konradin

Krönenden stehend und halten die Krone mit beiden Händen wenige Zentimeter über seinem Kopf.

Auch die schon erwähnten Papstkrönungen werden in der Handschrift mit den Bildschemata des profanen Krönungsbildes illustriert. Auf f. 154v und f. 186v (Abb. 70) ist dargestellt, wie die Päpste Bonifatius VIII. und Clemens V. gekrönt werden.⁶⁸³ Die Krönungszeremonie wird im Text jeweils nur sehr knapp beschrieben.⁶⁸⁴ Der Buchmaler verbildlichte das wichtigste Geschehen des päpstlichen Krönungstages, die Krönung selbst: Diese wurde ab dem Ende des 13. Jahrhunderts als so bedeutsam angesehen, dass der ganze Tag der Krönungsfeierlichkeiten nach ihr benannt wurde.⁶⁸⁵ Die älteste Darstellung einer Papstkrönung, die sich auf ein real stattgefundenes Ereignis bezieht, findet sich im Traktat *De coronatione* des Jacopo Caetani Stefaneschi und ist eine präzise Umsetzung der im Text beschriebenen Krönungszeremonie.⁶⁸⁶ Kardinalprior Matteo Rosso Orsini setzt Benedetto Caetani, Papst Bonifatius VIII., in Anwesenheit der Kardinäle und des Volkes das *Phrygium* als Zeichen seiner päpstlichen Würde auf das Haupt, während die Mitra – Symbol der spirituellen Autorität des Pontifex – vor einer der beiden Säulen des Portikus auf der Erde liegt.⁶⁸⁷ Die Darstellung der Krönung unterstreicht den feierlichen Charakter des Codex, eines Dedikationsexemplars von Jacopo Stefaneschi an Papst Bonifatius VIII.

Nach der Betrachtung der verschiedenen Bildtypen der Krönungsdarstellung und der Analyse des kompositionellen Verhältnisses der dargestellten Personen zueinander stellt sich die Frage, weshalb für ein und denselben Vorgang unterschiedliche Bildtypen gewählt wurden und welche Bedeutungen damit transportiert wurden.

OTT differenzierte Bilder mit vertikaler Struktur, in denen der Coronator eine hierarchisch höher stehende Autorität wie Gott oder Christus darstellt, von Bildern, in denen Coronator

verstorben sei. Manfred hatte den Mord an diesem rechtmäßigen Erben des Reiches in Auftrag gegeben, die Tat wurde jedoch von der Mutter des Knaben vereitelt. Der Gestus Manfreds scheint die Befriedigung über den – angeblich – gelungenen Ausgang seiner Intrige auszudrücken, gleichzeitig ist es eine Allmacht andeutende Geste, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 138.

⁶⁸³ Bonifatius VIII. sitzt auf f. 154v frontal auf einem Hocker. Die Tiara mit dem Diadem wird ihm von zwei der vier anwesenden Kardinäle aufgesetzt. Historisch wurde der Papst vom Archidiakon, das heißt dem Prior der Kardinaldiakone gekrönt, vgl. SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Die Krönung des Papstes im Mittelalter. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LIV, 1974, S. 215. Dabei wurde dem Papst zuerst die Mitra abgenommen und dann die Tiara feierlich auf das Haupt gesetzt. In der Miniatur auf f. 186v wird die Krönung von sechs Kardinälen durchgeführt. Der französische König Philipp IV., rechts, und Karl von Valois, links, flankieren die Szene.

⁶⁸⁴ Vgl. VIII 6: „*si fece coronare con grande solennità e onore*“ und VIII 81: „*fue consecrato e coronato papa [...] in presenza del re Filippo di Francia, e di messer Carlo di Valois, e di molti baroni*“.

⁶⁸⁵ Vgl. SCHIMMELPFENNIG 1974, S. 214. Ab diesem Zeitpunkt wurden die Päpste in Sankt Peter gekrönt und begaben sich danach in einer Prozession in den Lateran: „[...] l'imposizione della tiara sul capo del neo eletto pontefice era un elemento rituale costitutivo autonomo, prioritario rispetto alla presa di possesso del Laterano“, PARAVICINI BAGLIANI 1998, S. 73. Zur Papstkrönung im Mittelalter vgl. außerdem EICHMANN 1951, S. 36–58; KLEWITZ, Hans Walter: Die Krönung des Papstes. In: Ausgewählte Aufsätze zur Kirchen- und Geistesgeschichte des Mittelalters. Aalen 1971, S. 263–297 (erstmalig veröffentlicht in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung Band 30. Weimar 1941, S. 96–130); SCHIMMELPFENNIG, Bernhard: Couronnement pontifical. In: Dictionnaire Historique de la Papauté. Paris 1994, S. 484–486.

⁶⁸⁶ BAV, Vat. lat. 4933, f. 7v. Die Krönungsszene ist auf der unteren Marginale von f. 7v, unterhalb einer I-Initiale dargestellt. Die Miniaturen des Codex werden auf 1298/1299 datiert und einer römischen Schule mit bolognesischem Einfluß zugeschrieben, vgl. MADDALO, Silvia: Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia Lateranense. In: Studi Romani, XXXI, 1983, S. 141 sowie S. 149, Anm. 120; CONDELLO, Emma: I codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone. In: Archivio della Società di Storia Patria, CX, 1987, S. 21–61, bes. S. 34–39; PARAVICINI BAGLIANI 1998, S. 82, Anm. 67 sowie S. 73.

⁶⁸⁷ Vgl. MADDALO 1983, S. 141.

und zu Krönender einander zugewandt auf derselben horizontalen Ebene stehen.⁶⁸⁸ In der Villani-Chronik befinden sich die Personen zwar im selben Raum beisammen, doch wird das „hierarchische Gefälle“⁶⁸⁹ zwischen den Figuren dadurch bewahrt, dass der zu Krönende vor dem Coronator kniet, der zusätzlich noch thronen kann.

So zeigen die Miniaturen des ersten und des zweiten Typus den zu Krönenden jeweils in einer dem Coronator hierarchisch untergeordneten Position, während das Verhältnis beim dritten Bildtypus umgekehrt ist.⁶⁹⁰ Während in den Illustrationen des ersten Typus deutlich das Prozesshafte und Ephemere der Krönungshandlung zum Ausdruck kommt, scheint die Krone in den Darstellungen der Krönungen Heinrichs VII. über dem Kopf des Herrschers zum Stillstand gekommen zu sein. Dies kann als besondere Hervorhebung der Permanenz der Herrschaft Heinrichs VII. positiv gedeutet werden. Bei der Illustration der Kaiserkrönung im Lateran auf f. 204r halten die Kardinäle die Krone über dem knienden Heinrich fest. Gleiches gilt für die Darstellungen der Papstkrönungen auf f. 154v und f. 186v, welche mit dem dritten Bildtypus illustriert sind. Darstellungen, in denen zwei Figuren eine Krone über eine zwischen ihnen befindliche Personen halten, gibt es schon mindestens seit der Spätantike. „Diese Konstellation demonstriert [...] einen Anspruch auf vollendete symmetrische Ästhetik.“⁶⁹¹ Entscheidend ist, dass der Krönungsakt in diesen Bildern nicht als „zeitlich fixierbare Handlung, sondern als permanentes Denotat von Herrschaft und Heiligkeit“ verstanden wird.⁶⁹² Die Päpste werden als beständige Autorität mit ihrem Attribut, dem Schlüssel Petri, thronend dargestellt. Im Licht dieser Interpretation ist es erstaunlich, dass die Krönung Manfreds auf f. 85r den selben Bildtypus aufweist: Manfred, eine der am negativsten gekennzeichneten Figuren der *Nuova Cronica*, thront zudem schon, obgleich die Krönung erst vollzogen wird.⁶⁹³ Die Miniatur auf f. 85r zeigt die Hybris Manfreds, der sich selbst zum Herrscher krönen läßt, ohne sich unter den Papst, mit dem er verfeindet ist, unterzuordnen – das Modell des schlechten Herrschers. Dem Zeremoniell der Herrschererhebung entsprechend muss jedoch ein Thronender bereits gekrönt sein.⁶⁹⁴ Es stellt sich die Frage, inwiefern die Miniaturen des Chigiano über das Herrschererhebungszeremoniell des frühen und hohen Mittelalters⁶⁹⁵ informiert waren oder ob sie auf vorhandene Bildvorlagen zurückgriffen, in denen der ephemere Akt des Krönens mit dem statischen Zustand des Thronens verschmolz. Insbesondere bei Darstellungen des thronenden Christus, dem die Dornenkrone aufgesetzt

⁶⁸⁸ Vgl. OTT 1998, S. 76.

⁶⁸⁹ EBD.

⁶⁹⁰ Auf f. 41r, f. 45v und f. 53v kniet der weltliche Herrscher demütig vor dem Papst, der als oberste Autorität thronend dargestellt ist. Zusätzlich unterstrichen durch die Geste der vor der Brust gekreuzten Hände und das mit einer weißen Haube bedeckte Haupt, wird die Unterordnung des Herrschers unter die Souveränität der Kirche deutlich. Dies gilt auch für die Miniaturen des zweiten Bildtyps auf f. 199r und f. 204r: Heinrich VII. kniet vor der Kirche und ihren Vertretern nieder. Die Miniaturen zeigen, dass der weltliche Herrscher seine Macht letztlich durch die Kirche verliehen bekommt. Mit Karl dem Großen ist auf f. 41r der Kaiser *par excellence* verbildlicht, wie er sich freimütig der Kirche unterordnet, was selbstverständlich auch für den ersten, angeblich italienischen Kaiser Ludwig III. gilt. Robert Guiscard, „*ricongiunto alla perfine colla Chiesa di sua volontà*“ (IV 19) wird auf f. 53v ebenfalls in der Haltung des demütig Knienden dargestellt.

⁶⁹¹ OTT 1998, S. 120.

⁶⁹² EBD., S. 122.

⁶⁹³ Ein Versehen des Buchmalers ist hier kaum anzunehmen, folgt die Miniatur doch direkt auf die Darstellung der Ermordung Friedrichs II. durch seinen Sohn Manfred (f. 84r). Der Bezug zwischen Miniatur und Text ist im Gegenteil besonders eng: Villani beschreibt, dass Manfred „*si pensò si fasso fare re di Sicilia e di Puglia*“ (VI 45).

⁶⁹⁴ Vgl. OTT 1998, S. 42.

⁶⁹⁵ Vgl. zum Krönungszeremoniell EBD., S. 211–212, zu den Krönungsbildern in Ordines-Handschriften S. 216–219 außerdem SCHMITT 1990, S. 116ff.

wird, werden die beiden Zustände miteinander verknüpft, da sich die Überzeitlichkeit der Herrschaft Christi über den flüchtigen Moment der Krönungshandlung erhebt.⁶⁹⁶ Der Bildtypus ist also gerade in der religiösen Ikonographie stark verbreitet, was darauf hinweist, dass die Buchmaler hier auf eine tradierte Bildformel zurückgriffen. Seit dem 13. Jahrhundert findet sich die Kombination des Thron- und Krönungsmotivs häufiger. Insbesondere in Chronikhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ist es üblich, den Herrscher beim Krönungsakt thronend darzustellen.⁶⁹⁷

3.3. Eheschließungen von Herrschern

Die Eheschließung ist ein Rechtsakt, in welchem die Vermählung zweier Personen über die individuelle Bedeutung hinaus für das Umfeld von Wichtigkeit ist – umso mehr, wenn es sich dabei um Herrscherpaare handelt.⁶⁹⁸ Eheschließungen von Herrschern wurden in Chroniken häufig dargestellt, so beispielsweise in der illustrierten Chronik des Johannes Skylitzes⁶⁹⁹ oder im *Liber ad honorem Augusti*.⁷⁰⁰ Im Chigiano finden sich sechs Miniaturen mit der Darstellung von Vermählungen. Dabei fällt auf, dass bis auf ein einziges Mal jeweils dieselbe Bildformel gewählt wurde und nur die umgebende Szenerie variiert. Protagonisten sind das Ehepaar und eine vermittelnde Figur, welche die Braut dem Bräutigam zuführt. Diese Mittlerrolle übernimmt entweder der historische Brautvater oder ein hoher geistlicher Würdenträger. Die Miniaturen der *Nuova Cronica* verbildlichen alle den Moment des Ringtausches, genauer gesagt den Augenblick, an dem der Bräutigam der Braut den Ehering an den Finger der rechten Hand steckt. Die Braut und der Brautvater stehen dabei rechts im Bild, während sich der Bräutigam in der aktiven Rolle von links auf die Braut zubewegt.⁷⁰¹

Die erste Vermählungsszene findet sich mit der Darstellung der Heirat von Aeneas und Lavinia, der Tochter des Königs von Latium. In der Bildmitte steckt Aeneas der Braut, welche von ihrem Vater Latinus begleitet ist, den Ring an den Finger. Ein Vertrauter des Bräutigams bezeugt die Eheschließung. Rechts im Bild ist die Stadt Laurentia dargestellt, links sind die Leichen von Turnus, dem König der Rutuler, und den Latinern zu sehen, die im Kampf mit den Trojanern fielen.⁷⁰²

Bei der Darstellung der Eheschließung zwischen Konstanze und Heinrich VI. griff der

⁶⁹⁶ Vgl. OTT 1998, S. 42f. und 125f. Weiterhin findet sich das Dreierschema mit thronender Mittelfigur bei Illustrationen des Alten Testaments, vgl. die Beispiele bei EBD., S. 125f.

⁶⁹⁷ Vgl. EBD., S. 44, Anm. 113. Neben der *Nuova Cronica* finden sich solche kombinierten Darstellungen beispielsweise in der Bilderchronik des Balduineums mit der Darstellung der Kaiserkrönung Heinrichs VII. im Lateran, vgl. HEYEN 1978, S. 96f., Abb. 23b; in der *Histoire ancienne jusqu'à César* in Münster, Westfälisches Landesmuseum mit der Darstellung der Krönung Alexanders, vgl. OLTROGGE 1989, S. 275f., Abb. 44; in der *Histoire d'Outremer* BNP, ms. fr. 9084, f. 112r, f. 169r, f. 197r, f. 255v, Boulogne-sur-Mer, Bib. municipale, ms. 142, f. 89v, f. 141r, f. 218r, Bib.Laur., ms. Plut. 61.10, f. 99r, f. 149v, f. 219v, f. 316r, BNP, ms. fr. 779, f. 145v; BNP, ms. fr. 2631, f. 223v; BNP, ms. fr. 9082, f. 136v, f. 274v; Brüssel, Bib. Royale, ms. 9492-3, f. 112v, f. 201r, f. 256v; Brüssel, Bib. Royale, ms. 18295, f. 132r; Epinal, Bib. municipale, ms. 45, f. 133r; Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 137, f. 171v vgl. die Abbildungen bei FOLDA 1976; in der *Chronica de Gestis Hungarorum* der Nationalbibliothek Budapest, vgl. CHRONICON PICTUM 1968, Taf. 60, Taf. 117, Taf. 121, Taf. 122.

⁶⁹⁸ Vgl. PAMME-VOGELSANG, Gudrun: Die Ehen mittelalterlicher Herrscher im Bild. Untersuchungen zu zeitgenössischen Herrscherpaardarstellungen des 9. bis 12. Jahrhunderts. München 1998.

⁶⁹⁹ Vgl. TSAMAKDA 2002, S. 289–293.

⁷⁰⁰ Vgl. LIBER AD HONOREM AUGUSTI, S. 38f., siehe f. 96r mit der ersten Heirat von König Roger und Elvira von Kastilien und Leon, der zweiten Eheschließung mit Sibylle von Burgund sowie der dritten Hochzeit mit Beatrix von Rethel, außerdem die Heirat von Heinrich VI. mit Konstanze.

⁷⁰¹ Bei der Darstellung von Ehepaaren neben Christus steht der Mann traditionell zur Rechten, die Frau zur Linken. Vgl. zur Bedeutung von Links und Rechts als Prinzip der Anordnung LCI III 1971, Sp. 511–515.

⁷⁰² F. 22v, siehe *Aeneas*, Buch XII.

Buchmaler zum selben Bildtypus: Von links schreitet der gekrönte Bräutigam mit einem Schritt auf die Braut zu, welche von einem Bischof begleitet wird (Abb. 71).⁷⁰³ Die Braut ist gerade aus dem Portal des Klosters herausgetreten, welches an dem Mönch mit Tonsur und der schweren Holzpforte – ein Hinweis auf das Leben in Klausur – zu erkennen ist. Die Szenerie und die Protagonisten wurden gegenüber der Darstellung auf f. 22v zwar verändert, das Bildschema der zentralen Dreiergruppe blieb jedoch nahezu identisch erhalten. Im *Liber ad honorem augusti* des Petrus de Ebulo ist ebenfalls die Hochzeit Heinrichs mit Konstanze dargestellt:⁷⁰⁴ Dabei steht sich das Brautpaar im Dreiviertelprofil gegenüber, Konstanze im Bild links, Heinrich rechts. Konstanze reicht ihrem Ehemann mit der rechten Hand den überdimensional großen Ehering.⁷⁰⁵



Abb. 71



Abb. 72

Auch die anderen Miniaturen des Chigiano greifen den Bildtypus der zentralen Dreiergruppe auf. F. 74r zeigt die Eheschließung zwischen Kaiser Friedrich II. und der Tochter des Königs von Jerusalem, Isabelle de Brienne.⁷⁰⁶ Der Brautvater steht hinter seiner Tochter, die Hand in einer Geste des Einverständnisses erhoben. Auch Friedrich II. führt zwei Vertraute – erkennbar am Wappenschild – mit sich.

Auf f. 159r ist die Vermählung des englischen Königs Eduard I. mit Margarethe von Frankreich, der Schwester des französischen Königs Philipp IV., am 9. September 1299

⁷⁰³ F. 55v. Der Stauferkaiser Heinrich VI., der Sohn Friedrich Barbarossas, nahm die normannische Prinzessin Konstanze, die Tochter Rogers II., laut Villani auf Betreiben von Papst Clemens III. zur Frau. Der Erzbischof von Palermo hatte – so Villani – die schon über 50jährige, als Nonne lebende Konstanze aus dem Kloster holen lassen (IV 20: „e trattò secretamente col papa che Gostanzia si maritasse ad Arrigo duca di Soavia figliuolo di Federigo maggiore, e Arrigo presa per moglie“. Im Jahre 1184, als die Verlobung Heinrichs VI. und Konstanze bekannt gegeben wurde, war allerdings Papst Lucius III. im Amt, vgl. KÖLZER, Theo: Die Staufer im Süden. In: Petrus de Ebulo. *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Hrsg. v. Theo KÖLZER und Marlis STÄHLI. Sigmaringen 1994, S. 18 und DERS., In: DBI, Band 30, S. 246f. zur Frage, welche Rolle der Papst bei der Vermittlung der Ehe gespielt hatte). Einer im Mittelalter verbreiteten Legende folgend habe Konstanze in ihrem fortgeschrittenen Alter noch den Thronfolger Friedrich II. in Palermo zur Welt gebracht. Laut KANTOROWICZ wurde die Sage, dass Konstanze eine Ordensschwester war, „ganz allgemein geglaubt und späterhin von guelfischer Seite aus Haß gegen den Sohn [Friedrich II.] absichtlich verbreitet – aus einer der späteren Anschauung nahe verwandten Tendenz: den Antichrist werde eine Nonne gebären.“ (KANTOROWICZ 1929, S. 10) So erwähnt auch Dante die Legende, dass Konstanze Ordensschwester gewesen sei (*Paradiso*, III 118).

⁷⁰⁴ Siehe die untere Bildleiste auf f. 96r. PETRUS DE EBULO, S. 38f.

⁷⁰⁵ Vgl. zu der Darstellung PAMME-VOGELSANG 1998, S. 274.

⁷⁰⁶ Graf Johann von Brienne war durch die Eroberungen des Sultans und der Sarazenen von Ägypten im Heiligen Land in große Bedrängnis geraten und ersuchte den Papst und die christlichen Herrscher um Hilfe. Friedrich II. sagte zu, das Heilige Land von den Sarazenen zu befreien und sagte zu, die Tochter des Königs von Jerusalem und Erbin der Krone zur Frau zu nehmen. Die Vermählung Friedrichs mit Isabelle ist außerdem in einer illustrierten Handschrift von Paolino Venetos „*Satyrica historia*“ verbildlicht, siehe BAV, ms. Vat.lat. 1960, f. 253r. Zu sehen sind Jean de Brienne in der Bildmitte, der seine Tochter Isabelle dem rechts im Bild thronenden Kaiser Friedrich II. zuführt. Die Handschrift entstand zwischen 1134 und 1339 in Neapel, vgl. DEGENHART, Bernhard und Annegrit SCHMITT: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*. Teil II Venedig, 2. Band, Katalognummer 693, S. 274-289.

dargestellt (Abb. 72).⁷⁰⁷ Durch den zusätzlichen Griff der Mittelfigur um das rechte Handgelenk der Braut wird die Passivität der Braut bei der arrangierten Eheschließung unterstrichen. Vergleichbare Darstellungen finden sich im *Decretum Gratiani* (Causa XXXI), wo der Fall eines Vaters behandelt wird, der seine Tochter ohne ihre Zustimmung vermählt. Die Miniaturen zeigen den Vater, welcher das Handgelenk der Tochter umfasst und diese dem Bräutigam zuführt.⁷⁰⁸ Die Miniatur auf f. 231v schließlich zeigt die Eheschließung des französischen Königs Karl IV. mit seiner zweiten Frau Maria von Luxemburg, der Tochter Kaiser Heinrichs VII. und Schwester Johanns von Luxemburg, des Königs von Böhmen.⁷⁰⁹ Karl IV. hatte seine erste Frau Blanche von Artois für die Verheiratung mit der Tochter Heinrichs VII. verlassen. Am linken Bildrand ist die erste Ehefrau dargestellt, die von einem Bewaffneten mit *fleur-de-lis*-Wappenschild in ein Haus geleitet wird. Das Bildmotiv des Wegführens einer Person kommt in der Handschrift der *Nuova Cronica* noch in zwei weiteren, schon erwähnten Miniaturen vor: auf f. 47r, wo im linken Bildteil die Devestitur des Papstes Johannes XII. dargestellt ist, und auf f. 122v, wo zwei unerwünschte Kardinäle während des Konklave 1280/1281 in Viterbo in das Gefängnis geworfen werden.



Abb. 73

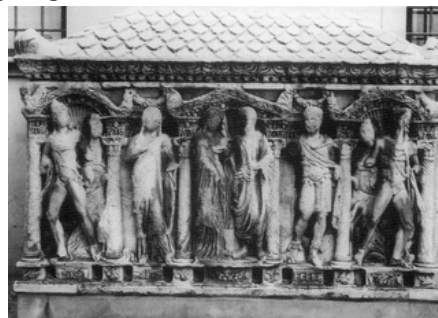


Abb. 74

Die Darstellung der Vermählung Mathilde von Tusziens mit Welf weicht von dem beschriebenen Bildtypus ab (Abb. 73).⁷¹⁰ Villani beschrieb im Text (IV 21), dass Mathilde die Eheschließung selbst arrangiert hatte.⁷¹¹ Auf eine Mittlerfigur, welche die Braut dem Bräutigam zuführt, wurde im Bild deshalb verzichtet. Der Empfang des Bräutigams – von Villani explizit erwähnt – ist in der folgenden Miniatur auf f. 56v dargestellt. Die chronologische Ungenauigkeit in der Abfolge der Miniaturen erklärt sich durch den Text, in dem zuerst von der Vermählung und dann vom Empfang die Rede ist und beweist dadurch die Nähe zu diesem. Die sechs Miniaturen des Chigi L.VIII.296 zeigen, dass die Geste der Ringübergabe als

⁷⁰⁷ Die Miniatur illustriert den letzten Satz eines ausführlichen Kapitels (VIII 20) über die Ereignisse des Krieges zwischen Frankreich und England (Philipp IV. hatte 1294 die Gascogne für konfiziert erklärt, worauf sich die Engländer mit Fürsten aus Flandern, den Niederlanden und Deutschland verbündeten. Beim Übertreten der flämischen Grenze besiegte der französische König einige dieser Verbündeten Englands, worauf hin Eduard I. gezwungen war, einen Waffenstillstand anzunehmen, vgl. LDMA III 1986, Sp. 1585). Im linken Bildteil ist der englische König mit zwei Begleitern, welche eine Fahne mit dem englischen Wappen halten, zu sehen, im rechten Bildteil die französische Braut, welche von drei Frauen – ihrer Mutter, der Königin Isabella von Aragonien sowie zwei Hofdamen – begleitet wird.

⁷⁰⁸ Vgl. MELNIKAS, Anthony: *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*. Band III. Rom 1975, S. 981, Fig. 22 und 23; S. 983, Fig. 27. Es ist interessant, dass sich die Darstellung einer Zwangsheirat nur in der Chigiano-Miniatur auf f. 159r finden lässt, obgleich es sich auch bei den anderen im Chigi L.VIII.296 verbildlichten Vermählungen keineswegs um Liebesheiraten sondern mit Kalkül arrangierte Ehen handelt.

⁷⁰⁹ IX 172: „Carlo il giovane re di Francia, lasciata la prima sua moglie figliuola che fu del conte di Borgogna, perché si trovò in avolteria, e prese per moglie la figliuola che fue dello 'imperadore Arrigo“.

⁷¹⁰ F. 56r.

⁷¹¹ Es handelte sich um eine politisch motivierte Scheinehe der im Jahre 1088 42jährigen Mathilde mit dem erst 17jährigen Welf, vgl. LDMA VI 1993, Sp. 393.

Bildtypus für die Darstellung einer Eheschließung fungierte. Dabei ist in fast allen Beispielen außer dem Brautpaar eine Mittlerperson von Bedeutung, welche die Braut dem Bräutigam zuführt. Im Mittelalter ist für eine im kirchenrechtlichen Sinne gültige Ehe der *consensus praesenti* entscheidend, das heißt die persönliche, gleichzeitig und am selben Ort erfolgende Zustimmung der Eheleute.⁷¹² Dieses Einvernehmen konnte an einem beliebigen Ort stattfinden. Durch die Übergabe des Ringes durch den Bräutigam an die Braut wird der Mann zum Halter der ehelichen Gewalt und zum Strafvollstrecker bei Untreue seiner Ehefrau.⁷¹³ Der Ring, den der Bräutigam bei der Eheschließung der Braut überreicht, ist schon in der Antike üblich.⁷¹⁴

Die Bildformel der sich, wie in der *Nuova Cronica*, gegenüberstehenden Brautleute findet sich auch auf römisch-antiken Ehedenkmälern.⁷¹⁵ Diese reichen sich dabei häufig die rechten Hände. Die Geste der *dextrarum iunctio* als Treueversprechen und zum Zeichen der Inbesitznahme der Frau durch den Mann war bei der römischen Eheschließung von entscheidender Bedeutung.⁷¹⁶ So führte im antiken Hochzeitsritus die *pronuba*, eine in erster Ehe verheiratete Frau, das Paar zum symbolischen Akt der *dextrarum iunctio* zusammen.⁷¹⁷ Die verbindende Mittlerfigur findet sich auf römischen Münzen und Sarkophagen mit dem Brautpaar dargestellt und ist Sinnbild der ehelichen *concordia*. Das Südportal des Florentiner Baptisteriums flankierte im Mittelalter ein antiker Ehesarkophag mit der Darstellung der *dextrarum iunctio* im Zentrum (Abb. 74).⁷¹⁸ In der byzantinischen Kunst vereint häufig Christus als Mittlerfigur die Brautleute zur *dextrarum iunctio*.⁷¹⁹ Schon in der frühchristlichen Kunst gibt es alttestamentliche Darstellungen mit dem Brautvater, der seine Tochter dem Bräutigam übergibt – wie es der bedeutsamen Rolle des Vaters entspricht. In Santa Maria Maggiore in Rom sind die Vermählungen von Moses und Zippora sowie von Jakob und Rahel verbildlicht: In den Mosaiken übergeben die Brautväter Reguël bzw. Laban ihre Töchter den Männern.⁷²⁰ Die Miniaturen der *Nuova Cronica* folgen damit einem Bildtypus, der sich in der christlichen Kunst des Westens in den Darstellungen von Adam und Eva im Paradies sowie der Vermählung von Maria und Joseph, der *Sposalizio*, häufig findet. Bei den spätmittelalterlichen Darstellungen der Zuführung Evas, der Einsetzung des Sakraments der Ehe, vereint Gott die Hände der

⁷¹² Seit dem vierten Laterankonzil 1215 galt die Ehe dann nach dem Vollzug, der *copula*, im kanonischen Ehe recht als unauflöslich, vgl. PAMME-VOGELSANG 1998, S. 173.

⁷¹³ Vgl. KÖSTLER, Rudolf: Ringwechsel und Trauung. Eine kirchen- und deutschrechtliche Untersuchung. In: Zeitschrift für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung, XXII, 1933, S. 7.

⁷¹⁴ Vgl. RITZER, Korbinian: Formen, Riten und religiöses Brauchtum der Eheschließung in den christlichen Kirchen des ersten Jahrtausends. Münster 1962, S. 22.

⁷¹⁵ Siehe beispielsweise den römischen Hochzeitssarkophag im Palazzo Ducale in Mantua, Abb. bei REEKMANS, Louis: La "dextrarum iunctio" dans l'iconographie romaine et paleochretienne. In: Bulletin de L'Istitut historioque belge de Rome, 31, 1958, Abb. 28. Zu den antiken und frühchristlichen Darstellungen der Eheschließung vgl. EBD., insb. S. 38f.; FRUGONI, Chiara: L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo. In: Il matrimonio. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo Spoleto, XXIV, Spoleto 1977, S. 901–966.

⁷¹⁶ Vgl. zum Akt der Eheschließung grundlegend RITZER 1962; VON STRITZKY, Maria Barbara: Hochzeit I. In: RAC IV 1991, S. 911–930 mit Bibliographie. Zur Bedeutung der *dextrarum iunctio* vgl. KÖTTING, B.: Dextrarum iunctio. In: RAC III 1957, S. 882–887 und REEKMANS 1958.

⁷¹⁷ Vgl. REEKMANS 1958, S. 31ff.; REINSBERG 1983, S. 312; OTT 1998, S. 92.

⁷¹⁸ Der sogenannte Riccardi-Sarkophag befindet sich heute in der Florentiner Domopera, vgl. POPP 1996, S. 117.

⁷¹⁹ So beispielsweise in den Medaillons des Hochzeitsgürtels von Dumbarton Oaks, vgl. KANTOROWICZ, Ernst: On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection. In: Dumbarton Oaks Papers, XIV, 1960, S. 1–16. Weitere Beispiele vgl. REEKMANS 1958, S. 78ff.; FRUGONI 1977, S. 909ff.; OTT 1998, S. 93f.

⁷²⁰ Ex 2, 21. Vgl. REEKMANS 1958, S. 83ff.; FRUGONI 1977, S. 913f.; BRENK, Beat: Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden 1975, bes. S. 80.

Stammeltern in der *dextrarum iunctio* miteinander.⁷²¹ Die Geste der Ringübergabe als Teil der Hochzeitsriten ist bei den italienischen Darstellungen der Eheschließung von Maria und Joseph seit Giotto gebräuchlich.⁷²² Im Fresko der Arena-Kapelle führt der Hohepriester die rechten Hände der Brautleute zusammen, wobei Joseph im Begriff ist, Maria den Ring anzustecken. Derselbe Bildtypus findet sich in einer illustrierten Handschrift der *Meditationes vitae Christi*.⁷²³ Joachim hält die rechte Hand der Jungfrau dem sich von links nähernden Joseph hin, welcher Maria den Ring überstreift. Die Dreiergruppe mit dem zur Rechten der Braut stehenden Brauvater und den sich frontal gegenübergestellten Brautleuten erinnert an die Miniaturen des Chigiano. *Sposalizio*-Darstellungen dieser Art sind in der italienischen Kunst ab dem 14. Jahrhundert gängig.⁷²⁴ Bedeutsam für die Verbreitung des Bildtypus der Ringübergabe und der Handreichung sind neben den genannten Beispielen außerdem die Zyklen der sieben Sakramente⁷²⁵ sowie die Illustrationen der Rechtshandschriften des *Decretum Gratiani*. Die *Causae XXVII* bis *XXXVI* handeln Sexualität und Ehe ab.⁷²⁶ Dabei sind abgesehen von den unzähligen Darstellungen der Handreichung des Paares mit Priester als Mittlerfigur⁷²⁷ oder ohne Priester⁷²⁸ häufig die Ringübergabe an die Frau verbildlicht.⁷²⁹ Weitere Beispiele für Vermählungsdarstellungen des beschriebenen Typus finden sich in historischen Handschriften wie der *Histoire d'Outremer*.⁷³⁰

⁷²¹ Gen. 2, 22. Die Vermählung Adam und Evas ist im Genesis-Text nicht ausdrücklich erwähnt, jedoch intendiert. Darstellungen des Themas finden sich vor allem in spätmittelalterlichen illustrierten Exemplaren der *Bible moralisée* und des *Speculum Humanae Salvationis*. Dabei führt Gott, frontal zwischen den einander im Profil gegenüberstehenden Brautleuten ihre Hände ineinander. Vgl. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*. Band II. Paris 1956, S. 81–82; LCI I 1968, Sp. 52f.; HEIMANN, Adelheid: Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXVII, 1975, S. 11–40; NICHOLS, Ann Eljenholm: Seeable Signs. The Iconography of the Seven Sacraments 1350–1544. Woodbridge 1994, S. 279f.

⁷²² Vgl. RÉAU III 1957, S. 170–173; HEIMANN 1975, S. 27ff.; FRUGONI 1977, S. 932; SCHILLER IV.2 1980, S. 76–80. Die Vermählung Mariens ist im Protoevangelium des Jacobus 9,1–3 sowie in der *Legenda Aurea* beschrieben, vgl. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Hrsg. v. Edgar HENNECKE und Wilhelm SCHEEMELCHER. Band I. Tübingen 1959, S. 88–89 und LEGENDA AUREA, Sp. 131–132.

⁷²³ BNP, ms. ital. 115, f. 9r, vgl. RAGUSA / GREEN 1977, S. 15.

⁷²⁴ Im *Speculum Humanae Salvationis* wird der Vermählung Mariens typologisch die Hochzeit von Tobias und Sara als Modell einer reinen und tugendhaften ehelichen Verbindung gegenübergestellt. In den illustrierten Handschriften wird die *dextrarum iunctio* verbildlicht, siehe beispielsweise im *Speculum Humanae Salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Codex Cremifanensis 243, f. 11v, vgl. NIESNER, Manuela: *Das Speculum Humanae Salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Köln / Weimar / Wien 1995, S. 188f. und Abb. 6a, 6b. Der Gestus des Ansteckens des Rings an den Finger der Braut findet sich auch im hagiographischen Bereich – erinnert sei an die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Christuskind oder die mystische Hochzeit des heiligen Franziskus mit der Personifikation der Armut, dargestellt im Gewölbe der Unterkirche von San Francesco in Assisi, vgl. LDMA V 1991, Sp. 62. Einen „Höhepunkt der Bildgeschichte“ (SCHILLER IV.2 1980, S. 79) bildet das 1504 entstandene Gemälde Raffaels, heute in der Brera in Mailand.

⁷²⁵ Vgl. dazu insbesondere die Studie von NICHOLS 1994, außerdem HEIMANN 1975, S. 28. Der Kanon der sieben Sakramente wurde erst allerdings erst auf dem Konzil in Basel im Jahre 1439 fixiert, vgl. LCI IV 1972, Sp. 5–11, weshalb im Mittelalter nur wenige vollständige Zyklen ausgeführt wurden.

⁷²⁶ Vgl. MELNIKAS III 1975, S. 863ff.

⁷²⁷ Vgl. MELNIKAS III 1975, *Causa XXVII*: Pl. III; Pl. IV; *Causa XXXVIII*: S. 897, Fig. 12; S. 904, Fig. 25; Pl. II; *Causa XXIX*: Pl. II; S. 940, Fig. 48; *Causa XXXI*: S. 981, Fig. 22, Fig. 23; S. 982, Fig. 24, Fig. 25; S. 983, Fig. 26, Fig. 27; S. 984, Fig. 28; Pl. II; S. 986, Fig. 32; S. 988, Fig. 36; *Causa XXXIV*: S. 1108, Fig. 38; *Causa XXXV*: S. 1126, Fig. 24; S. 1130, Fig. 32, Fig. 33 S. 1131, Fig. 34; S. 1136, Fig. 43.

⁷²⁸ Vgl. EBD., *Causa XXVII*: S. 877, Fig. 28; *Causa XXIX*: S. 912, Fig. 15, Fig. 16; S. 926, Fig. 26; *Causa XXXI*: S. 986, Fig. 32; S. 994, Fig. 45; *Causa XXXIV*: S. 1096, Fig. 17; *Causa XXXV*: S. 1122, Fig. 19; S. 1127, Fig. 26.

⁷²⁹ Vgl. EBD., *Causa XXVII*: S. 866, Fig. 5; Pl. I; *Causa XXVIII*: S. 909, Fig. 32; S. 912, Fig. 37; S. 912, Fig. 38; *Causa XXIX*: S. 938, Fig. 44, Fig. 45; *Causa XXXI*: S. 980, Fig. 21; S. 989, Fig. 38; S. 991, Fig. 41; S. 992, Fig. 42; S. 993, Fig. 44; *Causa XXXV*: S. 1133, Fig. 40; S. 1137, Fig. 44; S. 1138, Fig. 46, Fig. 47.

⁷³⁰ Siehe die illustrierte Handschrift in Boulogne-sur-Mer, Bib. Municipale, ms. 142, f. 264v mit der Darstellung der Vermählung von Sibylle und Guy de Lusignan, vgl. FOLDA 1976, Abb. 137 sowie die *Histoire universelle* in Brüssel, Bib. Royale, ms. 18295, f. 12v mit der Eheschließung von Abraham und Sara, vgl. EBD., Abb. 252.

Allein durch die Fülle der Beispiele wird deutlich, dass es sich um einen allgemein verständlichen Bildtypus der Vermählungsdarstellung handelt. Dabei kam es für die Verbildlichung einer gültigen Eheschließung auf die *dextrarum iunctio* an: ungültige Vermählungen werden im *Decretum Gratiani* mit der Reichung mindestens einer linken Hand dargestellt.⁷³¹ Die präzise Bildsprache war dem mittelalterlichen Betrachter demnach geläufig.⁷³²

3.4. Zusammenfassung: *Herrscher im Chigiano*

Die Analyse der Miniaturen, welche thronende Herrscher in Audienzszenen zeigen, ergab, dass die Herrscher grundsätzlich als Handelnde in szenische Ereignisbilder eingebunden wurden. In den Textminiaturen finden sich keine ausschließlichen Repräsentationsbilder von Regenten – im Gegensatz zu den figurierten Initialen der Buchanfänge, welche die Herrschenden statisch thronend zeigen. Dadurch wird der Zustand der Macht des Herrschers veranschaulicht, während die Ereignisbilder mit thronenden Herrschern, welche Handlungen ausführen, für die Wechselhaftigkeit der Geschichte stehen.

Im zweiten Teil wurden die verschiedenen Typen der Krönungsdarstellung untersucht: Der erste Bildtypus stellt den zu Krönenden im Profil vor dem thronenden Coronator kniend dar, im zweiten Fall kniet der Krönende vor dem ihm gegenüberstehenden Coronator, der dritte Typus schließlich zeigt den zu Krönenden frontal thronend inmitten zweier oder mehrerer stehender Coronatoren. Während der zu Krönende bei den ersten beiden Bildtypen dem Coronator untergeordnet ist, verhält es sich im dritten Fall umgekehrt. Hinzu kommt, dass beim dritten Krönungstypus durch die Kombination des Thron- und Krönungsmotivs keine prozesshafte Handlung, sondern ein permanenter Zustand bildlich fixiert wurde – immer jedoch im Rahmen des Ereignisbildes. Die Betrachtung der Papstkrönungen zeigte, dass jene im Chigiano mit den Bildschemata des profanen Krönungsbildes illustriert wurden.

Der dritte Abschnitt behandelte die zahlreichen Darstellungen von Eheschließungen von Herrschern, welche auch in anderen historiographischen Handschriften häufig illustriert wurden. Im Chigiano werden Hochzeiten mit Hilfe einer schematisierten Bildformel verbildlicht, welche neben dem Ehepaar beim Ringtausch eine vermittelnde Figur vorsieht. Die Vermählungsminiaturen der illustrierten *Nuova Cronica* folgen einem im Spätmittelalter weit verbreiteten Bildtypus für die Darstellung von Eheschließungen, wie er sich einerseits in Herrscherpaardarstellungen und andererseits in den *Sposalizio*-Bildern sowie der Darstellung von Adam und Eva im Paradies findet. Die Untersuchung ergab, dass dieser Bildtypus in allen

⁷³¹ Vgl. MELNIKAS III 1975, *Causa XXXI*: S. 983, Fig. 26; S. 986, Fig. 32; S. 994, Fig. 45; *Causa XXXV*: S. 1126, Fig. 24.

⁷³² Das Motiv der *dextrarum iunctio* als Zeichen des Vertragsabschlusses findet sich im Chigiano auf f. 123r, wo Peter von Aragonien dem päpstlichen Gesandten die rechte Hand reicht. Auf f. 75r ist der Friedensschluss zwischen Friedrich II. und dem Sultan Al-Kamil von Ägypten dargestellt, der diesem Jerusalem abtritt (VI 17). Die Szene vor dem Stadttor von Jerusalem zeigt den Handschlag der beiden Herrscher, mit dem der Vertrag besiegelt wurde. Während Friedrich II. dem Sultan die rechte Hand hinstreckt und seine linke in einem fragenden Redegestus erhoben hält, ergreift der Sultan mit seiner Linken die dargebotene Hand und zeigt mit seiner Rechten auf die Stadt Jerusalem. Der Vertrag ist durch die Reichung der linken Hand ungültig und entlarvt den Sultan als Betrüger. Dies entspricht der negativen Charakterisierung der Anhänger des Islam in der Handschrift: Die mit exotischen Waffen ausgestatteten Begleiter des Sultans sind im Profil wiedergegeben, welches ihre grobschlächtigen Gesichter unterstreicht. Auf die Bedeutung von linker bzw. rechter Hand wurde schon bei der Besprechung der Miniaturen auf f. 86r und f. 110v mit der Darstellung von Schlüsselübergaben hingewiesen. „L'uso della sinistra quindi a indicare mendacità, slealtà, tradimento o addirittura sacrilegio [...]“, stellt auch LUISI 2005, S. 35 fest. Zur *dextrarum iunctio* als Zeichen des Vertragsabschlusses im militärischen Kontext vgl. REEKMANS 1958, S. 40.

Elementen – *dextrarum iunctio* des Paares, Ringübergabe und Mittlerfigur – auf antike Ursprünge zurückgeht.

4. Bildübergreifende Untersuchung

4.1. Raumdarstellung: *Innenraum, Stadt und Natur*

Deutlich sind in den Miniaturen des Chigiano Innenraum und Außenraum voneinander zu scheiden: Bei der Darstellung der repräsentativen Innenräume der Päpste oder der weltlichen Herrscher findet sich immer ein aufgespannter Vorhang mit breiter, ornamentierter Borte, welcher den Raum begrenzt. Diese Wandgehänge deuten Herrschaftsräume an und bewirken die besondere Auszeichnung der vor ihnen sitzend Dargestellten. In dieser Bedeutung ist der Vorhang schon seit der Spätantike Insignium des Herrschers. Im Gegensatz zu anderen Vorhangformen, welche auf die Verhüllungs- bzw. Enthüllungssymbolik abzielen und der Darstellung der damit ausgezeichneten Person den Charakter eines feierlichen Auftritts verleihen,⁷³³ erinnern die breiten, im Hintergrund glatt herabhängenden Vorhänge in der illustrierten *Nuova Cronica* außerdem an die mittelalterliche Sitte, die Wände von Innenräumen mit Textilien zu verkleiden. Wandteppiche waren luxuriöser und kostspieliger als bemalte Wände und wurden deshalb in der Wandmalerei auch imitiert. Illusionierte Textilien finden sich beispielsweise an den Wänden des Florentiner Palazzo Davanzati, entstanden in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ziel war es, ein kostbares Interieur zu imitieren: Die Maler bedienten sich verschiedener *Trompe l'oeil*-Effekte, um die Illusion von edlen Wandteppichen hervorzurufen.⁷³⁴

Außenraumdarstellung Städte in den Miniaturen des Chigiano

Außenräume sind durch sparsam eingesetzte topographische Angaben wie Hügel, Bäume und Wasserläufe oder durch Gebäude gekennzeichnet. Eine Vielzahl der Miniaturen der *Nuova Cronica* zeigt städtische Gebäude, Burgen oder Festungen. Die Stadtdarstellungen sind meist Hintergrund- oder Nebenmotiv der szenischen Ereignisbilder. Häufig sind die Städte oder die Festungen darüber hinaus aber auch Thema der Miniaturen selbst: Zahlreich sind Gründungen, Erbauungen, Belagerungen, Angriffe, Eroberungen oder Zerstörungen von Städten und Burgen illustriert. Vielfach werden Städte in den Miniaturen als kompakte, dicht bebaute, von einer Mauer umgebene Komplexe verbildlicht.⁷³⁵ Die Stadtansichten wurden folienartig hinter die Vordergrundhandlung gespannt, räumliche Tiefe wurde so kaum erreicht.⁷³⁶ Eine Ausnahme bildet die Miniatur, welche die Konfrontation der Truppen Heinrichs VII. und

⁷³³ Vgl. das aus der Antike stammende *cortina*-Motiv der zwei gegengleichen, nebeneinander an einer Stange aufgehängten Vorhangbahnen, welche nach außen gerafft sind und so den Blick auf den Herrscher freigeben. Zum Vorhangmotiv in der Spätantike und im Mittelalter vgl. grundlegend EBERLEIN 1982, bes. S. 108ff. zu den Vorhängen in mittelalterlichen Herrscherbildern.

⁷³⁴ Vgl. KÖNIGER, Maribel: Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der internationalen Gotik. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. XXXIV, 1990, S. 245–278, bes. S. 246f.

⁷³⁵ Städte wurden von jeher als „einheitliche[s] Bauwerk[e]“ dargestellt, in denen der Platz innerhalb der Stadtmauer ausgefüllt ist. Vgl. BRAUNFELS 1979, S. 43.

⁷³⁶ F. 140r, f. 143r, f. 203r. Laut ERCHE ist die Tiefendarstellung in Florenz weniger bedeutsam als in Siena. In der florentinischen Architekturdarstellung herrsche in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein stärkerer Hang zur Flächigkeit, vgl. ERCHE 1983, S. 331; ERCHE 1990, S. 160. Dies ist jedoch nicht Ergebnis der Pest von 1348, wie verschiedentlich vermutet wurde, sondern gründet auf den Bildarchitekturen der Bardi-Kapelle in Santa Croce.

Roberts von Anjou in Rom in den Tagen vor der Kaiserkrönung Heinrichs zeigt.⁷³⁷ Es wurde durch die perspektivisch kleineren Gebäude im Hintergrund versucht, Tiefenraum zu erzeugen. Die Stadtmauern verbergen die dahinter liegenden Gebäude zu mindestens drei Vierteln ihrer Höhe. Diese aus großen Steinquadern gemauerten Mauern schließen mit einem Zinnenkranz ab und können kreisrund oder eckig sein. Grundsätzlich ist mindestens ein Stadttor zu sehen: Die Toranlagen haben offene oder geschlossene Portale.⁷³⁸ In einem Großteil des Codex sind die Stadttore deutlich höher als die Mauern dargestellt, um den im Verhältnis zur Architektur übergroß gezeichneten Figuren den Zugang zu den Städten durch die Tore zu ermöglichen.⁷³⁹ Die städtischen Gebäude – zumeist in Rot-, Grün oder Grautönen laviert – sind Abwandlungen der immer gleichen Bautypen, weisen jedoch eine phantasievolle Variationsbreite in den Details auf. Das Arsenal architektonischer Motivabbreviaturen und Bauschmuckformen wurde immer wieder neu variiert.⁷⁴⁰

Es finden sich gedrungene kurze oder lange schlanke Türme mit rechteckigem oder rundem Grundriss, die entweder flach oder mit Pyramiden-, Kegel- oder Zwiebdächern abschließen.⁷⁴¹ Häufig sind breitgelagerte Gebäude mit Flachdächern und Zinnenkranz dargestellt, welche durch Blendbögen sowie Rund- und Bogenfenster strukturiert sind.⁷⁴² Manchmal weisen die Paläste – wie die großen öffentlichen Stadtpaläste des Mittelalters in der Toskana – einen Turm auf.⁷⁴³ Es finden sich außerdem festungsartige Wohntürme mit rundem Grundriss und hohem Wachturm⁷⁴⁴ sowie Zentralräume mit Spitz- oder Zwiebelkuppeln.⁷⁴⁵ Einige Male sind einfache Wohnhäuser mit Giebdach dargestellt.⁷⁴⁶ Die Giebel sind mit Krabben und Akroterien geschmückt, die Giebelfelder werden durch Rund- oder Dreipassfenster durchbrochen.⁷⁴⁷ Kirchen tragen das Kreuz auf dem Giebel.⁷⁴⁸

Kastelle und Festungen unterscheiden sich von den Darstellungen der Städte: Jene sind meist in einer erhöhten Lage auf einem Hügel positioniert und weisen einen Festungsbau über rundem oder rechteckigem Grundriss mit hohem Wachturm auf. Bisweilen werden die Burgen von zwei Gebäuden symmetrisch flankiert dargestellt.⁷⁴⁹

Die meisten Miniaturen des Chigi L.VIII.296 illustrieren Szenen, die sich außerhalb der Stadt- oder Festungsmauern abspielen. Doch es gibt auch Illustrationen von Ereignissen, welche in

⁷³⁷ F. 203r.

⁷³⁸ Vgl. den stilistisch sehr ähnlichen Dante-Codex der BNCF, Palat. 313, f. 21r: Darstellt sind eine niedrige Stadtmauer und ein mit einer Holztür verschlossenes Tor, abgebildet in ILLUMINATED MANUSCRIPTS II 1969, S. 127.

⁷³⁹ Nur im Abschnitt zwischen f. 125v und f. 178v sind die Stadttore in die Mauer „eingepasst“. Es ist anzunehmen, dass hier ein anderer Buchmaler am Werk war, welcher die Figuren im Verhältnis zur Architektur kleiner darstellte.

⁷⁴⁰ Vgl. MAGNANI 1936, S. 14f.: „Le architetture degli sfondi, dalla prospettiva arbitraria ed ignara, sono quanto mai sommarie: si ripetono con uniformità generica bizzarre costruzioni a sporti, torrioni merlati, late e leggere altane, facciate di chiese romaniche e goticheggianti, cupole orientali, acuminati pinnacoli sporgenti sulle alte mura della città, che appaiono tutte consimili, differenziate soltanto dalle loro rispettive insegne come i cavalieri dallo scudo.“

⁷⁴¹ F. 27v, f. 29v, f. 86r, f. 96v, f. 108r, f. 142r, f. 142v, f. 148r, f. 148v, f. 149r, f. 197r.

⁷⁴² F. 20r, f. 32r, f. 92r, f. 95r, f. 101r.

⁷⁴³ F. 18v, f. 22r, f. 88v, f. 168v mit zwei Türmen, f. 196r, f. 200v, f. 206r, f. 209v, f. 210r mit drei Türmen.

⁷⁴⁴ F. 19r, f. 293r, f. 216.

⁷⁴⁵ F. 60v, f. 75r, f. 89r mit gefaltetem Zwiebdach, f. 81r mit Pyramidendach und Konchen, f. 125v, f. 203r, f. 203v, f. 210r, f. 223r mit Konchenkranz, f. 233v.

⁷⁴⁶ F. 131r, f. 136r mit Balkon.

⁷⁴⁷ F. 82r, f. 87r, f. 88v, f. 146r, f. 188r.

⁷⁴⁸ F. 178v, f. 180r.

⁷⁴⁹ F. 61r, f. 114v, f. 181r, f. 189r, f. 204v, f. 211v.

Städten lokalisiert sind. Die Bildfläche wird dabei häufig von zwei flankierenden Gebäuden am rechten und am linken Bildrand gerahmt. Die Figuren befinden sich wie auf einer Theaterbühne im Mittelfeld des Bildes. In einigen Miniaturen sind Gebäude dargestellt, deren Mauern geöffnet sind, oder die Stadtmauer wurde sehr niedrig gezeichnet, um den Blick auf das sich im Inneren abspielende Geschehen freizugeben.⁷⁵⁰

Stadtwappen

Die Erkennbarkeit dieser „Stadtabbreviaturen“ wird in der illustrierten *Nuova Cronica* durch die Hinzufügung des jeweiligen Stadtwappens gesichert.⁷⁵¹ Die oberitalienischen und toskanischen Städte wie Siena,⁷⁵² Pisa,⁷⁵³ Pistoia,⁷⁵⁴ Arezzo,⁷⁵⁵ Fiesole,⁷⁵⁶ Bologna⁷⁵⁷ oder Genua⁷⁵⁸ sind an ihren kommunalen Bannern zu erkennen. Die Florentiner Wappen der Kommune – das Lilienwappen,⁷⁵⁹ das in silber und rot gespaltene Wappen⁷⁶⁰ sowie das *Croce del popolo*⁷⁶¹ – werden im Chigiano nicht in erster Linie zur Identifikation von Florenz herangezogen, da die Stadt am mimetisch dargestellten Baptisterium eindeutig zu erkennen ist. Sie zeigen jedoch eine von den Florentinern eroberte oder gehaltene Stadt oder Burg an.⁷⁶² Auf die Florentiner Stadtwappen wird weiter unten noch ausführlicher eingegangen werden.

Bildliche Darstellung von Städten im Mittelalter

Bei der Betrachtung der Miniaturen der Villani-Chronik stellt sich die Frage, inwiefern die Bildarchitektur von real existierenden Gebäuden abhängt. Wurde in den Bildern auf Erkennbarkeit abgezielt?⁷⁶³ Seit dem 11. Jahrhundert wurden Städte häufig auf Münzen, Siegeln

⁷⁵⁰ F. 35v, f. 54v, f. 87v, f. 126v. Das Öffnen der Mauern eines Gebäudes findet sich schon in spätantiken Darstellungen, vgl. LAMPL 1960, S. 11f.

⁷⁵¹ Zur Funktion der kommunalen Heraldik im Spätmittelalter vgl. SEILER, Peter: Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts. Unveröff. Diss. Heidelberg 1989, S. 247–255; PARAVICINI, Werner: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter. In: Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte. Hrsg. v. Otto Gerhard OEXLE und Andrea von HÜLSEN-ESCH. Göttingen 1998, S. 327–389 mit ausführlicher Bibliographie; SEILER, Peter: Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung – Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz. In: La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. v. Michael STOLLEIS und Ruth WOLF. Tübingen 2004, S. 205–240.

⁷⁵² In silber Schildhaupt schwarz.

⁷⁵³ Rot.

⁷⁵⁴ Geschacht in rot und silber.

⁷⁵⁵ Gespalten in silber und rot.

⁷⁵⁶ Silber.

⁷⁵⁷ Im Chigiano ist das Wappen der Bologneser als silbernes Kreuz auf rotem Grund dargestellt. In Wirklichkeit waren die Farben aber genau umgekehrt: ein rotes Kreuz auf silbernem Grund, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 136.

⁷⁵⁸ In rot Kreuz silber.

⁷⁵⁹ Das alte Lilienwappen der Kommune zeigte eine weiße Lilie auf rotem Grund. Villani erwähnte die angeblich antiken Ursprünge dieses Wappens in I 40, vgl. SEILER 2004, S. 209. Während des *Primo Popolo* von 1250–1260 wurde das Wappen der Kommune geändert und zeigte nun eine rote Lilie mit Blütenständen auf weißem Grund (VI 43), vgl. EBD., S. 211, Anm. 27.

⁷⁶⁰ Dabei handelt es sich um das älteste kommunale Wappen der Stadt Florenz, welches laut Villani schon 1010 eingeführt wurde (VI 7), was jedoch nicht zutreffend ist vgl. EBD., S. 209, Anm. 21.

⁷⁶¹ Das Wappen existierte seit 1292 und zeigt ein rotes Kreuz auf weißem Grund, vgl. VIII 1 sowie SEILER 2004, S. 211, Anm. 33.

⁷⁶² F. 61r, f. 181r, f. 188r, f. 211v f. 212r.

⁷⁶³ KALLAB bemerkt für die monumentale Malerei ab 1300 eine Zunahme der Abbildungen wirklicher Gebäude: „ein Zeichen des gesteigerten Wirklichkeitssinns“, KALLAB, Wolfgang: Die toscanische Landschaftsmalerei im

oder in der Buchmalerei bildlich dargestellt.⁷⁶⁴ Dabei ging es zuerst nicht um die Verbildlichung der spezifischen Gestalt einer bestimmten Stadt, das heißt um Erkennbarkeit ihrer Eigenheiten, sondern um die Darstellung des „Wesens“ einer Stadt im allgemeinen. Im Spätmittelalter finden sich verstärkt Stadtdarstellungen in der italienischen Malerei.⁷⁶⁵ Die Zunahme korrespondiert mit dem stetigen Aufstieg der Städte vom 13. bis zum 15. Jahrhundert.⁷⁶⁶ Auch die Veränderungen in der Darstellung von Städten in diesem Zeitraum sind nicht allein der gewandelten Rezeption durch die Maler zuzuschreiben, sondern der Entwicklung der Städte selbst.⁷⁶⁷ Seit dem 13. Jahrhundert werden die verbildlichten Phantasiestädte, welche dank ihres Detailreichtums spezifisch und authentisch wirken, mithilfe besonderer Architekturzitate individualisiert.⁷⁶⁸ So sind die Stadtansichten bei der Darstellung der Teufelsaustreibung aus Arezzo in der Oberkirche von San Francesco in Assisi⁷⁶⁹ und die Darstellung der Stadt Siena im Biadaiolo-Codex⁷⁷⁰ freie Erfindungen aus charakteristischen Gebäudeformen des italienischen Spätmittelalters.⁷⁷¹

Bei den meisten in der *Nuova Cronica* dargestellten Städten und Gebäuden handelt es sich um Phantasieprodukte der Buchmaler, welche zwar an real gebaute Architektur der Toskana angelehnt sind, jedoch keine wirklich existierenden Bauwerke darstellen. Längst vergangene Ereignisse wie der Trojanische Krieg sind in den Formen der mittelalterlichen Stadtopographie dargestellt: Die erste, antike Stadtgründung von Florenz weist Gebäude mittelalterlichen

XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, XXI, 1900, S. 33.

⁷⁶⁴ Vgl. LDMA VIII 1997, Sp. 9.

⁷⁶⁵ ERCHE bemerkte für die spätmittelalterlichen Stadtdarstellungen: „Die Architekturdarstellung in der Malerei des Trecento übernimmt für die Realisierung der Handlung eine entscheidendere Rolle als die Landschaft. Sie gibt der Handlung einen Ort, den Personen Raum; und sie wird zum Teil der Ikonographie des Bildinhaltes.“ Siehe ERCHE, Bettina: Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento. In: Das Münster, XLVI 1993, S. 330. Vgl. auch DIES.: Architekturdarstellungen in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento. Diss. Frankfurt am Main 1990, S. 1 sowie GORI-MONTANELLI, Lorenzo: Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento. Florenz 1959, S. 35.

⁷⁶⁶ Vgl. LAVEDAN, Pierre: Représentation des villes dans l’art du Moyen Âge. Paris 1954, S. 18f.; PARTSCH 1981, S. 27. BRAUNFELS bezeichnete das 13. und 14. Jahrhundert als die „schöpferische Zeit des Städtebaus“ in der Toskana, BRAUNFELS 1979, S. 44.

⁷⁶⁷ GARDNER, Julian: The Painted City: Legal Domain or Visualized Utopia? In: La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. v. Michael STOLLEIS und Ruth WOLF. Tübingen 2004, S. 350.

⁷⁶⁸ Vgl. LDMA VIII 1997, Sp. 9.

⁷⁶⁹ Die fiktive Darstellung von Arezzo ist kein Zeichen der Ortsunkundigkeit Giotto's. Arezzo weist in der Darstellung keine Kirchen auf: „The artist has resolved the contradiction of a saint exorcising a Christian city by placing the church on the side of Francis.“ Vgl. GARDNER 2004, S. 358. Zur Architekturdarstellung in den Fresken der Franzlegende vgl. ERCHE 1990, S. 4ff. Für GUTHMANN gibt es „Ähnlichkeiten [...] äusserlicher Art“ zwischen der Darstellung im Fresko und der wirklichen Stadt, vgl. GUTHMANN, Johannes: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. Leipzig 1902, S. 17.

⁷⁷⁰ Vgl. PARTSCH 1981, S. 25ff.

⁷⁷¹ Im Fresko des *Buon Governo* des Palazzo Pubblico in Siena, welches erstmals eine in die Landschaft eingebundene Stadt zeigt, sind der Sieneser Dom mit dem Campanile ganz links und die Porta Romana in der Bildmitte zu erkennen. Laut GREENSTEIN handelt es sich jedoch nicht um eine mimetische Darstellung der Stadt Siena, sondern um eine Idealstadt, welche mit Siena assoziiert werden kann. Der Dom und die Porta Romana im Bild „might invite comparing the Peaceful City with Siena, but certainly do not justify identifying it (even with regard only to the details) as Siena.“ GREENSTEIN, Jack M.: The vision of peace: meaning and representation in Ambrogio Lorenzetti's Sala della Pace cityscapes. In: Art History, XI, 1988, S. 493. KALLAB dagegen verstand 1900 die Darstellung als Vedute Sienas: „Siena steht leibhaftig vor uns; man meint noch den Theil der Stadt bestimmen zu können, den der Maler abgesehen hat“ (KALLAB 1900, S. 44). Zum *Buon Governo* vgl. außerdem u.a. GUTHMANN 1902, S. 79–83; RUBINSTEIN, Nicolai: Political Ideas in Sienese Art. The Frescos of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXI, 1958, S. 179–207; FELDGES-HENNING, Uta: The Pictorial Programm of the Sala della Pace. A new interpretation. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV, 1972, S. 145–162.

Zuschnittes auf.⁷⁷² Dieser Anachronismus entspricht der Darstellung von historischen Städten im Mittelalter.⁷⁷³ Die Städte der *Nuova Cronica* sind formelhafte Abkürzungen, welche in erster Linie durch die Mauern charakterisiert sind.⁷⁷⁴ Es wurde nicht auf die mimetische Abbildung der einzelnen Stadt abgezielt, sondern versucht, „die Essenz ihres Wesens zur Darstellung zu bringen: Sie kennzeichneten sie als ummauerten Raum.“⁷⁷⁵ Die Zerstörung der Mauern durch den Feind in einem kriegerischen Konflikt steht in den Miniaturen sinnbildlich für die Eroberung dieser Stadt: Während der Stadtkern noch intakt dargestellt ist, liegt der Mauerkranz auf f. 188r und f. 226r in Trümmern.⁷⁷⁶ Die Bedeutung, welche die Stadtbefestigung bestehend aus Mauern und Toren im Florentiner Trecento einnahm, kann man aus den Bemerkungen Villanis in der *Nuova Cronica* selbst erfahren. Die Mauern wurden vom Chronisten als „stark“, „gut“, „schön“ oder „hoch“ beschrieben, sie weisen „große“, „starke“ und „schöne“ Türme und Tore auf.⁷⁷⁷ In den mittelalterlichen Städtelob-Texten wurde das Aussehen der Mauern als wichtigstes Element des Verteidigungspotentials einer Stadt beschrieben.⁷⁷⁸

⁷⁷² F. 27v.

⁷⁷³ Vgl. LAVEDAN 1954, S. 19.

⁷⁷⁴ Zur Bedeutung der Stadtmauern vgl. grundlegend BRAUNFELS 1979, S. 45–85 sowie LE GOFF, Jaques: *Construzione e distruzione della città murata*. In: *La città e le mura*. Hrsg. v. Cesare DE SETA und Jaques LE GOFF. Rom / Bari 1989, S. 1–10; DE SETA 1989; LDMA VIII 1997, Sp. 23f.; FERRARI, Michele Camillo: *Die Porta Romana in Mailand (1171)*. Bild, Raum und Inschrift. In: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Hrsg. v. Eckart Konrad LUTZ u.a. Tübingen 2002, S. 121ff.

⁷⁷⁵ JOHANEK, Peter: *Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter*. In: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400–1800*. Hrsg. v. Wolfgang BEHRINGER und Bernd ROECK. München 1999, S. 29, siehe auch LDMA VIII 1997, Sp. 9.

⁷⁷⁶ Siehe dazu weiter oben III.C.1.5. Aufgrund der Schutzfunktion der Mauern begann der Städtebau im Mittelalter immer mit dem Bau der Mauer, vgl. DE SETA 1989, S. 13. Zum Mauerbau vgl. EBD. S. 13–16. Die Mauer war Sinnbild der *civitas*, des Rechts und der Sicherheit in einer Stadt. Die offene Natur wurde weder als schön noch als gut verstanden – im Gegenteil: die Mauer schloss die Stadt als einen Bereich der Ordnung von der rechtlosen Landschaft ab, siehe BRAUNFELS 1979, S. 20ff. In der Konsequenz wurden Städte mit einzelnen Gebäuden innerhalb des Mauerrings dargestellt, siehe beispielsweise in der Wiener Genesis, pict. 9, pict. 12, pict. 13, vgl. ZIMMERMANN, Barbara: *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*. Wiesbaden 2003 und in der *Historiae Romanorum* in Hamburg, f. 29r mit dem Stadtgrundriß Roms und den sieben Hügeln. Vgl. außerdem das Fresko mit der Darstellung der Stadt Rom von Taddeo di Bartolo (1414) im Palazzo Comunale in Siena, DE SETA 1989, Abb. 6. Vgl. hierzu auch FRUGONI, Chiara: *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*. Turin 1983, S. 62f. In der Idealvorstellung des Mittelalters hatten Städte einen kreisrunden oder sechseckigen Grundriss. Da sich Kreis und Sechseck in ihrer idealen Bedeutung entsprechen, haben die Stadtmauern häufig auch eine sechseckige Form, welche „in den Miniaturen des frühen und hohen Mittelalters zum immer wiederkehrenden Zeichen einer guten und festen Stadt“ wird, BRAUNFELS 1979, S. 48. Wenn die Beobachtung der Mauern klar zeigt, dass es sich nicht um einen Kreis handeln kann, wird die Form der Stadtmauer symbolisch gedeutet, vgl. die Darstellung der Stadt Rom in der Form eines Löwen in der *Historiae Romanorum*, f. 107v siehe *Historiae Romanorum*. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Beschrieben und mit Anmerkungen versehen von Tilo BRANDIS und Otto PÄCHT. Frankfurt am Main 1974, S. 155–158.

⁷⁷⁷ Villani schrieb über die Erbauung Fiesoles (I 7): „*E fece Attalante murare la detta città di fortissime mura, e di maravigliose pietre e grossezza, e con grandi e forti torri*“. Bei der Gründung Roms wurden laut Villani zuerst die Mauern erbaut: „*I quali Romulus e Remulus [...] edificaro prima e chiusero di mura la grande e nobile città di Roma*“ (I 26). Ausführlich berichtete Villani vom Bau und den Erweiterungen des Florentiner Mauerrings: „*si rifece la nuova Firenze con buone mura e spesse torri, con quattro porte mastre*“ (III 2); „*la detta piccola Firenze fu bene popolata e forte di mura e di fossi pieni d'acqua*“ (III 3); „*i Fiorentini feciono il secondo cerchio di mura alla città, ov'erano i fossi e steccati, come addietro è fatta menzione nel capitolo della detta edificazione*“ (IV 16); „*imperio che lla città di Firenze era molto forte di mura e di fossi pieni d'acqua*“ (VI 79) [Unterstreichen d.V.]. Zur Florentiner Stadtmauer vgl. BRAUNFELS 1979, S. 58ff.

⁷⁷⁸ Vgl. FRUGONI 1983, S. 62.

Florenz in den Miniaturen des Chigiano



Abb. 75



Abb. 76

In der Villani-Chronik werden einige Florentiner Bauten erkennbar dargestellt. Insgesamt 15 Mal findet sich das Florentiner Baptisterium im Chigiano verbildlicht.⁷⁷⁹ Dabei illustrieren die ersten vier Darstellungen die sogenannte Marstempelthese – die Legende, dass es sich bei dem Gebäude um einen ursprünglich paganen, antiken Tempel handle, der später christianisiert wurde.⁷⁸⁰ Die folgenden elf Miniaturen zeigen das Baptisterium – nun in seiner Funktion als Taufkirche der Florentiner – in den Stadtverbund eingebunden.⁷⁸¹ Es sind jeweils drei Seiten des oktogonalen Baus dargestellt. Die Wandgliederung in schwarz und weiß, welche die reale Marmorinkrustation nachbildet, ist unterschiedlich detailliert wiedergegeben: Während die Marmorinkrustation auf f. 64r in allen Einzelheiten dargestellt ist (Abb. 75), erinnert das turmartige Gebäude mit der sehr reduzierten Wandgliederung auf f. 187r nur noch entfernt an das Baptisterium (Abb. 76). Es zeigt sich, dass unterschiedliche Hände bei der Ausführung am Werk waren.⁷⁸²

In der Miniatur, welche die Belagerung von Florenz durch Heinrich VII. illustriert, sind neben dem Baptisterium weitere Florentiner Gebäude zu erkennen (Abb. 77).⁷⁸³ So stellt der Stadtpalast neben dem Baptisterium wahrscheinlich den Palazzo Vecchio, das anschließende Gebäude mit dem hohen, schmalen Turm den Bargello dar.⁷⁸⁴ Die spitzen, hohen Kirchtürme, welche das Baptisterium flankieren, erinnern an den Campanile von Santa Maria Novella. PARTSCH urteilte über diese Miniatur: „Durch die Darstellung der drei Gebäude, die die weltliche und kirchliche Macht von Florenz repräsentieren, wird die Stärke dieser Macht und

⁷⁷⁹ F. 29v, f. 36r, f. 43r, f. 44r, f. 50r, f. 64r, f. 80r, f. 106v, f. 166v, f. 178v, f. 180r, f. 180v, f. 187r, f. 205v, f. 206r.

⁷⁸⁰ Zur Marstempelthese vgl. ausführlich weiter unten IV.A.2.3.

⁷⁸¹ Man kann FRUGONI zustimmen, die meinte, dass mit den beiden Arten, das Baptisterium in der Handschrift darzustellen – als Marstempel mit bekrönender Statue einerseits und als Taufkirche in den Stadtverbund eingegliedert andererseits – zwei divergierende Absichten verfolgt wurden: Erstere bezieht sich auf die Verbildlichung des Ursprungs, der Geschichte der Arnostadt und wurde von ihr als „statisch“ bezeichnet; letztere zeigt ein Florenz „in Bewegung“, eine sich verändernde Stadt (Vortrag von Chiara FRUGONI „L'identità fiorentina e il ruolo del Battistero nel testo e nelle immagini della Cronaca del Villani“ anlässlich des Studententages „Bildergeschichten – Illustrazioni di cronache italiane nell'ambiente comunale“ am 30. November 2006 am Kunsthistorischen Institut in Florenz).

⁷⁸² So scheinen die ersten vier Darstellungen (f. 29v, f. 36r, f. 43r, f. 44r) aus einer Hand zu stammen, wenn gleich Unterschiede auszumachen sind. ROSSI schrieb f. 36r einer anderen, zweitklassigeren Hand zu, vgl. ROSSI 1999, S. 209. Nur f. 43r und f. 44r weisen die horizontal gestreifte Marmorverkleidung der Eckpfeiler auf. Eine weitere, klar auszumachende Gruppe umfasst die Miniaturen auf f. 178v, f. 180r, f. 180v und f. 187r: Hier fällt auf, dass das Gebäude in die Höhe gezogen und die Wandgliederung äußerst einfach ist. Zudem ist jeweils links neben dem Baptisterium eine große Kirche dargestellt. Außergewöhnlich ist die schon erwähnte Darstellung auf f. 64r. Im Gegensatz zu den anderen Miniaturen schien der Buchmaler hier Augenschein genommen zu haben: So sind die dreifache Blendbogen-Ordnung, die kleinen Dreiecke in den Zwickeln der Bögen, die vier Pilaster des Attikageschosses sowie die Treppe auf dem Pyramidendach dargestellt. Bei den verbleibenden Miniaturen ist eine Händescheidung allein auf der Grundlage der Darstellung des Baptisteriums schwierig.

⁷⁸³ F. 206r.

⁷⁸⁴ Vgl. zur Darstellung von Florenz im Chigi L.VIII.296 LUISI 2005, S. 51.

damit die Größe und Stärke von Florenz betont.⁷⁸⁵ Dies mag zutreffend sein, doch erklärt es nicht, weshalb die kommunalen Stadtpaläste einzig in dieser Miniatur dargestellt sind. Um die Repräsentation von Macht geht es auch in den anderen Illustrationen.



Abb. 77



Abb. 78

Die Miniaturen des Chigiano gehören zu den frühesten bildlichen Repräsentationen des Florentiner Baptisteriums bzw. der Stadt Florenz. Das Fresko der Misericordia im Bruderschaftsgebäude des Bigallo, datiert auf 1342,⁷⁸⁶ zeigt die Taufkirche eingebunden in den Stadtverbund, ebenso das Florenz-Bild des Biadaiolo-Codex.⁷⁸⁷ Weitere Beispiele des 14. Jahrhunderts sind das Fresko mit der Ankunft der ersten Franziskaner im Museo dell'Opera di Santa Croce in Florenz (Abb. 78), die Marienkrönung Jacopo di Ciones in der Florentiner Accademia⁷⁸⁸ sowie eine *Decamerone*-Handschrift in Paris.⁷⁸⁹ Die Miniaturen des Chigiano wirken im Vergleich mit diesen Darstellungen der Stadt Florenz simpel und plump. Grund dafür ist sicherlich die rasche Ausführung der großen Anzahl an Miniaturen. Die Villani-Illustrationen sind von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet interessant: Sie zeigen die Bedeutung, welche das Baptisterium im Bild, welches sich die Florentiner von ihrer eigenen Stadt machten, einnahm. Das Baptisterium galt als das Zentrum der Stadt, das Wahrzeichen von Florenz.

Rom in den Miniaturen des Chigiano

Neben Florenz, das im Chigiano durch die charakteristischen, zum Teil mimetisch dargestellten Bauten zu erkennen ist, weisen auch die Darstellungen anderer (italienischer) Städte Bauwerke auf, die sich mit Hilfe des Textes der *Nuova Cronica* identifizieren lassen.⁷⁹⁰ Interessant ist die

⁷⁸⁵ PARTSCH 1981, S. 28. PARTSCH berief sich auf ROBB, David M.: The art of the illuminated manuscript. South Brunswick 1973, S. 271: „They were probably introduced as symbols, the Baptistry standing for the city itself as the shrine of its patron saint, the Bargello representing the traditional government order of earlier days, and the Palazzo Vecchio the „Nuovo Popolo“ or new government that had done much to build up the city in the thirteenth century.“

⁷⁸⁶ Vgl. SAALMAN, Howard: Santa Maria del Fiore: 1294–1418. In: The Art Bulletin, XLVI, 1964, S. 472, Anm. 6 zur Datierungsfrage des Freskos 1342/1352.

⁷⁸⁷ PARTSCH 1981, S. 26ff.

⁷⁸⁸ Vgl. zum Altarbild von 1373 CORPUS OF FLORENTINE PAINTING IV.3 1965, S. 85–93; zur Darstellung von Florenz KECKS, Dirk: Architektur- und Stadtmodelle in der italienischen Malerei des 13.–16. Jahrhunderts. In: Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter. Hrsg. v. Günther BINDING. Köln 1974, S. 24; PARTSCH 1981, S. 28.

⁷⁸⁹ BNP, ms. ital. 482, f. 79v und f. 214r (um 1370), vgl. DEGENHART / SCHMITT I.1 1968, Kat. 65, S. 134ff.; PARTSCH 1981, S. 28. Eine weitere Boccaccio-Handschrift, BNP, ms.ital. 63–P7, f. 203v (Florenz, um 1430) zeigt ebenfalls das Baptisterium, vgl. BRANCA, Vittore: Boccaccio visualizzato. Band III. Turin 1999, S. 111, Abb. 115. Im 15. Jahrhundert wurde das Baptisterium auf zwei *cassoni*, bemalten Hochzeitstruhen, dargestellt, siehe den *cassone* im Bargello von zirka 1417 mit der „La Processione dei palii a San Giovanni“ und den *cassone Adimari* in der Accademia in Florenz (Mitte 15. Jahrhundert), vgl. dazu MCGEE, Timothy: Misleading iconography: the case of the „Adimari Wedding Cassone“. In: Imago Musicale, IX/XII, 1992–1995; S. 139–157.

⁷⁹⁰ Die Jerusalemer Grabeskirche ist auf f. 75r dargestellt.

schon erwähnte Verbildlichung der mittelalterlichen Stadt Rom auf f. 203r (**Abb. 79**).⁷⁹¹ Die Miniatur thematisiert das Aufeinandertreffen der Anhänger Heinrichs VII. und der Anjou im Jahre 1312. Die Mittelachse der Miniatur bildet der freigelassene Streifen zwischen dem Campanile von Sankt Peter⁷⁹² und einem rosafarbenen Gebäude rechts daneben. Links, auf der Seite der Anjou, der Florentiner und der Orsini, erkennt man neben Sankt Peter das Kolosseum als grün lavierten, von einzelnen Säulen bekrönten Rundbau,⁷⁹³ links daneben die Engelsburg, das antike Mausoleum Kaiser Hadrians: Das hoch aufragende, rosafarbene Kastell trägt eine Fahne mit dem Lilienwappen der Anjou. Die Engelsburg wurde auch auf f. 203v auf diese Art und Weise dargestellt (**Abb. 80**).⁷⁹⁴



Abb. 79



Abb. 80

Das von Heinrichs Verbündeten gehaltene Pantheon ist rechts im Mittelgrund dargestellt: ein mit einer zwiebelförmigen Kuppel überdachter, turmartiger Zentralbau mit sehr flachem Portikus und einer Reihe mit Rundbogenfenstern und kleinen Okuli – jedoch ohne die charakteristische Lichtöffnung. Der Zentralbau daneben stellt auf Grund seiner oktogonalen Form vermutlich das Baptisterium von San Giovanni in Laterano dar. Das große Bauwerk im Hintergrund könnte dagegen auf den Lateranspalast anspielen.⁷⁹⁵ In der Miniatur auf f. 203v, welche den Einzug Heinrichs VII. in Rom darstellt, erkennt man im Hintergrund die Spitze einer steilen Pyramide. Dabei könnte es sich um die Cestius-Pyramide oder die 1499 zerstörte *Meta Romuli* handeln.⁷⁹⁶ Anzunehmen ist, dass der Miniator des Chigiano die Stadt Rom nicht aus eigener Anschauung kannte, sondern die berühmten römischen Gebäude – Sankt Peter, das Kolosseum, die Engelsburg, das Pantheon –, welche Villani im Text erwähnt, nach seinen eigenen Vorstellungen verbildlichte. Eventuell standen dem Buchmaler außerdem Darstellungen von Rom in den Miniaturen anderer Handschriften zur Verfügung.

Stadtgründung

Abschließend soll eine Gruppe von Miniaturen in den ersten Büchern des Chigiano vorgestellt werden, welche die Gründung oder den Wiederaufbau einer Stadt illustrieren: Neben Florenz

⁷⁹¹ LUISI identifiziert den Broletto von Brescia auf f. 200v, den Campanile von Pisa auf f. 143v sowie den Leuchtturm von Genua auf f. 131r, vgl. LUISI 2005, S. 52.

⁷⁹² Allein die Höhe des Campaniles und die Größe des dazugehörigen Kirchenschiffs, dessen Fassade bildparallel dargestellt ist, zeigen an, dass es sich um die größte Kirche der Menschheit, Alt-Sankt-Peter, handeln muss.

⁷⁹³ Das Kolosseum wurde laut Villani (IX 39) von den Colonna und Verbündeten Heinrichs gehalten, sollte sich in der Miniatur demnach korrekterweise auf der rechten Seite befinden.

⁷⁹⁴ Vgl. zur Identifikation der Gebäude außerdem LUISI 2005, S. 51f.

⁷⁹⁵ LUISI identifizierte das Gebäude neben dem Pantheon mit Santa Sabina, den befestigten Bau im Hintergrund mit dem Janusbogen, vgl. EBD., S. 51 und S. 223.

⁷⁹⁶ Die *Meta Romuli*, das angebliche Grab des Romulus, befand sich zwischen der Basilika von Sankt Peter und der Engelsburg, nahe der Stelle, an der Petrus sein Martyrium erfuhr. Sie wird üblicherweise pyramidal dargestellt, siehe die Reliefs der Bronzetür von Filarete in Sankt Peter.

sind die Gründung von Fiesole, Troja, Laurentum und Padua verbildlicht. Es fällt auf, dass die berühmteste antike Stadtgründung überhaupt, die Gründung Roms durch Romulus und Remus, welche im Chroniktext erwähnt ist, nicht illustriert wurde.⁷⁹⁷

Der Stadtgründer war im Mittelalter bedeutsam für das Selbstverständnis einer Stadt: „[...] die berühmten Gründer sind nicht nur Vorbild und Maßstab für die Gegenwart, sie sind auch Ausgangspunkt des Selbstbewusstseins für die Kommunen und dienen der Abgrenzung gegenüber anderen Städten.“⁷⁹⁸ So beginnt das mittelalterliche Genre des Städtelobs, die *laudes civitatum*, mit der Beschreibung der Würde des Stadtgründers.⁷⁹⁹ In den Stadtbeschreibungen des Mittelalters werden alle Städte als „planmäßige Gründungen eines erlauchten Patrons“ bezeichnet, „die bald nach der Grundsteinlegung zur einheitlichen und allseitigen Vollendung gediehen. Städte galten als Bauwerke, die im Auftrag eines Herrn von der Hand weniger Meister ausgeführt wurden. Der Bau einer Stadt galt ebenso wie der Bau einer Burg und einer Kirche als eine einmalige Aufgabe. Städtegründer sind immer auch Städtebauer. Die eigentliche Aufgabe des Patrons war es, den Ort, den Verlauf und die Größe der Mauer zu bestimmen.“⁸⁰⁰ Die Florentiner verstanden Julius Cäsar als ersten Gründer ihrer Stadt, obgleich Villani in seiner Chronik auch von den weiteren am Bau beteiligten Römern berichtete. Der wichtigste Part, die Festlegung und Errichtung der Mauern, ging auf Cäsar zurück, dem aus diesem Grund die höchste Ehre gebührte.

Quelle für einige der Gründungslegenden der *Nuova Cronica* ist die *Chronica de origine civitatis*. So ist die Gründungslegende von Fiesole⁸⁰¹ fast wortwörtlich aus der älteren Florentiner Chronik übernommen, gleiches gilt für die Gründung von Florenz⁸⁰² und den Wiederaufbau von Fiesole durch Totila.⁸⁰³ Die Neuerbauung von Troja durch Priamos⁸⁰⁴ ist in der *Chronica de origine civitatis* ebenfalls kurz erwähnt, geht jedoch ursprünglich auf die Beschreibungen des trojanischen Krieges bei Dares Phrygius und Dictys Cretensis bzw. letztlich auf Homer zurück.⁸⁰⁵ Die

⁷⁹⁷ I 26. Die Erbauung der Stadt Rom findet sich beispielsweise in der *Chronica sive historia mundi* des Otto von Freising, Jena, UB, Codex Bose q. 6, f. 20r (vgl. MEIER 2005, S. 80) sowie in mehreren Weltchronikhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts.

⁷⁹⁸ MICZKA, Georg: Antike und Gegenwart in der italienischen Geschichtsschreibung des frühen Trecento. In: *Antiqui und Moderni. Traditionsbewusstsein und Fortschrittsbewusstsein im späten Mittelalter*. Hrsg. v. Albert ZIMMERMANN. Berlin / New York 1974, S. 229.

⁷⁹⁹ Ein spätantikes Traktat über die Rhetorik (erhalten in einer lombardischen Handschrift des achten Jahrhunderts) nennt die Prinzipien des Städtelobs in ihrer Reihenfolge, vgl. FRUGONI 1983, S. 61.

⁸⁰⁰ BRAUNFELS 1979, S. 51f.

⁸⁰¹ I 7: Villani pries überschwänglich den Ort, an dem Fiesole erbaut wurde, welcher topographisch die beste Lage in ganz Europa habe (u.a. dank der „*migliori venti e più sani e purificati che in altra parte*“ und „*per le stelle che signoreggiano sopra quello luogo*“). Der Stadtgründer Attalante hatte diesen Ort mit Hilfe eines Astrologen auserkoren: Unter dem Aszendenten „*di tale segno che dà allegrezza e fortezza a tutti gli abitanti*“ wurde die Stadt gegründet. Erläutert wird die Genealogie der Frau des Königs Attalante von Fiesole, die von Can, dem Sohn Noahs, abstammt, die Herkunft Attalantes selbst bleibt unerwähnt. Erbaut wurde die Stadt „*di fortissime mura, e di maravigliose pietre e grossezza, e con grandi e forti torri, e una rocca in sulla solennità del monte di grandissima bellezza e fortezza.*“

⁸⁰² I 38. Auf die Gründungslegende von Florenz wird weiter unten noch ausführlich eingegangen werden, vgl. IV.A.2.

⁸⁰³ II 2: Nach der Zerstörung von Florenz ließ sich Totila in der Nähe des antiken Fiesole nieder und befahl, dass die Stadt wieder aufgebaut werden solle. Er ließ verkünden, dass alle, welche es wünschten, in der Stadt wohnen könnten – so lange sie schwören, Feinde der Römer zu sein. Damit wollte er verhindern, dass Florenz wieder aufgebaut würde. „*E così in poco tempo fu rifatta e redificata la città di Fiesole, e fatta forte di mura e di gente, e poi, come prima era, e fu sempre ribella di Roma.*“

⁸⁰⁴ I 13: Der Sohn König Laomedons, Priamos, „*il buono re*“, der sich während der Zerstörung Trojas durch die Griechen nicht in seiner Heimatstadt befunden hatte, kehrte zurück und ließ die Stadt größer und stärker erbauen, als sie zuvor gewesen war.

⁸⁰⁵ Zu Dares Phrygius und Dictys Cretensis vgl. IV.A.3.1.1.

Gründungslegende von Laurentum⁸⁰⁶ ist zum Teil aus der *Aeneis* übernommen, während sich Villani für die Ursprünge Paduas⁸⁰⁷ auf eine nicht genannte Quelle berief. Die Beschreibungen der Stadtgründungen sind meist relativ knapp gehalten, entsprechend der Quellen, die Villani zur Verfügung standen. Auf die Person des Stadtgründers ging Villani jeweils explizit ein: So wird Antenor als „*uno de' maggiori signori di Troia*“⁸⁰⁸ beschrieben und die Rolle Cäsars bei der Gründung von Florenz unterstrichen.

Für die Darstellung des Stadtgründungsaktes wurde eine feststehende Bildformel gewählt, die jeweils in Anlehnung an den Text leicht variiert wurde. Der Bildtypus des Herrschers als Stadtgründer bzw. -erbauer findet sich schon in den älteren Bilderchroniken, so beispielsweise in der *Chronica sive historia mundi* des Otto von Freising: Im Jeneser Codex der Chronik sind Seramis als Neubegründerin von Babylon sowie Romulus und Remus als Erbauer von Rom dargestellt.⁸⁰⁹ Es handelt sich also um einen verbreiteten Bildtopos der Herrscherikonographie, welcher im Chigiano aufgegriffen wurde.

Die Bildfläche der Miniaturen der Villani-Chronik wird größtenteils von den Stadtdarstellungen eingenommen, während sich die jeweiligen Stadtgründer oder Erbauer am rechten oder linken Bildrand befinden. Meist werden jene von einer oder mehreren Personen begleitet: Bei der ersten Gründung von Fiesole weist der jugendlich dargestellte Attalante mit beiden Händen auf die Stadt, während er sich zu seinem Astrologen Appollinus umwendet, der durch seinen Bart, das ergraute Haar und das geöffnete Buch mit den Schriftzeichen als Gelehrter ausgezeichnet ist.⁸¹⁰ Die Bedeutung des Astrologen ist im Text ausgeführt. Entsprechend wird auch König Priamos von einem – diesmal jungen – Mann begleitet, welcher die Hand lässig auf die Zinnen der Stadtmauer gelegt hat.⁸¹¹ Totila ist bei der Darstellung der Neugründung Fiesoles von mehreren Personen begleitet und weist wie die vorangehenden Stadtgründer mit einem Zeigegestus auf die auf einem Hügel erbaute Stadt (**Abb. 81**).⁸¹² Einzig Antenor ist alleine dargestellt, was am reduzierten einspaltigen Bildformat der Miniatur liegen mag.⁸¹³ Die Stadtgründung von Florenz weicht von der beschriebenen Bildformel ab, da hier gleich fünf Erbauer am Werk sind. Auf diese Miniatur wird weiter unten eingegangen werden.

⁸⁰⁶ I 23: Die Stadt, welche ursprünglich den Namen „*Lavina*“ trug, wurde von Lavinus, einem Nachkommen des Königs Saturnus aus Kreta erbaut. Nachfolger von Lavinus wurde König Latinus, der die Stadt in „*Laurentum*“ umbenennen ließ.

⁸⁰⁷ I 17: Antenor, ein Sohn Laomedons und Bruder des Priamos, flüchtete aus der zerstörten Stadt mit einer großen Gefolgschaft und besiedelte die Lagune von Venedig. Zuerst erbaute man Venedig – oder „*Antinora*“, wie die Stadt nach ihrem Gründer hieß – dann zog Antenor in die Terraferma und „*fu il primo abitatore e edificatore*“ Paduas.

⁸⁰⁸ I 17.

⁸⁰⁹ Vgl. MEIER 2005, S. 77f., S. 80f.

⁸¹⁰ F. 17v.

⁸¹¹ F. 19r. Aus dem Text geht nicht hervor, um welche Person es sich dabei handelt. Es ist anzunehmen, dass sich der Buchmaler hier die Miniatur von f. 17v zum Vorbild nahm.

⁸¹² F. 36v.

⁸¹³ F. 20r. Denkbar wäre auch, dass das verkleinerte, einspaltige Format gewählt wurde, da nur eine einzelne Figur dargestellt werden sollte.

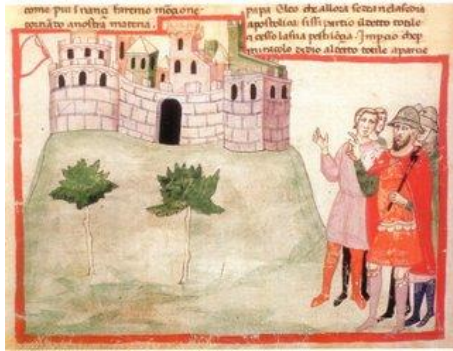


Abb. 81



Abb. 82

Die Ikonographie der Stadtgründerszenen des Chigiano unterscheidet sich von der im Mittelalter sehr verbreiteten Bildformel in einem Punkt: In den Miniaturen der *Nuova Cronica* werden die Städte als vollendet dargestellt, während sie in anderen Darstellungen im Prozess des Erbauens verbildlicht sind. Bauszenen finden sich schon in der Antike.⁸¹⁴ Die Darstellung des Bauherren, welcher den Fortgang der Arbeiten überwacht, gehört zur Ikonographie des Turmbaus zu Babel.⁸¹⁵ Im Mittelalter findet sich der Stadtgründer außerdem in den Darstellungen der Erbauung Roms⁸¹⁶ und Trojas. Eine trecenteske florentinische Handschrift des Guido delle Colonne illustriert den Wiederaufbau Trojas durch Priamos.⁸¹⁷ In einer illuminierten Florentiner Handschrift des *Tesoro* des Brunetto Latini aus dem 14. Jahrhundert sind ebenfalls Priamos und die neuerbaute Stadt dargestellt (Abb. 82).⁸¹⁸ Im Gegensatz zum Bildtopos des Städtebaus, bei dem die Arbeiten an der Stadt noch in vollem Gange sind, begutachtet der Stadtgründer in den Miniaturen des Chigiano stolz sein vollendetes Werk. Bauszenen, welche der gängigen Bildformel entsprechen, finden sich auf f. 29v und f. 44r bei der Darstellung der Erbauung des Marstempels bzw. dem Wiederaufbau der Stadt Florenz nach der Zerstörung durch Totila.⁸¹⁹

Es zeigt sich, dass im Chigiano ein einmal gebrauchtes Bildschema immer wieder kopiert wurde und dass versucht wurde, die Bilderzählung möglichst einfach und übersichtlich zu halten. So entwickelten die Buchmaler in der *Nuova Cronica* eigene Bildformeln für die Darstellung bestimmter Ereignisse, welche einzig im Chigiano verbildlicht sind.⁸²⁰

⁸¹⁴ Siehe beispielsweise verschiedene Reliefs der Trajanssäule mit der Darstellung von Legionären, welche Festungen erbauen, Abschnitte XI–XX. Vgl. La Colonna Traiana. Hrsg. v. Salvatore SETTIS. Turin 1998, S. 273ff.

⁸¹⁵ Vgl. dazu weiter oben.

⁸¹⁶ Siehe Brüssel, Bib. Royale, ms. 18295, f. 99r (Paris, zweites Viertel 13. Jahrhundert), vgl. OLTROGGE 1989, S. 238ff.; Brüssel, Bib. Royale, ms. 10175, f. 172r (Akkon, drittes Viertel 13. Jahrhundert) vgl. BUCHTHAL 1957, Abb. 117b, OLTROGGE 1989, S. 234ff.; Chantilly, Musee Condee, ms. 726, f. 68r (Italien, letztes Viertel 13. Jahrhundert), vgl. OLTROGGE 1993, S. 243ff.; Dijon, Bib. municipale, ms. 562, f. 130v (Akkon, drittes Viertel 13. Jahrhundert), vgl. BUCHTHAL 1957, Abb. 117a; BL, Add. 15268, f. 156r (Akkon, letztes Viertel 13. Jahrhundert), vgl. BUCHTHAL 1957, Abb. 117c, OLTROGGE 1989, S. 261ff.

⁸¹⁷ Siehe Bib.Laur., ms. Plut 62.13, f. 37v. Vgl. DEGENHART / SCHMITT I.1 1968, Kat. 61, S. 131ff., Taf. 105c. Der Wiederaufbau Trojas ist auch in der *Historiae Romanorum*, f. 9v, in den Handschriften des *Roman de Troie*, ÖNB, cod. 2571, f. 19v; BNP, ms.fr. 782, f. 21v sowie der *Histoire ancienne* in BNP, ms.fr. 251, f. 66r, vgl. OLTROGGE 1989, S. 282f. (Paris, 1326/1350); BNP, ms. fr. 250, f.77r, vgl. EBD., S. 281f. (Paris, spätes 14. Jahrhundert); Brüssel, Bib. Royale, ms. 9104, f. 64r, vgl. EBD., S. 229ff. (Paris, 1326/1350) dargestellt.

⁸¹⁸ Bib.Laur., ms. Plut. 42.19, f. 10r. Die Illustrationen der trojanischen und römischen Geschichte im Codex Plut. 42.19 sind bislang unpubliziert und von der Forschung nicht beachtet worden. Einzig der „arbor vitae“ auf f. 96r wurde erwähnt, vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.7 1957, S. 4ff.; PARTSCH 1981, S. 87ff.

⁸¹⁹ Die Figur des „Kommentators“ auf f. 29v, die nicht im Text begründet liegt, könnte eventuell durch die Übernahme der üblichen Bildformel für Stadtgründungen erklärt werden.

⁸²⁰ Die Darstellung von Städten ist in den Luccheser Chroniken des Giovanni Sercambi (Lucca, Archivio di Stato, entstanden Ende des 14. Jahrhundert) ähnlich wie im Chigiano gehandhabt: Es finden sich in einer Vielzahl der 517 Miniaturen bildliche Darstellungen von Städten, welche entweder an den Stadtwappen oder an der über dem

Naturdarstellung

Natur wird in der Villani-Chronik nur spärlich mit einzelnen Bäumen, Wasserläufen, Hügeln oder Felsen angedeutet, womit verdeutlicht wird, dass die dargestellte Szene im Freien lokalisiert ist.⁸²¹ Die Landschaft erhält in den Miniaturen keinerlei Eigenständigkeit gegenüber der Figurendarstellung. Weite und Raum werden nicht verbildlicht. Die Landschaft im Chigiano besteht aus einer Vordergrundbühne, während der Hintergrund neutral weiß dargestellt ist. Da die Naturdarstellung aus einzelnen Versatzstücken zusammengestellt ist, kann man nicht von „Landschaft“ im eigentlichen Sinn sprechen. Es herrscht das Prinzip des *pars pro toto*. Der Jagdunfall des französischen Königs spielt sich laut Text in einem Wald ab, welcher in der Miniatur durch vier Bäume und zwei Wildschweine ausgezeichnet ist.⁸²² Ebenso befindet sich der Salierkaiser Konrad II. bei seiner Vision auf f. 52r in einem Wald, welcher mit einigen wenigen variierenden Baum- und Strauchformen charakterisiert ist. Die Elemente der Landschaft – Felsen, Bäume, Flüsse – haben keine bildkompositorische Funktion, sondern dienen einzig der Bilderzählung: So ist bei der Illustration der Schlacht von Tagliacozzo ein hoher Fels dargestellt, hinter dem sich eine Gruppe von Soldaten verbirgt.⁸²³ Es sind dies die Truppen König Karls, welche sich in einem Hinterhalt befanden, von wo aus sie Konradin und seine Soldaten angegriffen wurden.⁸²⁴ Der spitz aufragende Felsblock dient der Illustration der Ereignisse, das heißt der Darstellung des Hinterhalts.

Mehrfach finden sich solche Felsformationen im Chigi L.VIII.296: In dieser Darstellungsweise spiegelt sich die mittelalterliche Vorstellung von der Entstehung der Berge wieder. In dieser von Aristoteles und Isidor von Sevilla herrührenden Theorie sind die Berge „Geschwüre“ aus

Stadtort angebrachten Bezeichnung zu erkennen sind (vgl. zur Stadtdarstellung SERCAMBI CRONICHE I 1978, S. 67–69 und CRISTIANI TESTI, Maria Laura: Testo e immagine, realtà e simbolo, modello e copia, nelle illustrazioni delle „Croniche“ di Giovanni Sercambi. In: 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte. Rom 11.–14. September 1978. Hrsg. v. Corrado MALTESE. Rom 1980, S. 282–286). Meist ist Lucca selbst dargestellt, deren Stadtbefestigung mit emblematischen Elementen charakterisiert ist und sich von den schematisierten Mauerringen der anderen dargestellten Städte unterscheidet. Auch Pisa, Bologna und Rom weisen in den kolorierten Zeichnungen der Sercambi-Chronik einzelne wieder erkennbare Gebäude auf, welche die Physiognomie der jeweiligen Stadt charakterisieren. Für die Darstellung von Florenz vermutet CRISTIANI TESTI den Rückgriff auf bildliche Vorlagen (EBD., S. 284; SERCAMBI CRONICHE II 1978, Abb. 50, 131, 135, 234, 285, 339, 345, 351, 470). So sind der Bargello, das Baptisterium sowie der Dom-Campanile erkennbar (Vgl. EBD., Abb. 285 und Abb. 339). Das Baptisterium ist als Rundbau mit einer Kuppel und ohne die charakteristische Marmorverkleidung dargestellt. Andere toskanische Städte wurden in der Luccheser Chronik mithilfe eines Repertoires an vorgefertigten Modellen verbildlicht, welche je nach Typ der Ansiedlung – kleinere Ortschaft, *borgo*, Festung oder Stadt – eingesetzt wurden. Für CRISTIANI TESTI ist der Versuch der Charakterisierung der einzelnen Städte in der Sercambi-Chronik im Vergleich zur Schedelschen Weltchronik, welche die schematisierte Stadtansichten einsetzt – „un aspetto senza dubbio singolare.“ (CRISTIANI TESTI 1980, S. 285).

⁸²¹ Zur Landschaftsdarstellung im Trecento vgl. KALLAB 1900, S. 32–51; GUTHMANN 1902, S. 1–118; PÄCHT, Otto: Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscapes. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950, S. 13–47; POCHAT, Götz: Figur und Landschaft: eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance. Berlin 1973; FELDGES, Uta: Landschaft als topographisches Porträt: Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena. Bern 1980; PERRIG, Alexander: Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert. Hrsg. v. Wolfram PRINZ und Andreas BEYER. Weinheim 1987, S. 41–61; BELLOSI, Luciano: Il paesaggio nella pittura senese nel Trecento. In: Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno, III, Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre- e Quattrocento. Hrsg. v. Wolfram PRINZ. Florenz 1991, S. 105–123; PRINZ, Wolfram und Iris MARZIK: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460. Mainz 2000, S. 611–625 (mit aktueller Bibliographie).

⁸²² F. 210v.

⁸²³ F. 111r.

⁸²⁴ VII 27.

aufgeblähter Erdmasse, die im Inneren feurig sind. Solche „Feuerberge“, die wie Flammen aufragen, sind beispielsweise in der Miniatur auf f. 23v gezeigt. In der Konsequenz werden die Bäume nicht als organisch auf dem Berg wachsend dargestellt, sondern wirken wie „künstliche“ Additionen auf dem nackten Fels.⁸²⁵ Die Bäume haben in den Miniaturen der *Nuova Cronica* meist dieselbe Form und scheinen vom Olivenbaum inspiriert zu sein: schlanke Stämme und eine im Verhältnis dazu recht kleine, beblätterte, ovale Krone. Es finden sich aber auch palmen- oder zypressenartige Gewächse.⁸²⁶

Naturphänomene



Abb. 83

Eine Besonderheit innerhalb der illustrierten Villani-Chronik stellt die Miniatur auf f. 99r dar, in der die Erscheinung eines Kometen vom August bis November des Jahres 1264 visualisiert wird (Abb. 83).⁸²⁷ Hier ist ein Naturphänomen illustriert, welches für die Menschen des Mittelalters von großem Belang war. Nicht nur für Villani bedeutete das Auftreten eines Kometen – sein unvermutetes Erscheinen und Verschwinden, seine Ausstrahlungen und der Schweif – ein bedrohliches Himmelszeichen, welches großen Veränderungen, Epidemien oder Tod voranging. Mehrfach berichtete er in der *Nuova Cronica* vom Erscheinen einer „*stella comata*“⁸²⁸ und den durch das Auftreten des Kometen bewirkten historischen Veränderungen. So bedingte das Erscheinen des Kometen 1264 laut Villani das Ende der Herrschaft der Hohenstaufen in Süditalien. Zudem traf der Komet zeitlich mit Krankheit und Tod Papst Urbans IV. zusammen. Villani unterstrich diese Interpretationen durch den Verweis auf Statius und Lukan, welche Kometen schon in der Antike als Vorausdeutungen auf Veränderungen schilderten.⁸²⁹ In XI 68 beschrieb der Chronist das Aussehen der Kometen genauer als eine Art Wolkengebilde, welche mit ihren Strahlen und Schweifen wie Sterne aussehen.⁸³⁰ Im Chigiano

⁸²⁵ Vgl. PERRIG 1987, bes. S. 43ff.

⁸²⁶ F. 52r, f. 54v.

⁸²⁷ VI 91: „*apparve in cielo una stella comata con grandi raggi e chioma dietro, che levadosi dall'oriente con grande luce infino ch'era al mezzo il cielo, inverso l'occidente, la sua chioma risplendea, e durò tre mesi*“.

⁸²⁸ Kometen erschienen laut Villani in den Jahren 1089 (IV 24), 1264 (VI 92), 1301 (VIII 48), 1314 (IX 65 und IX 80), 1337 (XI 68), 1340 (XI 114) und 1347 (XII 98).

⁸²⁹ Statius und Lukan wurden im Mittelalter sehr geschätzt und dienten Villani als Autoritäten für seine Interpretation der Kometenbedeutungen. Vgl. MEHL 1927, S. 164, GREEN 1972, S. 30.

⁸³⁰ „*Queste stelle comate non sono stelle fisse, benché stelle paiano co' raggi, o chiome, o nubolose; ma dicono i filosofi e astrologi che-cio sono vapori sechi, e talori misti, che-ssi creano entro l'aria del fuoco sotto il cielo della luna per grandi congiunzioni de' corpi celesti, ciò sono le pianete*“.

werden Naturphänomene nicht illustriert, obgleich Villani neben der Kometenerscheinung unter anderem von Sonnenfinsternissen berichtete.⁸³¹ Die Position der einspaltigen Miniatur mit der Kometenerscheinung am Ende des sechsten Buchs läßt vermuten, dass es sich hier um eine Illustration handelt, mit welcher der auf der Seite verbliebene Raum ausgefüllt werden sollte, das heißt, die ursprünglich nicht vorgesehen war. Die Miniatur zeigt drei in zeitgenössisch-mittelalterliche Gewänder gekleidete Gelehrte, wahrscheinlich Astrologen. Die Männer beobachten und deuten eine sich in einer dunkelblauen Himmelscheibe abspielende Naturerscheinung. In diesem Himmelsausschnitt sind mehrere einfach gezeichnete, weiße Sterne sowie ein roter Stern – der Komet – zu erkennen. Der Vorderste weist mit dem Zeigefinger in Richtung des Sternenraumes und scheint das Kometenphänomen zu deuten, während sich der neben ihm Stehende mit der Hand die Augen schützt. Der Miniaturist wählte die veraltete Art der Himmelsdarstellung als Segmentscheibe, da im Chigi L.VIII.296 auf die Kenntlichmachung des Himmelsraumes verzichtet wurde.⁸³² Mit der Darstellung des Firmaments wird deutlich, dass die Miniatur ein sich am Himmel abspielendes Naturphänomen illustriert. Es verwundert, dass der Komet, den Villani in diesem Kapitel als Stern mit langen Strahlen und einem leuchtenden Schweif beschreibt, nicht in dieser Form, sondern als roter Stern dargestellt ist. Im Mittelalter wurden Kometen bzw. als Kometen gestaltete Sterne häufig bildlich dargestellt: zum Beispiel auf dem Wandteppich von Bayeux, auf den der stilisierte Halleysche Komet, welcher 1066 zu sehen war, aufgestickt wurde.⁸³³ Die Kometendarstellungen des Mittelalters zeichnen sich durch „die Vielfalt der verschiedenen Typen wie auch den stark schematisierten Charakter der Kodifizierung“ bezeichnet.⁸³⁴ Dagegen wurde Giotto's Darstellung des Sterns von Bethlehem in der Arenakapelle als „naturalistisches“ Abbild eines Kometen interpretiert.⁸³⁵ Zu Recht stellte MASSING fest, dass im ganzen Mittelalter „die naturgetreue Darstellung der Kometen durch Aberglauben entstellt und ihre Erscheinung als Ausdruck geheimnisvoller Zeichen gedeutet“ wurde.⁸³⁶ Für den Buchmaler des Chigiano sind die das Phänomen beobachtenden und interpretierenden Astronomen für die Bilderzählung als Motivabbreviatur aussagekräftiger als die Darstellung des beschriebenen Kometen selbst. Insofern relativiert sich die Besonderheit dieser Miniatur wieder, welche – wie die anderen Illustrationen des Villani-Codex – die menschliche Aktion in den Vordergrund rückt.

⁸³¹ Vgl. MEHL 1927, S. 44f.; GREEN 1972, S. 30.

⁸³² Eine vergleichbare Darstellung des Himmels findet sich auch auf f. 54v.

⁸³³ Vgl. OLSON, Roberta J.M.: *Fire and Ice. A History of Comets in Art*. New York 1985, S. 14; MASSING, Jean Michel: *Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts*. In: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Hrsg. v. Wolfram PRINZ und Andreas BEYER. Weinheim 1987, S. 159–179, S. 164; LEWIS, Suzanne: *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge 1999, S. 113f.

⁸³⁴ MASSING, Jean Michel: *Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts*. In: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Hrsg. v. Wolfram PRINZ und Andreas BEYER. Weinheim 1987, S. 165.

⁸³⁵ OLSON identifizierte den Paduaner Stern mit dem Halleyschen Kometen, der 1301 über Italien zu sehen war, vgl. OLSON, Roberta J.M.: *Giotto's portrait of Halley's Comet*. In: *Scientific American*, 240, 1979, Nr. 5, S. 134–142 und OLSON 1985, S. 15ff. Dem widerspricht MASSING, welcher auf die „völlig unnaturalistische“ Farbigkeit des Kometen bei Giotto hinweist, die auf mittelalterliche Kometenbeschreibungen zurückgeht, vgl. MASSING 1987, S. 166.

⁸³⁶ MASSING 1987, S. 165.

4.2. Gestik und Mimik

Gesten und Gebärden⁸³⁷ spielen in den Miniaturen der *Nuova Cronica* eine bedeutende Rolle: Handelt es sich doch bei den Illustrationen meist um zuvor nie dargestellte Ereignisse, welche der Miniator in knapper Form – bei beschränktem Raumangebot und reduziertem Figurenrepertoire – rein bildlich „auf den Punkt“ bringen musste. Neben dem Einsatz der Heraldik zur Benennung bestimmter Personen oder Personengruppen sowie der Bekleidung zur Kennzeichnung des sozialen und hierarchischen Gefüges sind es Körpergebärden und Gesichtsausdrücke, welche die Bilderzählung lesbar und begreiflich machen. Dabei geht es meist um die bildliche Darstellung von Handlungen, Emotionen oder gesellschaftlichen Stellungen. Gesten werden jedoch auch zur Verbildlichung von schwer darstellbaren Begebenheiten wie Wundern oder in Hinweisfunktion eingesetzt. Während die Mimik im Chigiano relativ sparsam und immer mit einer Gebärde kombiniert vorkommt, finden sich sehr häufig Darstellungen von „formelhaften“ Gesten, welche aus einem verfügbaren Vorrat stammen. Von der Forschung sind diese Gebärden schon umfassend aufgearbeitet worden, weshalb hier auf die Analyse der Ursprünge und Variationen der einzelnen Gesten und ihre Verbildlichung meist verzichtet werden kann.⁸³⁸ Die im Chigiano dargestellten Gesten haben allesamt eine klar festgelegte Bedeutung und sind sogar für den heutigen Betrachter noch einfach dechiffrierbar. Diese zum Teil schon in der Antike gebräuchlichen Gebärden sind im 14. Jahrhundert schon längst zur Bildformel erstarrt. Das Mittelalter als eine „Kultur der Gesten“⁸³⁹ bediente sich jener nicht nur in der alltäglichen und öffentlichen non-verbale Kommunikation,⁸⁴⁰ sondern auch zur Umsetzung bestimmter Vorgänge oder Rituale in das Bild.

Zeigegesten im Chig L. VIII.296

Größtenteils handelt es sich im Chigiano um Zeige- oder Redegesten. Der Zeigegestus – mit

⁸³⁷ Zur Unterscheidung zwischen Geste und Gebärde vgl. MARCHAND 2004, S. 10, Anm. 34. Zum Begriff des Gestus siehe außerdem SCHMITT 1990, S. 34f.; zur Gebärde SCHMIDT-WIGAND, Ruth: Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht. In: Frühmittelalterliche Studien, XVI, 1982, S. 363f. Da es im Deutschen keine deutliche Differenzierung zwischen „Geste“ und „Gebärde“ gibt, werden die Begriffe im Folgenden synonym verwendet.

⁸³⁸ Zur bildlichen Darstellung von Gesten vgl. VON AMIRA, Karl: Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 23, München 1909, S. 163ff.; GARNIER 1982; SCHMIDT-WIGAND 1982; SCHMIDT-WIGAND, Ruth: Text und Bild in den Codices picturati des "Sachsenspiegels". Überlegungen zur Funktion der Illustration. In: Text – Bild – Interpretation. Hrsg. v. Ruth SCHMIDT-WIGAND. München 1986, S. 11–31; BARASCH, Mosche: Giotto and the Language of Gesture. Cambridge 1987; SCHMITT 1990; MARZIK, Iris: Von Gesten und ihrer Bedeutung. In: PRINZ, Wolfram und Iris MARZIK: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460. Mainz 2000, S. 500–550; MARCHAND 2004.

⁸³⁹ LE GOFF, Jacques: La Civilisation de l'Occident médiéval. Paris 1964, S. 440. Auf die Bedeutung der Gesten und Rituale im Mittelalter braucht hier nicht eingegangen zu werden – es genügt der Verweis auf die umfangreiche Forschungsliteratur zu diesem Thema siehe u.a. SCHMITT 1990; ALTHOFF 1997; DERS.: Die Veränderbarkeit von Ritualen im Mittelalter. In: Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter. Hrsg. v. Gerd ALTHOFF. Stuttgart 2001, S. 158–176; KELLER, Hagen: Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXV, 2001, S. 23–59; ALTHOFF, Gerd: Die Kultur der Zeichen und Symbole. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXVI, 2002, S. 1–17; DERS.: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003.

⁸⁴⁰ Vgl. ALTHOFF, Gerd: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Frühmittelalterliche Studien, XXVII, 1993, S. 30: „Dem mittelalterlichen Menschen stand ein differenziertes System von Zeichen, Symbolen und Verhaltensmustern zur Verfügung, mit dem er nonverbal Stand, Stellung und Rang, sein Verhältnis zum jeweiligen Gegenüber, Freundschaft und Freude, Feindschaft und Unwillen ausdrücken konnte.“

dem ausgestreckten Zeigefinger⁸⁴¹ oder der ganzen Hand ausgeführt⁸⁴² – zählt zu den am häufigsten bildlich dargestellten Gesten in der Kunst überhaupt. Die Bedeutung ist klar: Eine Figur weist auf etwas im Bild Dargestelltes hin, sie macht darauf aufmerksam.⁸⁴³ In der Villani-Chronik weist die cumaeische Sibylle Aeneas während der Reise in die Unterwelt auf seinen Vater Anchises hin, welcher wiederum mit dem ausgestreckte Zeigefinger auf Dido zeigt.⁸⁴⁴ Ebenfalls mit dem Zeigefinger weisen die fünf Stadtgründer von Florenz auf die von ihnen erstellten Bauwerke,⁸⁴⁵ während Totila bei der Neugründung von Fiesole mit selben Geste auf die Stadt zeigt.⁸⁴⁶ Weitere Beispiele für den Zeigegestus mit dem Finger finden sich zuhauf.⁸⁴⁷



Abb. 84

Eine Ausnahme innerhalb dieser Gruppe bildet die „Kommentatorfigur“ auf f. 29v (Abb. 84), welche nicht Teil der Handlung – den Bauarbeiten am Florentiner Marstempel – ist, sondern außerhalb der Stadtmauer stehend auf das Ereignis hinweist. Dabei handelt es sich um die einzige Figur mit ausschließlicher Hinweiskfunktion im Chigiano. Aufgrund von Typus und Haltung kann vermutet werden, dass diese Figur auf die Dante-Darstellungen in der *Divina Commedia* zurückzuführen ist.⁸⁴⁸ Daneben finden sich in der Chronik zahlreiche Miniaturen, in denen der Zeigegestus mit der leicht nach oben geöffneten Hand ausgeführt ist: So weist Paris bei der Entführung der Helena auf das wartende Schiff⁸⁴⁹ und Johannes Gualbertus auf das sich verneigende Kreuzifix von San Miniato al Monte.⁸⁵⁰ Inhaltlich kann zwischen den beiden Formen des Zeigens kein bedeutender Unterschied festgestellt werden. Der ausgestreckte Zeigefinger kann allerdings neben dem „reinen“ Hinweisen auch noch weitere Bedeutungen haben: So ist er Befehls- oder Drohggestus. Auf f. 225v befiehlt der König von England mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger die Hinrichtung der Verschwörer, auf f. 47r Otto I. die Absetzung des Papstes Johannes XII. und auf f. 174r werden mit der Geste des ausgestreckten Zeigefingers die Weißen Guelfen zum Tode verurteilt.⁸⁵¹ Dieser Gestus gehört zur

⁸⁴¹ Vgl. zum Zeigefinger GARNIER 1982, S. 165ff.; GARNIER 1989, S. 108ff.; MARZIK 2000, S. 505ff.; WALLISER-WURSTER, Michaela: Fingerzeige: Studien zur Bedeutung und und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance. Frankfurt am Main 2001.

⁸⁴² Siehe GARNIER 1982, S. 171ff.

⁸⁴³ EBD., S. 166: „la désignation est une invitation à l'attention, une uncitation à regarder ou à agir dans une direction donnée“.

⁸⁴⁴ F. 21v.

⁸⁴⁵ F. 27v.

⁸⁴⁶ F. 36v.

⁸⁴⁷ F. 29v, 32r, 34v, 36r, 39v, 52r, 58r, 67v, 71r, 75r, 81v, 82r, 99r, 106r, 153r, 161r, 229v.

⁸⁴⁸ Siehe oben.

⁸⁴⁹ F. 19v.

⁸⁵⁰ F. 53r. Die Zeigegeste mit der offenen Hand findet sich außerdem auf f. 21v, 36r, 38v, 56r, 74r, 87r, 96r, 106v, 110r, 121r, 133v, 147r, 185r, 187r, 187v, 203r, 204r, 204v, 224r, 228r.

⁸⁵¹ Die Geste des ausgestreckten Zeigefingers findet sich auch häufig in der Gerichtsikonographie zur Darstellung der Anklageerhebung, siehe die Handschriften des *Decretum Gratiani*, vgl. MELNIKAS 1975. Vgl. außerdem f. 52r

Ikonographie des Bethlehemitischen Kindermords und findet sich so beispielsweise in den Fresken der Arenakapelle und der Collegiata in San Gimignano. Drohend ist dagegen der Zeigefinger Decius' gegenüber Miniatus erhoben.⁸⁵² Der Kaiser bietet dem Heiligen Geld an, falls jener dem christlichen Glauben abschwöre.

Redegesten

Nicht immer eindeutig sind in den Miniaturen Zeige- und Redegesten voneinander zu unterscheiden. Schon immer dient die Hand als „Sprechorgan“, welches die wörtliche Rede begleitet, unterstreicht oder signalisiert. „Sprechen“ wird deshalb in der darstellenden Kunst nicht durch die Bewegung des Mundes, sondern der Hand visualisiert.⁸⁵³ Im Chigiano kommen die Gesten des erhobenen Zeigefingers und der nach oben geöffneten Hand zum Einsatz, wenn eine Sprechsituation verbildlicht werden soll.⁸⁵⁴ Der Redegestus mit zwei oder drei ausgestreckten und zwei eingeschlagenen Fingern kommt im Chigiano nur auf f. 54v vor, wo Christus in einer Vision zu Robert Guiscard spricht. Die Miniatur auf f. 194r, welche die geheimen Beratungen des Papstes Clemens V. mit dem Kardinal von Prato über die Wahl Heinrichs VII. zum deutschen König illustriert, zeigt mehrere, in der Chronik häufig vorkommende Redegesten: So hält der Papst die geöffnete Hand mit den ausgestreckten Fingern erhoben, während der Kardinal mit einem leicht variierten Gestus mit angewinkelten Fingern „antwortet“. Ein weiterer Kardinal, rechts im Bild, belehrt sein Gegenüber mit dem erhobenen Zeigefinger.⁸⁵⁵ Ähnlich stellt sich die Dialogsituation auf f. 115v dar: König Karl von Anjou, links im Bild, hält den Zeigefinger erhoben und scheint die Bedingungen für den zu verhandelnden Friedensschluß deutlich zu machen. Der König von Tunis signalisiert mit der geöffneten Hand seine Zustimmung.⁸⁵⁶ Grundsätzlich wird mit dem erhobenen oder ausgestreckten Zeigefinger in der *Nuova Cronica* eine Frage, Instruktion oder Anweisung visualisiert, während die geöffnete Hand tendenziell eher die Antwort oder Zustimmung bedeutet.⁸⁵⁷

Weitere passive und aktive Gesten

Neben den Zeige- und Redegesten findet sich in der Handschrift eine größere Gruppe von weiteren passiven und aktiven Gesten: Zu den „passiven“ Gesten gehören die verschiedenen Haltungen des Körpers, wie Knien, Sitzen und Liegen, das Überkreuzen der Arme von der Brust, das Verschränken oder Falten der Hände, der in die Hand gelegte Kopf, die Verhüllung der Hände oder die zum Mund geführten Fingerspitzen. Die „aktiven“ Gesten umfassen den Griff an das Handgelenk oder die Schulter einer anderen Person, den Handschlag oder den

mit dem Salierkaiser Konrad, welcher die Ermordung des Kindes befiehlt. Siehe zu dieser Miniatur weiter oben III.C.2.1.

⁸⁵² F. 32v.

⁸⁵³ Der offene Mund ist Charakteristikum einer singenden Figur, vgl. beispielsweise die „Weihnachtsfeier in Greccio“ in der Franzlegende der Oberkirche von Assisi, wo mehrere singende Franziskanerbrüder dargestellt sind. Vgl. zu den Redegesten BARASCH 1987, S. 15ff.; MARZIK 2000, S. 515ff.

⁸⁵⁴ Siehe zum Sprechgestus mit der geöffneten Hand f. 25r, 28v, 39v, 69v, 78v, 81v, mit dem Zeigefinger f. 16v, 32r, 122v, 125v, 144v, 164v, 169v, 185r, 194r, 194v, 214v, 215r.

⁸⁵⁵ In der Miniatur ist das unübliche Verhalten des Papstes Clemens V., welcher sich nicht mit allen Kardinälen, sondern einzig mit Nicolò da Prato berät, durch die Trennung des Bildraumes illustriert.

⁸⁵⁶ Zur Darstellung von Diskussions- und Argumentationsszenen vgl. allgemein GARNIER 1982, S. 209.

⁸⁵⁷ Zu den diversen Bedeutungen der geöffneten Hand vgl. EBD., S. 171ff.

Griff an die Stadtmauer. Mit dem Niederknien werden Hierarchien verbildlicht: Der Knieende begibt sich entweder gezwungenermaßen oder freiwillig in eine Position der Unterlegenheit.⁸⁵⁸ So gehört das Niederknien zur Ikonographie der Krönung, bei der sich der zu Krönende in eine Demuthaltung gegenüber dem Coronator begibt.⁸⁵⁹ In Audienzszenen kniet der Gast vor dem Empfangenden,⁸⁶⁰ bei der Spende des Taufsakraments kniet der Täufling vor dem Taufenden.⁸⁶¹ In diesen Beispielen ist das Knien Teil des (Hof-)Zeremoniells. Weiter findet sich die Gebärde bei der Bitte um Vergebung⁸⁶² und bei der Darstellung von Folter oder Enthauptung.⁸⁶³ Traditionell ist das vollständige Niederknien außerdem Gebetshaltung⁸⁶⁴ und findet sich in dieser Bedeutung in der *Nuova Cronica* bei der Darstellung der Heiligenmartyrien.⁸⁶⁵ Das Sitzen dagegen ist eine Geste der hierarchischen Überlegenheit und war im Mittelalter Trägern der religiösen und weltlichen Macht vorbehalten.⁸⁶⁶ Im Chigiano findet sich das Sitzmotiv größtenteils bei den Thronbildern und Audienzszenen von Päpsten und Herrschern, welche schon ausführlich besprochen wurden. Desweiteren ist das Sitzen Teil der Konzils- und Gerichtsikonographie:⁸⁶⁷ So sind Richter und Angehörige des Gerichts wie Protokollanten sitzend dargestellt, während die zu Richtenden stehen.⁸⁶⁸ Stehen bedeutet gegenüber dem Sitzenden „die Anerkennung des Herrn oder einer übergeordneten Gewalt, im kirchlichen wie im weltlichen Bereich.“⁸⁶⁹ Liegende Haltungen werden entweder freiwillig – im Fall des Schlafs⁸⁷⁰ – oder gezwungenermaßen – im Todesfall – eingenommen. Eines natürlichen Todes Verstorbene werden in den Miniaturen des Chigi L.VIII.296 mit überkreuzten Armen und geschlossenen Augen aufgebahrt dargestellt, während die gewaltsam Getöteten auf dem Boden liegen.⁸⁷¹ In der Initiale auf f. 46v bedeutet das ausgestreckte Liegen des abgesetzten Papstes Johannes XII. Unterlegenheit gegenüber dem über ihm Thronenden.⁸⁷² Häufig sind Figuren mit über der Brust gekreuzten Armen dargestellt.⁸⁷³ In der überwiegenden Anzahl der Beispiele ist dies ein Demutsgestus:⁸⁷⁴ So bei den Krönungsdarstellungen,⁸⁷⁵ in

⁸⁵⁸ Vgl. zur Gebärde des Niederknien EBD., S. 113f.

⁸⁵⁹ Siehe die Miniaturen auf f. 41r, 45v, 53v, 199r, 204r.

⁸⁶⁰ F. 39v, 109r, 121r, 123r, 123v, 124v, 125v, 157r, 194v, 198v.

⁸⁶¹ F. 33v mit der Darstellung der Taufe Konstantins.

⁸⁶² F. 53r. Zu Form und Funktion des öffentlichen Bittens im Mittelalter, bei dem der Bittende in einer demütigen Körperhaltung auf dem Boden kniet vgl. ALTHOFF 1997, S. 375–379.

⁸⁶³ F. 122v, 140r, 225v.

⁸⁶⁴ In Verbindung mit dem Falten der Hände vgl. SCHMITT 1990, S. 295ff. Siehe die Miniaturen auf f. 199r und f. 152r.

⁸⁶⁵ F. 33r, 36r, 38v.

⁸⁶⁶ Vgl. GARNIER 1982, S. 113.

⁸⁶⁷ Zur Konzilsikonographie vgl. Abschnitt III.C.2.2.

⁸⁶⁸ Siehe die Miniaturen auf f. 153r und f. 174r.

⁸⁶⁹ SCHMIDT-WIEGAND 1982, S. 366. Im Bereich des mittelalterlichen Rechts hatten diejenigen, die Klage erhoben oder die ein Urteil tadelten, in Achtung vor dem Gericht zu stehen, während Richter und Urteilende saßen.

⁸⁷⁰ Siehe die schlafenden Figuren auf f. 26v, 52r, 115r, 115v. Tote unterscheiden sich von Schlafenden durch die gefalteten Hände. Auf f. 26v wird mit der Darstellung der brennenden Fackel zudem angedeutet, dass es sich um eine Nachtszene handelt, siehe auch f. 224r und f. 227v.

⁸⁷¹ F. 28v, 34v, 35r, 52v, 70r, 107v, 109v, 111r, 113r, 124r, 147r, 158v, 162r, 167v, 193r, 207v, 208r.

⁸⁷² Vgl. zu dieser Darstellung III.B.1.

⁸⁷³ F. 21v, 35r, 41r, 45v, 52v, 53v, 85r, 112v, 121r, 166r, 194v, 197v, 198v, 207v, 208r. Vgl. zu diesem Motiv BARASCH 1987, S. 72ff.; GARNIER 1982, S. 145ff.; MARZIK 2000, S. 542. Die Ursprünge dieser Geste liegen zum einen in Byzanz, wo man mit überkreuzten Armen dem Herrscher entgegentrat und zum anderen in der Darstellung von Verstorbenen auf nordspanischen und französischen Grabplatten um 1200, siehe BARASCH 1987, S. 72–87.

⁸⁷⁴ Der Gestus der gekreuzten Arme (*cancellatis manibus ante pectus*) wurde im 12. Jahrhundert in die westliche Liturgie als besondere Demut ausdrückender Gebetsgestus aufgenommen und findet sich seit der Mitte des 13.

denen der zu Krönende vor dem Coronator niederkniet oder bei den Audienzszenen.⁸⁷⁶ Darüberhinaus wird der Verstorbene auf dem Totenbett mit überkreuzten Armen dargestellt.⁸⁷⁷ Fügsam geben sich Konradin und seine Barone der Todesstrafe hin: Mit gekreuzten Armen knien sie vor dem Henker und scheinen ihr Unrecht eingesehen zu haben.⁸⁷⁸ Kaum als Ausdruck der Demut sind die gekreuzten Arme der Kleriker bei der Darstellung der Simonie unter Papst Nikolaus III. zu verstehen.⁸⁷⁹ Die beiden halten die Hände unter die Arme geklemmt. Dieser Gestus ist als Verweigerungshaltung zu deuten,⁸⁸⁰ mit dem die Kleriker ihr Missfallen an der Praxis des Ämterkaufs ausdrücken.

Der in die Hand gelegte Kopf findet sich im Chigiano bei der Darstellung von Schlafenden. Das Motiv ist seit der Antike Bezeichnung für sich im Inneren des Menschen abspielende Vorgänge, welche sich nicht in äußerlich sichtbaren Emotionen ausdrücken: Denken, Visionen oder Inspirationen.⁸⁸¹ Über die Visions- und Traumdarstellung ging das Motiv in die Ikonographie des Schlafes ein. In der Villani-Chronik ist Konrad auf f. 52v dargestellt, wie er im Schlaf eine Vision hat, während die schlafenden und während des Kreuzzuges 1270 unter Ludwig IX. an einer Epidemie erkrankten Franzosen dargestellt sind.⁸⁸²

Die verhüllten Hände sind ein sehr alter Gestus, welcher mehrere Bedeutungen haben kann, wie BARASCH für die Darstellungen des Motivs bei Giotto nachgewiesen hat.⁸⁸³ Im Chigiano wird die Präsentation der Armreliquie des heiligen Philippus gezeigt: Derjenige, der die Reliquie hält, hat die Hände mit einem Tuch bedeckt.⁸⁸⁴ In diesem Fall ist das Verhüllen Teil des Zeremoniells, bei dem das heilige Objekt aus Ehrfurcht nicht mit den bloßen Händen gehalten wird.⁸⁸⁵ In drei weiteren Miniaturen des Chigiano findet sich das aus der Antike stammende Motiv im Kontext mit dem Tod eines Herrschers: Zwei am Sterbebett Karls I. von Anjou Anwesende haben eine oder beide Hände mit dem Stoff ihres Gewandes bedeckt,⁸⁸⁶ während sich ein Trauernder im Angesicht des Todes Heinrichs VII. seine Tränen mit den verhüllten Händen trocknet.⁸⁸⁷ Auf f. 208r schließlich verbergen die der Begräbnisfeier Heinrichs Beiwohnenden ihre Hände unter ihren Gewändern.

Jahrhunderts in der italienischen Kunst dargestellt, insbesondere bei Verkündigungsdarstellungen vgl. MARZIK 2000, S. 542f.

⁸⁷⁵ F. 41r, f. 45v, f. 53v. Siehe oben III.C.3.2. zur Krönungsdarstellung.

⁸⁷⁶ F. 85r, f. 121r, f. 166r, f. 194v, f. 198v. Siehe oben III.C.3.1. zur Audienzdarstellung.

⁸⁷⁷ F. 35r, f. 52v, f. 207v, f. 208r. Das Motiv gehörte schon in der ägyptischen Kunst zum Kontext der Grabkunst, vgl. BARASCH 1987, S. 74ff. zum Ursprung des Gestus.

⁸⁷⁸ F. 112v. Villani wies auf die Rechtmäßigkeit der Strafe für gegen die Kirche Rebellierende hin: „*Ma di certo si vede per ragione e per esperienza che chiunque si leva contra santa Chiesa e è scomunicato conviene che lla fine sia rea per l'anima e per lo corpo; e però è sempre da tenere la sentenza della scomunicazione di santa Chiesa giusta o ingusta, che assai aperti miracoli ne sono stati, chi legge l'antiche croniche, e per questa il può vedere per g'imperadori e signori passati, che furono ribelli e persecutori di santa Chiesa.*“ (VII 29).

⁸⁷⁹ F. 120r.

⁸⁸⁰ In den Illustrationen des Sachsenspiegels drückt diese Arm- und Handhaltung ein Verweigerungsgebaren aus vgl. VON AMIRA 1909, S. 230f.; GARNIER 1989, S. 145ff.; MARZIK 2000, S. 543.

⁸⁸¹ Vgl. zum aufgestützten Kopf GARNIER 1982, S. 116ff.; MARZIK 2000, S. 529ff.

⁸⁸² F. 115r und 115v. Der Buchmaler stellte die toten Franzosen auf f. 115r mit über der Brust gefalteten Händen dar, während ihre schlafenden Landsmänner ihre Köpfe in die Hände gestützt halten, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 157.

⁸⁸³ Vgl. zum Motiv der verhüllten Hände BARASCH 1987, S. 88ff.

⁸⁸⁴ F. 65r.

⁸⁸⁵ Dementsprechend wird auch das Christuskind bei den Darstellungen der Darbringung im Tempel von Simon mit verhüllten Händen gehalten, außerdem bringen die heiligen drei Könige Christus ihre Gaben schon in der frühchristlichen Kunst häufig mit verhüllten Händen dar.

⁸⁸⁶ F. 135r.

⁸⁸⁷ F. 207v.

Die zum Mund geführten Fingerspitzen als Ausdruck des Nichtverstehens oder der Unwissenheit finden sich bei der Illustration des Turmbaus zu Babel, verstärkt noch durch die Geste der erhobenen, geöffneten Hand.⁸⁸⁸

Die Gebärde des Griffs an das Handgelenk einer anderen Person als Ausdruck des Besitzergreifens einer schwächeren Person durch einen Stärkeren kommt im Chigiano mehrfach vor.⁸⁸⁹ Mit dem Griff an die Schulter einer anderen Person wird dagegen Vertraulichkeit und Beistand ausgedrückt.⁸⁹⁰ So wird das Erbarmen des Johannes Gualbertus mit dem Mörder seines Bruders durch den Griff an die Schulter dargestellt.⁸⁹¹ Auf f. 167v legt ein Begleiter den Arm um Simone Corso Donati, welcher den der rivalisierenden Partei angehörigen Niccola Cerchi ohne Grund ermordet hatte. Mit diesem Gestus scheint der Freund Simone Trost zuzusprechen. Mit dem Griff auf ein Objekt dagegen kann Besitznahme verbildlicht werden: Heinrich VII. nimmt eine eroberte Festung in Besitz, indem er die Hand auf die Stadtmauer legt.⁸⁹² Die Handreichung zum Vertragsabschluss wurde schon im Rahmen der Eheschließungsbilder bzw. der *dextrarum iunctio* behandelt.

Darstellung von Emotionen

Neben diesen Gesten, welche die Handlung der dargestellten Szene für den Betrachter verständlich machen, finden sich im Chigi L.VIII.296 auch einige wenige Miniaturen, welche emotionale Gesten wie Erstaunen, Angst, Verzweiflung, Trauer oder Resignation beinhalten. Insgesamt werden Affekte im Chigiano jedoch nur sehr zurückhaltend verbildlicht. Die Vermeidung der Darstellung von Stimmungen und Emotionen ist ein Charakteristikum des Stil von Pacino di Bonaguida und seines Umkreises: „any details descriptive oder evocative of mood, thought and emotion“ wurden vermieden, so OFFNER, der „a remarkable muteness“ in den Werken Pacinos erkannte.⁸⁹³ Entscheidend ist die Darstellung der Handlung: „The story is not allowed to be weighted by drama or other matter likely to arrest its progress.“⁸⁹⁴ So ist die Ausdruckslosigkeit der Figuren in der *Nuova Cronica* in erster Linie ein Stilphänomen. Grundsätzlich nahm die emotionsgeladene Darstellung von Ereignissen – wie sie sich in den Werken Giotto's findet – gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz ab.⁸⁹⁵



Abb. 85



Abb. 86

⁸⁸⁸ F. 16v. Vgl. MARZIK 2000, S. 533.

⁸⁸⁹ F. 18v, 159r. Vgl. zu diesem häufig studierten Motiv LOESCHKE, Walter: Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung. In: Festschrift für Peter Metz. Hrsg. v. Ursula SCHLEGEL und Claus ZOEGE VON MANTEUFFEL. Berlin 1964; GARNIER 1982, S. 199ff.; BARASCH 1987, S. 128ff; MARZIK 2000, S. 521–523.

⁸⁹⁰ Siehe GARNIER 1982, S. 190.

⁸⁹¹ F. 53r.

⁸⁹² F. 204v. Siehe außerdem f. 77r, f. 150v und f. 200v.

⁸⁹³ CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, S. 13.

⁸⁹⁴ EBD.

⁸⁹⁵ Vgl. BARASCH 1976, S. 74.

Umso bemerkenswerter sind die Ausnahmen innerhalb des Codex: Auf f. 16v erhebt König Nimrod in einer Geste der Fassungslosigkeit und Bestürzung beide Hände.⁸⁹⁶ Überrascht zeigen sich die Zeugen des Wunders während der Aufbahrung Gregors VI., als die Türen von Sankt Peter durch einen Windstoß in die Kirche geschleudert werden.⁸⁹⁷ Einen in der Kunst des Due- und Trecento sehr verbreiteten, aus dem Kontext der Bibelikonographie stammenden Gestus führt eine Frau auf f. 59r aus: Sie hält beide Hände über dem Kopf und drückt damit die Verzweiflung in Anbetracht des verheerenden Stadtbrandes in Florenz aus (**Abb. 85**). Eine sehr ähnliche Geste ist in der illustrierten *Divina Commedia* der BNCF zu finden: Einer der nackten Zwietrachtstifter, welcher im zehnten Graben des *Inferno* für seine Verfehlungen büßt, hält ebenfalls beide Arme erhoben (**Abb. 86**). In Beweinungsszenen findet sich häufig die Darstellung einer weiblichen Trauernden mit gelöstem Haar, welche auf diese Art und Weise den Toten beklagt. Maria Magdalena unter dem Kreuz Christi ist im Spätmittelalter oft auf diese Art und Weise dargestellt.⁸⁹⁸ Das Motiv löste sich von der ursprünglichen Bedeutung und wurde im Chigiano in einem profanen Zusammenhang eingesetzt.⁸⁹⁹ Die Geste wird durch die zusammengezogenen Augenbrauen, wodurch sich über den Nasenwurzel eine kleine Falte bildet, mimisch unterstrichen. Diesen Gesichtsausdruck der Trauer und Sorge zeigt auch Karl I. von Anjou: Mit vor der Brust zu einer Faust verschränkten Händen, zu Seite geneigtem Kopf und sorgenvoller Mimik erwartet er die Hilfe des Papstes.⁹⁰⁰



Abb. 87

Interessant sind die ausdrucksstarken Trauergesten auf f. 207v: Das Zusammenziehen der Augenbrauen bei dem am Kopfende des Sterbebettes von Heinrich VII. stehenden Mann drückt seinen Schmerz aus (**Abb. 87**).⁹⁰¹ Ein anderer hält sich mit rechten Hand den Kopf – eine seit der Antike verwendete Geste für die Darstellung von Schmerz und Trauer⁹⁰² – und bedeckt das Gesicht mit der linken, ein dritter hat sich abgewendet und trocknet seine Tränen

⁸⁹⁶ Auf f. 116v ist der die Messe zelebrierende Priester mit erhobenen Händen dargestellt, während in der Kirche der Mord an Heinrich von England geschieht. Es läßt sich jedoch nicht eindeutig entscheiden, ob es sich um eine Geste des Erstaunens oder um einen Gestus der Liturgie handelt.

⁸⁹⁷ Siehe zu dieser Miniatur III.C.2.4.

⁸⁹⁸ Vgl. beispielsweise das Fresko von Cimabue in der Oberkirche von San Francesco in Assisi.

⁸⁹⁹ Vgl. zu diesem Motiv BARASCH 1976, S. 57ff. Hier ist der Einfluss der Kunst Giotto's in Florenz spürbar: „Gesticulation as an expression of emotions was perceived [...] as a significant aspect of that type of „naturalism“ of which Giotto was commonly regarded as the founder. Sometypes of violent gesticulation, introduced or brought to full articulation by Giotto and his school, persisted in Florentine art and were used as formulas of the expression of grief.“ (EBD., S. 72).

⁹⁰⁰ F. 124v.

⁹⁰¹ Dieselbe Mimik findet sich beim Selbstmord der Lucretia (f. 24v), der Enthauptung des heilige Miniatus (f. 33r) sowie bei der Heilung des verstümmelten Papstes Leo III. (f. 41r).

⁹⁰² Vgl. zum aufgestützten Kopf GARNIER 1982, S. 181ff.; GARNIER 1989, S. 118ff.

mit seinem Gewand. Dieses Motiv findet sich auch bei Darstellungen von Johannes unter dem Kreuz Christi. Für die Miniatur auf f. 207v wurde wahrscheinlich eine Vorlage benutzt, eventuell eine Szene der *Lamentatio* oder *Dormitio*. In der illustrierten Villani-Chronik fanden im Allgemeinen formelhafte Trauergesten Verwendung. Einzig bei der Darstellung des Todes Heinrichs VII. wurde die Visualisierung der menschlichen Gefühle nicht unterdrückt.⁹⁰³ In der Miniatur zeigt sich die „[...] ganz und gar menschliche Verzweiflung, die durch nichts gelindert werden kann, nicht einmal durch einen ‚guten Tod‘.“⁹⁰⁴ Durch die Darstellung der Verzweiflung der Angehörigen wird der Tod Heinrichs VII. im Bild als besonders beklagenswert verstanden.

Verhältnis von Bild und Text

Nach der Betrachtung der in der bebilderten *Nuova Cronica* vorkommenden Gesten stellt sich die Frage, inwiefern diese Gesten durch den Chroniktext begründet sind oder ob es sich um Interpretationen des Textes durch die Buchmaler handelt. Der Großteil der in den Miniaturen verbildlichten Gesten dient der Umsetzung der im Text beschriebenen Handlung. Hierzu gehören die Redegesten, welche die von Villani geschilderten Dialogsituationen visualisieren.⁹⁰⁵ Mit den Zeigegebärden kann ein anders nicht darstellbares Verhältnis einer Person zu einem Objekt, welches im Text ausgeführt wird, dargestellt werden.⁹⁰⁶ Mit den formelhaften Körpergebärden werden selbstverständliche Hierarchien oder Zeremonien verbildlicht, ohne dass der Text im Besonderen auf diese Gesten hinzuweisen braucht. Auch die Gesten, welche Affekte ausdrücken, illustrieren den Text: Nach dem Tod Heinrichs „*tutti i suoi amici ne menarono grande dolore*“ (IX 52) schreibt Villani. Dieser „große Schmerz“ ist in der Miniatur auf f. 207v verbildlicht. So ergeben sich durch die Gebärdensprache⁹⁰⁷ der Bilder nur selten vom Sinngehalt des Textes abweichende Deutungen des Geschehens. Anders verhält es sich mit der Reue- und Trostgebärde auf f. 167v: In VIII 49 ist nicht die Rede davon, dass der schwarze Guelfe Simone Donati über den Mord an dem weißen Guelfen Nicola Cerchi betrübt sei.⁹⁰⁸ Es könnte eventuell sein, dass hier eine Wertung des Buchmalers bzw. des Programmgestalters einfluss. Häufig kommt es jedoch vor, dass in den Miniaturen durch bestimmte Gesten den Text zusätzlich unterstreichende Deutungen hinzukommen: Auf f. 75r reicht der Sultan von Ägypten, Al-Kamil, Friedrich II. beim Friedensschluss die linke Hand, wodurch der islamische

⁹⁰³ Die Darstellung eines Sterbe- bzw. Totenbetts eines Herrschers findet sich noch zwei weitere Male in der Handschrift mit dem Tod Friedrichs II. (f. 84r) und Karls I. von Anjou (f. 135r).

⁹⁰⁴ PACE, Valentino: „Dalla morte assente alla morte presente“: Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter. In: Tod im Mittelalter. Hrsg. v. Arno BORST u.a. Konstanz 1993, S. 360

⁹⁰⁵ Siehe beispielsweise die Miniatur auf f. 198v mit dem Empfang der Vertreter der italienischen Städte durch Heinrich VII., in der der Herrscher beide Hände in einer Redegebärde erhoben hält. Villani schildert im Text den Dialog Heinrichs mit den Botschaftern.

⁹⁰⁶ Siehe f. 27v mit der Darstellung der Florentiner Stadtgründer, welche auf die von ihnen konstruierten Bauten weisen.

⁹⁰⁷ Zur Gebärdensprache als Kommunikationssystem vgl. SCHMIDT-WIEGAND 1982. Sie kam zu dem Ergebnis, „dass die Gebärdensprache grundsätzlich das Gleiche zu leisten vermag, wie die Sprache in Worten, ja dass durch die Kombination verschiedener Funktionen, von Ausdruck und Appell mit der Grundfunktion der Darstellung, ein sehr viel größerer Empfängerkreis angesprochen werden kann als durch rein verbale Ausdrucksformen allein. Das Medium der Gebärdensprache mit seinem ihm sehr spezifischen Bezug auf eine Mehrzahl oder Gemeinschaft von Personen hat von hier aus eine sehr viel größere Breitenwirkung.“ (S. 375).

⁹⁰⁸ Villani berichtete, dass der Mörder in der auf das Verbrechen folgenden Nacht an einer sich im Kampf zugezogenen Verletzung verstorben sei.

Herrscher als Betrüger dargestellt wird (Abb. 88).⁹⁰⁹

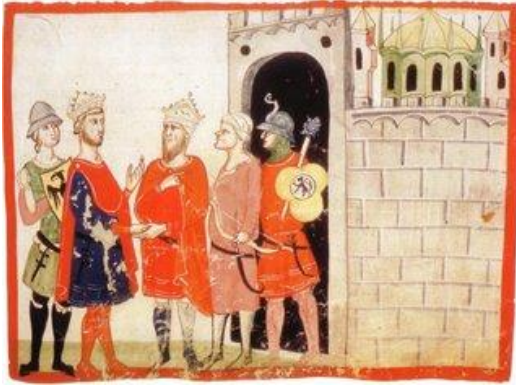


Abb. 88

Villani berichtet im Text nicht von dieser Geste, die dadurch erfolgende negative Bewertung des Islam entspricht aber durchaus der Haltung des Chronisten. Weitere Male wird mit dem Einsatz der linken Hand eine verräterische oder sakrilege Handlung gekennzeichnet.⁹¹⁰ Die Verweigerungshaltung der Kleriker bei der Illustration der Simonie auf f. 120r mag die Verurteilung dieser Praxis durch Villani im Text unterstreichen.

Ritterschlag – Schwertleite



Abb. 89

Die historische Forschung hat in den letzten Jahren immer wieder auf die Dominanz der non-verbalen Kommunikation in der mittelalterlichen Öffentlichkeit hingewiesen:⁹¹¹ Rituale wie die Investitur, Feste oder Prozessionen wiesen inszenierte Zeremonien auf, welche für den Teilnehmer oder Betrachter allgemein verständlich waren. Dokumentiert sind diese Rituale in erster Linie in Texten – aber auch Bilder können, begrenzt natürlich durch ihre durch das Medium vorgegebene Statik, Aufschluß über den Ablauf von Zeremoniellen geben. Da sich die mittelalterlichen Rituale aus einzelnen zeremoniellen Zeichen und Handlungen, also Gesten, zusammensetzen, können Bilder – welche die Geste nicht verbal beschreiben, sondern „zeigen“ – aufschlussreich sein.

Ein Beispiel stellt die Miniatur auf f. 131v des Chigiano dar: Sie verbildlicht das Ritual der Erhebung in den Ritterstand und fixiert dadurch einen performativen, öffentlichen Akt (Abb. 89). Die knappe Beschreibung des Textes gibt darüber Auskunft, dass „*Carlo prenze di Salerno*“, der spätere Karl II. und Sohn Karls I. von Anjou, bei der Durchreise durch Florenz drei

⁹⁰⁹ VI 17. Vgl. zur Ikonographie des Gebrauchs der linken Hand im Chigiano weiter oben und LUISI 2005, S. 35.

⁹¹⁰ Vgl. die Übergabe des Schlüssels auf f. 86r und f. 110v sowie die Geste des Juden auf f. 149v.

⁹¹¹ Vgl. dazu insbesondere die Publikationen von ALTHOFF und KELLER.

Männer aus dem Hause der Buondelmonti zu Rittern schlug.⁹¹² Die Miniatur zeigt in der Bildmitte einen jungen Mann, der auf einem mit Stoff überzogenen Hocker steht. Er hält die gefalteten Hände in einer Art Gebetsgestus⁹¹³ vor sich über den Kopf, der Blick ist nach oben gerichtet. Dieser Gestus soll wohl den Treueschwur ausdrücken, den der junge Ritter vor Karl II. von Anjou ablegt. Um die Hüfte trägt er einen Gürtel, an dem ein Schwert befestigt ist. Vor ihm steht ein Mann, welcher mit seiner rechten Hand an das Schwert des Ersten greift. Am rechten Bildrand stehen zwei weitere junge Männer mit Schwertern, am linken Bildrand eine kleine Figurengruppe. Dargestellt ist die Schwertleite, das heißt die Ausstattung eines jungen Mannes zum Ritter mit dem Schwert.⁹¹⁴ Die Zeremonie der Umgürtung mit dem Schwert durch eine höhergestellte Persönlichkeit als Zeichen der wehrhaften Volljährigkeit geht auf eine alte Tradition zurück.⁹¹⁵ Dieses Ritual wurde als „l’emblème et la condition, puisqu’il consacre l’entrée dans l’ordre de chevalerie“ angesehen.⁹¹⁶ Grundsätzlich war das Schwert in der Ritterideologie bedeutsam.⁹¹⁷ In der Parzival-Dichtung *Le Conte del Graal* gab Chrétien de Troyes ausführlich Auskunft über das Ritual der Rittererhebung: Auf Entkleidung und Neueinkleidung folgte die Umgürtung mit dem Schwert durch den Meister. Die Zeremonie schloss mit einem feierlichen Eid und dem Kreuzeszeichen über dem Haupt des Ritters.⁹¹⁸



Abb. 90



Abb. 91

Das Ritual der Schwertleite ist in der italienischen Kunst selten verbildlicht worden. Vergleichbare Darstellungen finden sich jedoch u.a. in französischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts:⁹¹⁹ In einem nordostfranzösischen Manuskript des *Perceval* von Chrétien de Troyes steht Parzival in Ritterrüstung frontal mit erhobenen Unterarmen da, während Wolfram (*Gornemant*) ihn mit dem ritterlichen Schwertgehänge, dem *cingulum militare*, umgürtet (Abb. 90).⁹²⁰ Wolfram beugt sich dabei nach vorne, um den Gürtel zu befestigen. Eine weitere

⁹¹² VII 85: „In Firenze fu ricevuto il detto prenze a grande onore, e fece tre cavalieri della casa de' Bondelmonti“.

⁹¹³ Vgl. zur Gebetshaltung mit den ausgestreckten Armen SCHMITT 1990, S. 301ff.

⁹¹⁴ Zum italienischen Rittertum des Spätmittelalters gehörten neben den adeligen *militēs* des *contado* alle zu Pferd kämpfenden Männer, welche für ihre Rüstung finanziell selbst aufkamen. Die Ritterwürde bedeutete den gesellschaftlichen Aufstieg, war Zugangsvoraussetzung für bestimmte öffentliche Ämter und verpflichtete zum Tragen von Waffen. Vgl. zum Ritterstand in Italien LDMA VII 1995, Sp. 873f. Mit dem Rittertum in Florenz hat sich RICCIARDI, Lucia: "Col senno, col tesoro e colla lancia": riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo. Florenz 1992 beschäftigt.

⁹¹⁵ Vgl. LDMA VII 1995, Sp. 1646f.

⁹¹⁶ SCHMITT 1990, S. 209.

⁹¹⁷ Vgl. SCHÖNTAG 1997, S. 92.

⁹¹⁸ EBD., S. 207ff. Zu Chrétien de Troyes vgl. HINDMAN, Sandra: Sealed in Parchent. Rereadings of Knighthood in the Illuminated Manuscripts of Chrétien de Troyes. Chicago / London 1994.

⁹¹⁹ In der sächsischen Weltchronik (Bremen, Staats- und Universitätsbib., Ms. a.33, nach 1260) findet sich einer Darstellung des Mainzer Hoftages von 1184 mit der Schwertleite der Söhne Friedrich Barbarossas.

⁹²⁰ Mons, Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut, ms. 331/206 (4568), S. 30: „Ensi come Pierchevans vint a le maison dou vavaseur et il le fist chevalier“. Abgebildet in Les Manuscripts de Chrétien de Troyes. The manuscripts of

französische Handschrift des 13. Jahrhunderts zeigt die Erhebung Parzifals und Carados' (*Caratacus*) in den Ritterstand. Jene halten in den Miniaturen jeweils eine Hand erhoben, während Wolfram bzw. Artus mit ihrer rechten Hand das Schwertgehänge ergreifen.⁹²¹ Als Vergleich mit der Miniatur des Chigiano ist insbesondere eine zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandene Handschrift des *Chanson de geste du cycle de Guillaume d'Orange* interessant: Es sind drei Ritter frontal dargestellt, welche mit über dem Kopf aneinandergelegten Händen das Schwertgehänge von zwei Höflingen empfangen (Abb. 91).⁹²² Der linke der beiden Höflinge ist im Begriff, dem Ritter den Gürtel umzulegen, während der rechte die Schnalle des Gehänges schließt. Beim Ritter rechts im Bild scheint das Zeremoniell schon abgeschlossen zu sein. Die Illustration des Chigiano zeigt vermutlich das Schwertleite-Zeremoniell wie es im Florentiner Spätmittelalter ablief: Der angehende Ritter bestieg einen Hocker, um zu vermeiden, dass derjenige, welcher ihn umgürtet, sich vor ihm niederbeugen musste. Er erhob die Hände im Gebet, da das Eintrittsritual in den Ritterstand „la marque de l'idéologie de L'Église“ trägt.⁹²³ Das Ritual fand in der Öffentlichkeit statt, welche im Bild durch die drei Männer links repräsentiert ist. Der Buchmaler war nicht auf eine Beschreibung der Zeremonie im Chroniktext angewiesen – welche dieser nicht liefert –, sondern verbildlichte den Akt der Erhebung in den Ritterstand entweder, wie er ihn aus eigener Anschauung her kannte⁹²⁴ oder ihm standen heute nicht mehr erhaltene bildliche Vorlagen zur Verfügung.

Zusammenfassung

Zur Betrachtung der Gebärdensprache im Chigiano läßt sich abschließend sagen, dass Gestik und bescheiden eingesetzte Mimik grundlegende Mittel der Bilderzählung sind. Allgemeine Verständlichkeit und Eindeutigkeit stehen bei der Auswahl der dargestellten Gebärden im Vordergrund, welche sich auch in der zeitgleich entstandenen Bibelillustration so finden.⁹²⁵ Im Großteil der Miniaturen ergeben sich durch die Gestik und Mimik keine über den Text hinausgehenden Bedeutungsebenen. Die emotionale Gesten unterstreichen die im Text vorgenommenen Wertungen zusätzlich. Die Buchmaler griffen auf ein gebräuchliches Repertoire an Zeige-, Rede- und Körpergesten zurück, welche sich zum Teil schon in der antiken Kunst finden. Beachtenswert sind demnach nicht die standardisierten Gebärden selbst, sondern ihre Funktion bei der Visualisierung eines zuvor nie bildlich umgesetzten Textes.

Chrétien de Troyes. Hrsg. v. Keith BUSBY, Terry NIXON, Alison STONES und Lori WALTERS. Band I. Amsterdam / Atlanta 1993, S. 430, Abb. 14.

⁹²¹ Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section Médecine H 249, f. 11v: „*Comment li preudoms ceint l'espee a Perceval*“ und f. 78v: „*Comment li rois Artus fist Karados chevalier*“. Abgebildet in CHRÉTIEN DE TROYES I 1993, S. 430–431, Abb. 16 und 17.

⁹²² BL, ms. Royal 20.D.XI, f. 134r.

⁹²³ SCHMITT 1990, S. 210.

⁹²⁴ Vgl. zum Ritterschlag in Florenz RICCIARDI 1992, S. 39: „A Firenze si veniva ordinariamente insigniti della dignità cavalleresca dal Comune, dal Popolo e dalla Parte Guelfa; e il procuratore incaricato di compiere la cerimonia era detto „sindaco“.“

⁹²⁵ „Though such subjectivity is typical of „romance“ as opposed to earlier „epic“ narrative, the emotional codes of gesture and facial expression are the same as those used in contemporary Bible illustrations.“ CAMILLE, Michael: *The Language of Images in Medieval England, 1200–1400*. In: *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400*. Ausst.Kat. London, Royal Academy of Arts 1987. Hrsg. v. Jonathan Alexander und Paul Binsky. London 1987, S. 37.

5. Zwischenergebnis: *Ikongraphie und Vorlagen*

Im vorliegenden Kapitel wurden die Miniaturen der *Nuova Cronica* auf ihre ikonographischen Vorbilder, die charakteristische Darstellungsweise sowie die möglichen Vorlagen hin untersucht.

Es zeigte sich, dass der Codex drei Typen von Illustrationen aufweist:

1.) Der erste Typus umfasst Miniaturen, welche Themen illustrieren, die auch in anderen früher oder gleichzeitig entstandenen Bildwerken dargestellt sind, im Chigiano jedoch eigenständig umgesetzt wurden.⁹²⁶ Die Art der Verbildlichung ist im Stil, dem Entstehungsprozess und der Funktion der Handschrift begründet: Die auffällige Verknappung der Bilderzählung zeugt von der raschen und arbeitsteiligen Herstellung sowie von der beabsichtigten, schnellen Verständlichkeit für ein durchschnittlich gebildetes Publikum. Die Miniaturen sind in erster Linie als Textillustrationen zu verstehen, welche versuchen, die in der Chronik beschriebenen Ereignisse möglichst exakt ins Bild umzusetzen. Sie sind keine akribisch angefertigten Kopien von Vorlagen, sondern mit einer relativen Spontanität entworfene und ausgeführte Illustrationen. Indirekt sind die Miniaturen jedoch von einer Vielzahl an Vorbildern abhängig, welche dem Buchmaler nicht als konkrete Vorlage zur Kopie bereitstanden, sondern zum „Standardrepertoire“ in der Buchmalereiwerkstatt gehörten und eventuell in Musterbüchern zur Verfügung standen.⁹²⁷

2.) Der zweite Bildtypus beinhaltet Miniaturen, für welche gängige Bildformeln aus anderen Bedeutungszusammenhängen zur Darstellung eines neuen Sachverhaltes aufgegriffen wurden.

3.) Die größte Gruppe von Miniaturen ist dem dritten Typus zuzuordnen: Dabei handelt es sich um Bildthemen, für die es keine Vorlagen gab, da die im Text beschriebenen Begebenheiten im Chigi L.VIII.296 das erste – und häufig auch das einzige – Mal dargestellt wurden. Da auf *tituli* oder andere erklärende Beischriften verzichtet wurde, können diese Miniaturen vom Betrachter ohne zusätzliche Informationen – die Kenntnis des Textes oder zumindest der Rubriken⁹²⁸ – nur partiell verstanden werden. Kennzeichnend ist die Verwendung von versatzstückhaft eingesetzten, teilweise immer wieder vorkommenden Bildmodulen. Diese Bildmodule sind einfach verständliche Topoi, mit denen versucht wurde, das im Chroniktext beschriebene Geschehen visuell „auf den Punkt“ bringen. Die Buchmaler schöpften bei der Gestaltung dieser Miniaturen nicht allein aus dem Chroniktext, sondern aus einem allgemein verfügbaren Reservoir. OTT bezeichnete dies als „Egalisierung der Bildtypen“.⁹²⁹ Die multivalente Aussage der gängigen Bildtypen machte ihren Einsatz in

⁹²⁶ Exemplarisch seien der Turmbau zu Babel auf f. 16v und die Taufe Konstantins auf f. 33v genannt. Weitere Beispiele aus dem Kontext des Trojanischen Krieges, der Aeneas und der römischen Geschichte werden im folgenden Kapitel besprochen werden.

⁹²⁷ Viele der bildlichen Standardformeln konnten die mittelalterlichen Buchmaler sicherlich aus dem Gedächtnis auf das Blatt bringen, ohne auf eventuelle Musterbücher zurückzugreifen. Aus dem hier relevanten Zeitraum sind keine Musterbücher erhalten, weshalb die Rolle, welche jene innerhalb des künstlerischen Prozesses gespielt haben könnten, nur schwer zu definieren ist. Für KEMP ist die künstlerische Realisation auch eine Frage der Gedächtnisleistung des Künstlers. Die Art der Transmission von Bildformeln nicht über Zeichnungen als Informationsspeicher sondern über das Gedächtnis, verändert natürlich auch die Erscheinung des Bildes, vgl. KEMP, Wolfgang: Memoria, Bilderzählung und der mittelalterliche Esprit de Système. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Hrsg. v. Anselm HAVERKAMP und Renate LACHMANN. München 1993, S. 267.

⁹²⁸ In den illustrierten Kapiteln ersetzt bzw. verdoppelt die Miniatur meist – aber nicht immer – die Rubrik. Mehrfach ist der Rubrikentext jedoch auch allgemeiner gehalten als das konkrete Bildthema.

⁹²⁹ Vgl. OTT, Norbert H.: Chronistik, Geschichtsepik, historische Dichtung. In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hrsg. v. Volker Mertens. Stuttgart 1984, S. 357–363.

verschiedensten Kontexten möglich. Eine Zuordnung des Bildschemas zum ursprünglichen Bedeutungszusammenhang findet meist nicht mehr statt.⁹³⁰

Es zeigte sich, dass auch für die Verbildlichung eines „neuen“ Textes wie dem der *Nuova Cronica*, welcher zumindest teilweise gegenwärtige oder der nächsten Vergangenheit zuzurechnende Ereignisse behandelt, an tradierten Bildtypen festgehalten wurde. Zu diesen geläufigen Bildtopoi zählen die Darstellungen kriegerischer Auseinandersetzungen wie Angriffe, Belagerungen oder Zerstörungen, Audienz- und Krönungsszenen sowie die Verbildlichung von Heiligenmartyrien, Wundern oder Sakramenten. Diese eingebürgerten Topoi finden sich in den Illustrationen literarischer und historischer Texte wie dem *Roman de Troie*, der *Historia destructionis Troiae*, der *Histoire ancienne*, der *Historiae Romanorum*, den *Fatti dei Romani*, dem *Trésor* des Brunetto Latini, der französischen Ritterdichtung,⁹³¹ den Alexanderromanen sowie in den illustrierten antiken Texten wieder. Als weitere Vorbilder kommen die illustrierten Kreuzzugsgeschichten wie die *Histoire d'Outremer* sowie bebilderte Chroniken wie das *Liber ad honorem Augusti* des Petrus de Ebulo in Betracht. Neben den Bibelillustrationen, dem *Speculum Humanae Salvationis* und Pontifikale-Handschriften⁹³² stellten vor allem die illustrierten Manuskripte des *Decretum Gratiani* eine reiche Bildquelle dar. Desweiteren sind Übernahmen von Bildformeln aus der Sakralillustration in die profane Sphäre zu beobachten, bei denen die Herkunft des Bildmotivs noch deutlich zu erkennen ist. Hier zeigte es sich, dass die Bildformeln bei der Übertragung ihren ursprünglichen Bedeutungsgehalt zum Teil verlieren. So kann beispielsweise aus der Darstellung der Geburt Friedrichs II. mit Hilfe der Bildformel der Marien- oder Johannesgeburt nicht auf eine Gleichsetzung des zukünftigen Stauferkaisers mit den biblischen Protagonisten geschlossen werden. Es findet keine Stilisierung Friedrichs II. statt.⁹³³ Der Bildtopos dient vielmehr der möglichst eindeutigen Bilderzählung und klaren Verständlichkeit der Darstellung. Auffällig ist die Texttreue der Illustrationen: Auch bei der Übernahme von Bildtypen aus anderen Kontexten wird auf den Chroniktext Rücksicht genommen.

Die Untersuchung des Ambientes der Buchmalereiwerkstatt, in dem der Chigi L.VIII.296 entstanden ist, im vorherigen Kapitel zeigte, dass mit einiger Sicherheit die Kenntnis der zeitgenössischen Dante-Illustration sowie von Texten religiösen Inhalts wie den *Somme le roi* voranzusetzen ist. Die Frage, welche konkreten Handschriften den Buchmalern beim Entwurf und der Ausführung der illustrierten *Nuova Cronica* zur Verfügung standen, läßt sich jedoch nicht beantworten.⁹³⁴

⁹³⁰ Dies trifft beispielsweise auf die in der *Nuova Cronica* zahlreich vorkommenden Kampfszenen zu, welche sich auf wenige, stereotype Bildmodule reduzieren lassen, die sich gleichermaßen auch in der Bibelillustration, der Kreuzzugsikonographie sowie den Verbildlichungen der trojanischen oder römischen Geschichte finden lassen.

⁹³¹ Vgl. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* und *Perceval*.

⁹³² Vgl. beispielsweise BAV, Vat. lat. 4747. Zu den illustrierten Pontifikale-Handschriften vgl. die umfangreiche Studie von PALAZZO, Eric: *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au moyen âge*. Turnhout 1999.

⁹³³ OTT untersuchte die Baumgartenszene aus dem *Tristan*, welche den Bildtypus des Sündenfalls in den Illustrationen assoziiert. Er kam zu dem Ergebnis, dass nicht in jeder Verwendung einer christlichen Bildformel im profanen Bereich eine auf die ursprüngliche Herkunft des Bildtypus abzielende Deutung zu erwarten ist: „Wie bewusst oder eher zufällig, nur über das formale Modell gesteuert oder gezielt die ursprüngliche Aussage der Bildformel nutzend, die höfische Profankunst diesen Verweis auf die christliche Ikonographie eingesetzt haben mag, ist wohl nur im Einzelfall zu entscheiden. Man wird jedoch nicht unbedingt hinter der profanliterarischen Kontrafaktur des christlichen Bildtyps eine gezielte geistliche Interpretation der höfischen Minnegeschichte vermuten wollen [...]“, OTT 2002, S. 185.

⁹³⁴ Zu diesem Ergebnis kam auch MAGNANI: „È difficile determinare con sicurezza i modelli, che possono avere servito all'illustrazione della cronaca. Non esisteva infatti per queste nuove opere, a differenza di quelle di

6. Die Auswahl der dargestellten Szenen aus dem Text: *determinierende Faktoren*

Bei der Untersuchung der formalen Organisation der Handschrift wurde dargelegt, dass sich der Illustrationszyklus der *Nuova Cronica* durch eine Uneinheitlichkeit, was die Positionierung auf der Seite, sowie Größe und Format der Miniaturen angeht, auszeichnet. Die Miniaturen lenken den Leser auf bestimmte Kapitel des komplexen Chroniktextes hin, da eine kontinuierliche Bilderzählung nicht angestrebt bzw. bei der Textfülle der Villani-Chronik unmöglich war. Eine Auswahl musste daher getroffen werden, wobei viele darstellbare und darstellenswerte Ereignisse nicht berücksichtigt werden konnten.

Die Auswahl der zu illustrierenden Szenen aus dem Text, welche nicht durch ein strenges Konzept, sondern durch „elastische Variabilität“ auf der formalen Seite bestimmt ist, wurde durch mehrere, ineinander greifende Faktoren determiniert: Erstens durch die gleich bleibende Illustrationsintensität im Codex, kurz gesagt der Wunsch nach einem „schönen Buch“ mit homogenem Erscheinungsbild, in dem sich die Miniaturen regelmäßig verteilen.⁹³⁵

Zweitens durch die visuelle Darstellbarkeit der Ereignisse unter anderem mit Hilfe von tradierten ikonographischen Schemata, wie sie in der ikonographischen Analyse dargelegt wurden. Eine bereits ausgeprägte Bildtradition förderte demnach die Weitergabe und Genese neuer Bilder.

Schließlich drittens durch die Absicht der Anleitung des Rezipienten, das heißt die Leserlenkung, auf bestimmte, besonders wichtig erscheinende Momente des Textes.

Die Textminiaturen haben, wie wir schon gesehen haben, die Funktion von „Lesezeichen“, von Führungs- und Erinnerungshilfen für den Leser. Die Miniaturen weisen auf bestimmte Ereignisse explizit hin und sorgen dafür, dass sich der Benutzer der Handschrift dieser besonders erinnert. Die *memoria*, die Erinnerung an Menschen und ihre Taten, ist seit der Antike eine der vornehmlichen Aufgaben der Kunst. Doch nicht alle im Text geschilderten Begebenheiten sind es wert, auf diese Art und Weise memorisiert zu werden, die Auswahl der Szenen aus dem Text ist daher nicht zufällig.⁹³⁶ Die Geschichte wird als *exemplum* verstanden: In seinem Prolog weist Villani darauf hin, dass die gegenwärtigen und zukünftigen Florentiner aus dem Beispiel der Geschichte etwas lernen sollten. Die Vergangenheit ist Vorbild und Warnung, sie ist Exempel. In der illustrierten Handschrift werden bestimmte Ereignisse noch zusätzlich hervorgehoben durch die Bebilderung.

Bei der Auswahl der zur Illustration vorgesehenen Ereignisse ist es unter anderem wichtig, welche Bedeutung jene für die Erinnerung des Auftraggebers und der Ausführenden des Miniaturenzyklus haben. Damit kommt der Auswahl der Szenen auf der Ebene der Handschrift eine bedeutende Rolle zu. LAMMERS stellte für die Chronik des Otto von Freising im Jeneser Codex Bose q.6 fest: „Wenn wir annehmen, dass durch die Reduktion auf wenige Bilder das Wichtige bezeichnet werden sollte, dann ist das Auswahlprinzip für das Darstellenswerte ein Wegweiser zur Geschichtskonzeption, und die Illustration erscheint als Hilfsmittel, um das

contenuto religioso, una definita tradizione iconografica, guida sicura all'artefice; e bisognava fare opera di adattamento e talora, per seguire fedelmente il testo, comporre di fantasia.“ Siehe MAGNANI 1936, S. 16.

⁹³⁵ Vgl. CURSCHMANN 1999, S. 423, der grundsätzlich für die Illustration historischer Handschriften feststellt, dass es bei der Seiteneinteilung um ein schönes Erscheinungsbild geht.

⁹³⁶ Vgl. OTT 2002, S. 179: „Die unvollständige, aus dem Stoffangebot nur auswählende Umsetzung der „Literatur-Vorlage“ durch das Bildmedium kann kaum Zufall sein, und sie beruht auch nicht, wie man mitunter gemeint hat, auf Überlieferungsverlust oder gar mangelnder Textkenntnis der Maler, Teppichwirker oder Entwerfer der Bildprogramme.“

Generalthema komprimiert deutlich zu machen.⁹³⁷ Es stellt sich die Frage, inwiefern die Illustrationen des Chigi L.VIII.296 einen Hinweis auf die „Geschichtskonzeption“, das „Geschichtsbild“⁹³⁸ des Auftraggebers, der Ausführenden, des Publikums der illustrierten Chronik geben. Konkret heißt das: Welche Ereignisse und Episoden des Textes wurden durch eine Verbildlichung besonders betont? Determiniert der Text die Bildauswahl oder spielen Bildvorlagen eine größere Rolle? Welche Bildthemen sind bevorzugt illustriert worden? Welche Gewichtung erfahren die Ereignisse in den Bildern, welche im Text?

Die quantitative Analyse der Bildthemen zeigte, dass der durch die formale Verschiedenartigkeit der Miniaturen entstandene Eindruck einer vermeintlichen Fülle der dargestellten Themen täuscht und der Codex eine begrenzte Anzahl an kennzeichnenden Themenkernpunkten aufweist. Innerhalb dieser thematischen Brennpunkte herrscht jedoch wiederum eine beachtliche Variationsbreite: So stellt ein Großteil der Miniaturen militärische Aktionen dar. Diese sind jedoch keineswegs identisch gestaltet, dagegen wurde deutlich, dass sich beispielsweise die Darstellung eines Angriffs von der einer Flucht oder einer Eroberung formal unterscheidet. Die „Essenz“ des Konfliktes wird verbildlicht, indem das in den jeweiligen Kapiteln beschriebene Ereignis in den Miniaturen prägnant dargestellt wurde. Weiter wurde deutlich gemacht, dass eine Vielzahl der Miniaturen den bedeutendsten politischen und religiösen Ereignissen der jeweiligen Zeit gewidmet ist, also Konzilien, Krönungen, Begegnungen zwischen weltlichen und/oder religiösen Führern. Nur wenige Miniaturen dagegen thematisieren das alltägliche Leben in Florenz.

Der Text begrenzt und determiniert weitestgehend die Bildauswahl.⁹³⁹ Das Bildprogramm unterstreicht im Großen und Ganzen die Argumentationslinie des Chronisten Villani. Grundtenor von Text und Bild ist die Darstellung der Lokalgeschichte von Florenz, verknüpft mit den Ereignissen von universalhistorischer Bedeutung. So ist keine grundsätzliche Abweichung von den Deutungsangeboten des Textes feststellbar. OTT verstand die Auswahl der Bildszenen aus einem großen Textangebot als ein „Darstellungs- und Strukturprinzip“, wobei die Bilder entschieden eine andere Auslegungsrichtung als der Text zur Diskussion stellen können. Dies trifft auf die illustrierte *Nuova Cronica* jedoch nicht zu. Häufig fällt laut OTT bei den Bildzyklen im Vergleich zum Text „eine Tendenz zur Harmonisierung gesellschaftlicher Widersprüche und zur Negierung von Krisen“⁹⁴⁰ auf. In der illustrierten Villani-Chronik dagegen sind Krisensituationen durchaus thematisiert.

⁹³⁷ LAMMERS 1963, S. 177f.

⁹³⁸ EBD., S. 170 definierte das Geschichtsbild als Voraussetzung für jegliche Geschichtsschreibung: „Geschichtsschreibung setzt Anschauungsformen voraus, durch welche der geschichtliche Prozeß im Ganzen sinnvoll geordnet, der Weg aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft – so oder so – zusammengesehen wird. Denjenigen Bestandteil unserer geschichtlichen Kenntnisse, der solchen vorgegebenen Anschauungsformen seine Entstehung verdankt, nennen wir das >Geschichtsbild<.“

⁹³⁹ Einzig die Miniatur auf f. 28v mit der Übergabe des Hauptes des Pompeius an Cäsar ist nicht im Text erwähnt.

⁹⁴⁰ OTT 2002, S. 179.

D Das Verhältnis von Text und Bild: exemplarische Analysen

Methodisch wurde der Text-Bild-Vergleich schon im Kapitel zur Ikonographie angewandt: So wurden Informationsüberschuß oder -defizit auf der Bild- oder Textebene ermittelt, um die Bedeutung von eventuellen Bildvorlagen bei der Gestaltung der Miniaturen zu eruieren. Auf Widersprüchlichkeiten und Missverhältnisse zwischen Text und Bild wurde an gegebener Stelle eingegangen.

In diesem Abschnitt soll der Erkenntniswert von Text und Bild für den Benutzer des Villani-Codex untersucht werden. Erfährt der Betrachter aus den Miniaturen Informationen, welche ihm der Text nicht bietet? Oder verhält es sich umgekehrt? Zur Beantwortung dieser Frage sollen exemplarisch Miniaturen herangezogen werden, welche nicht mit häufig in der Handschrift vorkommenden, stereotypen Bildformeln gestaltet sind, sondern durch ihre genuine Bilderfindung auffallen. In diesen Bildern macht sich eine besonders enge Auseinandersetzung mit dem Chroniktext bemerkbar.

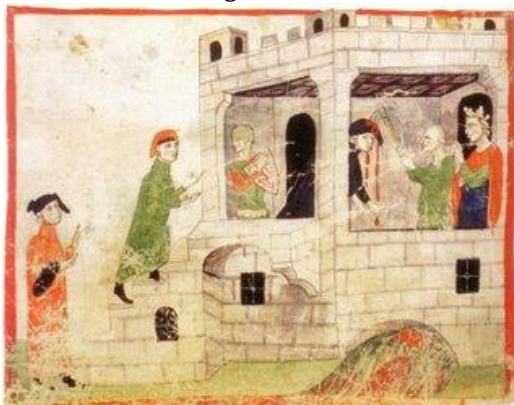


Abb. 92

Auf f. 35v ist die Ermordung der Florentiner Stadtoberen im Auftrag Totilas dargestellt (**Abb. 92**). Die Miniatur illustriert das erste, umfangreiche Kapitel des zweiten Buchs, in dem die Ankunft des Gotenkönigs in Italien sowie sein Zerstörungswerk beschrieben ist: Totila schlich sich mit dem Vorwand, die Florentiner im Krieg gegen Pistoia zu unterstützen, in das Vertrauen der Stadtoberen ein. Die Florentiner glaubten den Versprechungen des Gotenkönigs und boten Totila Quartier im „*Campidoglio*“ ihrer Stadt.⁹⁴¹ Eines Tages bat Totila die einflussreichen Stadtoberen zu sich. Als diese – einer nach dem anderen – den Raum betraten, ließ er sie erschlagen, so dass der eine nicht die Hilferufe des anderen hörte. Danach wurden die Körper in einen künstlichen Kanal unter dem Gebäude geworfen. Das Florentiner Volk bemerkte nichts von alledem. Erst als blutrotes Wasser in den Arno lief, fiel das Verbrechen auf – doch es war schon zu spät: Totila ließ alle Florentiner ermorden.⁹⁴² Villani übernahm diese Legende aus der *Chronica de origine civitatis*, wandelte sie – wohl zur Steigerung der Dramatik – etwas ab, indem er hinzufügte, dass die Florentiner Stadtherren jeweils beim Übertreten der Türschwelle ermordet wurden.

⁹⁴¹ Zur Darstellung des antiken Kapitols von Florenz vgl. Kapitel IV.A.2.1.

⁹⁴² „*Il crudele tiranno essendo nella città con tutta sua forza, e con falsi sembianti mostrava amore a' cittadini, uno giorno fece richiedere a suo consiglio li maggiori e più possenti caporali de la terra in grande quantità. E come giugnevano in Campidoglio, passando ad uno ad uno per uno valico di camera, gli faceva uccidere e amazzare, non sentendo l'uno dell'altro, e poi gli faceva gittare nelli acquiducci del Campidoglio, cioè la gora d'Arno ch'andava sotterra per lo Campidoglio, acciò che niuno se n'accorgesse. E così ne fece morire in grande quantità, che niente se ne sentiva nella città di Firenze, se non che all'uscita della città ove si soprivano i detti acquiducci, ovvero gora, e rientravano inn-Arno, si vedea tutta l'acqua rossa e sanguinosa.*“

Die Miniatur setzt den Text präzise um: Von links kommend erreichen die Männer den Eingang zum Gebäude über eine fünfstufige Treppe.⁹⁴³ Die beiden Ankommenden heben fragend die Hände, da ihnen der Anlass für das Treffen nicht bekannt ist. Am Eingang des mittelalterlich wirkenden Gebäudes weist ein Wächter den Weg ins Innere des Palastes.⁹⁴⁴ Durch zwei große Wandöffnungen werden die Ereignisse, welche sich im Innenraum abspielen, sichtbar. Ein Florentiner betritt gerade den Raum, als er von einem glatzköpfigen Schergen mit einem Beil erschlagen wird. Hinter dem Schergen steht der gekrönte Gotenkönig, der mit ausgestrecktem Zeigefinger den Befehl zum Mord gibt. Als „Tyrann“ und Inbegriff des Bösen schlechthin, ist er im Profil gezeigt, ebenso der glatzköpfige Henker. Unter dem Gebäude fließt ein Bach hervor, in dessen Wasser mehrere der erschlagenen Florentiner zu erkennen sind.

Die Miniatur befindet sich im unteren Drittel der Seite, die dazugehörige Textstelle beginnt am Ende der rechten Spalte von f. 35v und endet auf der folgenden Seite. Rein physisch ist also ein enger Bezug zwischen Text und Bild vorhanden. Die Auswahl dieser Textstelle für die Illustration aus dem umfangreichen Kapitel ist wahrscheinlich in der narrativen Potenz der Szene und ihrer Bedeutung für Florenz zu erklären. Weit weniger aufwändig und mit einer standardisierten Bildformel wäre beispielsweise die im Text geschilderte Belagerung der Stadt durch Totila darstellbar gewesen. Auf der Seite der Herstellung setzt die exakte Umsetzung der beschriebenen Ereignisse eine genaue Textkenntnis voraus, da für diese singuläre Begebenheit keine Bildvorlagen anzunehmen sind.⁹⁴⁵ Schwach erkennbare Vorzeichnungen unter der weißen Grundierung zeigen, dass diese Miniatur von einem Entwerfer, welcher den Text gut kannte, skizziert wurde.

Die Miniatur fällt nicht nur durch die genuine Bilderfindung auf: Während in den meisten Illustrationen eine Konzentration auf den entscheidenden Moment des Ereignisses zu beobachten ist, wird auf f. 35v der Ablauf einer komplexeren Erzählung in einem einzigen Bildfeld geschildert. Der Betrachter muss das Bild also „lesen“, um es zu verstehen. Die durch die Figuren eindeutig angezeigte Bewegungsrichtung von links nach rechts stellt dabei eine Lesehilfe dar. Trotzdem erschließt sich das Geschehen vollständig erst durch die Kenntnis des Textes. Das Bild tritt nicht in Wettstreit mit dem Text oder vermag diesen zu ersetzen, sondern dient als Hinweis auf die Textstelle und als einprägsame Erinnerungs- und Verständnishilfe für den Benutzer. Die konstitutiven Momente der Erzählung wurden für die Verbildlichung herausgegriffen: Dem Betrachter wird zwar nicht das Ausmaß des Massakers, dafür aber der Ablauf unmittelbar deutlich.

⁹⁴³ Eine derartige Treppe weist die Florentiner Kirche Santa Maria in Campidoglio auf, was den Buchmaler auf den Gedanken gebracht haben könnte, das antike Kapitol der Stadt auf diese Art darzustellen, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 100.

⁹⁴⁴ Der Wächter trägt ein Wappen mit einem roten, auf den Hinterbeinen stehenden Löwen auf weißem Grund. Dieses Wappen erinnert an das heraldische Zeichen des Königreiches von Schottland. SAVORELLI 2005 vermutet, dass die nordische Herkunft Totilas den Buchmaler dazu bewogen hat, ein anderes nordeuropäisches Wappen mit dem Gotenkönig in Verbindung zu bringen, vgl. EBD. Dieses Wappen ist außerdem auf f. 36r dargestellt.

⁹⁴⁵ Die Figurentypen – insbesondere die ganz links dargestellte Figur – erinnern an die vielen Darstellungen Dantes im Dialog mit Vergil in den *Commedia*-Handschriften. Vgl. im „Dante-Poggiali“, BNCF, ms. Palat. 313, f. 16v, abgebildet in ILLUMINATED MANUSCRIPTS II 1969 (S. 104a) f. 18v (S. 118), f. 33r (S. 174), f. 51v (S. 238), S. 59r (S. 260), S. 63v (S. 272).



Abb. 93

Ähnlich verhält es sich mit einer Miniatur auf f. 54v, welche eine Episode aus dem Leben Robert Guiscards verbildlicht (**Abb. 93**): Auf der Jagd fand der apulische Herzog einen Leprakranken im Unterholz, welcher den Reiter bat, ihn mitzunehmen und vor den wilden Tieren zu erretten. Robert gab dieser Bitte nach und ließ den Kranken hinter sich auf das Pferd steigen, worauf ihn der Leprakranke um die Erlaubnis bat, seine Hände unter dem Gewand des Herzogs zu wärmen, was dieser ihm gewährte. Schließlich ließ Robert den Kranken in seinem Bett ausruhen, ohne seine Familie davon in Kenntnis zu setzen. Erst nachdem das Abendessen beendet war, erzählte Robert seiner Frau von seiner Tat, welche sogleich nach dem Kranken schaute, diesen jedoch nicht vorfand und einen süßen Geruch im Raum wahrnahm. Am nächsten Tag erschien Robert Guiscard in einer Vision Christus, welcher jenem offenbarte, sein Mitgefühl in der Gestalt des Leprakranken auf die Probe gestellt zu haben.⁹⁴⁶

Die quergelagerte Miniatur ist zweigeteilt: In der linken Bildhälfte sind Robert und der glatzköpfige Kranke auf einem Pferd dargestellt. Deutlich ist zu sehen, wie eng der Leprakranke den Herzog umfasst, als er seine Hände unter das Gewand seines Retters streckt. Außenraum- und Innenraumdarstellung sind durch das Palasttor voneinander geschieden. Dahinter ist das Schlafgemach des Herzogs mit einem an die Wand gespannten Vorhang und dem prächtigen Staatsbett zu sehen, unter dessen schwerer Decke der nackte Kranke liegt. Am Kopfende steht passiv die Frau Roberts, daneben der Herzog selbst, der nun gekrönt ist. Die Darstellung des Herzogspaares am Krankenbett geht auf die Ikonographie der Werke der Barmherzigkeit zurück, in denen der Krankenbesuch auf diese Art und Weise dargestellt wird.⁹⁴⁷ In Italien wurden die Werke der Barmherzigkeit insbesondere in den Handschriften der toskanischen Version der *Somme le roi* dargestellt.⁹⁴⁸ Am rechten Bildrand der Chigiano-Miniatur ist Robert Guiscard vor dem Bett kniend dargestellt, den Blick nach oben gerichtet, wo Christus zu ihm aus einer Himmelscheibe herab spricht.⁹⁴⁹

⁹⁴⁶ IV 19. Als Quelle für die Robert Guiscard betreffenden Ereignisse gab Villani andere Chroniken und die mündliche Überlieferung an: „*Queste cose di Ruberto Guiscardo in alcuna cronica parte se ne leggono, e parte a coloro n'udi narrare i quali le storie del regno di Puglia pienamente seppono.*“

⁹⁴⁷ Siehe beispielsweise in einem Nürnberger Leitbuch, Stadtarchiv, Spitalamtsbücher Nr. 4 (um 1410/1420), vgl. VAN BÜHREN, Ralf: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Hildesheim / Zürich / New York 1998, S. 238, Abb. 25. Zur Darstellung der Barmherzigkeit im Spätmittelalter außerdem LEVIN, William Robert: Studies in the imagery of mercy in late medieval Italian art. Ann Arbor 1983.

⁹⁴⁸ So zeigt das illustrierte Exemplar der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz den Kranken umgeben von Frauen mit besorgtem Blick und einem Arzt, welcher Anweisungen zur Pflege des Kranken an einen edel gekleideten Mann und eine Magd, welche einen Korb und ein Huhn in den Händen hält, gibt. Siehe BNCF, ms. II.VI.16, f. 96r. Zu den *Somme le roi*-Handschriften vgl. MOLETA 1984.

⁹⁴⁹ Die Darstellung der Halbfigur Christi, welche sich aus dem Himmel herabbeugt und die Hand im Redegestus erhoben hat, findet sich nahezu identisch in einem ebenfalls aus der Werkstatt Pacino di Bonaguidas stammenden

Die dargestellte Begebenheit ist in den beiden Textspalten direkt unter der Miniatur beschrieben. Aus dem ebenfalls umfangreichen Kapitel wurden die Krönung Roberts zum Herzog Apuliens und Kalabriens auf f. 53v sowie die beschriebene Episode ausgewählt, welche mehr als ein Drittel des Kapitelumfangs einnimmt. Wiederum setzt die bildliche Umsetzung eine genaue Textkenntnis voraus, wobei es in diesem Fall im zweiten Teil der Episode zu einer gedrängten Zusammenziehung der Bilderzählung kam: So findet die Ehefrau Roberts laut Text den Leprakranken nicht vor, als sie in die Schlafkammer kommt. Die Miniatur zeigt jedoch das Herzogspaar am Bett des Kranken. Zudem wird der zeitliche Abstand zur Vision am darauffolgenden Tag durch die Einheit des Raumes nicht deutlich.

Dem Betrachter erschließt sich durch die Verwendung tradierter Bildtopoi die komplexe Handlung bis zu einem gewissen Punkt, jedoch nicht vollständig. Glatze, Barfüssigkeit und ärmliche Kleidung zeigen, dass es sich um einen Bettler handelt, welcher durch das Liegen im Bett als Kranker gekennzeichnet ist. Eindeutig sind die Gesten des knienden Herzogs und der Christusfigur, welche aus dem Himmel herab zu Robert spricht. Das Bild vermag den ausführlichen Text keinesfalls zu ersetzen, bietet sich jedoch als Erinnerungshilfe für den Leser der *Nuova Cronica* an. Auf der Interpretationsebene geht das Bild nicht über den Text hinaus, bleibt aber auch nicht hinter diesem zurück: So offenbaren Text und Bild gleichsam das mitleidvolle und christliche Verhalten des Herzogs.

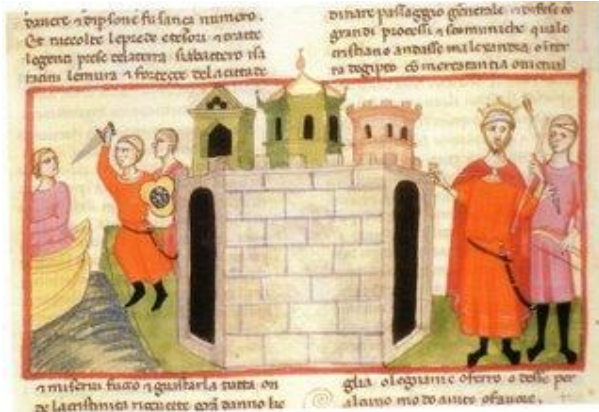


Abb. 94

Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass die im Chroniktext eingehend geschilderten, detailreichen Ereignisse teilweise durch Miniaturen mit ausführlicher Bilderzählung in mehreren Handlungsschritten illustriert werden. Neben den Miniaturen auf f. 35v und f. 53v trifft dies beispielsweise auch auf die schon erwähnte Darstellung der Vision des Salierkaisers Konrad auf f. 52r zu. In diesen Beispielen ist die Abhängigkeit des Bildes vom Text augenfällig. Doch nicht immer finden sich für detailliert beschriebene Begebenheiten derart komplexe bildliche Umsetzungen: Häufig werden die Ereignisse des Chroniktextes in einer Bildsynthese visualisiert. Dies ist beispielsweise auf f. 150v der Fall, wo sich die langatmige Erzählung der Eroberung Akkons durch die Muslime (VII 145) auf die Bildtopoi Stadt, Herrscher in Erobererpose und Vertreibung reduzieren läßt (Abb. 94). Den vergifteten Pfeil, mit welchem die Muslime den Anführer der christlichen Truppen ermordeten und damit den Sieg im Belagerungskrieg davonzugingen, hält ein Soldat des Sultans in den Händen. Die komplizierten Ereignisse werden im Bild in standardisierte Formeln gebracht, welche meist das Ergebnis einer

Graduale im Museo Civico in Montepulciano (ms. H 2, f. 24r), wo Gottvater in der Gestalt Christi zu sehen ist, der das Christuskind segnet.

bestimmten Begebenheit visualisieren, nicht die einzelnen Schritte, die dazu führten. Die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 sind – um mit WILLEMS zu sprechen – „Bedeutungsbilder.“ Das Bedeutungsbild ist zum Verständnis seiner Darstellung „auf die Konventionalität seiner Sujets und auf besonders ausgeprägte Konventionen ihrer Verbildlichung angewiesen.“ Das bedeutet, dass bei der simplifizierten Darstellung des Bildinhalts eine Beschränkung auf „als charakteristisch geltende Momente“ und ein begrenztes Repertoire an Bildgegenständen stattfindet.⁹⁵⁰ Ähnlich verhält es sich mit Miniaturen, welche im Text nur äußerst knapp geschilderte Ereignisse illustrieren: Hier werden schematisierte Bildtopoi eingesetzt, wobei jedoch eine textgetreue Rücksichtnahme auf bestimmte Eigenheiten des Ereignisses durch die Anzahl der Figuren, ihre Charakterisierung oder den dargestellten Raum gelegt wird. Der Bezug zum Text ist jedoch immer vorhanden. Der Informationsgehalt der Miniaturen steht dabei in den meisten Fällen hinter dem des Chroniktextes zurück. Und doch geben die Bilder Hinweise auf die Art und Weise, wie der Text von einem mittelalterlichen Rezipienten verstanden wurde bzw. wie er verstanden werden sollte. Die Illustration ist immer auch eine Interpretation des Textes – allein schon durch die Auswahl des für die Darstellung entscheidenden Moments. Beachtete man die Details der Miniaturen wie Figurentypen und deren Kleidung bzw. Rüstung sowie die Gestensprache und die Interaktion der Figuren, so geben die Bilder häufig Hinweise, welche über den Text der *Nuova Cronica* hinausgehen.⁹⁵¹ Die Deutung der Ereignisse in den Miniaturen weicht jedoch in den wenigsten Fällen deutlich vom Text ab: So sind die „Bösen“, die „Tyranen“ und Feinde der Kirche, als gesetzlose Barbaren mit langen, ungepflegten Bärten und brutalen Gesten geschildert, während die „Guten“ schon durch ihre Kleidung eine demütige und gottesfürchtige Haltung ausdrücken. Der visuelle „sub-text“, welcher den Chroniktext interpretiert, ist bis zu einem bestimmten Punkt ohne die Leseanweisungen aus dem Haupttext zu verstehen. Grundsätzlich gilt aber, dass Bild und Text als „komplementäre Sinnträger“ zusammengehören.⁹⁵² So sind die Miniaturen des Chigiano weniger ein visueller Kommentar des Chroniktextes, sondern vielmehr eine praktische Gliederungshilfe des Textes – die Funktion als „Lesezeichen“ –,⁹⁵³ weiter eine Verständnis- und in erster Linie Erinnerungshilfe.

Die Strukturen der Verbildlichung im Codex Chigi L.VIII.296, welche durch Kompilation von vorgeprägten Bildtypen sowie durch klare und verknappte Bildaussage charakterisiert sind, entsprechen der literarischen Form des Chroniktextes. Dieser ist ein aus unterschiedlichen Quellen zusammengetragenes Konvolut an historischen Tatsachen und legendären Ereignissen und versucht, die Geschichte der Stadt Florenz von einem universalhistorischen Blickpunkt betrachtet wiederzugeben: „*di raccontare e fare memoria dell'origine e cominciamento di così famosa città, e delle mutazioni averse e filici, e fatti passati di quella*“.

⁹⁵⁰ WILLEMS 1989, S. 111.

⁹⁵¹ Vgl. hierzu insbesondere die Untersuchung von LUISI 2005, S. 23: „Gli illustratori prendono spunto dai capitoli, ma contribuiscono con il loro lavoro all'arricchimento dell'apparato testuale con informazioni che, se di più complessa lettura per noi, sicuramente apparivano chiare e immediate per il contemporaneo.“

⁹⁵² Vgl. CURSCHMANN, Michael: *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*. Hrsg. v. Hagen KELLER, Klaus GRUBMÜLLER und Nikolaus STAUBACH. München 1992, S. 226f.

⁹⁵³ „Buchmalerei stellt sich selbst in rein narrativem Kontext nur selten in den Dienst kontinuierlicher Erzählung. Sie ist in erster Linie Lesezeichen, das eine Rubrik ersetzen kann.“ KÖNIG, Eberhard: *Buchmalerei – eine narrative Kunst?* In: *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*. Tübingen 1999, S. 147.

IV Geschichtsbild und Geschichtsbilder

„In Anbetracht der Vornehmheit und der Erhabenheit unserer Stadt“ – so legte Giovanni Villani im Prolog der *Nuova Cronica* dar (I 1) – erscheine es ihm angemessen, „vom Ursprung und den Anfängen dieser so berühmten Stadt, den negativen und positiven Veränderungen, sowie den vergangenen Ereignissen zu erzählen und sie in Erinnerung zu rufen.“ Im Mittelalter existierte ein „Gleichgewicht zwischen mündlicher und schriftlicher Erinnerung“, gleichzeitig wird der „Rückgriff auf Schriftlichkeit als Stütze der Erinnerung intensiver.“⁹⁵⁴ In Stadtarchiven wird die kommunale Erinnerung festgehalten, gleichzeitig entstehen vermehrt Stadtchroniken als bedeutende Zeugnisse der kollektiven Identität.

Villani intendierte, ein für seine Zeitgenossen nutzbringendes Werk zu schaffen.⁹⁵⁵ Immer war der Autor bestrebt, seine Heimatstadt an die Weltgeschichte anzubinden – schweifte er auch häufiger ab, so kehrte er doch immer wieder zu seinem eigentlichen Ziel zurück. Die illustrierte Villani-Handschrift der Biblioteca Apostolica Vaticana ist die einzige erhaltene, illustrierte Stadtchronik des Trecento in Italien und stellt damit ein außergewöhnliches Studienobjekt für die bildliche Umsetzung von bürgerlich-städtischem Geschichtsbewusstsein des Spätmittelalters im Medium der Buchmalerei dar. Am deutlichsten offenbart sich jenes in den Miniaturen, welche das kommunale Gedankengut der Stadt illustrieren – sei es nun die Gründung der Kommune, lokalhistorisch bedeutsame Ereignisse wie die Parteienkämpfe oder die genuinen Mythen der Stadt. Die verbildlichte Vergangenheit stellt sich hier als Ausdruck des gegenwärtigen Selbstentwurfs der städtischen Bürgerschicht dar. Entscheidend ist bei der Untersuchung eines mittelalterlichen Geschichtswerkes wie der *Nuova Cronica* nicht die tatsächlich abgelaufene Geschichte, sondern die zum Zeitpunkt der Entstehung vergegenwärtigte Vergangenheit. Ausschlaggebend ist demnach, welches Wissen von der Vergangenheit präsent war und wie jenes in Text und Bild umgesetzt wurde: „prägend sind folglich zunächst die *Vorstellungen* von und die *Einstellungen* zur (eigenen) Geschichte.“⁹⁵⁶ Die Vorstellungen von der Geschichte, die Deutung vergangener Ereignisse, bezeichnete GOETZ als „Geschichtsbild“, während er die Einstellungen zur Geschichte, das heißt ihre Wertung im gesellschaftlichen Kontext, als „Geschichtsbewusstsein“ verstand.⁹⁵⁷ Der Grad des Geschichtsbewusstseins einer Epoche läßt sich nicht alleine an der Historiographie ablesen, die ja *per se* an Geschichte interessiert ist, sondern im gesellschaftlichen Bewusstsein, der Bildung und der Literatur außerhalb der Geschichtsschreibung. Grundsätzlich stellt sich die Frage, welchen Quellenwert historische Ereignisbilder wie die des Chigiano für die Analyse des allgemeinen Geschichtsbildes haben. Die Miniaturen der illustrierten Villani-Chronik bieten eine Deutung der Vergangenheit aus der Perspektive der spätmittelalterlichen Gegenwart. Sie zeigen nicht, wie ein Ereignis tatsächlich ablief, sondern wie man es aus dem gegenwärtigen Blickwinkel der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verstand. Die Miniaturen sind als „Geschichtsbilder“ Ausdruck des Geschichtsbewusstseins einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu einem bestimmten Zeitpunkt.

⁹⁵⁴ LE GOFF 1999, S. 108.

⁹⁵⁵ Siehe dazu Kapitel I.

⁹⁵⁶ GOETZ 1998, S. 9.

⁹⁵⁷ Vgl. EBD., außerdem die Einführung im selben Band, S. 9–16, sowie GOETZ 1999, S. 13–39, bes. S. 18ff. zur Unterscheidung von Geschichtsbild und Geschichtsbewusstsein.

Während das Geschichtsbild des Chronisten Giovanni Villani schon recht gut erforscht ist,⁹⁵⁸ wurden die Miniaturen der illustrierten Chronik bislang nicht in derartige Überlegungen miteinbezogen. Methodisch besteht die Schwierigkeit darin, die Ebenen des Textes und des Bildes einerseits voneinander zu scheiden und sie andererseits zu einander in Bezug zu setzen. Der Text entstand mindestens 20 Jahre vor den Bildern in einem bestimmten politischen und gesellschaftlichen Klima. Die Miniaturen illustrieren und deuten den Chroniktext aus der Perspektive der 50er oder 60er Jahre des 14. Jahrhunderts.

Geleitet von der Frage, wie sich das Selbstverständnis der Kommune in den Äußerungen Giovanni Villanis einerseits und in den Illustrationen des Codex andererseits widerspiegelt, werden im Folgenden zwei Bereiche der Florentiner Vergangenheit untersucht, welche besonders signifikant erscheinen. Es ist dies zum einen die Frühgeschichte von Florenz, der Zeitraum, den wir „Antike“ nennen, zum anderen die Zeit, in der sich die Kommune etablierte und festigte, das heißt das Hoch- und Spätmittelalter.

A Die Antike in Text und Bild der Nuova Cronica: Rückführung der eigenen Wurzeln auf eine römisch-antike Vergangenheit

Schon mehrfach wurde im Verlauf dieser Studie darauf hingewiesen, dass die Miniaturen der *Nuova Cronica* in erster Linie Illustrationen eines Textes sind, die in Abhängigkeit von jenem entstanden sind und nur in Ausnahmefällen über jenen hinausgehen. Vor der Klärung der Frage, welche Rolle der Antikenbezug in den Miniaturen spielt, muss deshalb allgemeiner gefragt werden, welche Bedeutung die Antike im Selbstverständnis der Kommune von Florenz einnahm. Villani widmete wie jeder spätmittelalterliche Florentiner Chronist einen Teil seines Werks der Darlegung der antiken Ursprünge der Stadt. Die Chronik Villanis ist nicht der offiziellen kommunalen Chronistik zuzuordnen, sondern das Werk eines einzelnen schreibenden Kaufmanns und Politikers. Die frühe, starke Verbreitung des Textes zeigt jedoch, welche Bedeutung die darin niedergelegte Vorstellung von der Florentiner Geschichte für die Zeitgenossen des Chronisten hatte. Zum umfassenden Verständnis der *Nuova Cronica* und ihrer Miniaturen genügt es nicht, sich auf die Untersuchung der Antikenkenntnis des Trecento zu beschränken, welche sich in den „archäologischen/antiquarischen“⁹⁵⁹ Äußerungen Villanis sowie im Aufgreifen antiker oder antikisierender Motive im Chigiano widerspiegelt. Vielmehr muss nach dem Antikenverständnis, das heißt nach der Auffassung von der Antike, der Wertung und der Bedeutung des Altertums innerhalb der Geistesgeschichte der spätmittelalterlichen Gegenwart gefragt werden. Nur so läßt sich beurteilen, wie die zeitgenössischen Leser der *Nuova Cronica* bzw. die Betrachter der Miniaturen Text und Bild erfassten.

Über die Antike im Geschichtsbewusstsein des Mittelalters wurde insbesondere von Seiten der Geschichtswissenschaft schon ausführlich gearbeitet, weshalb hier auf eine eingehende Darstellung des Sachverhalts verzichtet werden kann.⁹⁶⁰ Vielmehr soll der Blick insbesondere

⁹⁵⁸ Exemplarisch sei hier auf die neueste Publikation, den Aufsatz von BARBERO 2005, bes. S. 17–19, zur Konstruktion des kommunalen Gedächtnisses in der *Nuova Cronica* verwiesen.

⁹⁵⁹ Villani ist natürlich nicht als „Archäologe“ im modernen Sinn zu verstehen, obgleich einige seiner Beobachtungen durch die moderne Archäologie bestätigt werden.

⁹⁶⁰ Vgl. THOMPSON / HOLM 1942; MATTHEWS SANFORD, Eva: The Study of Ancient History in the Middle Ages. In: *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, S. 21–44; MICZKA, Georg: Antike und Gegenwart in der italienischen Geschichtsschreibung des frühen Trecento. In: *Antiqui und Moderni. Traditionsbewusstsein und*

auf die kulturellen Rahmenbedingungen des Florentiner Trecento gelenkt werden, innerhalb derer der Chroniktext sowie der Codex der Vaticana entstanden.

1. Die Antike im Text der *Nuova Cronica*: *Kenntnis und Verständnis des Chronisten*

Die Untersuchung des Antikenverständnisses im Text der *Nuova Cronica* erfolgt in drei Schritten: Zuerst wird die Verwendung des Begriffs „*antico*“ bei Villani erläutert. Daraus ergeben sich Hinweise auf sein Epochenverständnis. Dann soll nach der Antikenkenntnis des Chronisten gefragt werden, insbesondere seiner Quellenkenntnis. Im letzten Teilabschnitt wird auf die Reise Giovanni Villanis nach Rom anlässlich des von Bonifatius VIII. ausgerufenen Heiligen Jahrs 1300 eingegangen. Dieser im Chroniktext beschriebene Aufenthalt in Rom wird vom Chronisten selbst als Motivation für die Abfassung seines Werkes bezeichnet. Hier soll insbesondere danach gefragt werden, in welcher Hinsicht der Kontakt mit den Werken der Antike den Chronisten prägte.

1.1. Zur Begrifflichkeit

Das 14. Jahrhundert empfand keinen Bruch zwischen Mittelalter und Antike. Die seit dem 16. Jahrhundert zur Epocheneinteilung verwendeten Begriffe „Antike“, „Mittelalter“ und schließlich „Moderne“ wurden in diesem Sinne von mittelalterlichen Autoren nicht benutzt. Vielmehr wurde die ungebrochene Kontinuität vom griechisch-römischen Altertum als einer exemplarischen Epoche bis zur Gegenwart unter anderem in den Gründungslegenden der Städte geltend gemacht. Der Begriff „Mittelalter“ oder *medium aevum* ist bekanntlich eine humanistische Wortschöpfung,⁹⁶¹ welche häufig erst ab dem 17. Jahrhundert im Kontext der Geschichtsschreibung auftritt.⁹⁶² Villani verwendete in seiner Chronik mehrfach die Begriffe „*antica/antico*“, „*anticamente*“, „*anticaglia*“ und auch „*antichità*“ – jedoch meist in der unbestimmten und wertneutralen Bedeutung von „alt“ bzw. „Vergangenem“.⁹⁶³ Über den als Antike

Fortschrittsbewusstsein im späten Mittelalter. Hrsg. v. Albert ZIMMERMANN. Berlin / New York 1974, S. 221–235; MORDEK, Hubert: Vergangenheit und Zukunft im Geschichtsdenken des Mittelalters. In: Geschichte und Zukunft. Fünf Vorträge. Hrsg. v. Heinz LÖWE. Berlin 1963, S. 33–49; PANOFKY, Erwin: Die Renaissance der europäischen Kunst. Frankfurt am Main 1979 (Originalausgabe Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm 1960); HIESTAND, Rudolf: Die Antike im Geschichtsbewusstsein des Mittelalters. In: Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Antike. Hrsg. v. Maja SVILAR und Stefan KUNZE. Bern / Frankfurt a.M. / New York 1984, S. 103–120; GÖSSMANN, Elisabeth: Zyklisches und lineares Geschichtsbewusstsein im Mittelalter. Hildegard von Bingen, Johannes von Salisburg und andere. In: l'homme et son univers au moyen âge. Hrsg. v. Christian WENIN. Band II. Louvain-la-Neuve 1986, S. 882–892 sowie die übersichtliche Zusammenstellung bei POPP, Dietmar: Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts. München 1996.

⁹⁶¹ McLAUGHLIN, M.L.: Humanist concepts of renaissance and middle ages in the tre- and quattrocento. In: Renaissance Studies, II, 1988, S. 131–142 wies darauf hin, dass Petrarca der Erste war, der den Begriff „medium tempus“ verwendete, vgl. S. 132. Bei Villani ist noch nichts von der Dreiteilung der Epochen in Antike, Mittelalter und Renaissance zu spüren. Er setzte der „antiken“ Vergangenheit die „moderne“ Gegenwart gegenüber. Zum Gegensatzpaar „antik/modern“ vgl. LE GOFF, Jacques: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1999, S. 48ff. (Originalausgabe LE GOFF, Jacques: Storia e memoria. Turin 1977).

⁹⁶² Vgl. HIESTAND 1984, S. 103. Nichtsdestotrotz wird hier an dieser heute gebräuchlichen Epocheneinteilung festgehalten und der Zeitraum zwischen dem Ende der Spätantike – eingeleitet durch den Zerfall des römischen Reichs – bis zur Renaissance des 15. Jahrhunderts als „Mittelalter“ bezeichnet.

⁹⁶³ Villani benutzte den Begriff im Sinne Dantes: So bezieht sich die Formulierung des *buon tempo antico* bei Dante beispielsweise auf die Zeit des *Primo Popolo* im 13. Jahrhundert, vgl. DAVIS 1968. Villani stellte den *antichi* in seiner Chronik die *moderni* gegenüber. Er benutzte dieses Adjektiv jedoch weitaus seltener und nur bei der Beschreibung der Ereignisse während seiner Lebenszeit. Dieses mittelalterliche „Modewort“ – so MORDEK 1963, S. 39 – wurde als „wertneutraler Zeitbegriff“ verstanden. Im 15. Jahrhundert beispielsweise bezeichnete der Begriff „moderno“ in Spanien den Stil der Gotik. Siehe zur Begriffsdefinition auch PANOFKY 1979, S. 46ff.

verstandenen Zeitraum existieren im Mittelalter sehr unterschiedliche Vorstellungen, die POPP in seiner Dissertation übersichtlich zusammengefasst hat.⁹⁶⁴ Er kam zu dem Fazit, dass „das mittelalterliche Bild von der Antike viel weiter gefasst [ist] als das der Neuzeit bzw. der Kunstwissenschaft von Vasari bis heute“ und „im Mittelalter Antike meist im konkreten Fall durch eine Gegenüberstellung und Abgrenzung definiert [wird], je nach Kontext und Intention als sehr unterschiedliche Periode und nicht unbedingt mit einer negativen Wertung.“⁹⁶⁵

Eine Darlegung des heterogenen Antikenverständnisses des Mittelalters kann und soll hier nicht geleistet werden. Vielmehr soll gefragt werden, welchen Zeitraum Villani als „Antike“ bezeichnete. In I 1 sind mit „*nostri antichi Fiorentini*“ die Vorfahren gemeint, welche vor der Zerstörung der ersten Stadt durch Totila lebten. Die Nachkommen der „*antichi nobili cittadini della prima Firenze*“ (III 1) drängten später die Römer und Karl den Großen dazu, die von Totila zerstörte Stadt wieder aufzubauen, wobei diese zwischen den „*anticaglia*“, den Überresten der ersten, durch Cäsar erbauten Stadt ihr Lager aufschlugen. Die Vermutung, dass sich die „*antichità*“ bei Villani auf die Zeit vor Totila bezieht, wird im selben Kapitel mit der Erwähnung, dass die während der zweiten Gründung von Florenz lebenden „*antichi Romani*“ noch den paganen Traditionen huldigten, obgleich sie schon getaufte Christen waren, widerlegt. Der Chronist benutzte das Adjektiv weiter zur Beschreibung der alteingesessenen Familien von Florenz sowie seiner Quellen, auf die er für die Kompilation der Chronik zurückgriff (VI 2). Einzig in Kapitel VI 21 findet sich das Zeitwort ungefähr im Sinne von „antik“ verwendet: Beschrieben ist die Münze, die Kaiser Friedrich II. in Faenza mit seinem Abbild „*a modo di Cesari antichi*“ prägen lies. Villani benutzte die Zeitbegriffe „*antico*“ bzw. „*antichità*“ in seiner Chronik nicht zur Darstellung eines bestimmten Zeitraums. Er brachte sie jedoch häufig in Verbindung mit der ersten, von Cäsar gegründeten Stadt Florenz und ihren Einwohnern. Die legendäre Auslöschung der ersten *Florentia*⁹⁶⁶ wurde im Geschichtsverständnis der Zeit als Zäsur empfunden. Mit der Wiedergründung der Stadt durch die Römer und Karl den Großen wurde an das antike Erbe angeknüpft, wodurch die Kontinuität gewahrt blieb. Laut GÖSSMANN wurde die eigene Epoche im mittelalterlichen Geschichtsbewusstsein durchaus als eigenständig wahrgenommen: Das Mittelalter setzte sich von seiner nahen Vergangenheit vielfach ab, „um sich zu einer weiter entfernten *antiquitas*, sei es die der *eclesia primitiva* oder die der griechisch-römischen Antike, in Beziehung zu setzen, und dadurch seine eigene Identität zu finden.“⁹⁶⁷ In diesem Sinne wird die 500jährige Periode der Völkerwanderungszeit, in der Florenz laut Villani in Trümmern lag, als eine „Zwischenzeit“ verstanden, welche durch die zweite, aber wiederum durch die Römer erfolgte Gründung der Stadt überwunden wurde.⁹⁶⁸

⁹⁶⁴ Vgl. POPP 1996, S. 92–108.

⁹⁶⁵ EBD., S. 98. Der Literaturwissenschaftler CURTIUS formulierte das Antikenverständnis der Dantezeit folgendermaßen: „Antike Welt – das heißt die Gesamtantike von Homer bis zur Völkerwanderung, nicht etwa das „klassische Altertum“. Dieses ist eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts.“ CURTIUS, Ernst Robert: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 10. Auflage. Bern 1984, S. 29. Vgl. auch die Aussage von MICZKA 1974, S. 233f.: „Über die Bewertung der alten Zeit geben die Begriffe „*veteres*“, „*priores*“ und „*antiqui*“ keine Auskunft; auch als Zeitbegriffe sind sie unbestimmt und ungenau und können sowohl die Antike wie auch schlechthin die Zeit vor der eigenen Gegenwart meinen. Bestimmte Grenzen, die das Ende der einen oder den Beginn der anderen bezeichnen, sind nicht auszumachen.“

⁹⁶⁶ Zur Etymologie des Ortsnamens *Florentia* siehe LEUCKER, Tobias: Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts. Köln / Weimar / Wien 2007, S. 21ff.

⁹⁶⁷ GÖSSMANN 1986, S. 884.

⁹⁶⁸ Laut GÖSSMANN liegt die universalhistorische Dreiteilung von Antike, Mittelalter und Renaissance damit schon im Denken des Mittelalters begründet. Sie setzte sich damit gegen das Vorurteil zur Wehr, dass das

1.2. Die Antikenkenntnis des Giovanni Villanis

Seit dem 12. Jahrhundert ist eine verstärkte Auseinandersetzung mit antiker Geschichte und Mythologie zu beobachten:⁹⁶⁹ „Man kann sich leicht vorstellen, dass sich die Begeisterung für die antike Welt auch auf diejenigen erstreckte, die überhaupt kein Latein lesen konnten. Das ließ zahlreiche Abhandlungen über antike Gegenstände in den Volkssprachen entstehen, die die Welt des alten Griechenland und Rom der modischen Gesellschaft zugänglich machten [...].“⁹⁷⁰ So wurden vor allem im 13. Jahrhundert volkssprachliche Geschichtskompilationen und historische Dichtungen wie die *Histoire ancienne jusqu'à César*; die *Faits des Romains* sowie diverse Troja- und Alexanderdichtungen verfasst. Villani gab in seiner Chronik an, die Ursprünge der Römer nur im Hinblick auf die Herkunft der Florentiner zu schildern:

„E avendo fatto sì lungo esordio perché ci era di necessità per mostrare come l'origine de' Romani edificatori de la città di Firenze, si come appresso farà menzione, fue stratto di nobili Troiani; e l'origine e cominciamento di Troiani nacque e venne da Dardano figliuolo del re Attalante della città di Fiesole, siccome brevemente avendo fatta menzione; e de' discendenti poi nobili Romani e di Fiesolani, per la forza de' Romani, fatto è uno popolo chiamati Fiorentini.“ (I 29)

MEHL warnte davor, von einem „Romkult“ bei Villani zu sprechen, gab aber zu, dass „das Wissen um die Bedeutung des alten Rom und seine Verehrung für dessen Größe [...] aus allem, was er über die ewige Stadt zu sagen hat“ klingen.⁹⁷¹ Welche Quellen standen dem Chronisten bei der Kompilation seines Textes zur Verfügung? Aus der Zusammenstellung der Autoren oder Werke, welche Villani in seiner Chronik selbst erwähnte, ergibt sich ein heterogenes Bild, das zusätzlich um mündlich tradierte Informationen ergänzt werden muss.⁹⁷² RAGONE ging davon aus, dass Villani nicht nur volkssprachliche Kompendien wie die *Chronica de origine civitatis* benutzte, sondern dass er auch auf lateinische Originaltexte zurückgriff.⁹⁷³ Mit Sicherheit läßt sich jedoch nicht ermitteln, welche der antiken Werke Villani tatsächlich gelesen hat.⁹⁷⁴ Die Kenntnisse der antiken Geschichte wurden im Mittelalter durch die Schule vermittelt, wobei es nicht um wissenschaftliche Erkenntnisse im modernen Sinn, sondern in einer moralisierenden

Geschichtsdenken des Mittelalters als linear zu charakterisieren wäre, während die Antike und die Neuzeit ein zyklisches Verständnis des Geschichtsverlaufs hätte. „Wenn man also im Mittelalter wie in der Renaissance von Zyklis sprechen kann, so ist es nicht mehr die in der astrologischen Tradition erhaltene und verdächtige totale Abhängigkeit der Menschenwelt vom Kosmos, sondern es ist eine historische Zyklis, die auf einen Strukturvergleich von alter und neuer Welt hinausläuft, und dies sowohl kultur- wie heilsgeschichtlich.“ EBD., S. 885.

⁹⁶⁹ Die so genannte „Proto-Renaissance des 12. Jahrhunderts“, vgl. PANOFKY 1979, S. 66ff., SWANSON, Robert N.: *The twelfth-century renaissance*. Manchester 1999.

⁹⁷⁰ PANOFKY 1979, S. 87, vgl. auch MATTHEWS SANFORD 1944, S. 39, welche „popular demand for ancient history in the vernacular“ im Mittelalter feststellte.

⁹⁷¹ MEHL 1927, S. 103.

⁹⁷² Vgl. zu den Quellen RAGONE 1998, bes. S. 16ff., S. 50ff.

⁹⁷³ MATTHEWS SANFORD vermutete dagegen, dass griechische und römische antike Autoren im Mittelalter nicht im Original gelesen wurden, sondern in „mediocre compilations and epitomes“, vgl. MATTHEWS SANFORD 1944, S. 22. Sallust wurde wegen seiner rhetorischen Studien mehr als andere Autoren gelesen, Livius dagegen „was consequently admired more than he was read“, EBD. Sie stellte fest, dass „though the mediaeval reader knew less than one might wish of the major classical historians, he received valuable aid from early Christian writers“, EBD., S. 25. Eine größere Rolle für das Wissen über die Antike spielte die Schule, insbesondere das Auswendiglernen: „Memorization played so large a part in school exercises that the historical incidents studied, especially those drawn from Sallust and Lucan, the favorite models for the rhetoric, were never forgotten. The contemporaries of Dante and Caucer needed no footnotes to identify the many classical personages who figure in their works.“ EBD. S. 29.

⁹⁷⁴ Bei Dante finden sich nahezu dieselben Aussagen über bestimmte Autoren, so wird Vergil als „*lo grande poeta*“ oder Lukan als „*quello grande poeta*“ bezeichnet, vgl. BUCK, August: *Dante und die mittelalterliche Überlieferung der Antike*. Deutsches Dante-Jahrbuch, XXXIV/XXXV, 1957, S. 33. Denkbar wäre, dass Villani seine Bemerkungen in Anlehnung an Dante einfließen ließ bzw. dass es sich um einen Topos der mittelalterlichen Literatur handelte.

Sichtweise der Vergangenheit um Exempla ging.⁹⁷⁵ Die Auswahl und die Darstellungsweise der historischen Figuren als Exempla geben Hinweise auf das Geschichtsverständnis des Kompilators einer Chronik. So zeigt sich das Bild, welches Villani von der Antike vermittelte, anhand der von ihm ausgewählten Personen und Ereignisse des Altertums.

BUCK verglich den Gedanken der „*translatio imperii*“ mit einer „*translatio studii*“, das heißt der Übertragung von antikem Wissen auf das mittelalterliche Abendland und das Gefühl der Verbundenheit mit der Antike durch das Studium der Schriften.⁹⁷⁶ Dabei kam es zu einer Projektion der antiken Kultur auf die Ebene der mittelalterlichen Gegenwart: „So begreift man die Helden der antiken Sage und Geschichte als mittelalterliche Ritter und stellt sie dementsprechend in der Literatur und der bildenden Kunst dar; so ordnet man mittelalterliche lateinische Autoren unbekümmert in eine Reihe mit antiken Autoren ein; so glaubt man, daß das römische Imperium fortduere bis ans Ende der Zeiten.“⁹⁷⁷ Die Verbundenheit mit der Antike manifestiert sich bei Villani unter anderem in der Kenntnis der antiken Schriften, wie es sich im folgenden Abschnitt zeigen wird.

1.3. Das Romerlebnis im Jahre 1300

Mit den Überresten der Antike kam der Chronist spätestens bei seiner Romreise zum Heiligen Jahr in Berührung. Die Stadt Rom war im Mittelalter Dreh- und Angelpunkt der Auseinandersetzung mit der Antike. Ihr wurde große Bedeutung als antikes *caput mundi* beigemessen.⁹⁷⁸ Und dies, obgleich sie nicht mehr Sitz der Kaiser war und die Päpste fast das ganze Trecento hindurch abwesend waren. Anlässlich des von Bonifatius VIII. initiierten Heiligen Jahrs 1300, welches Villani in einer der am häufigsten zitierten Stellen der *Nuova Cronica* beschrieb, reiste der Chronist in die Heilige Stadt:

„Negli anni di Cristo MCCC [...] papa Bonifatusio VIII [...] fece somma e grande indulgenza in questo modo: che qualunque Romano visitasse infra tutto il detto anno, continuando XXX dì, le chiese de' beati apostoli santo Pietro e santo Paolo, e per XV dì l'altra universale gente che non fissono Romani [...] E trovandomi io in quello benedetto pellegrinaggio ne la santa città di Roma, veggendo le grandi e antiche cose di quella, e leggendo le storie e' grandi fatti de' Romani, scritti per Virgilio, e per Salustio, e Lucano, e Paulo Orosio, e Valerio, e Tito Livio, e altri maestri d'istorie, li quali così le piccole cose come le grandi de le geste e fatti de' Romani scrissono [...]“ (VIII 36)

Villani gab an, dass für alle Nicht-Römer ein 15tägiger Aufenthalt in der Stadt vorgesehen war, während dessen die Kirchen der Apostelfürsten Petrus und Paulus besucht werden sollten. Dargestellt sind die Pilgerscharen vor der heiligen Stadt in der Luccheser Chronik des Sercambi.⁹⁷⁹ Von Villani ist bekannt, dass er die Pilgerreise mit geschäftlichen Aufgaben am päpstlichen Hof verband.⁹⁸⁰ Die Frage ist, inwiefern der Aufenthalt in Rom als kombinierte

⁹⁷⁵ Villani selbst gab in seiner Chronik Auskunft über die Schulbildung der Florentiner Bürgerschaft im 14. Jahrhundert. So zählte er rund 500 bis 600 junge Männer, welche eine der vier Florentiner Grammatikschulen besuchten, in denen Latein, die antiken Autoren sowie die Texte der Kirchenväter gelehrt wurden. Vgl. XI 94 zur Schulbildung in Florenz im Jahre 1338. Vgl. MICZKA 1974, S. 223f.; RATH, Werner: Florenz vor der Renaissance. Der Weg einer Stadt aus dem Mittelalter. Frankfurt a.M. / New York 1979, S. 136ff.; HIESTAND 1984, S. 110ff.; POPP 1996, S. 90. Siehe BUCK 1957, S. 29ff. zum Bildungsstand Dantes.

⁹⁷⁶ Vgl. BUCK 1957, S. 28.

⁹⁷⁷ EBD.

⁹⁷⁸ „Anzi il concetto che si ha del primato romano è tale che in Roma s'immagina quasi tutta raccolta l'antichità, e che il nome di Roma serve a designare l'antichità tutta quanta“, GRAF, Arturo: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio evo. Con un'appendice sulla leggenda di Gog e Magog. Turin 1923, S. 8f.

⁹⁷⁹ SERCAMBI CRONICHE II 1978, S. 11. „Come fu lo perdono da Roma l'anno di MCCC.“

⁹⁸⁰ Vgl. LUISO 1936, S. 6f.

„Pilger- und Sightseeing-Reise“⁹⁸¹ angesehen werden kann und was der Chronist dort sah. Villani erwähnte, in Rom „*le grandi e antiche cose*“ gesehen und gleichzeitig die Schriften von Virgil, Sallust, Lukan, Paulus Orosius, Valerius und Titus Livius gelesen zu haben.⁹⁸² Das Interesse des durchschnittlichen Pilgers lag mit Sicherheit eher im Bereich des christlichen Roms. Darüber gibt die umfangreiche Guidenliteratur Aufschluss, welche für Pilgerreisen zur Verfügung stand, in der die Kirchen und ihre Reliquien, sowie die für die Pilger in den jeweiligen Kirchen zu erwerbenden Ablässe beschrieben sind.⁹⁸³

Kenntnis des antiken und des christlichen Roms

Ein antikes Gebäude der Stadt scheint beim Chronisten besonderen Eindruck hinterlassen zu haben: das Pantheon, Santa Maria Rotonda, mit seiner kreisrunden Lichtöffnung.⁹⁸⁴ In Kapitel IX 39 zählte Villani im Rahmen der Darstellung der Romfahrt Heinrichs VII. weitere antike römische Bauwerke auf, so unter anderem das „*Castello Adriano detto Santagnolo*“ sowie das „*Culiseo*“, ohne jedoch näher auf diese Bauten einzugehen, die er bei seinem mindestens zweiwöchigen Aufenthalt im Jahre 1300 mit Sicherheit gesehen hatte. In der *Nuova Cronica* findet diese Konfrontation mit den Überresten der römischen Antike erstaunlich wenig Niederschlag. Der Grund dafür mag in seiner am Ende von Kapitel VIII 36 dargelegten Wertung liegen, dass sich Rom zu jener Zeit im Niedergang befand, während seine eigene Heimatstadt Florenz im Aufschwung begriffen war.⁹⁸⁵ Seine Kenntnis des christlichen Roms ließ Villani in seine Beschreibung des nach der Zerstörung durch Totila wiedererbauten Florenz einfließen, in dem er den Stadtplan und die Lage der Kirchen und Tore der beiden Städte miteinander in Verbindung brachte.⁹⁸⁶ Der Chronist verstand somit das antike Florenz als Abbild der antiken Stadt Rom und das „moderne“ Florenz als Ebenbild des christlichen Roms. Die Vorstellung, dass die Topographie von Florenz auf das frühchristliche Rom zurückgehe, findet sich schon in der *Chronica de origine civitatis*. So wird dort beispielsweise bemerkt, dass in Rom und Florenz die Kirchen der heiligen Petrus und des Paulus am einander gegenüberliegenden Ende der Städte gelegen seien.⁹⁸⁷ Während DAVIS für den Verfasser und

⁹⁸¹ POPP 1996, S. 111.

⁹⁸² Die heterogene Gruppe an Autoren, die Villani nannte, gibt Aufschluss über sein breit angelegtes Antikenverständnis: „Seite an Seite mit der „echten“ Geschichtsschreibung (Livius, Sallust) steht deren Durchdringung mit den Elementen des Epos und des Mythos (Vergil), der historischen Dichtung (Lucanus), der moralischen Reflexion (Valerius Maximus) und schließlich der christlichen Überlieferung (Orosius)“. BREIDECKER, Volker: Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1990, S. 40f.

⁹⁸³ Vgl. zu den mittelalterlichen Rompilgerführern, den *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*, grundlegend MIEDEMA, Nine Robijntje: Rompilgerführer in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Tübingen 2003, besonders S. 346–397. Von diesen Pilgerreiseführern sind die *Mirabilia Romae* zu unterscheiden, welche ein „Verzeichnis der antiken Bauwerke und Sagen Roms“ darstellen: „Das Verzeichnis hat den Charakter eines Nachschlagewerkes oder einer Beschreibung der antiken Pracht der Stadt, nicht den eines Führers.“ Siehe MIEDEMA, Nine Robijntje: Die „Mirabilia Romae“. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte. Tübingen 1996, S. 445.

⁹⁸⁴ Vgl. Kapitel I 60. Siehe dazu weiter unten IV.2.3.

⁹⁸⁵ Vgl. I.B.1. Mit diesem Argument erklärte DAVIS, Charles Till: Rome and Babylon in Dante. In: Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Hrsg. v. Paul A. RAMSEY. Binghamton 1982, S. 33 auch das relative Desinteresse Dantes an der physischen Antikenpräsenz in Rom: „Perhaps he was unwilling to praise what he regarded as the corrupt papal city, and at any rate Florence in the thirteenth and fourteenth centuries was far more populous and powerful than Rome.“

⁹⁸⁶ Vgl. Kapitel III 2.

⁹⁸⁷ „*Et sicut est ab uno latere urbis Roma ecclesia beati Petri, ita est in civitate Florentiae. Et sicut est ab uno latere urbis Romae ex adverso ecclesia beati Pauli, et ita in civitate Florentiae.*“ Siehe HARTWIG 1875, S. 59. Die von HARTWIG publizierten

die Übersetzer der *Chronica de origine civitatis* annahm, dass jene Rom nicht aus erster Hand kannten, arbeitete Villani aufgrund seiner Romkenntnis das Konzept weiter aus: „Villani exploited more fully the double relationship of Florence with pagan and Christian Rome alleged by the early chronicles, adding new parallels of his own.“⁹⁸⁸ Die Pilger- und Geschäftsreise im Jahre 1300 wird als eine Art „Initialzündung“ für die Abfassung der *Nuova Cronica* verstanden und ist die einzige Romreise, welche der Chronist explizit erwähnte.⁹⁸⁹ Villani scheint dort einen Eindruck von der (antiken) Stadt gewonnen zu haben, welcher über den des gewöhnlichen Pilgers zum Heiligen Jahr hinausging und den er in der *Nuova Cronica* verarbeitete.

2. Gründungslegende und Rom-Idee im spätmittelalterlichen Florenz: gezielter Antiken-Rekurs zur Selbstdarstellung der Kommune

Im vorherigen Teilkapitel wurde allgemein das Antikenverständnis des Chronisten Giovanni Villani, wie es sich in seinem Werk manifestiert, erläutert. Nun soll der Blick auf die Umsetzung im Text und in den Miniaturen der illustrierten *Nuova Cronica* gelenkt werden. Der Gründungsmythos von Florenz, wonach die Stadt antiken Ursprungs sei und in direkter Abhängigkeit von Rom erbaut wurde, ist im Chigiano-Codex in mehreren Miniaturen illustriert.⁹⁹⁰ So sind die Stadtgründungslegende und die im Trecento noch sichtbaren, erhaltenen antiken – oder angeblich antiken – Monumente der Stadt in den Bildern thematisiert. Im Folgenden werden zuerst der Romgedanke, dann das antagonistische Verhältnis von Florenz zu seiner Nachbarstadt Fiesole, sowie schließlich ein Einzelbauwerk, das Florentiner Baptisterium, in Text und Bild des Chigiano untersucht.

2.1. Florenz, „figliuola e fattura di Roma“

Das antike Rom erhielt im Spätmittelalter für Florenz zunehmend Bedeutung: So wurde der Ruhm und die Größe der Kapitale der Antike mit dem neuen Glanz und der Bedeutsamkeit der aufstrebenden Arnostadt verglichen. Die Rückführung der eigenen Ursprünge auf die antiken Römer und damit die Nobilitierung der städtischen Vergangenheit stellte im Mittelalter einen Topos dar, welchen sich Florenz mit einer Vielzahl anderer Städte teilte.⁹⁹¹ Keine andere

Volgare-Übersetzungen der *Chronica de origine civitatis* verkürzen die Beschreibung des „zweiten“ Florenz derart, dass die Bezüge zu Rom unverständlich werden, vgl. DAVIS, Charles T.: Topographical and historical propaganda in early Florentine chronicles and in Villani. Sonderdruck aus: *Medievo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze*. Band II. Florenz 1988/1989, S. 37.
⁹⁸⁸ EBD., S. 41.

⁹⁸⁹ Seine geschäftlichen Verbindungen u.a. nach Neapel lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass Villani Rom mehrfach besuchte.

⁹⁹⁰ Vgl. dazu allgemein LE GOFF 1999, S. 176: „In den historischen Gesellschaften läßt sich das Aufkommen neuer historischer Interessen beobachten, die anfangs häufig auf den Mythos zurückgreifen. So beginnen im mittelalterlichen Europa adlige Häuser, Nationen oder Stadtgemeinden in dem Bestreben, sich eine Geschichte zu verleihen, häufig damit, sich mythische Vorfahren und sagenhafte Gründergestalten zuzulegen [...]“.

⁹⁹¹ Der „Romgedanke“ im Mittelalter wurde von der Forschung schon eingehend behandelt: Während GRAF 1923 die Rezeption der römischen Geschichte und bedeutender antiker Figuren in verschiedenen mittelalterlichen Chroniken untersuchte, analysierten SCHNEIDER, Fedor: *Rom und Romgedanke im Mittelalter*. München 1926 und DUPRÉ THESEIDER, Eugenio: *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del medioevo*. Mailand 1942 den Romgedanken chronologisch im Mittelalter. LHOTSKY, Alphon: *Römisches Altertum im Geschichtsbilde des Mittelalters*. In: DERS. *Historiographie, Quellenkunde, Wissenschaftsgeschichte*. Hrsg. v. Hans WAGNER und Heinrich KOLLER. Wien 1972 fasste die Darstellungen der Antike in den mittelalterlichen Chroniken knapp zusammen. Speziell mit der Rom-Vorstellung der Florentiner Chronistik befasste sich MARIANI, Marisa: *Il concetto di Roma nei cronisti fiorentini*. In: *Studi Romani*, IV, 1956, S. 15–27 und S. 153–166, während BEC 1980 allgemeiner den „Florentiner Mythos“, das heißt die Einschätzung der eigenen Stadt im Blick auf die kommunale

italienische Stadt jedoch machte soviel aus ihrer Beziehung zu Rom wie Florenz. Im Vergleich mit der Gründung von Padua und Vicenza durch Antenor und die Kimbern war „die in Florenz angenommene Gründung durch Caesar und die Römer vergleichsweise prosaisch“, stellte MICZKA fest, „aber die Florentiner haben aus diesem Mangel etwas gemacht.“⁹⁹² Die in der Geschichtsschreibung bewusst konstruierte Gründungslegende erfüllte einen bedeutenden Zweck in der Sicherung des politischen Selbstbewusstseins der Kommune im 13. und 14. Jahrhundert: „The beginnings of political thought in Florence“ überschrieb RUBINSTEIN folglich seine Studie der mittelalterlichen Historiographie der Stadt.⁹⁹³ „Wo ein solches Bürgertum existierte, wie in den ober- und mittellitalienischen Kommunen, da sah es Rom aus der Perspektive seines Selbstbewusstseins: als bewundertes Vorbild zwar, aber als ein Vorbild, das zu erreichen man sich ohne weiteres zutraute. Wenn zahlreiche Städte ihre Gründung von Rom herleiteten, wenn sie ein „neues Rom“ sein wollten, so um Rom zu übertreffen.“⁹⁹⁴ Diese Auffassung spiegelt sich deutlich in der Aussage Villanis wieder, die Geschichte seiner Heimatstadt in dem Bewusstsein niederzuschreiben, dass jene sich im Aufstieg befände, während Rom im Sinken begriffen sei.⁹⁹⁵ Entscheidend ist also weniger, inwiefern die Geschichte der Florentiner Stadtgründung in den mittelalterlichen Chroniken auf historische Tatsachen zurückzuführen ist, als vielmehr die Bedeutung des sich in der Stadtgründungslegende widerspiegelnden Romgedankens und des Florentiner Mythos für die spätmittelalterliche Gegenwart. In diesem Kontext sind sowohl die Aussagen Villanis als auch die Miniaturen des Chigiano zu bewerten.

Vergangenheit, untersuchte und dabei auch die Darstellung der Ursprünge von Florenz behandelte, vgl. insbesondere S. 17–22 zu Giovanni Villani. Die umfassendste Abhandlung des Themas im Hinblick auf Florenz findet sich immer noch bei RUBINSTEIN (1942) 2004. Teilweise ging auch MAISSEN 1994 (A) auf den Romgedanken bei Dante, Villani, Boccaccio und Malispini ein. Mit dem Florentiner Gründungsmythos hat sich außerdem BENVENUTI, Anna: „Secondo che raccontano le storie“: il mito delle origini cittadine nella Firenze comunale. In: Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100–1350). Pistoia 1995, S. 205–252 beschäftigt, ohne jedoch grundlegend Neues beizutragen. Die Abhandlung von Marthe DOZON: Les Légendes de fondation de Fiesole & de Florence au temps de Dante, Documents de travail et prépublications / Centre de Recherches de Langue et Littérature Italiennes, Université Paris X, Nanterre; 31 war mir leider nicht zugänglich.

⁹⁹² MICZKA 1974, S. 230.

⁹⁹³ RUBINSTEIN hob die Bedeutung der mittelalterlichen Geschichtsschreibung als Quelle für die sich herausbildenden politischen Ideologien heraus: „Historiography as a primary source for the history of political thought is all too often neglected. In Florence it reveals the beginnings of political ideology in an epoch when other sources are silent.“ RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 1.

⁹⁹⁴ BUCK, August: Zur Geschichte des italienischen Selbstverständnisses im Mittelalter. In: Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder. München 1963, S. 67.

⁹⁹⁵ VIII 36: „*Ma considerando che la nostra città di Firenze, figliuola e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, si come Roma nel suo calare, ni parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della città di Firenze [...].*“

Quellen für die Florentiner Gründungslegende

In Florenz kam die Rom-Idee im 13. Jahrhundert auf: Die früheste bekannte Florentiner Stadtgeschichte, die *Chronica de origine civitatis*, konstruierte wahrscheinlich zu Beginn des Duecento aus Legenden, mythologischen Traditionen und historischen Tatsachen – wie der Titel es schon ausweist – die Ursprünge und die Frühgeschichte der Stadt Florenz.⁹⁹⁶ Dem mittelalterlichen Topos folgend und eventuell zusätzlich durch die antiken Ruinen, welche im 13. Jahrhundert in der Stadt noch gut sichtbar waren, bestätigt, wurde Florenz dort erstmals als antik-römische Gründung beschrieben. Bedingung war die Überzeugung von der ruhmreichen Größe des antiken Roms, welche als ideale Stadt verherrlicht wurde. Diese Ansicht spiegelt sich beispielsweise in einer Aussage Brunetto Latinis aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wider: „*En Ytaille a maintes provinces, dont Toschane est la premiere, ou Rome est tot avant.*“⁹⁹⁷ Die Florentiner sahen sich in Anbetracht der Tatsache, dass das mittelalterliche Rom im Niedergang begriffen war, als rechtmäßige Fortführer und Erben Roms. Diese Idee wird mit der Gründungslegende verbunden als „una specie di presupposto mentale“⁹⁹⁸ zur Stärkung des eigenen, kommunalen Selbstverständnisses.

Die *Chronica de origine civitatis* spannte einen roten Faden von Noah bis zur Arnostadt, welcher sich im Folgenden in sämtlichen Florentiner Chroniken wieder findet – so auch in der *Nuova Cronica* des Villani. Knapp zusammengefasst gestaltet sich die Abstammungslegende der Florentiner folgendermaßen: Attalante, ein Nachkomme Noahs, gründete als erste Stadt in Europa Fiesole. Sein Sohn Dardanus gründete Troja, woher Aeneas stammte, welcher sich in Latium niederließ. Die Gründer Roms, Romulus und Remus, waren über ihre Mutter Rhea Silvia Nachkommen des Aeneas. Die Römer wiederum besiegten das mit Catilina verbündete Fiesole und gründeten nach der Zerstörung Fiesoles am Ufer des Arno die Stadt Florenz, welche nach dem Vorbild Roms erbaut wurde. 500 Jahre nach der Gründung des antiken Florenz wurde die Stadt von Totila zerstört, welcher Fiesole neu errichten ließ. Doch die Römer bauten Florenz als Gegenmacht zu Fiesole nach dem Schema des antiken Roms wieder auf. Die beiden Städte existierten rund 500 Jahre nebeneinander, bis die Florentiner die Nachbarstadt endgültig in Schutt und Asche legten und die Fiesolaner nach Florenz zogen, um sich dort niederzulassen. Der Parallelismus dieser sagenhaften Geschichtskonstruktion ist frappant: Zweimal intervenierten die Römer in das Schicksal der Arnostadt, zweimal erbauten sie jene nach dem Vorbild des antiken Roms. Tatsächlich wurde Florenz um 30–15 v.Chr. als kleine Kolonie namens *Florentia* in Folge der durch Julius Cäsar 59 v.Chr. erlassenen Flurgesetzgebung, der *Lex Julia*, welche für jeden Veteranen ein Stück Boden zur Kultivierung vorsah, an der Via Cassia erbaut. Eine vorausgehende Zerstörung der Etruskerstadt Fiesole (gegründet wohl um 450 v.Chr.) ist nicht auszuschließen, ein direkter Zusammenhang zwischen dem Niedergang der einen und dem Aufbau der anderen Stadt ist jedoch fiktiv. Mit Sicherheit wurde Florenz weder durch Totila noch durch einen anderen Herrscher der Völkerwanderungszeit im 5. oder 6. Jahrhundert zerstört. Demnach bestand auch kein Bedarf, die Stadt wieder neu aufzubauen. Die Zerstörung Fiesoles, die in der *Chronica de origine civitatis* 500 Jahre nach dem Auftreten Totilas angesetzt ist (Villani datierte sie deshalb auf 1010), fand

⁹⁹⁶ Vgl. RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 1ff. zur *Chronica de origine civitatis*, ihrer Überlieferung und den verwendeten Quellen.

⁹⁹⁷ LATINI, S. 116 (Buch I 123.5).

⁹⁹⁸ MARIANI 1956, S. 22.

tatsächlich jedoch erst 1125 statt.⁹⁹⁹ In einem rein fiktiven Antagonismus sind die Nachbarstädte Florenz und Fiesole miteinander verbunden: Die Existenz der einen Stadt erforderte die Auslöschung der anderen. Die Wiederholung von bestimmten Situationen sowie die Übertreibung der Ereignisse zielten auf die Stärkung der Verbindung zwischen Rom und Florenz ab.¹⁰⁰⁰

Der legendäre Stadtgründer Julius Cäsar

Der Romgedanke ist in Florenz mit dem Ruhm des angeblichen Stadtgründers Julius Cäsar verbunden. Die Bedeutung, die Cäsar im Mittelalter spielte, ist allgemein bekannt: Als Gründer des antiken Kaiserreichs der Römer, als am meisten verehrter Feldherr und Held war Cäsar für das Mittelalter – schon die Humanisten waren da anderer Meinung¹⁰⁰¹ – der Inbegriff der römischen Tugenden.¹⁰⁰² „Cesar was looked on as the perfect example of the conqueror and ruler.“¹⁰⁰³ Mit der Behauptung, Cäsar habe die Stadt Florenz gegründet, wurden die römischen Ursprünge untermauert.¹⁰⁰⁴ Florenz steht jedoch keineswegs alleine mit der Rückführung ihrer Geschichte auf die legendäre Gründerfigur: Eine Reihe anderer Städte in ganz Europa wie Paris, Sevilla oder Merseburg verstanden sich ebenfalls als Gründungen Cäsars.¹⁰⁰⁵ Für Villani ist Julius Cäsar der Urheber des Kaisertums und Vorgänger der mittelalterlichen Imperatoren im Sinn der „*translatio imperii*“: „Obwohl Guelfe und Republikaner, so denkt er hierin doch ganz wie Dante“, befand MEHL.¹⁰⁰⁶ Als republikanischer Guelfe sah sich der Chronist deshalb trotzdem in der Lage, die Rolle Cäsars, welcher durch den Bürgerkrieg gegen Pompeius das Ende der römischen Republik herbeiführte und sich selbst zum alleinherrschenden Imperator ausrief, in seiner Darstellung der Florentiner Geschichte zu werten.

Villani hielt sich in seiner Beschreibung der cäsarischen Erbauung – die während republikanischer Zeit stattfand – an die frühere Florentiner Chronistik, das heißt die *Chronica di origine civitatis* und die *Gesta Florentinorum*. Nachdem die Römer Fiesole zerstört hatten, begann

⁹⁹⁹ Vgl. zu Realität und Fiktion in der Gründungsgeschichte der *Chronica de origine civitatis* RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 7–9. Zur Frühgeschichte von Florenz außerdem HARTWIG 1875, S.73ff.; DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 9ff.; MAETZKE, Guglielmo: Florentia. Rom 1941; LOPES PEGNA, Mario: Firenze dalle origini al medioevo. Florenz 1962; GROTE, Andreas: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. 5. Auflage. München 1980; HIBBERT, Christopher: Florence: the biography of a city. London 1993, S. 1–4.

¹⁰⁰⁰ Laut RUBINSTEIN (1942) 2004 „Exaggeration is one means of legendary construction, repetition of important events another“, EBD. S. 14.

¹⁰⁰¹ Hier sei an die Ausmalung der Anticappella des Sieneser Palazzo Pubblico (ausgeführt von Taddeo di Bartolo, 1406–1407) erinnert, in der Julius Cäsar und Pompeius als negatives Exempel für die weitreichenden Folgen von persönlicher Ambition und Uneinigkeit und letztlich als Verantwortliche für den Niedergang der römischen Republik aufgeführt sind. Vgl. dazu RUBINSTEIN 1958, S. 196f. und weiter unten.

¹⁰⁰² Zur Bedeutung Cäsars im Mittelalter vgl. GRAF 1923, S. 191–242, bes. S. 209ff. zur Wertung Cäsars in Florenz; MEHL 1927, S. 111; MARIANI 1956, S. 24ff.; GRAUS, Frantisek: Lebendige Vergangenheit. Köln 1975, S. 218–224.

¹⁰⁰³ MATTHEWS SANFORD 1944, S. 39. „Giulio Cesare è generalmente considerato nel medio evo quale primo imperatore, e la sua celebrità viene in gran parte dall’opinione appunto ch’egli avesse fondato l’impero, e dato principio all’era più bella e più gloriosa di Roma. Come nascesse questo errore non andrem ricercando, se pure non s’ha a dire che quanto si conosceva dei fatti di Ceare, e la consuetudine di confondere le cose aventi affinità tra di loro, propria dei tempi a cui faccia difetto la critica, lo rendevano necessario ed inevitabile“, begann GRAF sein Kapitel über die Bedeutung Cäsars im Mittelalter, vgl. GRAF 1923, S. 193.

¹⁰⁰⁴ „Mit der Gründung eines Ortes durch den „römischen Kaiser“ wie ihn das Mittelalter auffasste, konnte geprunkt werden“, GRAUS 1975, S. 220.

¹⁰⁰⁵ Vgl. GRAF 1923, S. 213f.

¹⁰⁰⁶ MEHL 1927, S. 111.

Julius Cäsar an den Ufern des Arno eine neue Stadt zu bauen. Er legte die Stadtgrenzen fest¹⁰⁰⁷ und beschloss, die Stadt „*Cesaria*“ zu nennen. Der Name einer Stadt stellt ein wesentliches Element der städtischen Identität dar.¹⁰⁰⁸ Der römische Senat wandte jedoch ein, dass auch die anderen römischen Edelmänner, die an der Belagerung Fiesoles beteiligt waren, an der Stadt mitbauen und sie bevölkern sollten. Wer zuerst mit seiner Aufgabe fertig sei, dürfe die Stadt nach seinem Namen benennen. Albinus, Macrinus, Gnaeus Pompeius und Marcius teilten sich mit Julius Cäsar die Arbeiten: Albinus pflasterte,¹⁰⁰⁹ Macrinus konstruierte die Wasser-versorgung,¹⁰¹⁰ Gnaeus Pompeius baute die Mauer und die runden Türme aus gebrannten Ziegeln¹⁰¹¹ und Marcius ließ das Kapitol nach dem römischen Vorbild erbauen.¹⁰¹² Jeder versuchte, seine Aufgabe als erster zu erledigen, doch am Ende waren alle gleichzeitig fertig und niemand konnte die Stadt auf seinen Namen taufen. So wurde sie zuerst „*Piccola Roma*“ genannt, doch andere nannten sie „*Floria*“ nach Fiorinus, der als erster den Platz am Arno besiedelt hatte und im Kampf gegen die Fiesolaner gefallen war,¹⁰¹³ oder weil an diesem Ort angeblich so viele Blumen und Lilien wuchsen. Villani übernahm diese Gründungslegende weitgehend aus der *Chronica des origine civitatis*.¹⁰¹⁴ Allerdings sind dort nicht die Namen der vier „Gründerväter“ neben Julius Cäsar erwähnt, die sich jedoch in der *Gesta Florentinorum* des Sanzane finden.¹⁰¹⁵ Deutlich wird der republikanische Akzent der Gründungslegende: Cäsar ist nicht der alleinige Stadtgründer, ihm kommt nicht die Ehre zu, die Stadt nach sich selbst zu benennen

Die Verbildlichung der antiken Stadtgründung von Florenz



Abb. 95

Die Miniatur auf f. 27v, welche die fünf Stadtgründer vor ihrem Werk zeigt, ist eine exakte Verbildlichung des Chroniktextes (Abb. 95). Sie gesteht Julius Cäsar keine gegenüber den

¹⁰⁰⁷ Im Text (I 38) heißt es: „*in quello luogo fece cominciare ad edificare una città [...]. Cesare adunque, compreso l'edificio della città, e messovi dentro due ville dette Canarti e villa Arnina.*“ Der Bau einer Stadt begann immer mit der Festlegung ihrer Grenzen und dem Mauerbau.

¹⁰⁰⁸ Vgl. BENVENUTI 1995, S. 228.

¹⁰⁰⁹ „*prese a smaltare tutta la città.*“

¹⁰¹⁰ „*fece fare il condotto dell'acqua.*“

¹⁰¹¹ „*fece fare le mura della città di mattoni cotti, e sopra i muri dela città edificò torri ritonde molto spesse [...].*“

¹⁰¹² „*fece fare il Campidoglio al modo di Roma.*“

¹⁰¹³ I 34–35. Illustriert auf f. 26r und f. 26v, vgl. dazu weiter unten IV.A.3.1.3.

¹⁰¹⁴ HARTWIG 1875, S. 55–56.

¹⁰¹⁵ Vgl. EBD., S. 2. Einzig [Gnaeus] Pompeius [Magnus] war ein Zeitgenosse Cäsars, während [Marcus Oppelius] Macrinus und [Clodius] Albinus römische Kaiser des 2. bzw. 3. nachchristlichen Jahrhunderts sind. Auf welchen Marcius sich die Quellen beziehen, ist unklar.

anderen Römern herausragende Rolle zu.¹⁰¹⁶ Die Illustration stellt die Stadtgründung – entsprechend der Darstellung der Ereignisse im Text der *Nuova Cronica* – als Gemeinschaftswerk dar. In der Miniatur sind die fünf Römer vor der folienartigen, einem Bühnenprospekt gleichenden Stadtansicht zu sehen. Da die Männer weder durch besondere Attribute noch durch Beschriften ausgezeichnet sind, stellt sich die Frage der Identifikation. Einzig über die Zeigegesten auf die von ihnen erbauten Werke kann man die einzelnen Römer identifizieren. Der erste von links trägt einen Helm und ein Schwert und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Stadtmauer hinter ihm. Er mag mit Gnaeus Pompeius, dem Erbauer der Mauern gleichzusetzen sein. Rechts neben Gnaeus Pompeius zeigt ein soldatisch gewandeter Mann auf ein großes rechteckiges, rosafarbenes Gebäude, welches man als das Kapitol identifizieren könnte. Es handelt sich bei dieser Figur wohl um Marcius. Mit derselben Geste und nach oben gewandtem Blick weist Julius Cäsar rechts neben ihm auf einen grün lasierten Rundbau. Mit diesem Gebäude ist vermutlich das von Cäsar erbaute Amphitheater gemeint.¹⁰¹⁷ Klar identifizierbar sind Albinus, der nach unten auf das Pflaster zeigt und Macrinus ganz rechts, der den Blick auf das Aquädukt lenkt, welches die Stadt mit Wasser versorgt.¹⁰¹⁸ Die Stadt ist von einer aus Steinquadern erbauten, mit Zinnen bekrönten Mauer eingefasst, die durch ein Tor zugänglich ist und zwei spitze Rundtürmchen – von Villani als „*torri ritonde*“ im Text (I 38) beschrieben – aufweist. Die runden Türme der Stadtmauer finden sich einzig in der Darstellung von Florenz auf f. 27v. In den 15 weiteren Darstellungen der Stadt im Chigiano weist die Mauer jeweils Türme über viereckigem Grundriss auf. LUISI interpretiert diese Tatsache als einen Versuch des Buchmalers, die vom mittelalterlichen Mauerbau zu unterscheidende römisch-antike Befestigungstechnik zu visualisieren.¹⁰¹⁹ Das einzige antik wirkende Element ist der Aquädukt, welcher von einer Säule mit einem Würfelkapitell getragen wird. Die Illustration konzentriert die im Text beschriebenen Ereignisse in einem einzigen Moment, in dem sich die fünf Bauherren mit ihrem Werk präsentieren. Doch wird weniger ein Ereignis illustriert als vielmehr fünf Stellvertreter für die edlen römischen Ursprünge der Stadt. So wies Villani darauf hin, dass die Stadt mit den besten römischen Bürgern besiedelt wurde, welche einer gewissen Anzahl von Fiesolanern erlaubten, sich ebenfalls dort niederlassen – für den Chronisten ein Grund, weshalb es so viele Spannungen und Konflikte in der Stadt gab.¹⁰²⁰

Die antiken Bauwerke der Stadt Florenz

Als „Tochter und Schöpfung Roms“ verstand Villani seine Geburtsstadt in der *Nuova Cronica*.¹⁰²¹ Bestimmung seiner Chronik war die „wissenschaftliche“ Darlegung der Geschichte von Florenz, wobei insbesondere Wert auf die Demonstration der Rolle gelegt wurde, welche die antiken Römer bei der Gründung der Stadt innehatten. Der Chronist war von der Glorie

¹⁰¹⁶ Die angebliche Gründung von Florenz fand in der republikanischen Zeit statt. Cäsar ist in der Miniatur deshalb korrekterweise nicht als Kaiser ausgezeichnet.

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu weiter unten in diesem Kapitel. In I 36 beschrieb Villani das von Julius Cäsar erbaute Amphitheater.

¹⁰¹⁸ Vgl. zum Aquädukt weiter unten. MAGNANI 1936, S. 24 identifizierte die Figuren von links nach rechts mit Julius Cäsar, Gnaeus Pompeius, Marcius, Albinus und Macrinus.

¹⁰¹⁹ Vgl. LUISI 2005, S. 43.

¹⁰²⁰ I 38. „*Et nota perche i fiorentini sono sempre in guerra e di tensione tra loro*“: die Bevölkerung bestand aus zwei so verschiedenen Gruppen wie den „*nobili cittadini di Roma*“ und den Fiesolanern, die „*tutti rudi*“ waren.

¹⁰²¹ VIII 36.

Roms und der „*nobilità*“ der antiken Römer überzeugt.¹⁰²² Die *Nuova Cronica* ist dabei ausführlicher als ihre Vorgänger: So benutzte Villani zwar die *Chronica de origine civitatis* und Sanzanomes *Gesta Florentinorum*, ergänzte diese jedoch um eigene, die Argumentation stützende Beobachtungen und Hinweise, da – wie er selbst schrieb – die Quellenlage dünn war: „*de' proprii fatti di Firenze a quegli tempi non troviamo cronica né altre storie che ne facciano grande memoria.*“⁴⁰²³ Villani war sich des Legendencharakters seiner Quellen bewusst und hatte es sich deshalb zur Aufgabe gemacht, die Mythen auf eine historisch solide Basis zu stellen. Er fügte aus diesem Grund eigene archäologische Beobachtungen in seine Chronik ein: Neben dem antiken Marstempel, welcher als einziges Bauwerk aus der Antike überkommen sein sollte und auf den noch ausführlich eingegangen wird, beschrieb er weitere antike Bauwerke der Stadt Florenz.

Das Parlagio – ein antikes Amphitheater in Florenz

Besonders eindrücklich ist die Schilderung des so genannten „*parlago*“, des aus hadrianischer Zeit stammenden, außerhalb der römischen Stadtmauern gelegenen Amphitheaters, welches im Trecento noch gut sichtbar gewesen sein musste.¹⁰²⁴ Die Umrise sind heute im Straßenverlauf von Via Torta, Via Bentaccordi und Piazza Peruzzi noch zu erkennen. In Kapitel I 36 legte der Chronist dar, wie Cäsar während der Belagerung von Fiesole in der „*villa di Camarti presso al fiume d'Arno*“, das heißt „*quasi ov'è oggi Firenze*“, ein „*parlatorio*“ erbauen ließ, in dem er sein „*parlamento*“ abhalten konnte. Villani gab weitere Angaben zu diesem Gebäude, welches in der Volkssprache „*parlago*“⁴⁰²⁵ genannt wurde: Es sei rund erbaut worden, mit wunderbaren Gewölben und einem Platz in der Mitte. Auf Stufen habe man sich ringsherum setzen können. Die Höhe habe mehr als 60 *braccia* betragen. Dieses Gebäude, so Villani, habe zwei Zugänge gehabt, durch welche sich das Volk zur Abhaltung des „*parlamento*“ versammelte. Zuerst saßen die Vornehmsten und dann absteigend das Volk entsprechend seiner Würde. Alle hörten deutlich, wenn eine Person sprach, „*e capevavi ad agio infinita moltitudine di genti*“, so dass das Gebäude zu Recht den Namen „*parlatorio*“ trug. Das Bauwerk wurde zur Zeit Totilas zerstört, „*ma ancora a' nostri di si ritrovano i fondamenti e parte delle volte presso a la chiesa di San Simone a Firenze e infino al cominciamento de la piazza di Santa Croce*“ Villani berichtete weiter, dass die Paläste der Peruzzi zum Teil auf den Fundamenten des „*parlago*“ erbaut seien.

Amphitheater gehören zu den stabilsten antiken Bauwerken und blieben oft durch das ganze Mittelalter hindurch relativ gut erhalten. Die antike Baustruktur erfuhr häufig eine Umnutzung: Entweder als militärische Festung wie in Trier, Nîmes oder Spoleto oder als Wohngebäude wie in Lucca oder Arles. Das Florentiner Amphitheater scheint erst während der städtischen Ausdehnung im 13. Jahrhundert als Wohnraum genutzt worden zu sein.¹⁰²⁶ Aus der

¹⁰²² MEHL hielt nichts davon, bei Villani von einem „Romkult“ zu sprechen: „Aber das Wissen um die Bedeutung des alten Rom und seine Verehrung für dessen Größe klingen doch aus allem, was er über die ewige Stadt zu sagen hat“ und weiter „Dieses Bemühen, Florenz in einen möglichst engen Zusammenhang mit dem alten Rom zu bringen, zeigt deutlich die hohe Vorstellung, die er von der ehemaligen Beherrscherin der Welt hat“, MEHL 1927, S. 103f.

¹⁰²³ I 41.

¹⁰²⁴ Vgl. MAETZKE 1941, S. 61–63; LOPES PEGNA 1962, S. 115. LOPES PEGNA datiert das Bauwerk zwischen 124 und 130 n.Chr., EBD. S. 122.

¹⁰²⁵ In einem Dokument von 1072 wurde das Bauwerk als „*Perilasium maius*“ bezeichnet. Ursprung dieses Begriffs ist das griechische *perielasion* mit der Bedeutung „runder Raum“. Die Florentiner wandelten das griechische Wort in *Parlascio* ab, welches von den Florentiner Chronisten als *Parlago* interpretiert wurde, vgl. EBD., S. 115, Anm. 140.

¹⁰²⁶ GREENHALGH, Michael: The survival of Roman antiquities in the Middle Ages. London 1989, S. 108, siehe außerdem SZNURA, Franek: L'espansione urbana di Firenze nel Dugento. Florenz 1975, S. 46. GREENHALGH

Beschreibung Villanis wird offensichtlich, dass die Struktur des ehemaligen Amphitheaters noch soweit erhalten war, dass sich die Akustik der Anlage offenbarte. Die ursprüngliche Funktion als Schauplatz von Gladiatoren- und Tierkämpfen, Theateraufführungen und sportlichen Wettkämpfen war dem mittelalterlichen Chronisten nicht bekannt. Die Interpretation als Versammlungsstätte ist wohl im ähnlichen Klang der Worte „*parlago*“ und „*parlamento*“ begründet.¹⁰²⁷ Ein Parlament, in dem Cäsar seine Soldaten versammelte, war im antiken Rom unvorstellbar – noch dazu in der Form eines Amphitheaters. Villani erkannte jedoch, dass es sich um ein antikes Bauwerk handelte, welches in der Lage war, viele Menschen aufzunehmen. Auch bei den Nachfolgern Villanis hat das antike Amphitheater Eindruck hinterlassen: Es wurde wie das Baptisterium und der antike Aquädukt immer wieder herangezogen, wenn es um die Argumentation für die antiken Ursprünge der Stadt ging. Coluccio Salutati nannte im Quattrocento in der *Invective gegen Loschi* das „*Parlasium sive Circus*“ als eines der Hauptbauwerke der antiken Stadt.¹⁰²⁸ Ebenfalls im 15. Jahrhundert beschrieb Leonardo Bruni in der *Historiae Florentini populi* die Überreste eines sehr großen Theaters für öffentlich abgehaltene Spiele, welches in der Antike außerhalb der Stadtmauern an einem Platz, welcher nun von privaten Häusern eingenommen wurde, gelegen war.¹⁰²⁹ In der Miniatur auf f. 27v des Chigiano ist das römische Amphitheater von Florenz – wenn auch in einer eher eigenwilligen mittelalterlichen Art und Weise – dargestellt: Der Erbauer des Theaters, Julius Cäsar, zeigt auf ein sich in der Bildmitte befindliches rundes Gebäude mit hohen, schmalen Fenstern, welches von fünf Säulen bekrönt wird. In seinem Erscheinungsbild ähnelt dieses Gebäude der Darstellung des römischen Kolosseums auf f. 203r des Chigi L.VIII.296. Diese Analogie läßt die Vermutung zu, dass es sich bei dem Bauwerk auf f. 27v um das erwähnte Amphitheater handelt.¹⁰³⁰

verfolgte die These, dass durch die Expansion der Städte im 13. Jahrhundert eine Vielzahl an antiken Fragmenten und Bauwerken zutage gefördert wurden. Daraus schloss er: „Its obvious conclusion is that much more antique material was available during the Middle Ages than at any time up to the nineteenth century.“ GREENHALGH brachte deshalb Antiken-Interesse und Bevölkerungswachstum miteinander in Korrelation. Speziell in Florenz wurden im Zuge der städtischen Ausdehnung allerdings sehr viele antike Überreste zerstört: „Much was lost in the process - as at Florence, which is alarmingly short of ancient remains.“ S. 248. Eine ausführliche und pointierte Kritik an GREENHALGHs Überblickswerk über das im Mittelalter vorhandene antike Material und seinen Thesen verfasste ESCH, Arnold: *Nachleben der Antike und Bevölkerungsvermehrung. Bemerkungen zu einem neuen Buch.* In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 70, 1990, S. 556–572. So entgegnete dieser, dass gerade Florenz, welches „nicht gerade mit antichità gesegnet“ war zum „Zentrum der Frührenaissance“ wurde, EBD. S. 560.

¹⁰²⁷ „*Parlago*“ wurde mit „*parlare*“ in Verbindung gebracht, vgl. HARTWIG 1875, S. 67f., Anm. 36. In der *Chronica de origine civitatis* findet sich dieser Zusammenhang auch: So heißt es im Luccheser Codex der *Chronica*, dass bei der Gründung von Florenz durch die Römer „*un altro nobile facesse fare il parlago cioè parlamentario [...] si comera in Roma.*“, vgl. EBD., S. 55. Zum Codex des Staatsarchivs in Lucca ausführlich EBD., S. XXIX–XLII.

¹⁰²⁸ SALUTATI, Coluccio: *Invectiva in Antonium Luscum Vicentinum.* In: *Prosatori Latini del Quattrocento.* Hrsg. v. Eugenio Garin. Mailand / Neapel 1952, S. 8–36. Vgl. auch STRAEHLE, Gerhard: *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borgini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts.* München 2001, S. 70.

¹⁰²⁹ “[...] *et theatri ingentis ad ludos populares tunc extra moenia positi, nunc intra urbem ipsam privatorum aedificiis occupati.*“ BRUNI ARETINO, Leonardo: *Historiarum Florentini populi Libri XII (Dalle origini all'anno 1404) e Rerum suo tempore gestarum (Commentarius).* Hrsg. v. Emilio Santini und Carmine di Piero. *Rerum Italicarum Scriptores*, XIX.3. Città di Castello 1914, S. 6. Siehe zur *Historiae Brunis* BARON 1988, S. 43–93. Bruni begann seine Aufzeichnungen zu seiner “first humanistic history of an Italian city” im Jahre 1415, siehe EBD., S. 43.

¹⁰³⁰ Vgl. LUISI 2005, S. 43f.

Der antike Aquädukt von Florenz

Das zweite Bauwerk, das Villani innerhalb der ausführlichen Schilderung der Erbauung von Florenz durch die Römer beschrieb, ist der antike Aquädukt von Florenz:

„Macrino fece fare il condotto dell'acqua in doce e in arcora, faccendola venire di lungi a la città per VII miglia, acciò che-lla città avesse abondanza di buona acqua da bere, e per lavare la città; e questo condotto si mosse infino dal fiume detto la Marina a piè di monte Morello, ricogliendo in se tutte quelle fontane sopra Sesto, e Quinto, e Colonnata.“ (I 38)

Die massiven Überreste der Arkaden eines Aquädukts waren im Mittelalter außerhalb der Stadt noch in der Nähe des Borgo delle Panche und der alten Pieve di Santo Stefano in Pane sowie in der Gegend der heutigen Piazza Tanucci in Richtung des Romito sichtbar. Bei Kirche und Hospital von San Giovanni tra l'Arcora existierte bis zur Zerstörung im Jahre 1529 eine lange Arkadenreihe des aus der Zeit Kaiser Claudius' stammenden Aquädukts.¹⁰³¹ Die lokalen Geschichtsschreiber äußerten sich mit Stolz über das antike Bauwerk: Neben Villani nannte auch Leonardo Bruni den Aquädukt an erster Stelle unter den antiken Überresten, welche „*in hac nostri temporis magnificentia civitatis*“ noch zu bewundern waren.¹⁰³² Auch Coluccio Salutati erwähnte die antike Wasserversorgung: „*Restant adhuc arcus aquaeductus vestigia, more parentum nostrum, qui talis fabricae machinamentis dulces aquas ad usum omnium deducebant.*“¹⁰³³ In der Miniatur auf f. 27v des Chigiano ist der im Chroniktext beschriebene Aquädukt dargestellt: Der legendäre Erbauer Macrinus weist auf das aus einer großen, nach oben offenen Rinne bestehende Bauwerk, welches von einer schlanken Säule mit einem Würfelkapitell getragen wird. Das Wasser wird vom Hügel herab direkt in die Stadt geleitet. Vergleicht man die Darstellung im Chigiano mit den aus claudischer Zeit stammenden Fragmenten eines Aquädukts bei Rom mit seinen massiven, gemauerten Pfeilern sowie einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Zeichnung des Florentiner Aquädukts,¹⁰³⁴ so stellt man fest, dass es sich bei der Miniatur um eine Phantasiedarstellung handelt. Es ging den Buchmalern nicht um die realistische Abbildung eines Bauwerks, welches sie mit größter Sicherheit aus eigener Anschauung kannten, sondern um die möglichst eindringliche Verbildlichung des Chroniktextes. So ist der von Villani erwähnte Monte Morello dargestellt, der Aquädukt ist auf ein Minimum verkürzt und zudem wird deutlich, dass er das Wasser über die Stadtmauern hinweg direkt in das Zentrum der antiken *Florentia* brachte. Villani erwähnte weiter eine Art Zisterne, in welcher sich das Wasser sammelte: „*E in Firenze faceano capo le dette fontane a uno grande palagio che si chiamava termine, capud aque, ma poi in nostro volgare si chiamò Capaccia, e ancora oggi in Terza si vede dell'anticaglia.*“¹⁰³⁵ Fragmente der hadrianischen Thermen von Capaccio wurden bei Ausgrabungen im 20. Jahrhundert in der Via di Capaccio freigelegt.¹⁰³⁶ Laut LOPES PEGNA „questa cisterna, ingrandita in occasione dell'erezione delle terme adrianeee, era però del tutto indipendente da esse, anche se convenzionalmente le due opere pubbliche vengongo unite nella stessa denominazione.“¹⁰³⁷ Der Hinweis Villanis, dass man noch „heute“ in den

¹⁰³¹ Vgl. MAETZKE 1941, S. 64f.; LOPES PEGNA 1962, S. 126f.

¹⁰³² Siehe BRUNI ARETINO, S. 6, vgl. außerdem GREENHALGH, Michael: Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. v. Salvatore SETTIS. Band II. Turin 1984, S. 110; BARON I 1988, S. 72f.

¹⁰³³ SALUTATI, S. 20. Vgl. auch STRAEHLE 2001, S. 70.

¹⁰³⁴ Abgebildet bei LOPES PEGNA 1962, S. 127, Abb. 43. Der Aquädukt ist außerdem auf f. 2r („Colline fiesolane“) des Codex Rustici (Florenz, Biblioteca Seminario Maggiore del Cestello) dargestellt.

¹⁰³⁵ I 38, vgl. EBD. 1962, S. 129f.

¹⁰³⁶ Vgl. EBD., S. 133ff.

¹⁰³⁷ EBD., S. 130.

Thermen Reste der Antike sehen könne, zeigt, dass das Bauwerk bis ins 14. Jahrhundert bekannt war.

Das Florentiner Kapitol

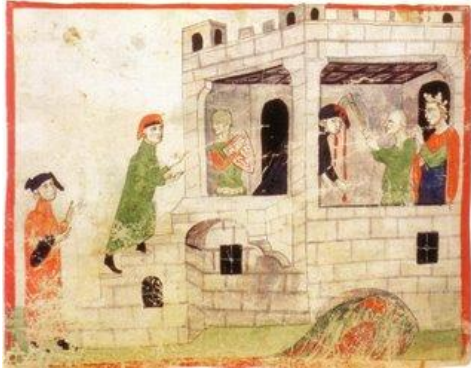


Abb. 96

Ein weiteres bedeutendes Bauwerk des antiken Florenz, welches Villani im Text mehrfach erwähnte, war das Kapitol.¹⁰³⁸ Von diesem Gebäude war jedoch schon im Trecento nichts mehr erhalten. Einzig über eine Ortsbezeichnung läßt sich der Standort eruieren: „*Questo Campidoglio fu ov'è oggi la piazza di Mercato Vecchio, di sopra a la chiesa di Santa Maria in Campidoglio: e questo pare più certo.*“⁴⁰³⁹ Der Chronist beschrieb das Bauwerk als „*palagio, overo la mastra fortezza della cittade [...] di maravigliosa bellezza*“, welches nach dem Vorbild des römischen Kapitols erbaut worden war.¹⁰⁴⁰ Demnach ähnelte das Kapitol in der Vorstellung Villanis nicht einem antiken, Jupiter, Juno und Minerva geweihten Tempel¹⁰⁴¹ sondern vielmehr einem Gebäude wie dem mittelalterlichen Senatorenpalast in Rom.¹⁰⁴² Diese Auffassung verbildlichen auch die Miniaturen des Chigiano auf f. 27v, f. 29v und f. 35v: Das Florentiner Kapitol wird jeweils als massiver, rechteckiger Bau dargestellt, welcher von vier Ecktürmen bekrönt ist. In der Illustration auf f. 35v, die den heimtückischen Mord an den Stadtoberen von Florenz, befohlen durch den Tyrannen Totila, zeigt, ist eine Außen- und Innenansicht des Kapitolspalastes zu sehen (Abb. 96). Das Gebäude entspricht der Beschreibung Villanis in den Kapiteln I 38 und II 1, wo von dem unter dem Kapitol durchlaufenden Zufluss des Arno die Rede ist. Bei der Verbildlichung des Kapitols war der Buchmaler des Chigiano einzig auf die Schilderung in der *Nuova Cronica* und seine eigene Phantasie angewiesen.

Villani wusste auch über außerhalb von Florenz erhalten gebliebene Ruinen oder Fragmente aus antiker Zeit Bescheid: So schrieb er, dass man die Fundamente der von Attalante erbauten antiken „*rocca [...] di grandissima bellezza e fortezza*“ in Fiesole noch sehen könne.¹⁰⁴³ Er wies auf die Grablege des legendären Stadtgründers von Padua, Antenor, hin, welche „*ancora oggi si vede in Padova.*“⁴⁰⁴⁴ Das Antenor-Grabmal in Padua stammt aus 13. Jahrhundert, möglich ist, dass

¹⁰³⁸ Vgl. zum antiken Florentiner Kapitol LOPES PEGNA 1962, S. 87ff.; LUISI 2005, S. 43ff.

¹⁰³⁹ I 38.

¹⁰⁴⁰ Vgl. EBD.

¹⁰⁴¹ Traditionell wird der Tempel der kapitolinischen Triade Jupiter, Juno und Minerva geweiht, vgl. LOPES PEGNA 1962, S. 87.

¹⁰⁴² Vgl. hierzu LUISI 2005, S. 43ff. Laut LUISI ist der Senatorenpalast auf f. 203v bei der Darstellung der Ankunft Heinrichs VII. in Rom ganz rechts im Bild zu sehen, vgl. EBD. S. 45 und S. 226.

¹⁰⁴³ I 7: „*si come ancora si mostra e può vedere per le fondamenta delle dette mura*“. Dargestellt ist diese antike Festung auf f. 17v des Chigiano. Vgl. zu dieser Miniatur EBD., S. 42 und S. 82.

¹⁰⁴⁴ I 17.

Villani es für antik hielt. Über Laurentum, die Stadt des latinischen Königs Latinus, berichtete er, dass sich diese „*presso dove è ora la città di Terracina*“ befunden habe und gab weiter an, dass diese „*ancora appare disfatta*.“¹⁰⁴⁵ Über die Stadt Arezzo, deren antiker Name „*Aurelia*“ gewesen war, wusste Villani zu berichten, dass dort in der Antike „*vasi rossi con diversi intagli di tutte forme di sottile intaglio*“ hergestellt worden seien, welche man heute noch dort fände.¹⁰⁴⁶ Über die Langobarden erzählte der Chronist, dass der Fußabdruck ihres Königs „*Eliprando, il quale fu grande come gigante*“, nur ein wenig kleiner als ein *braccio* gewesen sei – was man heute noch an seinem Grabmal in Pavia ablesen könne.¹⁰⁴⁷

Zusammenfassung

Es zeigte sich, dass die ideologische Ambition „*figliuolo e fattura*“ Roms zu sein, für die Florentiner des Spätmittelalters den Anspruch auf die kulturelle und politische Nachfolge Roms beinhaltete.¹⁰⁴⁸ Villani griff in seiner Chronik Gedanken auf, welche schon im 13. Jahrhundert erstmals formuliert worden war. Er ergänzte diese jedoch unter anderem durch die Aufzählung der antiken Überreste von Florenz. Diese dienten ihm als Beweis für den römischen Ursprung der Stadt, womit er sein Argumentationsgerüst auf ein festes Fundament stellte. Sinn und Zweck war die Verleihung von weltgeschichtlicher Bedeutung an Florenz und damit die Erhöhung des Prestiges der Stadt: „Die Suche nach einer Beziehung zu Rom [...] entspringt wie auch alle übrigen Gründungssagen dem Bedürfnis der Kommunen nach historischer Rechtfertigung ihres Selbstverständnisses als einer Individualität mit bestimmten im Laufe der Geschichte geprägten Zügen. Daher zeigt man sich auch bestrebt, den Aufstieg der Stadt, womöglich auch ihren Namen, mit einer bestimmten Persönlichkeit zu verbinden. Man führte die Gründung der Stadt auf eine mythische oder historische Gestalt zurück – Brescia auf Herkules, Perugia auf den Römer Petrus, Florenz auf Cäsar –, und man erwählt sich einen besonderen Schutzpatron, der die Stadt in Frieden und Krieg repräsentiert: Marcus in Venedig, Ambrosius in Mailand, Johannes der Täufer in Florenz.“¹⁰⁴⁹ Die berühmten Städtegründer waren, wie MICZKA schrieb, „nicht nur Vorbild und Maßstab für die Gegenwart, sie sind auch Ausgangspunkt des Selbstbewusstseins für die Kommunen und dienen der Abgrenzung gegenüber anderen Städten.“¹⁰⁵⁰ In diesem Sinne stellen auch die Miniaturen des Chigiano Bekräftigungen dieses kommunalen Selbstbewusstseins dar, wie es in der in der *Nuova Cronica* beschriebenen Stadtgründerlegende zum Ausdruck kommt.

2.2. Der Konflikt zwischen Florenz und Fiesole

In der illustrierten Villani-Chronik ist das antagonistische Verhältnis der Nachbarstädte Florenz und Fiesole mit mehreren Miniaturen verbildlicht. Der Parallelismus der Ereignisse innerhalb der fiktiven Gegnerschaft der Städte spiegelt sich auch in den Illustrationen wider. Der Chroniktext wiederholt, wie schon dargelegt wurde, bestimmte Begebenheiten absichtsvoll als Mittel der legendären Geschichtskonstruktion. Die Miniaturen haben durch die Wiederkehr

¹⁰⁴⁵ I 23.

¹⁰⁴⁶ I 47.

¹⁰⁴⁷ II 9.

¹⁰⁴⁸ Vgl. BREIDECKER 1990, S. 40.

¹⁰⁴⁹ BUCK 1963, S. 68. Siehe dazu auch LE GOFF 1999, S. 189: „Einige dieser Geschichten erlangten offiziellen Charakter und erwarben den Ruf der Authentizität.“

¹⁰⁵⁰ MICZKA 1974, S. 229.

von bestimmten Bildtopoi ebenfalls repetitiven Charakter und betonen so die Ereignisse zusätzlich.

Die Darstellung des Konfliktes in den Miniaturen des Chigiano

Die Frühgeschichte von Florenz und Fiesole liest sich in den Bildern des Chigiano als eine Geschichte von Aufbau und Zerstörung: So folgt auf die Gründung Fiesoles durch Attalante¹⁰⁵¹ deren vollkommene Destruktion durch die Römer.¹⁰⁵² Auf der verso-Seite sind die römischen Stadtgründer von Florenz dargestellt.¹⁰⁵³ Die durch Totila bis auf den angeblichen Marstempel und zwei Türme vernichtete Stadt Florenz ist auf f. 36r zu sehen. Die zweite Gründung von Fiesole findet sich auf der verso-Seite.¹⁰⁵⁴ Die Zeitspanne zwischen der Zerstörung durch Totila und der Neuerrichtung von Florenz wird durch die Miniatur auf f. 43r verbildlicht, die den Marstempel umgeben von Ruinen und kleinen, hüttenartigen Behausungen zeigt.¹⁰⁵⁵ Obgleich die Siedlung menschenleer ist – die einzige Miniatur des Chigiano ohne Figurendarstellung – wird durch den kleinen *borgo* angezeigt, dass das Leben in Florenz weiterging. Interessant ist die Darstellungsweise der zerstörten Stadt: Rund um den erhaltenen Tempelbau sind die in sich intakten Fragmente – Säulen, Steinquader – verteilt. Dies entspricht der mittelalterlichen Einstellung gegenüber Ruinen, welche eine nicht intakte Form immer weniger hoch bewertete als eine intakte: „The various stages of decay can only mean a diminishing and slackening of a once flawless form; it never can they lead up into another stage of existence in which the object concerned might claim a new significance and a beauty of its own.“¹⁰⁵⁶ Auf der folgenden Seite ist die zweite Erbauung von Florenz illustriert,¹⁰⁵⁷ auf welche die weitgehende Zerstörung der Nachbarstadt Fiesole¹⁰⁵⁸ und der Zuzug ihrer Bewohner nach Florenz folgt.¹⁰⁵⁹ Insbesondere bei den Fiesole betreffenden Miniaturen sticht die Ähnlichkeit der Bildkompositionen ins Auge. Auffällig ist die unterschiedliche Perspektive bei der Darstellung der Städte: Während Florenz in Nabsicht dargestellt ist, befindet sich Fiesole stets – in Rücksichtnahme auf die reale topographische Lage – in Distanz zum Betrachter auf einem Hügel. Dabei sind die im Text beschriebenen Gebäude von Fiesole mit bemerkenswerter Genauigkeit in den Miniaturen verbildlicht: Auf f. 17v die Burg „*di grandissima bellezza e fortezza*“¹⁰⁶⁰ mit dem hohen Rundturm links, welche sich auf f. 27r bei der Darstellung der Zerstörung der Stadt durch die Römer nahezu identisch wiederfindet. Die von Totila neuerbaute Stadt Fiesole auf f. 36v ähnelt der

¹⁰⁵¹ F. 17v.

¹⁰⁵² F. 27r.

¹⁰⁵³ F. 27v.

¹⁰⁵⁴ F. 36v.

¹⁰⁵⁵ Nur in der Miniatur auf f. 43r finden sich diese mit Stroh gedeckten, ärmlichen Häuser.

¹⁰⁵⁶ Siehe HECKSCHER, W.S.: Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, I, 1937/1938, S. 210f.

¹⁰⁵⁷ F. 44r.

¹⁰⁵⁸ F. 49v.

¹⁰⁵⁹ F. 50r. Auf ein interessantes Detail dieser Miniatur wies LUISI 2005, S. 42 hin: So führen die Fiesolaner einen Wagen mit sich, auf dem neben einigen Säulen ein grau laviertes Rad zu sehen ist. Dieses Motiv erklärt sich aus der Legende, dass die Fiesolaner bei ihrem Einzug nach Florenz einen „*carroccio di mami*“ (III 2) mitbrachten. Eine Spolie dieses angeblichen Fahnenwagens aus Marmor stellte in der Florentiner Überlieferung das Rundfenster der bis ins 16. Jahrhundert existierenden Kirche San Piero Scheraggio dar. Das Fenster mit den kleinen Säulchen wurde zum Symbol des *sestiere* von San Piero Scheraggio, dargestellt beispielsweise in einem Relief im Cortile des Bargello. Im Chigiano wird gezeigt, wie die Fiesolaner diese Spolie bei ihrer Kapitulation nach Florenz bringen, obgleich Villani den „*carroccio di mami*“ in IV 7 nicht erwähnte. Die graue Lavierung des Rades entspricht der Darstellungsweise von Marmor in der Handschrift, vgl. beispielsweise die Marsstatue auf f. 70r.

¹⁰⁶⁰ I 7.

antiken Stadt und erfährt auf f. 49v teilweise eine Repetition. LUISI verglich die letztere Miniatur mit der heutigen Ansicht von Fiesole und identifizierte die Kirche rechts mit dem Dom und das Gebäude in der Mitte mit dem Bischofssitz.¹⁰⁶¹

Fiktive Geschichtskonstruktion in der Nuova Cronica

Die Geschichte von Florenz wird in der Villani-Chronik in zwei Zeitspannen eingeteilt: Die erste beginnt mit der Zerstörung von Fiesole und der Gründung von Florenz und endet mit der Zerstörung von Florenz und dem Wiederaufbau von Fiesole. Laut der *Nuova Cronica* dauert diese erste Periode der Stadt rund 500 Jahre. Die erste Zerstörung wurde als entscheidende Zäsur im Geschichtskontinuum der Arnostadt verstanden, wie es sich durch die Verwendung des Begriffs „*antichi*“ zeigte. In dieser Hinsicht war der Wiederaufbau von Florenz durch die Römer und Karl den Großen ein wirklicher Neuanfang. Florenz und Fiesole existierten wiederum zirka 500 Jahre nebeneinander, bis letztere durch die Florentiner zerstört wurde. Der Niedergang der einen Stadt führte innerhalb dieser Vorstellung in jedem Fall zum Aufbau der anderen. Konsequenz der Vernichtung Fiesoles war beide Male der Zuzug der Bevölkerung nach Florenz. Die Gründe für diesen – wie RUBINSTEIN deutlich gemacht hat – rein fiktiven Antagonismus der beiden Städte, sind in der politischen Situation des 12. Jahrhundert zu finden.¹⁰⁶² Das einzige gesicherte Ereignis innerhalb der von Villani und den Chronisten des Duecento dargelegten Gegnerschaft ist die Zerstörung Fiesoles 1125, nur wenige Jahre nach dem Erhalt der kommunalen Unabhängigkeit von Florenz.¹⁰⁶³ Zutreffend interpretierte RUBINSTEIN vor diesem Hintergrund die fiktive Geschichtskonstruktion der *Nuova Cronica*. „It is a projection into the past of one of the main events in the history of Florentine expansion. [...] The war with Fiesole, which stood at the beginning of the new age of communal greatness, appears in the form of a relentless struggle for survival and power which had its origins in the very foundation of Florence.“¹⁰⁶⁴ Villani übernahm diese Vorstellungen von der Frühgeschichte seiner Heimatstadt aus der älteren *Chronica der origine civitatis*, betonte jedoch ihre Bedeutung zusätzlich: So fügte er im Rahmen der ersten Gründung von Florenz hinzu, dass jene Stadt erbaut worden war „*acciò che Fiesole mai non si rifacesse*“ (I 38) und wiederholte den selben Satz anlässlich des Wiederaufbaus von Fiesole durch Totila: „*e acciò che-lla città di Firenze non si rifacesse mai*“ (II 2). Villani verlieh den Ereignissen dadurch noch zusätzliche Dramatik. Hinzukommt, dass er die Wurzel der Spaltungen und Konflikte seiner Heimatstadt zu seinen eigenen Lebzeiten – die Gegnerschaft zwischen Guelfen und Ghibellinen, später zwischen Weißen und Schwarzen Guelfen – im Bevölkerungsgemisch der Stadt sah. Die Fiesolaner vermengten sich zweimal mit der Florentiner Bevölkerung. Der mit kriegerischen Mitteln ausgefochtene Kampf zwischen Florenz und Fiesole wurde innerhalb der Stadtmauern weitergeführt:

¹⁰⁶¹ Vgl. LUISI 2005, S. 43. Die von Totila erbaute Burg stand ihm zufolge im Bereich des heutigen Franziskanerkonvents.

¹⁰⁶² So stand die erste Gründung von Florenz nicht im direkten Zusammenhang mit der Zerstörung von Fiesole und ist die Zerstörung durch Totila sowie der daraus resultierende Wiederaufbau Fiesoles rein fiktiv. Daraus folgt, dass auch Florenz keineswegs eine Neugründung durch die Römer erfuhr. Vgl. hierzu ausführlich RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 6ff.

¹⁰⁶³ Fiesole war nicht in der Lage, mit dem aufstrebenden und expandierenden Florenz zu konkurrieren, stellte jedoch als möglicher Verbündeter eines stärkeren Feindes für die aufstrebende Stadt am Arno eine Bedrohung dar. Insbesondere die strategisch günstige Lage war der Nachbarstadt ein Dorn im Auge. Aus einem drei Jahre dauernden Krieg ging Florenz als Siegerin hervor. Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 392–399.

¹⁰⁶⁴ RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 13.

„E nota, perché i Fiorentini sono sempre in guerra e in disensione tra loro, che non-è da maravigliare, essendo stratti e nati di due popoli così contrari e nemici e diversi di costumi, come furono gli nobili Romani virtudiosi, e' Fiesolani ruddi e aspri di guerra.“ (I 38)

In diesem für das Spätmittelalter aner kennenswerten Ansatz, ein Problem der Gegenwart aus der Vergangenheit heraus zu erklären, zeigt sich das erwachende Bewusstsein für die sozialen Bedingungen seiner Heimatstadt.

Villani bewertete die Fiesolaner grundsätzlich negativ. In der *Chronica de origine civitatis* wurden die Nachbarn der Florentiner noch nicht in diesem Licht gesehen.¹⁰⁶⁵ Erst Dante und Villani machten die Fiesolaner konsequent schlecht, in dem sie sie als Verbündete fast sämtlicher „böser Mächte“ sahen: So war die Hügellstadt laut Villani mit dem Rebellen Catilina, den Arianern, Sarazenen, den schismatischen Kaisern in Byzanz und Deutschland, Manfred und schließlich den Ghibellinen verbündet.¹⁰⁶⁶ Die negative Bewertung der Fiesolaner steht in der *Nuova Cronica* noch stärker als in den früheren Florentiner Stadtchroniken in einem inkongruenten Verhältnis zur Gründungslegende von Fiesole, welche Heimatstadt des Dardanus, des legendären Gründers von Troja, war. So können die Ursprünge von Rom selbst – wie oben gezeigt – auf Fiesole, „la prima città edificata nella detta terza parte del mondo chiamata Europa“, zurückgeführt werden.¹⁰⁶⁷ Villani beschrieb die Vorzüge der von Attalante gegründeten Stadt, wie die Hügellage und die starken Befestigungsmauern ausführlich.¹⁰⁶⁸ RUBINSTEIN erklärte die Inkongruenz zwischen der Bedeutung von Fiesole als Vorfahre Trojas, Roms und schließlich von Florenz und dem Topos der Todfeindschaft der beiden Städte mit der Verwendung unterschiedlicher Quellen in der *Chronica de origine civitatis*.¹⁰⁶⁹ Der Antagonismus zwischen Fiesole und Florenz in den Florentiner Chroniken kann auch auf die ungenauen Vorstellungen über den Konflikt zwischen Etruskern und Römern zurückgeführt werden.¹⁰⁷⁰ So führte Villani in Kapitel I 9 aus, dass Fiesole (und die Etrusker) während ihrer Frühgeschichte „non solamente la città di Fiesole e la provincia intorno, ma quasi tutta Italia“ regierte. Damit beherrschte die Stadt das Gebiet, solange „che-lla grande città di Roma non-ebbe stato e signoria.“ Der Chronist wusste über die etruskischen Ursprünge von Fiesole Bescheid und übertrug den Konflikt zwischen den Etruskern und den Römern auf die Städte Fiesole und Rom. Die Florentiner wurden als Nachkommen der Römer in diesen Konflikt involviert.¹⁰⁷¹

Die Miniaturen des Chigiano verbildlichen eine fiktive Gegnerschaft zwischen zwei Städten, welche aus dem Blickwinkel des 14. Jahrhunderts verständlich wird. So konstruierte der Text der *Nuova Cronica* einen legendären Antagonismus der beiden Städte in der Vergangenheit,

¹⁰⁶⁵ Vgl. MAISSEN 1994 (B), S. 23f.

¹⁰⁶⁶ „Es mache aus sich selber seine Streu / Das Vieh von Fiesole; fern bleib's der Pflanze, / Läßt eine sich zu ihrem Mist herbei, / Drin wieder aufersteht zu neuem Glanze / Die heilige Saat der Römer, die geblieben, / Als aufgerichtet solcher Bosheit Schanze“, läßt Dante Brunetto Latini sagen (*Inferno* XV, 73–78). Er führte die Verletzlichkeit von Florenz auf die Vermischung der Römer mit den Fiesolanern zurück. Siehe dazu auch BARON I 1988, S. 53.

¹⁰⁶⁷ I 7. Vgl. zur Gründung von Fiesole BENVENUTI 1995, S. 216–220.

¹⁰⁶⁸ Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurde die legendäre Gründung Fiesoles durch Attalante zunehmend kritisch gesehen, vornehmlich bei den Dante-Kommentatoren, vgl. BARON I 1988, S. 55.

¹⁰⁶⁹ So geht der Teil mit der Frühgeschichte von Fiesole auf Fiesolaner Quellen zurück, während die folgenden Teile mit der Darstellung des Konfliktes zwischen den beiden Städten der Florentiner Tradition folgen, vgl. RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 15ff.

¹⁰⁷⁰ EBD.

¹⁰⁷¹ Erst bei den humanistischen Geschichtsschreibern wurde die etruskische Vergangenheit neu bewertet, siehe dazu BARON I 1988, S. 53–60.

welcher zur Erklärung der Gegenwart politisch genutzt wurde. Die Bilder illustrieren den Text und stützen dadurch die Argumentation des Chronisten.

2.3. Vom Marstempel zum Baptisterium: die Kontinuität eines Bauwerks

In einem ausführlicheren Exkurs soll im Folgenden auf ein Bauwerk eingegangen werden, welches – wie POPP zu recht urteilte – als das „Paradigma antiker Architektur des späten Mittelalters“ anzusehen ist: das Florentiner Baptisterium. Das angeblich antike Bauwerk wurde – wie Villani stets betonte – nie zerstört und bildet damit ein wichtiges Brückenglied bei der Konstruktion der antiken Ursprünge der Stadt Florenz.¹⁰⁷² Für BREIDECKER stellte das Baptisterium „der oktagonale Fixstern des florentinischen Mikrokosmos [...] Altar und Gründungssymbol ihrer *avitas* und ihrer *civiltà*“ dar. Eine bedeutende Rolle spielte das Baptisterium im Rahmen der mittelalterlichen Kriegsvorbereitungen. Dort sammelte sich das Bürgerheer zum Abmarsch, außerdem wurde der *Carroccio*, der Fahnenwagen der Kommune, in der *Opera* von San Giovanni aufbewahrt. Das Baptisterium war als Taufkirche Symbol des Lebens, aber auch Begräbnisort und markierte „die Stätte der legendären Begründung wie historischen Ausdehnung, der regelmäßigen rituellen Refundierung wie außergewöhnlichen Rekonstruktion und des symbolischen Triumphs der Stadt schlechthin“.¹⁰⁷³

Nirgends wird dies deutlicher als im Chigiano-Codex, in welchem das Florentiner Baptisterium als wiedererkennbares Wahrzeichen der Stadt fungiert. Der Codex der Vaticana hat seine Popularität darüber hinaus vor allem einer Reihe von Illustrationen zu verdanken, die als die einzigen Verbildlichungen eines der berühmtesten Mythen der Stadt Florenz gelten – des Mythos des Mars als heidnischem Stadtpatron: So zeigen einige Miniaturen das Florentiner Baptisterium bekrönt von einer Reiterstatue des römischen Kriegsgottes. Die *Nuova Cronica* gehört zu den am häufigsten zitierten Texten im Zusammenhang mit der Legende vom Mars und seinem Florentiner Tempel, die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 wurden jedoch meist ausschmückend als Illustrationen publiziert. Als Bildzeugnisse für die mittelalterliche Vorstellung des Einflusses des Mars auf die Stadt in vorchristlichen Zeiten wurden sie bislang nicht ernsthaft untersucht¹⁰⁷⁴ – dabei sind die Miniaturen die einzigen Visualisierungen einer Auffassung, die sich bis ins 17. Jahrhundert gehalten hat und erst im 18. Jahrhundert als gänzlich überwunden gelten kann. Ebenso wenig wurde bislang die Frage gestellt, welchen Beitrag die Darstellungen des Baptisteriums im Chigiano zur Konsolidierung der Florentiner Gründungslegende spielten.

¹⁰⁷² Die Bibliographie zur Ursprungslegende des Baptisteriums ist extrem umfangreich. Seit dem 13. Jahrhundert finden sich Erwähnungen unter anderem in Chroniken, Dichtungen und Lebensbeschreibungen. Aus diesem Grund sollen im Forschungsüberblick nur die Studien erwähnt werden, die sich mit den geschichtlichen Rezipienten kritisch auseinandersetzen, nicht die Schriften jener Rezipienten selbst. Villanis Rolle als Protagonist der so genannten „Marstempelthese“, ist von der Forschung schon ausführlich untersucht worden – jedoch wurden bislang bei der Erörterung dieser These keinerlei oder nur wenig Bildmaterial herangezogen.

¹⁰⁷³ BREIDECKER 1990, S. 248. Vgl. zur Bedeutung des Baptisteriums außerdem CHRÉTIEN, Heidi L.: *The festival of San Giovanni: imagery and political power in Renaissance Florence*. New York 1994, bes. S. 19; SCHWARZ, Michael Victor: *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz: Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*. Köln 1997, S. 10.

¹⁰⁷⁴ Eine Ausnahme bildet der kürzlich erschienene Aufsatz von LUISI im Sammelband *IL VILLANI ILLUSTRATO*, vgl. LUISI 2005, S. 45ff. zum Florentiner Baptisterium.

*Das Florentiner Baptisterium – ein antiker Marstempel?*¹⁰⁷⁵

Die Miniaturen der illustrierten *Nuova Cronica* verbildlichen die Florentiner Legende, wonach das Baptisterium ein ursprünglich heidnischer Kulttempel des Mars war, welcher als einziges Gebäude der Antike niemals zerstört worden sei. Im Kapitel I 42 berichtete Villani im Anschluss an die erste Gründung der Stadt Florenz durch die Römer, dass die Florentiner in Gedenken an den Sieg über die Fiesolaner in der Regierungszeit des Augustus einen Tempel zu Ehren des Kriegsgottes Mars erbauten. Bei diesem Marstempel handle es sich um das Gebäude, welches man nun den „*Duomo di Santo Giovanni*“ nenne:

[...] in poco tempo si fece buona città [...] quasi come un'altra piccola Roma. I cittadini di quella [...] ordinaro di fare nella detta cittade uno tempio maraviglioso all'onore dello Iddio Marte, per la vittoria che' Romani avieno avuta della città di Fiesole, e mandaro al senato di Roma che mandasse loro gli migliori e più sottili maestri che fossero in Roma, e così fu fatto. E feciono venire marmi bianchi e neri, e colonne di più parti di lungi per mare, e poi per Arno; feciono condurre e macigni e colonne da Fiesole, e fondaro e edificaro il detto tempio nel luogo che si chiamava Camarti anticamente, e dove i Fiesolani faceano loro mercato. Molto nobile e bello il feciono a otto facce, e quello fatto con grande diligenza, il consecraro allo Iddio Marti, il quale era Idio di Romani, e feciollo figurare innintaglio di marmo in forma d'uno cavaliere armato a cavallo; il puosono sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio, e quello tennero con grande reverenzia e adoraro per loro Idio mentre che fu il paganesimo in Firenze. E troviamo che il detto tempio fu cominciato al tempo che regnava Ottaviano Agisto, e che fu edificato sotto ascendente di sì fatta costellazione, che non verrà meno quasi in eterno: e così si truova scritto in certa parte, e intagliato nello spazzo del detto tempio.“ (I 42)

Die zweite Erwähnung dieses angeblichen Marstempels findet sich in I 60: Hier berichtete Villani von der Christianisierung der Florentiner und der Konsekration des paganen Kulttempels. Die ältere Forschung ging nahezu einhellig davon aus, dass Dante der Erste gewesen sei, der diese Ansicht vertrat.¹⁰⁷⁶ Die Rede des unbekanntenen Selbstmörders (*Inferno* XIII 143–150) wurde als Beweis für die Urheberschaft Dantes oft zitiert und meist falsch ausgelegt: Von einer Umwandlung des Marstempels in eine Johannes dem Täufer geweihte Kirche, dem „*bel San Giovanni*“ (*Inferno* XIX 17) schrieb Dante nichts.¹⁰⁷⁷ Die Bezeichnung „*tempio di Marte*“ findet sich an keiner Stelle bei Dante selbst, sondern erst bei seinen

¹⁰⁷⁵ Die Marstempelthese haben unter anderem PAATZ II 1941; WAZBINSKI, Zygmunt: *Le polemiche intorno al battistero fiorentino nel Cinquecento*. In: Filippo Brunelleschi. *La sua opera e il suo tempo*. Band II. Florenz 1980, S. 933–950; POPP 1996, S. 114–118 und neuerdings STRAEHLE 2001, insbesondere S. 13–20 zum Thema gemacht. STRAEHLE untersuchte chronologisch die Rezeption des Baptisteriums von den Vorgängern Villanis bis ins 20. Jahrhundert in historiographischen und literarischen Texten, Baugeschichten, Viten und Anekdoten. Die Rezeption in der Bildkunst bis einschließlich des 15. Jahrhunderts grenzte er aus, setzte sich jedoch mit der Darstellung des Marstempels im Deckenfresko des Palazzo Vecchio von Giorgio Vasari und den Rekonstruktionszeichnungen Vincenzo Borghinis auseinander. Damit steht er in der Nachfolge WAZBINSKIS, der sich in seinem Aufsatz von 1980 auf die Rezeption des Baptisteriums im 16. Jahrhundert konzentrierte, siehe EBD., S. 933–950. In der ersten Hälfte des Cinquecento schien es erste Zweifel an der mindestens seit Villani gültigen Auffassung vom antiken Ursprungsbau gegeben zu haben, die Vincenzo Borghini in seinen 1584–1585 erschienenen *Discorsi* durch eine Reihe von Gegenargumenten und eine zeichnerische Rekonstruktion des Marstempels zu entkräften suchte. WAZBINSKI formulierte die Situation der Forschung folgendermaßen: „Ogni generazione ha avuto il suo concetto del tempio fiorentino così come ogni generazione ha avuto il suo concetto del bello e dell'antico“ (EBD., S. 944).

¹⁰⁷⁶ PAATZ fasste 1941 die verschiedenen Positionen bezüglich der antiken, frühchristlichen, langobardischen oder mittelalterlichen Gründung des Baptisteriums zusammen. Er ging davon aus, dass die Legende vom antiken Ursprung auf Dante zurückzuführen sei: „Die Vorstellung, S. Giovanni sei ursprünglich ein Tempel des angeblichen heidnischen Stadtpatrons von Florenz, des Mars, gewesen und sei dann dem jüngeren, christlichen Stadtpatron, dem Täufer Johannes, zu Ehren umgeweiht worden, liegt schon einigen Versen Dantes zugrunde.“ Vgl. PAATZ II 1941, S. 211, Anm. 2.

¹⁰⁷⁷ DANTE I, S. 570.

Kommentatoren¹⁰⁷⁸ und dies erst nach dem Beginn der Niederschrift der *Nuova Cronica* durch Giovanni Villani. Die Idee, dass es sich bei dem, dem christlichen Patron der Stadt, Johannes, dem Amtsnachfolger des heidnischen Kriegsgottes, geweihten Bau um ein antikes Gebäude handeln könnte, lag nah. Die „antikische“ Formensprache der Proto-Renaissance mochte den Zeitgenossen Villanis durchaus „antik“ vorgekommen sein.¹⁰⁷⁹ Allerdings gilt es einschränkend zu beachten, dass sich Villani im Fall der Proto-Renaissancekirche von San Miniato al Monte bewusst war, dass der Bau in dieser Form erst 1013 errichtet worden war.¹⁰⁸⁰ Dies zeigt, dass man sehr wohl zu unterscheiden wusste. Das im Baptisterium verbaute Spolienmaterial – die von Villani erwähnten Säulen sowie verschiedene Reliefbruchstücke und Inschriften¹⁰⁸¹ – wiesen ebenfalls auf die Antike hin.¹⁰⁸² Augenscheinlich waren die Ursprünge des Baptisteriums schon knapp 200 Jahre nach seiner Weihe von 1059 in Vergessenheit geraten. Die Baugeschichte des Florentiner Baptisteriums gilt sogar bis ins 20. Jahrhundert als „eines der großen Rätsel der Kunstgeschichtsforschung“ und „Lieblingsgegenstand der historischen Phantasie“, wie PAATZ schrieb.¹⁰⁸³ Schriftliche Quellen über die Entstehung des Baus fehlen und bereits die *Cronica de origine civitatis* berichtete deshalb fiktiv, das Baptisterium sei bei der zweiten Gründung von Florenz durch die Römer gemeinsam mit anderen Kirchen errichtet worden.¹⁰⁸⁴ Nun war Florenz nie zerstört und folglich war auch kein Wiederaufbau durch die Römer notwendig. Die Vorstellung eines mehrfachen, durch wiederholte Zerstörungen bedingten Neuaufbaus einer Stadt findet sich als Topos auch bei Villanis Zeitgenossen, dem Dominikanermönch Galvanus Fiamma (1283–1344), einem der bedeutendsten Historiographen des 14. Jahrhunderts in Mailand.¹⁰⁸⁵ Eine Handschrift seiner *Cronica extravaganza de antiquitatibus* der Trivulziana weist vier aus dem Trecento stammende kolorierte Zeichnungen auf, in denen jeweils eine mythologische Stadtgründung von Mailand durch einen König dargestellt ist. Die letzte Miniatur zeigt König Marcellus vor der antiken Stadt Mailand. Außerhalb der Mauern ist ein für die antike Stadt charakteristisches, jedoch im 14. Jahrhundert nicht mehr erhaltendes Bauwerk verbildlicht, der so genannte „arco trionfale“.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁷⁸ Vgl. STRAEHLE 2001, S. 26ff.

¹⁰⁷⁹ Die Bezüge zwischen dem römischen Pantheon und dem Baptisterium sind in der Tat insbesondere im Innenraum mannigfaltig, vgl. allgemein PAATZ II 1941, S. 172–271, besonders S. 190–192.

¹⁰⁸⁰ In I 57 berichtete Villani vom Leben und Sterben des heiligen Minias, dem an der Stelle, an dem er während eines postmortalen Wunders sein Haupt abgelegt hatte, „una picciola chiesa“ errichtet worden sei. Die „grande e nobile chiesa de’nammi“ sei – beauftragt vom heiligen Kaiser Heinrich II. und seiner Frau Kunigunde – 1013 erbaut worden.

¹⁰⁸¹ Villani erwähnt in I 42 eine Inschrift im Paviment des Baptisteriums, welche die Unvergänglichkeit der Florentiner Taufkirche bis zum Jüngsten Tag bestätigt. Diese Inschrift, datiert in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts, ist heute kaum mehr lesbar und hat sich in einer Transkription des 18. Jahrhundert erhalten: „*Quam superat domus hec tum vates ipse Iohannes / famosum templum similis domus est sibi nulla / destruet hanc ignis cum secula cuncta peribunt*“. Vgl. Il Battistero di San Giovanni a Firenze. *Mirabilia Italiae* 2. Hrsg. v. Antonio PAOLUCCI. Band I. Modena 1994, S. 526.

¹⁰⁸² Vgl. POPP 1996, S. 114ff.

¹⁰⁸³ PAATZ II 1941, S. 7. Bis ins 19. Jahrhundert wurde diskutiert, ob das Baptisterium ein spätantiker Bau sei. Grabungen im 20. Jahrhundert haben den Beweis erbracht, dass zumindest der Vorgängerbau des 7. Jahrhunderts auf den Fundamenten eines römischen Bauwerks gegründet. Bezüglich der komplizierten Baugeschichte des Baptisteriums sind bislang noch viele Fragen offen, weshalb hier auf eine Darlegung der verschiedenen Hypothesen verzichtet werden soll.

¹⁰⁸⁴ Vgl. HARTWIG 1875, S. 59f.

¹⁰⁸⁵ Vgl. BUSCH 1997.

¹⁰⁸⁶ Vgl. TOZZI, Pierluigi und Massimiliano DAVID: Opicino de Canistris e Galvano Fiamma: l’immagine della città e del territorio nel Trecento lombardo. In: *La pittura in Lombardia. Il Trecento*. Hrsg. v. Valerio TERRAROLI. Mailand 1993, S. 359.

Die Entstehung der Marstempel-Legende

Bislang ungeklärt ist die Frage, ob es Villani war, der die Legende vom christianisierten Marstempel schuf, oder ob der Chronist auf eine ältere, nicht schriftlich erhaltene Quelle zurückgriff. Fakt ist, dass sich die schriftliche Darlegung des Gedankens zuerst bei Villani findet, auch wenn der Chronist nicht der Erste war, welcher ein dem Mars geweihtes „Gebäude“ in Florenz erwähnte. So heißt es bei Brunetto Latini schon Ende des 13. Jahrhunderts, Florenz sei an einem astrologisch bedeutsamen Ort erbaut worden, den man „*chiés Mars, c'est à dire maisons de batailles*“ nannte.¹⁰⁸⁷ Latini wunderte sich nicht über die Bezeichnung, da sich die Stadt unter dem Einfluss des Planeten ständig in Kriege und Parteienstreitigkeiten verwickelt sah – ein Topos, den Villani übernahm.¹⁰⁸⁸ Anzunehmen ist, dass Brunetto Latini die Stelle der älteren *Chronica de origine civitatis* interpretierte, in der es heißt, dass Fiorinus, der Römer, welcher gegen Catilina und die Fiesolaner kämpfte, an einem Ort „*quae dicitur Camarza*“ ermordet worden sei.¹⁰⁸⁹ Für Villani war „*Camarte, overo campo o domus Marti*“¹⁰⁹⁰ jedoch einzig der Ort, an dem die Fiesolaner ihren wöchentlichen Markt abhielten, das heißt „*quasi ov'è oggi Firenze*“.¹⁰⁹¹ Im Rahmen des Baus des Marstempels schrieb Villani, das jener „*nel luogo che si chiamava Camarti anticamente, e dove i Fiesolani faceano loro mercato*“¹⁰⁹² errichtet worden sei. Diese Aussagen weisen relativ eindeutig darauf hin, dass die Ortsbezeichnung „*camarte*“ nicht der Ausgangspunkt für Villanis Erzählung vom Marstempel war – ansonsten hätte der Chronist vermutlich explizit darauf hingewiesen. Das bedeutet, dass Villani „*camarte*“ oder „*chiés Mars*“ als „*campo Marti*“, das heißt „Marsfeld“ verstand. Villani kann nicht mit Sicherheit als Urheber der Marstempellegende identifiziert werden. Vielmehr scheint es, als ob der Chronist mehrere, schon bestehende Mythen miteinander in Verbindung brachte. Zum Verständnis der Hintergründe, welche zur Entstehung der Marstempellegende führten, ist es erforderlich, die Bedeutung des Mars für Florenz darzulegen.

Vorbild Pantheon

Die christliche Nutzung des ursprünglich angeblich paganen Baus sprach zusätzlich für den antiken Ursprung des Baptisteriums, denn dafür gab es ein hochgeschätztes Vorbild: Santa Maria Rotonda, das römische Pantheon, welches im 7. Jahrhundert eine Umnutzung als Kirche erfuhr. Villani hatte bei seinem Romaufenthalt zum heiligen Jahr 1300 höchstwahrscheinlich das Pantheon besucht. Der überkuppelte römische Rundbau und das florentinische Oktogon mit dem flachen, pyramidalen Dach unterscheiden sich in der Form jedoch erheblich. So regen sich erste Zweifel, ob es einzig das Romerlebnis war, welches Villani auf den Gedanken brachte, dass auch die Taufkirche seiner Heimatstadt ein antikes Bauwerk sei, wie es DAVIS vermutete.¹⁰⁹³ Dem mittelalterlichen Betrachter mochten die Unterschiede jedoch womöglich

¹⁰⁸⁷ LATINI, S. 45, I 37. Vgl. dazu GATTI 1995, S. 203, Anm. 8.

¹⁰⁸⁸ Villani war das Werk Latinis bekannt, so erwähnte er in IX 10 „*buono e utile libro detto Tesoro*“, vgl. auch PORTA II 1990, S. 27. MAISSEN vermutete, dass Latini und Villani die selbe Quelle benutzten, vgl. MAISSEN 1994 (A), S. 574.

¹⁰⁸⁹ HARTWIG 1875, S. 52.

¹⁰⁹⁰ I 35.

¹⁰⁹¹ I 36.

¹⁰⁹² I 42.

¹⁰⁹³ „It seems clear that it was the visit by Villani to the Pantheon in Rome that convinced him that it was similar to the Baptistry.“ Siehe DAVIS 1988/1989, S. 43.

gar nicht als fundamental aufgefallen sein: Antike Tempel wurden im Mittelalter fast immer als Rundbauten dargestellt, was der Mirabilientradition entspross und damit letztlich wieder auf dem Pantheon als berühmtestem Beispiel beruhte.¹⁰⁹⁴ Die mittelalterliche Ideal-Rekonstruktion einer antiken Kultstätte sah deshalb einen Rundtempel vor, der als zentrales Heiligtum eine antikische Statue auf einer Säule umschloss.¹⁰⁹⁵ Dies würde bedeuten, dass die ikonographische Aussage des Monuments und nicht das tatsächliche Bauwerk selbst im Vordergrund stand. Entscheidend war für Villani weniger das architektonische Erscheinungsbild als vielmehr die analoge Verbindung der heidnischen und christlichen Vergangenheit in einem Bauwerk. Des weiteren scheint das Opäum des Pantheons den Chronisten besonders beeindruckt zu haben: So beschrieb Villani bei der zweiten Erwähnung des Baptisteriums in der *Nuova Cronica* im Rahmen der während der Konsekration des Bauwerks erfolgten Umgestaltung eine ehemalige Lichtöffnung des Baptisteriums „*al modo di Santa Maria Ritonda di Roma*“.¹⁰⁹⁶ Die im Mittelalter kursierende Legende, wonach die Lichtöffnung des römischen Pantheons davon herrühre, dass der ursprünglich den paganen Bau bekrönende Obelisk bei der Weihe zur christlichen Kirche vom Teufel nach Sankt Peter getragen worden sei, wurde von Villani umgekehrt für das Florentiner Baptisterium angewandt. War die Lichtöffnung des römischen Bauwerks bedingt durch die Christianisierung und die Abwesenheit der heidnischen Götter, so verhielt es sich beim Florentiner Gebäude genau *vice versa*. Das vermeintlich ursprünglich vorhandene Opäum war durch die Präsenz des heidnischen Stadtpatrons Mars veranlasst und verschwand mit der Umwandlung des Baus in eine christliche Kirche. Der Chronist brachte die Lichtöffnung von Santa Maria Rotonda mit einer im 12. Jahrhundert durch eine Laterne geschlossenen, angeblich vorher existierenden Lichtöffnung des Baptisteriums in Verbindung, unter der sich das Kultbild des Mars befunden hatte: „*Ma poi dopo la seconda redificazione di Firenze nel MCL anni di Cristo, si fece fare il capannuccio di sopra levato in colonne, e la mela, e la croce dell'oro ch'è di sopra, per li consoli dell'arte di Calimala.*“ (I 60) Villani gehörte als Konsul der *Arte di Calimala*, der Zunft der Tuchhändler und Bankiers an, welche das Baptisterium verwaltete, und war zwischen 1330 und 1331 in deren Auftrag mit der Beaufsichtigung der Bauarbeiten an den Türen des Baptisteriums betraut.¹⁰⁹⁷ Villani erhielt wahrscheinlich Zugang zu den Rechnungsbüchern der *Arte di Calimala*. In diesen wurden die im 12. Jahrhundert erfolgten Umbauarbeiten am Baptisterium – die Anfügung des Chores und der Laterne – dokumentiert.¹⁰⁹⁸ Ansonsten wäre es fraglich, woher Villani diese Informationen hatte, nachdem sich die ältere Florentiner Chronistik über die Baugeschichte des Baptisteriums ausschweigt. Es fällt auf, dass der Chronist die Parallele zwischen dem römischen Pantheon/Santa Maria Rotonda und dem florentinischen

¹⁰⁹⁴ Neben dem Pantheon kam vor allem dem Kolosseum als Soltempel besondere Bedeutung zu, vgl. SEILER 2001, S. 75. POPP 1996, S. 139 zur Antikenrezeption bei Duccio: „Duccios Bild von den Tempeln der „biblischen Antike“ ist anscheinend vom Zentralbau geprägt.“

¹⁰⁹⁵ Zum Säulenmonument vgl. HAFTMANN 1939, S. 101ff. Siehe die Darstellung des Diana-Tempels in Brüssel, Bib. Royale, ms. 9242, S. 175v (abgebildet bei CAMILLE 1989, S. 113); eine Miniatur aus Augustinus *De civitate Dei*, Philadelphia Museum of Art, ms. 45–65–1, f. 64r (CAMILLE 1989, S. 131); Lyon, Bib. municipale, ms. 1367, f. 97v (vgl. Rivista di Storia della Miniatura, 6–7, 2001–2002, S. 237).

¹⁰⁹⁶ I 60. Villani benutzt in seiner Chronik ausschließlich die christliche Bezeichnung des Bauwerkes, Santa Maria Rotonda.

¹⁰⁹⁷ Vgl. RAGONE 1998, S. 228.

¹⁰⁹⁸ Vgl. HORN, Walter: Das Florentiner Baptisterium. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V, 1937/40, S. 108; DAVIS 1988/1989, S. 43; TOKER 1976, S. 158, Anm. 10: „The date of 1150 for the lantern was first reported by Giovanni Villani, *Cronica*, I, 60, who read it in the archive of the Calimala guild, of which he served as consul in 1330.“

Marstempel/Baptisterium erst in der zweiten Erwähnung des Florentiner Bauwerks in Kapitel I 60 anführte, obgleich er schon in I 42 den selben Zusammenhang, die Position des Mars-Kultbildes, behandelte. Vermutlich war es nicht allein das Romerlebnis von 1300, welches Villani auf den Gedanken gebracht hatte, das Pantheon mit dem heimischen Baptisterium zu vergleichen. Vielmehr scheint die wohl aus den Unterlagen der *Arte di Calimala* stammende Information, wonach die Laterne des Baptisteriums erst im 12. Jahrhundert erbaut worden war, eine Rolle gespielt zu haben. Dies könnte eventuell Hinweise auf die Datierung der *Nuova Cronica* geben: Villani hätte demnach die Bemerkung – „*anzi era aperto di sopra al modo di Santa Maria Ritonda di Roma, acciò che il loro idolo Idio Marti ch'era in mezzo al tempio fosse scoperto al cielo*“¹⁰⁹⁹ – erst nach 1330/1331 verfasst. Denkbar ist auch, dass Villani Santa Maria Rotonda und San Giovanni nachträglich durch die auf einer unbewiesenen Vermutung beruhende Beschreibung des früheren Zustandes des Baptisteriums einander noch ähnlicher machen wollte.

*Die Bedeutung des Mars für Florenz*¹¹⁰⁰

In Kapitel III 1 schrieb Giovanni Villani, dass der Wiederaufbau von Florenz durch Karl den Großen auf den Rat der Astrologen am 5. April 802 stattgefunden hatte. Das Horoskop dieses Tages wurde vom Planeten Mars beherrscht.¹¹⁰¹ Diesem Einfluss glaubte man es zu verdanken, dass die Stadt durch ihre militärische Macht einen Aufstieg erlebte. Die militärische Potenz war nicht nur für ein funktionierendes kommunales Gemeinwesen, sondern grundsätzlich für das Überleben der Republik von Bedeutung. Villani stand als mittelalterlicher Christ der Astrologie zwar kritisch gegenüber,¹¹⁰² sah jedoch mit gewissen Abstrichen Brunetto Latini folgend den Einfluss speziell des Mars auf die Stadt in den großen Umwälzungen und den häufigen Kriegen, in die Florenz verwickelt war, verwirklicht (III 7).¹¹⁰³ Immer wieder ist es in den häufigen astrologischen Erörterungen der *Nuova Cronica* der Wandelstern des Mars, der die Geschehnisse von Florenz auf eine besondere Art und Weise in dem ihm zugeschriebenen Sinn – positiv wie negativ – beeinflusste. Die Astrologie stellte für Villani „das überzeugendste Erklärungsmuster für den ruhmvollen Aufstieg seiner Heimatstadt“¹¹⁰⁴ dar, welcher die Grundmotivation für das Abfassen der Chronik war. Der erste Hinweis auf die besondere

¹⁰⁹⁹ I 60.

¹¹⁰⁰ Den Mythos des Mars, seine Ursprünge und die Genese sowie die politische und kulturelle Bedeutung des Mythos für Florenz behandelten DAVIS, Charles Till: *Dante and the Idea of Rome*. Oxford 1957, S. 95–100; DAVIS 1968, S. 46f. und 49f.; TREXLER, Richard C.: *Florentine Religious Experience: The Sacred Image*. In: *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, S. 24f. im Zusammenhang mit religiösen Kultbildern und heidnischen Riten des kommunalen Florenz; DAVIS 1988/1989, S. 43 zur Bedeutung des Mythos innerhalb der florentinischen Rom-Ideologie; MAISSEN 1994 (A), S. 583–605; GATTI, Luca: *Il mito di Marte a Firenze e la "pietra schema"*. *Memorie, riti, ascendenze*. In: *Rinascimento*, XXXV, 1995, S. 201–230; BLUME 2000, S. 87f.

¹¹⁰¹ III 1 und IV 7. Zur Himmelskonstellation der karolingischen Wiedergründung von Florenz vgl. BLUME 2000, S. 85f. und 131f. Zum astrologischen Wissen Giovanni Villanis, seinen Quellen und dem daraus resultierenden Geschichtsbild vgl. außerdem MEHL 1927, S. 161–179; GREEN 1972, S. 29–33; BARON I 1988, S. 70.

¹¹⁰² Villani drückte seine Vorbehalte gegenüber dem Einfluss der Sterne auf das Geschehen mehrfach aus: „Wir treffen hier auf ein charakteristisches Spannungsverhältnis, das einerseits von der Faszination der kausalen Erklärungsmöglichkeiten durch die Astrologie gespeist ist, aber andererseits mit dem Verweis auf die Allmacht Gottes und den freien Willen des Menschen zugleich auch die christlichen Vorbehalte in Anschlag bringt.“ Siehe BLUME 2000, S. 86.

¹¹⁰³ Bei Brunetto Latini heißt es in I 37 über den Planeten Mars und seinen kriegerischen Einfluss auf die Florentiner (LATINI, S. 45): *Por ce n'est il mie merveille se li florentin sont tozjors en guerre et en descort, car celui plaete regne sor aus*“ [Unterstreichung d.V.]. Zu Brunetto Latini's *Li Livres dou Trésor* als Quelle für Villani siehe DAVIS 1968, S. 46f.; GREEN 1972, S. 157f.; SEILER 1989, S. 215f.; MAISSEN 1994 (A), 574.

¹¹⁰⁴ BLUME 2000, S. 86.

Bedeutung des Mars für Florenz findet sich im 13. Jahrhundert bei Brunetto Latini, der, wie oben erwähnt, Florenz an einem „*chiés Mars*“ genannten Ort lokalisierte.¹¹⁰⁵ Die schon im 13. Jahrhundert existierenden Vorstellungen von einem durch Mars dominierten Florentiner Horoskop konkretisierten sich in der *Nuova Cronica* in der Vorstellung von einem Kulttempel zu Ehren des römischen Gottes und der Anbetung eines Kultbildes des Mars.

Der Florentiner Mars

Dass aus dem römischen Pantheon ausgerechnet dem Kriegsgott¹¹⁰⁶ besondere Verehrung zukam, liegt unter anderem in seiner angeblichen Vaterschaft des Romulus begründet – seines Zeichens Gründer der Stadt Rom und Urvater des römischen Imperiums. So empfing die Vestalin Rhea Silvia von Mars selbst – oder wie Villani meinte „vielleicht eher von einem Priester des Mars“ – die Zwillingsöhne.¹¹⁰⁷ Die Römer verehrten den legendären Vater ihres Stadtgründers aus diesem Grund besonders.¹¹⁰⁸ Die antike Stadt Florenz wurde „*popolata della migliore gente di Roma*“.¹¹⁰⁹ Die ersten Florentiner waren demnach Römer, die ihren Göttern huldigten, wobei Villani nur den Marskult erwähnte. In Dantes *Inferno* (XIII 143–150) findet sich die Vorstellung von Mars als heidnischem Schutzpatron von Florenz und die Angst vor seiner Rachelust formuliert.¹¹¹⁰ Ein namenloser Selbstmörder erzählte Dante und Vergil, dass seine Heimatstadt Florenz vor Johannes dem Täufer einen anderen „*padrone*“ verehrte, der die Stadt deshalb rachedurstig mit seiner Kunst – der Kriegskunst – bedrohe. Den geglückten Aufbau von Florenz nach ihrer vollkommenen Zerstörung durch die Barbaren schrieb der Florentiner dem Verbleib von „*alcuna vista*“, eines „Stücks“ oder „Bildnisses“ dieses ersten Patrons auf der Arnobrücke zu, das heißt der kontinuierlichen Verehrung des heidnischen

¹¹⁰⁵ Die älteste Florentiner Chronik, die *Chronica de origine civitatis* berichtete, dass man bei der Wiedergründung von Florenz auf ein günstiges Horoskop („*secondo l'arte della [a]strologia*“) Rücksicht genommen hätte, erwähnte in diesem Zusammenhang aber nicht explizit den Planeten Mars, HARTWIG 1875, S. 59. Zur Bedeutung des Astrologie und Astronomie im Florenz des 13. Jahrhunderts vgl. PEZZELLA, Salvatore: *Astronomia ed astrologia nel medioevo da un manoscritto inedito (sec. XIII) della città di Firenze*. Florenz 1982, insb. S. 39f. zum Einfluss des Planeten Mars auf die Erde und die Menschen.

¹¹⁰⁶ Zum römischen Marskult: LIMC II.1 1984, S. 505–580. Mars als eine der ältesten italisch-römischen Gottheiten hatte ursprünglich mehrere Funktionen (so unter anderem als Vegetationsgott), die aber später von seiner ausschließlichen Bedeutung als Kriegsgott überlagert wurden. Schon in der frühen römischen Republik sind Mars-Riten im Zusammenhang mit der Kriegsführung bekannt, wobei der Gott unter anderem mit dem Kriegsglück assoziiert wurde. Als Allegorie für Zorn und Gewalt findet sich Mars in frühmittelalterlichen Quellen (z.B. bei Isidor von Sevilla, vgl. BRUMBLE, H. David: *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*. London / Chicago 1998, S. 205). Mars wurde jedoch schon in der Antike als zweigesichtig angesehen: So zeige er seine grausame Seite in Kriegszeiten den Feinden Roms, den Römern selbst jedoch sei er in Friedenszeiten mild gestimmt, BRUMBLE 1998, S. 206. Die Ambivalenz seines Charakters wurde auch von den Florentinern so begriffen, vgl. weiter unten.

¹¹⁰⁷ I 25: „*E essendo ella al servizio del tempio della vergine Vesta, concepette occultamente a uno portato due figliuoli, Romulus e Remolus, dello Iddio Marti di battaglia, come ella confessò e dicono i poeti, o forse più tosto del sacerdote di Marti.*“ Villani äußerte sich mehrfach skeptisch gegenüber paganen Überlieferungen, wenn sie seinem trecentesken Verständnis widersprechen, vgl. RAGONE 1998, S. 35f.

¹¹⁰⁸ Zu Mars als Patron von Rom, vgl. *Enciclopedia Dantesca*. Istituto della Enciclopedia Italiana. Band II. Rom 1971, S. 843; DAVIS 1988/1989. Villani nahm dies in I 26 zum Anlass an Kritik am Heidentum der Römer: Diese glaubten, dass Mars „*che l'aveva creato l'avesse portato intra li Dei in anima e corpo per la sua podestà e signoria. Potete vedere come il comune popolo erano ignoranti del vero Iddio.*“

¹¹⁰⁹ I 38.

¹¹¹⁰ DANTE I, S. 417f.: „*I fui de la città che nel Battista / mutò 'l primo padrone; ond' ei per questo / sempre con l'arte sua la farà trista; / e se non fosse che 'n sul passo d'Arno / rimane ancor di lui alcuna vista / que' cittadin che poi la rifondarno / sovra 'l cener che d'Attila rimase, / avrebber fatto lavorare indarno.*“ Zur Auslegung dieser Stelle bei Dante durch die mittelalterlichen Kommentatoren und moderne Rezipienten siehe GATTI 1995, besonders S. 208ff. sowie die bibliographischen Angaben in Anm. 31 und 32.

Kriegsgottes in Form eines Standbildes im Volk auch nach der Christianisierung und dem damit einhergehenden Wechsel des Stadtpatrons. Mit der Christianisierung wurde der heidnische Gott von Johannes dem Täufer, dem christlichen Patron von Florenz, abgelöst, doch angeblich nicht überwunden. So nahm das angebliche Kultbild des Kriegsgottes im Aberglauben des Volkes weiterhin eine prägnante Rolle ein.¹¹¹¹ Seit dem 13. Jahrhundert mehren sich die Quellen, in denen von einem antiken Kultbild des Mars am Ponte Vecchio, einem Verkehrsknotenpunkt der mittelalterlichen Stadt, die Rede ist.¹¹¹² Die früheste Erwähnung für die Identifikation eines Standbildes mit dem römischen Kriegsgott findet sich in der so genannten „Chronik des Pseudo-Brunetto Latini“.¹¹¹³ Von der Existenz einer Mars-Statue am Arno berichtete, wie schon erwähnt, Dante, welcher jedoch wie schon Pseudo-Brunetto Latini keine Hinweise zum Aussehen des Standbildes gab, sondern von der Statue als „*alcuna vista*“ und „*quella pietra scema*“ schrieb.¹¹¹⁴ Die erste ausführlichere Beschreibung des Marsstandbildes hinsichtlich Material, Aussehen und ursprünglichem Aufstellungsort als Säulenmonument lieferte Villani:

„*e feciollo figurare innintagio di marmo in forma d'uno cavaliere armato a cavallo,¹¹¹⁵ il puosono sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio, e quello tennero con grande reverenzia e adoraro per loro Idio mentre de fu il paganesimo in Firenze.*“ (I 42)

Nach der Bekehrung zum Christentum entfernten die Florentiner ihr Götzenbild, das sie „Marsgott“ nannten und überführten es auf einen hohen Turm nahe beim Arno.¹¹¹⁶ Dort bestand es, bis 451 die Barbaren unter Totila die Stadt zerstörten.¹¹¹⁷ Das Kultbild stürzte laut Villani in den Arno und blieb dort 350 Jahre lang – die Zeit, in der Florenz in Trümmern lag.

¹¹¹¹ Guido da Pisa überlieferte in seinem Dante-Kommentar, dass die Statue jedes Jahr Ende März mit Blütenzweigen geschmückt wurde. Im Aberglauben des Volkes wäre eine Unterlassung dieses Ritus mit der Zerstörung von Florenz einhergegangen, vgl. GUIDO DA PISA: *Expositiones et gloses super comediam Dantis*. Hrsg. v. Vincenzo Cioffari. New York 1974, S. 255f. Guido da Pisa erwähnte nicht den Verlust der Marsstatue durch das Hochwasser von 1333, weswegen der Kommentar vor 1333 datiert wurde, vgl. SANDKÜHLER, Bruno: *Die frühen Dante-Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*. München 1967. Im *Centiloquio* des Antonio Pucci aus der zweiten Hälfte des Trecento findet sich eine Variation dieses Festes zum Frühlingsanfang: Die Einwohner von Florenz schmückten das Kultbild mit Girlanden, wenn es an Regen mangelte, bewarfen es dagegen mit Schlamm, wenn der März zu regenreich gewesen war. Hintergrund dafür ist der Eintritt der Sonne in das vom Mars beherrschte Zeichen des Widlers im Monat März, weshalb der Planet für das Wetter im März zuständig war. Zum Brauch des Frühlingsanfangsfestes vgl. ZENATTI, A.: *Calendimanzo*. In: *Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, IV, 1889, S. 143–159; DAVIS 1968, S. 49, Anm. 1; TREXLER 1972, S. 24f.; SEILER 1989, S. 27f.; BLUME 2000, S. 88.

¹¹¹² Die Marsstatue am Arno und das Baptisterium bilden in der Folge wichtige Punkte zur Messung der Ausdehnung des *contado*, so bei Villani (IV 33) und Dante, *Paradiso* XVI 47. Vgl. LUISI 2005, S. 47f.

¹¹¹³ Ediert von HARTWIG 1880, S. 209–237. Es handelt sich um die Beschreibung des Buondelmonti-Mordes, auf den weiter unten noch eingegangen werden wird: „[...] *la mattina della pasqua di risorexio appiè di Marzo in capo del Ponte Vecchio* [...]“ (S. 225) [Unterstreichung d.V.]. Laut HARTWIG ist dieses Chronikfragment vor Villanis *Nuova Cronica* zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu datieren. Es besteht jedoch keine Abhängigkeit Villanis von Pseudo-Brunetto Latini: „Umgekehrt hat auch Villani unsere Chronik nicht gekannt. Er würde sich manche Notizen derselben nicht entgehen lassen. Es bleibt keine andere Möglichkeit über als anzunehmen, dass beide Chronisten einer Quelle gefolgt sind, der sie ihre Ausdrücke und Nachrichten entlehnten.“ HARTWIG 1880, S. 220. Vgl. außerdem GATTI 1995, S. 204.

¹¹¹⁴ *Inferno* XIII 146–147, siehe oben; außerdem *Paradiso* XVI 145–147: „*Ma conveniesi, a quella pietra scema / de guarda 'l ponte, che Firenze fesse / vittima ne la sua pace postrema*.“ (DANTE III, S. 466) Cacciaguada spricht über die Gründe die Aufspaltung der Florentiner Bürgerschaft in zwei Parteien: Buondelmonti ist in dieser Auffassung ein Opfer, dass man dem Marsgott weihte, worauf der Frieden für die Stadt beendet war. Vgl. zur Marsstatue bei Dante sowie zur ambiguen Bedeutung DAVIS 1968, S. 49f., MAISSEN 1994 (A), S. 583ff. GATTI 1995, S. 204f.

¹¹¹⁵ Der Chigi L.VIII.296 ist gegenüber dem Standardtext knapper: „*a modo d'uno a cavallo*“ lautet die Stelle in der Handschrift der Vaticana, vgl. dazu weiter unten.

¹¹¹⁶ Vgl. I 60.

¹¹¹⁷ Vgl. II 1.

Unter Karl dem Großen wurde die Stadt im Jahre 802 zum zweiten Mal gegründet.¹¹¹⁸ Der gelungene Wiederaufbau, der unter dem Einfluss des Planeten Mars stattfand, wurde dem Wiederauffinden des marmornen Mars-Bildes im Arno zugeschrieben, welches man auf einen Pfeiler (*piliere*) an das Ufer des Flusses stellte. In Kapitel VIII 39 berichtete Villani von der für Florenz folgenreichen Spaltung der Partei der Guelfen in die „Weißen“ und die „Schwarzen“, welche unter anderem die Folge eines Streits am Abend des 1. Mai 1300 war. Villani schrieb in diesem Zusammenhang, dass im Jahr vor diesem Ereignis im Zuge von Umbauarbeiten am Ponte Vecchio die Statue umgestellt worden war: Zuerst blickte der Mars in Richtung Osten, danach in Richtung Westen. Grundsätzlich wurde jede Bewegung des Kultbildes angstvoll als Vorbote bzw. Ursache von großen Veränderungen angesehen.¹¹¹⁹ Villani stand der Auffassung, dass der Marsstatue eine besondere Macht innewohnte, jedoch kritisch gegenüber:

„Questo non affermiamo, né crediamo, però che ci pare opinione di pagani e d'aguri, e non di ragione, ma grande semplicità, ch'una sì fatta pietra potesse ciò adoperare; ma volgarmente si dicea per gli antichi che mutandola convenia che la città avesse grande mutazione.“ (III 1)¹¹²⁰

Beim verheerenden Hochwasser von 1333 ging die Statue laut Villani für immer im Arno verloren.¹¹²¹ PORTA benutzte diesen Umstand als Argument für seine These, dass die *Nuova Cronica* von Villani mehrfach überarbeitet worden war. So findet sich in der ersten Textredaktion die Zeitform des Präsens bei der Beschreibung der Marsstatue in Kapitel V 38 („*appiè del ponte [...] dov'è la figura di Marte*“), während es in der zweiten, nach 1333 erfolgten Redaktion in der Vergangenheitsform heißt: „*dov'era la 'nsegna di Mars*“.¹¹²²

*Mars als Reiter*¹¹²³

Giovanni Villani war der Erste, der explizit von einem Florentiner Reiterstandbild des römischen Gottes berichtete. In der Folge ist auch im Ottimo-Kommentar¹¹²⁴ und in der

¹¹¹⁸ Vgl. III 1.

¹¹¹⁹ „E nota che l'anno dinanzi a queste novitadi erano fatte le case del Comune, che cominciano a piè del ponte Vecchio sopra l'Arno verso il castello Altrafonte, e per ciò fare si fece il pilastro a piè del ponte, e convenne si rimovesse la statua di Marte; e dove guardava prima verso levante, fu rivolta verso tramontana, onde per l'agurio degli antichi fu detta: «Piacia a d'Dio che la nostra città non abbia grande mutazione» (VIII 39).

¹¹²⁰ Auch im *Ottimo Commento* wurde der Einfluss des Mars auf die Stadt Florenz kritisch dargestellt, vgl. den Kommentar zu *Inferno* XIII 144 bei Alessandro TORRI (Hrsg.): *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*. Band 3. Pisa 1929, S. 383.

¹¹²¹ Villani berichtete im ersten Kapitel des elften Buchs von diesem Ereignis (vgl. NUOVA CRONICA III 1991, XII 1). Der Chigi L.VIII.296 behandelt das Hochwasser von 1333 nicht mehr.

¹¹²² Zitiert nach PORTA 1986, S. 40 [Unterstreichen d.V.]: „Appare chiaro che la correzione è della redazione scritta dopo il 1333 [...], correzione che il cronista ha trascurato di apporre al libro precedente, forse perché la revisione di quella parte era stata completa prima dell'alluvione.“ Vgl. auch AQUILECCHIA 1965, S. 40f.: „it is [...] quite clear to suppose that any Florentine copyist of the last quarter of the fourteenth century might have been automatically inclined to substitute an imperfect for a present in a sentence referring to a local monument which had disappeared more than forty years ago.“

¹¹²³ Die kritische Beschäftigung mit dem Kultbild des Mars als Reiterstatue setzte mit DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 559f., S. 748–752 und Band III, S. 102 ein. Später haben HAFTMANN, Werner: *Das italienische Säulenmonument*. Leipzig 1939, S. 124f.; JANSON, H.W.: *The Equestrian Monument from Cangrande della Scala to Peter the Great*. In: *Aspects of the Renaissance. A Symposium*. Hrsg. v. Archibald R. LEWIS. Austin / London 1964, S. 73–85, S. 57; REINLE 1969, S. 35; GREENHALGH, Michael: *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*. In: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Hrsg. v. Salvatore SETTIS. Band I. Turin 1984, S. 115–167; SEILER 1989, S. 25–31 und S. 215–221 sowie in jüngster Zeit WIEGARTZ, Veronika: *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*. Weimar 2004, S. 72–78 das Florentiner Reiterstandbild und die Mars-Ikonographie untersucht.

¹¹²⁴ Vgl. DAVIS 1968, S. 49, Anm. 1: „[...] onde fu fatta una statua in pietra in forma d'uno cavaliere a cavallo, alla quale rendeano certa reverenza e onore idolatrio [...]“ (zit. nach DAVIS). Zum Ottimo-Kommentar (1333/1335) und dem Verhältnis des Textes zur *Nuova Cronica* siehe MAISSEN 1995, S. 590ff. Allgemein zu den Dante-Kommentatoren

gereimten Stadtchronik des Antonio Pucci¹¹²⁵ von einer Statue aus Stein in der Form eines Reiters zu Pferde die Rede. Wie kam es zur Beschreibung des Kultbildes als Reiterstatue bei Villani? Die naheliegendste Erklärung ist, dass das bis zur Arnoüberschwemmung 1333 tatsächlich existierende, in mehreren Quellen erwähnte Standbild, welches spätestens ab dem 13. Jahrhundert für ein Mars-Kultbild gehalten wurde, einen Reiter zu Pferd darstellte. Dieses Standbild kann durchaus antik gewesen sein – oder wurde zumindest von den Florentinern des 14. Jahrhunderts für antik gehalten. Auszuschließen ist, dass es sich um ein antikes Reiterstandbild des Marsgottes handelte. Die antik-römische Mars-Ikonographie sah einen meist stehenden, nackten und behelmteten oder aber mit Helm, Beinschienen und Panzer voll gewappneten Krieger vor, jedoch keinesfalls einen reitenden Mars. Wenn es also diese Reiterstatue gab, wen könnte sie dargestellt haben? Einen römischen Feldherren wie Marc Aurel? Ein spätantikes Herrscherbild wie den Regisole in Pavia?¹¹²⁶ Einen Gotenkönig der Völkerwanderungszeit wie das nicht mehr erhaltene Reiterbildnis des Theoderich in Ravenna, welches Karl der Große 801 nach Aachen bringen ließ?¹¹²⁷ DAVIDSOHN berief sich auf Quellen, in denen das Florentiner Bildwerk bis ins letzte Viertel des 11. Jahrhunderts als „*piramide*“ bezeichnet wurde. Der Begriff „Pyramide“ stand seines Erachtens für einen bestimmten Typus von Reiterbild, „nämlich die in den sinkenden Zeiten, nach dem Ausgang der Römerherrschaft errichteten germanischen Herrscher“.¹¹²⁸ Das Theoderich-Standbild aus Ravenna trug diese Bezeichnung, weshalb es DAVIDSOHN denkbar erschien, dass dem Ostgotenkönig Theoderich auch in Florenz ein Denkmal errichtet worden war. WIEGARTZ vermutete hinter dem Florentiner Mars ein Grabmonument eines römischen Reitersoldaten, das heißt keine vollplastische Statue, sondern ein Relief.¹¹²⁹

Wenn es also ein Reiterstandbild am Arno gab und mehrere Quellen von einem Florentiner Kultbild des Mars berichten – weswegen schilderte vor Villani niemand einen reitenden Mars? Möglich ist, dass man das fragmentarische Reiterstandbild nicht mehr als ein solches erkannte. Laut Villani lag das Kultbild vom fünften bis zum neunten Jahrhundert im Arno. Träfe dies zu, so wäre die Statue mit Sicherheit schon bei der legendären karolingischen Wiedergründung von Florenz nur noch ein Bruchstück gewesen. Verschiedene Quellen berichten sogar von einem weiteren Sturz in das Hochwasser des Arno im Jahre 1178.¹¹³⁰ Wenn die Korrektheit dieser

SANDKÜHLER 1967. Der Verfasser des *Ottimo* kannte Villani vermutlich persönlich. Villani war in seiner Chronik jedoch nicht vom Kommentar des *Ottimo* abhängig.

¹¹²⁵ „*E sappi ancor da me, lettore e maestro, / Che 'intagliato vid'io appie del ponte / Marte a cavallo, ad alto in un pilastro [...]*“, zit. nach ZENATTI 1889, S. 155.

¹¹²⁶ Zum Regisole vgl. SEILER 1989, S. 31ff.

¹¹²⁷ Vgl. zu Theoderich (Dietrich von Bern) in Kunst und Literatur des Mittelalters STAMMLER, Wolfgang: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter. Berlin 1962, S. 64, Anm. 32 mit weiterer Literatur; HOFFMANN, Hartmut: Die Aachener Theoderichstatue. In: Das Erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Textband I. Düsseldorf 1962, S. 318–335; THÜRLEMANN, Felix: Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829). In: Archiv für Kulturgeschichte, LIX, 1977, S. 25–65.

¹¹²⁸ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 750, außerdem ROSSI 1999, S. 209. DAVIDSOHN schloss aus der Bezeichnung der Statue am Ponte Vecchio als „*piramide*“, dass das Bildwerk Ende des 11. Jahrhunderts noch nicht als eine Darstellung des Mars identifiziert wurde. ROSSI verstand DAVIDSOHN an dieser Stelle falsch: „Ma ci sembra pertinente l'osservazione fatta su base documentaria dal Davidsohn circa la dizione di *piramide* che a cominciare da documenti del 1078 designa la statua del cavaliere riconosciuto come Marte [...]“.

¹¹²⁹ Vgl. WIEGARTZ 2004, S. 73.

¹¹³⁰ Vom Sturz der Statue in den Arno 1178 schrieb der *Ottimo Commento*, vgl. TORRI, Alessandro (Hrsg.): *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*. Band 3. Pisa 1929, S. 383, sowie DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 748. Villani dagegen erwähnte dieses Hochwasser nicht (es müsste im fünften Buch, Kapitel 9 stehen, wo Villani vom

Angaben auch anzuzweifeln ist, so ist eventuell doch davon auszugehen, dass das Standbild längere Zeit dem Wasser ausgesetzt war, was wiederum zu erkennbaren Korrosionsspuren geführt haben mochte. So läßt sich erklären, weshalb Dante nicht von einem Reiter, sondern einem „morschen Stein“, „*pietra scema*“, schrieb.¹¹³¹ Darauf zielten auch die Beschreibungen der Statue von Boccaccio als „*diminuita*“ und Guido da Pisa als „*fragmentum sive vestigium*“.¹¹³² Wenn man mit PORTA davon ausgeht, dass die oben erwähnte Korrektur des Textes in Kapitel V 38 vom Präsens in das Imperfekt in der zweiten Redaktion nötig geworden war, weil der erste Teil der *Nuova Cronica* zum Zeitpunkt des Verlustes des Marsstandbildes schon fertig gestellt war, erscheint es höchstwahrscheinlich, dass Villani die Beschreibung der Statue in Kapitel I 42 noch vor 1333 verfasst hatte, die Statue also vor Augen hatte.¹¹³³ Umso auffälliger ist, dass Villani das Reiterbild nicht als zerstört bezeichnete, weshalb auch die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 eine unbeschädigte Statue visualisieren. Bedenkt man, dass die Statue 1333 verloren ging, so weist vieles darauf hin, dass die Beschreibung eines Reiterstandbildes des Mars erst nach dem Verlust, sozusagen „*posthum*“ aufkam. Erst nachdem die *Nuova Cronica* ab zirka 1340 verbreitet war, finden sich weitere Quellen, die von einem Reiterstandbild des Mars berichten. So beschrieb beispielsweise Boccaccio das Standbild in seinem um 1370 entstandenen Kommentar zur *Divina Commedia* aus der Erinnerung als „*di macigno a cavallo e armato [...] perióche dalla cintola insú la immagine di Marte era rotta, e quella parte non si ritrovò mai [...] oltre al grosso de'membri, né dell'uomo né del cavallo alcuna cosa si dicerna*“.¹¹³⁴ Laut Boccaccio handelte es sich demnach um den Torso eines bewaffneten Mannes zu Pferde.

Villani brachte in der *Nuova Cronica* Mars und Reiter erstmals explizit zusammen. Welche Gründe konnte es dafür geben? Zum einen ist dabei auf die Bedeutung von Reiterstandbildern für das Mittelalter hinzuweisen. Als einzige Gattung der antiken Skulptur tritt das Reiterstandbild nahezu durchgängig auf und war die wichtigste Darstellungsform für den mittelalterlichen Herrscher. Zum anderen gilt es die Bedeutung der Kavallerie für das Kriegswesen des Spätmittelalters zu beachten.¹¹³⁵ Der Ritterkrieg des Hochmittelalters war ein „Reiterkrieg“. Bürger, Bauern und Söldner kämpften dagegen zu Fuß: „Das Ritterheer wurde zur Kavallerie mit bestimmten taktischen Hilfsfunktionen; das Pferd wurde darüber hinaus zum Kennzeichen des Offiziers, der die Fußtruppen lenkte.“¹¹³⁶ Krieger waren Ritter, wie GREENHALGH schrieb, „con maggiore accentuazione del cavallo, a cause del ruolo piú importante conferito dalle guerre medievali alla cavalleria.“¹¹³⁷ Im Chigi L.VIII.296 wird dies durch die unzähligen Miniaturen, die Kavalleristen in kriegerischen Handlungen zeigen, offensichtlich. Die Vorstellung eines Kriegsgottes zu Pferde war daher für das Florentiner Spätmittelalter naheliegend. Erscheint ein reitender Mars für unser heutiges Verständnis völlig „unantik“, wurde jener wahrscheinlich im Mittelalter aufgrund des Reitermotivs für besonders „antik“ gehalten. Man war sich nicht bewusst, dass die Antike den Kriegsgott Mars nicht als

Bürgerkrieg in Florenz im Jahre 1177 berichtete). Laut DAVIDSOHN wurde die Statue nach der Bergung aus dem Arno auf die gegenüberliegende Arnoseite überführt. Das heißt, die Statue stand vor 1187 auf der Oltrarno-Seite.

¹¹³¹ Vgl. *Paradiso* XVI 145.

¹¹³² Vgl. GATTI 1995, S. 213f. Boccaccio wird die Statue als Kind selbst gesehen haben, ebenso Guido da Pisa.

¹¹³³ Vorausgesetzt natürlich, dass Villani den Text in chronologischer Abfolge verfasste.

¹¹³⁴ Zit. nach GUERRI, Domenico (Hrsg.): Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. Band III. Bari 1918, S. 150ff.

¹¹³⁵ Vgl. WALEY 1968.

¹¹³⁶ KRIEG IM MITTELALTER, S. XIII f.

¹¹³⁷ GREENHALGH 1985, S. 187.

Reiter darstellte und empfand aus diesem Grund keine Unangemessenheit in der Darstellung. PANOFSKY / SAXL stellten fest, dass „knowledge of classical subject matter and appreciation of classical form were not lacking during the Middle Ages, but, because of the failure to relate them in practice, classical subject matter, especially the mythological stories, completely lost its original form, and classical form so lost its original meaning.“¹¹³⁸ Das Auseinanderbrechen der Einheit von antiker Form und Inhalt im Mittelalter, das so genannte „Disjunktionsprinzip“, auf das weiter unten noch eingegangen wird, ermöglichte eine Neukombination wie im Fall des reitenden Mars: Die antike Form des Reiterstandbildes, das dem Mittelalter durch den Marc Aurel¹¹³⁹ oder den Regiole¹¹⁴⁰ bekannt war, ging mit dem antiken Marskult eine Verbindung ein, die den Zeitgenossen Villani einleuchtend erschien. Villani kannte mit einiger Sicherheit seit seiner Romreise von 1300 das Reiterstandbild Marc Aurels, das – freilich nicht unter dieser Bezeichnung – bis 1536 auf dem Platz vor San Giovanni in Laterano aufgestellt war. Einen weiteren Bezug zur Antike stellte Villani zudem mit seiner expliziten Beschreibung des Florentiner Marsstandbildes als Säulenmonument her, die an die Beschreibung des Marc Aurel bei Magister Gregorius von zirka 1220 erinnert.¹¹⁴¹ Im Trecento bezog sich das Säulenmonument immer auf die Antike.¹¹⁴² Die Miniaturen der illustrierten Villani-Chronik zeigen dreimal einen Reiter auf einem sich aufbäumenden Pferd.¹¹⁴³ Auch in der Antike existierte der Typus des springenden Pferdes, wenn auch weniger häufig als der des ausschreitenden Pferdes.¹¹⁴⁴ Die Reiterstandbilder des Mittelalters – Oltrado da Tresseno am Palazzo della Ragione in Mailand,¹¹⁴⁵ Bernabo Visconti in Mailand¹¹⁴⁶ oder die Scaliger in Verona¹¹⁴⁷ – zeigen den Reiter jeweils in einer statischen Haltung auf dem ruhig ausschreitenden Pferd, wenn kommunale oder adelige Herrscher (ein Podestà wie im Fall des Oltrado da Tresseno oder *signori* wie Bernabo Visconti oder die Scaliger) dargestellt waren. Die Ikonographie des „zivilen“ Reiters auf einem ausschreitenden Pferd geht auf die antiken Reiterstandbilder von Herrschern wie Marc Aurel oder Regiole zurück.¹¹⁴⁸ Kriegsherren wie der Florentiner *Capitano di Guerra* Pietro Farnese wurden dagegen auf einem sich aufbäumenden oder springenden Pferd in Kampf- oder Angriffspose verbildlicht.¹¹⁴⁹ Zum

¹¹³⁸ PANOFSKY, Erwin und Fritz SAXL: Classical Mythology in Medieval Art. In: Metropolitan Museum Studies, IV, 1932–1933, S. 264.

¹¹³⁹ Zur Rezeption des Marc Aurel im Mittelalter vgl. GRAMACCINI, Norbert: Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance. In: Natur und Antike in der Renaissance. Ausst.Kat.Liebighaus, Frankfurt am Main 1985, S. 51–83; FRUGONI, Chiara: L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. v. Salvatore SETTIS. Band I. Turin 1984, S. 5–72.

¹¹⁴⁰ Vgl. SEILER 1989, S. 31ff.

¹¹⁴¹ Dazu GRAMACCINI 1985, S. 53f., FRUGONI 1984, S. 5ff. und GRAVE, Johannes: Kunsthistorisch motivierte Antikenverehrung im hohen Mittelalter? Die *Narratio de mirabilis urbis rome* des Magister Gregorius. In: Filologia mediolatina, VI–VII, 2000, S. 279–293. Das Standbild des Marc Aurel hatte demnach vor seiner Überführung zum Lateran auf vier Bronzesäulen auf dem Kapitol gestanden. Zum Typus des Säulenmonuments vgl. HAFTMANN 1939, bes. S. 124f. zum Florentiner Marsbild.

¹¹⁴² Vgl. EBD., S. 93.

¹¹⁴³ f. 29v, f. 44r, f. 70r. Auch auf f. 36r war vermutlich ebenfalls ein sich springendes Pferd dargestellt, welches übermalt wurde. Unter der Übermalung läßt sich der Umriss jedoch noch erahnen.

¹¹⁴⁴ Vgl. beispielsweise die Statue des Domitian/Nerva aus Capo Miseno im Museo Nazionale in Neapel.

¹¹⁴⁵ Vgl. SEILER 1989, S. 68 mit weiterführender Literatur.

¹¹⁴⁶ EBD., S. 135ff.

¹¹⁴⁷ EBD., S. 172.

¹¹⁴⁸ Vgl. die Unterscheidung von „zivilen Reiterbildern“ und „militärischen Reiterbildern“ bei SEILER 1989, S. 58ff.

¹¹⁴⁹ Vgl. zum nicht mehr erhaltenen Reitermonument des Farnese im Florentiner Dom (entstanden 1366/1367) EBD., S. 109ff.

bewaffneten Ritter gehörte das springende Pferd, zum Herrscher das ausschreitende oder stehende Pferd. Die Vorstellung des Kriegsgottes Mars als *milites* auf einem sich aufbäumenden Pferd entsprach demnach der mittelalterlichen Ritterikonographie. Dabei handelt es sich um eine Bildformel, wie sie sich auch auf mittelalterlichen Siegeln¹¹⁵⁰ oder Grabmalreliefs¹¹⁵¹ vorfindet.



Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99

Bislang blieb unerwähnt, dass das Spätmittelalter – im Gegensatz zu Antike – Darstellungen von Mars als Reiter im Zusammenhang mit der Planetenikonographie im astrologischen Kontext kannte.¹¹⁵² Von der Marsdarstellung im Planetenbilderzyklus der Rocca von Angera am Lago Maggiore, entstanden vermutlich im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, hat sich als einziges Fragment das Hinterteil eines Pferdes erhalten. Wahrscheinlich zeigte die Darstellung ursprünglich einen thronenden Mars, neben dem das Pferd stand (Abb. 97).¹¹⁵³ Zu Beginn des Trecento wurde der Mars dagegen womöglich erstmals im Palazzo della Ragione in Padua als gerüsteter Reiter dargestellt (Abb. 98).¹¹⁵⁴ Wenig später findet er sich so im Fresko des Hauptchors der Paduaner Chiesa degli Eremitani,¹¹⁵⁵ sowie in einem Bildercodex in Chantilly visualisiert.¹¹⁵⁶ BLUME sah die letzteren beiden Beispiele als Reflexe auf die verlorene Ausmalung des Palazzo Ragione von Giotto. Als Quelle für diese „innovative Bild-erfindung“¹¹⁵⁷ vermutete er den *Liber introductoris* des Michael Scotus, worin angedeutet ist, dass Mars ein Mitglied des Ritterstandes gewesen sei.¹¹⁵⁸ Scotus zählte eine Vielzahl an Waffen des

¹¹⁵⁰ Zum Reitersiegel vgl. SCHÖNTAG 1997. Das Siegel als Beglaubigungszeichen mit Rechtsqualität war im Mittelalter von großer Bedeutung. Die Reitersiegel zeigen einen bestimmten Reitertypus, welchem Attribute wie Rüstung, Schwert, Fahnenlanze oder Banner beigegeben sind. Reitersiegel führten Landesherren sowie der Hochadel.

¹¹⁵¹ Vgl. WIEGARTZ 2004, S. 73.

¹¹⁵² Auch die antike Planetenikonographie sieht keinen reitenden Mars vor, vgl. SAXL, Fritz: Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident. In: *Der Islam*, III, 1912, S. 165: „Das klassische Altertum [...] hatte für die Darstellung der Planeten keine besonderen Typen geschaffen. Für den planetarischen Jupiter [...] verwendete man den geläufigen Jupitertypus. Ebenso für Mars, Venus usw.“

¹¹⁵³ Vgl. BLUME 2000, S. 67.

¹¹⁵⁴ Vgl. zum astrologischen Freskenprogramm des Paduaner Kommunalpalasts Giotto (um 1310) mit dem Jahresablauf, den Zodiakalzeichen und den entsprechenden Planeten, BLUME 2000, S. 70–85, zum Mars bes. S. 80. Die Ausmalung wurde durch einen Brand 1420 und eine Restaurierung im 18. Jahrhundert extrem in Mitleidenschaft gezogen. Obwohl das Fresko mit dem Mars im Zeichen des Skorpions aus dem 18. Jahrhundert stammt, vermutete BLUME, dass es der ursprünglichen Konzeption von ca. 1301/1310 entspricht, da sich „zahlreiche Elemente der Planetenbilder des Palazzo Ragione als Reflexe in anderen Kunstwerken des Paduaner Trecento nachweisen lassen“, EBD., S. 83.

¹¹⁵⁵ Guariento, nach 1360, vgl. EBD., S. 80, S. 95–102. Die im zweiten Weltkrieg zerstörten Fresken werden durch alte Fotos dokumentiert.

¹¹⁵⁶ Chantilly, Musée Condé, Nr. 754. Die Zeichnung des Mars ist im Bildercodex von Chantilly nicht vollendet. Trotzdem ist deutlich zu erkennen, dass es sich um einen gerüsteten Reiter handelt. EBD., S. 77, S. 80, S. 106, S. 206f.

¹¹⁵⁷ EBD., S. 81.

¹¹⁵⁸ Vgl. EBD., S. 52–63 zu Michael Scotus (ca. 1175–1234), dem Hofastrologen Friedrichs II. Der *Liber introductoris* befasste sich unter anderem mit Sternbildern und Planeten. Eine illustrierte Handschrift (um 1340), München, BSB, ms. Clm 10268, wurde monographisch von BAUER, Ulrike: *Der Liber introductoris des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek: ein illustrierter astronomisch-astrologischer Codex aus*

Mars auf, welche als Zeichen für seine kriegerische und gewalttätige Natur gedeutet wurden.¹¹⁵⁹ Dieses Grundelement einer geläufigen mittelalterlichen Bildvorstellung – ein Ritter als gerüsteter Reiter – wurde im Paduaner Fresko zur Charakterisierung der Planeten verwendet. Der reitende Mars repräsentierte als Ritter einen Grundtypus der mittelalterlichen Gesellschaft.¹¹⁶⁰ BLUME erkannte im Florentiner Marsbild am Ponte Vecchio ebenfalls die Darstellung des Planetengottes: „So gibt es eine ganze Reihe von Indizien, die darauf hinweisen, dass man in der legendären Skulptur ein Abbild jedes Planetengottes gesehen hat, dessen Einfluss für Florenz eine besondere Bedeutung hatte.“¹¹⁶¹ Die abergläubisch-kultischen Handlungen um die Marsstatue im Rahmen des Frühlingsfestes belegen laut BLUME die Verbindung des Standbildes mit Mars als Planeten – und nicht als antikem Kriegsgott. Für WIEGARTZ bildete die Fehldeutung des antiken Reiterstandbildes in Florenz erst die Voraussetzung für die Entstehung eines neuen Darstellungstypus des Mars innerhalb der Planetenikonographie. Sie vermutete, dass Giotto bei seinem Florentiner Aufenthalt von der Identifikation des Florentiner Reiterstandbildes am Arno als Mars erfuhr: „Er könnte es also gewesen sein, der unter Berufung auf den Florentiner Mars für die Darstellung des Kriegsgottes zu Pferde im Palazzo Ragione verantwortlich zeichnete.“¹¹⁶²

Die spätmittelalterliche Planetenikonographie des reitenden Mars findet sich in Florenz im Relief des Domcampanile wieder (**Abb. 99**).¹¹⁶³ Andrea Pisano und Werkstatt führten die Reliefs zwischen 1334 und 1340/1341 nach Entwürfen von Giotto aus, der auch die Planetenfresken in Padua gestaltet hatte. Da die Marslegende schon in der ersten Textredaktion der *Nuova Cronica* von 1333 zu finden ist, ist es auszuschließen, dass Villani sich allein vom Campanile-Relief zu seiner Beschreibung des Mars zu Pferde inspirieren ließ.¹¹⁶⁴ Akzeptiert man die Hypothese von WIEGARTZ, so wurde das Florentiner Reiterbild schon Ende des 13. Jahrhunderts als Mars identifiziert. Demnach wäre es ein Zufall, dass sich die früheste explizite Beschreibung dieses Bildes bei Villani findet. Das Stillschweigen Villanis über den durch die anderen Quellen dokumentierten, fragmentarischen Erhaltungszustand des existierenden Standbildes weist darauf hin, dass es sich bei den Ausführungen der *Nuova Cronica* um eine beabsichtigte Kombination von verschiedenen Elementen handelt. Der Kompilator Villani brachte eine wirklich existierende, vermutlich antike Reiterstatue einem Florentiner Topos folgend mit dem Marsgott zusammen, unter dessen Einfluss sich die Arnostadt währte. Die Verehrung des antiken Kriegsgottes ließ es wahrscheinlich erscheinen, dass jenem auch ein Tempel geweiht war, in dem das Kultbild – wie üblich – auf einer Säule stehend verehrt wurde. Die Unklarheit, welche über die Baugeschichte des Baptisteriums herrschte und das Bedürfnis, die Florentiner Ursprünge als antik-römisch darzulegen, brachten den Chronisten dazu,

Padua, 14. Jahrhundert. München 1983 bearbeitet. Zum Marsbild des Cim 10268 außerdem BLUME 2000, S. 80f. In den Illustrationen des Münchener *Liber introductoris* schlägt sich die Zuteilung des Mars zum Ritterstand nicht in der Darstellung von Mars als Reiter nieder, obgleich der Illustrationszyklus unter dem Eindruck der Fresken des Palazzo Ragione entstanden sein mag, vgl. EBD. S. 76 und S. 81.

¹¹⁵⁹ Vgl. BAUER 1983, S. 85.

¹¹⁶⁰ Vgl. BLUME 2000, S. 84.

¹¹⁶¹ EBD., S. 88.

¹¹⁶² WIEGARTZ 2004, S. 78.

¹¹⁶³ Zu den Planetendarstellungen der Westseite des Campanile vgl. BLUME 2000, S. 88–90; KREYTENBERG, Gert: Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts. München 1984, S. 59, S. 71 und S. 77.

¹¹⁶⁴ Andererseits ist es auch schwer denkbar, dass Giotto bzw. der ausführende Meister die *Nuova Cronica* kannten, deren Text erst um 1340 allgemein bekannt gewesen zu sein scheint, vgl. MAISSEN 1994 (A), S. 593.

Standbild und Bauwerk miteinander zu verbinden. Villani verband in seiner Chronik verschiedene Überlieferungsstränge des Mythos zu einer einzigen, zielgerichteten Rekonstruktion der Geschichte der Florentiner Stadtgründung. Laut GATTI war es Villani, „che del mito dà una stesura canonica fissandone i tratti principali.“¹¹⁶⁵

Die Verbildlichung von Marstempel und -kultbild

Besonders interessant ist, dass die Miniaturen des Chigiano eben diese von Villani formulierten Ideen präzise umsetzen und damit äußerst plakativ für die vom Chronisten vertretene Ansicht eintreten. Auf die Darstellung des Florentiner Baptisteriums als „Wahrzeichen“ und Erkennungsvignette der Arnostadt in den Miniaturen wurde schon im Ikonographie-Kapitel in Bezug auf die Stadtdarstellung eingegangen. Im Folgenden sollen nun die Illustrationen näher betrachtet werden, welche die oben dargelegten Vorstellungen von der Vergangenheit der Stadt verbildlichen, wobei insbesondere auf die Darstellungen des Florentiner Marsmythos eingegangen werden soll. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 in diesem Zusammenhang als bloße „Illustrationen“ einige Popularität erlangt haben, jedoch nie ernsthaft untersucht worden waren. Die Forschung ließ sich von einem oberflächlichen Blick auf die Bilder leiten. Demnach erschien es, als ob die Miniaturen einzig getreue Illustrationen des Textes seien, die auf eine möglichst präzise Umsetzung des geschriebenen Wortes abzielten. Sie lieferten scheinbar nicht mehr Informationen als der Text der *Nuova Cronica* selbst. Die Textgenauigkeit der Illustrationen ist ein Faktum der Handschrift, auf das schon mehrmals hingewiesen wurde. Sie sollte jedoch nicht von vorne herein den Blick auf die Bilder verstellen. Man kann ROSSI zustimmen, der bemerkte, dass der Codex „con le sue vignette oppurtunamente accostate suggerisce buone soluzioni“¹¹⁶⁶ in Bezug auf den Mythos des Mars. Dabei ist es irrelevant, ob die Statue nun wirklich in dieser Form als Reiter existent war oder ob es sich um eine, nach dem Verlust der Statue entwickelte Vorstellung handelt, welche Florenz näher an das antike Rom anbinden sollte und zur Konsolidierung der Vorstellung von den antiken Ursprüngen der Stadt diene. Die Miniaturen des Chigiano entstanden zu einem Zeitpunkt, an dem die von Villani dargelegte Konstruktion der Florentiner Geschichte kritiklos anerkannt wurde.

Insgesamt fünf Mal findet sich im Chigi L.VIII.296 die Darstellung eines gerüsteten Reiters, welcher durch den Chroniktext als Standbild des Mars identifiziert wird. Dabei zeigen nur die erste Darstellung¹¹⁶⁷ und die letzte¹¹⁶⁸ die Statue entsprechend dem Chroniktext *in situ*. Mit Ausnahme der letzten Miniatur ist die Reiterstatue vier Mal auf dem Dach eines Gebäudes dargestellt, das durch die charakteristische Wandgliederung auf den ersten Blick als das Florentiner Baptisterium zu identifizieren ist. Laut Text sollte das Standbild jedoch auf f. 36r, f. 43r und f. 44r nicht mehr an dieser Stelle dargestellt worden sein, da es sich zu den, jeweils in den zugehörigen Kapiteln der *Nuova Cronica* behandelten Zeitpunkten nicht mehr auf dem Marstempel befand. Dabei wurde der „Fehler“ nur auf f. 36r verbessert und das Standbild übermalt. Die Darstellung des Standbildes in den Miniaturen auf f. 36r, f. 43r und f. 44r erklärt sich eventuell aus dem Herstellungsprozess der Handschrift: Die für die erste Illustration (f.

¹¹⁶⁵ GATTI 1995, S. 205.

¹¹⁶⁶ ROSSI 1999, S. 208.

¹¹⁶⁷ F. 29v.

¹¹⁶⁸ F. 70r.

29v) entwickelte Bildkomposition wurde in den anderen drei Miniaturen ohne Rücksichtnahme auf den konkreten Textbezug immer wieder kopiert.¹¹⁶⁹ Denkbar wäre jedoch auch eine absichtsvolle Darstellung der Reiterstatue insbesondere bei der Miniatur auf f. 44r, welche die zweite Gründung von Florenz thematisiert. Mit der Hinzufügung der Reiterstatue wird ein enger Bezug zur Miniatur mit der Darstellung der Erbauung des antiken Marstempels auf f. 29v geschaffen. Die Repräsentation des Baptisteriums mit Marsstatue zielte damit bewußt auf ein „historisches“, längst vergangenes Bild der Stadt ab.

Das Reiterstandbild findet sich immer an derselben Stelle, außerhalb des Rahmens im Interkolumnium der Seite. Es scheint aus diesem Grund wie eine spätere Ergänzung und bewirkt – wie alle den Rahmen überschneidenden Bildelemente – eine Dynamisierung der Szene. Es stellt sich die Frage, ob diese auffällige Position einzig durch den Kopiervorgang und Platzprobleme bedingt ist oder ob ihr auch inhaltlich eine Bedeutung zukommt.

Die letzte Darstellung auf f. 70r zeigt das Reiterdenkmal auf einem Pfeiler am Ponte Vecchio – an dem Ort, an dem das Monument durch mehrere Quellen überliefert ist. Da das Marsstandbild den Rahmen hier nicht überschneidet, war es mit Sicherheit ein von Beginn an geplantes Bildelement.

Ogleich die ersten vier Darstellungen jeweils analog das Baptisterium mit bekrönendem Reiterstandbild aufweisen, variieren Reiter und Pferd in Haltung und Aussehen. Wenn die Miniatur von f. 29v als Kopiervorlage diente, dann nur in Bezug auf die generelle Bildkomposition. So zeigen f. 29v das sich aufbäumende Pferd im Sprung, auf f. 44r und f. 70r scheint es zu galoppieren, während die Miniatur von f. 43r mit dem schreitenden Pferd an die antike Bildformel des Herrschers zu Pferde erinnert. Die Reiter unterscheiden sich außerdem: Die Figur auf f. 29v wirkt kompakter und weniger schlank als die Reiter der anderen Miniaturen. Dieser Reiter trägt einen geschlossenen Visierhelm und eine Lanze, während die anderen Figuren einen breitrandigen, hutartigen Helm auf dem Kopf tragen, der ihr Profil freigibt. Die Figuren auf f. 43r, f. 44r und f. 70r halten das Schwert über der rechten Schulter erhoben und das Wappenschild vor der Brust. In allen Fällen wird durch die zarte Lavierung in grau-blau das Material der Statue angedeutet. Laut Villani handelte es sich um Marmor. Spätere Quellen berichteten dagegen von einem Reiter aus Sandstein. Es zeigt sich, dass Villani das in Florenz vorhandene Fragment eines Reiterstandbildes in seiner Chronik „idealisierte“, in dem er es aus einem wertvolleren Material und nicht als beschädigt beschrieb. Die Miniatur „autentifiziert“ diese Meinung des Chronisten zusätzlich.

Die Erbauung des Marstempels

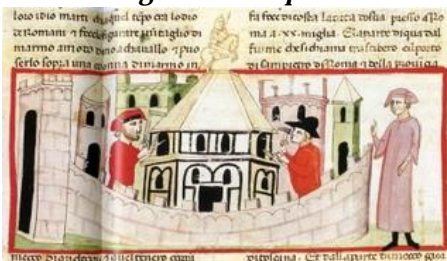


Abb. 100

Nach der Gründung und dem Bau von Florenz durch die Römer beschlossen die Einwohner in

¹¹⁶⁹ Vgl. dazu weiter unten.

einer Periode des allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs in Gedenken an den alles entscheidenden Sieg der Römer über die konkurrierenden Fiesolaner einen Tempel zu Ehren des Mars zu erbauen. Der Marstempel wurde demnach nicht von den römischen „Gründervätern“ wie Julius Cäsar u.a. errichtet, sondern erst einige Jahrzehnte später, wie durch Angabe der Erbauungszeit unter Kaiser Augustus deutlich wird.¹¹⁷⁰ Die Miniatur auf f. 29v illustriert Kapitel I 42, „*Come in Firenze fu fatto il tempio di Marti, il quale oggi si chiama il Duomo di Santo Giovanni.*“ Die symmetrisch aufgebaute Miniatur wird vom Marstempel in der Mittelachse dominiert (**Abb. 100**). Die zinnenbekrönte Stadtmauer im Vordergrund ist sehr niedrig dargestellt, um den Blick auf die dahinter liegende Stadt freizugeben.¹¹⁷¹ Aus dem Bild geht hervor, dass die Stadt Florenz schon erbaut war, als der Marstempel gerade noch errichtet wurde: So deuten die Bauarbeiter darauf hin, dass gerade die Fertigstellung des Gebäudes erfolgt. Die Stadt ist – abgesehen vom Marstempel/Baptisterium – eine Phantasiedarstellung, die jedoch in beschränktem Maße auf eine historisch-archäologische Rekonstruktion der antik-römischen Stadt abzielt. Links des Marstempels ist ein massiver Palast zu sehen, den man mit dem Florentiner Kapitol identifizieren kann, rechts ein Rundbau mit Säulen, welcher der Darstellung des Amphitheaters auf f. 27v entspricht.¹¹⁷² Auf Villanis Bemerkung, Florenz sei „*quasi come un'altra piccola Roma*“ erbaut worden, wird in der Textillustration nicht eingegangen. Die drei sichtbaren Seiten des oktogonalen Tempels sind durch die schwarz-weißen Blenden der Marmorinkrustation und durch die schwarz verschatteten Tür- und Fensteröffnungen strukturiert.¹¹⁷³ Der Chronist erwähnte die Verwendung von weißem und schwarzem Marmor beim Bau des Kulttempels. Die Säulen, von denen Villani behauptete, dass sie für den Bau des paganen Tempels extra hergebracht worden seien, sind im Bild nicht dargestellt.¹¹⁷⁴ Über einem

¹¹⁷⁰ Es wurde schon darauf hingewiesen, dass der Chronist hier eine Inschrift im Paviment des Baptisteriums auslegte. Villani kaschierte das etwas peinliche Faktum, wonach dem bedeutenden Kriegsgott erst mit einiger Verspätung eine Kultstätte errichtet wurde, mit der ungenauen Zeitangabe, wonach man „*in poco tempo*“ auf die Gründung einer prosperierenden Stadt geschaffen habe, welche sich zum Bau des Marstempels entschloss, vgl. I 42.

¹¹⁷¹ Diese Art der „Maueröffnung“ findet sich im Codex mehrfach, zum Beispiel auf f. 206r: Dort haben sich die florentinischen Truppen hinter einer nur kniehohen Absperrung gegen die Armee des Kaisers verschanzt.

¹¹⁷² Vgl. IV.2.1.

¹¹⁷³ Die Marmorinkrustation ist schematisch vereinfacht und weist nur zwei Längsachsen auf, während die Seiten des Baptisteriums in Wirklichkeit aus drei Längsachsen bestehen. Zur Marmorinkrustation des Baptisteriums vgl. PAATZ II 1941; VERDON, Timothy: Il Battistero di San Giovanni: un monumento religioso al servizio della città. In: Il Battistero di San Giovanni a Firenze. Hrsg. v. Antonio PAOLUCCI. Parma 1994, S. 9–32; POPP 1996, S. 115–118; u.a. Die Inkrustation des Erdgeschosses stammt eventuell schon aus dem 11. Jahrhundert, die des Attikageschosses aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts und die horizontale Bänderung der Eckpfeiler von 1293/1296. Die Farbgebung entspricht nicht der Realität: Villani berichtete im Text von „*marmi bianchi e neri*“ und dementsprechend wurde auch die Miniatur ausgeführt, während die Inkrustationen tatsächlich aus grünem und weißem Marmor bestehen. Anzumerken ist, dass weder im Biadaiolo-Codex der Laurenziana, Ms. Tempi 3, noch in den Fresken der *Misericordia* im Florentiner Bigallo von 1342 und im Museo dell'Opera di Santa Croce in Florenz, noch auf den Cassoni der Accademia (Cassone Adimari) und des Museo Nazionale im Bargello (1417) das Baptisterium mit dem korrekten Farbton dargestellt ist.

¹¹⁷⁴ Für den Bau des Baptisteriums wurde gezielt Spolienmaterial wie Säulen, Kapitelle, antike Inschriften und Sarkophagreliefs nach Florenz geliefert, vgl. POPP 1996, S. 115f. Die beiden Porphyrsäulen, die bis ins 15. Jahrhundert freistehend vor dem Baptisterium aufgestellt waren, sind jedoch erst seit 1117 in Florenz. Heute flankieren die Säulen die Paradiestür an der Ostseite des Baptisteriums. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist auf dem Cassone im Bargello (1417) zu sehen. Die Florentiner erhielten diese beiden Säulen als Dank für den Schutz der Stadt Pisa während des Kriegszugs der Pisaner zur Befreiung der von Sarazenen besetzten Insel Mallorca. Vgl. *Nuova Cronica* IV 31. Auf f. 59v des Chigi L.VIII.296 ist das Lager dargestellt, welches die Florentiner aus Respekt gegenüber den wehrlosen Frauen der Pisaner vor der Stadt aufgebaut haben. Ein Florentiner, der die Stadt betreten hatte, erhielt als Strafe den Tod am Galgen. Zur den Porphyrsäulen vgl. PAATZ II 1941, S. 174, S. 183, S. 220f. Anm. 14; POPP 1996, S. 116; MÜLLER, Rebecca: Sic hostes lanua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua. Diss. Marburg 1999. Weimar 2002, S. 79f. Anm. 186. Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 18; PAATZ II 1941, S. 190; POPP 1996, S. 115, Anm. 430.

schmalen Gesims erheben sich das eingezogene Attikageschoß und darüber das Dach in Form einer achteckigen, abgestumpften Pyramide. Der flache Abschluss des Stumpfs und das kleine Gesims weisen darauf hin, dass sich im Scheitel des pyramidalen Dachs eine Lichtöffnung befindet.¹¹⁷⁵

Ein mit den Hinterbeinen auf dem Gesims des Pyramidenstumpfs lastendes, wie zum Sprung ansetzendes Pferd mit Reiter bekrönt das Gebäude.¹¹⁷⁶ Ross und Reiter sprengen die Rahmung, welche die Miniatur auf der Höhe des Daches begrenzt, und sind deshalb in das Interkolumnium gezeichnet. Die Vorderbeine des stämmigen Pferdes sind abgewinkelt, der Kopf ist nach unten gebeugt, der lange Schweif tief liegend. Der Reiter sitzt in voller Rüstung und mit geschlossenem Visierhelm fest im Sattel, der auf einer Schabracke aufliegt. Den hell-dunkel gespaltenen Schild hält er vor der Brust, die Lanze aufgerichtet. Die Darstellung der Reiterstatue im Chigiano geht über die Angaben des Textes hinaus: Ist dort allgemein von einer Statue „*a modo d'uno a cavallo*“ die Rede, zeigt die Miniatur einen vollständig bewaffneten, mittelalterlichen Ritter auf einem zum Sprung ansetzenden Pferd. Der Chigi L.VIII.296 weicht vom Standardtext der PORTA-Edition ab, in welchem ein Marmorbild „*in forma d'uno cavaliere armato a cavallo*“ [Unterstreichung d.V.] beschrieben ist. Die Miniatur zeigt deutlich, dass es sich beim Florentiner Mars um ein vollplastisches Standbild handelte. Laut *Nuova Cronica* stand die Statue auf „*una colonna di marmo in mezzo di quello tempio*“, also im Tempel. Die Miniatur zeigt den Reiter jedoch aus Gründen der Darstellbarkeit auf dem Tempel, genau an der Stelle, an der im 12. Jahrhundert die Laterne gebaut wurde. Das Kultbild bekrönt den paganen Tempel dadurch wie ein Kreuz eine christliche Kirche.

Links neben dem Tempel legt der Baumeister mit Schürze einen Winkelstab an das Dach an, ihm gegenüber steht ein Maurer mit spitzem, breitkrepigem Hut sowie Kelle und Hammer.¹¹⁷⁷ Die im Text erwähnten römischen Baumeister sind im Bild als solche nicht ausdrücklich gekennzeichnet.¹¹⁷⁸ Außerhalb der Stadtmauer ist am rechten Bildrand eine Figur in einem rosafarbenen Gewand zu sehen, welche die rechte Hand in einem Sprechgestus erhoben hält. Kleidung und Figurentypus erinnern an den Kontext der Dante-Illustration. Die Figur könnte *pars pro toto* für die Florentiner Bürger als Auftraggeber des Tempelbaus stehen¹¹⁷⁹ oder aber als eine Art außen stehender „Kommentator“ auf die Wichtigkeit des Ereignisses hinweisen.¹¹⁸⁰ Denkbar wäre auch die Darstellung des Chronisten Villani in der Rolle des

¹¹⁷⁵ In I 60 erklärte Villani, dass der Marstempel eine Lichtöffnung gehabt habe, vgl. dazu weiter oben.

¹¹⁷⁶ Die Haltung von Pferd und Reiter scheint von einem antiken Jagdsarkophag übernommen und stellt eine „Pesade“ dar, vgl. zu den antiken Jagdsarkophagen ZANKER, Paul und Björn Christian Ewald: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München 2004, S. 225ff.; zur Darstellung des Pferdes in der Kunst grundsätzlich SCHOENBECK, Richard: *Das Pferd und seine Darstellung in der bildenden Kunst vom hippologischen Standpunkt aus*. Leipzig 1912, Tafel 26.

¹¹⁷⁷ Diesem Handwerker-Typus entsprechen die weiteren in der *Nuova Cronica* dargestellten Arbeiter: Die drei Handwerker des Turmbaus zu Babel (f. 16v) tragen ebenfalls einfache Hemden mit weißen Schürzen und schwarze Hüte. Ihre Werkzeuge – Hammer und Maurerkelle – liegen auf der Erde. Bei der Darstellung des Wiederaufbaus von Florenz (f. 44r) sieht man einen Maurer, der die Ziegelsteine mit dem Hammer fixiert und seine Gehilfen, die Mörtel und Ziegel heranschleppen.

¹¹⁷⁸ Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe wird im Chigi L.VIII.296 durch das Tragen eines Wappens, durch bestimmte Kleidung und Attribute sowie körperliche Merkmale charakterisiert. Kombinationen mehrerer Identifikationskennzeichen finden sich auf f. 29v jedoch nicht.

¹¹⁷⁹ Die Florentiner Bürger sind in der Handschrift immer am langen Gewand und der Magisterkappe zu erkennen und unterscheiden sich so von den Florentiner Soldaten.

¹¹⁸⁰ LUISI identifizierte die Figur im rechten Bildteil als Architekten des Marstempels. Im Text ist jedoch nicht von einem Architekten die Rede, außerdem spricht die Position außerhalb der Stadtmauer gegen eine solche Identifikation, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 95.

„Kommentators“. Damit würde dieser Miniatur eine gegenüber den anderen Bildern herausragende Rolle zukommen. Der Einfluss der *Commedia*-Illustrationen auf die Miniaturen der *Nuova Cronica* wird an dieser Stelle explizit fassbar. So erinnert die Figur des Chigiano an die Darstellungen Dantes in den illustrierten Handschriften der *Göttlichen Komödie*.¹¹⁸¹

Die Kontinuität des Marstempels



Abb. 101



Abb. 102

Die Miniatur auf f. 29v erscheint für den heutigen Betrachter durch und durch mittelalterlich. Sie verweist mit keinem Element auf die Antike. Nur das Wissen um die angebliche Erbauung des Baptisteriums in der Antike und seiner Vergangenheit als Kulttempel des Mars erklären die Illustration. Bei der Zerstörung der Stadt durch Totila blieb, wie Villani schrieb, neben einigen Türmen nur das Baptisterium „*chiamato prima casa di Marti*“ erhalten (Abb. 101): „*E di vero mai non fue disfatto, né disfarà in eterno, se non al die iudicio.*“¹¹⁸² Der Chronist erwähnte „*antiche croniche*“, aus denen er seine Informationen erhalten hatte. Die Miniatur illustriert den Text sorgfältig: Um das Baptisterium liegt ein Kranz von Trümmern der ehemaligen Stadt.¹¹⁸³ Villani schrieb weiter, dass die Marsstatue, welche die Florentiner bei der Christianisierung auf einen Turm am Arno gestellt hatten, im Zuge der Zerstörungen in den Fluss stürzte und dort verblieb. Aufgrund dieser konkreten Aussage in Kapitel II 1 wurde die Miniatur wahrscheinlich nachträglich korrigiert und die Reiterstatue auf dem Gebäude übermalt.¹¹⁸⁴ Das Baptisterium wurde zu einem Symbol der Kontinuität der Stadt Florenz, welches auch die „dunkle Zeit“ der Völkerwanderung überdauerte, in der Florenz – den spätmittelalterlichen Chronisten zufolge – zerstört war. Hier kommt insbesondere der Miniatur auf f. 43r eine große Bedeutung zu, welche das intakte Baptisterium inmitten der in Trümmern liegenden Stadt zeigt (Abb. 102).

¹¹⁸¹ Vgl. dazu weiter oben.

¹¹⁸² II 1.

¹¹⁸³ Laut LUISI 2005, S. 46 ist es möglich, dass diese Miniatur ursprünglich die Darstellung der Enthauptung des Bischofs Maurizio im Zentrum des Bildes vorsah. Auf der Höhe des Daches des Baptisteriums sind Pentimenti eines langen Schwertes zu erkennen. Auch die Blickrichtung und die Zeigegeste Totilas am linken Bildrand sowie die ungewöhnliche Darstellung des Henkers (vgl. die anderen Enthauptungsszenen auf f. 33r und 112v) geben Anlass zu der Vermutung, dass die Miniatur im Entwurf anders angelegt war. Diese Beobachtung unterstreicht zusätzlich die Rolle, die dem Marstempel/Baptisterium als Symbol der Kontinuität der Stadt Florenz in den Miniaturen des Chigiano zugeschrieben wird.

¹¹⁸⁴ F. 36r. Die Reiterstatue läßt sich trotz Übermalung noch recht gut erkennen. Das Pferd steht wie auf f. 29v auf den Hinterbeinen, steigt allerdings weniger steil. Die Position des Reiters ist verändert: Mit dem rechten Arm hält der Reiter ein Schwert über den Kopf, wobei der nach hinten zeigende Arm klar zu erkennen ist. Im Text, der sich nur wenige Zeilen über der Miniatur befindet, ist geschildert, dass sich die Statue seit der Christianisierung von Florenz auf einem Pfeiler am Arno befindet. Der Miniator, der die Bildkomposition von f. 29v kopierte, war nicht über den Text informiert. Entwurf und Ausführung lagen in unterschiedlichen Händen. Der „Fehler“ wurde scheinbar noch vor der Rahmung korrigiert, wie man an der leicht ausgelaufenen roten Farbe im Bereich der Übermalung sehen kann.

Um das Bauwerk herum siedelten sich einige Florentiner in einem kleinen „*borgo*“ an.¹¹⁸⁵ Dass es sich dabei um keine wirkliche Stadt handelte, wird aus der Illustration ersichtlich. Einzig das Baptisterium sicherte den Fortbestand der antiken Wurzeln der Stadt Florenz.¹¹⁸⁶ Bei der Darstellung des Wiederaufbaus durch die Römer und Karl den Großen wurde konsequenterweise ein Mauerkranz *pars pro toto* für die ganze Stadt um die Taufkirche errichtet (Abb. 103). Spätestens hier hätte dem Buchmaler auffallen können, dass die Reiterstatue nicht mehr auf dem Baptisterium darzustellen war, da in Kapitel III 1 ausführlich auf die Bergung der Statue aus dem Arno und ihren neuen Aufstellungsort an dessen Ufer berichtet wird.¹¹⁸⁷ Erst die folgende Darstellung des Baptisteriums auf f. 50r zeigt, wie alle weiteren, das Gebäude mit der Laterne abgeschlossen. Es wäre auch möglich, dass die Reiterstatue, welche den Bau als paganen Kulttempel auszeichnet, absichtsvoll bis zu Illustration der zweiten Gründung von Florenz durch die Römer dargestellt ist, um die Stetigkeit der antik-römischen Ursprünge der Stadt zu betonen.

Die Marsstatue an der Arnobrücke



Abb. 103



Abb. 104

Während das Baptisterium insgesamt 15 Mal im Chigiano dargestellt ist, findet sich die Marsstatue nur noch ein einziges Mal auf f. 70r an ihrem historisch durch mehrere Quellen überlieferten Standort am Nordufer des Arno (Abb. 104). Illustriert ist ein Kapitel, in dem Villani den Anlass für den Ausbruch des für die Stadt überaus folgenreichen Konflikts zwischen Guelfen und Ghibellinen erläutert.¹¹⁸⁸ Im Jahre 1215 wurde Messer Buondelmonte dei Buondelmonti, dem ein Mädchen aus dem Haus der Amidei versprochen war, durch eine Intrige einer Frau aus dem Hause der Donati dazu verleitet, sein Heiratsversprechen zu brechen und die Tochter der besagten Donati zu ehelichen. Die Amidei nahmen daraufhin

¹¹⁸⁵ II 21.

¹¹⁸⁶ Entweder hatte der Miniator trotz der großen Bildfläche Probleme, die Reiterstatue im getreppten Bildfeld unterzubringen, oder sie wurde erst im Laufe der Ausführung ergänzt. Der Reiter hält das Schwert erhoben und den Schild vor der Brust. Auf dem Kopf trägt einen breitrandigen Helm ohne Visier. Das Pferd geht im Schritt.

¹¹⁸⁷ F. 44r. Die Illustration zeigt einen vergleichsweise „leicht“ bekleideten Ritter mit breitrandigem Helm. Das Pferd scheint wie auf f. 36r zu springen oder zu galoppieren.

¹¹⁸⁸ Aus den Anhängern der Uberti und Amidei entwickelte sich die Partei der Ghibellinen, während die Donati und Buondelmonti zu den Guelfen wurden. Ihre Namen erhielten die Konfliktparteien erst später. Zur Entstehung und Entwicklung des Parteienstreits siehe DAVIDSOHN GESCHICHTE II.1 1908, S. 46ff. Die früheste Erwähnung des Mordes an Buondelmonti findet sich in der Chronik des Pseudo-Brunetto Latini, vgl. HARTWIG 1880, S. 221–237. Siehe außerdem HERDE, Peter: Guelfen und Ghibellinen. In: Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994. Hrsg. v. Arnold ESCH und Norbert KAMP. Tübingen, 1996, S. 50ff..

Rache und ermordeten Messer Buondelmonti.¹¹⁸⁹

Die Miniatur ist – ausnahmsweise – nicht achsensymmetrisch komponiert. Die entscheidende Interaktion zwischen den Figuren spielt sich in der linken Bildhälfte ab. Trotz des „Ungleichgewichts“ handelt es sich um eine der gelungensten Miniaturen des Codex, gleicht doch der massive Steinpfeiler mit der Reiterstatue des Mars in der rechten Bildhälfte die Komposition aus. Die Szene spielt sich auf einer leicht abschüssigen Fläche am Arno ab.¹¹⁹⁰ Am rechten Bildrand ist die aus Stein gemauerte, gewölbte Brücke¹¹⁹¹ zu sehen, der Hintergrund ist neutral weiß. Von der anderen Seite des Arno, „*oltrarno*“, kommend, passierte der in rosa gekleidete Buondelmonti¹¹⁹² auf seinem prächtigen Schimmel gerade das im Text beschriebene Standbild des Mars, als er von vier Männern angegriffen wurde. Im linken Bildteil ist ein prächtiger Schimmel mit grünem Sattel und geschmücktem Bauch- und Brustgurt dargestellt. Der Reiter ist zu Boden gestürzt, hängt jedoch mit dem rechten Fuß im Steigbügel fest. Mit ausgestreckten Armen und aus mehreren Wunden an Kopf und Schulter blutend liegt Buondelmonti zu Füßen seines Mörders, der ihm ein Schwert in den Nacken stößt.¹¹⁹³ Hinter dem in blau gekleideten jungen Mann steht ein weiterer in orangefarbenem Rock, ebenfalls mit gezücktem Schwert. Hoch zu Ross sind zwei weitere bewaffnete Männer am linken Bildrand zu erkennen.¹¹⁹⁴ Sie blicken nicht auf den Mord, sondern auf die Marsstatue, welche sich am linken Brückenaufgang auf einem rechteckigen Pfeiler mit Postament befindet. Es scheint, als wüssten sie um die „Macht“ der Statue, in deren Schatten der Mord geschieht, und fürchteten sich vor der Rache des Kriegsgottes.

Im Text der *Nuova Cronica* ist an dieser Stelle nicht explizit von einem Reiterstandbild die Rede

¹¹⁸⁹ V 38: „[...] am Ostermorgen der Auferstehung versammelten sich die Amidei von Santo Stefano in ihrem Haus und als der besagte Messer Buondelmonte aus Oltrarno kommend, edel in ein neues, ganz weißes Gewand gekleidet und auf einem Schimmel, den Fuß der Arnobrücke [Der „Fuß“ der Arnobrücke bezeichnet die der Stadt zugewandte Nordseite der Brücke, während sich der Brücken-„Kopf“ jenseits auf der Oltrarno-Seite im Süden befindet, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 748, d.V.] diesseits – genau am Fuß des Pfeilers worauf das Marsbild stand – erreichte, wurde er von Schiatio degli Uberti vom Pferd gezogen, von Mosca Lamberti und Labertuccio degli Amidei angegriffen und geschlagen und von Oderigo Fifanti wurden seine Venen geöffnet und er zu seinem Ende gebracht [...]. Dies zeigt mit Sicherheit, dass der Feind der menschlichen Rasse [Villani evoziert hier den Teufel, der sich der heidnischen Statue des Mars bemächtigt hatte und ihr praktisch „innewohnte“, vgl. CABRINI, Anna Maria: Un'idea di Firenze. Da Villani a Guicciardini. Rom 2001, S. 124, Anm. 17, d.V.], wegen der Sünden der Florentiner, Kraft hatte durch das Götzenbild des Mars, welches die heidnischen Florentiner gewohnt waren zu verehren, so dass am Fuß dieser Figur ein solcher Mord geschah, durch welchen so viel Böses in die Stadt Florenz kam.“ Vgl. den kürzlich erschienenen Artikel von GORDON, N.P.J.: The murder of Buondelmonte: contesting place in early fourteenth-century Florentine chronicles. In: *Renaissance Studies*, XX, 4, September 2006, S. 459–477; HIBBERT, Christopher: *Florence: the biography of a city*. London 1993, S. 18f.; SCHREIBER 2004, S. 121ff. zum Buondelmonti-Mord. Dante schrieb in der *Divina Commedia* (*Paradiso*, XVI 136–141): „*La casa di de nacque il vostro feto, / per lo gusto disdegno che v'ha morti / e puose fine al vostro viver lieto; / era onorata, essa e suoi consorti: / o Buondelmonte, quanto mal fuggisti / le nozze sue per li altrui conforti!*“

¹¹⁹⁰ Das Verbrechen wurde genau an dem Platz ausgeübt, an dem die versprochene Braut der Amidei am Hochzeitsmorgen vergeblich auf den wortbrüchigen Buondelmonti gewartet hatte. Die Verschmähte beobachtete (vgl. die Chronik des Pseudo-Brunetto Latini bei HARTWIG 1880, S. 224f.) den Mord von zu Hause aus. Siehe auch DAVIDSOHN GESCHICHTE II.1 1908, S. 44f.

¹¹⁹¹ Der steinerne Ponte Vecchio war beim Hochwasser von 1178 zerstört und danach wieder aufgebaut worden, bevor er 1333 endgültig zerstört wurde, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 748.

¹¹⁹² Laut Text trug Buondelmonti ein weißes Gewand. Jedoch trägt keine einzige Figur der gesamten Handschrift ein weißes Gewand, so dass diese Abweichung darin begründet liegen mag. Die explizite Nennung des weißen Gewandes von Buondelmonti durch Villani assoziiert einen Opfermord, vgl. CABRINI 2001, S. 123, Anm. 11. Unterstrichen wird diese Anspielung noch durch den Hinweis, dass sich der Mord am Ostermorgen ereignet habe.

¹¹⁹³ Ein ähnliches Bildschema eines Mordes findet sich in Miniaturen des *Decretum Gratiani* (Causa XV), vgl. MELNIKAS II 1975, S. 495ff.

¹¹⁹⁴ Die Angreifer Buondelmontis tragen das typische handliche Rundschild, welches Zivilisten zur Verteidigung mit sich führten, vgl. LUISI 2005, S. 23f.

– erwähnt ist nur ein nicht näher beschriebenes „*segna di Mars*“ am Fuß der Brücke über den Arno. Die Reiterstatue unterscheidet sich von den vorhergehenden grundsätzlich dadurch, dass sie sich innerhalb des Bildrahmens befindet – augenscheinlich ein von Anfang an geplantes Element der Miniatur. Der Reiter ist wie ein mittelalterlicher Ritter aus einer Illustrationsfolge eines höfischen Romans gekleidet. Unter einem Brustpanzer *all’antica*, auf dem man den Bauchnabel und die *linea alba* erkennt, trägt der Reiter weite Hosen. Mit der rechten Hand hält er ein langes Schwert über seinen mit einem breitrandigen Helm bedeckten Kopf. Der dreieckige Schild berührt mit der Spitze die Mähne des Pferdes. Die Federzeichnung ist außergewöhnlich präzise: So sind die Gesichtszüge des Reiters und sein blondes Haar im Nacken zu sehen. Der Reiter von f. 70r ist mit 30 mm Höhe größer als die vorhergehenden. Das Pferd scheint in der ersten Phase eines Sprungs begriffen: Mit den gestreckten Hinterbeinen steht es auf der Plinthe, die abgeknickten Vorderbeine schweben in der Luft. Besonders ist die Körperlichkeit des Pferdes durch die blau-graue Lavierung der Federzeichnung: Die Hinterhand ist wie bei einem Schimmel gefleckt, der Schweif ist lang und flatternd. Während die Reiterstandbilder der vorhergehenden Miniaturen in einer Marmor fingierenden Lavierungstechnik ausgeführt sind,¹¹⁹⁵ wirken Ross und Reiter auf f. 70r nahezu lebendig. Die Miniatur setzt die Handlung des Textes der Chronik präzise um. Für die Darstellung der Reiterstatue wurde auf die Beschreibung Villanis in Kapitel I 42 zurückgegriffen.

Zusammenfassung Der Quellenwert der Miniaturen

Was sagen die Bilder des Chigi L.VIII.296 über den rätselhaften Florentiner Mars aus? Das Entstehungsdatum der Miniaturen in den 1350er oder spätestens 1360er Jahren läßt es vermutlich erscheinen, dass die Buchmaler des Chigiano die angebliche Marsstatue noch aus erster Hand kannten. Eventuell erinnerten sie sich wie Boccaccio, welcher das Kultbild nach 1370 beschrieb, an die am Arno aufgestellte Statue. So läßt sich aus den Miniaturen zumindest ablesen, dass es sich wahrscheinlich um eine vollplastische Figur handelte und nicht – wie WIEGARTZ mutmaßte – um ein Relief.¹¹⁹⁶ Aus dem Erscheinungsbild der Reiter der Miniaturen läßt sich nur schwerlich ein Rückschluss auf die „echte“ Florentiner Reiterfigur ziehen. Vielmehr findet sich in den Illustrationen ein Reiter verbildlicht, welcher der Bildformel der mittelalterlichen Ritterdarstellung entspricht. Die bildliche Repräsentation eines vollplastischen Reiterstandbildes unterscheidet sich einzig durch die Marmor vortäuschende Farbgebung von den unzähligen anderen, in den Textminiaturen dargestellten Reitern. Die Darstellung des Reiters mit dem wie zum Sprung aufgebäumten Pferd auf f. 29v ähnelt dem Reiter des Campanilereliefs von Andrea Pisano, welches Mars als Planetengott zeigt.¹¹⁹⁷ Der Typus des

¹¹⁹⁵ Die steinernen Götzenbilder bei der Darstellung der Taufe Konstantins auf f. 33v sind in derselben Technik und blau-grauen Farbgebung ausgeführt.

¹¹⁹⁶ Sie hielt es für kaum denkbar, dass sich bis ins Mittelalter eine antike vollplastische Figur eines Reiters auf einem sich aufbäumenden Pferd erhalten haben könnte, vgl. WIEGARTZ 2004, S. 73. Nun geben die Quellen des 14. Jahrhunderts (Dante, Boccaccio u.a.) an, dass es sich um den Torso eines Reiterstandbildes handelte. Meines Erachtens ist es durchaus möglich, das jener ein springendes Pferd darstellte.

¹¹⁹⁷ Jedoch gibt es entscheidende Unterschiede zwischen dem Reiter des Campanilereliefs und dem der Miniatur, so die fehlenden Waffen bei ersterem. Der Reiter des Reliefs ist nur mit einem der drei für Mars charakteristischen Attribute ausgestattet: Er trägt zwar den Helm, jedoch fehlen Schild und Lanze oder Schwert – Attribute, mit denen viele Götzenbilder in der Kunst des Spätmittelalters ausgezeichnet sind. „The most ubiquitous idols in Gothic art have the attributes of Mars.“ Siehe CAMILLE 1989, S. 103. So halten die heidnischen Kultbilder

Reiters auf dem sich aufbäumenden, springenden oder galoppierenden Pferd für die Ikonographie des Planeten Mars könnte eine Invention Giotto sein, wie das Fresko des Paduaner Palazzo Ragione vermuten läßt. Folgt man der von WIEGARTZ dargelegten Hypothese, wonach sich Giotto bei seinem Florentiner Aufenthalt Ende des 13. Jahrhunderts vom Marsbild am Ponte Vecchio zu seiner Darstellung in Padua anregen ließ, so würde dies in der Konsequenz bedeuten, dass das von Giotto entworfene Relief am Campanile dem tatsächlichen Erscheinungsbild des Florentiner Mars entspräche.¹¹⁹⁸ Die Florentiner hätten demnach mit dem reitenden Mars des Reliefs einen „Ersatz“ für das seit der Arnoflut von 1333 verlorene Reiterstandbild geschaffen.¹¹⁹⁹ Die Miniatur auf f. 29v des Chigi L.VIII.296 könnte also – angeregt von der Reliefdarstellung – ebenfalls mit dem „echten“ Reiterstandbild, welches als Mars interpretiert wurde, übereinstimmen. Die Fehldeutung eines antiken Reiterbildes als Mars bildete die Voraussetzung für einen neuen Darstellungstypus, der ikonographische Vorlage für die Miniaturen des Chigiano war.

Aus dem Dargelegten lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Die Reiterstatue, welche im Mittelalter als Kultbild des Mars interpretiert wurde, und welche Villani in der *Nuova Cronica* erwähnte, war höchstwahrscheinlich antiken Ursprungs, jedoch kein Kultbild des Kriegsgottes. Von der Existenz eines Marsbildes in Florenz berichteten die Quellen seit Pseudo-Brunetto Latini. Villani war jedoch der Erste, der dieses Kultbild explizit als gerüsteten Reiter beschrieb. Er griff auf eine wohl schon im Laufe des 13. Jahrhunderts entwickelte Auffassung zurück, wonach das Reiterstandbild am Arno, dessen Ursprünge und Bedeutung man nicht mehr zu kennen schien, mit dem Mythos des Mars als Schicksalsbestimmer, Schutz- und Schreckensgott von Florenz vereinigt wurde. Grundlage dafür war vermutlich einerseits die im Spätmittelalter nahe liegende Vorstellung, dass ein „Kriegsgott“ ein bewaffneter Ritter sein müsse, andererseits die bei Villani ebenfalls erstmals formulierte Idee, dass es sich beim Florentiner Baptisterium um einen antiken Marstempel handle. Ein paganes Heiligtum – so die Vorstellung – brauchte notwendig ein Kultbild, womit sich die Herkunft der mysteriösen Statue am Arnoufer erklärte. Die Auffassung von einem Kultbild als Säulenmonument mit einer Reiterstatue mag ihre Grundlage in der Antikenvorstellung des Chronisten und seiner Zeitgenossen haben, welche die antike Form des Reiters mit der – heute nicht dazu passenden – antiken Thematik des paganen Marsgottes zusammenbrachten. Dies ist auch in den Planetendarstellungen der Fall. Die Verbildlichungen des Marstempels und seines Kultbildes im Chigiano sind zum einen als Illustrationen der Textstellen bei Villani zu verstehen. Zum anderen sind sie im Kontext mit den unzähligen Reiterbildern der Handschrift zu sehen, in denen den antiken Helden ebenfalls ein mittelalterliches Erscheinungsbild gegeben wurde. Die Miniaturen der Villani-Chronik scheinen die einzigen bekannten Verbildlichungen eines im Mittelalter für antik gehaltenen Bildwerkes im Medium der Buchmalerei zu sein. Sie zeigen demnach, wie sich das Florentiner

beispielsweise in den Darstellungen des Falls der Götzen im Kontext der Flucht nach Ägypten Schild und Lanze, die Attribute des Mars (Holkham Bible Picture Book, BL, Ms. Add. 47682, f. 15r). Der gerüstete Reiter auf f. 29v hält Lanze und Schild, während der Mars auf f. 70r sein gezücktes Schwert über dem Kopf schwingt. In dieser Haltung ist der Reiter auch auf f. 43r und f. 44r dargestellt, sowie beispielsweise in der Darstellung des Planeten Mars in den Fresken von Ambrogio Lorenzetti in der Sala dei Nove des Sieneser Palazzo Pubblico. Zu den Planetenbildern in Siena, die laut BLUME teilweise von der Paduaner Ausmalung des Palazzo Ragione abhängig sind, vgl. BLUME 2000, S. 90–92.

¹¹⁹⁸ Vgl. WIEGARTZ 2004, S. 77f.

¹¹⁹⁹ Vielleicht nicht zufällig befindet sich das Relief des Mars auf der dem Baptisterium zugewandten Westseite des Campanile.

Spätmittelalter eine antike Reiterstatue vorstellte. Dem Spätmittelalter und auch noch der Florentiner Renaissance während der Medici-Herrschaft bereitete die Tatsache, dass durch die angebliche Zerstörung von Florenz durch die Barbaren die antike Kontinuität der Stadt unterbrochen worden war, Kopfzerbrechen. Villani löste dieses Problem durch die Invention der Legende vom antiken Marstempel, welche zwei der populärsten, im Trecento für antik gehaltenen Monumente – das Baptisterium und die Marsstatue – auf sinnfällige Weise miteinander verband. Der Mythos eines Monumentes, welches bis in alle Ewigkeit Bestand hat, war nötig, um den Mythos der „ewigen“ Stadt Florenz zu schaffen.

Rezeption von Legende und Miniaturen



Abb. 105

Es stellt sich die Frage, ob die Miniaturen des Chigiano mit ihren singulären Darstellungen des antiken Marstempels und der verlorenen gegangenen Kultstatue des Mars eine Rezeption erfuhren. Villanis „Marstempelthese“ war ein durchschlagender Erfolg, wie schon gezeigt wurde, und auch die Beschreibung des Marsbildes als Reiter findet sich beständig in der zweiten Hälfte des Trecento. Es scheint jedoch, als ob die Bildlösungen der illustrierten Chronik keine Aufnahme in spätere Bildwerke fanden. Zumindest sind keine Rezeptionen bekannt. Die Tatsache, dass es sich um einen privaten Auftrag handelte, mag ein Grund dafür sein. Wahrscheinlich war die illustrierte Handschrift nur einem begrenzten Kreis von Familienmitgliedern und Bekannten zugänglich. Erst im 16. Jahrhundert findet sich eine weitere Verbildlichung des antiken Florentiner Marstempels und seines Kultbildes. Der Marstempel wurde von Vasari 1563/1565 im Deckengemälde des *Salone dei Cinquecento* im Palazzo Vecchio in Florenz dargestellt (Abb. 105).¹²⁰⁰ Das Thema des Bildes sind die Gründung und der Bau des antiken Florenz: So erkennt man neben dem Marstempel im Westen der Stadt das Aquädukt im Osten sowie das Amphitheater. Es sind dies genau die Gebäude, welche Villani als die wichtigsten von den Römern errichteten Bauwerke der Stadt beschrieb. Beim Gemälde Vasaris handelt es sich um eine von humanistischem Interesse an der Archäologie geprägte Rekonstruktion des antiken Florenz. Der Marstempel, den auch noch die Florentiner Humanisten wie Coluccio Salutati, Leonardo Bruni oder Poggio Bracciolini mit

¹²⁰⁰ Siehe hierzu ausführlich RUBINSTEIN, Nicolai: Vasari's Painting of The Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio. In: DERS.: Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Band I: Political Thought and the Language of Art and Politics. Hrsg. v. Giovanni CIAPELLI. Rom 2004, S. 131–150 (erstmalig veröffentlicht in: Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. Hrsg. v. D. FRASER, H. HIBBARD und M.J. LEWINE. London 1967, S. 64–73); BREIDECKER 1990, S. 249ff.; LUISI 2005, S. 50.

dem Baptisterium identifizierten,¹²⁰¹ wurde von Vasari aus verschiedenen Architekturelementen kombiniert: dem römischen Mars-Ulter-Tempel auf dem Augustusforum – abgebildet auf Münzen –, dem Pantheon sowie dem Florentiner Baptisterium.¹²⁰² So steht der Tempel wie der Mars-Ulter-Tempel auf einer Basis und weist eine Säulenordnung auf. Die zweifarbige Marmorverkleidung des Baptisteriums findet sich in den Eckpfeilern des gemalten Tempels wieder. In der Mitte erhebt sich die Reiterstatue des Mars auf einer Säule entsprechend der Beschreibung Villanis.¹²⁰³ Ein Zusammenhang zwischen dem Vasari-Gemälde und der illustrierten Chronikhandschrift erscheint jedoch aufgrund der gravierenden Unterschiede zwischen Deckengemälde und Miniatur äußerst unwahrscheinlich, während der Text der *Nuova Cronica* mit Sicherheit eine Quelle für Vasari war. Im 19. Jahrhundert spielte die Beschreibung des Mars als Reiter durch Villani offensichtlich keine Rolle mehr: Ein Gemälde Francesco Saverio Altamuras von 1860 in der Galleria d'Arte Moderna in Rom zeigt den Begräbniszug des Buondelmonte, welcher den Ponte Vecchio von Oltrarno aus dem Süden kommend überquerte und dabei die Marsstatue passierte (Abb. 106).¹²⁰⁴ Der Kriegsgott ist in dieser Darstellung als stehender Feldherr in einem antikisierenden, kniekurzen Rock repräsentiert. Waffen sind nicht erkennbar. Dem Maler des 19. Jahrhunderts war die Undenkbarkeit eines Mars zu Pferde demnach bewusst.



Abb. 106

2.4. Zwischenergebnis: Romidee und Gründungslegende in Text und Bild

Die Untersuchung der Gründungslegende von Florenz und der Bedeutung des Romgedankens in der spätmittelalterlichen Kommune sowie die Verbildlichung dieser Ideen in den Miniaturen der illustrierten Villani-Chronik zeigten, dass die erstarkende Kommune gezielt den Rekurs auf die Antike suchte. Ziel war die Selbstdarstellung der Stadt als potente Macht. Insbesondere in den Kontroversen zwischen Kaiser, Papst und italienischen Kommunen ab dem 12. und 13. Jahrhundert suchten die Städte eifrig nach ihren antiken Ursprüngen.¹²⁰⁵ So wurden zum Teil nur mündlich überlieferte historische Fiktionen in der Geschichtsschreibung aufgegriffen. „Das Modell für das, was in der Gegenwart und Zukunft richtig ist, wird durch die Vergangenheit geliefert. Der Modell- und Rechtfertigungscharakter der Geschichte ist so mächtig [...], dass

¹²⁰¹ Vgl. dazu STRAEHLE 2001.

¹²⁰² Vgl. RUBINSTEIN (1967) 2004, S. 144.

¹²⁰³ RUBINSTEIN wies darauf hin, dass sich Vincenzo Borghini, welcher mit dem Entwurf des Bildprogrammes für den Salone del Cinquecento beauftragt war, sehr wohl darüber im Klaren war, dass die Darstellung von Mars als Reiter nicht der antiken Tradition entsprach. Er musste sich hier jedoch dem Volksglauben beugen, vgl. EBD., S. 145.

¹²⁰⁴ Vgl. LUISI 2005, S. 50.

¹²⁰⁵ Vgl. MATTHEWS SANFORD 1944, S. 41.

sogar Vergangenheit „erfunden“ wird.“¹²⁰⁶ Die florentinischen Chronisten des 13. Jahrhunderts erdichteten die Gründung der eigenen Stadt u.a. durch Julius Cäsar, die Zerstörung durch Totila und den Wiederaufbau durch die Römer sowie die Feindschaft zur Nachbarstadt Fiesole. Villani arbeitete diese fiktiven Ereignisse der Florentiner Geschichte weiter aus und fügte zusätzliche Personen wie Karl den Großen als Wiedergründer ein. Weiter definierte er die Prägung, welche seine Heimatstadt vom paganen Stadtpatron Mars erfahren hatte, genauer. Sein Ziel war es, ein schlüssiges Bild von der Frühgeschichte der eigenen Stadt zu konstruieren, welche ihm das Begründungsmuster für die Abfassung seiner Chronik lieferte. Der Rom-Gedanke des Guelfen Villani zielte zum einen auf die Idee vom antiken Kaisertum und seiner *renovatio* durch die christlichen Kaiser des Mittelalters ab, zum anderen auf Rom als Zentrum der Christenheit und Sitz des Papstes. Der Chronist versuchte, die Wechselhaftigkeit der Geschichte zu verstehen. Aufstieg und Niedergang, Erfolg und Misserfolg waren demnach keine Zufälligkeiten der Geschichte, sondern bestimmt vom göttlichen Gesetz. Das Rad der Fortuna war für Villani ein Zyklus von Schuld und Sühne: „der Aufstieg verführt in seinen Augen die Menschen zum Hochmut und schließlich zur Missachtung Gottes; als Strafe folgt daraufhin unweigerlich der Sturz.“¹²⁰⁷ Die Miniaturen des Chigiano akzentuieren den Chroniktext durch die Verbildlichung der darin dargelegten Hypothesen. So wird die Vorstellung von den bedeutenden antiken Ursprüngen der Stadt durch die Illustration der entscheidenden Ereignisse sowie durch die angeblich antiken Überreste der von den Römern gegründeten Stadt zusätzlich bekräftigt.

3. Die Wahrnehmung der antiken Welt in den Miniaturen: *Themen, Figuren, Motive*

Wirft man einen oberflächlichen Blick auf die Miniaturen des Chigiano, so scheint sich zu bestätigen, was MAGNANI in der 1936 erschienen Publikation über das Antikenverständnis der illustrierten Villani-Chronik konstatierte: „Gli antichi eroi appaiono armati come i cavalieri del trecento e nessuna conoscenza del mondo antico guida il miniatore.“¹²⁰⁸ Betrachtet man die Illustrationen der Villani-Chronik jedoch genauer, so bemerkt man sparsam eingesetzte Details, welche darauf hindeuten, dass die Buchmaler auf antike Motive zurückgriffen, welche ihnen wahrscheinlich sowohl über antike als auch über mittelalterliche Bildwerke überliefert worden waren. Das generelle Urteil MAGNANIS, das den Miniaturen des Chigiano jegliche Antikenkenntnis kategorisch absprach, soll aus diesem Grund kritisch hinterfragt werden. Die Auseinandersetzung mit dem Antikenverständnis in den Miniaturen scheint durch die Bedeutung, die der antiken Vergangenheit der Stadt Florenz in Text und Bild des Chigiano beigemessen wurde zusätzlich legitimiert.

Der Antikenbezug manifestiert sich in der illustrierten Villani-Chronik auf unterschiedlichen Ebenen: erstens in der Verbildlichung von antiken Themen, zweitens dem Auftreten antiker

¹²⁰⁶ SCHMALE 1985, S. 62.

¹²⁰⁷ BLUME 2000, S. 85.

¹²⁰⁸ MAGNANI 1936, S. 16. Auch ANTAL urteilte ähnlich: „Antique motives in Florentine art of the fourteenth century, though far more frequent than in former times, still occur for the most part as isolated instances, within a framework of allegory wholly or partly religious [...] there was as yet no general attempt to represent independently in a „secular“ sense, individual figures of the antique world [...]. Just as little indication is there in the few independent illustrations of events from ancient mythology or history, represented as they all are in a more or less non-classical way; the scenes from Roman history in the popular Villani chronicle might be included here“, ANTAL 1947, S. 269f.

Figuren und drittens durch die Verwendung von antiken oder antikisierenden Motiven. Diese drei Aspekte werden im folgenden Abschnitt getrennt voneinander untersucht. Es stellen sich dabei unter anderem folgende Fragen: Wie werden Ereignisse oder Personen des Altertums dargestellt? Wird die Darstellung antiker Begebenheiten der mittelalterlichen Gegenwart angepasst? Finden sich Hinweise im Bild, welche deutlich machen sollen, dass es sich um ein historisches Ereignis handelt? Letzteres ist für das Trecento ein sehr ungewöhnliches Phänomen und deshalb einer Untersuchung wert: Kann überhaupt schon ein Bewusstsein für Antike bei den Miniaturen des Chigiano angenommen werden?¹²⁰⁹

3.1. Antike Themen

Die in der illustrierten *Nuova Cronica* verbildlichten Themen kommen teilweise auch in Texten der klassischen Literatur und Geschichtsschreibung sowie in mittelalterlichen Bearbeitungen antiker Stoffe vor. Im Florenz des Trecento waren die Werke antiker Schriftsteller in erster Linie durch Kompilationen und volkssprachliche Übersetzungen des Mittelalters verbreitet.¹²¹⁰ Illustrierte Exemplare dieser antiken oder mittelalterlichen Kompilationen antiker Texte finden sich jedoch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Florenz kaum – und wenn, dann handelt es sich meist um Manuskripte mit figurierten Schmuckinitialen.¹²¹¹ Es stellt sich die Frage, ob und welche Vorbilder bei der Gestaltung der Textminiaturen mit antiker Thematik in der illustrierten Villani-Handschrift herangezogen wurden. Im Folgenden wird die Umsetzung von vier antiken Themenkreisen – dem Trojanischen Krieg, der Aeneis, der römischen Geschichte sowie der Alexandersage – in den Illustrationen des Chigiano hinsichtlich textlicher Quellen und möglicher Bildvorlagen.

3.1.1. Troja

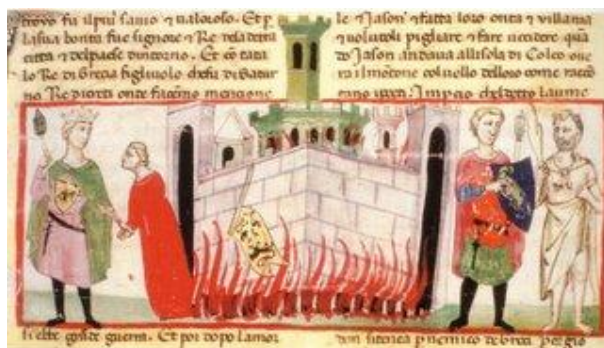


Abb. 107

In der Villani-Handschrift der Vaticana finden sich drei Miniaturen, welche auch im Kanon der

¹²⁰⁹ Auf erste Schwierigkeiten stößt man bei der Einteilung der *Nuova Cronica* in Epochen: Welcher Abschnitt des Codex ist als Behandlung der „Antike“ zu verstehen? Die Ereignisse des ersten Buchs des Chigiano, welches mit der Christianisierung von Florenz und der Vertreibung der Goten aus der Toskana endet, sollen als „antike Epoche“ behandelt werden, wobei es weniger um die Verbildlichung der „Antike“, als vielmehr der „heidnischen“, „vorchristlichen“ Zeit geht. Dies entspricht der Bedeutung, welche der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum im Denken des Mittelalters einnahm.

¹²¹⁰ Vgl. PARTSCH 1981, S. 73. Villani gab in der *Nuova Cronica* selbst Hinweise auf seine Antikenkenntnis. So nannte er häufig antike Autoren wie Vergil, Sallust, Titus Livius oder Lukan.

¹²¹¹ PARTSCH nannte eine Boethius-Handschrift (*De Consolatione Philosophiae*) der Bib.Laur., ms. Plut.78.15 mit einer figurierten Schmuckinitialen, siehe PARTSCH 1981, S. 124; des weiteren eine Handschrift der *Storia di Troia* des Guido delle Colonne (Bib.Ricc., ms. 1821), siehe PARTSCH 1981, S. 125; die *Annae stramenti degli Antichi* des Fra Bartolomeo da San Concordio (BNCF, ms. II.319 und ms. Palat. 600) siehe EBD., S. 74f.; sowie eine Exemplar der *Fatti dei Romani* (Berlin, SB, ms. Hamilton 67 und Bib.Ricc., ms. 2418) siehe EBD., S. 75ff.

Troja-Illustrationen zu finden sind: Es sind dies die erste Zerstörung Trojas, der Wiederaufbau der Stadt durch Priamos und die zweite Zerstörung sowie der Raub Helenas. Die Miniatur auf f. 18v mit der Darstellung der ersten Zerstörung Trojas weist einen symmetrischen Bildaufbau auf (**Abb. 107**).¹²¹² Von der Stadtmauer stürzt eine Fahne mit dem Wappen Trojas, welches zwei sich gegenüberstehende schwarze Löwen auf Goldgrund zeigt, herab. Rechts sind die Zerstörer der Stadt, Jason und Herkules, zu sehen, links Telamon, welcher Hesione, die Tochter des trojanischen Königs Laomedon raubt. Jason trägt ein Schild mit einem goldenen Widder auf blauem Grund, während Herkules mit seinem Attribut, der Keule, dargestellt ist. König Telamon mit einem Adler-Wappen auf der Brust,¹²¹³ ergreift das verängstigt blickende Mädchen mit einem Griff um beide Handgelenke.¹²¹⁴

Auf f. 19r ist König Priamos dargestellt, der mit Stolz auf die neuerbaute Stadt weist (**Abb. 108**). Das höchste und bedeutendste Gebäude der Stadt in der Mittelachse des Bildes trägt zwei Wappen, welche wiederum die zwei auf den Hinterbeinen stehenden Löwen zeigen. Es handelt sich dabei um das Phantasiewappen des Königs Priamos, welches im Mittelalter jedoch als das „echte“ heraldische Zeichen des trojanischen Königs verstanden wurde. Laut SAVORELLI findet sich dieses Wappen im ältesten Wappenbuch Frankreichs, dem *Le Breton* der Archives Nationales in Paris.¹²¹⁵ Er vermutete aus diesem Grund, dass dem Buchmaler des Chigiano eine französische Vorlage, wohl ein Exemplar des *Roman de Troie*, zur Verfügung stand, in dem dieses Wappen überliefert war. Die Stadt Troja ist deutlich größer als in der vorherigen Miniatur, entsprechend der Erwähnung im Text, dass das „neue“ Troja gesteigerte Ausmaße einnahm. Zerstörung und Wiederaufbau Trojas stehen sich auf f. 18v und f. 19r direkt gegenüber.



Abb. 108



Abb. 109

Im Text berichtete Villani neben dem Wiederaufbau der Stadt von der Fahrt des Priamos nach Griechenland und dem Raub Helenas. Der Raub – oder vielmehr die Entführung Helenas – ist auf f. 19v in einer einspaltigen Miniatur dargestellt (**Abb. 109**). Paris führt die zögernde Helena zu einem Boot mit vom Wind geblähten Segeln, in dem Priamos, Troilus und Aeneas warten. Im Gegensatz zum Raub der Hesione auf f. 18v, der gegen deren Willen geschah, scheint Helena freiwillig mitzukommen. Die Entführung Helenas ist die Ursache für die zweite und endgültige Zerstörung Trojas durch die Griechen, welche auf f. 19v dargestellt ist.¹²¹⁶ Die Teilung einer Miniatur in zwei Einzelszenen ist innerhalb des Chigi L.VIII.296 ungewöhnlich.

¹²¹² I 12. Im Text erläuterte Villani ausführlich die Verwandtschaftsbeziehungen der Trojaner – als konkret darstellbare Ereignisse kamen deshalb nur die brennende Stadt und ihre Besieger, sowie der Raub der Königstochter in Frage.

¹²¹³ Der Adler ist traditionell ein Symbol des Herrschers. Telamon wirkt dadurch wie eine Präfiguration der staufischen Kaiser. Vgl. zu den erfundenen Wappen im Chigiano SAVORELLI 2005, S. 56f.

¹²¹⁴ Zur Bedeutung des Griffs um die Handgelenke einer Person vgl. III.C.4.2.

¹²¹⁵ Vgl. SAVORELLI 2005, S. 57 und S. 84f.

¹²¹⁶ I 14: „La detta città di Troia per tradimento fu presa da’Greci, e di notte v’entraro e rubarla, e misero a fuoco e fiamma“.

Der Chigiano zeigt die in Flammen stehende Stadt und einen Soldaten, welcher das angebliche Wappen Trojas mit einem schwarzen Löwen auf goldenem Grund trägt. Die im Text geschilderte langjährige Belagerung und sonstige Ereignisse des trojanischen Krieges, wie die von Villani nicht erwähnte, aber häufig in anderen Handschriften dargestellte List der Griechen mit dem Trojanischen Pferd sind nicht illustriert.

Antike und mittelalterliche Quellen der trojanischen Geschichte

Das Spätmittelalter bezog seine Kenntnis des Trojanischen Krieges nicht vom homerischen Text selbst,¹²¹⁷ sondern aus zwei ursprünglich griechisch verfassten, antiken mythographischen Texten – *De exadio Troiae* des Dares Phrygius und *Ephemeris de Bello Troiano* des Dictys Cretensis – in denen Homers Dichtung nacherzählt wurde.¹²¹⁸ Nach Noah und Ninus ist die Troja-Erzählung die populärste Sektion der Frühgeschichte in mittelalterlichen Geschichtswerken.¹²¹⁹ Die Chronisten des Mittelalters konnten nicht wissen, dass die Troja-Geschichte eine Fiktion Homers ist, da sie die pseudo-historischen Texte des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis als Quelle nahmen. Vor allem der Text des Dares Phrygius war von großer Bedeutung: So glorifizierte dieser die Trojaner – die als Vorfahren der Römer galten – zu unschuldigen Opfern der Griechen. Ganz in diesem Sinne verfasste im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts der Benediktinermönch Benoît de Sainte-Maure den *Roman de Troie*, eine altfranzösische Dichtung des trojanischen Krieges, wobei seine Hauptquellen Dares Phrygius und Dictys Cretensis waren. Im frühen 13. Jahrhundert wurde mit der *Histoire ancienne jusqu'à César* die früheste vulgärsprachliche Weltchronik verfasst, die für die ausführlich geschilderten Ereignisse um Troja wiederum auf Dares Phrygius zurückgriff.¹²²⁰ Die Dichtung Benoît de Sainte-Maures gewann ab dem 13. Jahrhundert zunehmend Bedeutung in Italien, wo die französischen Romane hauptsächlich im neapolitanischen Königreich gelesen und kopiert wurden. Hier verfasste Guido de Columnis – oder Guido delle Colonne, wie er auf Italienisch genannt wird – zwischen 1270 und 1287 eine neue Version der trojanischen Geschichte, die *Historia destructionis Troiae*¹²²¹ bei der er auf die früheren Quellen, also Benoît de Sainte Maure, Dares Phrygius und Dictys Cretensis zurückgriff, diese aber ergänzte. Verfasst in Latein, war Guidos historisches Werk ein in viele europäische Sprachen übersetzter Erfolg.

¹²¹⁷ Angeblich kam Westeuropa erst im Jahre 1354 in Kontakt mit Homer, als Petrarca ein griechisches Manuskript der Illias aus Konstantinopel erhielt, vgl. BUCHTHAL 1971, S. 1.

¹²¹⁸ Die griechischen Originalfassungen entstanden wohl im ersten Jahrhundert n.Chr., während die Übersetzungen ins Lateinische aus dem vierten bzw. sechsten Jahrhundert stammen, vgl. EBD., S. 1f.

¹²¹⁹ „The habit of ascribing the foundation of one's native city to a refugee from Troy, a fashion begun in Asia Minor and early adopted at Rome, gave the Trojan War a place in many local histories and even in the lives of saints, bishops, and abbots whose homes boasted a Trojan founder.“ MATTHEWS SANFORD 1944, S. 36.

¹²²⁰ Die *Histoire ancienne* ist in mehreren Redaktionen überliefert: Einer ersten, französischen aus dem 13. Jahrhundert, einer zweiten aus den 1330er Jahren, entstanden in Neapel und einer dritten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Für die zweite Redaktion des Textes ist Benoît de Sainte-Maures *Roman de Troie* Hauptquelle für die Erzählung des trojanischen Krieges, vgl. BUCHTHAL 1971, S. 5. Vgl. zur *Histoire ancienne* außerdem BUCHTHAL 1957, S. 68–87; OLTROGGE 1989; KOSHI, Koichi: Die Miniaturen der heidnisch-antiken Mythologie und Geschichte in der Wiener "Histoire Universelle". In: Bulletin of the Faculty of Fine Arts, Tokyo National University of Fine Arts and Music, XXXIV, 1999, S. 3–97. KOSHI, S. 3, Anm. 4 wies darauf hin, dass der Titel *Histoire ancienne jusqu'à César* auf MEYER, P.: Les premières compilations françaises d'Histoire ancienne. In: Romania, XIV, 1885, S. 36 zurückgeht. Das Werk selbst trug im Mittelalter keinen Titel und wurde deshalb auch alternativ als *Histoire universelle* bezeichnet. Im Folgenden soll zur klaren Unterscheidbarkeit von anderen Weltchroniken der Titel *Histoire ancienne jusqu'à César* verwendet werden.

¹²²¹ Vgl. BUCHTHAL 1971, S. 5.

Illustrationszyklen des Trojanischen Krieges

Während die antiken Texte des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis wohl nicht illustriert wurden, datiert das älteste erhaltene, mit Miniaturen versehene Manuskript von Benoît's *Roman de Troie* auf 1264 und stammt aus Frankreich.¹²²² Die *Histoire ancienne jusqu'à César* wurde ebenfalls ab der Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich in großer Anzahl illustriert. Die Bildmodelle der Illustrationszyklen stammen größtenteils aus den für die Kompilation des Textes verwendeten Quellen: Für die Troja-Geschichte bedeutet das, dass die Bildzyklen zu Benoît de Sainte-Maures *Roman de Troie* für die Illustration der *Histoire ancienne* herangezogen wurden.¹²²³ Die in Italien entstandenen illustrierten Handschriften der *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne reflektieren die Tradition der früheren Benoît- und *Histoire ancienne*-Handschriften, sind aber weitaus ausführlicher bebildert.¹²²⁴ Innerhalb der historiographischen Werke wurde die Zerstörung Trojas beispielsweise in der aus dem 12. Jahrhundert stammenden *Chronica sive Historia mundi* des Otto von Freising illustriert: In der Jeneser Handschrift Codex Bose q.6 ist dargestellt, wie das griechische Heer mit einer Vielzahl an Soldaten die belagerte Stadt Troja stürmt und in Brand setzt.¹²²⁵

Die höfische Ritterkultur war in Italien seit dem 12. Jahrhundert insbesondere in den Gegenden, die unter einem direkten französischen Einfluss standen, verbreitet: im Veneto, in Kampanien und Apulien und später am Hof Friedrichs II. Mit den Anjou festigte sich die Präsenz der französischen Kultur in Süditalien weiter. Innerhalb der neapolitanisch-angiovinischen Buchkunst entstanden Handschriften der *Histoire ancienne jusqu'à César*; der Tristan- und der Lancelotsage, des *Yvain* und des *Meliadus*. Laut DEGENHART und SCHMITT bedeutete insbesondere der Trojaroman für die angiovinische Gesellschaft Neapels einen „heroischen Höhepunkt der geschichtlichen Mythen.“¹²²⁶ In der Illustrierung dieses „Erfolgsromans“ ging Neapel anderen italienischen Zentren der Buchmalerei voraus. Dort bildete sich eine Schematisierung der Bildtypen heraus: „Der Produktionssteigerung von Handschriften wurde man durch eine Illustrierung gerecht, bei der zunehmende Formelhaftigkeit das rasche Einsetzen fixierter Typen gestattete.“¹²²⁷ In Venedig entstanden nach der Mitte des 14. Jahrhunderts mit der *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne Illustrationszyklen der trojanischen Geschichte. In Bologna wurde hauptsächlich eine italienische Fassung des *Roman de Troie* des Benoît de Sainte-Maure illustriert.¹²²⁸

¹²²² BNP, ms. fr. 1610, vgl. EBD., S. 9f. BUCHTHAL wies darauf hin, dass vor der Mitte des 13. Jahrhunderts keine Nachfrage nach illustrierten Exemplaren des *Roman de Troie* bestand, vgl. EBD., S. 13.

¹²²³ Das früheste erhaltene illustrierte Exemplar (BL, ms. Royal 20.D.I, Neapel, Mitte des 14. Jahrhunderts) der zweiten Redaktion der *Histoire ancienne* griff für die Ereignisse des trojanischen Krieges wahrscheinlich auf eine französische Benoît-Illustration zurück. Dies gilt erst für die illustrierten Handschriften der zweiten Redaktion der *Histoire ancienne*. Zur Zeit der Entstehung der frühesten *Histoire ancienne*-Handschriften der ersten Textredaktion existierten noch keine Bildzyklen des *Roman de Troie*, vgl. BUCHTHAL 1957, S. 75; BUCHTHAL 1971, S. 16; OLTROGGE 1989, S. 99f. Die illustrierten Handschriften der ersten Redaktion untersuchte OLTROGGE in ihrer Dissertation.

¹²²⁴ Vgl. BUCHTHAL 1971, S. 32. BUCHTHAL untersuchte eingehend ein kurz vor der Mitte des 14. Jahrhundert in Venedig entstandenes Manuskript in Madrid, Nationalbib., ms. 17805 sowie ein ebenfalls venezianisches Exemplar in Genf, Bib. Bodmeriana, entstanden um 1360/1370, vgl. EBD., S. 20ff.

¹²²⁵ F. 11r, vgl. MEIER 2005, S. 78f. Die Eroberung Trojas ist ebenfalls im Mailänder Codex der Bib. Ambr., Codex F. 129 Sup. auf f. 11v dargestellt, vgl. EBD., S. 102.

¹²²⁶ DEGENHART, Bernhard und Annegritt SCHMITT: Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320. In: Festschrift Wolfgang Braunfels. Hrsg. v. Friedrich PIEL und Jörg TRAEGER. Tübingen 1977, S. 74.

¹²²⁷ EBD., S. 82.

¹²²⁸ Wien, ÖNB, cod. 2571; BNP, ms. fr. 782; Leningrad, Staatsbib., ms. fr. v. XI, 3, vgl. BUCHTHAL 1971, S. 14.

In Florenz wurde kurz nach der Jahrhundertmitte des Trecento ein mit kolorierten Zeichnungen illustriertes Exemplar der *Storia della distruzione di Troia*, eine Übersetzung des lateinischen Textes des Guido delle Colonne in den toskanischen Dialekt, geschaffen.¹²²⁹

Das Verhältnis des Chigiano zu den Miniaturenzyklen

Es stellt sich bei der vergleichenden Betrachtung der die Troja-Episode illustrierenden Handschriften und den drei Miniaturen der *Nuova Cronica* die Frage, inwiefern erstere als Vorlagen oder zumindest als Inspirationsquellen für den Chigiano denkbar sind. Bei den oben erwähnten Handschriften läßt sich teilweise nachweisen, dass die später entstandenen mit Miniaturenzyklen illustriert wurden, die sich aus einer Vielzahl an Bildmodellen ableiteten. Diese stammen größtenteils aus den Manuskripten, die für die Kompilation des Textes verwendet wurden. Bei der illustrierten *Nuova Cronica* ist dies wohl nicht der Fall: Villani benutzte für seine Darstellung der Troja-Episode die *Chronica de origine civitatis*, welche aller Wahrscheinlichkeit nach nicht illustriert war.¹²³⁰

Als Gemeinsamkeit läßt sich festhalten, dass der Trojanische Krieg in den illustrierten Handschriften des *Roman de Troie*, der *Histoire ancienne*, der *Historia destructionis Troiae* wie auch in der *Nuova Cronica* in ein mittelalterliches Ambiente transportiert wurde: „Any sense of history of historical distance is conspicuously absent.“¹²³¹ BUCHTHAL wies darauf hin, dass kein Bezug zur klassischen Kunst festzustellen sei: „The miniatures are based on the text alone and depict the action in contemporary terms without adhering to any pictorial tradition.“¹²³² Die Ereignisse der griechischen Mythologie wurden mit den Bildformeln des mittelalterlichen Rittertums visualisiert.¹²³³ So ist Troja im Chigi L.VIII.296 als mittelalterliche Stadt mit zinnenbekrönter Stadtmauer, Palästen und Türmen verbildlicht.¹²³⁴ Die antike griechische Stadt unterscheidet sich nicht von den toskanischen Städten des Spätmittelalters, wie sie in der *Nuova Cronica* dargestellt sind. Auch die Kleidung der Griechen und Trojaner entspricht dem mittelalterlichen Stil des gesamten Illustrationszyklus.¹²³⁵

Es zeigte sich, dass sich die in der *Nuova Cronica* dargestellten Themen der Troja-Geschichte allesamt auch in den anderen vorgestellten illustrierten Handschriften mit Troja-Thematik finden. Entscheidend ist jedoch, dass sich dabei kaum Übereinstimmungen zwischen den Bildkompositionen des Chigi L.VIII.296 und den Handschriften des *Roman de Troie* der *Histoire ancienne* bzw. der *Historia destructionis Troiae* feststellen lassen, wie die folgenden Beispiele zeigen: So weisen die im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandenen bolognesischen

¹²²⁹ Bib.Laur., ms. Plut. 62.13, vgl. DEGENHART / SCHMITT I.1 1968, Kat. 61, S. 131ff.; DEGENHART / SCHMITT 1977, S. 77.

¹²³⁰ Zumindest hat sich kein illustriertes Exemplar erhalten. Dies schließt natürlich nicht mit Sicherheit aus, dass es nicht vielleicht doch bebilderte Handschriften der *Chronica de origine civitatis* gab.

¹²³¹ BUCHTHAL 1971, S. 9. Vgl. hierzu schon früher PANOFKY / SAXL 1933, S. 262f.

¹²³² BUCHTHAL 1971, S. 9. Vgl. dazu PANOFKY / SAXL 1933, S. 263: „Wherever a mythological subject was connected with antiquity by a representational tradition, its types either sank into oblivion or, through assimilation to Romanesque and Gothic forms, became unrecognizable.“

¹²³³ Erst die aus der zweiten Hälfte des Trecento stammenden venezianischen Handschriften der *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne lokalisieren die Ereignisse des Trojanischen Krieges in „the mysterious East.“ Vgl. BUCHTHAL 1971, S. 34.

¹²³⁴ Zur Stadtdarstellung vgl. III.C.4.1.

¹²³⁵ Umso frappanter sticht die Figur des Herkules auf f. 18v ins Auge: Hier ist die mythologische Göttergestalt, nicht der griechisch-antike Held dargestellt. Barfüßig, die Blöße mit einem einfachen, über der Brust geknoteten Mantel verdeckend, steht Herkules mit der Keule in der Hand neben Jason. Auf diese Miniatur wird weiter unten noch gesondert eingegangen.

Handschriften des *Roman de Troie* bei der ersten Zerstörung Trojas durch Jason und Herkules Männer mit Spitzhacken auf, die die Stadt zerstören, während Soldaten die Einwohner gefangen nehmen oder töten.¹²³⁶ Am linken Bildrand wird Hesione von zwei Bewaffneten abgeführt. Diese Art der Darstellung der Episode weicht von der Miniatur des Chigiano deutlich ab, da das Personal wesentlich erweitert ist und zudem mehr Aktion gezeigt wird. Eine neapolitanische Handschrift der *Histoire ancienne* von ca. 1335 zeigt bei der Illustration derselben Episode dagegen die griechischen Truppen, die sich dem noch unversehrten Troja nähern.¹²³⁷ Die nach 1350 in Florenz illustrierte *Storia della distruzione di Troia* des Guido delle Colonne der Biblioteca Laurenziana stellt das brennende Troja als ein ineinander verschachteltes Häusermeer in Flammen dar.¹²³⁸ In keinem dieser Beispiele sind die Zerstörer der Stadt, Jason und Herkules, wie im Chigiano exponiert gezeigt. In der erwähnten Guido-Handschrift ist der Wiederaufbau Trojas durch Priamos dargestellt.¹²³⁹ Dabei sind die Bauarbeiten an der noch nicht fertig gestellten Stadt zu sehen. Die Miniatur des Chigiano zeigt dagegen die Aufbauarbeiten nicht.¹²⁴⁰

Der Raub der Helena gehört zu den am häufigsten in den verschiedenen Troja-Handschriften dargestellten Bildthemen. Die schon erwähnten bolognesischen Manuskripte des *Roman de Troie* beispielsweise zeigen die „Gefangennahme“ Helenas durch Paris und die Fahrt der beiden nach Troja in zwei Einzelminiaturen.¹²⁴¹ Beide Themen sind figurenreich illustriert: Im Venusheiligtum treten sich Paris und Helena vor einer großen Figurenmenge gegenüber, während die Trojaner die griechischen Wachen ermorden. Das Segelboot mit dem Paar wird von einer ganzen Flotte begleitet. Die neapolitanischen Handschriften der *Histoire ancienne* zeigen meist, wie Paris Helena aus dem Heiligtum wegführt, begleitet ebenfalls von einer Schar an Wachen.¹²⁴² Das Einverständnis Helenas in den „Raub“ wird in diesen Miniaturen durch die mangelnde Gegenwehr ausgedrückt.¹²⁴³ Eine Darstellung wie in der *Nuova Cronica*, bei der Paris

¹²³⁶ ÖNB, cod. 2571, f. 18r; BNP, ms. fr. 782, f. 20r. Vgl. zu den dem Umfeld des Maestro de Gherarduccio zugeschriebenen Handschriften THOSS, Dagmar: Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Codex 2571. Microfiche. München 1989; STOLTE 1998, S. 39f., Anm. 85.

¹²³⁷ BL, ms. Royal 20.D.I., f. 36r. Vgl. PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra: I romanzi cavallereschi miniati a Napoli. Neapel 1979, S. 105ff., Taf. XLIV. Das Thema findet sich außerdem noch in folgenden Handschriften der *Histoire ancienne* dargestellt: BL, ms. Add. 19669, f. 77r (Frankreich, 13. Jahrhundert), vgl. OLTROGGE 1989, S. 266ff.; Tours, Bib. municipale, ms. 953, f.1v (Neapel, Anfang 14. Jahrhundert), vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 101, DEGENHART / SCHMITT II.2. 1985, Kat. 679, S. 229f., Abb. 386, OLTROGGE 1989, S. 315f.; BL, ms. Add. 12029, f. 22v (Paris 1340/1350), vgl. EBD., S. 258ff.; BAV, ms. Reg.lat. 1505, f. 21v.

¹²³⁸ Bib.Laur., ms. Plut. 62.13, f. 37v. Vgl. DEGENHART / SCHMITT I.1 1968, Kat. 61, S. 131ff.

¹²³⁹ Bib.Laur., ms. Plut. 62.13, f. 37v. Der Wiederaufbau ist auch in den Handschriften des *Roman de Troie* ÖNB, cod. 2571, f. 19v; BNP, ms. fr. 782, f. 21v sowie der *Histoire ancienne* BNP, ms. fr. 251, f. 66r (Paris, 1326/1350), vgl. OLTROGGE 1989, S. 282f. und BNP, ms.fr. 250, f.77r (Paris, spätes 14. Jahrhundert), vgl. EBD., S. 281f. und Brüssel, Bib. Royale, ms. 9104, f. 64r (Paris, 1326/1350), vgl. EBD., S. 229ff. dargestellt.

¹²⁴⁰ Die „Begutachtung“ der neu gebauten Stadt durch den Erbauer wie auf f. 19r des Chigi L.VIII.296 stellt einen in der illustrierten Villani-Chronik häufig vorkommenden Bildtopos dar, auf den schon weiter oben eingegangen wurde.

¹²⁴¹ ÖNB, cod. 2571, f. 29r und f. 29v; BNP, ms. fr. 782, f. 31v und f. 32r.

¹²⁴² BNP, ms. fr. 9685, f. 92r, vgl. DEGENHART / SCHMITT 1977, Abb. 14, PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 89, DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, Kat. 666, S. 205ff., Abb. Taf. 89d, OLTROGGE 1989, S. 295ff. (Neapel, um 1290). Siehe außerdem BAV, ms. Vat.Lat. 5895, f. 87v, vgl. DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, Kat. 665, S. 187ff., PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 87f., Taf. VIIIa, OLTROGGE 1989, S. 312ff. (Neapel, um 1290); Tours, Bib. municipale, ms. 953, f. 6r, vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 101, Taf. XXXIa, OLTROGGE 1989, S. 101, S. 315f.; BNP, ms. nouv. acq. fr. 9603, f. 28r, vgl. DEGENHART / SCHMITT 1977, Abb. 15.

¹²⁴³ Davon weichen zwei französische Handschriften des 14. Jahrhundert ab, die zeigen, wie die gekrönte Helena von Paris zu den wartenden Schiffen getragen wird, siehe die *Histoire ancienne* in Brüssel, Bib. Royale, ms. 9104/5, f. 65v vgl. OLTROGGE 1989, S. 101, S. 229ff. und Abb. 43 sowie BNP, ms. fr. 60, f. 42r vgl. EBD., S. 101 und Abb. 112.

die gekrönte Helena vertraulich im Arm hält und sie mit sanftem Druck davon zu überzeugen scheint, das wartende Segelschiff zu betreten, findet sich dagegen nirgends.¹²⁴⁴ Die Entführung der verheirateten Frau durch den trojanischen Helden wird in der illustrierten Villani-Chronik im Gegensatz zu den anderen bebilderten Troja-Handschriften als geplante Flucht im Einverständnis interpretiert, obgleich es im Text heißt „*veggendola Paris, incontanente innamorò di lei, e presela per forza, e uccisono e rubaro tutti quegli ch'erano [...] in su quella isola.*“¹²⁴⁵ Im rechten Bildteil von f. 19v des Chigiano ist das Resultat der Entführung Helenas verbildlicht: die zweite und finale Zerstörung Trojas. Wiederum sind die Ereignisse äußerst verknüpft verbildlicht. Dadurch unterscheidet sich die Miniatur von den anderen erwähnten Beispielen: In den Handschriften der *Histoire ancienne* sind die Darstellungen der zweiten Verwüstung Trojas entsprechend denen der ersten Zerstörung gestaltet. So sind hier eine Vielzahl an Griechen bei ihrem Destruktions- und Plünderungswerk dargestellt.¹²⁴⁶

Zusammenfassung

Der exemplarische Vergleich der Villani-Chronik mit anderen mittelalterlichen Handschriften, welche die Troja-Geschichte illustrieren, zeigte, dass die Buchmaler des Chigiano bei der Gestaltung dieser Episoden nicht auf die sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts schon formierende Troja-Ikonographie des *Roman de Troie*, der *Histoire ancienne* oder der *Historia destructionis Troiae* zurückgriffen. Sie entwickelten vielmehr dem Stil und der Erzählweise des Villani-Codex entsprechende eigene Lösungen unter Zuhilfenahme vorgeprägter Bildformeln und motivischer Abbrüvuren. Dies schließt jedoch nicht vollkommen aus, dass den Buchmalern des Chigiano eine eventuell französische Vorlage des *Roman de Troie* zur Verfügung stand. Die Beobachtung SAVORELLIS, wonach bei der Gestaltung des Wappens des Priamos im Chigiano mit den beiden sich auf den Hinterbeinen gegenüberstehenden Löwen auf ein in einem mittelalterlichen französischen Wappenbuch erscheinendes heraldisches Zeichen zurückgegriffen wurde, läßt dies möglich erscheinen.¹²⁴⁷

Grundsätzlich stellt sich die Frage, welche der – hauptsächlich aus Neapel stammenden – Handschriften der Troja-Geschichte in Florenz überhaupt verbreitet waren. Die engen Handelsverbindung der Florentiner zu Neapel und die Unterstützung des angiovinischen Königshauses gegen den deutschen Kaiser im 14. Jahrhundert macht es sehr wahrscheinlich, dass in Florenz auch neapolitanische illustrierte Handschriften im Umlauf waren. Spätestens 1356 war mit der toskanischen Version des Textes von Guido delle Colonne eine Handschrift

¹²⁴⁴ Eine Ausnahme bildet die Darstellung des Themas in den *Grandes Chroniques de France*. Im frühesten erhaltenen Exemplar (Paris, Bib. Sainte-Geneviève, ms. 782) erinnert die auf f. 2v illustrierte Entführung Helenas fast einer Vermählungsdarstellung. Einzig der Griff an das Handgelenk Helenas verdeutlicht, dass es sich um eine Entführung handelt. Vgl. HEDEMAN, Anne D.: *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France 1274–1422*. Berkeley / Los Angeles / London 1991, S. 13f.

¹²⁴⁵ I 13.

¹²⁴⁶ Carpentras, Bib. Inguibertine, ms. 1260, f. 85r (Neapel, um 1290), vgl. DEGENHART / SCHMITT 1977, PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 90, DEGENHART / SCHMITT II.2, Kat. 667, S. 206; BNP, ms. fr. 1386, f. 41r (Neapel, um 1290), vgl. DEGENHART / SCHMITT 1977, S. 72 und S. 74, PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 108f., DEGENHART / SCHMITT II.2, Kat. 668, S. 206f.; BNP, ms. fr. 9685, f. 106r (Neapel, um 1290), vgl. DEGENHART / SCHMITT 1977, PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 89, DEGENHART / SCHMITT II.2, Kat. 666, S. 205f., Taf. 91a; Tours, Bib. municipale, ms. 953, f. 30r vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 101, OLTROGGE 1989, S. 101, S. 315f. (mit von DEGENHART / SCHMITT abweichender Foliozahl), DEGENHART / SCHMITT II.2. 1980, S. 229f., Taf. 114a.

¹²⁴⁷ Vgl. f. 18v, f. 19r, f. 19v. Siehe SAVORELLI 2005, S. 57, S. 84f.

mit Troja-Thematik in Florenz illustriert worden, welche sich rein stilistisch von den höfischen Ritterromanen Norditaliens und Neapels absetzt (ms. Plut. 62.13 der Bib.Laur.). Auch wenn sich keine direkten Abhängigkeiten des Chigi L.VIII.296 zu dieser Guido-Handschrift der Laurenziana feststellen lassen, beweist dieses Manuskript doch, dass das Troja-Thema in Florenz ein Publikum hatte.¹²⁴⁸ Über die in diesem Kapitel besprochenen Bildthemen hinaus bietet der Krieg zwischen Trojanern und Griechen unzählige Gelegenheiten zur Darstellung von Belagerungen, Schlachten, Mordszenen, Totenklage oder Bestattung und anderen Themen. So mag der Zusammenhang zwischen der *Nuova Cronica* und den Illustrationszyklen der Troja-Legende weiter gefasst als allgemeine Inspirationsquelle verstanden werden.

3.1.2. Aeneis

Antike und mittelalterliche Illustrationszyklen der Aeneis

Drei Miniaturen des Chigi L.VIII.296 verbildlichen Ereignisse aus der *Aeneis*: Es sind dies die Höllenfahrt des Aeneas, die Darstellung des Königs Latinus und der Stadt Laurentia sowie die Vermählung von Aeneas mit der Tochter des Latinus, Lavinia. Die *Aeneis* des Vergil, das den Gründungsmythos enthaltende Nationalepos der Römer, wurde schon in der Antike illustriert. Berühmteste Zeugnisse sind die beiden spätantiken Handschriften der Vaticana, der *Vergilius Vaticanus* und der *Vergilius Romanus*.¹²⁴⁹ Zwischen dem 6. Jahrhundert – dem Entstehungsdatum des *Vergilius Romanus* – und dem 10. Jahrhundert sind keine illustrierten Manuskripte überkommen, das früheste mittelalterliche Exemplar ist eine Handschrift in Neapel von zirka 950.¹²⁵⁰ COURCELLE führte in seinem Katalog der illustrierten *Aeneis*-Handschriften weiter ein Manuskript des 12. Jahrhunderts¹²⁵¹ sowie drei Handschriften des 14. Jahrhunderts¹²⁵² auf, in denen dem Vergiltext Miniaturen beigegeben wurden. Die Irrfahrten des Aeneas, sein Aufenthalt in Karthago, der Abstieg in die Unterwelt und die Kämpfe in Latium sind außer in den Vergil-Handschriften auch zahlreich in der *Histoire ancienne jusqu'à César* illustriert worden. Um 1160 entstand in Frankreich mit dem *Roman d'Enéas* eine volkssprachliche Bearbeitung des Vergiltextes.¹²⁵³ Schließlich existiert mit der Ende des 12. Jahrhunderts verfassten *Enéide* des Heinrich von Veldeke eine deutschsprachige Nachdichtung des Epos von Vergil, von der sich ebenfalls mehrere illustrierte Exemplare erhalten haben.¹²⁵⁴

¹²⁴⁸ Ein weiterer Hinweis für die Bedeutung der illustrierten Ritterromane für das Bildprogramm des Chigiano findet sich auf f. 233v: Der sechseckige Brunnen mit der Löwenmaske im rechten unteren Bildteil geht laut ZANICHELLI auf die Darstellungen von Wunderbrunnen in den thyrrenischen Codices der Ritterromane zurück, vgl. ZANICHELLI 2005, S. 75.

¹²⁴⁹ BAV, ms. Vat.lat. 3225 und BAV, ms. Vat.lat. 3867. Die antiken Vergil-Handschriften waren Gegenstand vieler Studien vgl. u.a. DE WIT, J.: Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus. Amsterdam 1959; WRIGHT, David H.: Vergilius Vaticanus. Kommentarband zum Faksimile. Graz 1984; GEYER 1989; WRIGHT, David H.: Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst. Graz 1993; BERTELLI, Carlo u.a.: Der Vergilius Romanus (Codex Vaticanus Latinus 3867 der Biblioteca Apostolica Vaticana). Kommentarband zum Faksimile. Zürich 1986.

¹²⁵⁰ Neapel, Bib. Nazionale, ms. lat. 6. Zur nachantiken Vergilillustration vgl. COURCELLE, Pierre und Jeanne: Lecteurs Païens et Lecteurs Chrétiens de L'Enéide. Band II. Paris 1985; COURCELLE, Jeanne: Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits, du Xe siècle au XVe siècle. In: Iconographie médiévale. Image, Texte, Contexte. Hrsg. v. Gaston DUCHET-SUCHAUX. Paris 1990.

¹²⁵¹ BNP, ms. lat. 7936 (Nordfrankreich) vgl. COURCELLE II 1984, S. 29ff.

¹²⁵² Oxford, Bodleian Library, canon. class. lat. 52 (Bologna, drittes Viertel 14. Jahrhundert), vgl. COURCELLE II 1984, S. 249ff.; BAV, ms. Vat. lat. 2761 (Venedig, Ende 14. Jahrhundert), vgl. EBD., S. 260ff.; Lyon, Bib. municipale, ms. 27 (Frankreich, Ende 14./Beginn 15. Jahrhundert) vgl. EBD., S. 279ff.

¹²⁵³ Der *Roman d'Enéas* wurde im 13. und 14. Jahrhundert in Frankreich illustriert, siehe BNP, ms. fr. 784 und BNP, ms. fr. 60. Vgl. COURCELLE II 1984, S. Abb. 197, 218–230.

¹²⁵⁴ Die mit 71 Bildseiten am reichsten dekorierte Handschrift befindet sich in Berlin, Staatsbibliothek, ms. germ. fol. 282 (Süddeutschland, Anfang 13. Jahrhundert), vgl. COURCELLE II 1984, S. 35–66, DIEMER, Dorothea und

Die Aeneis im Chigiano



Abb. 110

In der *Nuova Cronica* nimmt die Geschichte des Aeneas wie in der Weltchronik der *Histoire ancienne* den Raum zwischen der endgültigen Zerstörung Trojas und der Geburt von Romulus und Remus, den Nachkommen des Aeneas ein. Villani beschrieb quasi die gesamte *Aeneis* in Kurzfassung.¹²⁵⁵ Er orientierte sich weitestgehend an der *Chronica de origine civitatis*, ist aber ausführlicher.¹²⁵⁶ Die Irrfahrten und der Seesturm, welche Aeneas nach Karthago führten, sowie die Liebesgeschichte mit Königin Dido sind im Chigiano nicht illustriert, obgleich sie zu den am häufigsten verbildlichten Ereignissen der *Aeneis* zählen.¹²⁵⁷ Stattdessen wurde im Chigiano auf f. 21v der Aufenthalt des Aeneas in der Unterwelt dargestellt (Abb. 110): „*per fatale guida della Sibilla Erittea menato fu a vedere l'inferno e le pene che vi sono, e poi il limbo [...] vi trovò e conobbe l'ombre, ovvero imagini dell'anima del suo padre Anchises, e di Dido, e di più altre anime passate*“¹²⁵⁸ Der Miniator hielt sich an den Chroniktext, welcher die ausführliche Beschreibung der Ereignisse bei Vergil in einen einzigen, das Wesentliche enthaltenden Satz zusammenfasste. Dementsprechend komprimiert gestaltet sich auch die Miniatur: Aeneas, ganz links im Bild, wird von der erythräischen Sibylle, welche monastisch anmutende Kleidung trägt, geführt.¹²⁵⁹ Gemeinsam schweben sie Aeneas' Vater Anchises entgegen, welcher auf den Geist der Dido, welcher noch das Schwert in der Brust steckt, und zwei weitere Geister von Toten weist. Die Art, in der Aeneas von der Sibylle geführt durch die Unterwelt schwebt, ist eindeutig mit den Darstellungen von Dante an der Hand von Beatrice in den Illustrationen des *Paradiso* zu vergleichen, welche in der Werkstatt Pacino di Bonaguidas in großer Menge hergestellt

Peter: Zu den Bildern der Berliner Veldeke-Handschrift. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. XLIII, 1992, S. 19–38 (mit ausführlicher Bibliographie); CURSCHMANN, Michael: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. v. Walter HAUG. Tübingen 1999, S. 397f.

¹²⁵⁵ I 21: „*Com'Eneas si partì di Troia e arrivò a Cartagine in Africa*“ (Buch 1–4 der *Aeneis*); I 22: „*Come Enea arrivò in Italia*“ (Buch 5–6); I 23: „*Come il re Latino signoreggiava Italia, e come Enea ebbe al figliuola per moglie, e tutto il suo regno*“ (Buch 7–12).

¹²⁵⁶ In I 22 wies er seine Kenntnis des originalen Vergiltextes aus: „*e secondo che racconta Virgilio nel VI libro dell'Eneida [...]*“.

¹²⁵⁷ Vgl. beispielsweise die Illustrationszyklen der *Histoire ancienne*, welche meist ausschließlich diese Episoden darstellen. Der Selbstmord der Dido und die Abfahrt des Aeneas aus Karthago finden sich in zahlreichen Handschriften der *Histoire ancienne*, vgl. COURCELLE II 1984, S. 89ff.; OLTROGGE 1989, S. 102f.

¹²⁵⁸ I 22.

¹²⁵⁹ Die Frau trägt ein Tuch, welches über den Kopf gelegt und um den Hals geschlungen ist. Damit werden im Chigiano ältere Frauen charakterisiert. Es handelt sich dabei um ein einfaches Leinentuch, welches in den Florenz als „*asciugatoio*“ bezeichnet wurde und das verheirateten Frauen vorbehalten war. Siehe LEVI PISETZKY, Rosita: *Storia del costume in Italia*. Band II. Mailand 1964, S. 118f., Abb. 51. FRUGONI vermutete, dass der Buchmaler mit der monastischen Kleidung „*la vita virginale e l'impegno nel culto, seppure degli dèi pagani*“ evozieren wollte. Dabei ist allerdings zu beachten, dass diese Art Kleidung im Chigi L.VIII.296 häufiger vorkommt. Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 87.

wurden.¹²⁶⁰ Die Miniatur zeigt den Limbo als ausgehöhltes, spitzzackiges Bergmassiv. Die Topographie der Unterwelt ist von den Darstellungen des *Inferno* in der *Divina Commedia* inspiriert.¹²⁶¹ So befinden sich die Sünder beispielsweise schon in den frühen illustrierten Dante-Handschriften in felsigen Höhlen eingeschlossen,¹²⁶² ein Motiv, das sich erstmals im *Vergilius Vaticanus* findet.¹²⁶³ Mit der Miniatur der *Nuova Cronica* kehrt das Motiv, vermittelt über die Dante-Illustration, damit wieder zu seinem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang zurück.¹²⁶⁴



Abb. 111

Die dem Chigiano zeitlich und stilistisch nächststehende *Commedia*-Handschrift, der Palat. 313 der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz, weist nur bei der Darstellung von Ugolino delle Gherardesca, welcher am Kopf des Erzbischofs Ruggieri nagt, eine kleine Felsenhöhle auf (Abb. 111).¹²⁶⁵ Der Buchmaler des Chigiano ließ sich bei seiner Darstellung der Unterweltfahrt des Aeneas deshalb wohl von anderen, womöglich heute nicht mehr erhaltenen *Commedia*-Handschriften inspirieren, die in Florenz in übergroßer Zahl zirkulierten. Während in den frühen Exemplaren der *Aeneis* und der *Histoire ancienne* die Liebesgeschichte zwischen Aeneas und Dido in den Illustrationen meist großen Raum einnimmt, wurde die Reise in die Unterwelt nicht illustriert.¹²⁶⁶ Eine Ausnahme bilden die Bilderhandschriften des Aeneasroman von Veldeke, in denen sich Darstellungen der Höllenfahrt finden.¹²⁶⁷ Zwischen den Veldeke-Handschriften und dem Chigi L.VIII.296 existiert jedoch keinerlei Zusammenhang. Die Miniatur des Chigiano ist in erster Linie vom Text der *Nuova Cronica* abhängig und folgt in ihrer Gestaltung einer durch die Dante-Illustration verbreiteten, typisch florentinischen Ikonographie der Unterweltdarstellung.

Die Miniaturen auf f. 22r und f. 22v zeigen Latinus und Saturn vor der Stadt Laurentia sowie

¹²⁶⁰ Beispielsweise im Palat. 319 der BNCF, f. 47r.

¹²⁶¹ Die lodernen Flammen sind ein Element der christlichen Höllenvorstellung und gehören weniger zu der bei Vergil beschriebenen Unterwelt, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 87.

¹²⁶² BL, ms. Egerton 943, f. 10r, f. 10v, f. 12r, f. 12v, f. 53v (Bologna, zweites Viertel 14. Jahrhundert) vgl. ILLUMINATED MANUSCRIPTS I 1969, S. 262ff., STOLTE 1998; Chantilly, Musée Conde, ms. 597, f. 98v, f. 123r, f. 127r, f. 129r, f. 144v, f. 152r, f. 160v, f. 194v, f. 199v (Pisa, um 1345) vgl. ILLUMINATED MANUSCRIPTS I 1969, S. 216f.; Bib.Laur., ms. Strozzi 152, f. 9v (Florenz, um 1335–1345) vgl. EBD., S. 234ff.; Holkam Hall, Library of the Earl of Leicester, ms. 514, S. 11, 12 (Italien, drittes Viertel 14. Jahrhundert), vgl. EBD., S. 252ff.; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M676, f. 27r (Italien, spätes 14. Jahrhundert), vgl. EBD., S. 295ff.

¹²⁶³ BAV, ms. Vat.lat. 3225, *pictura* 33 und 34 (*vestibulum Oris* und *Cerberus*). Besonders deutlich wird die Vorstellung von der Unterwelt als feurige Höhle auch in einer Handschrift der *Somme le roi* der BNCF, ms. II.VI.16, f. 163r, in der ein nackter König in den Fängen eines Teufels in einer feurigen Höhle dargestellt ist.

¹²⁶⁴ In den bis zum 15. Jahrhundert entstandenen *Aeneis*-Manuskripten wird die Unterwelt nicht als felsige Höhle dargestellt.

¹²⁶⁵ BNCF, Palat. 313, f. 77r.

¹²⁶⁶ „Les illustrateurs de l'„Histoire Ancienne“ ignorent complètement le voyage d'Énée au pays des ombres“, COURCELLE 1990, S. 82f. Erst im 15. Jahrhundert wurde die Episode ausführlich illustriert: vgl. beispielsweise die *Aeneis* in Valence, Bib. Universitaria, ms. 748 (Neapel, Ende 15. Jahrhundert), vgl. COURCELLE II 1984, S. 223ff., Abb. 396–409 sowie die *Histoire ancienne* in La Haye, Bib. Royale, ms. 76 E 21, f. 100r (Brügge, 1470) vgl. EBD., S. 145, Abb. 318.

¹²⁶⁷ Berlin, Staatsbibliothek, ms. germ. fol. 282, f. 21v–25r, vgl. COURCELLE II 1984, S. 48ff., Abb. 60–66; Heidelberg, Universitätsbib., cod. palat. germ. 403, f. 62r–77v, vgl. EBD., S. 72f., Abb. 172–177.

die Vermählung des Aeneas mit der Tochter des Latinus'. Die Darstellung auf f. 22r folgt einem Bildtopos des Chigiano, welcher den Stadtgründer, begleitet von einer weiteren Figur jeweils neben der neu errichteten Stadt zeigt (Abb. 112).¹²⁶⁸ Die Szene ist weder in den illustrierten Vergil-Handschriften noch in der *Histoire ancienne* verbildlicht. Ähnlich verhält es sich mit der Miniatur auf f. 22v (Abb. 113): Die Vermählung von Aeneas mit Lavinia ist mithilfe eines häufig im Chigiano vorkommenden Bildschemas gestaltet.¹²⁶⁹ Die Eheschließungsszene gehört nicht zu den Bildthemen, die in den anderen, den Aeneas-Stoff behandelnden Handschriften dargestellt sind.¹²⁷⁰ Die ansonsten häufig verbildlichten Kampfszenen zwischen Aeneas und Turnus sind dagegen im Chigiano nur durch die am linken Bildrand niedergestreckten Leichen angedeutet, unter denen Turnus anhand seiner Krone zu identifizieren ist.



Abb. 112



Abb. 113

Zusammenfassung

Die Miniaturen des Chigi L.VIII.296, welche die Erlebnisse des Aeneas von seiner Abfahrt aus Troja bis zu seinem Tod als Herrscher von Latium illustrieren, sind als eigenständige Textillustrationen zu verstehen, welche weder in der Auswahl der dargestellten Szenen noch in der bildlichen Gestaltung auf Vorbilder zurückgreifen. Im Chigiano sind eher ungewöhnliche Episoden aus der Aeneas-Geschichte dargestellt. In anderen Handschriften häufig illustrierte Themen wie die Seefahrt des Aeneas, die Liebesgeschichte mit Dido, deren Selbstmord, die Kämpfe zwischen Aeneas und Turnus sowie das Eingreifen Camillas sind im Chigiano nicht verbildlicht, obgleich Villani sie im Text erwähnt. Dies beweist, dass die Buchmaler nicht auf den herkömmlichen Bildkanon der Aeneas-Illustration zurückgriffen, sondern eigenständig arbeiteten. Bei der Darstellung von Aeneas in der Unterwelt konnte außerdem die Nähe des Chigiano zur *Commedia*-Illustration gezeigt werden.

3.1.3. Römische Geschichte

Die römische Geschichte beginnt im Illustrationszyklus des Chigi L.VIII.296 mit der Auffindung von Romulus und Remus im Tiber. Es folgt der Untergang der römischen Monarchie mit der Vertreibung der Tarquinier, ausgelöst durch den Selbstmord Lucretias. Weder der Bau der Stadt Rom noch der Raub der Sabinerinnen sind verbildlicht, obgleich Villani sie in Kapitel I 26 erwähnt.¹²⁷¹ Illustriert sind dagegen die Verschwörung des Catilina sowie ein Krieg zwischen Rom und Fiesole, schließlich die Gründung von Florenz. Der

¹²⁶⁸ Vgl. f. 17v (Attalante als Erbauer Fiesoles), f. 19r (Priamos als Erbauer Trojas), f. 20r (Antenor oder Priamos als Gründer Paduas), f. 27v (Erbauer von Florenz). Vgl. III.C.4.1.

¹²⁶⁹ Zum Bildformel der Heiratsdarstellungen vgl. III.C.3.3.

¹²⁷⁰ Die Vermählung von Aeneas und Lavinia ist einzig in einem Exemplar des *Roman d'Enéas* verbildlicht, siehe BNP, ms. fr. 60, f. 162r, vgl. COURCELLE II 1984, Abb. 224a.

¹²⁷¹ Die Erbauung der Stadt Rom findet sich beispielsweise in der *Chronica sive historia mundi* des Otto von Freising, Jena, UB, cod. Bose q. 6, f. 20r (vgl. MEIER 2005, S. 80) sowie in mehreren Weltchronikhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts verbildlicht.

gallische Krieg Cäsars wird im Text erwähnt, aber nicht illustriert. Dargestellt ist dagegen die Übergabe des Hauptes von Pompeius an Cäsar. Während es sich bei diesen Miniaturen meist um Neuschöpfungen im Chigiano handeln, welche zwar auf verbreiteten Bildschemata fußen, finden sich die Romulus und Remus-Szene, der Selbstmord der Lukretia und die Cäsar-Pompeius-Episode auch in anderen mittelalterlichen Handschriften bildlich dargestellt.

Historiographische Quellen mit Illustrationszyklen

Begebenheiten der römischen Geschichte finden sich im 14. Jahrhundert bisweilen in Handschriften antiker Texte illustriert. Historiographische antike und spätantike Schriften wie Titus Livius' *Ab urbe condita*¹²⁷² oder die *Historia adversus paganos* des Paulus Orosius¹²⁷³ wurden im Hoch- und Spätmittelalter vereinzelt mit Bildzyklen versehen.

Häufiger wurde die römische Geschichte in mittelalterlichen Geschichtskompendien verbildlicht: So in der *Historiae Romanorum*, einer um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Rom angefertigten volkssprachlichen Übertragung einer anonym ursprünglich in Latein verfassten Zusammenstellung antiker und spätantiker historiographischer Werke des 12. Jahrhunderts. Einzigartig ist die illustrierte Handschrift der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, entstanden um 1300.¹²⁷⁴ Im Duecento viel benutzt, ließ die Bedeutung der *Historiae romanorum* Anfang des Trecento stark nach, da die neueren und kunstvoller komponierten Erzählwerke und Historiensammlungen wie Guido delle Colonne *Historia destructionis Troiae*, Martin von Troppaus *Chronicon pontificum et imperatorum* oder die *Gesta Romanorum*¹²⁷⁵ in Umlauf kamen. In Florenz befanden sich im 14. Jahrhundert laut MAGNANI zwei Codices des *Liber Yistoriarum Romanorum*¹²⁷⁶ Ereignisse der römischen Geschichte sind außerdem Teil des Bildkanons der schon erwähnten *Histoire ancienne jusqu' à César* und der *Fatti dei Romani*, einer italienischen Übertragung der *Faits des Romains*, entstanden in der Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich. In Florenz wurde 1313 eine Handschrift der *Fatti dei Romani* illustriert, in der sich jedoch neben den figurierten Schmuckinitialien nur eine einzige szenische Darstellung findet, welche die

¹²⁷² Zur Livius-Illustration vgl. ZACHER, Inge: Die Livius-Illustration in der Pariser Buchmalerei (1370–1420). Berlin 1971; DEGENHART / SCHMITT II.1 1980, S. 111ff. Bis zur Entstehung der ausführlich bebilderten Livius-Handschrift in Mailand, Bib.Ambr., ms. C. 214 inf. (venezianisch, 1372–1373) wurde der Text in Italien nur sparsam mit wenigen, kleinen Miniaturen zu Anfang der einzelnen Bücher illustriert. Aus jedem der Bücher wurde deshalb nur eine Episode verbildlicht. Die früheste illustrierte Liviushandschrift (Dekaden I, III, IV) ist BNP, ms. lat. 5690 vgl. DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, S. 251, Anm. 6 und 7; Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo. Hrsg. v. Marco Buoncore. Ausst.Kat. Vatikanstadt Musei Vaticani 1996/1997. Rom 1996, S. 262ff. (Zentralitalien, um 1310); Bonifacio VIII e il suo tempo. Hrsg. v. Marina RIGHETTI TOSTI-CROCE. Ausst.Kat. Rom, Palazzo Venezia 2000. Mailand 2000, S. 226–228. Ebenfalls aus dem Trecento stammen Leipzig, UB, ms. 70 (Mantua?, um 1350) und Mailand, Bib.Triv., ms. 166 (Neapel, 1351/1360).

¹²⁷³ Von Orosius' (um 385–420) Chronik der Katastrophen, die der Menschheit bis ins Jahr 417 widerfahren waren, sind zwei Manuskripte mit umfangreichen Illustrationszyklen erhalten geblieben, BAV, ms. Vat. lat. 3340 (beneventanisch, 11./12. Jahrhundert), vgl. ROSS, D.J.A.: Illustrated Manuscripts of Orosius. In: Scriptorium, IX, 1955, S. 36–46, AUSST.KAT. VEDERE I CLASSICI 1996, S. 211ff.; Bib.Laur. ms. Plut. 65.13 (Italien, 14. Jahrhundert). Zur Orosius-Illustration vgl. grundsätzlich ROSS 1955 und neuerdings MEIER 2005, S. 125–145. Die illustrierten Orosius-Manuskripte erhalten keine mit dem Chigi L.VIII.296 übereinstimmenden Bildthemen. In der *Aula Regia* der Pfalz von Ingelheim befand sich ein Zyklus mit historischen Ereignisbildern, deren Inhalte sich auf Textstellen der *Historia adversus paganos* bezogen, vgl. LAMMERS, Walther: Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim. In: Festschrift für Hermann Heimpel. Band III, Göttingen 1972, S. 226–289. Die Bildinhalte sind durch eine mittelalterliche Beschreibung bekannt. Keines der Ingelheimer Wandbilder zeigte ein Thema, welches sich auch im Chigiano verbildlicht fände.

¹²⁷⁴ Siehe oben.

¹²⁷⁵ Eine wahrscheinlich in England oder Deutschland verfasste spätmittelalterliche Exempelsammlung vgl. LDMA IV 1989, Sp. 1408ff.

¹²⁷⁶ Bib.Ricc., ms.Ricc. 2034 und Bib.Laur., ms.Gadd. 148, vgl. MAGNANI 1936, S. 16.

Gefangennahme und Tod Jughurtas darstellt.¹²⁷⁷ Schließlich ist die römische Geschichte auch Teil von Brunetto Latinis *Tesoro*, der Volgare-Version von *Li livres dou Trésor*. Im ersten Teil einer Handschrift der Laurenziana finden sich über 50 Illustrationen zu biblischen und historischen Themen, darunter auch zur römischen Geschichte.¹²⁷⁸

Die römische Geschichte in der illustrierten Villani-Chronik:

Die Errettung von Romulus und Remus aus dem Tiber



Abb. 114

Auf f. 23v ist die Rettung der Zwillinge Romulus und Remus aus den Fluten des Tiber durch den Hirten Faustulus dargestellt, der die Säuglinge seiner Frau Acca Larentia zur Pflege bringt (Abb. 114). Die Miniatur illustriert die letzten beiden Sätze von Kapitel I 25, in dem ausführlich der Stammbaum der Nachkommen von Aeneas' Sohn Silvius Postumus bis zu Numitor Silvius und seiner Tochter Rhea Silvia, sowie die Empfängnis, Geburt und Aussetzung der Zwillinge beschrieben ist. Rhea Silvia, die von ihrem Onkel Amulius, welcher seinen Bruder Numitor um die Königsherrschaft betrogen hatte, zum Dienst im Vesta-Tempel und damit zur Jungfräulichkeit gezwungen wurde, empfing vom Kriegsgott Mars – oder wie Villani einschränkend anmerkte, „*più tosto del sacerdote di Marte*“ – die Söhne Romulus und Remus. Amulius ließ die Kinder in den Tiber werfen und Rhea Silvia lebendig begraben. Faustulus rettete die Knaben und überließ sie seiner Frau, die auf Grund ihres schönen Körpers „*Lupa*“, Wölfin, genannt wurde zur Pflege.¹²⁷⁹ Villani übernahm diese Version der Geschehnisse, in dem die Kinder nicht vom Marsgott selbst wie in der Sage, sondern von einem seiner Priester gezeugt wurden, und nicht von einer Wölfin, sondern einer Frau, die als solche bezeichnet wurde, genährt wurden, aus der *Chronica de origine civitatis*.¹²⁸⁰

Bei der Miniatur des Chigiano handelt es sich um eine exakte Textillustration, die direkt über der dazugehörigen Textstelle positioniert ist. In der linken Bildhälfte ist der reißende,

¹²⁷⁷ Die datierte Handschrift ist aufgeteilt zwischen Berlin, Staatsbib. Preußischer Kulturbesitz, ms. Hamilton 67 und Bib.Ricc., Ricc.ms. 2418. Es handelt sich um einen der ältesten Codices mit der Volgare-Version der *Fatti dei Romani*. Vgl. PARTSCH 1981, S. 75ff.; TARTUFERI 1987. Zu den *Faits des Romains* vgl. außerdem FLUTRE, Louis Ferdinand: Les manuscrits des Faits des Romains. Paris 1932 und FLUTRE, Louis Ferdinand: „Li Faits des Romains“ dans les littératures françaises et italiennes du XIII^e e XVI^e siècle. Paris 1932 sowie WYSS, Robert Ludwig: Die Cäsarteppiche und ihr ikonographisches Verhältnis zur Illustration der „Faits des Romains“ im 14. und 15. Jahrhundert. Bern 1957, S. 94ff.

¹²⁷⁸ Bib.Laur., ms. Plut. 42.13 (Florenz, um 1335) vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.7 1957, S. 4–10; DEGENHART / SCHMITT I.1 1968, S. 42; PARTSCH 1981, S. 87ff. Dieser Teil der Handschrift der Laurenziana ist unpubliziert und wurde von der Forschung bislang nicht beachtet. Die Verfasserin möchte sich dieser Handschrift zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher widmen. Zu Brunetto Latini allgemein vgl. CEVA, Bianca: Brunetto Latini. L'uomo e l'opera. Mailand / Neapel 1965; PARTSCH 1981, S. 87ff.

¹²⁷⁹ In der französischen *Histoire ancienne jusqu'à César* wird der Beinamen der Acca mit den körperlichen Frivolitäten, denen sich diese hingab, erklärt. Der Zusammenhang mit der Bedeutung von *lupa* als Prostituierte wird explizit gemacht. Vgl. die Textstelle bei OLTROGGE 1989, S. 198, Anm. 577 in Übersetzung nach einem Manuskript der BNP, ms. fr. 20125.

¹²⁸⁰ HARTWIG 1875, S. 47. Die *Chronica de origine civitatis* geht auf Livius' Version der Geschichte zurück (Buch I.4.7), vgl. LIVIUS, Titus: Römische Geschichte. Lateinisch und deutsch Hrsg. v. Hans Jürgen HILLEN. München / Zürich 1987, S. 17ff. Zu den Quellen und zur Genese der Romuluslegende vgl. ZWIERLEIN 2003.

Hochwasser führende Tiber zu sehen, in dessen Fluten Faustulus mit einem der fest in Windeln gewickelten, gänzlich unantik dargestellten Knaben steht. Livius berichtete, dass das der Tiber Hochwasser führte: „Durch göttliche Fügung war der Tiber über die Ufer getreten, auf den überschwemmten Flächen bewegte sich das Wasser kaum von der Stelle.“¹²⁸¹ Villani erwähnte das Hochwasser im Chroniktext jedoch nicht explizit. Das anschwellende Wasser der Miniatur allerdings weist darauf hin, dass der Buchmaler das Detail kannte. Acca Larentia sitzt mit dem zweiten Säugling am Ufer des Flusses vor einem kleinen Häuschen. Die wilde Landschaft mit den spitz aufragenden Bergen¹²⁸² und den Wassermassen unterstreicht die Gefahr, aus der die Knaben errettet wurden. Die *Lupa Romana* mit den nackten Zwillingknaben wurde seit der Antike plastisch¹²⁸³ und auf Münzen dargestellt und gilt als „offizieller Ausdruck römischer Selbstidentifikation.“¹²⁸⁴ Die allgemeine Bekanntheit des Motivs – ob mit oder ohne die Zwillinge – darf mit Sicherheit für das Mittelalter vorausgesetzt werden. Eine 1372–1373 in Venedig entstandene Livius-Handschrift zeigt auf f. 4r die Aussetzung und die Auffindung der römischen Zwillinge als *bas-de-page*-Illustration. Im rechten Bildteil entdeckt Faustulus die von der Wölfin aus den Fluten geretteten, in Windeln gewickelten Kinder.¹²⁸⁵ In der Hamburger *Historiae Romanorum* wurden die Ereignisse mit vier Szenen illustriert: So sind die Zeugung und die Aussetzung der Zwillinge sowie das „Begräbnis“ der Rhea Silvia und schließlich Acca mit den Kindern an der Brust dargestellt.¹²⁸⁶ In den Handschriften der *Histoire ancienne*¹²⁸⁷ ist die Szene ebenfalls illustriert: eine neapolitanische Handschrift zeigt Faustulus, der Acca eines der Kinder bringt, während das andere noch am Ufer liegt.¹²⁸⁸ In einer anderen Handschrift der *Histoire ancienne* trägt Faustulus die beiden Säuglinge im Arm und wird von Acca, die in der Tür des Hauses steht, erwartet.¹²⁸⁹ Im *Tesoro* der Biblioteca Laurenziana ist ebenfalls Lavinia mit Romulus und Remus im Arm dargestellt.¹²⁹⁰ Eine Florentiner *Tesoro*-Handschrift des Quattrocento dagegen zeigt die leibliche Mutter Rhea Silvia mit ihren Zwillingbabies.¹²⁹¹ Zusammenfassend läßt sich festhalten, dass die Miniatur auf f. 23v der von Villani verbürgten Version der Legende folgt, in der die mythologischen Elemente pragmatische Erklärungen

¹²⁸¹ Vgl. ebd.

¹²⁸² Stilistisch sehr ähnlich sind die Berge im Palat. 313 der BNCF gestaltet, vgl. f. 56v (abgebildet in ILLUMINATED MANUSCRIPTS II, S. 252). Vgl. zur Landschaftsdarstellung im Chigiano III.C.4.1.

¹²⁸³ Vgl. LIMC VI 1992, S. 292ff.; ZWIERLEIN, Otto: Die Wölfin und die Zwillinge in der römischen Historiographie. Paderborn / München / Wien / Zürich 2003, S. 33f. zu den archäologischen Zeugnissen.

¹²⁸⁴ EBD., S. 34.

¹²⁸⁵ Mailand, Bib.Ambr., ms. C. 214 inf., f. 4r, vgl. DEGENHART / SCHMITT II.1 1980, Kat. 646, S. 106ff., Taf. 37a. Drei weitere italienische Liviushandschriften des Trecento weisen dagegen keine Illustration der Auffindungsszene auf (BNP, ms. lat. 5690; Leipzig, UB, ms. 70; Mailand, Bib.Triv., ms. 166).

¹²⁸⁶ Hamburg, SUB, Cod. 151 in scrin., f. 24r, siehe HISTORIAE ROMANORUM 1974, Kommentarband, S. 60–62. Interessant ist die Darstellung von Rhea Silvia mit den Kindern an der Brust in einer Handschrift von Bartolomeo di Lorenzo da Figline (italienischen Übersetzung von Bono Giamboni der *Livres du Trésor* des Brunetto Latini) in der BL, ms. Add. 39844.

¹²⁸⁷ Vgl. OLTROGGE 1993, S. 104f.

¹²⁸⁸ BNP, ms. fr. 1386, f. 60r, vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 108f., DEGENHART/SCHMITT II.2 1980, S. 206f., Kat. 668; OLTROGGE 1993, S. 38–39, S. 104. Eine weitere italienische Handschrift der *Histoire ancienne jusqu'à César* illustriert die Auffindung von Romulus und Remus durch Faustulus, Chantilly, Musée Condé, ms. 726, 13. Jahrhundert, Bologna oder Neapel, vgl. OLTROGGE 1993, S. 39–41, S. 104, Abb. 85. Vgl. außerdem BL, ms. Royal 20.D.I, f. 224r mit den Zwillingknaben und Faustulus, PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 105ff. Siehe des weiteren OLTROGGE 1993, S. 79

¹²⁸⁹ BNP, ms. fr. 9685, f. 127v vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, S. 89; DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, S. 205ff. Nahezu identisch stellt sich die Szene auf f. 115v des ms. Vat.lat. 5895 der BAV dar.

¹²⁹⁰ Bib.Laur., ms. Plut. 42.19, f. 10v.

¹²⁹¹ BL, ms. Add. 39844, f. 53r. Die Beischrift der Miniatur lautet „Figura di Mulua madre di Romolo et di Remolo.“ Vgl. *Twenty Manuscripts*, Collection of H. Y. Thompson. Third Series. London 1907, S. 119–126.

finden. Es handelt sich also um eine präzise Textillustration. Villanis Auslegung der Legende findet sich auch in anderen früher oder gleichzeitig entstandenen historiographischen Texten wieder. Es lassen sich jedoch keine kompositionellen Übereinstimmungen der Miniatur des Chigiano mit anderen Darstellungen desselben Themas feststellen. Aus diesem Grund kann angenommen werden, dass das Bildschema für den Chigi L.VIII.296 eigenständig aus motivischen Abbrüchungen wie der Landschaftsdarstellung mit Felsen und Baum links im Bild, rechts erweitert um das kleine Häuschen sowie der Mutter mit Kind, komponiert wurde.

Der Selbstmord der Lucretia und die Vertreibung von Tarquinius Superbus



Abb. 115

Auf f. 24v ist im linken Bildfeld der Selbstmord der Lucretia dargestellt, während im rechten Bildfeld der letzte römische König Tarquinius Superbus und seine Anhänger von den Römern aus der Stadt vertrieben werden (Abb. 115). Der Sohn des Königs hatte Lucretia vergewaltigt, worauf diese im Beisein ihres Ehemanns und ihres Vaters Selbstmord beging.¹²⁹² Die tugendhafte Frau stößt sich in der Miniatur des Chigiano ein Schwert in die Brust. Im Niederstürzen erreicht sie der Vater, hinter dem der Gatte Lucretias steht, begleitet von einem Wachen.

Villani kann diese Episode nicht aus der *Chronica de origine civitatis* übernommen haben, da sie dort nicht erwähnt ist. Er berief sich in diesem Fall direkt auf die antiken Quellen des Valerius Maximus und Titus Livius.¹²⁹³ Die Erzählung findet sich außerdem bei Ovid, Plutarch, Diodorus, Florus und Cassius.¹²⁹⁴ Illustriert ist der Selbstmord Lucretias in einer venezianischen Livius-Handschrift der Ambrosiana:¹²⁹⁵ Die zu Boden gesunkene Tote wird von ihren Familienmitgliedern beklagt. In den früher entstandenen Livius-Manuskripten findet sich das Thema nicht dargestellt.¹²⁹⁶

Das Motiv der sich in selbstmörderischer Absicht ins Schwert stürzenden Frau ist in mittelalterlichen Manuskripten häufig im Kontext der Aeneis-Illustration zu finden: Dido tötet sich auf diese Weise, nachdem sie von Aeneas verlassen wurde.¹²⁹⁷ Die Königin ist in den

¹²⁹² I 28: „sé medesima uccise innanzi al padre, al marito e suoi parenti“. Zur Darstellung des Selbstmords aus Heroismus bzw. zur Wahrung der Tugend vgl. GARNIER 1989, S. 278.

¹²⁹³ „come racconta Valerio e Tito Livio“. Vgl. I 28.

¹²⁹⁴ Vgl. DONALDSON, Ian: *The Rapes of Lucretia: A Myth and Its Transformations*. Oxford 1982, S. 5.

¹²⁹⁵ Mailand, Bib. Ambr., ms. C. 214 inf., f. 28r vgl. DEGENHART / SCHMITT II.1 1980, Kat. 646 und Taf. 40b.

¹²⁹⁶ BNP, ms. lat. 5690 vgl. DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, S. 251, Anm. 6 und 7; AUSST.KAT. VEDERE I CLASSICI 1996, S. 262ff. (Zentralitalien, um 1310); Leipzig, UB, ms. 70 (Mantua?, um 1350) und Mailand, Bib.Triv., ms. 166 (Neapel, 1351/1360).

¹²⁹⁷ Zahlreich ist der Selbstmord der Dido in den Handschriften der *Histoire ancienne jusqu'à César* dargestellt. Siehe Brüssel, Bib. Royale, ms. 10175, f. 151v (Akkon, 1251/1275); Dijon, Bib. Municipale, ms. 562, f. 114r (Akkon, 1251/1276) vgl. BUCHTHAL 1957, Taf. 115a; BNP, ms.fr. 20125, f. 156v (Frankreich, 1251/1275); Chantilly, Musée Conde, ms. 726, f. 55v (Italien, 1276/1300) vgl. OLTROGGE 1989, S. 243ff., Abb. 118; BNP, ms. fr. 9682, f. 140v, vgl. BUCHTHAL 1957, Taf. 152b; BNP, ms. fr. 1386, f. 47v (Neapel, um 1290); BNP, ms. fr. 9685, f. 113v (Neapel, um 1290) vgl. DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, Abb. 325; Carpentras, Bib. Inguimbertaine, ms. 1260, f.

Handschriften der *Histoire ancienne* meist alleine dargestellt, eine Ausnahme bildet eine Miniatur in Tours, wo die tote Dido von zwei Männern gestützt wird. Während in den Manuskripten der *Histoire ancienne* für die Abfahrt des Aeneas aus Karthago auf eine spätantike Bilderfindung zurückgegriffen wurde,¹²⁹⁸ unterscheiden sich die mittelalterlichen Konzeptionen des Selbstmords der Dido von der spätantiken Ikonographie: Im antiken *Vergilius Vaticanus* liegt Dido auf einem Bett, welches auf einem Scheiterhaufen steht.¹²⁹⁹ Sich mit dem Schwert durchbohrende Frauen finden sich außerdem in der mittelalterlichen Lasterikonographie der *Ira* und der *Desperatio*.¹³⁰⁰ Der Chigiano griff demnach einen gängigen Bildtypus auf, um den Tod der Lukretia darzustellen, welcher im Mittelalter eher selten verbildlicht wurde.¹³⁰¹

Bei der Darstellung der Vertreibung der Tarquinier im rechten Bildfeld flüchten die Angehörigen des letzten Königsgeschlechts aus der Stadtmauer heraus, verfolgt von den römischen Bürgern mit dem S.P.Q.R.-Wappen. Der Freiheitskampf der Römer ist dargestellt, welcher vom Selbstmord der tugendhaften Lukretia ausgelöst wurde. Die Vertreibung der Tarquinier und damit das Ende der römischen Monarchie finden sich auch in der schon erwähnten Livius-Handschrift der Ambrosiana visualisiert. Hier ist König Tarquinius dargestellt, welcher vor den geschlossenen Stadttoren Roms vergeblich um Einlass bittet.¹³⁰²

Krieg zwischen Fiesole und Rom



Abb. 116

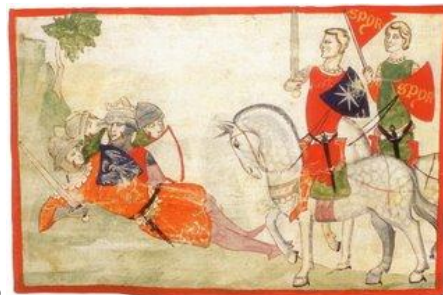


Abb. 117



Abb. 118



Abb. 119

91v vgl. EBD. Abb. 326 (Neapel, um 1290); BAV, ms. Vat.lat. 5895, f. 103v (Neapel, um 1290), vgl. EBD., Abb. 324; Tours, Bib. municipale, ms. 953, f. 41r (Italien, um 1300), vgl. PERRICCIOLI SAGGESE 1979, Taf. XXXIb; BNP, ms. fr. 686, f. 182v (Bologna, um 1330).

¹²⁹⁸ Vgl. BUCHTHAL 1957, S. 77f.; OLTROGGE 1989, S. 102. BUCHTHAL kam aufgrund der Nähe einiger *Histoire ancienne*-Handschriften zu *pictura* 25 des *Vergilius Vaticanus* zu diesem Ergebnis.

¹²⁹⁹ *Pictura* 26/27.

¹³⁰⁰ Siehe den Tugenden und Laster-Zyklus am Hauptportal von Chartres, vgl. KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. New York 1964, S. 76, Abb. 72b; Amiens, Westfassade, Hauptportal, Sockelreliefs vgl. MÅLE, Emile: *Religious Art in France*. Princeton 1984, Abb. 70, Abb. 88; Lyon, Kathedrale, Chor, Glasfenster vgl. EBD., Abb. 71 sowie in Chartres, Vorhalle des Südquerhauses, Pfeilerreliefs.

¹³⁰¹ In einer neapolitanischen Handschrift der *Histoire ancienne* wurde für die Darstellung des Selbstmordes der Lukretia (f. 118r) das Bildschema des Todes der Dido (f. 103v) wieder aufgenommen, siehe BAV, ms. Vat.Lat. 5895.

¹³⁰² Mailand, Bib. Ambr., ms. C. 214 inf., f. 28v/29r vgl. DEGENHART / SCHMITT II.1 1980, Kat. 646, S. 106ff., Taf. 41c und 42.

In der *Nuova Cronica* ist die Episode der Verschwörung des Catilina mit den Fiesolanern gegen die Römer, welche die Vorgeschichte zum Krieg zwischen Rom und Fiesole bildet, illustriert. Catilina kam aus Rom in die Toskana, wo er sich mit den Fiesolanern verbündete und sich gemeinsam mit jenen gegen die Römer erhob. Die Römer benachrichtigten Quintus Metellus (Abb. 116),¹³⁰³ unter dessen Kommando die aufständischen Fiesolaner in einer blutigen Schlacht geschlagen wurden (Abb. 117).¹³⁰⁴ Auf die Niederlage am Arno (Abb. 118)¹³⁰⁵ reagierten die Fiesolaner mit dem Überfall auf das römische Lager des Feldherren Fiorinus und der Ermordung des Fiorinus (Abb. 119),¹³⁰⁶ die wiederum mit der endgültigen Zerstörung von Fiesole durch das römische Heer Cäsars gerächt wurde (Abb. 120).¹³⁰⁷



Abb. 120

Die Rebellion der Fiesolaner gegen die Römer war entscheidend für die Gründung von Florenz, die auf f. 27v des Chigiano illustriert ist. Villani übernahm die Erzählung von den Kämpfen der Römer gegen das antike *Faesulae* aus der *Chronica de origine civitatis*. Die Quellen dieser einzig dort überlieferten Sage sind unbekannt. Jene beruht wahrscheinlich auf einer wohl mittelalterlichen, mündlich überlieferten Tradition. HARTWIG vermutete, dass sich um Rückprojektionen der späteren Konflikte zwischen Florenz und Fiesole, welche in der Zerstörung Fiesoles im Jahre 1125 mündeten, handelte.¹³⁰⁸ Einzig in der Villani-Chronik der Vaticana finden sich Verbildlichungen dieser erwähnten Episoden, die nicht zum üblichen Bildkanon der römischen Geschichte gehören. Dabei wird der Legende vom Krieg zwischen den Römern und Fiesole durch die Bebilderung mit vier Miniaturen ein überdurchschnittliches Gewicht beigemessen. Der Buchmaler bediente sich der gebräuchlichen Bildschemata, wie sie in der Handschrift mehrfach vorkommen und in der ikonographischen Analyse schon ausführlich besprochen wurden: Sieger und Unterlegene werden auf f. 25v deutlich als hoch zu Roß Triumphierende bzw. zu Boden liegende Verlierer charakterisiert. Das Kampfgeschehen von f. 26r, bei dem die Römer die Fiesolaner am Ufer des Arno einkreisen, läßt sich aus der Miniatur deutlich ablesen. Auch die Zerstörung von Fiesole mit Hilfe der Unterminierungstechnik auf f. 27r entspricht einem für den Chigiano typischen Bildmuster. Auf die Bedeutung des Konfliktes zwischen Fiesole und Florenz und insbesondere die Vorstellung, dass der Niedergang von Fiesole zur Gründung von Florenz führte, wurde weiter

¹³⁰³ F. 25r. Siehe IV.A.3.2.3.

¹³⁰⁴ F. 25v.

¹³⁰⁵ F. 26r.

¹³⁰⁶ F. 26v.

¹³⁰⁷ F. 27r. Diese Ereignisse erfolgten innerhalb eines längeren Zeitraumes: So überfielen die Fiesolaner das Lager des Fiorinus nach der sechsjährigen Belagerung von Fiesole durch den römischen Feldherren.

¹³⁰⁸ Vgl. HARTWIG 1875, S. XXIV.

oben schon eingegangen. Aus diesem Grund wurden die Kapitel I 31–37 der *Nuova Cronica* so ausführlich bebildert: Sie bilden die Vorgeschichte für die auf f. 27v dargestellte, legendäre Erbauung von Florenz durch die Römer.

Die Übergabe des Hauptes von Pompeius an Cäsar



Abb. 121



Abb. 122

Die Miniatur auf f. 28v stellt die Übergabe des Hauptes von Pompeius Magnus an Julius Cäsar dar (Abb. 121). Vor dem Feldherrn kniet Pothinus, der ein Tablett mit dem Haupt in den Händen hält. Zwischen Cäsar und Pothinus liegen mehrere tote Soldaten. Hinter Cäsar stehen drei Soldaten mit einer Standarte mit einem goldenen Adlerwappen auf rotem Grund.¹³⁰⁹ Am rechten Bildrand befindet sich ein Hafen: Ein Boot mit geblähtem Segel ist an einem Turm befestigt. Bei dieser Miniatur handelt es sich nicht um eine Textillustration, da diese Szene in Villanis Chronik nicht erwähnt wurde. Das Bild befindet sich innerhalb eines Kapitels mit der Rubrik „*Come Cesare si partì di Firenze e andonne a Roma, e fu fatto consolo per andare contro a' Franceschi*“ (I 39). Weder in diesem Kapitel noch in den weiteren, in denen Pompeius Erwähnung findet (I 29; I 40; I 41) ist von dessen Tod oder der Übergabe seines Hauptes an Cäsar die Rede. Mehrmals wird im Text auf die Gegnerschaft zwischen Pompeius und Cäsar hingewiesen, mit dem Pompeius und Crassus einstmals ein Triumvirat gebildet hatten.¹³¹⁰ Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund das Thema in der *Nuova Cronica* verbildlicht wurde, wenn es nicht Teil des Textes war.

Denkbar wäre, dass der Illustrationszyklus des Chigi L.VIII.296 aus einer anderen Handschrift, welche die Übergabe des Pompeius-Hauptes thematisiert, kopiert wurde. Die außerordentliche Nähe der Miniaturen des Codex zum Villani-Text läßt dies jedoch unwahrscheinlich erscheinen, zumal ein früheres illustriertes Manuskript der *Nuova Cronica* nach heutigem Kenntnisstand nicht existierte. Denkbar wäre, dass nur ein Teil des Dekorationsprogramms – beispielsweise der Abschnitt, der die römische Geschichte behandelt – aus einem anderen Bildzyklus übernommen wurden. Welche Handschrift käme als mögliche Bildvorlage in Frage? In welchen Kontexten wurde die Szene mit der Übergabe des Hauptes im Mittelalter dargestellt? In der Hamburger Handschrift der *Historiae Romanorum* wurde beschrieben und verbildlicht, wie Ptolemäus Pompeius auf Rat eines seiner Ritter, des Enuchen Pothinus, ermorden ließ. Dieser übergab Cäsar das abgetrennte Haupt und den Ring des Pompeius.¹³¹¹ In den *Faits des Romains* ist diese Szene ebenfalls in mehreren Codices illustriert: Ein Manuskript in

¹³⁰⁹ Villani beschrieb dieses Wappen in I 40 als das Wappen Cäsars.

¹³¹⁰ Zu Pompeius Magnus vgl. PAULYS REALENCYCLOPÄDIE, XLII, Sp. 2062–2211, insbesondere Sp. 2002; DER NEUE PAULY, X, Sp. 99–107. Pompeius unterlag Cäsar in der Schlacht von Pharsalos (vgl. I 39), floh nach Ägypten, um bei König Ptolemaeus zu erbitten. Dort wurde er ermordet und der Leichnam vom Haupt getrennt bestattet.

¹³¹¹ Hamburg, SUB, codex 151 scrin., f. 89r, vgl. HISTORIAE ROMANORUM 1974.

Brüssel zeigt Pothinus mit dem Haupt am Ufer stehend, während sich Cäsar an Bord eines Segelschiffs nähert.¹³¹² Eine weitere, Ende des 13. Jahrhunderts in Rom entstandene Handschrift der *Faits des Romains* stellt sowohl die Ermordung Pompeius' als auch die Übergabe seines Hauptes dar (Abb. 122).¹³¹³ Cäsar thront dabei in seiner Kaiserwürde, während vor ihm Pothinus kniet, welcher den Kopf in den Händen hält. Ähnlich ist die Szene in einem Manuskript der Riccardiana der *Fatti dei Romani* verbildlicht: Dem thronenden Cäsar wird das Haupt seines Gegners auf einem Tablett überreicht.¹³¹⁴ Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass das Bildthema im 14. Jahrhundert bekannt war. Ob und welche Vorlage – eventuell eine Handschrift der *Fatti dei Romani* – in Florenz existierte, welche dem Miniator des Chigi L.VIII.296 als Vorbild dienen konnte, läßt sich nicht eruieren. Die Miniatur der Villani-Chronik weicht jedoch in einem einzigen Punkt von den anderen Darstellungen der Übergabe des Hauptes von Pompeius an Cäsar ab: Das Haupt des Pompeius ist gekrönt. Die Krone macht als Attribut des Feldherrn und Politikers keinen Sinn, sondern könnte ein Hinweis auf die (verlorene) Bildvorlage sein. Kaum denkbar ist dagegen, dass es sich um einen „Fehler“ des Supervisors handelte oder aber um ein Missverständnis zwischen demjenigen, der das Dekorationsprogramm entwarf und dem ausführenden Miniator, also ein Problem der Vermittlung des Bildinhaltes an den Buchmaler. Bei der Herstellung des Codex wurde sehr akkurat gearbeitet – es würde sich um den einzigen „Makel“ dieser Art handeln.

Die Szene könnte für den Entwerfer des Bildprogramms von besonderer Bedeutung gewesen sein, weshalb er sie in den Bildzyklus des Chigiano einfügte – womöglich um die Rolle Cäsars besonders hervorzuheben.¹³¹⁵ Die Miniatur auf f. 28v des Chigi L.VIII.296 zeigt die gefallenen Feinde zu Füßen Cäsars. Der Vorderste hält laut ZANICHELLI eine mandelförmige Schale mit roter Flüssigkeit in den Händen.¹³¹⁶ Sie vermutete, dass es sich hierbei um den König von Pontus, Mitridates, handle, welcher einen Becher mit Gift zu sich nimmt. Ihrer Meinung nach spricht die Erweiterung des Villani-Textes in der Miniatur durch die detailreiche Szene der Übergabe des Hauptes von Pompeius bzw. die Darstellung der gefallenen Feinde Cäsars für ein besonderes Interesse an der Figur Cäsars in der illustrierten *Nuova Cronica*. Für Villani spielte Julius Cäsar innerhalb der Gründungslegende seiner Heimatstadt Florenz, wie schon erwähnt, eine besondere Rolle. Diese im Text unterstrichene Bedeutung des ersten römischen Kaisers schlägt sich jedoch in den Bildern des Chigiano nicht wieder: So „fehlt“ Julius Cäsar ausgerechnet an der prominentesten Stelle im Codex, der Initiale des *Incipit* zum zweiten Buch, welche aufgrund der Textredaktion des Chigiano nicht ausgeführt wurde.¹³¹⁷ Bei der

¹³¹² Brüssel, Bib. Royale, ms. 10212, f. 233r (Akkon, 1287–1288) vgl. FOLDA 1976, S. 187f., Abb. 100.

¹³¹³ Brüssel, Bib. Royale, ms. 10168–72, f. 168v, vgl. EBD., S. 204, Abb. 184.

¹³¹⁴ Bib.Ricc., ms.Ricc. 1538, f. 41r. Die Episode ist in den *Fatti di Cesare* Buch VII, Kap. 30 beschrieben vgl. I fatti Cesare: testo di lingua inedito del secolo XIV. Hrsg. v. Luciano Banchi. Bologna 1863, S. 238; Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine. VIII congresso internazionale di studi romanzi, Florenz 3. – 6. April 1956. Florenz 1957, S. 177–179; SCURICINI GRECO, Maria Luisa: Miniature Riccardiana. Florenz 1958, S. 235–242; STOLTE 1998, S. 39ff., bes. S. 43–45. Die Handschrift entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Bologna und enthält 119 Miniaturen, welche die *Fatti di Cesare*, Heiligenlegenden (Silvester, Petrus, Paulus und Thomas), das Evangelium nach Matthäus und die Giugurtina des Sallust illustrieren.

¹³¹⁵ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 76 und S. 94.

¹³¹⁶ Die „Schale“ könnte jedoch durchaus auch als der abgetrennte Rumpf des Pompeius interpretiert werden. Tatsache ist, dass die Miniatur auf f. 28v keine Textillustration ist. Sie ist entweder kopiert oder aus motivischen Versatzstücken zusammengesetzt. Dabei kommt die Darstellung der Salome, welche das Haupt Johannes des Täufers auf einem Tablett Herodes übergibt, als verwendetes Bildmodul in Frage.

¹³¹⁷ Vgl. III.B.1.

Besprechung der Miniatur auf f. 27v mit der antiken Stadtgründung von Florenz wurde außerdem darauf hingewiesen, dass die Rolle Cäsars im Bild der Handschrift nicht besonders hervorgehoben ist.

Innerhalb der Ausmalung der Anticappella des Sieneser Palazzo Pubblico – ausgeführt von Taddeo di Bartolo ab 1413 – spielen Cäsar und Pompeius eine wichtige Rolle. Ein Tugendzyklus ist mit einer Reihe berühmter Römer ergänzt, von denen jeweils drei den beiden Tugenden *Magnanimitas* und *Justitia* als nachahmenswerte *exempla* zugeordnet sind. Aus diesem Kontext stechen Cäsar und Pompeius hervor: Als Zweierpaar stehen sie am Eingangsbogen Artistoteles gegenüber. Ein unterhalb angebrachter Titulus weist sie als Verantwortliche für Bürgerkrieg und damit den Untergang Roms aus: Cäsar und Pompeius werden als warnendes Beispiel für die negativen Folgen von persönlicher Ambition und Uneinigkeit angeführt.¹³¹⁸ Im Freskenzyklus der Casa Corboli in Asciano bei Siena findet sich Pompeius unter den historischen Persönlichkeiten, die eines gewaltsamen Todes starben, also ebenfalls als warnendes Exempel.¹³¹⁹ Gewisse Szenen aus der Vergangenheit wurden wegen ihrer Bedeutung als *exempla* immer wieder in verschiedenen Kontexten dargestellt – es wäre also möglich, dass die Szene der Übergabe des Pompeius-Hauptes aus diesem Grund in den Miniaturenzyklus des Chigiano Aufnahme fand. Allerdings gilt es zu bedenken, dass ja eben keinen Textbezug und damit keine Erläuterung dieser Szene als *exempla* gibt. Es erscheint deshalb unwahrscheinlich, dass der Cäsar-Pompeius-Szene in der illustrierten Handschrift eine Bedeutung als warnendes Fallbeispiel zukommt. Die Frage, wie es zur Aufnahme der Szene von f. 28v in das Bildprogramm des Chigiano kam, bleibt demnach weiter unbeantwortet.

Zusammenfassung

Die Ereignisse der römischen Geschichte zeigen, dass die Miniaturen des Chigiano in erster Linie Textillustrationen sind, welche die größtmögliche Nähe zum Text anstreben. Dies hat die Betrachtung der Romulus und Remus-Miniatur deutlich gemacht. Die Tatsache, dass mit der Übergabe des Pompeius-Hauptes an Cäsar ein Thema verbildlicht ist, welches nicht Teil des Chroniktextes ist, weist andererseits darauf hin, dass Bildvorlagen bei der Konzeption des Manuskripts eine Rolle gespielt haben könnten. Genau lassen sich diese nicht benennen, da der Codex der Vaticana keine motivischen oder kompositionellen Abhängigkeiten von anderen Handschriften aufweisen. Die römische Geschichte wurde im Mittelalter in diversen Texten behandelt und auch verbildlicht. In Florenz sind jedoch vor dem Chigi L.VIII.296 keine anderen Beispiele bekannt. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Florentiner Buchmaler insbesondere mit den neapolitanischen Handschriften, welche die Geschichte Roms thematisierten, in Kontakt kamen.

3.1.4. Alexander

Villani erwähnte Alexander den Großen nur in einem einzigen Kapitel seiner *Nuova Cronica* (V 29). Er berichtete darin, wie die Tartaren aus Gog und Magog aus den Bergen hervorkamen, in die sie wegen ihrer „*brutta vita*“ von Alexander eingeschlossen worden waren, welcher damit

¹³¹⁸ Vgl. zum Programm der Anticappella den ausführlichen Aufsatz von RUBINSTEIN 1958, S. 196 (Transkription des Titulus in Anm. 109); HANSEN 1989, S. 138; BÜTTNER/GOTTDANG 2006, S. 218.

¹³¹⁹ Vgl. DONATO 1989, S. 107.

verhindern wollte, dass sich diese Völker mit den anderen Nationen vermischten. Die Eingeschlossenen glaubten, dass sich hinter der von Alexander erbauten Mauer das Heer des makedonischen Kaisers befinde, da jener große Schalltrichter hatte anbringen lassen, welche bei jedem Windstoß Lärm erzeugten. In diesen „*trombe grandissime*“ nisteten sich dann jedoch Eulen ein, worauf kein Lärm mehr erzeugt wurde.¹³²⁰ Aus diesem Grund kam das Volk aus Gog und Magog, welches sich stark vermehrt hatte, aus den Bergen hervor. Ihr Anführer wurde „*Cane*“ genannt. Er ordnete an, dass seine Anhänger als Zeichen ihres Gehorsams ihre erstgeborenen Söhne töteten.

Quellen für die Alexander-Episode

Der Alexanderstoff mit den sagenhaften Nacherzählungen der Taten des makedonischen Kaisers aus dem 4. Jahrhundert v.Chr. gehört zu den beliebtesten und am häufigsten bearbeiteten Themen des europäischen Mittelalters.¹³²¹ Quelle waren der griechische Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes aus dem 2. Jahrhundert v.Chr., welcher die schriftlich niedergelegten und mündlich kursierenden Legenden über Alexander zusammenfasste, außerdem die lateinischen historiographischen Texte von Curtius Rufus, Justinus und Orosius.¹³²² Diese Primärquellen wurden im Mittelalter mehrfach bearbeitet, außerdem wurde der Alexanderstoff in die lateinische Chronistik aufgenommen.¹³²³ Den Autoren des Mittelalters stand eine Fülle an Material zur Verfügung, welches in diversen volkssprachlichen Alexandertexten seinen Niederschlag fand.¹³²⁴ Die Alexanderthematik und die makedonische Geschichte wurden darüber hinaus in der mittelalterlichen Chronistik verarbeitet, so in der *Histoire ancienne jusqu'à César* und in den Weltchroniken von Jans Enikel und Heinrich von Ems. In diesen Texten finden sich teilweise auch Illustrationen. Die früheste erhaltene, italienische Alexanderbiographie stammt aus dem 14. Jahrhundert von Domenico Scolaro und ist in einer einzigen Handschrift von 1355 der BNCF überkommen.¹³²⁵ Das Interesse an der Alexanderthematik erreichte in Italien jedoch erst im 15. Jahrhundert seinen Höhepunkt.¹³²⁶ Es läßt sich deshalb vermuten, dass der Alexanderstoff zur Zeit der Abfassung der *Nuova Cronica* entweder unpopulär oder wenig bekannt war. Die sagenhaften Geschichten aus der Alexanderbiographie wie die Tauchfahrt oder der Greifenflug Alexanders waren dem Chronisten Villani eventuell nicht „historisch“ genug, um in seine Chronik aufgenommen zu werden. Villani ging einzig im Rahmen der Behandlung der Tartareneinfälle zu Beginn des 13. Jahrhunderts kurz auf Alexander den Großen ein.

¹³²⁰ Eulen würden bei diesen Völkern deshalb sehr verehrt werden, schrieb Villani in V 29: „*e per questa ragione hanno i guffi in grande reverenzia, e per leggadria portano i grandi signori di loro le penne del gufo in capo, per memoria che stopparo le trombe e artificii detti*“.

¹³²¹ Zur mittelalterlichen Rezeption der Alexanderlegende und ihren Quellen vgl. CARY, George: *The Medieval Alexander*. 2. Auflage. Cambridge 1967; STOROST, Joachim: *Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur: Untersuchungen und Texte*. Halle 1912. Zur Bedeutung Alexanders für das Mittelalter vgl. GRAUS 1975, S. 214ff.

¹³²² CARY 1967, S. 9ff. Zu Orosius' *Historia adversus paganos* vgl. das vorhergehende Kapitel.

¹³²³ So unter anderem von Ekkehart von Aura (*Chronicon Universalé*), Petrus Diaconus (*Historia Scholastica*), Vincent von Beauvais (*Speculum Historiale*), vgl. EBD., S. 71.

¹³²⁴ Vgl. die diversen französischsprachigen Alexanderromane, ROSS, D.J.A.: *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. London 1963, S. 9ff.

¹³²⁵ Zur *Istoria Alexandri Regis* (BNCF, ms. Magliabecchi II.II.30) STOROST 1912, S. 4ff.; ROSS 1963, S. 61f. Die Handschrift ist mit sechs Miniaturen illustriert, welche im Text erwähnte Ungeheuer darstellen.

¹³²⁶ Vgl. STOROST 1912, S. 307.

Es stellt sich die Frage, welche Quelle Villani bei der Abfassung seines Kapitels in der *Nuova Cronica* zur Verfügung stand. Die Episode der aus den Bergen hervorbrechenden Stämme von Gog und Magog hat ihren Ursprung im Alten Testament¹³²⁷ und in der Apokalypse,¹³²⁸ wo von den feindlichen Völkern Israels die Rede ist. Daraus entstand die Legende, dass Alexander eine Mauer erbauen ließ, mit der er die Stämme Gog und Magog einschloss.¹³²⁹ Diese durchbrächen die Mauer bei der Ankunft des Antichristen. Die Sage war im Mittelalter weit verbreitet. Gog und Magog wurden immer als die größte erdenkbare Plage und Bedrohung angesehen. Die Eroberungen der als „Tartaren“ bezeichneten Völker Zentralasiens¹³³⁰ zu Beginn des 13. Jahrhunderts machten Europa glauben, dass die Stämme Gog und Magog hervorgebrochen seien.¹³³¹ Die Tartaren wurden folglich mit Gog und Magog identifiziert und nach einer Erklärung für ihr Überwinden der von Alexander erbauten Mauer gesucht. Der Ursprung der sich daraufhin entwickelnden Legende, dass Alexander die Mauer durch besagte Schalltrichter zusätzlich schützen ließ, ist unbekannt. Ricoldo da Montecroce, ein 1320 in Florenz verstorbener Dominikanermönch, berichtete in seinem Itinerar über seinen bis 1301 dauernden Orientaufenthalt vom Ausbruch der Gog und Magog.¹³³² Ein Jäger aus dem Volk der Gog und Magog habe sich bei der Verfolgung eines Hasen der Mauer genähert. Als eine der Eulen zu rufen begann, stellte der Jäger fest, dass sich dort, wo der Hase Schutz suchte und die Eule rief, keine menschliche Behausung befand. Die Tartaren verließen ihr Gefängnis und trugen seitdem eine Eulenfeder am Hut.

Villani übernahm die Episode entweder direkt aus der Reisebeschreibung Ricoldo da Montecroces oder aber rezipierte eine daraus entstandene und in Florenz verbreitete mündliche Tradition.¹³³³ Hase und Jäger ließ er weg.¹³³⁴ Die Fortsetzung bei Villani – der Befehl zum Mord der Erstgeborenen findet sich bei Montecroce nicht.

¹³²⁷ Ezechiel 38,2.

¹³²⁸ Offenbarung 20,8.

¹³²⁹ Vgl. CARY 1967, S. 130f.; Zu Gog und Magog vgl. GRAF 1923, S. 755–800; ANDERSON, Andrew Runni: *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the inclosed nations*. Cambridge (Mass.) 1932; GREEN 1972, S. 35f.

¹³³⁰ So wurden die Truppen Dschingis Khans als „Tartaren“ – von *tartarus*, der Hölle im Griechischen – bezeichnet.

¹³³¹ Vgl. GRAF 1923, S. 789f.

¹³³² Vgl. EBD., S. 792f. und *Peregrinatores Medii Aevi Quatuor*: Burchardus de Monte Sion, Ricoldus de Monte Crucis, Odoricus de Foro Julii, Wilbrandus de Oldenbourg. Hrsg. v. J. C. M. LAURENT. 2. Auflage. Leipzig 1873, S. 119. Laut GRAF griff Ricoldo da Montecroce diese Geschichte während seiner Reise durch den mittleren Orient auf, vgl. GRAF 1923, S. 792.

¹³³³ Aus der Tatsache, dass die ersten Rezipienten der bei Ricoldo da Montecroce überlieferten Episode Italiener sind, schloss GRAF, dass jener der Erste war, welcher die Legende mit den Schalltrichtern und den Eulen in Europa verbreitete, vgl. GRAF 1923, S. 793.

¹³³⁴ Vgl. ANDERSON 1932, S. 84 zu den Veränderungen der Sage bei Giovanni Villani.

Gog und Magog im Chigiano



Abb. 123

Es zeigt sich, dass Villanis Darstellung des Ausbruchs der Tartaren in der *Nuova Cronica* nicht von der auf die Antike zurückgehenden Alexandertradition abhängig ist, sondern einer in Florenz erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts bekannten Legende folgte. Die Miniatur auf f. 67v des Chigiano, zeigt den Anführer von Gog und Magog als langbärtigen Barbaren mit der von Villani erwähnten Eulenfeder am Helm im Kreise von sechs seiner Anhänger (Abb. 123). Jene sind im Begriff, wie beiläufig ihre kleinen Söhne mit dem Schwert zu töten. Die Tartaren sind von zwei hohen Bergen eingeschlossen, in deren Gipfel trompetenartige Schalltrichter eingelassen sind. In den Öffnungen dieser Trompeten sitzen Eulen. Die Miniatur ist allein vom Text abhängig. In der Alexanderikonographie ist diese Darstellung der Gog und Magog-Geschichte unbekannt. Viele der erwähnten, den Alexanderstoff behandelnden Texte wurden im Mittelalter illustriert. Neben den Alexanderromanen finden sich auch in der *Histoire ancienne jusqu'à César* und in den deutschen Weltchroniken zum Teil ausführliche Bildzyklen.¹³³⁵ Gog und Magog sind in altfranzösischen Alexanderromanen dargestellt.¹³³⁶ Dabei wurde der Durchbruch der Mauer in den letzten Tagen der Menschheit illustriert: Die Tartarenstämme schlagen sich den Weg frei.¹³³⁷ Die Legende mit den Eulen findet sich ebenso wenig wie die Ermordung der Erstgeborenen. Der Buchmaler des Chigiano konnte für seine Darstellung der Episode nicht auf die Alexanderikonographie zurückgreifen, sondern schuf eine genuine, aus motivischen Versatzstücken zusammengesetzte Illustration des Textes. So ähnelt der langbärtige Tartarenherrscher von f. 67v, welcher seinen Säbel in die Scheide zurücksteckt, dem Abbild Totilas in der Initiale des zweiten Buchs auf f. 35r, während die Tötung der Kinder an die Ikonographie des Bethlehemischen Kindermords erinnert. Die Miniatur des Chigiano ist die einzige erhaltene Darstellung dieser Version der Gog und Magog-Geschichte und hat keine Rezeption erfahren. Sie zeigt, mit welcher Präzision und Erzählfreude der Text in der illustrierten *Nuova Cronica* bildlich umgesetzt wurde.

¹³³⁵ Grundlegend zur Alexanderillustration ROSS 1963. Die deutschen und niederländischen illustrierten Handschriften werden bei ROSS, D. J.A.: *Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands*. Cambridge 1971 behandelt. Zur *Histoire ancienne* vgl. OLTROGGE 1989, S. 197–111, zur Weltchronik Rudolf von Ems' und Jans Enikels' vgl. GÜNTHER 1993. In der *Chronica Majora* des Matthew Paris sind die Tartaren als brutale Menschenfresser dargestellt, siehe Cambridge, Corpus Christi College 16, f. 166r, vgl. LEWIS 1987, S. 286.

¹³³⁶ ROSS 1963, S. 92, Anm. 154 erwähnt fünf Handschriften: Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78.C.1, f. 38v; Brüssel, Bib. Royale, ms. 11040, f. 40v; BL, ms. Royal 20.A.5., f. 39v; BL, ms. Royal 20.B.20, f. 40v; BL, ms. Harley 4979, f. 47r.

¹³³⁷ Entsprechend ist die Szene auch in einem Holzschnitt der *Revelations* des Pseudo-Methodius (Basel, Michael Furter, 5. Januar 1499, f. b.iiij recto) dargestellt, vgl. CARY 1967, S. 131, Abb. 3.

3.2. Antike Figuren

3.2.1. Herkules



Abb. 124



Abb. 125

Innerhalb der Miniaturen, welche antike Themenkreise illustrieren, finden sich einzelne Figuren, die sich – im Gegensatz zu der allgemein üblichen Praxis, antike Episoden in ein mittelalterliches Ambiente zu transportieren – direkt auf die Antike beziehen. Auf f. 18v ist Herkules bei der Zerstörung Trojas gemeinsam mit Jason und Telamon dargestellt (**Abb. 124**).¹³³⁸ Villani übernahm diese Episode fast wortwörtlich aus der *Chronica de origine civitatis*.¹³³⁹ Während Telamon und Jason im Gewand mittelalterlicher Figuren dargestellt sind, ist Herkules als antiker Held und Halbgott verbildlicht: barfüßig, mit langem Bart und Haar.¹³⁴⁰ Um die Schultern trägt er einen beigefarbenen, langen Mantel, welcher über der Brust mit einem Knoten geschlossen ist. Mit der linken Hand hält Herkules den Mantelzipfel und bedeckt so seine Blöße, während er in der rechten Hand sein Attribut, die Keule, trägt. Die Herkules-Figur unterstreicht die schon geäußerte Vermutung, dass die Miniaturisten des Chigiano nicht auf Illustrationsvorlagen des Trojanischen Krieges wie beispielsweise den Roman von Guido delle Colonne zurückgriffen. Die Darstellung des antikisch-nackten Herkules ist innerhalb der Troja-Zyklen unbekannt: So ist Herkules in den spätmittelalterlich-höfischen Illustrationen des trojanischen Krieges häufig in äußerster Distanz von der klassischen Bildtradition als Ritter in zeitgenössischer Tracht verbildlicht.¹³⁴¹

Ikonographie des Herkules im Mittelalter

Auf welche Bildüberlieferung geht der Herkules der Villani-Chronik zurück? In einer illustrierten spätmittelalterlichen Weltchronik der British Library ist Herkules ebenfalls mit

¹³³⁸ Herkules war während seines Kriegszuges gegen die Amazonen nach Troja gekommen und hatte Hesione, die Tochter des Laomedon, aus den Fängen eines Meeresungeheuers errettet. Laomedon hatte Herkules dafür seine göttlichen Pferde versprochen, enthielt jenem aber den Lohn, worauf Herkules nach Troja zurückkehrte, die Stadt zerstörte und Laomedon tötete. Hesione wurde dem Begleiter des Herkules, Telamon übergeben, vgl. LIMC V.1 1990, S. 111f. Die Taten des Herkules in Troja sind in der Antike nur selten verbildlicht worden, vgl. EBD, S. 113.

¹³³⁹ Vgl. HARTWIG 1875, S. 41f.

¹³⁴⁰ Zu den antiken Darstellung von Herakles/Herkules vgl. LIMC IV.1 1988, S. 728–838 und die Abbildungen in LIMC IV.2 1988, S. 445–559 sowie LIMC V.1 1990, S. 1–196 bzw. LIMC V.2, S. 6–161.

¹³⁴¹ BL, ms. Royal 20.D.I, f. 38r; BL, ms. Add. 15477, f. 1v; BL, Add. 19669, f. 77r; BL, Add. 12029, f. 22v; BNP, ms. fr. 782, f. 20r; Tours, Bib. municipale, ms. 953, f.1v; BAV, ms. Reg.lat. 1505, f. 6r, f. 7v, f. 8r, f. 9r, f. 10r, f. 13v, f. 15r, f. 15v, f. 16r, f. 16v ; ÖNB, cod. 2571, f. 18r. Vgl. SCHMITT, Annegrit: Herkules in einer unbekanntem Zeichnung Pisanellos. Ein Beitrag zur Ikonographie der Frührenaissance. In: Jahrbuch der Berliner Museen, XVII, 1975, S. 67f.

einem einfachen Mantel bekleidet und hält die Keule in der Hand.¹³⁴² Schon der spätantike Schriftsteller Isidor von Sevilla reihte Herkules als „Wohltäter der Menschheit“ in seine Weltchronik ein.¹³⁴³ Herkules wurde in der Spätantike als Träger der Tugend verstanden, das Mittelalter deutete den antiken Heroen als *exemplum virtutis* ins Christlich-Religiöse um: So wurde Herkules mit Samson, David oder dem heiligen Georg verglichen.¹³⁴⁴ Als Sinnbild der christlichen *Fortitudo*, jedoch als antiker Held, findet sich Herkules in der Kanzel des Pisaner Baptisteriums von Nicola Pisano dargestellt.¹³⁴⁵ In dieser Umdeutung des antiken Helden als christliches Tugendsymbol überlieferte sich die aus der Antike stammende Bildtradition des nackten Kämpfers.¹³⁴⁶ Dergestalt findet sich Herkules auf einem Florentiner Stadtsiegel, welches Villani in der *Nuova Cronica* im Zusammenhang mit einem Ereignis aus dem Jahre 1308 erwähnt: „*il suggello del Comune, dov'era intagliata l'immagine dell'Ercore*“ (Abb. 125).¹³⁴⁷ Die Romidee ließ in Florenz mit dem Herkules einen neuen Bildtopos entstehen. Für die Florentiner Kommune des Spätmittelalters hatte die Figur des Herkules sowohl politischen als auch moralischen Sinngehalt: Als Symbol der physischen Stärke galt der antike Held als Warnung für politische Feinde. Als Symbol des tugendhaften Kämpfers für Recht und Ordnung erschien Herkules darüber hinaus im Kontext der „Berühmten Männer“, der „*viris illustribus*“ des Petrarca.¹³⁴⁸ LEUCKER erklärte die Repräsentation des Herkules auf dem Florentiner Stadtsiegel mit der Identifikation des antiken Helden mit dem römischen Kriegsgott Mars bei den antiken Schriftstellern Servius und Macrobius.¹³⁴⁹ Dies bedeutete, dass der Gründungspatron Mars auf dem mittelalterlichen Stadtsiegel als Herkules dargestellt wäre und dies aufgrund der positiven Konnotation des Helden – im Gegensatz zur beunruhigend drohenden Figur des Mars.¹³⁵⁰ Für die Entstehungszeit der illustrierten Villani-Chronik ist demnach eine Bekanntheit und

¹³⁴² BL, ms. Add. 57529, f. 6 (Neapel 1373/1376), vgl. DEGENHART / SCHMITT II.2 1980, S. 286f. und S. 295, Abb. 484. In dieser Handschrift sind die Taten des Herkules in einem tabellenartigen Schema in mehreren kreisförmigen Bildern angeordnet.

¹³⁴³ SCHMITT 1975, S. 66.

¹³⁴⁴ EBD.: „Der Vielzahl von Herkulestaten – hatte doch keine andere Gestalt der antiken Mythologie ähnlich viele Taten aufzuweisen – entsprach die Komplexheit von Deutungen, die im religiösen Bereich das mittelalterliche, bis zur Renaissance gültige Herkulesbild formten.“

¹³⁴⁵ Zum *Hercules Pisanus*, der „ersten Idealfigur eines nackten Heroen im Sinne der Antike“, vgl. SEIDEL, Max: Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XIX, 1975, S. 337ff., hier S. 339.

¹³⁴⁶ Vgl. außerdem die Reliefs der Fassade von San Marco in Venedig: das spätantike Herkulesbild wurde in der Darstellung des 13. Jahrhunderts als christliche Symbolfigur verbildlicht, wobei das Löwenfell in einen Mantel verwandelt wurde und der Eber in einen Hirsch, PANOFKY / SAXL 1933, S. 228; SCHMITT 1975, S. 76f., Abb. 29 und 30. Für WIERUSZOWSKI ist die Verbindung von mittelalterlich-christlichen und antik-heidnischen Motiven insbesondere charakteristisch für die während der Zeit der Entwicklung der italienischen Kommunen in Auftrag gegebenen Kunstwerke: „one could say that in works which some of the artists created in their capacity as official employees of the commune secular motives including ancient ones were especially frequent“, siehe WIERUSZOWSKI 1944, S. 27.

¹³⁴⁷ VIII 95. Das Siegel ist heute nicht mehr erhalten, doch glich es laut ETLINGER einer Darstellung auf einem Holzschnitt des 18. Jahrhundert, siehe ETLINGER, Leopold D.: Hercules Florentinus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XVI, 1972, S. 121, Abb. 1. Im Museo degli Argenti des Palazzo Pitti wird ein 1532 von Domenico di Polo geschnittenes Siegel mit einer Herkulesdarstellung aufbewahrt, vgl. RUBINSTEIN 1995, S. 54, Abb. 21. Zum Florentiner Herkulesiegel vgl. außerdem DONATO, Maria Monica: Hercules and David in the early decoration of the Palazzo Vecchio: manuscript evidence. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LIV, 1991, S. 83–98; LEUKER 2007, S. 30.

¹³⁴⁸ Vgl. SCHMITT 1975, S. 79f. Herkules war Teil des Kanons der *uomini famosi* in den nicht mehr erhaltenen Zyklen des Castelnuovo in Neapel und des Kastells von Azzo Visconti in Mailand, siehe zu den *uomini famosi*-Zyklen III.B.2.2.

¹³⁴⁹ Vgl. LEUKER 2007, S. 31ff.

¹³⁵⁰ Siehe zur Bedeutung des Mars für Florenz IV.2.3.

gesteigerte Bedeutung der Herkules-Figur im Florentiner Ambiente vorauszusetzen.¹³⁵¹ Im Chigiano findet sich auf f. 16r ein weiterer Hinweis auf die Figur des Herkules: Innerhalb des Rankenwerks ist ein nackter Putto zu sehen, welcher eine Keule – das Attribut des Herkules – in der Hand hält.

Vorlage für den Herkules der Miniatur



Abb. 126

Als Bildvorlage für die Miniatur der illustrierten *Nuova Cronica* ist das Relief des Herkules an der Ostseite der Sockelzone des Florentiner Domcampaniles in Betracht zu ziehen (**Abb. 126**).¹³⁵² Herkules mit dem erschlagenen Kakus erscheint in diesem Relief bei der „Säuberung der Erde von den Ungeheuern, als Grundbedingung für friedliches Culturleben.“¹³⁵³ Er steht, auf seine Keule gestützt, frontal im Bild, ist völlig nackt und hat das Löwenfell, welches vor der Brust mit den Tatzen geknotet ist, wie eine Kapuze über den Kopf gezogen.¹³⁵⁴ Trotz der offensichtlichen Abweichungen zu diesem Relief – so verbirgt Herkules in der Miniatur seine Blöße in mittelalterlicher Schamhaftigkeit mit dem Mantelzipfel – welche es fraglich erscheinen lassen, dass ersteres als direkte Vorlage für die Illustration diene, erklären sich im Vergleich mit dem Relief einige Unklarheiten der Darstellung im Chigiano: So können die seltsamen „Anhänger“ am Knoten des Umhangs in der Miniatur als Stilisierungen oder eher als missverstandene Löwentatzen angesehen werden, während die bizarre Haartolle des Herkules eventuell ein Überbleibsel des Löwenkopfes ist, welchen der Held in anderen Darstellungen wie eine Kapuze trägt.¹³⁵⁵ Es kann demnach vermutet werden, dass dem Buchmaler der Villani-Chronik eine mittelalterliche Bildvorlage, welchen den mythologischen Helden in dieser Gestalt darstellte, bekannt war. Der Herkules des Chigiano ist keinesfalls direkt von antiken Bildwerken abhängig, sondern von mittelalterlichen Umwandlungen der antiken Form in eine neue Bedeutung.¹³⁵⁶ Hier greift der erste Teil des „Disjunktionsprinzips“ von PANOFSKY: „wo immer

¹³⁵¹ DONATO vermutete aufgrund einer Quelle des 15. Jahrhunderts, dass sich im Palazzo Vecchio in Florenz ab spätestens 1415 eine Darstellung des Herkules befand, vermutlich ein Wandbild. Herkules galt dabei als heroisches *Exemplum*, welcher die tyrannischen Feinde besiegte. Vgl. DONATO 1991, S. 83ff., S. 96ff.

¹³⁵² Vgl. KREYTENBERG 1984, S. 56ff., Abb. 69. KREYTENBERG nahm für die Entstehung der Sockelreliefs einen *terminus ante quem* von 1348–1350 an. Zu den Sockelreliefs außerdem TRACHTENBERG, Marvin: *The Campanile of Florence Cathedral*. New York 1971, bes. S. 94.

¹³⁵³ SCHLOSSER, Julius von: Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII, 1896, S. 72; vgl. auch KREYTENBERG 1984, S. 56.

¹³⁵⁴ Das Relief Pisanos recurriert direkt auf antike Vorbilder siehe beispielsweise die römischen Marmorstatuen des „Herakles/Herkules Borghese“ oder des „Herakles/Herkules Doria“, vgl. LIMC IV.1 1988, Kat. 305 und 650.

¹³⁵⁵ In der Mitte der Stirn des Herkules erkennt man eine Art Löwentatze, eine weitere am unteren rechten Zipfel des Mantels.

¹³⁵⁶ So bemerkte SCHMITT 1975, S. 67: „Entsprechend der Verschiedenartigkeit der Interpretationen, die man auf den antiken Heros häufte, entfernte sich sein äußeres Bild mehr oder weniger weit vom Typus des Herkules der antiken Kunst und vom klassischen Formenkanon seiner Taten.“ Herkules wurde außer in den erwähnten

im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk seine Form einem antiken Vorbild entlehnt, erhält diese Form fast ausnahmslos eine nichtantike, gewöhnlich christliche Bedeutung.¹³⁵⁷ Im Chigiano erscheint der Herkules im antikisierenden Gewand des Mittelalters jedoch in seine ursprüngliche Bedeutung als mythologischer Halbgott „zurückübersetzt“. Er wirkt im mittelalterlichen Kontext der Troja-Geschichte in der Handschrift deplaziert. Die Darstellung seiner Umgebung – die Stadt Troja, Jason und Telamon – folgt dem zweiten Abschnitt des „Disjunktionsgesetzes“: „wo immer im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk sein Thema der antiken Dichtung, Sage, Geschichte oder Mythologie entlehnt, ist dieses Thema ausnahmslos auf nichtantike, gewöhnlich zeitgenössische Weise dargestellt.“¹³⁵⁸ So waren antike Figuren und Themen für den mittelalterlichen Betrachter nur annehmbar, wenn sie im Gewand des Mittelalters dargestellt waren, während antike Götterfiguren nur akzeptabel waren, wenn sie ihre Gestalt einer meist christlichen Figur liehen.¹³⁵⁹

Die Herkules-Figur auf f. 18v, welche vom Bildkanon der zeitgenössischen Troja-Illustration durch die Verwendung des antikisierenden Figurentypus abweicht, ist trotzdem der mittelalterlichen Haltung gegenüber der Antike verpflichtet. Mit der Verwendung dieses Figurentypus wurde nicht konkret auf die Antike oder ein antikes Bildwerk rekurriert, sondern eine für Florenz bedeutsame Symbolfigur dargestellt, deren Verständlichkeit allgemein vorauszusetzen ist. Absicht war die möglichst klare Darstellung des im Text erzählten Ereignisses, welche mit der Verwendung der einprägsamen Figur des Herkules erreicht wurde. Die Miniatur agiert als Illustration des Textes, ist jenem untergeordnet. Der Chigiano weicht von der mittelalterlichen Darstellungskonvention für Herkules als griechischen Helden ab. Es ist wahrscheinlich, dass der Miniator nicht auf Vorlagen aus anderen illustrierten Troja-Handschriften zurückgriff. Vielmehr nahm er sich vermutlich florentinische Herkules-Darstellungen aus einem Kontext, der nichts mit der Troja-Episode zu tun hatte, zum Vorbild. Vor einer Überinterpretation der antikisierenden Figur sei jedoch im Hinblick auf eine Handschrift des *Ovidius moralizatus* des Trecento gewarnt, in der Herkules sowohl im antiken Sinn als nackter Held und Halbgott als auch im Gewand des spätmittelalterlichen Ritters zu sehen ist.¹³⁶⁰ Die Darstellungen existierten nebeneinander und waren bis zu einem gewissen Maße austauschbar.

Darstellungen auch im Kontext astrologischer Handschriften verbildlicht, vgl. dazu PANOFISKY / SAXL 1933, S. 237ff.

¹³⁵⁷ PANOFISKY 1979, S. 90.

¹³⁵⁸ EBD.

¹³⁵⁹ Vgl. EBD., S. 115.

¹³⁶⁰ Bergamo, Bib. Civica, ms. CF. 3.4, vgl. SCHMITT 1975, S. 72f., Abb. 23 und 24.

3.2.2. Saturn



Abb. 127

Eine Figur, welche in ihrem Typus noch stärker als der Herkules auf antike Bildquellen zurückweist, findet sich auf f. 22r (Abb. 127): Der graubärtige Mann trägt einen über die linke Schulter geworfenen, rosafarbenen Mantel – die *Toga* oder das *Pallium*¹³⁶¹ auf der nackten Haut, das heißt ohne die *Tunica*. Auf dem Kopf trägt die Gestalt einen grünen Blätterkranz, in der linken Hand hält sie drei Zweige mit länglichen grünen Blättern, in der rechten eine Sichel. Einen Hinweis auf die Bedeutung dieser Figur erhält man durch den Text. Darin ist die Genealogie des Königs Latinus, des Herrschers der Stadt Laurentum, beschrieben.

„Signoreggiava in quello paese [...] il re Latino, il quale fu de' discendenti de-re Saturno che venne di Creti, quando fu cacciato da Iove suo figliuolo [...]. E quello Saturno arrivò nel paese di Roma [...]; ma la gente era allora molto grossa, e viveano, quasi come bestie, di frutta e di ghiande, e abitando in caverne. Quello Saturno, savio di scrittura e di costumi, per suo sermo e consiglio adirizzò que' popoli a vivere come gente umana, e fecogli lavorare terre e piantare vigne, e edificare case, e terre e città murare [...].“ (I 23)

Die Miniatur auf f. 22r zeigt demnach wahrscheinlich Saturn und König Latinus vor der Stadt Laurentum.¹³⁶² Die antiken Darstellungen des Saturns verbildlichen den Gott unter anderem als

¹³⁶¹ Antike Toga und Pallium unterscheiden sich durch ihre Form: Während die Toga halbrund geschnitten war, handelte es sich beim Pallium um einen rechteckigen Mantel. Aus der Miniatur läßt sich nicht erkennen, welche Gewandart dargestellt ist. Inhaltlich gibt es zwischen beiden Formen einen entscheidenden Unterschied: So war die Toga das offizielle Gewand des römischen Bürgers, während das Pallium zuerst von den Anhängern der griechischen Philosophen getragen wurde und später von den Frühchristen übernommen wurde, vgl. BILDWÖRTERBUCH DER KLEIDUNG 1992.

¹³⁶² Möglich wäre eventuell noch eine weitere Deutung der Figur von f. 22r, ausgehend vom Zweig mit den drei Blättern, welcher Lorbeer (ital. *lauro*) ähnelt. In I 23 heißt es: *„Quello Lavino edificò la città di Lavina; e poco regnò Lavino; e morto lui rimase il regno a Latino, il quale a la città di Lavina mutò il nome in Laurenzia, perché in su la mastra torre nacque uno grande albore d'allora.“* Villani griff bei dieser Episode auf Vergil zurück (Buch VII 88–106), der einen Lorbeerbaum mit heiligem Laub, welcher im Hof des Palastes von Laurentum wuchs, beschrieb. Ein Bienenschwarm hing eines Tages in den Zweigen fest – ein Ereignis, das von einem Seher als Zeichen für die Ankunft des Aeneas gedeutet wurde. Die *Nuova Cronica* erwähnt jedoch weder die Episode noch die Prophezeiung des Sehers. In der Miniatur scheint eine Dialogsituation dargestellt: König Latinus wendet sich mit der fragenden Redegeste des ausgestreckten Zeigefingers an den antikisch Gekleideten. Jener ist seinem Gegenüber ebenfalls zugewandt und scheint als „Antwort“ seinen sichelförmigen Dolch und die Zweige des Lorbeerbaums hochzuhalten. Es könnte deshalb sein, dass der Seher, welcher aus dem Lorbeerbaum das weitere Schicksal des latinischen Reiches herauslas, dargestellt ist. Der Seher ist mit der aus der Antike stammenden Ikonographie des Philosophen als „Wissender“ verbildlicht: So ist Langbärtigkeit schon in den hellenistischen Darstellungen ein Attribut des Philosophen, vgl. HOFF, Ralph von den: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus. München 1994, S. 44f. Weitere Attribute sind die Kennzeichnung des Alters sowie zusammengezogene Brauen, hinzu kommt die Haltung des Dargestellten: „Stehende Philosophenporträts können Ausdruck einer auf öffentlichem Auftreten

Greis mit dem Attribut der Sichel.¹³⁶³ Saturn wurde als der „Furcht erregende[n] und Segen spendende[n] Erdgott“ verstanden.¹³⁶⁴ Dieser Typus wurde über die Buchillustrationen der Planetendarstellungen in die Kunst des Mittelalters tradiert.¹³⁶⁵ Im 14. Jahrhundert findet sich der Planet Saturn beispielsweise im Vierpass der Sala dei Nove des Palazzo Pubblico von Ambrogio Lorenzetti (1337–1340): Ähnlich der Darstellung im Chigiano trägt Saturn einen über die linke Schulter geworfenen Mantel, welcher die rechte, nackte Brust freigibt, sowie einen langen, wilden Bart.¹³⁶⁶

In der Miniatur der Villani-Chronik wird Saturn entsprechend der Planetenikonographie dargestellt. Durch die Sichel und insbesondere durch das zweite Attribut, den Zweig mit den drei grünen Blättern wird jedoch zusätzlich auf die ursprüngliche Bedeutung als Erdgott hingewiesen. Darauf rekurrierte die Villani im Text explizit, wenn er schrieb, dass Saturn die Bevölkerung Latiens den Ackerbau und Weinbau lehrte. ZANICHELLI vermutete, dass als Vorbild für die Darstellung im Chigiano eine Statue des *Saturnus frugifer* aus römischer oder spätantiker Zeit herangezogen wurde, da die Attribute Sichel und Blätterzweig auf die Ikonographie des römischen Waldgottes Silvanus verweisen.¹³⁶⁷

3.2.3. Merkur



Abb. 128

Als letztes Beispiel in diesem Zusammenhang soll die Miniatur auf f. 25r näher betrachtet

beruhenden, aber nicht institutionalisierten Tätigkeit sein [...]“, siehe EBD. 1994, S. 191. Gleiches gilt für die Gewandung, bei der die rechte Brust frei bleibt, vgl. MÜLLER 2002, S. 237.

Dies bedeutet, dass eine Episode im Chigiano illustriert sein könnte, welche nicht explizit in der *Nuova Cronica* beschrieben ist, was auf eine Bildvorlage hindeuten würde, aus der diese Szene übernommen sein könnte. Da sich diese Szene weder in den erhaltenen illustrierten Handschriften der *Aeneis* noch in denen der *Histoire ancienne* findet, käme nur eine nicht mehr existierende Vorlage in Frage.

¹³⁶³ Siehe das Wandbild aus der Casa dei Dioscuri in Pompeji (Neapel, Museo Nazionale), abgebildet bei KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY und Fritz SAXL: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1990. (Originalausgabe PANOFSKY, Erwin und Fritz SAXL: Saturn and Melancholy. London 1964), Tafel 14. Vgl. grundsätzlich zur Ikonographie des Saturn EBD., S. 293ff.; LIMC VIII.1 1997, S. 1078–1089.

¹³⁶⁴ KLINBANSKY / PANOFSKY / SAXL 1990, S. 295.

¹³⁶⁵ Siehe die Planetendarstellung im Cod. Voss.lat.q.79 der Universitätsbibliothek Leiden aus dem 9. Jahrhundert sowie die Hrabanus Maurus-Handschrift aus Montecassino aus dem 11. Jahrhundert, abgebildet bei EBD., Tafel 15 bzw. 10.

¹³⁶⁶ Vgl. zu den Planetenbildern in Siena BLUME 2000, S. 90f.

¹³⁶⁷ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 73f. Der römische Waldgott wurde als Schutzherr von Pflanzen und Tieren in Wald und Feld sowie als Gott des Ackerbaus vor allem in Rom, aber auch in Mittel- und Oberitalien verehrt. Zur Silvanus-Darstellung in der Antike siehe LIMC VII.1 1994, S. 763–773. Die Form der Sichel des Saturn im Chigiano verweist zusätzlich auf die Silvanus-Darstellungen, vgl. LIMC VII.2, Abb. 91.

werden. Dargestellt ist, wie römische Botschafter dem Feldherren Quintus Metellus die Nachricht überbringen, dass jener gegen die aufständische Stadt Fiesole ausrücken solle (**Abb. 128**).¹³⁶⁸ Die Szene spielt sich auf einer theaterkulissenartigen Raumbühne ab, welche am linken und rechten Bildrand von Gebäuden mit geschlossenen Holzportalen gerahmt wird, die den Ort der Abreise und der Ankunft symbolisieren. Der jugendlich gekennzeichnete Quintus Metellus – gekleidet in *Tunica*, Brustpanzer und über der Brust geschlossenem Kurzmantel – reicht dem römischen Botschafter die rechte Hand. Der Bote ist von zwei im Profil gezeigten Soldaten begleitet. Das interessanteste Detail der Miniatur sind die kleinen Flügel, welche der im Bild rechts dargestellte römische Soldat am Helm trägt. Der Flügelhut ist seit der Antike ein Kennzeichen des Hermes/Merkur, welcher unter anderem als Herold und Bote charakterisiert ist.¹³⁶⁹ Die für diese Tätigkeit wesentliche Beweglichkeit wird durch die Flügelschuhe und die kleinen Flügel an Kopf oder Hut des Götterboten Hermes, welchen die Römer mit dem wesensverwandten Merkur gleichsetzten, bekundet. In den antiken Darstellungen ist Merkur nackt oder höchstens mit einem längeren Reisemantel bekleidet. Als Attribute trägt er unter anderem *Caduceus*, Flügelhut und Flügelsandalen.¹³⁷⁰ Im Mittelalter wurde Merkur in seiner Bedeutung als Planet in astrologischen Handschriften verbildlicht.¹³⁷¹ Häufig kam es dabei zu bizarren Mutationen der antiken Attribute – wie beispielsweise in einer spanischen astrologischen Abhandlung des 11. Jahrhunderts, in welcher der im Zeitstil gekleidete Merkur mit überdimensional großen, direkt aus Beinen und Kopf wachsenden Flügeln dargestellt ist.¹³⁷² Der antike Bildtypus änderte seine Gestalt im Mittelalter bis zur Unkenntlichkeit: So ist Merkur im *Liber introductoris* des Michael Scotus beispielsweise als Bischof verbildlicht,¹³⁷³ während er in den Planetenreliefs des Domcampanile als „Gemahl der Philologie“ beim Unterricht zweier Kinder dargestellt ist.¹³⁷⁴ Im Chigiano ging es nicht um die Darstellung Merkurs als Planeten, sondern um die Charakterisierung einer Botenfigur. Hierfür wurde – neben dem schwungvoll fliegenden Mantel, welcher Bewegung signalisiert und dem kleinen, sehr handlichen Schild mit dem S.P.Q.R.-Wappen, welches auf Reisen nicht störte¹³⁷⁵ – das Motiv des Flügelhelmes in Anspruch genommen. Aus dieser Tatsache läßt sich schließen, dass dem Gestalter dieser Miniatur die Herkunft des Motivs bekannt war. Die antikisierende Form des Flügelhelmes, welcher mit dem breiten Rand an den Hut des Götterboten erinnert, den dieser zum Schutz gegen die Sonne trug, gibt Anlass zu der Vermutung, dass hier antike Vorlagen zum Tragen kamen.

¹³⁶⁸ I 31.

¹³⁶⁹ Vgl. LÜCKE, Hans-K. und Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Hamburg 1999, S. 433ff.

¹³⁷⁰ Zu den antiken Darstellungen von Hermes/Merkur vgl. LIMC V.1 1990, S. 285–387, LIMC VI.1 1992, S. 500–554 und die Abbildungen in LIMC VI.2 1992, S. 272–306.

¹³⁷¹ Vgl. zur Planetenikonographie FUCHS, Bruno Archibald: Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst bis zum Ausgang des Mittelalters. München 1909; PANOFKY / SAXL 1933; BLUME 2000.

¹³⁷² BAV, ms.Reg.lat. 123, f. 171r, vgl. BLUME 2000, S. 15f., S. 357, Abb. 7. Derartige Flügel weist auch die Merkurdarstellung in einer Ovid-Handschrift in Oxford, Bodleian Library, ms. Rawlinson B. 214, f. 198v auf, bei der die Flügel den Kopf der Figur gänzlich umhüllen, vgl. SAXL, Fritz und Hans Meier: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters. Band III.2, Handschriften in englischen Bibliotheken. London 1953, Taf. VI, Abb. 19.

¹³⁷³ Die illustrierte Handschrift der BSB München entstand um 1340 (ms. Clm 10268), vgl. BAUER 1983.

¹³⁷⁴ SCHLOSSER 1896, S. 74. Merkur ist außerdem in der Spanischen Kapelle in Florenz und am Dogenpalast als Gelehrter dargestellt. Im Fresko des Chores der Chiesa degli Eremitani in Padua von Guariento unterrichtet er ebenfalls zwei Kinder.

¹³⁷⁵ Zum Schild des „Merkur“ im Chigi L.VIII.296 vgl. LUISI 2005, S. 25.

Zusammenfassung

Grundsätzlich werden im Chigi L.VIII.296 Ereignisse und Personen des Altertums im Zeitstil des 14. Jahrhunderts bzw. der ausführenden Buchmalereiwerkstatt dargestellt. Man kann nicht von einer historisierenden Veranschaulichung der Antike sprechen. Trotzdem häufen sich im ersten Abschnitt des Chigiano Bildmotive, welche direkt oder indirekt aus der Antike stammen. Diese sind jeweils eingesetzt, um die Bilderzählung zu verdeutlichen: So ist bei der in Florenz sehr verbreiteten Darstellung des Herkules auf den ersten Blick zu erkennen, um wen es sich handelt. Gleiches gilt für den Flügelhelm, der die Funktion des Boten veranschaulicht. Die Ikonographie des Saturns war dem Mittelalter über die Planetendarstellungen bekannt. Die Miniaturen auf f. 18v, f. 22r und f. 25r zeigen deutlich, dass die Werkstatt Pacino di Bonaguidas Interesse an der Kunst der Antike zeigte, welche seit Giotto zunehmend an Bedeutung gewann.¹³⁷⁶ MAGNANIS Urteil, wonach in den Miniaturen keinerlei Kenntnis der antiken Welt zu spüren sei, muss demnach revidiert werden.¹³⁷⁷

3.3. Antike Motive

Neben der Verbildlichung von antiken Themen und dem Auftreten antiker Figuren manifestiert sich der Antikenbezug in der illustrierten Villani-Chronik durch die Verwendung von antiken oder antikisierenden Motiven. In den vorhergehenden Abschnitten wurde schon auf die Antikenrezeption in den Miniaturen hingewiesen, welche sich im Mittelalter durch Assimilation und Integration von aus der Antike stammenden Themen und Motiven in die mittelalterliche Bildsprache auszeichnet. Bislang wurden dabei Miniaturen angesprochen, welche mit antiken Motiven Ereignisse und Themen verbildlichen, welche in der Antike stattfanden. Aber auch in den Miniaturen, welche mittelalterliche Themen behandeln, finden sich einige wenige Versatzstücke, welche mit antiken Bildwerken in Verbindung gebracht werden können. Spielen antike Objekte (Skulpturen, Reliefs, spätantike Handschriften) bei der Gestaltung der Miniaturen eine Rolle? Sicherlich ist die Antikerezeption im Chigiano nicht mit der eines Duccio oder Nicola Pisano zu vergleichen.¹³⁷⁸ Jedoch kann man nicht behaupten, dass die Buchmaler der Villani-Handschrift keinerlei Anregungen aus der Antike erhielten.

Die einfachste Art der Darstellung von Angehörigen einer vergangenen Epoche läßt sich über die Verwendung bestimmter Wappen und Gewandtypen erreichen. So sind die antiken Römer im Chigiano durch das S.P.Q.R.-Wappen zu identifizieren.¹³⁷⁹ In I 40 gibt Villani die Legende von der Herkunft dieses Wappens wieder:

„Al tempo di Numa Pompilius per divino miracolo cadde in Roma da cielo uno scudo vermiglio, per la qual cosa e agurio i Romani presono quella insegna e arme, e poi v'agunsono S.P.Q.R. in lettere d'oro, cioè Senato del popolo di Roma: e così dell'origine della loro insegna diedono a tutte le città edificate per loro, cioè vermiglia.“ (I 40)

Die Buchmaler des Chigiano benötigten für die Darstellung des Wappens jedoch kaum den Text, da das S.P.Q.R.-Wappen allgemein bekannt war. Desweiteren ergibt sich die Möglichkeit der Charakterisierung der Figuren durch die Verwendung antikisierender Gewandmotive. Bei der Darstellung von Soldaten und Feldherren in der *Nuova Cronica* sind Tendenzen der

¹³⁷⁶ Vgl. ZANICHELLI 2005, S. 75.

¹³⁷⁷ Vgl. MAGNANI 1936, S. 16 und weiter oben.

¹³⁷⁸ Zu den vielfältigen Antikenbezügen im Werk Duccio di Buoninsegna vgl. die Dissertation von POPP 1996. Zu den Pisani vgl. SEIDEL 1975, S. 337ff.

¹³⁷⁹ F. 24v, 25r, 25v, 26r, 26v, 27r, 30v, 32v, 34v.

antikischen Rüstung auszumachen. Die Soldaten tragen teilweise den floral geschmückten Muskelpanzer, die *Lorica*,¹³⁸⁰ darunter eine knielange Tunika mit langen Ärmeln. Um die Hüften ist manchmal ein Schuppengürtel, ein *Cingulum militare*,¹³⁸¹ gebunden, an dem der kurze Dolch befestigt ist. Diese römisch-antiken Rüstungselemente waren den Buchmalern des Chigiano womöglich von den Feldherrendarstellungen auf antiken Sarkophagen bekannt,¹³⁸² weiter finden sich Versatzstücke dieser Art in der römischen und sienesischen Malerei des Duecento.¹³⁸³ Ob diese Motive in der Villani-Chronik jedoch bewusst historisierende Absichten ausdrücken, erscheint mehr als fraglich: Zum einen werden die antikischen Rüstungsdetails mit mittelalterlichen Elementen wie dem Kettenhemd, dessen Kapuze unter den Helm gezogen ist, den Beinlingen, die unterhalb des Knies in einem rüschenartigen Knie- oder Strumpfbanden, sowie einem Knieschutz, dem Kniebuckel, kombiniert.¹³⁸⁴ Zum anderen finden sich die erwähnten Einzelteile der antiken Rüstung auch in den Darstellungen der zeitgenössischen, mittelalterlichen Soldaten oder Feldherren im Chigiano.¹³⁸⁵ Die Verwendung dieser auf die Antike zurückgehenden Versatzstücke ist demnach vielmehr ein Stilphänomen: Auf ähnliche Art und Weise sind Krieger in verschiedenen Handschriften und in der Tafelmalerei des Florentiner Trecento dargestellt.¹³⁸⁶ Es zeigt sich also, dass in der Verwendung der Kleidung keine historisierenden Tendenzen auszumachen sind, welche ausschließlich auf die Antike verweisen.¹³⁸⁷

Auf f. 161v findet sich eine Figur in der Haltung des Kontrapost: Der vorderste Soldat der Gruppe im rechten Bildteil ruht auf seinem rechten Standbein, während das linke Spielbein locker abgestellt und die Hüfte nach rechts geschoben ist. Die Figur fällt auf, da sie die einzige ist, welche dieses ursprünglich aus der Antike kommende Standmotiv aufweist.¹³⁸⁸ Es ist kaum mehr möglich zu rekonstruieren, woher der Buchmaler die Anregung zu dieser Bewegungshaltung nahm: direkt von einem antiken Bildwerk oder aber von einem

¹³⁸⁰ F. 28v bei der Darstellung Cäsars, f. 34v bei der Darstellung des weströmischen Kaisers Honorius.

¹³⁸¹ Vgl. f. 24v, f. 25v, f. 34v.

¹³⁸² Am Baptisterium waren im Mittelalter Fragmente antiker Sarkophagreliefs verbaut. Auf alten Photographien des Südportals sind noch die beiden ursprünglich flankierenden Sarkophage – der „Riccardi-Sarkophag“ (heute Opera del Duomo) und ein weiterer römischer Säulensarkophag mit einem Ehepaar – zu sehen, weitere antike Sarkophage finden sich im Innenraum der Taufkirche aufgestellt, vgl. POPP 1996, S. 115ff. Laut WEISS, Robert: *The Renaissance discovery of classical antiquity*. Oxford 1969, S. 50 waren antike Objekte in Florenz im 14. Jahrhundert „by no means rare“.

¹³⁸³ Vgl. dazu POPP 1996, S. 180ff.

¹³⁸⁴ Die niederen Fußsoldaten sind zudem auch in den in der antiken Zeit lokalisierten Darstellungen mit dem mittelalterlichen Waffenrock über dem Kettenhemd dargestellt.

¹³⁸⁵ Vgl. beispielsweise f. 220v mit der Darstellung Philipps von Valois sowie f. 232r mit der Darstellung des österreichischen Königs Friedrich und Ludwigs des Bayern im Jahre 1322. LUISI bezeichnete die Brustpanzer der mittelalterlichen Figuren, welche an die antike Rüstung erinnern, als „alla romana“, vgl. LUISI 2005, S. 29.

¹³⁸⁶ Ähnlich gekleidete Krieger finden sich beispielsweise in den Initialen der 1313 in Florenz entstandenen *Fatti dei Ranani*, Berlin, SB, ms. Hamilton 67, f. 20v, f. 30r, f. 76r, abgebildet bei PARTSCH 1981, Tafel 34; außerdem im *Tesoro* der Laurenziana, Bib.Laur., ms. Plut. 42.19, f. 46r, f. 62v, vgl. EBD., Tafel 54, Abb. 145 und Tafel 55, Abb. 160. Vgl. des Weiteren in der Tafelmalerei in Werken Pacino di Bonaguidas (*Arbor vitae* der Accademia Florenz, siehe Gefangennahme Christi und Hauptmann bei der Kreuzigung; Tabernakel in Tucson, University of Arizona, siehe Gefangennahme Christi, abgebildet im CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.6 1956, Tafel XLIII^b).

¹³⁸⁷ Dies gilt gleichfalls für den nicht-kriegerischen Bereich: Auch hier finden sich, beispielsweise bei der Herrscherdarstellung, antikisierende Kleidungsdetails wie die *Lacerna*, den auf Brust oder Schulter mit einer Fibel zusammen gehaltenen, römischen Mantel (f. 200v), doch werden diese Details nicht zur Charakterisierung der antiken Ereignisse verwendet.

¹³⁸⁸ Zum Kontrapost von der Antike bis zur Renaissance vgl. BÜHLER, Andreas: *Kontrapost und Kanon: Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*. München / Berlin 2002, bes. S. 125–156 zum Mittelalter.

mittelalterlichen, welches die Antike rezipierte. Erinnert sei an das Herkules-Relief Andrea Pisanos am Campanile des Florentiner Doms, welches den antiken Helden in einem, wenn auch „unvollkommenen“, Kontrapost zeigt.¹³⁸⁹ Das Standmotiv mag dem Buchmaler des Chigiano auch durch kleinere Antiquitäten wie Münzen oder Gemmen oder aber über Vorbilder in der Buchmalerei vermittelt worden sein.

Auf f. 193r findet sich die Darstellung von mehreren, symmetrisch auseinander springenden Pferden mit Reitern. Quelle für die Darstellung könnte eventuell die Planetenikonographie zu sein. So wird der Planet Sol als Lenker eines vierspännigen Sonnenwagens mit feurigen Rossen dargestellt.¹³⁹⁰ Häufig ist der Wagen dabei von vorne gezeigt, mit je zwei nach recht und links auseinander sprengenden Pferden. Dieses Motiv hat seine Ursprünge in der antiken Ikonographie des Helios auf dem von vier Pferden gezogenen Sonnenwagen. Dabei gewann die „wappenartige Anordnung“ des Sol in Vorderansicht mit je zwei Tieren zu beiden Seiten ab der Mitte des 4. Jahrhunderts an Bedeutung.¹³⁹¹ In illustrierten Handschriften wurde dieser Typus durch das Mittelalter hindurch tradiert. Es läßt sich vermuten, dass in der Miniatur des Chigiano ein antiker Bildtypus, welcher in die Bildsprache des Mittelalters transformiert wurde, in einem neuen, historischen Kontext eingesetzt wurde.

4. Zwischenergebnis: *Das Antikenbild der Nuova Cronica*

Die vorliegende Untersuchung zeigte, dass die antiken Ursprünge von Florenz für Villani und seine Zeitgenossen von großer Bedeutung waren. Die Stadtgründungslegende und der Romgedanke wurden in der *Nuova Cronica* aus dem Blickwinkel des Trecento behandelt und dienten der politischen Argumentation und Legitimierung der Stadt. Die Miniaturen der illustrierten Handschrift sind der mittelalterlichen Auffassung von der Antike verpflichtet: Das bedeutet, dass antike Themen in der Bildsprache des Mittelalters visualisiert wurden – obgleich antikisierende Elemente, welche über mittelalterliche Bildwerke überliefert wurden, an manchen Stellen in den Miniaturen eingesetzt sind. Jene hatten aber weniger die Aufgabe, die zeitliche Distanz oder die Antike als eine von einer bestimmten Kultur geprägte Epoche darzustellen, sondern dienten der Bilderzählung. Das Spektrum der Antikenrezeption des Spätmittelalters ist viel weiter gestreut, als es seit der Renaissance üblich ist. Die antiken Themen und aus der Antike stammende Motive wurden in die Bildsprache des Mittelalters eingepasst, so dass sie kaum noch wiederzuerkennen sind. Im diesem Sinne muss die Antikenrezeption in der Villani-Chronik der Vaticana differenzierter gesehen werden, als dies bislang der Fall war.

Die Miniaturen des Chigiano versuchten ansatzweise, einen Anschluss an die Kunst der Antike zu finden. Da die Buchmalerei grundsätzlich ein recht konservatives Feld der Kunst ist, gelangten die Buchmaler dabei nicht zu Ergebnissen, wie man sie aus der Skulptur, beispielsweise von den Pisano, kennt. Die Herkules-Figur, der Flügelhelm des angeblichen Merkurs oder die Gestalt des Saturns zeigen jedoch zumindest die Ambition. Die Verwendung dieser antikisierenden Motive und die Darstellung der für antik gehaltenen Monumente in den Miniaturen ging einher mit der Rückführung der eigenen Wurzeln auf eine römisch-antike

¹³⁸⁹ Vgl. BÜHLER 2002, S. 147.

¹³⁹⁰ Vgl. zur Ikonographie des Sol FUCHS 1909, S. 19ff.; BLUME 2000. Siehe BAV, ms. Reg. 123, f. 164r; Madrid, Bib. Nacional, Cod. 19, f. 71r; Boulogne-sur-mer, Bib. municipale, ms. 188, f. 32v.

¹³⁹¹ FUCHS 1909, S. 20.

Vergangenheit, wie sie im Text der *Nuova Cronica* formuliert ist. POPP verstand den Rekurs auf die Antike in der Kunst des Spätmittelalters als „Wissen um die Leistungen der Antike, Studieren ihrer Werke und Integrieren ihrer künstlerischen Qualitäten in die eigene „Sprache“, aber auch ein Bewusstsein um die eigenen Möglichkeiten, etwas Neues zu schaffen.“¹³⁹²

B Die mittelalterliche Gegenwart in Text und Bild: Florenz im Zeitalter der Kommune

Das Hauptinteresse des Chronisten Giovanni Villani war auf die nähere Vergangenheit gerichtet. Dies wird offensichtlich, wenn man die Verteilung der behandelten Ereignisse auf das Gesamtwerk beachtet: So bilden die Begebenheiten von den Ursprüngen bis zum Hochmittelalter insgesamt nur 10% der Chronik. Die Zeitspanne von 1088 bis 1282 umfasst 20% der *Nuova Cronica*, ebenso die Periode von 1282–1321. Der Rest, das heißt die Hälfte der Chronik, ist Ereignissen der näheren Vergangenheit und Gegenwart ab 1321 gewidmet.¹³⁹³ Entsprechend verhält es sich mit den Textillustrationen: So illustrieren insgesamt 90 Miniaturen die Zeitspanne vom Turmbau zu Babel bis ins Jahr 1264, dem Ende des sechsten Buchs. Vom Beginn des siebten Buchs bis zum letzten, dargestellten Ereignis, dem Giftmord am Grafen von Görz (f. 235v) im Jahre 1323 „drängen“ sich 155 Miniaturen auf eine Zeitspanne von knapp 60 Jahren. Eine Vielzahl der Miniaturen thematisiert demnach Begebenheiten der näheren Vergangenheit. Von besonderem Interesse sind dabei die Bilder, welche sich auf die Lokalgeschichte von Florenz beziehen.

Diesem Kapitel wird eine Übersicht über die Florentiner Geschichte bis in die Mitte des Trecento als Verständnisgrundlage für die weiteren Ausführungen vorangestellt. Dann folgt ein Überblick über die Bilder profanen Inhalts, welche sich in Florenz im Spätmittelalter an oder in öffentlichen Gebäuden fanden. Es wird die Frage nach „kommunaler Kunst“ in Florenz gestellt und dem Verhältnis der Miniaturen des Chigiano zu diesen Bildwerken. Schließlich wird es um die Darstellung der Florentiner Geschichte in den Bildern der Villani-Handschrift gehen. Dazu wird vorab auf die Florentiner Heraldik und die Darstellung von Wappen im Chigiano eingegangen werden. Dann werden mehrere, besonders signifikante Miniaturen auf ihre Aussagekraft und ihre Bedeutung für das Bürgertum des Florentiner Trecento näher untersucht.

1. Überblick: *Geschichte von Florenz (zirka 450–1350)*

Der historische Überblick über die Zeitspanne nach dem Zusammenbruch des römischen Reichs bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts kann recht kurz gehalten werden, da zur Florentiner Geschichte eine überaus reiche Forschungsliteratur vorliegt.¹³⁹⁴ Nach dem Zusammenbruch des römischen Reichs wurde Florenz während der Wirren der Völkerwanderungszeit schwer in Mitleidenschaft gezogen. Auf die angebliche Zerstörung der

¹³⁹² POPP 1996, S. 104.

¹³⁹³ Vgl. BEC, Christian: Il Mito di Firenze da Dante al Ghiberti. In: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, Florenz 18.–21. Oktober 1978. Band I. Florenz 1980, S. 17. Zu beachten ist, dass BEC von der kompletten *Nuova Cronica*, die insgesamt zwölf Bücher umfasst, ausging. Der Chigi L.VIII.296 beinhaltet nur die Bücher I–X. Das Bild verändert sich aber nicht im Wesentlichen.

¹³⁹⁴ Das hier Dargelegte geht auf die Abhandlungen von DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896; DAVIDSOHN GESCHICHTE II.1 1908; DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912; RUBINSTEIN (1942) 2004, S. 10ff.; GROTE 1980; HIBBERT 1993, S. 1–60; SCHREIBER 2004 zurück.

Stadt durch Totila, wie sie Villani berichtete, wurde schon eingegangen. Villani setzte jene 450 n.Chr. an und näherte sich damit dem Jahr, in dem der Hunnenkönig Attila tatsächlich in Italien einfiel. Für die von den älteren Chronisten überlieferte Zerstörung der Stadt gibt es jedoch keine gesicherten Quellen. Im 6. Jahrhundert wurde Florenz von den Kämpfen zwischen Oströmern und Goten gezeichnet. Die Zahl der Einwohner sank rapide von über 10 000 auf rund 1000, weshalb ein wesentlich kleinerer, zweiter Mauerring zirka zwischen 541 und 544 unter der Herrschaft der Oströmer errichtet wurde. Die Stadt erlebte einen neuen Aufschwung nach der Eroberung des Reichs der Langobarden durch Karl den Großen im Jahre 774. Der Kaiser des Heiligen Römischen Reichs hielt sich in den Jahren 781 und 786 zweimal für einige Tage in der Arnostadt auf. Die Einwohnerzahl stieg stetig an und der kleine Mauerring des 6. Jahrhunderts wurde im 10. Jahrhundert erweitert. 854 wurden die Grafschaften von Florenz und Fiesole zusammengelegt und dem Markgrafen von Tuszien übergeben. Wohl 1055 wurde Florenz durch Kaiser Heinrich III. zur Reichsstadt erhoben, womit sie nicht mehr den Herren der Toskana, sondern direkt dem Kaiser unterstellt war. 1076 wurde der vierte Mauerring errichtet. Nach dem Tod der Markgräfin Mathilde von Tuszien 1115 erhielt sich Florenz seine Selbständigkeit. Es schloss sich eine Phase der territorialen Expansion an, in der die Florentiner Adelsfestungen und Nachbarstädte eroberten. Mit der Zerstörung und Unterwerfung von Fiesole stieg die Stadt nach 1125 zum politischen Zentrum der Toskana auf. Den Expansionsbestrebungen von Florenz wurde 1154 vorerst ein Riegel vorgeschoben, als Kaiser Friedrich I. Barbarossa seine Rechte in Italien einforderte und die Macht der Städte beschnitt. Nach dem Tod Heinrichs V. im Jahre 1197 wandte sich das Blatt und die Florentiner bemächtigten sich nicht nur ihrer früheren Besitzungen. Im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert eroberte Florenz alle bedeutenden Städte der Toskana. Innenpolitisch kam es im Jahre 1215 zur Spaltung der Kommune: Ausgelöst durch den Rachemord an Buondelmonte dei Buondelmonti teilte sich die Stadt in zwei verfeindete Lager, welche später als „Guelfen“ und „Ghibellinen“ bezeichnet wurden. Mit der Einrichtung des *Primo Popolo* 1250 nach dem Tod Friedrichs II. und der Rückkehr der Guelfen aus dem Exil nach Florenz begann die Phase der kommunalen Bautätigkeit: So wurde der Palazzo del Popolo oder del Podestà – der spätere Bargello – errichtet. In den zehn Jahren des *Primo Popolo* eroberten die Florentiner nahezu die ganze Toskana. Hauptfeind blieb das traditionell ghibellinische Siena, welches die Florentiner in der Schlacht von Montaperti 1260 besiegte. Die Ghibellinen kehrten in der Folge der guelfischen Niederlage nach Florenz zurück, das *Primo Popolo* zerbrach und die Guelfen gingen hauptsächlich nach Lucca ins Exil. Nach dem Sieg Karls I. von Anjou über den Hohenstaufen Manfred in der Schlacht bei Benevent 1266 kehrten die Florentiner Guelfen in ihre Heimatstadt zurück. Spätestens seit der Schlacht von Tagliacozzo, in der der letzte Hohenstaufe Konradin gefangen genommen wurde, waren die Ghibellinen in der Toskana entmachteter. In Florenz organisierten sich die Guelfen in der *Parte Guelfa* unter Karl I. von Anjou als *Podestà* und einem von ihm eingesetzten Vikar als Stadtregierung. 1282 wurde das Regime des *Secondo Popolo* eingerichtet. Wiederum erlebte die Stadt eine Phase des Aufschwungs: Um 1300 betrug die Einwohnerzahl rund 45 000; Florenz entwickelte sich zum florierenden Handelszentrum. Die Florentiner organisierten sich in Zünften, den sieben *Arti maggiori* und einer Vielzahl an *Arti minori*. Innerhalb der *Arti maggiori* wurden alle zwei Monate die Prioren gewählt. Der alteingesessene Adel in Florenz stellte sich gegen diese

Regierungsform, worauf mit dem Erlass der Gesetze der *Ordinamenti della giustizia* durch Giano della Bella und das *Secondo Popolo* im Jahre 1292 reagiert wurde, welche die Macht der ehemaligen Feudalherren empfindlich beschnitt. In den Folgejahren kam es zu einer erneuten Spaltung der Florentiner Bürgerschaft in „Weiße Guelfen“ und „Schwarze Guelfen“: Während Erstere für einen Ausgleich mit den *Magnati* oder *Grandi* eintraten, waren Letztere für eine völlige Entmachtung der ehemaligen Machthaber. Die Fraktionen wurden aus den Anhängern der Familie der Cerchi einerseits und den Donati andererseits gebildet. Karl von Valois wurde von Papst Bonifatius VIII. als Friedensstifter nach Florenz gesendet, scheiterte jedoch. Schließlich gewannen die Schwarzen die Übermacht und die Weißen – darunter Dante – gingen ins Exil. 1304 wurde Robert von Anjou erstmals zum *Gubernator* und *Dux belli* der Liga der toskanischen Guelfen erwählt. Die vertriebenen Weißen setzten große Hoffnungen auf Heinrich VII., welcher im Jahre 1310 mit dem Ziel Rom nach Italien aufbrach. Ein starker Kaiser sollte das Land nach den Parteienkämpfen befrieden. In Florenz rüsteten sich die Schwarzen Guelfen gegen Heinrich, welcher 1312 die Arnostadt erfolglos belagerte. Heinrich VII. starb 1313 und schon kurz darauf versuchte der Pisaner Ghibelline Ugoccione della Faggiuola die Oberhand in der Toskana zu gewinnen. Von 1313 bis 1321 übertrug die Florentiner Kommune die *Signoria* Robert von Anjou, welcher halbjährlich einen *Podestà* bestimmte. Bei der Schlacht von Montecatini 1315 erlebte die toskanische Guelfen-Allianz eine empfindliche Niederlage. Zehn Jahre später wurde die Stadt durch Castruccio Castracani bedroht, welcher die Florentiner in der Schlacht von Altopascio besiegte. Die Florentiner unterstellten sich in der Folge der Protektion des Herzogs von Kalabrien, Karl, welcher im Juli 1326 in Florenz eintraf, jedoch schon 1328 verstarb. 1327 wurden der *Consiglio del Popolo*, welchem der *Capitano del Popolo* vorstand, sowie der *Consiglio del Comune* unter dem Vorsitz des *Podestà* eingerichtet. Im Frühjahr 1329 wurde die Stadt von einer Hungersnot heimgesucht, von der sie sich erst im folgenden Jahr erholte. In den Folgejahren eroberte die Kommune die Stadt Pistoia und versuchte Lucca für 250 000 *Fiorini* von Mastino della Scala abzukaufen. Seit den 1340er Jahren kam es zu einer Schwächung der Wirtschaft und zugleich der von den Zünften getragenen Regierung. Im Jahre 1342 wurde der Herzog von Athen, Walter von Brienne, zum *Conservadore e Capitano del Popolo* ernannt. Als Schutzherr der Stadt hatte der Feldherr den Oberbefehl über die Florentiner Truppen. Schon im darauf folgenden Jahr wurde Walter von Brienne nach einer wenige Monate andauernden tyrannischen Herrschaft vertrieben. Am Sturz des Herzogs von Athen waren Granden und Popolanen gemeinsam beteiligt. In der Folge waren die „Ordnungen der Gerechtigkeit“ aufgehoben und die Magnaten beteiligten sich für kurze Zeit an der Florentiner Regierung. Als es zum Zwiespalt kam, wurden die *Ordinamenti* wieder eingeführt, allerdings wurden mehrere hundert *Magnati* in den *Popolo* aufgenommen. Es etablierte sich daraufhin ein *Governo popolare* innerhalb der Kommune, in dem die Zünfte vertreten waren. Die 40er Jahre des Trecento waren von der schweren Bankenkrise geprägt. Desweiteren kam es zu neuen Spannungen, dieses Mal zwischen dem *Popolo grasso* und dem *Popolo minuto*, den Handwerkern der niederen Zünfte, welche sich in der Folge die Alleinherrschaft erkämpften. Im Jahre 1348 schließlich brach die Pest aus, welche neben dem Chronisten Giovanni Villani unzählige weitere Opfer forderte.

2. Bilder im städtischen Kontext: *Schand- und Spottmalerei im Florenz des 14. Jahrhunderts*

Auf die Bedeutung von Bildern im Mittelalter braucht kaum mehr hingewiesen zu werden. Die erhebliche Rolle, welche Bildwerke im „gesellschaftlichen Orientierungsprozeß“¹³⁹⁵ spielten, ist allgemein anerkannt und wurde schon im Spätmittelalter selbst festgestellt.¹³⁹⁶ Neue Bildaufgaben bildeten sich im 12. Jahrhundert in den Städten, welche die politische Unabhängigkeit erlangten, heraus.¹³⁹⁷ Die sich in den Kommunen entfaltenden öffentlichen Bildprogramme werden wie die im Auftrag der Städte entstehenden Bauten in der kunsthistorischen Forschung seit einigen Jahren mit dem Stichwort „kommunale Kunst“ bezeichnet.¹³⁹⁸ Die Typologisierung dieses „Genres“ erweist sich keineswegs als klar definiert: „Civic-political art is that art which expresses the philosophy of the free city-state, the nature of its institutions, and the relationship between the citizen and the State“ – so beschrieb RIESS 1981 die „kommunale Kunst“.¹³⁹⁹ Für VON HÜLSEN-ESCH umfasste „kommunale Kunst“ diejenigen Werke, welche „in engem Zusammenhang mit den politischen und sozialen Veränderungen in den Städten Oberitaliens, insbesondere mit der Entwicklung der okzidentalen Stadt-Gemeinde, der Kommune gesehen“ werden.¹⁴⁰⁰ „Kommunale Kunst“ stellt kein Bildgenre wie „sakrale“ oder „profane“ Kunst dar – eine Definition anhand stilistischer oder ikonographischer Merkmale erweist sich deshalb als problematisch. Bezeichnet der Begriff „kommunale Kunst“ Bau- oder Bildwerke, welche im Zeitalter der italienischen Kommunen entstanden sind? Oder Kunstwerke, welche von den mittelalterlichen italienischen Stadtkommunen in Auftrag gegeben wurden? Oder werden mit diesem Begriff auch Kunstwerke bezeichnet, welche – wie die *Nuova Cronica* – die Stadt und ihre Geschichte selbst zum Thema haben, jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit für einen privaten Auftraggeber geschaffen wurden? Im Gegensatz zur öffentlichen Wandmalerei, in der sich die Kommune selbst darstellen ließ und die an ein großes Publikum gerichtet war, zeigen Miniaturen des Chigiano zwar eine bestimmte Auffassung von der kommunalen Vergangenheit, waren jedoch für einen sehr kleinen Kreis von Betrachtern vorgesehen. Trotzdem stellt sich die Frage, wie sich die singuläre illustrierte Villani-Handschrift zu den profanen Bildern des Spätmittelalters,

¹³⁹⁵ BLUME, Dieter: Die Argumentation der Bilder – Zur Entstehung einer städtischen Malerei. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 14.

¹³⁹⁶ So vergleicht Francesco da Barberino im Kommentar zu seinen *Documenti d'Amore* „die verbale „Exposition“ des Arguments mit der bildlichen „Illustration“ [...], die ihm zu Hilfe kommen soll.“ Siehe BELTING, Hans: Das Bild als Text. Literatur und Wandmalerei im Zeitalter Dantes. In: EBD., S. 34f.

¹³⁹⁷ Siehe die skulpturalen Dekorationen, welche in den norditalienischen Stadtkommunen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden: die Reliefs der Porta Romana in Mailand und das Tympanonrelief von San Zeno in Verona (vgl. HÜLSEN-ESCH 1994), das Baptisterium von Parma (vgl. KERSCHER, Gottfried: *Benedictus Antelami* oder das Baptisterium von Parma. Kunst und kommunales Selbstverständnis. München 1986), die Dom- und Campanilekulpturen in Modena (vgl. RIESS, Jonathan B.: *Political ideas in medieval Italian art: The frescoes in the Palazzo dei Priori, Perugia (1297)*. Ann Arbor 1981, S. 81f.). Die Themen dieser frühen Dekorationen wurden von den Programmgestaltern der ersten kommunalen Paläste aufgegriffen, siehe die Freskenausstattung des Palazzo dei Priori in Perugia von 1297 (vgl. RIESS 1981) sowie des Palazzo della Ragione in Padua (vgl. BLUME 2000). Erst ab dem 13. Jahrhundert finden sich entsprechende Darstellungen in Mittelitalien.

¹³⁹⁸ Den weitestgehenden Versuch einer Definition des Phänomens der „kommunalen Kunst“ unternahm ROMANINI, Angiola Maria: *Arte Comunale*. In: *Atti dell'11° Congresso Internazionale di Studi sull'alto medioevo*. Band I. Spoleto 1989, S. 21–52. Vgl. auch den Forschungsüberblick bei HÜLSEN-ESCH 1994 sowie in jüngster Zeit CALZONA, Arturo: *Il racconto per immagini in età comunale*. In: *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma 27.–30. September 2000. Hrsg. v. Arturo Carlo QUINTAVALLE, S. 319–333.

¹³⁹⁹ RIESS 1981, S. xii.

¹⁴⁰⁰ HÜLSEN-ESCH 1994, S. 11.

wie sie in den mittelitalienischen Städten entstanden, verhält. Ab dem späten 13. Jahrhundert und vor allem im 14. Jahrhundert entwickelte sich in der Toskana ein bildlicher „Wortschatz“, mit Hilfe dessen die vielen Kommunikationsbedürfnisse des städtischen politischen Lebens befriedigt wurden.¹⁴⁰¹ Themen waren unter anderem politische, diplomatische oder militärische Erfolge, insbesondere territoriale Zugewinne, außerdem die Aburteilung innerer oder äußerer Feinde in der Schandmalerei.

Profane Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts in Florenz

Von der profanen Monumentalmalerei des Spätmittelalters in Florenz ist im Gegensatz zu Siena¹⁴⁰² kaum etwas erhalten geblieben: Es finden sich einige wenige Reste in der Kapelle des Bargello und in den Sitzen der Zünfte,¹⁴⁰³ gar nichts dagegen im Palazzo Vecchio.¹⁴⁰⁴ Bei der Rekonstruktion dessen, was an Bildwerken im kommunalen Kontext in Florenz im Due- und Trecento vorhanden war, ist man aus diesem Grund auf die Quellen und insbesondere auf *tituli* angewiesen, welche den Bildern ursprünglich beigegeben waren und sich in relativ großer Zahl in schriftlichen Dokumenten überliefert haben.¹⁴⁰⁵ Die Quellen und die wenigen erhaltenen Zeugnisse der Darstellung von historischen Ereignissen in der Wandmalerei im öffentlichen Florentiner Raum zeigen, dass ein Interesse an der Verbildlichung von Begebenheiten der Stadtgeschichte bestand.

An öffentlichen Gebäuden in Florenz wurden politische Verbrecher, aber auch andere

¹⁴⁰¹ Vgl. zur politischen Ikonographie des Spätmittelalters in der Toskana DONATO, Maria Monica: "Cose morale, e anche appartenenti secondo e'luoghi": Per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano. In: *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento: relazioni tenute al convegno internazionale organizzato dal Comitato di Studi Storici di Trieste, dall'Ecole Française de Rome e dal Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Trieste*. Trieste 2.–5. März 1993. Hrsg. v. Paolo CAMMAROSANO. Rom 1994, S. 492–517; DONATO, Maria Monica: "Quando i contrari son posti da presso..." Breve itinerario intorno al Buon Governo, tra Siena e Firenze. In: *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*. Ausst.Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini, 2004, S. 21–43.

¹⁴⁰² Das berühmteste Beispiel ist die Ausmalung der *Sala della Pace* im Palazzo Pubblico von Siena mit dem *Buon Governo*. Siehe die sehr umfangreiche Forschungsliteratur bei RUBINSTEIN, Nicolai: Political ideas in Sieneese Art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, S. 179–207; FELDGES-HENNING, Uta: The pictorial programme of the Sala della Pace: a new interpretation. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, S. 145–162; KEMPERS 1989; SKINNER, Quentin: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher. In: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. Hrsg. v. Hans BELTING und Dieter BLUME. München 1989, S. 85–103; DONATO, Maria Monica: Il pittore del Buon Governo: Le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico. In: Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Hrsg. v. Chiara FRUGONI. Florenz 2002, S. 211–249; DONATO 2005.

¹⁴⁰³ Im Zunftgebäude der *Arte della Lana* bei Orsanmichele und der *Arte dei Giudici e Notai* im Palazzo del Proconsolo in der Nähe des Bargello haben sich Freskenfragmente aus dem Spätmittelalter erhalten, vgl. DONATO 1986, S. 37f.; HANSMANN 1993, S. 75ff.; DONATO 2005, S. 489. Auf den *Uomini famosi*-Zyklus mit Figuren der jüngsten Lokalgeschichte im Palazzo del Proconsolo wurde weiter oben schon eingegangen.

¹⁴⁰⁴ Zum Palazzo Vecchio vgl. RUBINSTEIN 1995, S. 47ff.

¹⁴⁰⁵ Auf die Bedeutung des Studiums der *tituli* geht DONATO 1997 ein, insbesondere S. 376ff. zur verlorenen mittelalterlichen Ausstattung des Florentiner Palazzo Vecchio, dazu außerdem DONATO 1994, S. 499f. Zum Verhältnis von Text und Bild grundsätzlich BELTING 1989, S. 34ff. Zur profanen Monumentalkunst im 14. Jahrhundert in Florenz vgl. *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*. Hrsg. v. Pierluigi DE VECCHI und Graziano Alfredo VERGANI. Mailand 2004. S. 54ff. DONATO vermutete auf der Grundlage eines in einer Handschrift der Laurenziana überlieferten Epigraphs, die Darstellung einer Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Regiment – wie im Palazzo Pubblico von Siena – auch in Florenz (DIES.: *Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento*. In: "Visibile parlare". *Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al rinascimento*. Hrsg. v. Claudio CIOCIOLA. Neapel 1997, S. 342f.). Die Verse lauten: „*Quando i contrari son posti da presso / allora l'esser lor ben si discerne / e l'un all'altro dà più viva mostra*“, (Bib.Laur., ms. Tempi 2, f. 89v), zitiert nach DONATO 2004, S. 21. Bei der Gegenüberstellung von zwei Gegenteilen zeige sich demnach der Charakter eines jeden mit besonderer Deutlichkeit.

Gesetzesbrecher mit Wandbildern in einer allgemein verständlichen, drastischen Bildsprache gebrandmarkt.¹⁴⁰⁶ Abgesehen von einem einzigen Bild – der Vertreibung des Herzogs von Athen im Jahre 1343 aus dem alten Florentiner Gefängnis, den *stinde*⁴⁰⁷ – hat sich von der mittelalterlichen Schandmalerei nichts erhalten, da sie nach der Einigung mit den Gebrandmarkten wieder entfernt wurde. Nur aus einer Quelle ist man über ein Schandbild am Bargello aus dem Jahre 1291 unterrichtet, welches die Grafen Guidi als Straßenräuber darstellte.¹⁴⁰⁸ Im Jahre 1329 war angeblich ein Schandbild am Haus der „*Sei del biado*“ angebracht, welches die Stadt Colle di Val d’Elsa diffamierte, die während der Hungersnot ihr Korn den Pisanern, nicht aber den Florentinern überlassen hatten.¹⁴⁰⁹ Die Vermutung, dass es sich bei der Darstellung des Verrates von Colle di Val d’Elsa im Biadaiole-Codex (f. 70r) um eine Replik des rund 10 Jahre vorher entstandenen und nach der Einigung mit Colle wieder entfernten Wandbildes handelt, wurde von PARTSCH zurückgewiesen.¹⁴¹⁰ Die Schandmalerei hielt sich in Florenz länger als an anderen Orten und war dort eine juristische Einrichtung. Wahrscheinlich vor 1328 gestaltete Giotto im Großen Ratsaal des Palazzo del Podestà in Florenz ein profane Szene:¹⁴¹¹ Protagonist war eine Personifikation der Kommune als Tugend der Gerechtigkeit, dargestellt als alter Richter mit Stock und Geldsack. Antonio Pucci schilderte das Fresko als die von vielen beraubte und in ihrer Regierungsgewalt geschwächte Kommune, die „*Comune rubato*“. Das Gute siegte jedoch: So überließ die Kommune, unterstützt von den vier Kardinaltugenden, der Gerechtigkeit das Urteil über diejenigen, welche sie beraubten.¹⁴¹² Die Zielrichtung war demnach eine didaktische: Die Bürger sollten zu konstruktivem Verhalten angeleitet werden, gleichzeitig wurde das Primat des Rechts als Grundfeste der Florentiner Kommune unterstrichen. Im Zunftgebäude der *Arte della Lana* existiert ein aus der Mitte des

¹⁴⁰⁶ Zur Schandmalerei allgemein HAGER 1939, S. 96ff.; ORTALLI, Gherardo: "Pingatur in Palatio": la pittura infamante nei secoli XIII – XVI. Rom 1979. Zur Schandmalerei in Florenz vgl. MASI, G.: La pittura infamante nella legislazione e nella vita del commune fiorentino. Rom 1931; WIERUSZOWSKI 1944, S. 21f.; ANTAL 1947, S. 206f.; DONATO, Maria Monica: Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In: Annali dell'Istituto Storico italo-germanico in Trento, XIX, 1993, S. 307f.; DONATO 1994, S. 501ff.

¹⁴⁰⁷ Die heilige Anna rief „an ihrem Jahresfeste die Miliz zu den Fahnen“ und schützte den Palazzo Vecchio, vgl. BELTING 1989, S. 44. Laut KREYTENBERG wurde das gesamte Florentiner Volk zu den Fahnen gerufen, um den Herzog von Athen zu vertreiben (KREYTENBERG, Gert: Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d’Atene aus Florenz. In: Musagetes: Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989. Hrsg. v. Ronald G. KECKS. Berlin 1991, S. 155). Der Thron ist leer, Schwert und Waage der Justitia liegen als Symbol der Verleugnung der Gerechtigkeit auf dem Boden. Der Herzog wird von einem Engel vertrieben. Das abgenommene Fresko befindet sich heute im Palazzo Vecchio.

¹⁴⁰⁸ Delikt war ein Überfall auf einen Kaufmann auf florentinischem Territorium, vgl. ORTALLI 1979, S. 56f.; DONATO 1994, S. 504.

¹⁴⁰⁹ Das Amt der *Sei del Biado* wurde im 13. Jahrhundert eingeführt. Jeweils für ein halbes Jahr wurden sechs Männer ausgewählt, die die gerechte Verteilung des Getreides an die Bevölkerung während einer Hungersnot zu beaufsichtigen hatten, vgl. PARTSCH 1981, S. 6.

¹⁴¹⁰ Vgl. EBD., S. 32; siehe außerdem DONATO 1994, S. 505f.

¹⁴¹¹ Vgl. MORPUGNO, Salomone: Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze. Florenz 1897; WIERUSZOWSKI 1944, S. 25; ANTAL 1947, S. 261; RUCK 1989, S. 120f.; DONATO 1993, S. 323ff.; DONATO 1994, S. 510ff.; DONATO 2005.

¹⁴¹² Vasari beschrieb das Bild folgendermaßen: „E nella sala grande del podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti: dove, in forma di giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le bilance pari per le giuste ragione ministrate da esso; aiutato da quattro virtù, che sono la Fortezza con l’animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l’armi, e la Temperanza con le parole: pittura bella, ed invenzione propria e verisimile“ (VASARI, Giorgio: Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Komm. v. Gaetano MILANESI. Band I. Florenz 1906 (Neuausgabe Florenz 1998) S. 399f.). Ein ähnliches Bildschema weist ein Relief am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo auf, welches die geschwächte Kommune als bärtigen alten Mann zeigt, an dem die Bürger zerren. Dieses Relief entstand zirka 1330 und geht laut DONATO 1994, S. 510 auf die Darstellung Giottos in Florenz zurück.

14. Jahrhunderts datierendes Fresko von Brutus als idealem Richter, welches als direkter Nachfolger der verlorenen Darstellung des Bargello gilt.¹⁴¹³ Die Glorifikation der Vergangenheit in Bildwerken, welche von der Kommune beauftragt wurden, erforderte von den Künstlern die Behandlung neuer Themen.¹⁴¹⁴

Ein Erlass aus dem Jahre 1329 läßt darauf schließen, dass es in der Arnostadt öffentliche Monumentaldarstellungen von militärischen Erfolgen und territorialen Expansionen gab. Die Reihe von Beschlüssen, welche die Bild- und Wappenverwendung in der Stadt reglementierten, wurde von der Kommune angeordnet.¹⁴¹⁵ So durfte kein Inhaber eines kommunalen Amtes Bilder oder sein Wappen weder in seinem Amtssitz noch an einem der Stadttore anbringen. Alle schon existenten Bilder wurden durch die Kommune entfernt. Ausgenommen waren von dieser Regelung die Darstellungen von Christus, Maria und den Heiligen, außerdem die Wappen der Kirche, des Papstes, der Anjou und des Königs von Frankreich. Die Wappen der Anjou durften dieser Regelung zufolge nicht mit den Wappen der Kommune, des *Popolo*, der *Parte Guelfa* oder einer Privatperson kombiniert werden. Der interessanteste Teil dieser Bestimmungen betrifft die Ausnahmen: Wappen und Bilder, welche einen Sieg der Kommune, die Erwerbung einer Stadt oder eines Kastells commemorieren, waren innerhalb einer Kirche, des Palazzo del Podestà (Bargello), des Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) oder an den Tribunalen der *Sestieri* erlaubt.¹⁴¹⁶ Bei Leonardo Bruni wird im 15. Jahrhundert eine höchstwahrscheinlich bildliche Darstellung des Triumphs von Campaldino 1289 im Bargello erwähnt.¹⁴¹⁷ Dies wäre nicht nur die erste bekannte Darstellung politischen Inhalts in Florenz, sondern zudem die früheste mit einer Geschichtsdarstellung, welche eine kommunale Eroberung thematisiert. Laut Quelle ist dabei jedoch weniger der Sieg der Florentiner über Arezzo als vielmehr der Misserfolg der Florentiner Verbannten verbildlicht.¹⁴¹⁸ Kurz nach dem Sieg der Schwarzen Guelfen über die Weißen und die Ghibellinen in der Nähe des Kastells von Pulicciano 1302 entstand ein weiteres, nur durch eine Quelle überliefertes Wandbild im Bargello, welches dieses Ereignis commemorierte.¹⁴¹⁹ DONATO erwähnte außerdem eine Darstellung der Eroberung der Festung von Montaccianico.¹⁴²⁰ Über das Erscheinungsbild dieser längst nicht mehr erhaltenen Bilder läßt sich heute kaum mehr etwas sagen. Charakteristisch für die Darstellung der historischen Siege im Florentiner Kontext scheint ein gewisser „Racheaspekt“ zu sein: So ging es weniger um die Verbildlichung der territorialen Erwerbungen, sondern um den Florentinern zugefügte Beleidigungen, welche es zu rächen galt.

¹⁴¹³ Brutus ist von vier Tugendpersonifikationen flankiert, welche die sich dem Richter nähernden Feinde zurückweisen, vgl. zu diesem Fresko ausführlich RUCK 1989; DONATO 2004, S. 30f.

¹⁴¹⁴ Vgl. WIERUSZOWSKI 1944, S. 26.

¹⁴¹⁵ Vgl. SEILER 2004, S. 219.

¹⁴¹⁶ Vgl. SEIDEL, Max: "Castrum pingatur in palatio". 1. Recherche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena. In: *Prospettiva*, XXVIII, 1982, S. 17–41; RUBINSTEIN 1994, S. 48; SEILER 2004, S. 219.

¹⁴¹⁷ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE II.2 1908, S. 351; DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.3 1927, S. 221; RUBINSTEIN 1994, S. 49; DONATO 1994, S. 504; DONATO 1997, S. 363.

¹⁴¹⁸ Vgl. HAGER 1939, S. 109.

¹⁴¹⁹ Überliefert ist dieses Bild durch einen Zahlungsbeleg an den Maler Grifo di Tancredi, datiert vom 30. September 1303. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.3 1927, S. 221 legte die Quelle „*facit in palatio comunis Florentie de facto Pulliciani*“ laut DONATO 1994, S. 504 falsch aus, und schrieb, dass sich das Bild im Palazzo dei Priori, das heißt im Palazzo Vecchio befunden habe. Vgl. DAVIDSOHN folgend auch HAGER 1939, S. 108f.; WIERUSZOWSKI 1944, S. 22; RIESS 1981, S. 128, Anm. 25.

¹⁴²⁰ DONATO zitierte eine Quelle, wonach das Kastell von Montaccianico „*in sala Florentie super muris dicte sale super quibus erat picta civitas Pistorii tamquam rebelata dicte civitati Florentie*“. (Bib.Laur., ms. Acquisti e Doni 155, f. 3r), zitiert nach DONATO 1994, S. 505.

HAGER stellte im Vergleich mit den Wandmalereien des Dogenpalastes der Republik Venedig, welche ihre geschichtliche Überlieferung schon früh „zum Mythos des Staates ausgebaut und erhöht“ hatte,¹⁴²¹ fest, dass in Florenz erst die Medici einen „bildlich gestaltbaren, dichterisch empfundenen Mythos“ aufbauten.¹⁴²² Dagegen wurde bei der bildlichen Darstellung von Schlachten in Florenz der Bezug zur Schand- oder Spottmalerei offensichtlich.¹⁴²³

Die verlorenen Florentiner Darstellungen unterschieden sich demnach wahrscheinlich von den erhaltenen Fresken in Siena, in der *Sala del Mappamondo*,¹⁴²⁴ dem Sitzungssaal des Sieneser Rats im Palazzo Pubblico. In diesem Saal findet sich eine singuläre Folge von gemalten Burgen, welche die Erweiterung des Sieneser Hoheitsgebietes dokumentieren.¹⁴²⁵ 1980 wurde unterhalb des Freskos mit der Einnahme von Montemassi im Jahre 1328 durch Guido Riccio di Niccolò da Folignano eine frühere Darstellung eines Städtchens und zweier Adelliger entdeckt.¹⁴²⁶ Das Guidoriccio-Fresko von Simone Martini entstand 1331 und zeigt rechts die Zelte der Sieneser Armee – erkennbar an den Stadtwappen – sowie ein Belagerungskastell und links die von einem Palisadenzaun umkreiste Stadt Montemassi. Der siegreiche Feldherr ist im Vordergrund von rechts nach links reitend dargestellt. Die Darstellung beschränkt sich nicht auf das monumentale Feldherrenporträt, sondern zeigt – topographisch korrekt – die Einnahme von Montemassi. Das Fresko mit dem Feldherren Guidoriccio wird in trecentesken Quellen unter dem Namen „Montemassi“ geführt.¹⁴²⁷ Mit dem Namen des jeweiligen Ortes sind auch die neun Reliefs am Grabmal des Guido von Tarlati (gest. 1327) im Dom von Arezzo bezeichnet, in denen die Eroberungen des potenten Ghibellinen dargestellt sind.¹⁴²⁸

Im Gegensatz zur Malerei hat sich im Medium der Skulptur ein bedeutender öffentlicher Profanzyklus in Florenz erhalten, die Reliefs des Campanile des Doms.¹⁴²⁹ Dargestellt sind unter anderem Szenen aus dem bürgerlichen Leben in der Stadt und außerhalb der Mauern, die menschliche Künste und Arbeiten repräsentieren: eine Zusammenfassung des kommunalen Mikrokosmos.¹⁴³⁰

Es zeigt sich, dass es auch in Florenz profane Bilder im öffentlichen Raum gab, welche die Stadt und ihre Bewohner zum Thema hatten, obgleich davon heute wenig erhalten ist. Vornehmlich waren diese Bilder allegorischen Inhaltes – die Darstellung geschichtlicher

¹⁴²¹ HAGER 1939, S. 105ff. zu der Ausmalung des Ratsaales im Dogenpalast.

¹⁴²² EBD., S. 108.

¹⁴²³ „Das wenige, was wir aus dem 13. Jahrhundert über Bildberichte von Schlachten usw. hören, ist immer vom Geiste der Parteilung gefärbt und grenzt an das Spottbild.“ Siehe HAGER 1939, S. 108, vgl. außerdem DONATO 1994, S. 505.

¹⁴²⁴ Benannt nach einer Weltkarte von Ambrogio Lorenzetti, welche um 1344 an der Westwand des Saales entstand. Spuren dieser kreisrunden Weltkarte sind noch unterhalb des Guidoriccio-Freskos zu erkennen, vgl. KEMPERS 1989, S. 148.

¹⁴²⁵ Vgl. SEIDEL 1982; SEILER 1989, S. 76ff. Die früheste Quelle für eine der – nicht mehr erhaltenen Burgendarstellungen – bezieht sich auf die Eroberung von Giuncarico, datiert auf 1314. Darin wird auf eine bildliche Darstellung der Übergabe der Stadt an die Sienesen eingegangen, vgl. KEMPERS 1989, S. 151 und 152ff.

¹⁴²⁶ Datierung und Zuschreibung dieser Neuentdeckung sind umstritten, vgl. SEIDEL 1982, S. 18–21, der darin die erwähnte Einnahme Giuncaricos erkannte, das Bild deshalb auf 1315 datierte und Duccio zuschrieb. Laut KEMPERS handelt es sich um die Einnahme von Arcidosso, welche 1331 durch Guidoriccio erfolgte. Die beiden Adelligen sind demnach die Grafen Aldobrandeschi von Santa Fiora, dargestellt beim Verkauf der Festung von Arcidosso, vgl. KEMPERS 1989, S. 155.

¹⁴²⁷ Vgl. SEILER 1989, S. 77.

¹⁴²⁸ Vgl. zum Tarlati-Grabmal HAGER 1939, S. 95f.; DONATO 1994, S. 507ff.

¹⁴²⁹ Andrea Pisano und Werkstatt führten die Reliefs zwischen 1334 und 1340/1341 nach Entwürfen von Giotto aus, vgl. KREYTENBERG 1984.

¹⁴³⁰ Vgl. WIERUSZOWSKI 1944, S. 31.

Ereignisse beschränkte sich auf militärische Aktionen der Florentiner Miliz. Da man über diese verlorenen Wandbilder kaum informiert ist, erweist es sich als schwierig, sie im Verhältnis mit den Miniaturen der illustrierten Villani-Chronik zu sehen.

3. Florenz in den Bildern der *Nuova Cronica*: die Wahrnehmung der jüngeren Vergangenheit

Nachdem im vorhergehenden Abschnitt dargelegt wurde, was die Profandarstellungen im öffentlichen Raum in Florenz thematisierten, wird nun der Blick auf die Darstellung von Florenz in den Miniaturen des Chigiano gelenkt. Dabei stellt sich die Frage, welche Ereignisse aus der jüngeren Florentiner Geschichte verbildlicht werden und welche Wertung diese Begebenheiten in Text und Bild erfahren. Als erstes wird die Verwendung der kommunalen Wappen in den Miniaturen untersucht, da der Heraldik als Identifikationsinstrument eine bedeutende Rolle zukam. Daran anschließend wird gezeigt, wie sich der „guelfische Mythos“, den Villani im Text entwickelte, in den Bildern widerspiegelt.

3.1. Zur Florentiner Heraldik im Trecento

Die Ursprünge der Wappenverwendung liegen im militärischen Bereich: So versammelten sich unter großen Stofftüchern die zusammengehörigen Gruppen von Soldaten, um gemeinsam in die Schlacht zu ziehen. Die Farben dieser Standarten waren wegen ihrer Fernwirkung von Bedeutung. Weiter fungierten die Wappen an der Rüstung oder auf den Schilden der Soldaten als eine Art „Pass“, anhand dessen die Gefallenen nach einer Schlacht identifiziert werden konnten. Das Heer wurde außerdem von einer großen Leitfahne mit dem jeweiligen Wappen angeführt.¹⁴³¹ Später wurden Wappen zur Identifikation von Rittern bei Turnieren eingesetzt. Trägermedien von Wappen konnten Fahnen, Standarten, Banner, Fahnenlanzen, Wappenschilde, Rüstungen, Schabracken u.a. sein.¹⁴³² Im 12. Jahrhundert nahm die Bedeutung der Heraldik auch außerhalb des Kriegswesens zu: „Wappen waren von Anfang an mehrdeutig, und mit der Vervielfältigung und Ausdifferenzierung ihres Gebrauchs, die mit ihrem Transfer in nichtmilitärische Bereiche verbunden war, ging auch eine Erweiterung ihrer semantischen Funktionen einher.“¹⁴³³ In der illustrierten Villani-Chronik dienen die Wappen als Erkennungszeichen einzelner Länder, Herrscher, Städte, Religionen und Personen.¹⁴³⁴

¹⁴³¹ Vgl. zur Fahnenverwendung im Mittelalter LDMA IV 1989, Sp. 1555; HÜLSEN-ESCH 1994, S. 197ff. zur Funktion der Fahnen im militärischen, religiösen und kommunalen Kontext. ZUG TUCCI untersuchte den Gebrauch von Fahnen in der spätmittelalterlichen Toskana insbesondere anhand der Äußerungen Giovanni Villanis in der *Nuova Cronica* sowie Giovanni Sercambis in seiner Luccheser Chronik (ZUG TUCCI, Hannelore: *Bandiere e insegne militari in Toscana*. In: *Guerra e Guerrieri nella Toscana del Rinascimento*. Hrsg. v. Franco CARDINI und Marco TANGHERONI. Florenz 1990, S. 55–81). Auf die bildlichen Darstellungen von Bannern, Standarten und Fahnenlanzen in den beiden illustrierten Handschriften der Chroniken Villanis und Sercambis ging ZUG TUCCI nicht ein, obgleich über zehn Miniaturen aus der Sercambi-Chronik den Aufsatz illustrieren.

¹⁴³² Als Standarten (im italienischen *stendardo*) werden meist Fahnen in großen Dimensionen benannt, welche z.B. den Fahnenwagen (*carroccio*) schmückten, vgl. EBD., S. 61. Der Begriff „Banner“ kommt vom Mittelhochdeutschen *banier*, *banier*, *baner* und bezeichnet allgemein eine Fahne als „führendes Zeichen einer Schar oder ein Fähnlein am Speer“, siehe SCHÖNTAG 1997, S. 86. Banner sind hochrechteckige, an Lanzen angebrachte Fahnen. Am Schaft einer Lanze befestigte, langrechteckige Fahnen wurden im Altfranzösischen als *gonfalon* bezeichnet, wovon sich der italienische Begriff *gonfalone* oder *contalone* ableitete. Zur Begrifflichkeit vgl. grundsätzlich SCHRAMM 1956, S. 643–673, außerdem ZUG TUCCI 1990, S. 60ff. zu den unterschiedlichen Bezeichnungen und Bedeutungen im Trecento.

¹⁴³³ SEILER 2004, S. 207.

¹⁴³⁴ Auf die Darstellung der Wappen im Chigi L.VIII.296, ihre Authentizität und Verwendung gehen die Kurzbeschreibungen der Miniaturen im 2005 erschienenen *IL VILLANI ILLUSTRATO* ausführlich ein. Auf diese Publikation sei an dieser Stelle ausdrücklich verwiesen.

Besonders fällt die vielschichtige Verwendung der Wappen von Florenz zur Kennzeichnung der Kommune, der einzelnen Parteien oder Privatpersonen auf.¹⁴³⁵ Eher unwahrscheinlich erscheint es, dass die Miniaturen bei der Ausführung des Chigiano auf eines der im Spätmittelalter verbreiteten Wappenbücher zurückgriffen, welches den Herolden als eine Art „Nachschlagewerk“ diente. Solche heraldischen Fachbücher sind beispielsweise aus dem niederländischen Raum für das 14. Jahrhundert zahlreich überliefert,¹⁴³⁶ während es in Italien offensichtlich weitaus weniger dieser Wappenbücher gab als im restlichen Europa. Auch das Heroldswesen war in Italien weniger ausgeprägt: „La minor compattezza del mondo feudale in Italia non poteva produrre che in misura secondaria materiali di questo genere.“¹⁴³⁷ In Italien sind es in erster Linie die Chroniken, wie die des Villani oder des Sercambi, in denen Wappen schriftlich und bildlich überliefert werden.¹⁴³⁸

Villani erwähnte in der *Nuova Cronica* eine Vielzahl von kommunalen Florentiner Wappen, so neben den zwölf Wappen der Zünfte¹⁴³⁹ weit über 100 verschiedene Wappen der diversen Militäreinheiten.¹⁴⁴⁰ Die meisten dieser Wappen wurden erst nach 1250, das heißt nach der Einrichtung des *Primo Popolo*, in Florenz eingeführt. Neben den Wappen, welche die Kommune selbst trug, gab es zahlreiche Wappen von Privatpersonen in Florenz. Da die Führung eines Wappens keiner Reglementierung von Seiten der Kommune unterlag, konnte jeder, der dies wollte, ein eigenes Wappen tragen. PASTOUREAU ging der Frage nach, wer bei der Kreation eines neuen Wappens im 14. Jahrhundert die vielfältigen Bezüge herstellte.¹⁴⁴¹ Neben der Neuschaffung von Wappen für Popolanen waren nach 1293 auch Wappenwechsel der Klasse der Magnaten an der Tagesordnung.¹⁴⁴² PASTOUREAU vermutete, dass die Magnaten die besseren Kenner der Praktiken und Regeln der Heraldik waren: „La maggior parte di essi, conosce senza dubbio, gli stemmi del proprio lignaggio e della quasi totalità dei lignaggi fiorentini.“¹⁴⁴³ Das Führen der kommunalen Wappen durch einen Privatmann war ausschließlich nach Autorisation durch die Kommune möglich und dann auch nur für die Zeit,

¹⁴³⁵ Zu Beginn des 13. Jahrhunderts bildete sich in Italien eine kommunale Heraldik heraus. Bislang gibt es nur wenige Arbeiten zur heraldischen Repräsentation der mittelalterlichen Kommunen. Eine Ausnahme bilden die Aufsätze von ZUG TUCCI 1990, welche die Ausdrucksmöglichkeiten und die Funktion der kommunalen Wappen anhand der Überlieferungen in den Stadtchroniken des Villani und Sercambi untersuchte, sowie von SEILER 2004, in dem erste Überlegungen zur Funktion der kommunalen Heraldik in Florenz angestellt wurden und schließlich der Beitrag von SAVORELLI 2005 im Sammelband *IL VILLANI ILLUSTRATO*, welcher die Grundlage der folgenden Überlegungen darstellten. Allgemein zur Heraldik vgl. insbesondere die Bibliographie bei SAVORELLI 2005, S. 53, Anm. 1, außerdem VOK FILIP, Václav: Einführung in die Heraldik. Stuttgart 2000; BASCAPÈ, Giacomo C. und Marcello DEL PIAZZO: *Insegni e simboli. araldica pubblica e privata. Medioevale e moderna*. Rom 1983. Zur Florentiner Heraldik im kommunalen Zeitalter außerdem vgl. PAPI, Massimo D.: *L'araldica fiorentina nell'età comunale: un problema da definire*. In: *L'araldica. Fonti e metodi*. Atti del convegno internazionale di Campiglia Marittima. Campiglia Marittima 6.–8. März 1987. Florenz 1989, S. 26–29; PASTOUREAU, Michel: *Mutamenti sociali e cambiamenti di arme nella Firenze del XIV secolo*. In: *EBD.*, S. 30–39; SEILER 1989, S. 247–255.

¹⁴³⁶ Vgl. WACKER 2002, S. 53f.

¹⁴³⁷ SAVORELLI 2005, S. 54.

¹⁴³⁸ Die mittelalterlichen Chroniken wurden unter dem Aspekt der Heraldik jedoch bislang nicht systematisch untersucht.

¹⁴³⁹ Beschrieben in VII 13.

¹⁴⁴⁰ Vgl. die Aufstellung bei SEILER 2004, S. 209, Anm. 18. Mit den Äußerungen Villanis zum Fahnengebrauch hat sich insbesondere ZUG TUCCI 1990 auseinandergesetzt.

¹⁴⁴¹ So war bei der Schaffung eines Wappens nichts dem Zufall überlassen: „Per lo stemma come per ogni codice sociale medioevale, una scelta è sempre motivata. La cultura medioevale è totalmente estranea al concetto di „arbitrarietà del segno““, PASTOUREAU 1989, S. 37.

¹⁴⁴² Die Aufgabe des sozialen Status und der Eintritt in die soziale Klasse des *Popolo* erforderte die Änderung des alten, feudalen Wappens, vgl. SEILER 2004, S. 214f.

¹⁴⁴³ PASTOUREAU 1989, S. 36.

in der dieser ein kommunales Amt innehatte.

In der illustrierten Handschrift der *Nuova Cronica* sind private Florentiner Wappen nur selten dargestellt, dagegen äußerst häufig die wichtigsten offiziellen Wappen der Kommune. Es fällt auf, dass die Kapitel mit den ausführlichen Beschreibungen von unzähligen Florentiner Wappen keine Bebilderung erfuhren, und in den Miniaturen nur die bedeutendsten kommunalen Wappen vorkommen. Der Chigiano ist jedoch auch äußerst reich an Wappendarstellungen, auf welche der Chronist im Text an der gegebenen Stelle nicht explizit einging. Bei der Analyse des Verhältnisses von Text und Bild wurde deutlich, dass die Miniaturen im Regelfall kaum über den Text hinausgehen, sondern präzise Umsetzungen desselben sind. Bei der Erwähnung von Wappen und ihrer bildlichen Darstellung im Chigiano stellt sich die Text-Bild-Beziehung anders dar: Häufig sind mehrere Wappen verbildlicht, als im Chroniktext beschrieben. Die Miniaturen sind also ausführlicher als der Text. SAVORELLI erklärte dies schlüssig: „le immagini araldiche non rispondono a un intento didascalico, decorativo, né tanto meno celebrativo, ma sono strettamente funzionali alla comprensione dell'evento narrato.“¹⁴⁴⁴ In der Tat dienen die heraldischen Zeichen im Chigiano in erster Linie der Bilderzählung, das heißt der klaren Identifikation einzelner Figuren oder Personengruppen. Im Gegensatz zu später entstandenen Chroniken wie derjenigen des Konstanzer Konzils von Richental,¹⁴⁴⁵ wurde beim Chigiano kein Wert auf Vollständigkeit der Wappendarstellung gelegt. Die Handschrift fungiert also nur bedingt als „Wappenbuch“.

Die Florentiner Stadtwappen im Chigiano

Im Folgenden soll insbesondere die Verwendung der Wappen der Stadt Florenz in der illustrierten Chronik des Villani näher untersucht werden, die bislang von der Forschung nicht beachtet wurden. Auf die Darstellung der außerflorentinischen, insbesondere der apokryphen Wappen dagegen ging SAVORELLI in seinem 2005 erschienenen Aufsatz ein. Grundsätzlich zeigt es sich, dass im Chigiano eine Vielzahl an Wappenträgern vorkommen: In erster Linie sind es die italienischen Städte, welche anhand ihrer heraldischen Zeichen zu identifizieren sind, desweiteren die Herrscher Italiens und Europas, bedeutende Familien oder Einzelpersonen. Dabei tragen auch historische Figuren wie die Gestalten der Antike oder Völker wie die Sarazenen oder Langobarden Wappen.¹⁴⁴⁶ Diese Wappen sind größtenteils frei erfunden. SAVORELLI wies jedoch darauf hin, dass sich beispielsweise das Wappen des Priamos¹⁴⁴⁷ schon im ältesten bebilderten Wappenbuch Frankreichs, dem *Le Breton*, dargestellt wurde.¹⁴⁴⁸

In den Miniaturen des Chigiano finden sich 1.) das angebliche „Wappen der Vereinigung von Florenz und Fiesole“, das wahrscheinlich älteste kommunale Wappen der Stadt Florenz, welches laut Villani schon 1010 eingeführt wurde.¹⁴⁴⁹ Es handelt sich um ein gespaltenes

¹⁴⁴⁴ SAVORELLI 2005, S. 56.

¹⁴⁴⁵ Vgl. WACKER 2002.

¹⁴⁴⁶ Vgl. SAVORELLI 2005, S. 56f.

¹⁴⁴⁷ Siehe f. 18v, f. 19r, f. 19v. Es handelt sich um das auf der Fahne dargestellte Wappen mit den zwei sich auf den Hinterbeinen gegenüberstehenden schwarzen Löwen auf Goldgrund.

¹⁴⁴⁸ Er vermutet deshalb, dass bei der Gestaltung des Chigiano Vorlagen zum Tragen kamen, vgl. SAVORELLI 2005, S. 57 und S. 84. Siehe auch IV.A.3.1.1.

¹⁴⁴⁹ Vgl. IV 7. Villani berichtete, dass das gespaltenes Wappen nach der Zerstörung von Fiesole und dem Zuzug der Fiesolaner nach Florenz eingeführt wurde. Die rote Farbe stand demnach für Florenz, welches diese Wappenfarbe von den Römern erhalten hatte, die weiße Farbe für Fiesole, vgl. SEILER 2004, S. 209, Anm. 21. Dabei handelt es

Wappen in den Farben Rot und Weiß.¹⁴⁵⁰ Die Verwendung lag vornehmlich im militärischen Bereich: So wurde der *Carroccia*, der Fahnenwagen der Kommune, mit der einer rot-weißen Standarte ausgezeichnet. Dieses Wappen der Kommune kommt in den Miniaturen am seltensten vor.¹⁴⁵¹

2.) Das Lilienwappen der Florentiner Kommune. Das erste Lilienwappen zeigte eine weiße Lilie auf rotem Grund.¹⁴⁵² Während des *Primo Popolo* wurde das Wappen der Kommune geändert und wies danach eine rote Lilie mit Blütenständen auf weißem Grund auf.¹⁴⁵³ Der 1252 eingeführte *Fiorino d'oro* beispielsweise trug auf einer Seite die Florentiner Lilie, auf der anderen Seite eine Darstellung des Stadtpatrons Johannes. In den Miniaturen des Chigi L.VIII.296 findet sich ausschließlich das nach 1250 geänderte Lilienwappen von Florenz. Dieses Wappen kommt am häufigsten vor.

Das Regime des guelfischen *Secondo Popolo* ergänzte das Repertoire der kommunalen Florentiner Wappen. In der illustrierten Chronik sind neben den schon erwähnten Stadtwappen auch die „neuen“ Wappen verbildlicht. So finden sich:

3.) Das Wappen der *Parte Guelfa*, welches den Guelfen durch Papst Clemens IV. (1265–1268) verliehen wurde. Es zeigt einen roten Adler in weißem Feld, welcher eine grüne Schlange in seinen Krallen hält.¹⁴⁵⁴ In Florenz war dieses Wappen an allen Gebäuden in guelfischem Besitz präsent.¹⁴⁵⁵ Das Wappen mit dem guelfischen Adler kommt im Chigiano insgesamt sieben Mal vor.¹⁴⁵⁶ Das Adlerwappen der Guelfen wird im Chigiano für die Kennzeichnung der guelfischen Liga der Toskana, das heißt der aus Florenz und den anderen Städten in das Exil Gezwungenen, verwendet.

4.) Das der Kommune 1288 durch Karl I. von Anjou verliehene Anjou-Wappen mit den Lilien des Königswappens von Frankreich.¹⁴⁵⁷ Das Wappen mit den goldenen Lilien auf blauem Grund und dem roten *lambello*, dem Turnierkragen, wurde seit dieser Zeit von der Stadt Florenz als Wappen geführt. In mehreren Miniaturen der illustrierten Handschrift trägt die Florentiner Armee das Anjou-Wappen.¹⁴⁵⁸ Auf f. 88v ist dargestellt, wie die Florentiner 1254 Arezzo

sich vermutlich um eine Legende. In IV 2 legte Villani dar, dass schon während der Herrschaft des Markgrafen Hugo (gest. 1006) mehrere Adelsfamilien die Farben rot und weiß „*per suo amore*“ in ihr Wappen aufgenommen hätten. Laut SEILER kann dies nicht zutreffen, da Wappen damals noch nicht in Gebrauch waren, EBD.

¹⁴⁵⁰ Die korrekte Bezeichnung der Tinktur ist die Metallfarbe Silber, welche jedoch im Chigiano mit weißer Farbe dargestellt ist. Gold wird entsprechend in der Malerei häufig mit Gelb ersetzt. Da Villani jedoch in der *Nuova Cronica* die Wappenfarbe als „*bianco*“ bezeichnete, soll auch im Folgenden die Bezeichnung „Weiß“ beibehalten werden.

¹⁴⁵¹ F. 50r, 96r, 180r, 180v.

¹⁴⁵² Villani erwähnte die angeblich antiken Ursprünge dieses Wappens in I 40: Die Florentiner hatten danach die rote Tinktur von den Römern übernommen und im Gedenken an Fiorinus eine weiße Lilie als Wappenbild gewählt. Vgl. SEILER 2004, S. 209.

¹⁴⁵³ Laut Villani existierte das Wappen mit der roten Lilie auf weißem Grund schon als Wappen der Guelfen vor 1250. Er erwähnte dieses guelfische Wappen im Zusammenhang mit der Vertreibung der Guelfen aus Florenz im Jahre 1248, also zwei Jahre vor der Einrichtung des *Primo Popolo*. „*di'avea la 'nsegna de' Guelfi, cioè il campo bianco e 'l giglio vermiglio*“ (VI 33). In VI 43 erläuterte der Chronist den Wechsel der Wappenfarben während des *Secondo Popolo*, siehe auch SEILER 2004, S. 211, Anm. 27.

¹⁴⁵⁴ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE IV.1 1922, S. 106.

¹⁴⁵⁵ Vgl. SEILER 1989, S. 251.

¹⁴⁵⁶ F. 80r, f. 81v, f. 88v, f. 95v, f. 96v, f. 97v, f. 101v.

¹⁴⁵⁷ Villani berichtete in VII 124, dass die Florentiner Armee vorneweg das „*nsegna reale dell'arme del re Carlo*“ trug, vgl. auch SEILER 2004, S. 212f.

¹⁴⁵⁸ Das Wappen der Anjou kommt in der Handschrift sehr häufig vor, jedoch meist im Zusammenhang mit einem Herrscher der Anjou (Karl I. von Anjou, Karl II. von Anjou oder Robert von Anjou). In diesen Fällen repräsentiert das Wappen die dargestellten Personen, nicht die Florentiner Kommune.

belagern.¹⁴⁵⁹ Die Zelte des Heerlagers im linken Bildteil tragen neben Lilienwappen und *Croce del Popolo* auch das Wappen der Anjou. Auch auf f. 142r trägt das Florentiner Heer, welches sich von der Belagerung Arezzos zurückzieht, neben den Florentiner Wappen das der Anjou.¹⁴⁶⁰ An prominenter Stelle findet sich das Anjou-Wappen bei der Darstellung der Florentiner Niederlage von Montaperti im Jahre 1260 auf f. 93v: Hier ist der Fahnenwagen der Kommune, der traditionell die rot-weiß gespaltene Standarte trägt, außerdem mit zwei Bannern ausgestattet, dem Anjou-Wappen links und dem Florentiner Lilienwappen rechts.

5.) Das seit 1293 existierende *Croce del Popolo*, welches ein rotes Kreuz auf weißem Grund zeigt.¹⁴⁶¹ Dieses Wappen wurde für das neu eingerichtete Amt des *Gonfaloniere di Giustizia* geschaffen, eine Position, welche im Zusammenhang mit dem Erlass der *Ordinamenti di Giustizia* im Jahre 1292 steht. Der *Gonfalone di Giustizia* ist das Hauptbanner des guelfischen *Popolo*-Regimes. Auch dieses Wappen ist im Chigiano oft – über 30 Mal – dargestellt.

Es stellt sich die Frage, wie diese Wappen in den Miniaturen der *Nuova Cronica* verwendet werden. Die angebliche Zerstörung des antiken Florenz durch Totila und die dadurch notwendig gewordene Fiktion vom Wiederaufbau des „modernen“ Florenz durch Karl den Großen bildet innerhalb der Geschichtskonstruktion von Florenz eine bedeutsame Zäsur. Die Geburtsstunde des „neuzeitlichen“ Florenz liegt damit in der Vorstellung des Chronisten Villani im Jahre 802. Dies wird durch die Verwendung des Florentiner Lilienwappens deutlich, welches im Chigiano zum ersten Mal auf f. 44r bei der Illustration des Wiederaufbaus von Florenz durch Karl den Großen und die Römer erscheint. Der Heraldik kommt demnach eine identitätsstiftende Bedeutung zu. Der Torturm in der rechten Bildhälfte ist mit der roten Florentiner Lilie auf weißem Grund beflaggt.¹⁴⁶² Im dazugehörigen Text (III 1) ist das Stadtwappen nicht explizit erwähnt und in den vorherigen Miniaturen reicht das Baptisterium als Erkennungszeichen für Florenz aus. Die Darstellung des Lilienwappens an dieser Stelle ist also signifikant.

Ab f. 44r taucht das kommunale Lilienwappen im Bilderzyklus des Codex zahlreich auf Bannern und Schilden, welche die Florentiner Miliz mit sich führt, auf. Nicht immer sind dabei die charakteristischen Blütenstände des Florentiner Wappens dargestellt, was vermutlich auf eine Nachlässigkeit bei der Ausführung des Wappens in den kleinteiligen Miniaturen zurückzuführen ist. Mit dem Lilienwappen werden darüber hinaus Florentiner Besitzungen im Umland gekennzeichnet. Sehr häufig tritt das Wappen in Verbindung mit dem *Croce del Popolo* auf. Letzteres ist erstmals auf f. 49v dargestellt, wo die Zerstörung Fiesoles, welche laut Villani angeblich 1010, tatsächlich jedoch erst 1125 stattfand, verbildlicht ist. Es zeigt sich, dass bei der Verwendung der Wappen in den Miniaturen nicht auf historische Genauigkeit geachtet wurde, das heißt auf die Tatsache, ob die dargestellten Wappen zu einem bestimmten Zeitpunkt schon existierten. Der ansonsten sehr enge Bezug zum Text ist bei der Verwendung der kommunalen Wappen nicht festzustellen. Einzig das gespaltene Wappen von Florenz, welches – wie Villani

¹⁴⁵⁹ VI 61: Graf Guido Guerra hatte eigenmächtig die Ghibellinen aus Arezzo vertrieben (in der Miniatur rechts), welche mit den Florentinern jedoch verbündet waren. Die Florentiner belagerten daraufhin Arezzo und setzten den Grafen ab.

¹⁴⁶⁰ VII 120. Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE II.2 1908, S. 314ff.

¹⁴⁶¹ Vgl. VIII 1 sowie SEILER 2004, S. 211, Anm. 33.

¹⁴⁶² SEILER meinte, dass durch die Beflaggung des linken Torturms mit dem französischen Königswappen, welches Karl den Großen vertritt, die Aussage „Das Individuum X ist Signore des Ortes Y“ veranschaulicht werde, vgl. SEILER 1989, S. 104.

in IV 7 berichtet – bei der Zuwanderung der Fiesolaner nach Florenz als Symbol der Vereinigung der beiden Bevölkerungsgruppen geschaffen wurde, findet sich erstmals als Textillustration auf f. 50r, wo eben die Fiesolaner Bürger vor dem Stadttor von Florenz dargestellt sind. Das senkrecht gespaltene Wappen von Florenz kommt im Chigiano außer in der von Villani explizit erwähnten Verwendung als Hauptstandarte des *Carroccio* nur sehr selten vor. Die kommunalen Wappen – das Lilienwappen und das *Croce del Popolo* – dienen im Chigiano in der Regel zur Identifikation der Florentiner Miliz und der außer-florentinischen Besitzungen, das der Kommune verliehene Anjou-Wappen kommt ausschließlich im Zusammenhang mit dem Florentiner Heer vor. In dieser Bedeutung sind auch die unzähligen anderen Wappen der italienischen Städte sowie der europäischen Herrscher im Chigi L.VIII.296 eingesetzt. Es handelt sich meist um die Verbildlichung mobiler Wappen, welche zu bestimmten Zwecken wie militärischen Aufmärschen verwendet wurden. In zwei Miniaturen der Handschrift finden sich dagegen ortsgebundene, fest installierte Wappen an öffentlichen Gebäuden. Über dem Tor der Stadt Pistoia, welche sich nach der Belagerung durch die Florentiner 1253 jenen ergab, sind Schilde mit dem *Croce del Popolo* links und dem Lilienwappen rechts angebracht.¹⁴⁶³ Solche ortsgebundenen Wappenensembles sind in Florenz aus dem 13. und 14. Jahrhundert zahlreich überliefert, als Beispiel sei die Bekrönung des Südportals des Bargello genannt.¹⁴⁶⁴ SEILER konnte aufzeigen, dass bei komplexeren Wappengruppierungen den verschiedenen Positionen ein bestimmter hierarchischer Rang zukommt. Das im Bild rechts stehende Wappen ist dabei beispielsweise erhabener als das linke. In der Miniatur auf f. 87r wird mit den Wappen verdeutlicht, dass in der Stadt Pistoia – heraldisch durch das in rot und weiß geschachte Wappen repräsentiert – von den Florentiner eine Festung „*sulla porta che viene da Firenze*“, also an der *Porta Fiorentina* errichtet wurde. Es handelt sich bei der Darstellung um eine exakte Illustration des Textes, welche zusätzlich noch impliziert, dass die Florentiner mit dem Bau des Kastells die Pistoianer kontrollieren. Weitere immobile Wappen finden sich auf f. 167r verbildlicht: Die Miniatur zeigt Corso Donati, den Anführer der Schwarzen Guelfen, welcher seine Anhänger aus dem „*carcere del Comune*“ befreit.¹⁴⁶⁵ Das kommunale Gefängnis ist wiederum durch die beiden Stadtwappen gekennzeichnet.

Zusammenfassung

Die Untersuchung zeigte, dass die bedeutendsten und bekanntesten Florentiner Wappen im Chigiano relativ unterschiedslos bei der Darstellung verschiedenster historischer Ereignisse eingesetzt wurden. Dabei finden sich einzelne Wappen wie das *Croce del Popolo* beispielsweise in Miniaturen, welche Ereignisse thematisieren, die vor der überlieferten Einführung des Wappens stattfanden. SAVORELLI sah darin die Idee „di un sistema di segni unitario e universale, non di casta, dunque, ma esteso a più applicazioni nello spazio e nel tempo“.¹⁴⁶⁶ In diesem „kommunalen“ Anspruch unterscheidet sich die illustrierte *Nuova Cronica* von der Wappenverwendung und Wappendarstellung im Kontext des europäischen Adels wie in der Handschrift des Balduineums mit der Romfahrt Heinrichs VII. SAVORELLI wies darauf hin, dass im Balduineum einzig die Wappen des Kaisers und die seiner Vasallen präzise

¹⁴⁶³ VI 54.

¹⁴⁶⁴ Vgl. hierzu insbesondere SEILER 2004, S. 225ff.

¹⁴⁶⁵ VIII 49, vgl. außerdem DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 176ff.

¹⁴⁶⁶ SAVORELLI 2005, S. 56.

widergegeben sind, während die heraldischen Zeichen der italienischen Städte reine Phantasiewappen darstellen, bei denen kein Wert auf historische Genauigkeit gelegt wurde.¹⁴⁶⁷ Im Chigiano dagegen wurden die italienischen und mitteleuropäischen Wappen der Städte und Herrscher mit größtmöglicher Präzision verbildlicht.

3.2. Guelfen und Ghibellinen

Prägend für Villani und seine Zeitgenossen waren die wiederholten Konflikte, welchen die Florentiner Kommune im 13. und 14. Jahrhundert ausgesetzt war. Als Grund wurde neben dem kriegerischen Einfluss des alten Stadtpatrons Mars von Villani insbesondere die Vermischung der Florentiner mit den Fiesolanern vermutet.¹⁴⁶⁸ Im Chigiano finden sich die diversen Auseinandersetzungen verbildlicht. Es zeigt sich, dass Villani – obgleich auf der Seite der Schwarzen Guelfen stehend – in erster Linie ein ausdrücklicher Gegner der Parteienkämpfe war.

3.2.1. Die guelfische Trias: Rom, Frankreich und Florenz



Abb. 129

Villani entwickelte in seiner *Nuova Cronica* den Mythos der Gründung von Florenz durch die Römer, welcher das Vakuum der fehlenden historischen Überlieferung der Arnostadt füllte, zu einem „guelfischen Mythos“ weiter.¹⁴⁶⁹ Dieser besteht aus der besonderen Verbindung von Florenz mit Frankreich und der Kirche. Dabei gilt es zu bedenken, dass die Parteien der Guelfen und der Ghibellinen zur Zeit der Niederschrift der *Nuova Cronica* innerhalb des politischen Klimas von Florenz längst relativ unbedeutend geworden waren. Villani schuf seine guelfische Ideologie demnach aus der Rückschau.¹⁴⁷⁰ Die Hintergründe dafür sind im 13. Jahrhundert zu sehen: Mit der Einrichtung des guelfischen *Primo Popolo* im Jahre 1250 wurde die florentinische Ideologie von der durch göttliches Schicksal bestimmten Führungsrolle der Stadt weiter ausgebaut. Die Niederlage von Montaperti und das Ende des *Primo Popolo* trafen die Florentiner Guelfen überaus hart. Mit der Wiedereinsetzung der guelfischen Regierung durch den Papst und die Anjou im Jahre 1266 „popular government and kinship with France as

¹⁴⁶⁷ EBD., S. 57.

¹⁴⁶⁸ Vgl. dazu weiter oben und GORDON 2006, S. 475.

¹⁴⁶⁹ Ich verwende den Begriff des guelfischen „Mythos“ für Begebenheiten, die aus ideologischen Motiven heraus glorifiziert werden und demnach „legendären“ Charakter erhalten, in Anlehnung an den Begriff der „guelfischen Ideologie“ von HERDE, siehe HERDE 1986, S. 56.

¹⁴⁷⁰ Siehe SOMMERLECHNER 1999, S. 87: „Guelfe zu einer Zeit, als Guelfen und Ghibellinen keine politische Realität mehr sind, vertritt er in der Retrospektive umso nachdrücklicher die Allianz von Papsttum, freien Kommunen und Anjou gegen den Kaiser und dessen Epigonen [...]“.

well as alliance with the Papacy became integral parts of the Florentine Guelf ethos.¹⁴⁷¹ Das Guelfentum selbst wurde in der Folge als ein Bestandteil des Florentiner Schicksals angesehen. Giovanni Villani verdammt als Guelfe in seinem Werk sowohl die Ghibellinen als auch die Feinde der Kirche und des französischen Königshauses.¹⁴⁷² Die Unterstützer des *Popolo*, welcher mit der *Parte Guelfa* gleichgesetzt wurde, erstrahlten in der *Nuova Cronica* dagegen in einem durch und durch positiven Licht. Die Allianz mit dem Papst und den Franzosen als Unterstützer der *Parte Guelfa* wurde den Florentinern von Villani deshalb insbesondere empfohlen. Aussagekräftige Verbildlichungen dieses „guelfischen Mythos“ finden sich in der illustrierten *Nuova Cronica* der Vaticana.

In der Miniatur auf f. 44r wird der enge Bezug zwischen Frankreich und Florenz auf sinnfällige Weise ausgedrückt (**Abb. 129**). Im Zentrum des Bildes prangt übergroß das Baptisterium, um welches die Stadtmauer errichtet wird. Die doppelte Beflaggung der Tortürme mit dem Florentiner Lilienwappen einerseits und dem französischen Königswappen¹⁴⁷³ andererseits drückt aus, dass die Franzosen bzw. Karl der Große, vom Neubeginn der Stadt an mit Florenz verbunden sind.¹⁴⁷⁴ Der legendäre Gründer ist in der Miniatur nicht dargestellt, da er laut Text selbst beim Bau der Stadt nicht anwesend war. Die Illustration unterstreicht den Charakter des Gemeinschaftswerkes von Römern und Karl dem Großen, auf welches der kommunale Stolz der Florentiner aufbaute. Am rechten Bildrand steht ein Soldat mit dem Wappenschild des französischen Königshauses, während links römische Soldaten, erkennbar am S.P.Q.R.-Wappen, dargestellt sind.

3.2.2. Die Legende von Karl dem Großen als Gründer von Florenz

Das stärkste Argument, welches der Chronist für die Verbindung mit Frankreich vorbrachte, ist die legendäre Wiedergründung seiner Heimatstadt durch Karl den Großen. So wurde Karl der Große von Villani im französischen Kontext gesehen.¹⁴⁷⁵ Villani beschrieb Kapitel in II 1 „*come la città di Firenze fu redificata colla potenza di Carlo Magno e de' Romani*“: Im Jahr der Kaiserkrönung Karls des Großen 801 beschlossen demzufolge einige Adelige aus dem Florentiner *Contado*, Nachfahren der ältesten Florentiner Familien, eine Abordnung nach Rom zu senden und den Kaiser darum zu bitten, sich der römischen Tochterstadt Florenz zu erinnern, welche seit der Zerstörung durch die Goten und Vandalen in Trümmern lag. Die Feinde Roms in Fiesole

¹⁴⁷¹ WEINSTEIN, Donald: The Myth of Florence. In: Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence. Hrsg. v. Nicolai RUBINSTEIN. London 1968, S. 22.

¹⁴⁷² Vgl. zur politischen Haltung des Chronisten insbesondere BARBERO 2005, S. 19ff. BARBERO wies – wie schon MEHL 1927, S. 94f. – darauf hin, dass Villani in seinem Urteil nicht einseitig und durchaus ambivalent zu sehen ist.

¹⁴⁷³ Die goldenen Lilien auf blauem Grund sind erst seit der Regierungszeit Ludwigs VII. (1137–1180) das Wappen des französischen Königs. Im Chigiano wird das Wappen teilweise anachronistisch für Herrscher und Angehörige des französischen Königreiches verwendet, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 103.

¹⁴⁷⁴ Vgl. SEILER 1989, der in der Doppelbeflaggung den Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen sah. Im Fall der Miniatur auf f. 44r ist dies m. E. nicht zutreffend, da weniger ausgesagt werden soll, dass Karl der Große über Florenz befehligte, als vielmehr die Rolle der Franzosen als „Geburtshelfer“ der Florentiner Kommune bekräftigt wird.

¹⁴⁷⁵ Villani gliederte Karl den Großen als Mitglied der französischen Dynastie in eine Genealogie ein, welche – wie die römische Ursprungslegende – auf Troja zurückführt. Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 76; MEHL 1927, S. 112. Am ausführlichsten hat sich bislang Thomas MAISSEN mit der Florentiner Karlslegende auseinandergesetzt, zuerst in seiner Dissertation MAISSEN 1994 (B), S. 13f. und in einem im selben Jahr erschienenen Aufsatz MAISSEN 1994 (A) sowie in MAISSEN, Thomas: Ein Mythos wird Realität. Die Bedeutung der französischen Geschichte für das Florenz der Medici. In: Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance. Hrsg. v. Götz-Rüdiger TEWES und Michael ROHLMANN. Tübingen 2002, S. 117f. Die folgenden Ausführungen beruhen größtenteils auf den Forschungen von MAISSEN.

hatten den Wiederaufbau der Stadt bislang erfolgreich verhindert. Unverzüglich sandte Karl der Große daraufhin seine Armee nach Florenz. Die Römer ordneten an, „*che come i loro antecessori aveano fatta e popolata prima la città di Firenze, così v'andassero a redificare e abitare delle migliori schiatte di Roma, e di nobili e di popolo*“. Mit den Soldaten Karls des Großen und der Römer kamen auch die besten römischen Handwerker nach Florenz, um die Stadt „*al modo di Roma*“, jedoch kleiner als zuvor, zu erbauen und zu befestigen. Bevölkert wurde die Stadt durch Vertreter der vornehmsten römischen Geschlechter, desweiteren schloss sich das Volk des Florentiner *Contado* an. Die Fiesolaner griffen nicht an, sondern verbarrikadierten sich in ihrer Festung: „*[...] e così cominciaro a rifare la città di Firenze, non però della grandezza ch'era stata in prima, ma di minore sito [...] acciò che più tosto fosse murata e afforzata*“. Die Legende der zweifachen Gründung durch die Römer findet sich in den Florentiner Chroniken des 13. Jahrhunderts, auf die Villani für seine Kompilation zurückgriff. Neu ist bei Villani die Invention der zweiten berühmten Gründerfigur, des Erneuerers des von Julius Cäsar gegründeten Kaiserreichs, Karl der Große. Der Frankenkaiser fand Eingang in eine ganze Reihe von mittel- und oberitalienischen Geschichtswerken – als Befreier von den Langobarden und Erbauer von Mauern und Burgen.¹⁴⁷⁶ MAISSEN vermutete, dass Villani die Rolle Karls als Neugründer von Florenz selbst erfunden hatte, da der Chronist auch sonst bei der Schilderung der Frühgeschichte von Florenz Einiges selbständig ergänzt hatte.¹⁴⁷⁷ Für ihn ist die Karlslegende „das Produkt eines konkreten politischen Bedürfnisses und der visionären Gestaltungskraft eines Florentiner Chronisten, der seiner aufstrebenden Heimatstadt eine ruhmvolle und abwechslungsreiche Vergangenheit schafft, obwohl, oder vielmehr weil diesbezüglich im Unterschied zu den Konkurrentinnen Neapel, Rom oder Mailand keine antiken oder frühmittelalterlichen Quellen vorliegen.“¹⁴⁷⁸ Tatsache ist, dass sich die Karlslegende erstmals in der *Nuova Cronica* schriftlich niedergelegt findet.¹⁴⁷⁹ Das bedeutet, dass beispielsweise bei Dante nicht von Karl dem Großen als Wiedergründer von Florenz die Rede ist – was überrascht, würde diese Vorstellung ein geradezu ideales Argument innerhalb der Geschichtsauffassung Dantes darstellen.¹⁴⁸⁰ So ist es relativ unwahrscheinlich, dass Dante die Karlslegende aus ideologischen Gründen verschwie.

¹⁴⁷⁶ Vgl. MAISSEN 2002, S. 118.

¹⁴⁷⁷ Vgl. MAISSEN 1994 (A), S. 613ff.; MAISSEN 1994 (B), S. 14ff.; MAISSEN 2002, S. 118f. Siehe auch DAVIS 1988/1989, S. 50. HARTWIG nahm 1875 an, dass Villani die Gründung von Florenz durch Karl den Großen aus den Gedichten des karolingischen Sagenkreises, den *Reali di Francia*, kannte. Vgl. HARTWIG 1875, S. XVII. MAISSEN wies darauf hin, dass die *Annales Francorum* und die *Grandes Chroniques de France* nur einen Besuch Karls im Jahre 786 erwähnen, nicht jedoch die Rolle Karls als angeblicher Gründer von Florenz, vgl. MAISSEN 1994 (B), S. 21.

¹⁴⁷⁸ MAISSEN 1994 (B), S. 15.

¹⁴⁷⁹ MAISSEN vermutete, dass die Karl-Legende nicht Teil der ersten Redaktion der *Nuova Cronica* war (das heißt vor 1333, vgl. zu den einzelnen Redaktionen NUOVA CRONICA I 1990, S. 40), sondern mitsamt dem extrem kurzen, nur fünf Kapitel umfassenden dritten Buch eine spätere Ergänzung. Villani behandelte Karl den Großen schon im zweiten Buch (II 13–16), sprang also chronologisch mit dem dritten Buch wieder zurück. Siehe MAISSEN 1994 (A), S. 622f.

¹⁴⁸⁰ Dante sah das Volk der Römer als von Gott auserwählt an. Der Aufstieg Roms war demnach von Gott gewollt, der Auftrag der Römer die Befriedung und Stabilisierung der Welt. Unter Cäsar als starkem Alleinherrscher des Imperiums wurde diese Mission erfüllt. Durch die Idee der „*translatio imperii*“, also der Übertragung des römischen Imperiums auf die mittelalterlichen Kaiser, war das Weiterbestehen des römischen Reiches gesichert – auch wenn die Stadt Rom selbst im Niedergang begriffen war. Dante setzte deshalb größte Hoffnungen in Heinrich VII., von dem er sich nach dem Interregnum ein Erstarken und Festigen des christlichen Kaisertums ersehnte. Die Rom-Idee beinhaltet bei Dante die Vorstellung vom Weltreich unter einem gerechten, christlichen Herrscher. Karl der Große als Gründer von Florenz würde sich in diese Vorstellung hervorragend einfügen. Vgl. zur Auffassung Dantes LENKEITH, Nancy: Dante and the Legend of Rome. An Essay. London 1952; BUCK 1957; DAVIS 1957; HERDE 1986, S. 61ff.; POPP 1996, S. 98ff.

Zu vermuten ist vielmehr, dass jener die Legende nicht kannte.¹⁴⁸¹ Gegen Ende des Trecento war die Karlslegende im Bewusstsein der Florentiner verankert.¹⁴⁸² Im Quattrocento wurde trotz der aufkommenden Kritik an der Vorstellung, dass Florenz jemals vollständig zerstört war, daran festgehalten und noch im Cinquecento fand sich diese Auffassung.

Bedeutsam war für den papsttreuen Guelfen Villani die christliche Komponente, die durch die Einführung Karls des Großen als Erneuerer des Heiligen Römischen Reichs in die Gründungslegende von Florenz einfluss: Die heidnisch-römische Gründung der Stadt durch Julius Cäsar wurde durch die Neugründung durch Karl christlich umgeformt. So schrieb Villani, dass Karl der Große, nachdem Florenz erbaut worden war, aus Rom in Richtung Norden aufbrach und in Florenz Halt machte. Er feierte dort das Osterfest und legte den Grundstein zur Kirche Santissimi Apostoli in Borgo.¹⁴⁸³ Der religiöse Aspekt der Intervention Karls in die Geschichte von Florenz wurde damit zusätzlich betont. Fakt ist, dass sich Karl der Große in den Jahren 781 und 786 auf der Rückreise von Rom zweimal kurz in Florenz aufhielt. Der Sohn Karls des Großen, Pippin, war am Ostertag 781 in Rom getauft worden. Bei der Rückreise verweilten Karl und seine Frau Hildegard einige Tage in Florenz. Denkbar ist, dass Villani aus diesen Informationen seine Version der geschichtlichen Ereignisse konstruierte.¹⁴⁸⁴ Die Florentiner bezogen sich nicht nur auf das antike Rom der Kaiser – als dessen Gründer Julius Cäsar galt –, sondern auch auf das Rom der christlichen Kirche: „nell’opera di Carlo Magno [...] si può vedere riconosciuta a Firenze non solo l’eredità romana, ma anche un connaturale guelfismo.“¹⁴⁸⁵ Karl der Große fungierte als Verbindungsglied zwischen dem antiken und dem modernen, das heißt dem christlichen Rom. Bei Martinus Polonus findet sich die Aussage, dass Karl der Erbauer der Stadtmauern und Tore von Rom sei. Villani übertrug die Werke Karls des Großen für Rom auf seine eigene Heimatstadt Florenz: „Per lui è un’operazione legittima: anche nella sua visione storiografica la figliuola Firenze ha preso il posto della celebre genitrice Roma.“¹⁴⁸⁶ So erfolgte auch der Neuaufbau der Stadt durch Karl und die Römer nach dem Schema des frühchristlichen Roms: Die Kirchen von San Pietro, San Paolo, San Lorenzo, Santo Stefano und San Giovanni befanden sich Villani zufolge in Rom und Florenz an derselben Stelle im Stadtplan.¹⁴⁸⁷ „Mit dieser bewussten Projektion von der

¹⁴⁸¹ Vgl. MAISSEN 1994 (A), S. 586. Auch die Dante-Kommentatoren erwähnten Karl den Großen nicht, obgleich die in den 1340er Jahren tätigen Pietro Alighieri und Guido da Pisa die *Nuova Cronica* höchstwahrscheinlich kannten. MAISSEN erklärte sich das Stillschweigen der Kommentatoren mit der Vermeidung von Widersprüchlichkeiten gegenüber dem Dante-Text, vgl. EBD., S. 593. Auch Boccaccio erwähnte die Karlslegende in seinem Erstlingswerk *Filocolo* (um 1338 in Neapel entstanden) nicht, vgl. MAISSEN 1994 (B), S. 17.

¹⁴⁸² Die Karlslegende löste sich aus dem guelfischen Kontext und findet sich sowohl in Chronistik, als auch in der Florentiner Dichtung. Sie ist nun selbst Teil der Dante-Kommentare, obgleich sie in der *Divina Commedia* nicht erwähnt ist, siehe RUBINSTEIN (1967) 2004, S. 133f.; MAISSEN 1994 (A), S. 596f.; MAISSEN 2002, S. 120ff. ausführlich zur Rezeption der Legende bis ins 15. Jahrhundert.

¹⁴⁸³ III 3: „E troviamo per le croniche di Francia che poi de-lla città di Firenze fu rifatta per lo modo che detto è Carlo Magno imperadore e re di Francia, partitosi di Roma e tornandosi ultramonti, soggiornò in Firenze, e fece e tenne gran festa e solennità il dì della Pasqua della Resurrezione, gli anni di Cristo VIIIcV, e fece in Firenze assai cavalieri, e fece fondare la chiesa di Santo Appostolo in Borgo [...]“. Diese Information bezog der Chronist aus gewissen, nicht näher spezifizierten „*croniche di Francia*“, vgl. dazu MAISSEN 1994 (B), S. 21.

¹⁴⁸⁴ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 77f.

¹⁴⁸⁵ MARIANI 1956, S. 159. Villani urteilte aus einem florentinischen, guelfisch-papsttreuen Blickwinkel: Er fühlte sich zwar einerseits als Untertan des Kaisers und betonte die Rolle Cäsars und Karls für seine Heimatstadt, stand aber andererseits im Konflikt zwischen Kaiser und Papst klar auf der Seite der Kirche. So beurteilte er die Kaiser nach Beginn des Investiturstreits als Feinde der Kurie. Vgl. hierzu insbesondere MEHL 1927, S. 110–125 zu Villanis Haltung gegenüber dem Kaisertum und im Konflikt zwischen Kirche und Reich.

¹⁴⁸⁶ MAISSEN 1994 (A), S. 621.

¹⁴⁸⁷ Vgl. hierzu DAVIS 1988/1989, S. 36ff.

ewigen auf die heimatliche Stadt imitiert Giovanni Villani – unbewusst – die Technik der *Chronica de origine*. Dort war die Zerstörung von Florenz Totilas Eroberung von Rom nachgebildet, hier ist der Wiederaufbau der Stadt Karls angeblichen Wohltaten für die Stadt der Päpste nachempfunden.¹⁴⁸⁸

Was sind die Motive für die Invention Karls des Großen als Gründerfigur von Florenz? Laut DAVIDSOHN waren es „Ruhmsucht, politische Spekulation und die goldene toskanische Phantasie“, die das Märchen vom Wiederaufbau des jahrhundertlang zerstört daliegenden Florenz durch Karl den Großen erdichteten.¹⁴⁸⁹ Insbesondere im Verhältnis zum französischen Hof, genauer gesagt zu einem Seitenzweig, dem Haus der Anjou, und den in Villanis Zeit bedeutenden Valois, war diese bewusst erfundene Legende den Florentinern gewinnbringend. MAISSEN nannte die Verbindung Rom-Frankreich-Florenz die „guelfische Trias“, welche Villani in den Ursprüngen der Stadt Florenz begründete und die für die Gegenwart des 14. Jahrhunderts von entscheidender politischer Bedeutung war.¹⁴⁹⁰ Villani schrieb, dass Karl der Große der Stadt Florenz die kommunalen Privilegien übertrug: „*alla sua partita di Firenze brivileggiò la città, e fece franco e libero il Comune e' cittadini di Firenze*“.¹⁴⁹¹ Karl ordnete außerdem die Einrichtung einer Regierung nach römischem Vorbild an: Die Stadt sollte „*al modo di Roma*“ regiert werden, mit zwei Konsulen und 100 Senatoren.¹⁴⁹² Für den Chronisten war diese erste Regierung modellhaft: „free republican government was a fundamental part of the Carolingian-Roman heritage.“¹⁴⁹³ Das karolingisch-römische Erbe beinhaltete demnach eine freie republikanische Regierungsform, wie sie die Guelfen vertraten.

3.2.3. Der ideale Ritter: Karl I. von Anjou

Im Konflikt zwischen Staufern und Anjou im 13. Jahrhundert war die Prophezeiung aufgekommen, dass ein französischer König, ein „zweiter Karl“ gegen einen „dritten Friedrich“ siegen würde.¹⁴⁹⁴ So besiegte Karl I. von Anjou im Auftrag der Kirche den „dritten Friedrich“ und letzten Hohenstaufen Manfred und beschützte dadurch die Florentiner Guelfen vor den Ghibellinen.¹⁴⁹⁵ Der Sieg des Anjou über den Staufer – im übertragenen Sinn des Guelfen gegen den Ghibellinen¹⁴⁹⁶ – entsprach in der Vorstellung Villanis der Überwindung des Zerstörungswerkes von Totila, der „Geißel Gottes“ durch Karl den Großen, welcher die Stadt Florenz nach der Vertreibung der Langobarden aus Italien wieder aufbaute. Die karolingische Neugründung von Florenz liegt demnach unter anderem in einer Rückprojektion späterer

¹⁴⁸⁸ MAISSEN 1994 (B), S. 22.

¹⁴⁸⁹ DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 76.

¹⁴⁹⁰ Vgl. MAISSEN 2002, S. 119. DAVIDSOHN beschrieb die Floskeln, mit denen ein Florentiner Gesandter vor dem französischen Königshof an die enge Verbindung von Florenz und Karl den Großen erinnert, vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE I 1896, S. 76f.

¹⁴⁹¹ III 3.

¹⁴⁹² III 3: „*E ordinario che lla detta città si regesse e governasse al modo di Roma, cioè per due consoli e per lo consiglio di cento sanatori [...]*“.

¹⁴⁹³ WEINSTEIN 1968, S. 23.

¹⁴⁹⁴ Die Prophezeiung geht auf den joachimitischen Millenarismus zurück, welcher Karl von Anjou als Besieger eines „dritten Friedrichs“ als Verfolger der Kirche ansah, vgl. WEINSTEIN 1968, S. 22; MAISSEN 1994 (B), S. 19ff.; MAISSEN 2002, S. 119.

¹⁴⁹⁵ Vgl. zu den zeitgenössischen Elementen, welche die Karlslegende begründen, WEINSTEIN 1968, S. 22f.; HERDE 1986, S. 59ff.; MAISSEN 1994 (A), S. 615ff.; MAISSEN 1994 (B), S. 21.

¹⁴⁹⁶ Tatsächlich war Manfreds Haltung nicht überzeugt „ghibellinisch“, vgl. PISPISA, Enrico: Federico II e Manfredi. In: Federico II e le nuove culture. Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994. Spoleto 1995, S. 315f.

Ereignisse begründet. Es ist zu vermuten, dass Villani die Karlslegende im Jahre 1326 erfand: In diesem Jahr kam Herzog Karl von Kalabrien, der Urenkel Karls I. von Anjou, als *signore* nach Florenz, um der Stadt gegen die Bedrohung durch den ghibellinischen Herzog von Lucca, Castruccio Castracani, beizustehen.¹⁴⁹⁷ Der historische Zufall, dass ein „dritter Karl“ die Bühne der Geschichte betrat, wurde von Villani für die Rekonstruktion der Gründungslegende von Florenz zum Anlass genommen: „Villani zeichnet Karl den Grossen dem ritterlichen Idealbild von Charles d’Anjou nach, um Carlo di Calabria – letztlich erfolglos – zu ähnlichen Taten gegen einen Feind anzuspornen, der in einer „ghibellinischen“ Kontinuität von Catilina über Totila hin zu den letzten Staufern und Castracani präsentiert wird.“¹⁴⁹⁸

In den Figureninitialen des Chigi-Codex findet sich die Analogiebildung von Karl dem Großen und Karl I. von Anjou verbildlicht. Die Initialen mit Karl dem Großen auf f. 43v und Karl I. von Anjou auf f. 99v zeigen sich einander gleichende Figurentypen: beide tragen ähnliche Gewänder, jeweils eine weiße Haube am Hinterkopf sowie dieselben Attribute. Für die nicht ausgeführte Initiale des zehnten Buchs im Chigiano wäre höchstwahrscheinlich Karl von Kalabrien vorgesehen gewesen, welcher im ersten Kapitel des zehnten Buches thematisiert wird. Vermutlich wäre die Initialfigur in eine Reihe mit Karl dem Großen und Karl I. von Anjou zu stellen gewesen.

Wie Karl der Große als Präfiguration für Karl I. von Anjou verstanden wird, so findet sich bei Villani eine zweite Parallele zwischen Totila und Manfred. Es ergeben sich dadurch zwei aus antagonistischen Personen gebildete Paare: Totila, die „Geißel Gottes“, Archetypus des grausamen Tyrannen und Zerstörer des antiken Florenz, wird Karl der Große, idealer Kaiser und Wiedergründer der Arnostadt, als Antipode gegenübergestellt. Karl der Große überwand demnach Totilas Zerstörungswerk wie Karl I. von Anjou den diabolischen Gewaltherrscher Manfred bezwang.

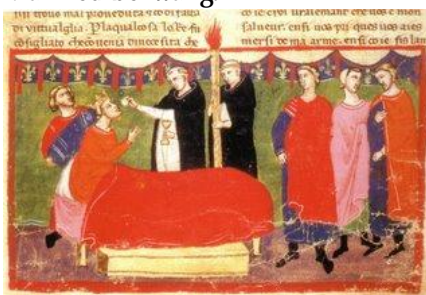


Abb. 130



Abb. 131

Karl I. von Anjou spielt in den Miniaturen der Villani-Chronik eine bedeutende Rolle: Über zehn Mal sind der neapolitanische König, sein Krieg mit den Staufern oder der Konflikt in Sizilien im Codex dargestellt. Von besonderer Bedeutung ist die Illustration seines Todes (**Abb. 130**).¹⁴⁹⁹ Hier zeigt sich im Vergleich mit anderen Miniaturen des Chigiano die mittelalterliche Vorstellung vom „guten Tod“ des Gerechten, durch die eine Parteinahme in der Handschrift offensichtlich wird. Karl I. von Anjou starb am 7. Januar 1285 in Foggia. „*Come lo buono re Carlo passò di questa vita alla città di Foggia in Puglia*“ ist das Kapitel der *Nuova Cronica* überschrieben.¹⁵⁰⁰ Obgleich Villani die Fehler Karls I. von Anjou in seiner Chronik erwähnte und ihn dafür

¹⁴⁹⁷ Illustriert auf f. 187r des Chigiano.

¹⁴⁹⁸ MAISSEN 2002, S. 120, vgl. auch MAISSEN 1994 (B), S. 25ff.

¹⁴⁹⁹ F. 135r.

¹⁵⁰⁰ VII 95.

deutlich kritisierte, blieb er jedoch in den Augen des Chronisten ein treuer „Vorkämpfer der Gottesherrschaft.“¹⁵⁰¹ Sein Tod war der eines guten Christen: Villani beschrieb, dass Karl die letzte Kommunion empfing und ein Gebet sprach, das Wort für Wort in französischer Sprache in der Chronik wiedergegeben ist. Die Miniatur zeigt den König auf seinem Prunkbett in einem mit einem Wandbehang, welcher die Anjou-Lilien und den roten *lambello* trägt, geschmückten Innenraum. Karl ist mit einem einfachen Gewand gekleidet, auf dem Kopf hat er eine weiße Haube und die Königskrone. Er erhält die Hostie von einem Dominikaner mit Tonsur, der von einem Ordensbruder, welcher eine enorm große, hohe Kerze oder einen Leuchter hält, begleitet ist.¹⁵⁰² Weitere Personen sind anwesend: Hinter dem Sterbebett steht ein junger Mann mit einem Kissen in den Händen. Er scheint im Begriff, das Kissen auf das Bett zu legen, blickt jedoch zurück auf die Spendung der Kommunion. Im rechten Bildteil sind drei weitere Männer dargestellt: Der linke hat seinen Blick auf Karl gerichtet, während die beiden anderen sich – vielleicht im Gespräch – einander zuwenden.

Antithetisch zu dieser Sterbeszene verhält sich die Darstellung des Todes von Friedrich II., die auf f. 84r des Chigiano illustriert ist (**Abb. 131**). 1250 war Friedrich laut Villani in „Fiorenzuola“ – der Burg von Castel Fiorentino – in Apulien, wo er sich sehr krank fühlte. Der Chronist erinnert an die Prophezeiung, die von „Firenze“ bzw. einem Ort mit einem Blumennamen als Todesort des Kaisers sprach. Die Stadt Florenz hatte jener deshalb nie in seinem Leben betreten. Sein unehelicher Sohn Manfred, der ein Auge auf den Kaiserthron geworfen hat, war zu jener Zeit angeblich bei ihm. In der Befürchtung, der kranke Friedrich könne entweder überraschend gesunden oder ein Testament zu seinen Ungunsten machen, bestach Manfred den Kammerdiener und erstickte seinen Vater laut Villani am 13. Dezember 1250 mit einem Kissen. Tatsächlich starb Friedrich wohl an einer ruhrähnlichen Krankheit, „bekleidet mit einer grauen Zisterzienserkutte, nachdem er aus der Hand seines langjährigen Vertrauten, Ebf. Berard, Absolution und Sterbesakramente erhalten hatte.“¹⁵⁰³ Villani zeichnete Friedrich II. vollkommen aus guelfischer Sicht. Er griff dabei auf Martin von Troppau zurück, in dessen Chronik Friedrich ohne Beichte und Sterbesakramente starb.¹⁵⁰⁴ Bei Villani erfolgt die „*mala mors*“, der schlechte Tod, durch Mord ohne Vergebung als Exkommunizierter – gesteigert noch durch die Begleitumstände.

Die Miniatur zeigt einen Innenraum mit einem die ganze Breite des Bildes einnehmenden grünen Wandvorhang. Zwei große Wappenschilde mit dem staufischen Adler sind an der Rückwand angebracht. Der gekrönte Kaiser liegt auf einem Prunkbett. Manfred steht links daneben und drückt das Kissen mit beiden Händen auf das Gesicht Friedrichs. Der Kaiser hat die Hände hilflos im Todeskampf erhoben, sein Blick ist auf seinen Mörder gerichtet. Hinter dem Bett steht der auch im Text erwähnte Kammerdiener. Am rechten Bildrand ist ein in dieser Form in der Handschrift einzigartiges Detail einer Inneneinrichtung zu sehen: eine Art Schrank mit zwei rundbogigen, perspektivisch gezeichneten Öffnungen. Im oberen Fach steht eine große Schale gefüllt mit runden oder kugelförmigen Objekten – eventuell Früchten. Im

¹⁵⁰¹ MEHL 1927, S. 151.

¹⁵⁰² Villani gab in der Chronik nicht an, welchem Orden der Priester angehörte, der Karl I. von Anjou die Sterbesakramente spendete. Die Wahl des Illustrators, Dominikanerbrüder darzustellen, entspricht der Präferenz für den Predigerorden im Chigi L.VIII.296, vgl. FRUGONI 2005, S. 12; IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 175.

¹⁵⁰³ LDMA IV, Sp. 938. Vgl. VI 41.

¹⁵⁰⁴ Zu Villanis Wertung von Friedrich II. vgl. GREEN 1972, S. 21ff.; SOMMERLECHNER 1999, S. 87f. und S. 464ff.

unteren Fach sind zwei antikisierende Amphoren dargestellt.¹⁵⁰⁵

Die Miniaturen auf f. 135r und f. 84r sind sehr ähnlich im Bildaufbau, jedoch grundsätzlich verschieden in der Aussage: Während Karl von Anjou im Bild nach Erhalt der Sterbesakramente einen „guten“, „erstrebenswerten“ Tod stirbt, ist das plötzliche Verscheiden ohne Vergebung in der Auffassung des Mittelalters schon alleine Strafe für schwere Sünden – ganz abgesehen von der Todesart Friedrichs II., dem Mord durch die Hand des eigenen Sohnes.¹⁵⁰⁶ Der Sünder Friedrich II. wird das Opfer einer schwerwiegenden Sünde Manfreds, um ihn klagt – im Gegensatz zur Darstellung des Todes Heinrichs VII. auf f. 207v – niemand.¹⁵⁰⁷ Die antithetischen Bilder des Todes zweier Herrscher fügen sich in die guelfische, von einem dualistischen Weltbild geprägte Sichtweise des Chronisten Villani ein. Die Feinde der Kirche und Frankreichs – wie Friedrich II. – verdienen einzig die *mala mors*.¹⁵⁰⁸ während ein Unterstützer der Florentiner Guelfen wie Karl I. von Anjou im Frieden mit der Kirche und seinem Glauben aus dem Leben schied. Villani ordnete die beiden Herrscher in sein klar definiertes Guelfen-Ghibellinen-Raster ein.¹⁵⁰⁹ Die Miniaturen des Chigiano bringen diese Vorstellung in äußerst pointierter Weise zum Ausdruck.

3.2.4. Parteienkämpfe in Florenz: Guelfen gegen Ghibellinen

Der Ursprung der Spaltung zwischen Guelfen und Ghibellinen ist laut Villani im Mord an Buondelmonti zu sehen, welcher auf f. 70r dargestellt ist. Diese Miniatur wurde im Rahmen der Besprechung der Marsstatue schon behandelt. Buondelmonti ist in der Darstellung das Opfer eines heimtückischen Mordes – ganz so, wie es dem Geschichtsverständnis des guelfischen Chronisten entsprach. Aus denen, welche den Mord an Buondelmonti verurteilten, bildete sich die Partei der Guelfen heraus, aus ihren Gegnern – angeführt durch die mit den Amidei verbundenen Uberti – die Partei der Ghibellinen.¹⁵¹⁰



Abb. 132

Bis zur Verbildlichung der ersten Ausweisung der Guelfen aus Florenz im Jahre 1238, findet

¹⁵⁰⁵ Es könnte sein, dass die Amphoren eine Anspielung auf die Sammlertätigkeit Friedrichs sein.

¹⁵⁰⁶ Vgl. zur Vorstellung Villanis MEHL 1927, S. 151ff.; grundsätzlich zur Darstellung des Sterbens im Mittelalter u.a. LABANDE-MAILFERT, Yvonne: La douleur et la mort dans l'art des XIIe et XIIIe siècles. In: Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII, Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, V, 7.–10. Oktober 1962. Todi 1967, S. 293–332; BARASCH 1976; THIERY, C.: La lainte funèbre. Turnhout 1978; JORDAN, L.E. III: The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350. Diss. Notre Dame 1980; PACE 1993, S. 335–376; BINSKI, Paul: Medieval Death. Ritual and Representation. London 1996.

¹⁵⁰⁷ Vgl. GREEN 1972, S. 22f.

¹⁵⁰⁸ So starb auch Totila „di mala morte“ (II 3).

¹⁵⁰⁹ Vgl. dazu insbesondere HERDE 1986, S. 50ff., zu den Anjou S. 57ff.; SOMMERLECHNER 1999, S. 87f.

¹⁵¹⁰ Vgl. ausführlich bei GORDON 2006, DAVIDSOHN GESCHICHTE II.1 1908, S. 46ff., außerdem HIBBERT 1993, S. 18ff.

sich die Florentiner Kommune ausschließlich mit dem Lilienwappen, dem Wappen des *Popolo* und dem gespaltenen Wappen der Stadt repräsentiert. Auf f. 80r sind die politischen Gegner erstmals heraldisch dargestellt (**Abb. 132**). Seit dem Mord an Buondelmonti schwelte der Konflikt zwischen den verfeindeten Gruppen weiter – wie Villani meinte, auch aufgrund privater Streitigkeiten. Mit der Zeit bildeten sich verschiedene politische Parteien: „*quelli che si chiamavano Guelfi amavano lo stato del papa e di santa Chiesa, e quegli che si chiamavano Ghibellini amavano e favoravano lo 'mperadore e suoi seguaci.*“¹⁵¹¹ Erst als sich Kaiser Friedrich II. den Konflikt zu Nutze machte, brach ein Bürgerkrieg aus, in dessen Folge die Anhänger der Guelfen – laut Villani im Jahre 1244 – aus Florenz vertrieben wurden. In der linken Bildhälfte von f. 80r sind die kaiserlichen Truppen mit dem Wappen des Kaiserreichs, dem schwarzen Adler auf goldenem Grund, dargestellt. Zur Unterstützung der Florentiner Ghibellinen reiten sie in die Stadt ein. In der rechten Bildhälfte sind die Guelfen zu sehen, welche das guelfische Wappen mit dem roten Adler mit grünem Drachen in den Klauen auf weißem Grund tragen. Sie werden von den Ghibellinen, welche neben dem Lilienwappen auch das *Croce del Popolo* mit sich führen, vertrieben. Die Wappenverwendung der Ghibellinen verwundert: So ist im Text explizit von einem „*'insegna de' Guelfi, cioè il campo bianco e 'l giglio verniglio*“ die Rede. Das Lilienwappen wurde von Villani demnach den Guelfen zugeordnet, nicht den Ghibellinen. Die Miniatur zeigt, dass die beiden kommunalen Wappen im Chigiano auch weniger spezifisch für Florenz „im Allgemeinen“ stehen können. Bei der Wappenverwendung lösen sich die Bilder aus dem engen Textbezug, wie oben schon gezeigt wurde.



Abb. 133



Abb. 134

Die Florentiner Ghibellinen unter der Führung Guido Novellos aus dem Geschlecht der Guidi sind in den Miniaturen der *Nuova Cronica* mehrmals mit dem schräggevierten Wappen der Guidi in rot und weiß repräsentiert. Auf f. 106r ist illustriert, wie die Florentiner Ghibellinen die Stadt verlassen (**Abb. 133**).¹⁵¹² Am 11. November 1266 hatten sich die Popolanen gegen die Ghibellinen erhoben, sogar ein Angehöriger eines der mächtigsten Ghibellinengeschlechter, Gianni de'Soldanieri, hatte die Seiten gewechselt und sich zum Anführer des Volkes gemacht. Als die Ghibellinen unter Guido Novello einsahen, dass die Popolanen in der Übermacht waren, verlangten sie die Schlüssel des Ochsentors und verließen Florenz. Die Miniatur zeigt eine kleine Schar mit Lanzen bewaffneter Berittener¹⁵¹³ mit dem schräggevierten Wappen der Guidi. Sie sind einer größeren Gruppe an Fußsoldaten,¹⁵¹⁴ welche Schilde mit dem *Croce del Popolo* tragen, gegenübergestellt. In ihrer Mitte ist hoch zu Ross Gianni de'Soldanieri mit seinem

¹⁵¹¹ VI 33.

¹⁵¹² VII 14.

¹⁵¹³ Auf die Ikonographie der Reitergruppen wurde weiter oben schon eingegangen, vgl. außerdem HÜLSEN-ESCH 1994, S. 150ff.

¹⁵¹⁴ Zur Ikonographie der Gruppe der Fußsoldaten vgl. HÜLSEN-ESCH 1994, S. 146ff. Gruppen von Fußsoldaten gehören zur Ikonographie der Gefangennahme Christi bzw. des Judaskuss. Das Motiv der hintereinander gestaffelten Soldaten findet sich weiter in den Illustrationen der Geschichtsbücher des Alten Testaments sowie der byzantinischen Geschichtsschreibung.

Pelzwerkwappen dargestellt.¹⁵¹⁵ Am nächsten Morgen bereuten die Ghibellinen ihren kampflosen Rückzug, doch für eine Rückkehr nach Florenz war es zu spät: Die Florentiner verwehrten ihnen den Einlass.¹⁵¹⁶ Dieses Ereignis ist auf f. 106v dargestellt: Im Stadttor steht ein Soldat – nun mit dem Lilienwappen der Kommune – welcher die Lanze abwehrend gegen Conte Novello und seine ghibellinischen Anhänger gerichtet hat (Abb. 134).

3.2.5. „Magnaten“ gegen „Popolanen“



Abb. 135



Abb. 136

Die Ghibellinen gingen spätestens nach der Einrichtung des *Secondo Popolo* in das Exil. Der Konflikt zwischen dem „*Popolo*“ und der Florentiner Oberschicht flammte jedoch wenige Jahre später wieder auf, als die *Ordinamenti della Giustizia* eingeführt wurden. Auf f. 156v findet sich die Illustration eines Putschversuchs der Florentiner „Magnaten“ gegen diese „Ordnungen der Gerechtigkeit“ (Abb. 135). Die Magnaten bewaffneten sich im Juli 1295 „*per volere correre la terra*“. Die Popolanen „*s'amarono tutti co' loro ordini e insegne e bandiere*“ und stellten sich der Kavallerie der Oberschicht entgegen. Letztere waren der Übermacht des Volkes unterlegen und nur durch die Vermittlung einiger Geistlicher konnte ein Bürgerkrieg vermieden werden.¹⁵¹⁷ Die Miniatur stellt die beiden Parteien sehr anschaulich dar: Rechts im Bild die Magnaten, in voller Rüstung hoch zu Ross und mit Banner und Schilden mit dem Lilienwappen der Kommune, links die Popolanen, zivil gekleidet und zu Fuß, mit dem Wappen des *Popolo*. In der Mittelachse des Bildes ist der Palazzo dei Priori, der Palazzo Vecchio, dargestellt. Die Miniatur auf f. 156v verbildlicht noch klarer als die Darstellung auf f. 106r die Spaltung der Florentiner Bevölkerung in zwei „Klassen“, die des Volkes und die des Adels. Das Volk wird durch die Fußsoldaten, der Adel durch die Reiter repräsentiert. Die Angehörigen des *Popolo* links tragen die Waffen, welche sie im Kriegsfall mit sich führten: Rundschilde und die großen, nach unten spitz zulaufenden Schilde. Auf dem Kopf tragen die Angehörigen des Volkes einfache Kappen aus Metall. Gekleidet sind sie in „zivile“ Gewänder – nur die beiden Figuren ganz links tragen Rüstungen. Dies zeigt laut LUISI, dass es auch innerhalb des *Popolo* Unterschiede gab zwischen denjenigen, welche sich eine Rüstung leisten konnten und denjenigen, welche nur leicht geschützt in den Kampf zogen.¹⁵¹⁸ Die Reitersoldaten rechts im Bild sind mit Kettenhemden und breitkrepfigen Helmen, teilweise mit Visier, weitaus besser ausgerüstet. Im Gegensatz zum Fußvolk, welches mit kurzen Dolchen bewaffnet ist, trägt der vorderste Reiter ein langes

¹⁵¹⁵ Vgl. zu diesem Wappen IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 150.

¹⁵¹⁶ VII 15.

¹⁵¹⁷ VIII 12.

¹⁵¹⁸ Vgl. LUISI 2005, S. 27. Als Besonderheit erwähnte LUISI die Waffe, welcher der ganz in rot gekleidete Angehörige des *Popolo* mit dem Rundschild in den Händen trägt. Diese Schlagwaffe setzt sich aus mehreren Metallrippen zusammen, vgl. EBD., S. 31.

Schwert am Gürtel.¹⁵¹⁹ Die Darstellung auf f. 156v erinnert an das Tympanonrelief von San Zeno in Verona: Das Relief zeigt den Stadtpatron Zeno flankiert von einer Fußsoldatengruppe im linken Feld und mehreren Reitersoldaten im rechten (**Abb. 136**). Diese Darstellung wurde verschiedentlich mit den Veroneser Bevölkerungsgruppen in Verbindung gebracht.¹⁵²⁰ Laut VON HÜLSEN-ESCH stehen die Fuß- und Reitersoldaten im Relief repräsentativ für die Stadtbevölkerung von Verona. Mit der Darstellung werde „eine Entwicklung zu einem städtischen Selbstbewusstsein“ dokumentiert.¹⁵²¹ Grundsätzlich kämpfte das Volk im Spätmittelalter zu Fuß in einer den Kavalleristen untergeordneten Position, was die gesellschaftlich niedere Stellung der Infanteristen ausdrückte. Laut RICCIARDI stand die „contrapposizione tra *milites* e *pedites*“ in Florenz synonym für den Gegensatz „fra *nobiles* o *maiores*, e *populus* o *minores*.“¹⁵²² Mit den *milites* wurden im Mittelalter die Reitersoldaten identifiziert. Die finanziellen Möglichkeiten eines Bürgers entschieden über seinen Rang innerhalb der Florentiner Miliz: So setzte sich die Kavallerie aus den Mitgliedern der bürgerlichen Oberschicht oder der alten Aristokratie zusammen.¹⁵²³ Auch auf f. 140r werden die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen – in diesem Fall von Arezzo – auf diese Weise repräsentiert: Während links im Bild die *Grandi* der Aretiner Guelfen und Ghibellinen auf Pferden dargestellt sind, erkennt man im rechten Bildteil die leichter bewaffneten Angehörigen des *Popolo* zu Fuß.¹⁵²⁴ Die Statik der Chigiano-Miniatur auf f. 156v und die zentrale Stellung des Palazzo Vecchio weist auf die symbolische Bedeutung der Darstellung hin. Dieses Gebäude existierte zum Zeitpunkt der in der Miniatur verbildlichten Episode noch nicht.¹⁵²⁵ So handelt es sich bei dieser Miniatur weniger um eine Textillustration – obgleich sie natürlich den Inhalt des Textes verbildlicht – als vielmehr um eine symbolische Repräsentation des Konfliktes zwischen *Popolani* und *Magnati* in Florenz.

3.2.6. Weiße Guelfen gegen Schwarze Guelfen

¹⁵¹⁹ Vgl. zu den kurzen Dolchen mit doppelter „T-Form“ EBD, S. 31. Diese Waffe ist im 14. Jahrhundert sehr verbreitet und findet sich häufig dargestellt im Chigi L.VIII.296.

¹⁵²⁰ Vgl. den Forschungsüberblick bei HÜLSEN-ESCH 1994, S. 191ff.

¹⁵²¹ EBD., S. 194.

¹⁵²² RICCIARDI 1992, S. 15.

¹⁵²³ Vgl. LUISI 2005, S. 34.

¹⁵²⁴ Die Miniatur illustriert die Blendung des „*priore del Popolo*“ von Arezzo im Jahre 1287 durch eine Koalition von Guelfen und Ghibellinen. Jener hatte sich durch seine anti-magnatische Politik gleichermaßen bei Guelfen und Ghibellinen unbeliebt gemacht, vgl. IX 115.

¹⁵²⁵ Der Palazzo dei Priori wurde zwischen 1299 und 1302 erbaut, vgl. RUBINSTEIN 1995, S. 5ff. Im Chigiano ist der Palazzo Vecchio außerdem auf f. 206r dargestellt: Die Miniatur zeigt die Belagerung der Stadt Florenz durch Heinrich VII. Von links nach rechts sind der Bargello mit dem charakteristischen langen, schmalen Fenster, der Palazzo Vecchio und das Baptisterium zu erkennen. Sowohl auf f. 156v als auch auf f. 206r ist der Turm des Palazzo Vecchio ohne das bekrönende Geschoß dargestellt, welches zum Zeitpunkt der Entstehung der Miniaturen jedoch schon existierte. Der Vergleich mit der Miniatur auf f. 58r des Biadaiolo-Codex zeigt jedoch, dass auch hier der abschließende Teil des Turmes fehlt, welchem demnach für die Erkennbarkeit des Gebäudes wenig Wert zugemessen wurde, vgl. dazu auch LUISI 2005, S. 51.



Abb. 137



Abb. 138

Innerhalb des *Popolo* kam es 1300 zu einer erneuten Spaltung, ausgelöst wiederum durch private Streitigkeiten: Am Abend des 1. Mai 1300 wurde in Florenz das Fest des *Calendimaggio* mit Tanz und Musik begangen, als einige junge Männer der Familie Donati, Pazzi und Spini einen Disput mit Angehörigen des Hauses der Cerchi begannen, in dessen Folge in einem Handgemenge Ricoverino de' Cerchi die Nase abgeschnitten wurde.¹⁵²⁶ Villani erwähnte, dass die Cerchi die reichste Florentiner Kaufmannsfamilie waren, ihre Mitglieder jedoch „*morbidi e innocenti, salvatichi e ingrati, siccome genti venuti di piccolo tempo in grande stato e potere*“¹⁵²⁷ – typische Neureiche eben, welche die Partei der „Weißen Guelfen“ anführten. Ihre Kontrahenten, die Donati waren „*gentili uomini e guerrieri, e di non soperchia ricchezza*“. Der Chronist ist als Unterstützer der Donati und der „Schwarzen Guelfen“ an dieser Stelle eindeutig parteiisch. Während die Weißen auch ghibellinische Familien zu ihren Anhängern zählten, waren die Schwarzen rein guelfisch. Der blutige Streit beim Maitanz war Villani zufolge der Ausgangspunkt der Spaltung zwischen Weißen und Schwarzen, „*il cominciamento di grande rovina di parte guelfa e della nostra città*“. Er glaubte, dass jene wie alle Veränderungen in Florenz auf die kurz zuvor erfolgte Umstellung des Marsbildes am Arno zurückzuführen wäre.¹⁵²⁸ Im Chigiano ist der Streit vom Maiabend 1300 auf f. 164r illustriert (Abb. 137): Von links stürmen die Cerchi, angeführt von Ricoverino mit blutiger Nase, auf ihre Gegner zu. Am Schwert des vordersten der Gruppe der Donati klebt das Blut seines Widersachers. Die einzelnen Parteien sind durch die exakte Bilderzählung auszumachen, nicht durch heraldische Zeichen. So tragen alle jeweils einen neutralen schwarzen Schild.¹⁵²⁹ Bei diesen kleinen Rundschilden handelt es sich um Teile der Bewaffnung des gehobenen Bürgertums oder des Adels, welche jene in Zeiten innenpolitischer Konflikte mit sich führten.¹⁵³⁰ Ebenso verhält es sich auf der folgenden Illustration von f. 164v, wo die Mitglieder der feindlichen Lager erneut aufeinandertreffen (Abb. 138). Da es sich um einen rein zivil ausgeführten Konflikt handelt, tragen die Personen im Bild keine Wappen. Die Donati, links im Bild, sind zu Fuß dargestellt, während die Angreifer der Cerchi auf Pferden und mit erhobenen Waffen heranstürmen. Der Miniator gestaltete die Illustration im Sinn der

¹⁵²⁶ Vgl. HERDE 1986, S. 57; GORDON 2006, S. 472.

¹⁵²⁷ VIII 39.

¹⁵²⁸ VIII 39: „*E nota che l'anno dinanzi a queste novitadi erano fatte le case del Comune, che cominciano a piè del ponte Vecchio sopra l'Arno verso il castello Altrafonte, e per ciò fare si fece il pilastro a piè del ponte, e convenne si rimovesse la statua di Marte; e dove guardava prima verso levante, fu rivolta verso tramontana, onde per l'agurio degli antichi fu detto: «Piacia a dDio che la nostra città non abbia grande mutazione».*“

¹⁵²⁹ Die Farbe Schwarz kommt in der Heraldik selten vor und wird als neutral angesehen. In keinem Fall steht sie für die Partei der Schwarzen Guelfen, vgl. PASTOUREAU 1989, S. 39, Anm. 21.

¹⁵³⁰ Vgl. LUISI 2005, S. 23f. Diese kleinen Rundschilde mit einem Durchmesser von zirka 30–40 cm stürten nicht im Alltag, dienten im Notfall jedoch der Verteidigung, insbesondere bei Duellen. Im Chigi L.VIII.296 sind Angehörige des Bürgertums häufiger mit diesem Verteidigungsgerät dargestellt, so auf f. 70r bei der Darstellung der Ermordung Buondelmontis, weiter auf f. 167r und f. 167v. LUISI wies darauf hin, dass auch die Personifikation der Rhetorik im Relief des Florentiner Campanile einen derartigen „Miniatur-Schild“ trägt: die sprachliche Auseinandersetzung, mit der die Rhetorik konfrontiert wird, wurde im Mittelalter als eine Art „Duell“ angesehen.

Parteilichkeit des Chronisten für die Donati, welche als „unschuldige Opfer“ dargestellt sind. Im Jahre 1301 griff Papst Bonifatius VIII. in die Auseinandersetzung ein und sandte Karl von Valois als Friedensstifter in die Toskana,¹⁵³¹ welcher am 1. November 1301 in Florenz einzog.¹⁵³² Anstatt Frieden zu schaffen, ließ Karl von Valois jedoch bewaffnete Reiter aufmarschieren, worauf die Stadt in Alarmbereitschaft versetzt wurde und sich alle Popolanen und Magnaten, Schwarze und Weiße rüsteten. Diesen Tumult nutzte Corso Donati zur Befreiung seiner Anhänger aus dem Gefängnis.¹⁵³³ Schließlich kam es zum Friedensschluss zwischen Donati und Cerchi, doch dieser währte nur wenige Zeit, da Simone Donati – ein „Schwarzer“ – kurz darauf Niccola Cerchi – einen „Weißen“ – tötete.



Abb. 139

In dieser letzten Miniatur drückt sich deutlich die Sympathie für den Mörder aus, der am linken Bildrand mit geneigtem Kopf dargestellt ist, in Gesellschaft zweier Vertrauter (Abb. 139).¹⁵³⁴ Dem Angreifer, der seinen eigenen Onkel grundlos tötete, gilt das Mitgefühl des Buchmalers. Diese Haltung spiegelt die Parteilichkeit Giovanni Villanis, des schwarzen Guelfen, im Text wieder.¹⁵³⁵ Die Miniaturen der Villani-Handschrift illustrieren diese Ereignisse mit einer einfachen, klar lesbaren Bildsprache.



Abb. 140



Abb. 141

Einige Jahre – und Miniaturen – später hat sich der Zwist zwischen Weißen und Schwarzen ausgeweitet: Die Miniaturen auf f. 180r (Abb. 140) und f. 180v (Abb. 141) illustrieren einen versuchten Angriff der Weißen und Ghibellinen auf Florenz am 20. Juli 1304.¹⁵³⁶ In der ersten Miniatur trägt die angreifende Ghibellinenliga die Fahnen der mit den Weißen Guelfen verbündeten ghibellinischen Städte Arezzo und Bologna – das rot-weiß gespaltene Banner von Arezzo und ein Banner mit einem weißen Kreuz auf rotem Grund – mit sich. Die sich

¹⁵³¹ Dargestellt auf f. 166r.

¹⁵³² Dargestellt auf f. 166v.

¹⁵³³ F. 167r. Ein sehr ähnliches Bildschema mit hinter Gittern eingepferchten Gefangenen findet sich auch in einer Handschrift der *Somme le roi* der BNCF, ms. II.VI.16, f. 99r. Dargestellt ist eines der Werke der Barmherzigkeit, der Besuch und die Speisung von Gefangenen.

¹⁵³⁴ F. 167v.

¹⁵³⁵ Siehe Anmerkung weiter oben. Vgl. zu dieser Miniatur FRUGONI 2005, S. 11 und IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 198.

¹⁵³⁶ VII 72; DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 283ff.

verteidigenden Schwarzen Guelfen von Florenz sind am Lilienwappen der Kommune, welches ein Soldat auf einem Schild trägt, zu erkennen. Die Miniatur illustriert anschaulich den Chroniktext: Die Liga aus Ghibellinen und Weißen Guelfen, welche nach der Wahl Roberts von Anjou zum *Gubernator* und *Dux belli* der Liga der toskanischen Guelfen die Stadt Florenz angriff, traf dort – laut Text auf der Piazza San Giovanni – auf den Widerstand der Schwarzen. Jene drängten „*con forza delle balestra grosse*“, also mit Hilfe großer Armbrüste, die Angreifer zurück. Die Illustration lokalisiert das Kampfgeschehen vor den Stadtmauern, wie es der Bildformel für militärische Angriffe im Chigiano entspricht.¹⁵³⁷ Hinter der Stadtmauer sind das Baptisterium und der Turm des Bargello zu erkennen. Auf f. 180v, wo dargestellt ist, wie die Liga der Weißen und Ghibellinen sich Zugang zur Stadt verschafft, in dem sie eine Holzpforte im Borgo San Gallo zerstört, ist neben den schon besprochenen Bannern eine weiße Fahne dargestellt, welche ein Wappen mit einer weißen Lilie auf rotem Grund zeigt. Laut DAVIDSOHN handelt es sich dabei um ein Insignium der „Außenpartei“, der ghibellinisch-weißen Liga.¹⁵³⁸ In der Villani-Chronik ist dieses Wappen an dieser Stelle nicht beschrieben. Es handelt sich demnach um eine über den Text hinausgehende Ergänzung.

Die Auseinandersetzungen, welche Florenz seit dem 13. Jahrhundert immer wieder neu spalteten, nehmen in der *Nuova Cronica* einen bedeutenden Raum ein und wurden auch in den Miniaturen ausführlich illustriert. Villanis Geschichtsverständnis ist einerseits von seiner Haltung als Schwarzer Guelfe und andererseits von seiner Ablehnung der ewigen Parteienkämpfe geprägt.¹⁵³⁹ MEHL wies jedoch darauf hin, dass das Urteil des Chronisten über die Ereignisse in seiner Heimatstadt trotz seiner Parteilichkeit häufig ausgewogen ist.¹⁵⁴⁰ Welche Haltung spiegelt sich in den Miniaturen des Codex der Vaticana, der einige Jahre nach der Niederschrift des Textes und in einem gewandelten politischen Klima entstanden ist, wider? Innerhalb der Illustrationen ist auf den ersten Blick keine einseitige Parteinahme für Guelfen oder Ghibellinen, Schwarze oder Weiße auszumachen. So werden sowohl Erfolge der einen als auch der anderen Partei mit Miniaturen hervorgehoben. Auf die Vertreibung der Guelfen auf f. 80r folgt die Verbannung der Ghibellinen auf f. 106v.



Abb. 142

Die „Neutralität“ des Illustrationszyklus zeigt sich insbesondere auf f. 174r (Abb. 142): Illustriert ist das Todesurteil, welches der Florentiner Podestà Folcieri da Calvoli im Jahre 1302

¹⁵³⁷ Vgl. Kapitel III.C.1.1.

¹⁵³⁸ Vgl. DAVIDSOHN GESCHICHTE III 1912, S. 285.

¹⁵³⁹ Damit stand er auf der Seite des *Popolo*, welcher für ihn jedoch nur die vornehmen Mitglieder der *arti maggiori* umfasste, nicht die Handwerker. Als bürgerlicher Kaufmann war er vor allem auf den wirtschaftlichen Aufschwung seiner Heimatstadt bedacht. Zum Verständnis als Guelfe vgl. auch das vorhergehende Kapitel.

¹⁵⁴⁰ Vgl. MEHL 1927, S. 94ff. zu den Parteien und Villanis Haltung gegenüber Florenz.

gegen Anhänger der Weißen Partei und der Ghibellinen aussprechen ließ. Dieser „*uomo feroce e crudele*“ stand unter dem Einfluss der Schwarzen. Unter Folter sagten die Weißen aus, sie hätten einen Verrat an der Stadt geplant, woraufhin sie mit dem Tod bestraft wurden.¹⁵⁴¹ In der Miniatur thronen der edel gekleidete Podestà und der Richter auf einer erhöhten Sitzbank im Zentrum des Bildes, während in der linken unteren Bildecke die an den Händen gefesselten, in purpurrote Gewänder gekleideten Angeklagten stehen. Am rechten Bildrand erkennt man eine kleine Gruppe Bewaffneter, welche eine Fahne mit einem roten Adler auf goldenem Grund halten.¹⁵⁴² Richtbeil, Hammer und Schafott liegen bereit. Villani verurteilte das Verhalten des Podestà, welches zu Unruhen in der Stadt führte, als grausam. Die Auswahl der Darstellung eines barbarischen Aktes, welcher mit Unterstützung der Schwarzen Guelfen geschah, zeigt, dass die Miniaturen innerhalb der Florentiner Parteienkonflikte keine eindeutige Haltung einnehmen. Sie dienen in erster Linie dem Text.

3.3. Militärische Potenz des Gemeinwesens

Grundsätzlich ist in den Miniaturen der *Nuova Cronica* eine Konzentration auf die Verbildlichung von militärischen Aktionen der Florentiner festzustellen. Die Betonung von Krieg und Kriegstugenden ist keine Überraschung in einer Gesellschaft, welche auf der militärischen Potenz ihres Gemeinwesens aufbaute.¹⁵⁴³ Die kommunale Miliz war ein entscheidendes Element für das Überleben der Republik. Die männlichen Bürger waren zum Dienst in der Armee verpflichtet, der als patriotische Tat und höchster Akt der staatsbürgerlichen Hingabe verstanden wurde.¹⁵⁴⁴ Von ihrem Beginn an war die „kommunale Kunst“ mit dem Kriegswesen verbunden: „The delineation of the character and conduct of the warrior defenders of the city, in part through chivalric representations, is another common feature.“¹⁵⁴⁵ WIERUSZOWSKI wies darauf hin, dass in der „politischen Kunst“ des Spätmittelalters die Darstellung von Schlachten und militärischen Unternehmungen von außerordentlicher Bedeutung war.¹⁵⁴⁶

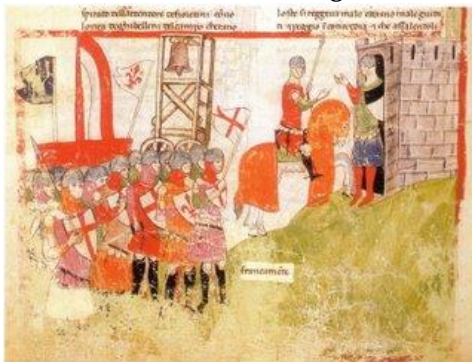


Abb. 143

Militärische Aktionen der Florentiner Miliz werden in der Villani-Handschrift meist durch

¹⁵⁴¹ VIII 59.

¹⁵⁴² SAVORELLI schreibt dieses Wappen Folcieri da Calvoli zu, vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 204.

¹⁵⁴³ Vgl. RIESS 1981, S. 89: „The emphasis on war and on martial virtues in the stories and civic decorations should not be wondered at in an age when the state was itself defined in military terms.“

¹⁵⁴⁴ Vgl. WALEY 1968, S. 70.

¹⁵⁴⁵ RIESS 1981, S. 81.

¹⁵⁴⁶ WIERUSZOWSKI 1944, S. 29: „The artist was compelled to take from nature landscapes containing towns and castles, scenes of battle and especially the movement of men and horses. In the belief that fidelity to nature might thus be more easily attained, battle scenes were painted of enormous dimensions which permitted the representation of great numbers of soldiers and horsemen.“

standardisierte Bildtypen dargestellt, worauf weiter oben schon eingegangen wurde. Zum einen sind dies die Belagerungsszenen mit der Stadt in der Bildmitte und den Belagerern mit ihren Standarten zu beiden Seiten der Stadt,¹⁵⁴⁷ zum anderen die Schleifung der eroberten Stadt oder Festung.¹⁵⁴⁸ Die Florentiner Miliz ist in den Illustrationen immer siegreich: Es werden keinen Niederlagen dargestellt, in denen die Florentiner mit den üblichen Bildschemata stigmatisiert wären. Meist bezwingt Florenz in den Illustrationen die Nachbarstädte Arezzo, Siena und Pisa.¹⁵⁴⁹ In der Illustration der Ereignisse von Montaperti auf f. 93v – die folgenreichste Niederlage für die Florentiner im 13. Jahrhundert – wird der Verrat durch einen Ghibellinen verbildlicht, welcher die Schlacht entschied, nicht die Bezwingung der Florentiner Armee, welche im Bild geschlossen dasteht (**Abb. 143**).¹⁵⁵⁰

Villani verurteilte in seiner Chronik die Expansionsbestrebungen der Florentiner.¹⁵⁵¹ Für ihn beinhaltete das römische Erbe seiner Heimatstadt nicht deren imperiale Berufung. Kriegerische Auseinandersetzungen wurden dagegen mit der Verteidigung des Guelfentums gegen Angriffe von außen rechtfertigt.¹⁵⁵² Auch in den Miniaturen der illustrierten Chronik ging es weniger um die Darstellung territorialer Expansion: So sind zwar eroberte Festungen mit dem Wappen der Florentiner Kommune dargestellt, nicht jedoch die toskanischen Nachbarstädte, welche von Florenz besiegt wurden.¹⁵⁵³

C Fazit und These zum Auftraggeber

Ausgehend von der Intention des Chronisten, welcher Florenz in das Zentrum seines Werkes stellte und die großen, universalhistorischen Ereignisse in Bezug zu seiner Heimatstadt brachte, erschien es legitim, den Blick auf die Verbildlichung von Begebenheiten zu lenken, welche mit der Geschichte von Florenz eng verbunden sind. In Italien existierte kein „Nationalmythos“, weswegen sich die einzelnen Städte lokale Mythen schufen.¹⁵⁵⁴ In Ermangelung einer glorifizierten Vergangenheit, wie sie Rom besaß, kreierte die mittel- und oberitalienischen Städte, welche im 12. Jahrhundert eine relative Unabhängigkeit erlangten, ihre eigene Geschichte in der lokalen Chronistik und Epik, komponiert aus wenigen Fakten und zahlreichen Legenden. MAISSEN formulierte es so: „Rom ist der Archetyp einer politischen Gemeinschaft und des historischen Prozesses und dient als Matrix, um Florenz eine

¹⁵⁴⁷ Siehe f. 89r, f. 95v, f. 108v, f. 136r, f. 146r, f. 148r, f. 148v, f. 149r, f. 168v, f. 187v, f. 197r.

¹⁵⁴⁸ Siehe f. 27r, f. 49v, f. 58r, f. 61r, f. 71r, f. 114v, f. 188r, f. 226r.

¹⁵⁴⁹ F. 63v, f. 72r, f. 86r, f. 92r, f. 93v, f. 96r, f. 108v, f. 113v, f. 119v, f. 136r, f. 142r.

¹⁵⁵⁰ Vgl. VI 78: Die Florentiner, welche mit ihrem Fahnenwagen in das Gebiet der Sienesen gezogen waren, schlugen mit ihren Verbündeten vor Montaperti ihr Lager auf. Innerhalb der Florentiner Armee gab es aber verräterische Ghibellinen, welche vereinbarten, aus dem Kampfeschehen zu flüchten, sobald es beginnen sollte, und sich gegen die Florentiner zu stellen. Die Florentiner warteten darauf, von einer Vertrauensperson innerhalb der Stadtmauern ein Tor geöffnet zu bekommen – diese Taktik verriet Razzante, ein Ghibelline aus Florenz, den Sienesern. Die Florentiner wurden überraschend angegriffen, ihre ghibellinischen Mitstreiter flüchteten und die Miliz erlebte eine schwere Niederlage, von Dante im *Inferno* X 85–87 erinnerte: „*Lo strazio e 'l grade scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso, / tal orazion fa far nel nostro tempo.*“ (DANTE I, S. 322) Vgl. IL VILLANI ILLUSTRATO, S. 143.

¹⁵⁵¹ So kritisiert der Chronist seine Mitbürger, welche nicht zufrieden sind mit dem, was sie besitzen und welche zur Vergrößerung ihres Besitzes, die Nachbarstädte angreifen: „*la vera carità è fallita in noi; prima verso Iddio, di non essere a-lui grati e conoscenti di tanti benigni fatti e in tanto podere e stato posta la nostra città, e per la nostra prosunzione non istare contenti a' nostri termini, ma volere occupare non solamente Lucca, ma l'altre città e terre vicine indebitamente*“ Siehe Kapitel XII 135 in der edierten Ausgabe NUOVA CRONICA III 1991.

¹⁵⁵² Vgl. WEINSTEIN 1968, S. 24.

¹⁵⁵³ Siehe beispielsweise bei der Zerstörung der Festung von Montebugni auf f. 61r, wo das *Croce del Popolo* zum Zeichen der Inbesitznahme der Festung dargestellt ist.

¹⁵⁵⁴ Vgl. RIESS 1981, S. 89.

Vergangenheit zu schaffen, die ihr zum Leidwesen ihrer Bürger abgeht.“¹⁵⁵⁵ Ziel war die Rechtfertigung der Selbständigkeit der Kommune durch die Geschichte. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Bildkunst: „In der Kommunalen Organisation [...] entstehen neue Bildaufgaben dort, wo es um Herstellung und Bestätigung eines ideologischen Konsenses geht oder um die Legitimation der politischen Unabhängigkeit.“¹⁵⁵⁶ Zur Zeit der Entstehung des Chigiano-Codex war Florenz schon über 200 Jahre selbständig. Es ging in den Bildern demnach nicht mehr um eine Konsolidierung der kommunalen Unabhängigkeit, wie in den frühen kommunalen Bilderzyklen anderer italienischer Städte. Vielmehr erscheinen die Bilder wie Beschwörungen der ruhmreichen Geschichte der Stadt in einer von Krisen – Hungersnöte, „Wirtschaftskrise“, innere „Konflikten“ und schließlich der Pest¹⁵⁵⁷ – gebeutelten Zeit, in der sich die Florentiner Kommune jedoch gegen die Signorienherrschaft, wie sie sich in Oberitalien ausbildete, behauptete. Giovanni Villani war, im Gegensatz zu Dante, nicht pessimistisch eingestellt, was die Gegenwart und die Zukunft seiner Heimatstadt anging: Er sah sein Florenz „*nel suo montare e a seguire grandi cose*.“¹⁵⁵⁸ Der Chronist schuf einen positiven Mythos von Florenz, der außerdem durch und durch von einem retrospektiven Guelfismus geprägt ist.¹⁵⁵⁹ Villani verurteilte die Ghibellinen als Feinde seiner Heimatstadt, gleichfalls war er den mittelalterlichen Kaisern gegenüber kritisch eingestellt.¹⁵⁶⁰ Die Unterstützer und Alliierten der Guelfen – die Kirche und die Franzosen – werden dagegen in einem überaus positiven Licht geschildert. Giovanni Villani konstruierte seine *Nuova Cronica* aus verschiedenen historiographischen Quellen, welche er entsprechend seinem dualistischen Weltbild zusammenfügte.

Bei der Analyse der Miniaturen zeigte sich, dass sehr präzise auf die Aussagen des Chronisten Villani Bezug genommen wurde. Die Darstellung der Wiedergründung von Florenz durch die Römer und Karl den Großen auf f. 44r kann als „Programmbild“ für die Zielrichtung der gesamten Chronik angesehen werden. Die Miniatur verbildlicht die von Villani intendierte Synthese von Stadt- und Weltgeschichte in einer einzigen Darstellung: Die „Weltmächte“ Rom und Karl der Große sind gemeinsam am Aufbau der Stadt Florenz beteiligt, deren Wurzeln in der Antike liegen. Die ungebrochene Kontinuität wurde durch die Darstellung des Marstempels/Baptisteriums zum Ausdruck gebracht. Durch die Intervention des angeblichen Franzosen Karls des Großen und der Römer – in der Miniatur repräsentiert durch heraldische Zeichen – wurde ein guelfischer Mythos geschaffen, dessen drittes Element Florenz bildet. Es fällt auf, dass die Kirche, vertreten durch den Papst, in diesem Programmbild der guelfischen Ideologie keine Rolle spielt, sondern dass es sich um eine rein weltliche Trias handelt. Der Blick auf die anderen Miniaturen des Chigiano bestätigt diesen Eindruck: Nirgendwo ist die Bedeutung der Kirche für die Geschichte von Florenz explizit thematisiert.

¹⁵⁵⁵ MAISSEN 1994 (B), S. 28.

¹⁵⁵⁶ BLUME 1989, S. 14.

¹⁵⁵⁷ Millard MEISS schrieb in „Painting in Florence and Siena after the Black Death“ der Pest eine übergroße Rolle zu bei den gesellschaftlichen Veränderungen innerhalb der toskanischen Kommunen. Dies wird inzwischen kontrovers gesehen.

¹⁵⁵⁸ VIII 36.

¹⁵⁵⁹ Vgl. BEC 1980, S. 20.

¹⁵⁶⁰ „Die gelegentlichen Bemerkungen Villanis über das Kaisertum müssen betrachtet werden als Äußerungen eines Mannes, der sich in starker Abwehrstellung gegen die Kaiser befindet, die zu seinen Lebzeiten nach Italien kamen – Heinrich VII. und Ludwig d.B. waren beide Feinde von Florenz – und der die Größe des Reiches nur als eine Sage vergangener Tage, aus eigener Anschauung allein den Niedergang und die Ohnmacht des Kaisertums kannte.“ MEHL 1927, S. 111.

Der „guelfische Mythos“ findet sich weiter in den Initialen des Chigiano, in denen die im Text behandelte Analogien zwischen bestimmten Personen durch bildliche Ähnlichkeiten zum Ausdruck gebracht wurden. Schließlich wurde mit der Gegenüberstellung der antithetischen „Sterbebilder“ Friedrichs II. und Karls I. von Anjou noch einmal deutlich unterstrichen, wie weit Giovanni Villani und die Miniaturisten des Chigiano in ihrer Gegenüberstellung von „Gut“ und „Böse“, Freund bzw. Feind der Kirche, Frankreichs und von Florenz, Guelfen und Ghibellinen gingen.

Florenz wird im Chigiano als potente Macht dargestellt: Eine Vielzahl der Miniaturen thematisiert kriegerische Konflikte, bei denen die Florentiner Armee siegreich ist. Grundsätzlich sind die Bilder durchaus ambivalent und verbergen nicht die Probleme, mit denen die Stadt zu kämpfen hat: Den Spaltungen der Bürgerschaft und den Hintergründen und Ursprüngen der Konflikte der diversen Parteien wird in den Miniaturen großer Raum gegeben. Das alltägliche Leben, der Handel und das Handwerk, wie es sich beispielsweise im *Buon Governo* Lorenzettis im Sieneser Palazzo Pubblico oder in den Reliefs des Domcampanile von Florenz verbildlicht findet, kommt in den Miniaturen der *Nuova Cronica* nicht vor, obgleich Villani immer wieder darüber berichtete. Die Chronik unterscheidet sich dadurch von einem Werk wie dem *Specchio umano* des Domenico Lenzi, das sich um das Leben der Bürger während der Hungersnot von 1329 dreht.¹⁵⁶¹ Die Stadtregierung bzw. die Auswirkungen der Regierung sind – im Gegensatz zu Siena – ebenfalls nicht verbildlicht. Es finden sich in den Miniaturen keine astrologischen Darstellungen, obgleich Villani ausführlich auf die Astrologie eingeht und die politischen Ereignisse zu den Sternen in Bezug setzt.¹⁵⁶² Der historische Anspruch, die Darstellung von Ereignissen von geschichtlich weitgreifender Bedeutung, spielt in den Chigiano-Miniaturen die entscheidende Rolle. Es zeigte sich, dass die Miniaturen die früher oder gleichzeitig entstandenen profanen Bildwerke im öffentlichen Florentiner Raum nur in sehr begrenztem Ausmaß reflektieren. So finden sich weder diffamierende Bilder wie in der Schandmalerei, noch Miniaturen allegorischen Inhaltes wie beispielsweise das verlorene Fresko von Giotto im Florentiner Palazzo del Podestà. Territoriale Expansionen und militärische Aktionen werden in der illustrierten Handschrift als Ereignisbilder dargestellt – das heißt, es wird die Eroberungshandlung selbst verbildlicht, nicht deren Folge.

Matteo Villani als Auftraggeber der illustrierten Chronik?

Die zentrale Ausrichtung der Chronik auf die Stadt Florenz und lokalhistorische Ereignisse im Sinne des guelfisch gesinnten Chronisten Villani führt zu einer Verengung der Sichtweise. Diese Fokussierung wird durch die Integration in universalhistorische Kontexte ausgeglichen. Genau diese Perspektive spiegelt sich in den Bildern der *Nuova Cronica* wider: eine Entstehung der illustrierten Handschrift im Umkreis des Chronisten ist aus diesem Grund unwahrscheinlich.

Es soll an dieser Stelle die Frage nach dem möglichen Auftraggeber des Codex und eine hypothetische Datierung in die 1350er bis Anfang der 1360er Jahre vorgestellt werden. Der illustrierte Villani-Codex war höchstwahrscheinlich kein kommunaler, offizieller Auftrag der Stadt. Über die genauen Entstehungszusammenhänge kann nur spekuliert werden. Von keiner

¹⁵⁶¹ Vgl. PARTSCH 1981. Siehe auch das folgende Kapitel.

¹⁵⁶² Vgl. hierzu GREEN 1972, S. 29ff.

Seite wurde bislang Matteo Villani, der Bruder Giovannis, als Auftraggeber des Chigi L.VIII.296 vermutet. Jener führte die Chronik bis zu seinem eigenen Tod 1363 weiter. Im Jahr zuvor war er des Verdachts auf Ghibellinitum angeklagt.¹⁵⁶³

Ich halte es deshalb für möglich, dass es Matteo war, der ein Exemplar der Chronik seines Bruders nach dessen Tod 1348 zu dessen Andenken und zur Bekräftigung der streng guelfischen Neigung der Familie Villani mit Miniaturen ausstatten ließ – finanziell wäre Matteo dazu durch die Unterstützung der reichen Familie seiner Ehefrau in der Lage gewesen. Der fragmentarische Zustand des Miniaturenzyklus – der unvermittelte Abbruch nach f. 235v – ließe sich mit dem Tod des Auftraggebers im Jahre 1363 erklären. Der Codex wäre demnach als ein Repräsentationsexemplar der Familie Villani zu verstehen, von dem der Auftraggeber Matteo Villani aufgrund seines Todes jedoch selbst kaum mehr Gebrauch machen konnte. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts war Dantes *Divina Commedia* der „Bestseller“ der profanen, illustrierten Handschriftenproduktion – wohingegen die *Nuova Cronica* höchstwahrscheinlich nur ein einziges Mal mit einem Bilderzyklus versehen wurde: „The prose of Villani was not equally read and certainly not equally illustrated, so that it was, as we should expect, the greatness of Dante’s poetry to which the age responded.“¹⁵⁶⁴ Die Existenz des unikalen Codex der Vaticana läßt vermuten, dass jener in einem Ambiente entstand, welches mit dem Verfasser der *Nuova Cronica* auf das Engste verbunden war. Der „Florentiner Mythos“, welcher in Text und Bild der Handschrift beschwört wird, beinhaltet den Glauben an die vom göttlichen Schicksal bestimmte Führungsrolle der Arnostadt in Anbetracht der hohen politischen, moralischen und religiösen Florentiner Prinzipien.¹⁵⁶⁵ Matteo Villani, den man als Auftraggeber des Codex vermuten kann, sah Gegenwart und Zukunft weitaus pessimistischer als noch sein älterer Bruder Giovanni, der Florenz als aufstrebende Stadt verstand. Die Handschrift könnte ein familiäres Erinnerungswerk sein, dessen Entstehung durch die Anklage des Parteigängertums mit den Ghibellinen motiviert war, was die Demonstration der durch und durch guelfischen Einstellung der Familie Villani notwendig machte. Der retrospektive Guelfismus Giovanni Villanis war für diese Zwecke förderlich.

Die Datierung des Chigiano in die 1350er bis Anfang der 1360er Jahre läßt sich vom kunsthistorischen Standpunkt aus gerade noch vertreten und zieht die Spätdatierungen durch die Paläographie und Philologie mit ein. Beweisen läßt sich diese Vermutung nach heutigem Wissensstand aufgrund fehlender Dokumente leider nicht, sie erscheint jedoch möglich.

V Bilderchroniken und Chronikbilder

Im abschließenden Kapitel wird die illustrierte *Nuova Cronica* in den Kontext der illustrierten Historiographie eingeordnet. Welche Typen der Chronikillustration kannte das Mittelalter? Weisen andere, früher oder zeitgleich entstandene Bildzyklen historiographischer Texte ähnliche oder gänzlich verschiedene Formen der Verbildlichung auf? Gibt es eine Typologie der Chronikillustration bzw. den Typus des „Chronikbildes“?

¹⁵⁶³ Vgl. BRUCKER 1962.

¹⁵⁶⁴ MEISS 1969, S. 38.

¹⁵⁶⁵ Vgl. WEINSTEIN 1968, S. 43.

A Bilderchroniken: Der Chigiano im Kontext der illustrierten Historiographie

Ein Überblickswerk zur Chronikillustration des Mittelalters stellt ein wünschenswertes, wenn auch auf Grund der Fülle an diversen bebilderten chronikalischen Handschriften – woraus sich zeitliche, formale und inhaltliche Probleme der Abgrenzung ergeben – nur schwer zu realisierendes Desiderat dar. Man ist aus diesem Grund hauptsächlich auf die zahlreichen Einzeluntersuchungen, meist zu singulären Handschriften oder Handschriftengruppen aus verschiedenen geographischen, historischen und thematischen Kontexten angewiesen.

Seit der Antike wurden historische Ereignisse bildlich dargestellt.¹⁵⁶⁶ Diese Tradition wurde nie vollständig unterbrochen, auch wenn man aus der Zeit zwischen dem 5. und 10. Jahrhundert nur über wenige Darstellungen informiert ist. Die Verbildlichung historischer Ereignisse mit Hilfe narrativer Szenen war in Früh- und Hochmittelalter zunächst der monumentalen Kunst vorbehalten.¹⁵⁶⁷ Erhalten hat sich von diesen Bilderzyklen einzig der Teppich von Bayeux, welcher mit dem Feldzug der Normannen gegen England ein zeitgenössisches Ereignis darstellt.¹⁵⁶⁸ Ab dem 12. und vor allem dem 13. Jahrhundert mehren sich die überkommenen Beispiele: In den öffentlichen Bildprogrammen der politisch unabhängigen italienischen Städte wurden Begebenheiten der kommunalen Vergangenheit dargestellt,¹⁵⁶⁹ in Spott- und Schandbildern wurden historische Ereignisse politisch ausgeschlachtet.¹⁵⁷⁰

Bebilderte profane Chroniken des Mittelalters – eine Übersicht

Im Medium der Buchkunst sind es in erster Linie die illustrierten historiographischen Texte, welche Verbildlichungen längst vergangener oder zeitgenössischer Begebenheiten aufweisen.

¹⁵⁶⁶ Mesopotamische Könige ließen sich Siegesdenkmäler errichten, auf denen die Ereignisse der erfolgreichen Feldzüge minuziös dargestellt waren: Siehe das Alabasterrelief aus dem Palast König Asurnasirpals in Nimrud, entstanden um 883–859 v.Chr. (British Museum, London). GOMBRICH bezeichnet diese Denkmäler als „Bilderchroniken“, vgl. GOMBRICH, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. 16. Auflage. Frankfurt am Main 1996, S. 72. Auch die Römer commemorierten mehrere Jahrhunderte später auf Siegestäulen oder Triumphbögen öffentlich ihre Taten und ließen ihre Feldzüge in Stein weißeln.

¹⁵⁶⁷ Zu nennen sind die verlorenen Fresken der Königin Theodolinda in Monza mit der Geschichte der Langobarden, aus der karolingischen Epoche weiß man von Wandmalereizyklen mit historischen Ereignisbildern in Aachen und in der *Aula Regia* der Pfalz in Ingelheim, vgl. LAMMERS, Walther: Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim. In: Festschrift für Hermann Heimpel. Band III. Göttingen 1972, S. 226–289. Schließlich wurden mittelalterliche Fürstensitze mit geschichtlichen Darstellungen, welche die edle Abstammung des jeweiligen Geschlechtes von den alten Dynastien verherrlichten, ausgeschmückt, vgl. SCHLOSSER 1895, S. 158.

¹⁵⁶⁸ Vgl. HAGER 1939, S. 45ff.; LEWIS 1999.

¹⁵⁶⁹ Vgl. beispielsweise die Reliefs der Porta Romana in Mailand, siehe HÜLSEN-ESCH 1994. Dazu weiter oben IV.B.2. Weitere Beispiele: Die Fresken im Kastell von Angera am Lago Maggiore rühmen den Sieg des Erzbischofs Ottone Visconti über die Truppen Napo della Torres in der Schlacht von Desio 1278 (Vgl. BLUME, Dieter: Planetengötter und ein christlicher Friedensbringer als Legitimation eines Machtwechsels: die Ausmalung der Rocca in Angera. In: Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte. Hrsg. v. Hermann Filitz. Band 6, Europäische Kunst um 1300, S. 175–187). Im Broletto von Brescia dagegen fand mit dem Frieden des Berardo Maggi zwischen Guelfen und Ghibellinen 1298 ein kommunalhistorisch bedeutsames Ereignis seinen Platz an der Wand des *Salone del Consiglio Maggiore* (vgl. FERRARI, Pia: Brescia. In: La pittura in Lombardia. Il Trecento. Mailand 1993, S. 237f.; ANDENNA, Giancarlo: Pittura infamante e propaganda politica negli affreschi del Broletto. In: Civiltà Bresciana, I, 1999, S. 3–18).

¹⁵⁷⁰ Siehe beispielsweise in San Gimignano: Im Palazzo del Popolo entstand 1274 an der Außenmauer der Collegiata ein Schandbild des Brudermörders Nanza Paltoni, des weiteren 1288 im Kellergeschoß des Palazzo Civico eine Darstellung der Wiedergeburt der guelfischen Liga nach der Befreiung Karls II. von Anjou aus der Gefangenschaft der Aragonesen, welche jedoch schon vier Jahre später einer Szene mit dem Friedensschluss zwischen Klerus und Kommune wich. Außerdem sind in der *Sala del Consiglio* Azzo di Masetto zugeschriebene Szenen einer Jagd und eines Turniers verbildlicht, welche die Kommune zu Ehren Karls I. von Anjou im Jahre 1274 abgehalten hatte.

Seit der Spätantike wurden Historiographien vereinzelt mit Bildern versehen. Frühe Beispiele von Bilderchroniken finden sich vor allem im byzantinischen Kulturraum.¹⁵⁷¹

Vor dem 13. Jahrhundert sind illustrierte Historiographien im Westen relativ selten. In den Skriptorien der Klöster wurden lateinischsprachige Geschichtswerke kaum illustriert: Diese Werke waren Gebrauchsbücher für Gelehrte, für jene eine teure und luxuriöse Bebilderung als überflüssig angesehen wurde. Lateinische Chroniken waren meist höchstens mit einem Autorbild oder einer Dedikationsszene ausgestattet. Eines der frühesten, mit Bildern versehenen, historischen Werke ist die *Vita der Mathilde von Tuszien* des Mönches Donzio im Autograph der Biblioteca Vaticana, der 1114/1115 entstand.¹⁵⁷² Die sieben Bildseiten zeigen neben dem Widmungsbild Szenen aus dem Leben der Ahnherren Mathildes auf der Burg von Canossa und der Markgräfin von Tuszien selbst.

Das bekannteste Beispiel einer bebilderten hochmittelalterlichen Haus- bzw. Geschlechterchronik stellt die *Historia Welforum* aus Weingarten, entstanden im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, dar.¹⁵⁷³ Die Handschrift mit den Annalen des welfischen Hauses enthält neben einem Stammbaum des Welfengeschlechts ein Widmungsbild mit einer Darstellung Friedrich I. Barbarossas flankiert von seinen Söhnen Heinrich VI. und Friedrich, dem Herzog von Schwaben.

Ende des 12. Jahrhunderts entstand in Italien der *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*. Der Versepos, verfasst von Petrus de Ebulo zu Ehren Kaiser Heinrichs VI., behandelt die Vereinigung des Königreiches Sizilien mit dem staufischen Kaiserreich im Jahre 1194. Der Text ist in einer einzigen, Heinrich VI. gewidmeten Handschrift mit 53 reinen Bilderseiten in der Berner Burgerbibliothek überliefert.¹⁵⁷⁴ Diese bebilderten Handschriften waren singuläre Werke für adelige Auftraggeber, welche ohne Nachfolge für das größere Publikum blieben. Der Ausgangspunkt der mittelalterlichen Chronikillustration ist laut MEIER in den genealogischen Schemata der Universalhistorien des 12. und 13. Jahrhunderts zu sehen.¹⁵⁷⁵

¹⁵⁷¹ Vgl. DUJEV, Ivan: The Miniatures of the Chronicle of Manasse. Sofia 1963 zur Chronik des Konstantin Manasses (erhalten in einer illustrierten bulgarischen Handschrift von 1344/1345, BAV, ms. Vat. Slav. 2). Das illustrierte Manuskript der Chronik des Johannes Skylitzes aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts (Madrid, Nationalbib., Cod. Vitr. 26–2) wurde von GRABAR, André: Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès a la Bibliothèque Nationale de Madrid. In: Cahiers archéologiques, XXI, 1972, S. 191–211 und TSAMAKDA 2002 umfassend bearbeitet.

¹⁵⁷² BAV, ms. Vat.lat. 4922, vgl. Vita der Mathilde von Canossa. Codex Vaticanus Latinus 4922. Belser Faksimile Editionen aus der Biblioteca Apostolica Vaticana. 2 Bände. Zürich 1984. Zu den Miniaturen des Codex der Vaticana vgl. FRUGONI, Chiara: Per la gloria di Matilde: il contributo delle immagini. Le miniature medievali. In: I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli. Mailand 2003, S. 41–61.

¹⁵⁷³ Fulda, Hessische Landesbibliothek, Codex D 11. Vgl. zur *Historia Welforum* OEXLE 1978; GOETZ 1999, S. 361ff.; neuerdings MEIER 2005, S. 184ff. mit Bibliographie. Bei dem illustrierten Stammbaum handelt es sich um eine der ältesten bildlichen Genealogien eines Adelsgeschlechtes.

¹⁵⁷⁴ Bern, Burgerbibliothek, Codex 120 II, vgl. GEORGEN, Helga: Das "Carmen de rebus siculis" (Bern, Burgerbibliothek, ms. 120). Studien zu den Bildquellen und zum Erzählstil eines illustrierten Lobgedichts des Peter von Eboli. Wien 1975. Siehe außerdem die 1993 erschienene Publikation des gesamten Materials im Sammelband PETRUS DE EBULO sowie die Dissertation von KRAFT PETER, Sibyl: Ein Bilderbuch aus dem Königreich Sizilien. Kunsthistorische Studien zum Liber ad honorem Augusti von Petrus von Eboli, Codex 120 II der Burgerbibliothek in Bern. Weimar/Jena 2006.

¹⁵⁷⁵ Die These geht auf den Aufsatz von CLEMEN 1890 zurück: „Diese Porträtreihen machen eine allmähliche Entwicklung zu grösserer Ausdehnung und immer höherer Vollendung durch: Die Darstellungen der Einzelbildnisse werden zu historischen Szenen erweitert.“ Siehe EBD., S. 219. MEIER stellte die – m.E. zu eindimensionale – These auf, dass der Weg von den reinen Textchroniken zu den Bilderchroniken von den genealogisch verbundenen Medaillonbildreihen der *Frutolf-Ekkehard-Chronik* über die Ganzfigurenreihe der *Kölner Königschroniken* hin zu den in den szenischen Zusammenhang integrierten Herrscherbildern der Chronik des Otto von Freising führte. Die von MEIER aufgezeigte Entwicklungslinie vom Stammbaum zum Ereignisbild kann nicht

Von ersten Chronik mit historischen Ereignisbildern, der *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* Ottos von Freising, läßt sich die Entwicklung zu den vielbildrigen, erzählenden Bilderchroniken des Spätmittelalters verfolgen, denen auch die *Nuova Cronica* der Vaticana angehört: Historische Ereignisse in narrativen Szenen finden sich erstmals vermehrt in den volkssprachlichen Geschichtswerken, welche dadurch das Bedürfnis des Laienpublikums nach konkreten Bildern befriedigten.¹⁵⁷⁶ Die ersten vulgärsprachlichen, historiographischen Schriften, welche in großer Zahl illustriert wurden, entstanden im 13. Jahrhundert in Frankreich: Es sind dies Kompilationen antiker oder pseudo-antiker Texte wie die schon erwähnte *Histoire ancienne jusqu'à César* oder die *Faits des Romains*.¹⁵⁷⁷ Erstere beginnt mit der Schöpfungsgeschichte, behandelt die griechischen Sagen, den Krieg um Troja, die makedonische und römische Geschichte und endet – wie im Titel angedeutet – mit der Vita Julius Cäsars, welche die *Faits des Romains* ausschließlich thematisieren. Wie auch in der *Nuova Cronica* wurde nicht versucht, den umfangreichen Gesamttext durch die Bilder durchgängig zu interpretieren. Vielmehr wurden vereinzelte, herausragende Ereignisse aus der römischen Geschichte zur Illustration ausgewählt.¹⁵⁷⁸

Im angelsächsischen Sprachraum existiert mit der Chronik des Matthew Paris eine eigene Tradition der illustrierten Chronistik. Im 13. Jahrhundert verfasste der Benediktinermönch von Saint Albans seine *Chronica Majora*.¹⁵⁷⁹ Die Universalgeschichte beginnt mit der Schöpfung der Welt und endet mit dem Tod des Chronisten im Jahre 1259. Der von Matthew Paris selbst illustrierte Autograph des Werkes ist in drei Codices erhalten.¹⁵⁸⁰ Themen der weit über 130 Zeichnungen – darunter narrative Szenen, stehende Einzelfiguren, Emblemata, Diagramme sowie Landkarten – sind die englischen Herrscher, der Konflikt zwischen Kaiser- und Papsttum, die Kreuzzüge sowie Naturphänomene, Legenden und Wunder. Darunter finden sich insbesondere bei der Schilderung der Auseinandersetzung zwischen Friedrich II. und der Kirche Bildthemen, welche auch im Chigiano illustriert sind: So die Seeschlacht bei Montecristo zwischen Genua und Pisa mit der Gefangennahme der Kirchenvertreter durch

überzeugen, da die Herausbildung des szenischen Ereignisbildes ist nicht auf die Chroniken- und Geschichtsillustration beschränkt ist. Vgl. zu den deutschen Chroniken des 12. Jahrhunderts III.B.2.1. sowie MEIER 1998 und MEIER 2005. SCHEIDIG, Walther: Der Miniaturenzyklus zur Weltchronik Ottos von Freising im Codex Jenensis Bose q. 6. Straßburg 1928; LAMMERS 1963 und NILGEN 1989 untersuchten drei illustrierte Exemplare der Chronik Ottos von Freising (12./13. Jahrhundert) bezüglich ihres Zusammenhangs, der Koordinierung von Text und Bild und der Auswahl und Ikonographie der Miniaturen (Jena, UB, Ms. Bose q.6; Mailand, Bib. Ambr., ms. F. 129. Sup.; Rom, Bib. Casanatense, ms. 372).

¹⁵⁷⁶ Vgl. LEWIS 1987, S. 36f. Grundsätzlich zum Verhältnis von Volkssprache und Bildlichkeit CAMILLE 1985; CURSCHMANN 1999 und CURSCHMANN, Michael: Volkssprache und Bildsprache. In: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Hrsg. v. Eckart Conrad LUTZ u.a. Tübingen 2002, S. 9–46. CURSCHMANN 1999, S. 449 sah eine „Affinität der Volkssprache zur Unmittelbarkeit der bildlichen Mitteilung“.

¹⁵⁷⁷ Vgl. IV.A.3.1.1. und IV.A.3.1. Die Dissertation von OLTROGGE 1989 hat die bebilderten Handschriften der mittelalterlichen Geschichtskompilation der *Histoire ancienne jusqu'à César* zum Thema.

¹⁵⁷⁸ Ein singuläres Werk innerhalb der profanen Buchmalerei stellt die *Historiae Romanorum* in der Hamburger Handschrift Codex 151 in scriin. dar: Beim Text handelt es sich um eine um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Rom angefertigte volkssprachliche Übertragung einer lateinischen Kompilation antiker und spätantiker historiographischer Werke zur römischen Geschichte. Die Handschrift der Hamburger Universitätsbibliothek ist mit 83 lavierten Federzeichnungen, welche enge Bezüge zur spätantiken Buchmalerei aufweisen, illustriert. BRANDIS datierte die Handschrift in die 1280/1290er Jahre (HISTORIAE ROMAORUM 1974, S. 27). Inzwischen wird der Codex einige Jahre später datiert, vgl. PACE, Valentino: Codici miniati a Roma al tempo del Primo Giubileo. In: Roma 1300–1875. L'arte degli anni santi. Mailand 1984, S. 319–320.

¹⁵⁷⁹ Vgl. LEWIS 1987.

¹⁵⁸⁰ Cambridge, Corpus Christi College, ms. 26 (Schöpfung bis ins Jahr 1188); Cambridge, Corpus Christi College, ms. 16 (1189–1253); BL, ms. Royal 14.C.VII (1254–1259).

Friedrich II. im Jahre 1241¹⁵⁸¹ sowie das Konzil von Lyon 1245.¹⁵⁸² Es zeigte sich, dass unabhängig voneinander mit sehr ähnlichen Bildschemata illustriert wurde.

Eine Territorialgeschichte des französischen Königshauses sind die volkssprachlichen *Grandes Chroniques de France*, welche die Geschichte des kapetingischen Frankreich als Fortführung der karolingischen Frankengeschichte darstellen. Ab den 1270er Jahren in der Abtei von Saint-Denis verfasst, sind darin die legendären Ursprünge nach dem Fall Trojas bis hin zum Tod von Philip Augustus im Jahre 1223 kompiliert (später erweitert bis zur Herrschaft Karls VI. in den 1380er Jahren). Die *Grandes Chroniques de France* sind in rund 130 Handschriften überliefert, wovon über 75 illuminiert sind.¹⁵⁸³ Die älteste erhaltene, illustrierte Handschrift wurde um 1274 für Philipp III. in einer Pariser Buchmalereiwerkstatt hergestellt und enthält neben historisierten Initialen auch 36 Textminiaturen.¹⁵⁸⁴ Bildthemen der *Grandes Chroniques de France* sind unter anderem Ereignisse aus dem Leben der französischen Herrscher wie Krönungen, Vermählungen oder Begräbnisse, die persönliche Devotion der Könige sowie die Begebenheiten während der Kreuzzüge.

Die Kreuzzüge und die Ereignisse im Königreich von Jerusalem zwischen dem frühen 12. Jahrhundert bis 1185 sind überdies Thema der *Histoire d'Outremer* des Chronisten Wilhelm von Tyrus.¹⁵⁸⁵ Während die lateinischsprachige Originalfassung nicht bebildert war, finden sich Illustrationszyklen in der später entstandenen, altfranzösischen Übersetzung des Werkes. Die Chronik ist in über 50 illuminierten, hauptsächlich in Akkon und in Nordfrankreich entstandenen Handschriften erhalten. In diesen sind die Kreuzzüge als profane Kriege geschildert, visualisiert mit tradierten ikonographischen Schemata: Themen der Miniaturen sind Schlachten, Belagerungen und politische Ereignisse wie Krönungen, Audienzen oder Vermählungen. Die illustrierte *Nuova Cronica* weist keine mit den bebilderten Handschriften der *Histoire d'Outremer* übereinstimmenden Bildthemen auf, da der Chigiano die Kreuzzüge nur in zwei Miniaturen thematisiert.¹⁵⁸⁶ Es zeigt sich jedoch wiederum, dass unabhängig von einander ähnliche Stoffe mit denselben Bildtopoi illustriert wurden.

Im deutschsprachigen Raum finden sich mit den in großer Zahl illustrierten spätmittelalterlichen Universalchroniken des Rudolf von Ems, Jans Enikel und Heinrich von München die umfangreichsten Bildzyklen innerhalb der Chronikenillustration des Mittelalters.¹⁵⁸⁷ Im 14. Jahrhundert entstand die Bilderchronik des Balduineums, welche die in

¹⁵⁸¹ Cambridge, Corpus Christi College, ms. 16, f. 146r, vgl. EBD., S. 258. Im Chigiano ist diese Szene auf f. 76r illustriert.

¹⁵⁸² Cambridge, Corpus Christi College, ms. 16, f. 186v, vgl. EBD., S. 264. Im Chigiano ist diese Szene auf f. 78v illustriert.

¹⁵⁸³ Die bebilderten Handschriften der *Grandes Chroniques de France* untersuchte HEDEMANN 1991 für den Zeitraum von 1274 bis 1422.

¹⁵⁸⁴ Paris, Bib. Sainte-Geneviève, ms. 782, vgl. EBD., S. 11ff.

¹⁵⁸⁵ Vgl. BUCHTHAL 1957; FOLDA 1976; LUCHITSKAYA 2003; KÜHNEL 2004. Während sich BUCHTHAL und FOLDA auf Fragen des Stils sowie der Kodikologie der im Königreich von Jerusalem illustrierten Handschriften konzentrierten, ist der Aufsatz von LUCHITSKAYA, bes. S. 90ff., ein wertvoller Beitrag zur Ikonographie der *Histoire d'Outremer*. In der Kunstchronik wurde 2003 der Beginn einer Dissertation zum Thema „The Extended Chronicle of William of Tyre in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms fr. 2628, and its Position among Related Manuscripts Attributed to the Crusader Scriptorium of Acre 5” von Iris GOERLITZ an der Hebrew University in Jerusalem gemeldet.

¹⁵⁸⁶ Siehe f. 75r (Der Friedensschluß Friedrichs II. mit dem Sultan Al-Kamil von Ägypten) und auf f. 82r (Die Niederlage der Armee Ludwigs IX. während des Sechsten Kreuzzuges).

¹⁵⁸⁷ Vgl. GÜNTHER 1993 und ROLAND, Martin: Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Diss. Wien 1992.

den Jahren 1310 bis 1313 durchgeführte *Italien- und Romfahrt Kaiser Heinrichs VII.* thematisiert.¹⁵⁸⁸ Die 37 Pergamentblätter der auf 1340 datierten Bilderchronik waren einem Urkundenkopiar Kurfürst Balduins, dem Bruder Heinrichs VII., vorgebunden. Die recto-Seiten sind mit jeweils zwei übereinander stehenden, gerahmten Miniaturen versehen. Jedes der insgesamt 73 Bilder ist mit einer lateinischen Beischrift versehen, in der kurz das dargestellte Ereignis geschildert wird. Diese Handschrift weist mehrere Bildthemen auf, welche sich auch in den Miniaturen des Chigiano finden, worauf an gegebener Stelle schon eingegangen wurde.

Illustrierte städtische Chroniken

Stadtchroniken wurden ab dem Hochmittelalter in zahlreichen Städten verfasst, jedoch nur selten mit Bildern ausgestattet. Diese Werke waren in erster Linie für das private Studium und selten zu repräsentativen Zwecken bestimmt. Einige wenige Beispiele von bebilderten Chroniken aus dem kommunalen Kontext finden sich im Mittelalter in Italien.

Ein Charakteristikum der städtischen bebilderten Chronistik stellt die Verbildlichung von Ereignissen der näheren und nächsten Vergangenheit dar: Als frühestes italienisches Beispiel sind die illustrierten Genueser *Annales Ianuenses* der Bibliothèque Nationale in Paris (ms.lat. 10136) zu nennen.¹⁵⁸⁹ Verfasst wurde die Stadtchronik von Genua von Caffaro, welcher um das Jahr 1100 mit der Niederschrift begann. 1099 hatte der damals 20jährige wahrscheinlich bei der Einnahme Jerusalems teilgenommen, vorher war er Zeuge der Schwureinung der Bürger, welche konstitutiv für die Kommune anzusehen ist. Nach diesen beiden, für ihn einschneidenden Erfahrungen scheint Caffaro begonnen zu haben, sich Notizen für seine Chronik zu machen. Er präsentierte das Werk im Jahre 1152 seiner Heimatstadt. Bis zu seinem Tod 1163 schrieb Caffaro an den *Annales*. Ab 1169 wurde die Arbeit an der Chronik vom Kanzler der Kommune, Obertus Scriba, fortgeführt. Weitere Schreiber ergänzten Ereignisse bis zum Jahr 1293. Die *Annales Ianuenses* stellen für Genua mehr als eine reine „Stadtgeschichte“ dar, da sie ab 1152 in das kommunale Kartular, das heißt das Kopialbuch, in das die wichtigsten städtischen Urkunden kopiert wurden, aufgenommen wurde: „Die Stadtchronik barg wie die genuesischen Urkunden und Privilegien, die sich am selben Ort, der Sakristei, befanden, Herrschaftswissen, das dort für die Konsuln auffindbar, zugänglich und konsultierbar war.“¹⁵⁹⁰ Bei der Handschrift der Bibliothèque Nationale handelt es sich um das offizielle Exemplar der Stadt Genua.¹⁵⁹¹ Der Codex weist zahlreiche Illustrationen auf – teils als Tuschezeichnungen

¹⁵⁸⁸ Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 1 C Nr. 1. Vgl. IRMER, Georg: Die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin 1881; HEYEN 1978; KESSEL, Verena: Il manoscritto del „Viaggio a Roma“ dell'imperatore Enrico VII. In: Il viaggio di Enrico VII in Italia. Hrsg. v. Mauro TOSTI-CROCE. Città del Castello 1993, S. 13–27.

¹⁵⁸⁹ Der Codex der BNP wurde bislang von der kunsthistorischen Forschung kaum beachtet. An der FU Berlin entsteht eine Dissertation über die Bildausstattung von Henrike HAUG (Florenz). Die Quellenedition der *Annales Ianuenses* wurde von Luigi Tommaso BELGRANO ab 1890 herausgegeben (Annali Genovesi di Caffaro e de'suoi continuatori dal MCLXXIV al MCCLXXXIII. Hrsg. v. Luigi Tommaso BELGRANO und Cesare IMPERIALE DI SANT'ANGELO. Rom / Genua 1890–1929. Von historischer Seite wurde der Codex von PETTI BALBI, Giovanna: Caffaro e la cronachistica genovese. Genua 1982; WICKHAM, Chris: The Sense of the Past in Italian Communal Narratives. In: The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe. Hrsg. v. Paul MAGDALINO. London / Rio Grande 1992, S. 173–189 und SCHWEPENSTETTE, Frank: Die Politik der Erinnerung. Studien zur Stadtgeschichtsschreibung Genuas im 12. Jahrhundert. Frankfurt am Main u.a. 2003 behandelt.

¹⁵⁹⁰ SCHWEPENSTETTE 2003, S. 13.

¹⁵⁹¹ Das Autorexemplar Caffaros ist nicht überliefert. Caffaro scheint die Chronik diktiert zu haben, da die erste Miniatur des Pariser Codex den Autoren und seinen Schreiber Macobrius zeigt. Der Chroniktext ist in sechs Abschriften vor 1500 erhalten und es existieren mehr als 21 neuzeitliche Abschriften.

am Rand, teils als farbige halbseitige Miniaturen. Themen der Darstellungen sind unter anderem die von der Stadt Genua eingenommenen, gekauften oder gebauten Kastelle, der Mauerbau, Stadtbrände, die eroberten Schiffe der Pisaner und weitere historische Ereignisse. Meist befinden sich die Illustrationen in unmittelbarer Nähe zur Textstelle. Ausgeführt wurden die Zeichnungen womöglich von den schreibenden Notaren – sie sind jedoch teilweise recht qualitativ, was auf professionelle Miniaturen hinweist.

In den vierziger Jahren des Trecento entstand in Florenz mit dem Biadaiolo-Codex der Biblioteca Laurenziana eine bebilderte Handschrift des *Specchio umano*, einer einzigartigen Kompilation aus kaufmännischem Hauptbuch, Chronik und Dichtung.¹⁵⁹² Der Autor des Textes war Domenico Lenzi, ein gebildeter Getreidehändler, welcher den Codex mit meist ganzseitigen Miniaturen als repräsentatives Geschäftsbuch in einer Florentiner Buchmalereiwerkstatt ausstatten ließ.¹⁵⁹³ Die Miniaturen des Biadaiolo verbildlichen den Autor sowie Allegorien und beziehen sich teilweise konkret auf eine Hungersnot, welche Florenz im Jahre 1329 heimsuchte.¹⁵⁹⁴ Der Codex – der zwar nicht als reine „Stadtchronik“ zu bezeichnen ist – kann aufgrund der Darstellung von zeitgenössischen Ereignissen aus der Stadtgeschichte mit dem Chigiano verglichen werden.¹⁵⁹⁵ Es findet sich jedoch nur ein einziges mit der illustrierten Villani-Chronik übereinstimmendes Bildmotiv: Der Tabernakel mit dem Gnadenbild der Muttergottes von Orsanmichele, auf welchen schon an anderer Stelle in dieser Arbeit ausführlich eingegangen wurde. Der dabei angestellte Vergleich der beiden Miniaturen machte deutlich, dass zwischen dem Biadaiolo und dem Chigiano keinerlei direkte Abhängigkeit auszumachen ist.

In Mailand entstand im 14. Jahrhundert die *Cronica extravagan de antiquitatibus* oder *Cronica Galvagnina*, benannt nach ihrem Autor, dem Dominikanermönch Galvanus Fiamma. Eine Abschrift der Biblioteca Trivulziana in Mailand (Cod.triv. 1438) ist mit vier Zeichnungen illustriert, welche ausschließlich die mythologischen Gründungen und Neugründungen Mailands thematisieren.

Als letztes Beispiel sei die Chronik des Giovanni Sercambi, eines Apothekers und Politikers aus Lucca, genannt.¹⁵⁹⁶ Die Chronik behandelt Ereignisse der Stadtgeschichte von Lucca ab dem Jahr 1164 bis in das 15. Jahrhundert.¹⁵⁹⁷ Der erste Band des Werkes im Staatsarchiv in Lucca –

¹⁵⁹² Bib.Laur., ms.Tempi 3. Vgl. zum Biadaiolo-Codex die Dissertation von PARTSCH 1981 mit ausführlicher Bibliographie; zur literarischen Gattung der Kaufmannsliteratur im allgemeinen BEC 1967. Thema des Textes sind die Preislisten für Getreide auf dem Kornmarkt von Orsanmichele, außerdem sind Gedichte und Sprichwörter eingestreut.

¹⁵⁹³ OFFNER schrieb den Codex dem sogenannten „Biadaiolo-Miniator“ zu, vgl. CORPUS OF FLORENTINE PAINTING III.2.1 1930, S. 43ff. PARTSCH 1981, S. 65 revidierte diese Auffassung und betonte, dass es sich beim Codex der Laurenziana um eine Werkstattarbeit mehrerer Hände handelt.

¹⁵⁹⁴ Gezeigt wird, wie die Armen, welche aus Siena vertrieben wurden, nach Florenz kommen und dort gespeist werden (f. 57v/f. 58r), außerdem der Verrat von Colle di Val d'Elsa (f. 70r), welches sein Getreide den Pisanern, nicht aber den hungernden Florentinern zur Verfügung stellte.

¹⁵⁹⁵ CAGGESE definierte den Codex in einem Aufsatz von 1902 erstmals als „cronaca“, vgl. CAGGESE, R.: Una Cronaca economica del secolo XIV. In: Rivista delle Biblioteche e degli Archivi, XIII, 1902, S. 5ff. PARTSCH diskutierte in ihrer Dissertation die Gattungszuordnung des *Specchio umano* und kam zu dem Schluss, dass es sich um eine einzigartige Kombination aus verschiedenen literarischen Gattungen handelt, vgl. PARTSCH 1981, S. 11f.

¹⁵⁹⁶ Geboren in Lucca 1348, dort 1424 verstorben. Sercambi arbeitete ab 1368 an seiner Chronik.

¹⁵⁹⁷ Illustriert sind kommunale Begebenheiten aus den Jahren 1168–1400. Die Luccheser Chronik des Sercambi wurde bislang von der kunsthistorischen Forschung nur selten beachtet. 1978 erschien eine zweibändige Publikation zu dieser Handschrift, welche alle Miniaturen abbildet und einen historischen und knappen kunsthistorischen Kommentar liefert. Die Verfasserin des kunsthistorischen Teils, CRISTIANI TESTI, beschäftigte

eventuell der Autograph der Chronik –, ¹⁵⁹⁸ wurde dort Ende des 14. Jahrhunderts mit über 500 Miniaturen illustriert. Die szenischen Darstellungen thematisieren in erster Linie die militärischen und diplomatischen Unternehmungen Luccas, aber auch den Papst und den Kaiser betreffende Ereignisse sowie sich in der toskanischen Nachbarschaft ereignende Begebenheiten. Die ungerahmten, kolorierten Federzeichnungen finden sich jeweils zu Beginn eines neuen Kapitels unterhalb der Rubrik, welche den Inhalt der Darstellung vorgibt. Die Bilder sind meist figurenreicher und detaillierter als die Miniaturen des Chigiano, bringen jedoch das im Text geschilderte Geschehen weniger präzise „auf den Punkt“. Auch in der Luccheser Handschrift wurde mit Bildschemata gearbeitet, welche sich häufig wiederholen. Auffällig ist die Genauigkeit, mit der Wappen und Waffen verbildlicht wurden: Als historische Quellen sind die – zum Teil leider schlecht erhaltenen – Zeichnungen vor allem für Militärhistoriker von einigem Interesse. Die zahlreichen Stadtdarstellungen in den Illustrationen der Sercambi-Chronik wurden schon an anderer Stelle mit denen des Chigiano verglichen. Es zeigte sich dabei, dass neben Lucca auch Pisa, Bologna, Rom und Florenz durch einige mimetisch dargestellte Gebäude zu erkennen sind, während die anderen Städte, Dörfer und Festungen mithilfe sich wiederholender Versatzstücke verbildlicht sind. Grundsätzlich ist das Themen- und Motivrepertoire der Luccheser Chronik gegenüber dem der illustrierten *Nuova Cronica* reduziert – die Miniaturen wirken gleichförmiger.

Zusammenfassung der Chigiano im Kontext der mittelalterlichen profanen Chronikillustration

Die bebilderte Villani-Chronik unterscheidet sich inhaltlich durch den Umfang, welcher in den Miniaturen sowohl den längst vergangenen Ereignissen als auch denen aus der jüngsten Vergangenheit des Chronisten gewidmet ist, von universalhistorischen Werken wie den illustrierten Chronikhandschriften mittelalterlicher Kompilatoren, den Weltchroniken, der *Histoire jusqu'à César*, der *Historiae romanorum* oder den *Fatti dei Romani*. Diese behandeln entweder nur begrenzte Zeitabschnitt der Geschichte oder verbildlichen, bis auf wenige Ausnahmen in der Weltchronistik, keine Begebenheiten aus der Entstehungszeit der Chronik. Desweiteren ist der Chigiano getrennt von den Ereignischroniken wie dem *Liber ad honorem Augusti*, der *Histoire d'Outremer* oder dem Balduineum mit der Romfahrt Heinrichs VII. zu sehen: In diesen Handschriften werden beschränkte Zeiträume und Begebenheiten aus dem Mittelalter in Text und Bild thematisiert. Von nationalen Chroniken wie den *Grandes Chroniques de France* oder der *Chronica majora* des Engländers Matthew Paris ist die *Nuova Cronica* durch ihre divergente Ausrichtung als dezidiert städtische Chronik zu unterscheiden. Die im kommunalen italienischen Kontext entstandenen Bilderchroniken von Genua und Lucca umfassen im Gegensatz zum Chigiano ebenfalls nur abgegrenzte Perioden des Mittelalters und sind nicht als „städtische Weltchroniken“ zu charakterisieren, da sie nicht in dem Maße wie die *Nuova Cronica* die Geschichte der eigenen Stadt an das universale Weltgeschehen anbinden. Bestimmte Bildthemen wie Belagerungen, Eroberungen, Krönungen, Audienzen u.ä. oder herausragende historische Ereignisse finden sich notwendigerweise sowohl im Chigiano als auch den genannten anderen Chroniken illustriert. Auf diese Übereinstimmungen wurde an gegebener

sich in einem Aufsatz (CHRISTIANI TESTI 1980) noch einmal mit dem Codex. Eine eingehende Analyse der Chronik steht noch aus.

¹⁵⁹⁸ Der illustrierte Teil war in Besitz des *signore* von Lucca, Paolo Guinigi, dem es mit größter Wahrscheinlichkeit der Autor selbst gewidmet hatte.

Stelle hingewiesen. Es zeigte sich dabei, dass die Miniaturen des Chigiano zwar häufig auf standardisierte Bildformeln zurückgriffen, diese jedoch in der charakteristischen, pointierten Bildsprache des Codex eigenständig verarbeiteten. Eine Abhängigkeit der *Nuova Cronica* von anderen Werken der illustrierten Chronistik konnte nicht ausgemacht werden. In ihrem Bildprogramm, welches universalhistorische, regional- und lokalgeschichtliche Ereignisse einer ausgedehnten Zeitspanne zwischen alttestamentlicher Frühzeit und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts miteinander verbindet, stellt die Villani-Chronik demnach ein Unikum dar.

In der illustrierten Chronistik existieren unterschiedliche Formen der Bebilderung – von der textbegleitenden Randillustration und der historisierten Initialenreihe, über die Vollbilderchroniken bis hin zu ganzseitigen Szenen. Die formale Untersuchung des Chigiano machte deutlich, dass jener ein variables Illustrationsverfahren aufweist, bei dem die Nähe des Bildes zur Textstelle in der Handschrift oberste Priorität bei der Gestaltung des flexiblen Layouts hatte. Dadurch unterscheidet sich die illustrierte *Nuova Cronica* von den meisten hier vorgestellten Bilderchroniken. Diese zeichnen sich durch systematisierte Illustrationszyklen aus, in denen dem Bild von vornherein ein fester Platz innerhalb der Textgestaltung zugewiesen wurde. Der Auswahl der darstellungswürdigen Ereignisse aus dem großen Textangebot kommt im Chigiano demnach eine besondere Bedeutung zu. Auf die drei Faktoren, welche die Bildauswahl determinieren – die konstante Illustrationsintensität und Gliederung des Textes, die Darstellbarkeit im Bild sowie die Leserlenkung – wurde schon eingegangen. Die Miniaturen der *Nuova Cronica* zeichnen sich durch die weitgehende Übereinstimmung mit den Deutungsangeboten des Chroniktextes aus, welche in der Nähe von Text und Bild begründet liegt. Dies ist grundsätzlich ein Charakteristikum der illustrierten Chronistik, in der größtenteils Ereignisse verbildlicht wurden, für die keine tradierten Ikonographien bereitstanden. Der „neue“ Text wurde deshalb auf die bestmögliche Art und Weise ins Bild umgesetzt.

Historiographische Werke waren in der Regel Gebrauchsbücher, die aus diesem Grund meist weniger üppig ausgestattet wurden als zeitgleich entstandene Handschriften für die liturgische Verwendung. Häufig sind es die Autographen sowie Dedikations- oder Autorenexemplare, welche Bildschmuck aufweisen.¹⁵⁹⁹ Andere bebilderte historiographische Texte wie die mittelalterlichen Universalchroniken mit ihren häufig kopierten Bildzyklen wurden in großer Zahl für das adelige und auch bürgerliche lesekundige Publikum hergestellt. Auch der Chigiano war höchstwahrscheinlich als Einzelstück für das private Studium als Lesebuch und Nachschlagewerk und zum repräsentativen Herzeigen gedacht.

B Chronikbilder: Fiktion des faktisch Geschehenen

Zum Abschluss sollen die in der Forschung kursierenden, unterschiedlich definierten Begriffe des „Chronikbildes“ oder des „Chronikstils“ hinterfragt werden. Sind die Miniaturen der illustrierten *Nuova Cronica* einem bestimmten Bildtypus zuzuordnen?

ROBERT war der Erste, der szenische Bildfolgen, in denen sich an Stelle von umrahmten Einzelszenen eine Reihe von zeitlich aufeinanderfolgenden, räumlich ohne Abgrenzung in einander überlaufende Szenen finden, als „Chroniken-Stil“ bezeichnete.¹⁶⁰⁰ Es ging ihm nicht

¹⁵⁹⁹ Vgl. beispielsweise die *Vita der Mathilde von Tuszien*, der *Liber ad honorem* des Petrus de Eboli, die Romfahrt Heinrichs VII., der Biadaiolo-Codex.

¹⁶⁰⁰ Vgl. ROBERT, Carl: Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage. Berlin 1881, S. 17 und S. 47.

um die Verbildlichung von historiographischen Texten, sondern um die Art der Bilderzählung. HAGER definierte das „Chronikbild“ ebenfalls als Bildform, „die in ihrer verhältnismäßigen formalen Ungeschlossenheit den Betrachter beständig von einer Darstellung zu nächsten weiterführt und infolge der ganz bestimmten Begrenzung ihrer Ausdrucksmittel nie ganz ohne begleitenden Text verständlich wird.“¹⁶⁰¹ Das Chronikbild kommt ihm zufolge im Kontext komplexer Bildfolgen vor.¹⁶⁰² SEILER verwendete den Begriff des „Chronikbildes“ für „historische Ereignisdarstellungen, deren ikonographische Konzeption auf den Darstellungsformularen und den vor allem durch motivische Abbrüviaturen geprägten Darstellungskonventionen mittelalterlicher Chronikillustrationen und Bilderchroniken basiert.“¹⁶⁰³ Seine Absicht war es, das Guidoriccio-Fresko der *Sala del Mappamondo* im Palazzo Pubblico in Siena diesem sogenannten „Chronikbildgenre“ zuzuordnen. Charakteristiken des „Chronikbildes“ sind nach SEILER unter anderem die Zweiteilung eines Bildes in die Darstellung einer Handlung und die Abbildung eines Kastells,¹⁶⁰⁴ die Darstellung einer Schlacht oder der Zerstörung eines Ortes,¹⁶⁰⁵ außerdem „Stadt- bzw. Kastelldarstellungsformulare, die losgelöst von Ereignisdarstellungen als ikonographische Formeln für Eroberungen oder territoriale Erwerbungen eingesetzt“ werden,¹⁶⁰⁶ des Weiteren die Darstellungen des Kaufaktes eines Dorfes, offener Tore, paralleler Beflagung der *battifolle* sowie eines menschenleeren Heerlagers.¹⁶⁰⁷ Als Grundlage dienten SEILER die *Annales Ianuenses* des Caffaro, der *Liber ad honorem Augusti* des Petrus de Eboli, die illustrierte Villani-Chronik sowie die Luccheser Chronik des Sercambi.¹⁶⁰⁸

Wie läßt sich der Bildtypus der Miniaturen der *Nuova Cronica* also beschreiben? Die Miniaturen bestätigen und untermauern die programmatische Ausrichtung des Textes, wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat. Methodisch galt es, drei zeitlich auseinander liegende Ebenen - die historische Ereignisebene, die textliche Interpretation durch den Chronisten sowie die Verbildlichung - voneinander zu scheiden. In den Illustrationen zeigt sich die Absicht, die Ereignisse in engster Anlehnung an den Chroniktext des Villani zu schildern. Sie unterstreichen die Aussagen Villanis, indem sie zeigen, wie es seiner Darlegung nach „wirklich“ war. Die Bilder referieren selbstverständlich nicht auf das tatsächlich stattgefundenere Ereignis, sondern auf den Text, der die historische oder legendarische Begebenheit tradiert – dabei handelt es sich also um gestaltete Wirklichkeit. Die Miniaturen fungieren als visuelle Anweisungen für das Verständnis des Textes: Der angeblich antike Florentiner Marstempel, das Baptisterium, wurde beispielsweise mit der bekrönenden Reiterstatue des Kriegsgottes dargestellt, um die Argumentation des Chronisten mit Hilfe des Bildmediums zu unterstreichen. Wie ein Foto in

¹⁶⁰¹ HAGER 1939, S. 72.

¹⁶⁰² HAGER benutzte den Begriff jedoch inkonsequent, z.B. für naturalistische Geschichtsbilder im allgemeinen, vgl. S. 91, für die Piccolomini-Fresken in Siena als „auf die Wand versetzte Chronikbilder, in denen das Zeremonielle ausgesprochen der Vorzug hat“, vgl. EBD. S. 103.

¹⁶⁰³ SEILER 1989, S. 79f., Anm. 351.

¹⁶⁰⁴ Vgl. EBD., S. 80.

¹⁶⁰⁵ Vgl. EBD., S. 81.

¹⁶⁰⁶ EBD., S. 82.

¹⁶⁰⁷ EBD.

¹⁶⁰⁸ Es stellt sich die Frage, ob es möglich ist, auf diese Art und Weise ein Bildgenre zu definieren. Nimmt man allein den Chigiano mit seiner Bilderfülle zur Hand, ergeben sich daraus fast unendlich viele Möglichkeiten zur Beschreibung des sogenannten „Chronikbildes“.

einer Tageszeitung¹⁶⁰⁹ oder eine Abbildung in einer wissenschaftlichen Publikation haben demnach auch die Miniaturen eine Art „authentifizierende“ Funktion. Der Betrachter bekommt das Geschehen nicht nur durch den Text, sondern auch durch die Anschauung im Bild vermittelt.¹⁶¹⁰ Die Illustrationen sind keine topischen oder allegorischen Darstellungen, sondern intendieren die Veranschaulichung des (angeblich) faktisch Geschehenen – sie sind demnach „Ereignisbilder“: Das menschliche Handeln wie Krieg führen, Verhandeln, Erbauen oder Zerstören wird dem Betrachter in den Bildern des Chigiano vorgeführt. In der illustrierten *Nuova Cronica* wurden Ausschnitte aus einer im Text mehr oder weniger ausführlich beschriebenen Begebenheit ausgewählt. Die Miniaturen visualisieren die einzelne Momente des Ereignisses mit Hilfe von Topoi, welche der knappen Bildsprache ihre Verständlichkeit sichern. Ziel ist die Visualisierung des Geschichtsbildes des Chronisten, seiner Vorstellungen von den tatsächlichen oder behaupteten Ereignissen.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, dass mit dem Begriff „Chronikbild“ letztlich nur Darstellungen in historiographischen, illustrierten Handschriften bezeichnet werden. Thematisch läßt sich das „Chronikbild“ nur schwerlich definieren, da es das breite Spektrum von profanen und religiösen Themen ist, welche die illustrierten Chroniken ausmacht. Auch formal lassen sich die Bilder in historiographischen Handschriften nicht einem „Chronikbildgenre“ zuordnen, da die verknappte Bildsprache und die häufige Wiederverwendung von bildlichen Versatzstücken Charakteristiken jedes größeren Illustrationsauftrages im Mittelalter sind. Die Bilderchroniken des Mittelalters sind unabhängig von einander in unterschiedlichen Kontexten entstanden und thematisch sowie formal je nach Ausrichtung von der Illustration der Bibel, Rechtstexten, Romanen oder religiösen Traktaten angeregt.

Resümee

Die vorliegende Arbeit machte es sich zum Ziel, die Strategien der Verbildlichung der *Nuova Cronica* des Giovanni Villani im einzigen illustrierten Exemplar des Werkes offenzulegen. Der singuläre Codex der Biblioteca Apostolica Vaticana wurde hinsichtlich der Genese sowie unter formalen, funktionalen, ikonographischen und inhaltlichen Gesichtspunkten untersucht.

Die Darstellung der Genese der illustrierten Handschrift ergab, dass die quantitativ sehr umfangreiche Villani-Chronik höchstwahrscheinlich in der großen und leistungsfähigen Buchmalereiwerkstatt Pacino di Bonaguidas arbeitsteilig entstand, was die Händescheidung schwierig macht. Die exakte Datierung des Chigi L.VIII.296 bleibt beim aktuellen Kenntnisstand aufgrund fehlender Quellen unsicher. In der vorliegenden Studie wurde eine

¹⁶⁰⁹ Der „journalistische“ Charakter der Villani-Chronik zeigt sich im Text und insbesondere durch die Illustrationen des Chigiano. Die häufige Benutzung des Verbs „vedere“ statt „leggere“ in der Ansprache der Leser weist darauf hin, dass Villani selbst auf Anschaulichkeit des Textes abzielte: „Numerosi indizi testuali mostrano che Villani, come molti altri cronisti cittadini, predeca che la fruizione della sua opera si realizzasse tramite l'atto della letteratura; allesti anzi [...] un apparato paratestuale che potesse agevolare l'opera di reperimento delle informazioni e favorire percorsi di letteratura diversi da quelli seriali e continuativi. L'uso frequente di verbi come vedere, più che leggere, riferiti alla relazione tra testo e destinatorio, non fanno rafforzare questa impressione, così come anche la presenza di illustrazioni: Villani stesso disegnò una complessa figura astrologica nella sua cronaca (XIII 114), ed è assai precoce l'apparizione di un manoscritto di lusso riccamente miniato come il Chigiano L.VIII.296 [...]“, RAGONE 1998, S. 198. Zum Begriff der Anschaulichkeit vgl. WILLEMS 1989.

¹⁶¹⁰ AMBERGER 2003, S. 827 formulierte die Intention des Mittelalters folgendermaßen: „Man will das Geschehen nicht nur w i s s e n, sondern auch s e h e n.“

hypothetische Datierung in die 1350er bis Anfang der 1360er Jahre vorgestellt. Als möglicher Auftraggeber wurde der Bruder des Chronisten, Matteo Villani, in Betracht gezogen.

Die Analyse der formalen Funktion der Textminiaturen verdeutlichte, dass es bei der Illustration nicht um die kontinuierliche Bilderzählung für den Betrachter, sondern um die Integration von bestimmten Textabschnitten in den Bildern als Führungs- und Erinnerungshilfen für den Leser ging. Die meist monoszenischen Einzelbilder der Miniaturen thematisieren einen signifikanten Moment des im Kapitel beschriebenen Geschehens und fügen sich in der Regel nicht zu einem kontinuierlich lesbaren Bilderzyklus zusammen. Die Initialen weisen eine Folge mit Einzelfiguren auf, die jeweils einen bestimmten, für die Stadt Florenz bedeutsamen historischen Epochenabschnitt charakterisieren. Diese Geschichtsträger haben durch ihre ordnungsfunktionale Positionierung zu Beginn eines neuen Buches einerseits corpuserschließende Funktion, andererseits stellen sie lokalhistorisch bedeutsame Zäsuren im universalen Geschichtskontinuum dar. Der Vergleich mit den genealogischen Systemen der hochmittelalterlichen Chroniken zeigte, dass Geschichte „in Personen“ zu den frühesten Formen der historischen Illustration gehört. Desweiteren wurde die Protagonistenreihe des Chigiano mit den *uomini famosi*-Zyklen des Trecento verglichen: Obgleich diese erhebliche formale Unterschiede aufweisen, erschien es begründet, die Figurenreihe der *Nuova Cronica* als eine Frühform einer *uomini famosi*- bzw. Exemplarreihe anzusehen.

Die ikonographische Untersuchung zeigte, dass bei der Verbildlichung eines „neuen“ Textes, wie dem der *Nuova Cronica*, wenn möglich an tradierten Bildtypen aus einem allgemein verfügbaren Reservoir festgehalten wurde. Für den Chigiano ist die Verwendung von versatzstückhaft eingesetzten, teilweise immer wieder vorkommenden und einfach verständlichen Bildmodulen kennzeichnend. Der Codex weist drei Typen von Illustrationen auf: Miniaturen, welche Themen illustrieren, die auch in anderen früher oder gleichzeitig entstandenen Bildwerken dargestellt sind, für die es also theoretisch ikonographische Vorlagen gegeben hätte. Diese Illustrationen des Chigiano zeichnen sich jedoch durch eine von Vorbildern unabhängige Spontanität im Entwurf aus. Die zweite Gruppe beinhaltet Miniaturen, welche gängige Bildformeln aus anderen Bedeutungszusammenhängen zur Darstellung eines neuen Sachverhaltes aufgreifen. Diese Bildformeln verlieren bei der Übertragung ihren ursprünglichen Bedeutungsgehalt zum Teil. Und schließlich Illustrationen, für die es keinerlei Vorlagen gab, da die im Text beschriebenen Begebenheiten in der *Nuova Cronica* das erste Mal dargestellt wurde. Es zeigte sich, dass die Miniaturen des Chigi L.VIII.296 nicht konkret von anderen Handschriften abhängig sind, wiederum jedoch keineswegs frei von Einflüssen.

Die Untersuchung des sich in den Miniaturen widerspiegelnden Geschichtsbildes zeigte, dass nicht die Geschichte, wie sie sich tatsächlich abspielte, sondern die zum Zeitpunkt der Entstehung des illustrierten Codex von der Florentiner Bürgerschicht vergegenwärtigte Vergangenheit, also eine Fiktion des Faktischen, entscheidend war. Dies wird insbesondere in den Miniaturen deutlich, welche die lokalhistorischen Ereignisse thematisieren. Dabei kommt dem Chigiano grundsätzlich eine herausragende Bedeutung zu: Keine andere mittelalterliche Handschrift und kein monumentaler Zyklus weisen so viele, die Geschichte von Florenz betreffende Darstellungen auf. Von besonderem Interesse ist die Verbildlichung der antiken Ursprünge der Arnostadt: Die Darstellung der Gründungslegende von Florenz und des Bezuges zu Rom in den Miniaturen der *Nuova Cronica* machte deutlich, dass die erstarkende

spätmittelalterliche Kommune gezielt den Rekurs auf die Antike suchte und dabei auch historische Fiktionen in die lokale Geschichtsschreibung einfließen ließ. Die erste Stadtgründung durch die Römer, die Vernichtung durch Totila und der Wiederaufbau durch Karl den Großen, die Verehrung des heidnischen Kriegsgottes Mars in einem paganen Tempel, welcher später christianisiert wurde – all diese Ereignisse, von denen wir heute wissen, dass es sich um fiktive Geschichtskonstruktionen handelt, dienten dem Chronisten zur politischen Argumentation und Legitimierung seiner Heimatstadt als potente, seit der Antike bedeutsame und unabhängige Macht. In den Miniaturen des Chigiano werden diese von Villani im Text formulierten antiken Ursprünge der Stadt zusätzlich bekräftigt. Die ungebrochene Kontinuität seit der Antike spiegelt sich in der Darstellung des Baptisteriums als angeblich antikem Marstempel wieder. Daneben machte die Untersuchung deutlich, dass in den Miniaturen im Gegensatz zur bislang von der Forschung vertretenen Meinung eine Auseinandersetzung mit antiken Themen und Motiven stattfindet. Diese wurden jedoch in die mittelalterliche Bildsprache des Chigiano eingepasst. Die Verwendung von antikisierenden Motive und die Darstellung der antiken oder für antik gehaltenen Bauwerke und Monumente ging einher mit der Rückführung der eigenen Wurzeln auf eine römisch-antike Vergangenheit, wie sie im Text der *Nuova Cronica* formuliert ist.

Der Verbildlichung der antiken Geschichte von Florenz wurde die Darstellung der jüngeren und jüngsten Vergangenheit der Kommune gegenübergestellt. Dabei wurde das dualistische Geschichtsbild des Chronisten offensichtlich: Villani entwickelte einen positiven Mythos von seiner Heimatstadt, der von einem rückschauenden Guelfismus gezeichnet ist. Die Ghibellinen und ihre Unterstützer wurden als die Feinde von Florenz angesehen, während die Guelfen und ihre Alliierten – Frankreich und der Papst – dafür sorgten, dass die Stadt zur Lebenszeit des Chronisten „im Aufstieg“ begriffen war.¹⁶¹¹ In den Miniaturen der *Nuova Cronica* kommt dieser guelfische Mythos klar zum Ausdruck. So wird beispielsweise die Rolle von Rom und Karl dem Großen beim Aufbau von Florenz verbildlicht. Florenz wird im Chigi L.VIII.296 als nach außen bedeutende militärische Macht dargestellt, welche im Inneren mit Konflikten und Spaltungen der Bürgerschaft zu kämpfen hat. Die Bilder beschwören die Erfolge, ohne die Probleme zu verschweigen.

Der Exkurs auf die historischen Bilder im öffentlichen Florentiner Raum zeigte, dass es auch in der Arnostadt monumentale Bilder gab, welche die Vergangenheit der Stadt thematisierten. Von diesen Bildern ist in Florenz jedoch kaum etwas erhalten geblieben. Die Analyse der Quellen verdeutlichte, dass diese Geschichtsbilder meist allegorischen Inhaltes waren. Aufgrund der schlechten Überlieferungslage lassen sich keine Aussagen über eine Auseinandersetzung der Miniaturisten des Chigiano mit den profanen Bildern im öffentlichen Raum treffen.

Die Kontextualisierung der Villani-Chronik verdeutlichte die singuläre Stellung der Handschrift, die universalhistorische, regional- und lokalgeschichtliche Ereignisse thematisiert. Illustrierte Stadtgeschichte wie in der *Nuova Cronica* ist im 14. Jahrhundert ein Novum. Die Miniaturen sind als tatsachenbezogene Ereignisbilder zu charakterisieren, welche die Bewertung bestimmter historischer Begebenheiten, das heißt das Geschichtsbild der Epoche ihrer Entstehung verdeutlichen. Die Illustrationen unterstreichen die dem Text inhärenten

¹⁶¹¹ VIII 36.

Vorstellungen von der Geschichte und die Deutung vergangener Ereignisse weitgehend: Sie sind Geschichtsbilder im wörtlichen und übertragenen Sinn.

Dank

Mein herzlicher Dank geht an

Prof. Dr. Frank Büttner, München

Prof. Dr. Steffi Roettgen, Florenz/München

Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer

Prof. Dr. Elisabeth Kieven

Dr. Christina Riebesell

Dr. Helen Dixon, Dublin

Prof. Chiara Frugoni, Rom/Pisa

Winfried Gebhard, Tübingen

Henrike Haug, Florenz

Dr. Eva Nielsen, München

Prof. Valentino Pace, Rom/Udine

Dr. Johannes Röhl, Rom

Dott.ssa Alessia Trivellone, Rom

Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

Biblioteca Nazionale, Florenz

Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz

Biblioteca Riccardiana, Florenz

Warburg Institute, London

National Library, London

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Bayrische Staatsbibliothek, München

Maria und Georg Gebhard, Eriskirch.

Abkürzungsverzeichnis

BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana Rom
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale Florenz
BNP	Bibliothèque Nationale Paris
BL	British Library London
Bib.Laur.	Biblioteca Laurenziana Florenz
Bib.Ricc.	Biblioteca Riccardiana Florenz
BSB	Bayrische Staatsbibliothek München
Bib.Ambr.	Biblioteca Ambrosiana Mailand
Bib.Marc.	Biblioteca Marciana Venedig
Bib.Triv.	Biblioteca Trivulziana Mailand

Bibliographie: mehrfach zitierte Literatur

- Alexander 1992 Alexander, Jonathan J.G.: Medieval illuminators and their methods of work. New Haven / London 1992.
- Althoff 1993 Althoff, Gerd: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Frühmittelalterliche Studien, XXVII, 1993, S. 27–50
- Althoff 1997 Althoff, Gerd: Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXI, 1997, S. 370–389
- Amberger 2003 Amberger, Annelies: Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München / Berlin 2003.
- Anderson 1932 Anderson, Andrew Runni: Alexander's Gate, Gog and Magog, and the inclosed nations. Cambridge (MA) 1932.
- Antal 1947 Antal, Frederick: Florentine painting and its social background. London 1947.
- Aquilecchia 1965 Aquilecchia, Giovanni: Dante and the Florentine Chroniclers. In: Bulletin of the John Rylands Library, XLVIII, 1965, S. 30–55
- Aquilecchia 1976 Aquilecchia, Giovanni: Giovanni Villani. In: Enciclopedia dantesca. Band V. Rom 1976, S. 1013–1017
- Ausst.Kat. Federico II
1995 Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti. Ausst.Kat. Rom, Palazzo Venezia 1995. Rom 1995.
- Ausst.Kat. Painting and
Illumination 1994 Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450. Hrsg. von Laurence B. Kanter u.a. Ausst.Kat. New York, Metropolitan Museum of Art 1994/1995. New York 1994.
- Ausst.Kat. Vedere i
Classici 1996 Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo. Hrsg. Von Marco Buoncore. Ausst.Kat. Vatikanstadt, Musei Vaticani 1996/1997. Rom 1996.
- Balzarotti 1994–1995 Balzarotti, A.: Un manoscritto miniato della cronaca di Giovanni Villani: il codice Chigiano L.VIII.296 della Biblioteca Vaticana. Tesi di Laurea in Lettere Moderne betreut von Chiara Frugoni. Università di Roma Tor Vergata 1994–1995.
- Barasch 1976 Barasch, Mosche: Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York 1976.
- Barasch 1987 Barasch, Mosche: Giotto and the Language of Gesture. Cambridge 1987.
- Barbero 2005 Barbero, Alessandro: Storia e politica fiorentina nella cronaca di Giovanni Villani. In: Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana. Hrsg. von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005, S. 13–22

- Baron 1988 Baron, Hans: In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought. 2 Bände. Princeton 1988.
- Bauer 1983 Bauer, Ulrike: Der *Liber introductoris* des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek: ein illustrierter astronomisch-astrologischer Codex aus Padua, 14. Jahrhundert. München 1983
- Bec 1967 Bec, Christian: Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375–1434. Paris / La Haye 1967.
- Bec 1980 Bec, Christian: Il Mito di Firenze da Dante al Ghiberti. In: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, Florenz 18.–21. Oktober 1978. Band I. Florenz 1980, S. 3–26
- Belting 1989 Belting, Hans: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume. München 1989, S. 23–64
- Benvenuti 1995 Benvenuti, Anna: „Secondo che raccontano le storie“: il mito delle origini cittadine nella Firenze comunale. In: Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100–1350). Pistoia 1995, S. 205–252
- Bigliardi 1994 Bigliardi, Rosalia: La nascita a Jesi tra storia e leggenda. In: Federico II di Svevia stupor mundi. Hrsg. von Franco Cardini. Rom 1994, S. 51–64
- Biographie universelle 1854–1865 Biographie universelle, ancienne et moderne ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Hrsg. von Louis Gabriel Michaud, 45 Bände. 2. Auflage. Paris 1854–1865.
- Bischoff 1986 Bischoff, Bernhard: Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters. 2. Auflage. Berlin 1986. (Erstauflage Berlin 1979)
- Blume 2000 Blume, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Berlin 2000.
- Born 1943 Born, Wolfgang: Spiral towers in Europe and their Oriental prototypes. In: Gazette des Beaux-Arts, VI. Serie, XXIV, 1943, S. 233–248
- Bowsky 1974 Bowsky, William M.: Henry VII in Italy. Westport 1974.
- Braunfels 1979 Braunfels, Wolfgang: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. 4. Auflage. Berlin 1979. (Erstauflage Berlin 1953)
- Breidecker 1990 Breidecker, Volker: Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München 1990.
- Brucker 1962 Brucker, Gene Adams: Florentine Politics and Society 1343–1378. Princeton 1962.

- Brunello 1975 Brunello, Franco: De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale. Vicenza 1975.
- Bruni Aretino Bruni Aretino, Leonardo: Historiarum Florentini populi Libri XII (Dalle origini all'anno 1404) e Rerum suo tempore gestarum (Commentarius). Hrsg. Von Emilio Santini und Carmine di Pierro. Rerum Italicarum Scriptores, XIX.3. Città di Castello 1914.
- Buchthal 1957 Buchthal, Hugo: Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957.
- Buchthal 1971 Buchthal, Hugo: Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration. Leiden 1971.
- Buck 1957 Buck, August: Dante und die mittelalterliche Überlieferung der Antike. Deutsches Dante-Jahrbuch, XXXIV/XXXV, 1957, S. 25–40
- Buck 1963 Buck, August: Zur Geschichte des italienischen Selbstverständnisses im Mittelalter. In: Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder. München 1963, S. 63–77
- Buddensieg 1965 Buddensieg, Tilmann: Gregory the Great, the destroyer of pagan idols. The history of a medieval legend concerning the decline of ancient art and literature. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVIII, 1965, S. 44–65
- Bühler 2002 Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon: Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance. München / Berlin 2002.
- Busch 1997 Busch, Jörg W.: Die Mailänder Geschichtsschreibung zwischen Arnulf und Galvaneus Flamma: die Beschäftigung mit der Vergangenheit im Umfeld einer oberitalienischen Kommune vom späten 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. München 1997.
- Camille 1985 Camille, Michael: Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy. In: Art History, VIII, 1985, S. 26–49
- Camille 1989 Camille, Michael: The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art. Cambridge 1989.
- Cammarosano 1991 Cammarosano, Paolo: Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte. Rom 1991.
- Carruthers 1990 Carruthers, Mary J.: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge 1990.
- Cary 1967 Cary, George: The Medieval Alexander. 2. Auflage. Cambridge 1967. (Erstausgabe Cambridge 1956).
- Castellani 1988 Castellani, Arrigo: Sulla tradizione della Nuova cronica di Giovanni Villani. In: Medioevo e Rinascimento, annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze. Band II. Florenz 1988 (1989), S. 53–118

- Chrétien de Troyes 1993 Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. The manuscripts of Chrétien de Troyes. Hrsg. von Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones und Lori Walters. 2 Bände. Amsterdam / Atlanta 1993.
- Chroniche Fiorentine 1896 Selections from the first nine books of the Croniche Fiorentine of Giovanni Villani. Übersetzt von Rose E. Selfe, hrsg. von Philip H. Wicksteed. London 1896.
- Chronicon Pictum 1968 Bilderchronik – Chronicon Pictum – Chronica de Gestis Hungarorum – Wiener Bilderchronik. Hrsg. von Deszö Dercsényi. 2 Bände. Hanau a.M. 1968.
- Clemen 1890 Clemen, Paul: Die Anfänge der Chronikenillustration. Exkurs in: Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. Aachen 1890, S. 219–228
- Cohn 1957 Cohn, Werner: La seconda immagine della loggia di Orsanmichele. In: Bollettino d'Arte, XLII, 1957, S. 335–338
- Condello 1987 Condello, Emma: I codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone. In: Archivio della Società di Storia Patria, CX, 1987, S. 21–61
- Corpus of Florentine Painting 1930–2003 A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Hrsg. von Richard Offner und Klara Steinweg. Weitergeführt von Miklós Boskovits und Mina Gregori. Florenz / New York 1930–2003.
- Courcelle 1984 Courcelle, Pierre und Jeanne : Lecteurs Païens et Lecteurs Chrétiens de L'Énéide. 2 Bände. Paris 1985.
- Courcelle 1990 Courcelle, Jeanne : Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits, du Xe siècle au Xve siècle. In : Iconographie médiévale. Image, Texte, Contexte. Hrsg. Von Gaston Duchet-Suchaux. Paris 1990.
- Cristiani Testi 1980 Cristiani Testi, Maria Laura: Testo e immagine, realtà e simbolo, modello e copia, nelle illustrazioni delle „Croniche“ di Giovanni Sercambi. In: 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte. Rom 11.–14. September 1978. Hrsg. Von Corrado Maltese. Rom 1980, S. 273–288
- Curschmann 1999 Curschmann, Michael: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 378–470
- Cursi 2002 Cursi, Marco: Un nuovo codice appartenuto alla famiglia Mannelli: la Cronica figurata di Giovanni Villani (Vat. Chigi L.VIII.296) In: Segni per Armando Petrucci. Hrsg. Von Luisa Miglio und Paola Supino. Rom 2002, S. 141–158
- Curtius 1984 Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 10. Auflage. Bern 1984. (Erstauflage Bern 1948)
- D'Ancona 1912 D'Ancona, Pietro: La miniatura fiorentina. Band II. Florenz 1912.

- Dante Alighieri, Dante: *Commedia*. Kommentiert von Anna Maria Chiavacci Leonardi. 3 Bände. Arnoldo Mondadori Editore. Mailand 1997.
- D'Arcais 1979 D'Arcais, Francesca: L'organizzazione del lavoro negli *scriptoria* laici del primo trecento a Bologna. In: *La Miniatura Italiana in età Romanica e Gotica*. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Cortona 26.–28. Mai 1978. Hrsg. von Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg. Florenz 1979, S. 357–369
- Davidsohn Forschungen 1896–1908 Davidsohn, Robert: *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*. 4 Bände. Berlin 1896–1908.
- Davidsohn Geschichte 1896–1927 Davidsohn, Robert: *Geschichte von Florenz*. 8 Bände. Berlin 1896–1927.
- Davis 1957 Davis, Charles Till: *Dante and the Idea of Rome*. Oxford 1957.
- Davis 1968 Davis, Charles Till: *Il buon tempo antico*. In: *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*. Hrsg. von Nicolai Rubinstein. London 1968, S. 45–69
- Davis 1988/1989 Davis, Charles T.: *Topographical and historical propaganda in early Florentine chronicles and in Villani*. Sonderdruck aus: *Medieval and Renaissance*. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze. Band II. Florenz 1988/1989.
- Davis-Weyer 1961 Davis-Weyer, Cäcilia: *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, XII, 1961, S. 7–45
- D'Avray 1998 D'Avray, David: *Marriage ceremonies and the church in Italy after 1215*. In: *Marriage in Italy, 1300–1650*. Hrsg. von Trevor Dean. Cambridge 1998, S. 107–115
- De Benedictis 1996 De Benedictis, Cristina: *Pacino di Bonaguida*. In: *Dictionary of Art*. Band XXIII. London 1996, S. 742–744
- De Hamel 1992 De Hamel, Christoph: *Scribes and illuminators*. London 1992.
- De Seta 1989 De Seta, Cesare: *Le mura simbolo della città*. In: *La città e le mura*. Hrsg. von Cesare De Seta und Jaques le Goff. Rom / Bari 1989, S. 11–57
- Degenhart / Schmitt 1968 ff. Degenhart, Bernhard und Annegrit Schmitt (u.a.): *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*. 14 Bände. Berlin (München) 1968–2004.
- Dehmer 2004 Dehmer, Andreas: *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*. München / Berlin 2004.
- Donato 1986 Donato, Maria Monica: *Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento*. In: *Ricerche di storia dell'arte*, XXX, 1986, S. 27–42

- Donato 1994 Donato, Maria Monica: "Cose morale, e anche appartenenti secondo e'luoghi": Per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano. In: Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento: relazioni tenute al convegno internazionale organizzato dal Comitato di Studi Storici di Trieste, dall'Ecole Française de Rome e dal Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Trieste. Triest 2.-5. März 1993. Hrsg. von Paolo Cammarosano. Rom 1994, S. 492-517
- Donato 1997 Donato, Maria Monica: Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento. In: "Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al rinascimento. Hrsg. Von Claudio Ciociola. Neapel 1997, S. 341-396
- Donato 2005 Donato, Maria Monica: Dal *Comune rubato* di Giotto als *Comune sovrano* di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del *Buon governo*). In: Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma 23.-27. September 2002. Hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle. Mailand 2005, S. 489-509
- Drexler 1972 Drexler, Richard C.: Florentine Religious Experience: The Sacred Image. In: Studies in the Renaissance, XIX, 1972, S. 7-41
- Eberlein 1982 Eberlein, Johann Konrad: Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. München 1982.
- Eberlein 1995 Eberlein, Johann Konrad: Miniatur und Arbeit. Frankfurt am Main 1995.
- Eichmann 1951 Eichmann, Eduard: Weihe und Krönung des Papstes im Mittelalter. München 1951.
- Enciclopedia dantesca 1970-1976 Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana. 6 Bände. Rom 1970-1976.
- Erche 1992 Erche, Bettina: Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento. Frankfurt am Main 1992.
- Erche 1993 Erche, Bettina: Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento. In: Das Münster, XLVI, 1993, S. 330-331
- Ettlinger 1972 Ettlinger, Leopold D.: Hercules Florentinus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XVI, 1972, S. 119-142
- Federico II 1994 Federico II di Svevia stupor mundi. Hrsg. von Franco Cardini. Rom 1994.
- Folda 1976 Folda, Jaroslav: Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291. Princeton 1976.

- Frugoni 1977 Frugoni, Chiara: L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo. In: *Il matrimonio. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo Spoleto*, XXIV, Spoleto 1977, S. 901–966
- Frugoni 1983 Frugoni, Chiara: *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*. Turin 1983.
- Frugoni 1984 Frugoni, Chiara: L'antichità: dai *Mirabilia* alla propaganda politica. In: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Hrsg. Von Salvatore Settis. Band I. Turin 1984, S. 5–72
- Frugoni 2005 Frugoni, Chiara: L'ideologia del Villani nello specchio dell'unico manoscritto figurato della Nuova cronica. In: *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*. Hrsg. Von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005, S. 7–12
- Frühmorgen-Voss 1975 Frühmorgen-Voss, Hella: *Text und Illustration im Mittelalter*. München 1975.
- Fuchs 1909 Fuchs, Bruno Archibald: *Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst bis zum Ausgang des Mittelalters*. München 1909.
- Gardner 2004 Gardner, Julian: *The Painted City. Legal Domain or Visualized Utopia?* In: *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*. Hrsg. von Michael Stolleis und Ruth Wolf. Tübingen 2004, S. 343–371
- Garnier 1982 Garnier, François : *Le langage de l'image au moyen âge. Band I : Signification et symbolique*. Paris 1982.
- Garnier 1984 Garnier, François : *Thésaurus iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris 1984.
- Garnier 1989 Garnier, François : *Le langage de l'image au moyen âge. Band II: Grammaire des gestes*. Paris 1989.
- Gatti 1995 Gatti, Luca: *Il mito di Marte a Firenze e la "pietra scema"*. In: *Rinascimento*, XXXV, 1995, S. 201–230
- Geyer 1989 Geyer, Angelika: *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*. Frankfurt am Main 1989.
- Goetz 1998 Goetz, Hans-Werner: *Zum Geschichtsbewußtsein hochmittelalterlicher Geschichtsschreiber*. In: *Hochmittelalterliches Geschichtsbewußtsein im Spiegel nichthistoriographischer Quellen*. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Berlin 1998, S. 55–72
- Goetz 1999 Goetz, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im hohen Mittelalter*. Berlin 1999.
- Gordon 2006 Gordon, N.P.J.: *The murder of Buondelmonte: contesting place in early fourteenth-century Florentine chronicles*. In: *Renaissance Studies*, XX, 2006, S. 459–477

- Gössmann 1986 Gössmann, Elisabeth: Zyklisches und lineares Geschichtsbewußtsein im Mittelalter. Hildegard von Bingen, Johannes von Salisburg und andere. In: L'homme et son univers au moyen âge. Hrsg. von Christian Wenin. Band II. Louvain-la-Neuve 1986, S. 882–892
- Graf 1923 Graf, Arturo: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio evo. Con un'appendice sulla leggenda di Gog e Magog. Turin 1923.
- Gramaccini 1985 Gramaccini, Norbert: Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance. In: Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt am Main, Ausst.Kat.Liebighaus. Frankfurt am Main 1985, S. 51–83
- Graus 1975 Graus, Frantisek: Lebendige Vergangenheit. Köln 1975.
- Graus 1987 (a) Graus, Frantisek: Epochenbewußtsein im Spätmittelalters und Probleme der Periodisierung. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987, S. 153–166
- Graus 1987 (b) Graus, Frantisek: Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung. In: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter. Hrsg. von Hans Patze. Sigmaringen 1987, S. 11–55
- Green 1972 Green, Louis: Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-century Chronicles. Cambridge 1972.
- Greenhalgh 1985 Greenhalgh, Michael: Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. Von Salvatore Settis. Band II. Turin 1984, S. 155–197
- Greenhalgh 1989 Greenhalgh, Michael: The survival of Roman antiquities in the Middle Ages. London 1989.
- Grote 1980 Grote, Andreas: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens. 5. Auflage. München 1980. (Erstauflage München 1965)
- Grubmüller 2002 Grubmüller, Klaus: Überlieferung – Text – Autor. Zum Literaturverständnis des Mittelalters. In: Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften. Tübingen 2002.
- Grundmann 1965 Grundmann, Herbert: Geschichtsschreibung im Mittelalter. Gattungen – Epochen – Eigenart. 2. durchgesehene Auflage. Göttingen 1965. (Erstauflage Göttingen 1965)
- Günther 1993 Günther, Jörn-Uwe: Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen: Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung. München 1993.
- Guthmann 1902 Guthmann, Johannes: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. Leipzig 1902.
- Haftmann 1939 Haftmann, Werner: Das italienische Säulenmonument. Leipzig 1939.

- Hager 1939 Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. München 1939.
- Hansen 1989 Hansen, Dorothee: Antike Helden als „causae“. Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico in Siena. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume. München 1989, S. 133–148
- Hansmann 1993 Hansmann, Martina: Andrea del Castagnos Zyklus der „uomini famosi“ und „donne famose“: Geschichtsverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus. München 1993.
- Hartwig 1875 Hartwig, Otto: Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz. Band I. Marburg 1875.
- Hartwig 1880 Hartwig, Otto: Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz. Band II. Halle 1880.
- Hedeman 1991 Hedemann, Anne D.: The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France 1274–1422. Berkeley / Los Angeles / London 1991.
- Heimann 1975 Heimann, Adelheid: Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies nebst einigen anderen Hochzeitsbildern. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXVII, 1975, S. 11–40
- Herde 1986 Herde, Peter: Guelfen und Ghibellinen. In: Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994. Hrsg. v. Arnold Esch und Norbert Kamp. Tübingen, 1996, S. 50-66
- Herklotz 1989 Herklotz, Ingo: Die Beratungsräume Calixtus' II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LII, 1989, S. 145–214
- Heyen 1978 Heyen, Franz Josef: Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg 1308–1313. München 1978.
- Hibbert 1993 Hibbert, Christopher: Florence: the biography of a city. London 1993.
- Hiestand 1984 Hiestand, Rudolf: Die Antike im Geschichtsbewußtsein des Mittelalters. In: Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Antike. Hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze. Bern / Frankfurt a.M. / New York 1984, S. 103–120
- Hindman 1983 Hindman, Sandra: The roles of author and artist in the procedure of illustration late medieval texts. In: Acta, X, 1983, S. 27–62
- Historiae Romanorum 1974 Historiae Romanorum. Codex 151 in scrin. Der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Beschrieben und mit Anmerkungen versehen von Tilo Brandis und Otto Pächt. Frankfurt am Main 1974.
- Hülßen-Esch 1994 Hülßen-Esch, Andrea von: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Berlin 1994.

Il Villani illustrato	Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana. Hrsg. von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005.
Illuminated Manuscripts 1969	Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Hrsg. von Peter Brieger, Millard Meiss und Charles D. Singleton. 2 Bände. Princeton 1969.
Jacobsen 2001	Jacobsen, Werner: Die Maler von Florenz. München / Berlin 2001.
Kallab 1900	Kallab, Wolfgang: Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien, XXI, 1900, S. 1–90
Kantorowicz 1927	Kantorowicz, Ernst: Kaiser Friedrich der Zweite. Berlin 1927.
Kempers 1989	Kempers, Bram: Kunst, Macht und Mäzenatentum. München 1989.
Klibansky / Panofsky / Saxl 1990	Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1990. (Originalausgabe Panofsky, Erwin und Fritz Saxl: Saturn and Melancholy. London 1964)
Kölzer 1994	Kölzer, Theo: Die Staufer im Süden. In: Petrus de Ebulo. Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Hrsg. von Theo Kölzer und Marlis Stähli. Sigmaringen 1994
König 1989	König, Eberhard: Boccaccio Decameron. Stuttgart / Zürich 1989.
Kraft 2006	Kraft, Sibyl: Ein Bilderbuch aus dem Königreich Sizilien. Kunsthistorische Studien zum Liber ad honorem Augusti des Petrus von Eboli (Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern). Weimar/Jena 2006.
Kreytenberg 1984	Kreytenberg, Gert: Andrea Pisano und die toscanische Skulptur des 14. Jahrhunderts. München 1984.
Kreytenberg 2000	Kreytenberg, Gert: Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz. Mainz 2000.
Krieg im Mittelalter	Der Krieg im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Gründe, Begründungen, Bilder, Bräuche, Recht. Hrsg. von Horst Brunner. Wiesbaden 1999.
Krüger 1976	Krüger, Karl Heinrich: Die Universalchroniken. Turnhout 1976.
Kühnel 2004	Kühnel, Bianca: The Perception of History in Thirteenth-Century Crusader Art. In: France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades. Hrsg. v. Daniel H. Weiss und Lisa Mahoney. Baltimore / London 2004, S. 161–186
Labriola 2004	Labriola, Ada: Pacino di Bonaguida. In: Dizionario biografico dei miniatori italiani. Sec. IX–XVI. Hrsg. von Milvia Bollati. Mailand 2004, S. 841–843

- Lammers 1963 Lammers, Walther: Ein universales Geschichtsbild der Stauferzeit in Miniaturen. Der Bilderkreis zur Chronik Ottos von Freising im Jeneser Codex Bosa q. 6. In: *Alteuropa und die moderne Gesellschaft*. Festschrift für Otto Brunner. Göttingen 1963, S. 170–214
- Lampl 1960 Lampl, Paul: Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art. In: *Marsyas*, IX, 1960–1961, S. 6–13
- Latini Latini, Brunetto: *Li Livres dou Trésor*. Kritische Edition hrsg. von Francis J. Carmody. Genf 1998.
- Lavedan 1954 Lavedan, Pierre: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*. Paris 1954.
- Le Goff 1989 Le Goff, Jaques: *Costruzione e distruzione della città murata*. In: *La città e le mura*. Hrsg. von Cesare De Seta und Jaques le Goff. Rom / Bari 1989, S. 1–10
- Le Goff 1999 (1977) Le Goff, Jacques: *Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1999. (Originalausgabe *Storia e Memoria*. Turin 1977)
- Leuker 2007 Leuker, Tobias: *Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*. Köln / Weimar / Wien 2007.
- Lewis 1987 Lewis, Suzanne: *The Art of Matthew Paris in the Chronica majora*. Aldershot 1987.
- Lewis 1999 Lewis, Suzanne: *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge 1999.
- Limc 1981–1999 *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich / München 1981–1999.
- Livius Livius, Titus: *Römische Geschichte*. Lateinisch und deutsch hrsg. von Hans Jürgen Hillen. München / Zürich 1987.
- LMdA 1980–1999 *Lexikon des Mittelalters*. München u.a. 1980–1999.
- Lopes Pegna 1962 Lopes Pegna, Mario: *Firenze dalle origini al medioevo*. Florenz 1962.
- Luchitskaya 2003 Luchitskaya, Svetlana I.: *The Iconography of the Crusades*. In: *Images in Medieval and Early Modern Culture. Approaches in Russian Historical Research*. Hrsg. von Gerhard Jaritz, Svetlana I. Luchitskaya und Judith Rasson. Krems 2003, S. 84–114
- Luisi 1996 Luisi, Riccardo: *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra medioevo e Rinascimento*. Rom 1996.
- Luisi 2005 Luisi, Riccardo: *Le armi, i luoghi e i monumenti nelle immagini del codice Chigiano*. In: *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*. Hrsg. von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005, S. 53–58
- Luiso 1936 Luiso, Francesco Paolo: *Indagini biografiche su Giovanni Villani*. In: *Bullettino dell'istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano*, LI, 1936, S. 1–64

- Luzzati 1969 Luzzati, Michele: Ricerche sulla attività mercantili e sul fallimento di Giovanni Villani. In: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, LXXXI, 1969, S. 173–235
- Luzzati 1971 Luzzati, Michele: Giovanni Villani e la compagnia dei Buonaccorsi. Rom 1971.
- Luzzati 2002 Luzzati, Michele: Giovanni Villani. In: *Lexikon Literatur des Mittelalters*. Band II. Stuttgart / Weimar 2002, S. 434f.
- Maddalo 1983 Maddalo, Silvia: Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia Lateranense. In: *Studi Romani*, XXXI, 1983, S. 129–150
- Maetzke 1941 Maetzke, Guglielmo: Florentia. Rom 1941.
- Magnani 1936 Magnani, Luigi: La cronica figurata di Giovanni Villani. Ricerche sulla miniatura fiorentina del Trecento. Vatikanstadt 1936.
- Maissen 1994 (a) Maissen, Thomas: Attila, Totila e Carlo Magno fra Dante, Villani, Boccaccio e Malispini. Per la genesi di due leggende erudite. In: *Archivio Storico Italiano*, 561, CLII, 1994, III, S. 561–639
- Maissen 1994 (b) Maissen, Thomas: Von der Legende zum Modell. Basel 1994.
- Maissen 2002 Maissen, Thomas: Ein Mythos wird Realität. Die Bedeutung der französischen Geschichte für das Florenz der Medici. In: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*. Hrsg. von Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann. Tübingen 2002, S. 117–135
- Marchand 2004 Marchand, Eckhart: Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento. Münster 2004.
- Mariani 1956 Mariani, Marisa: Il concetto di Roma nei cronisti fiorentini. In: *Studi Romani*, IV, 1956, S. 15–27 und S. 153–166
- Marzik 2000 Marzik, Iris: Von Gesten und ihrer Bedeutung. In: Prinz, Wolfram und Iris Marzik: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*. Mainz 2000, S. 500–550
- Massing 1987 Massing, Jean Michel: Der Stern des Giotto. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts. In: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Hrsg. von Wolfram Prinz und Andreas Beyer. Weinheim 1987, S. 159–179
- Matthews Sanford 1944 Matthews Sanford, Eva: The Study of Ancient History in the Middle Ages. In: *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, S. 21–44
- Mehl 1927 Mehl, Ernst: Die Weltanschauung des Giovanni Villani. Berlin 1927.

- Meier 1997 Meier, Christel: Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften. In: Frühmittelalterliche Studien, XXXI, 1997, S. 1–31
- Meier 1998 Meier, Claudia Annette: Chronikillustration im hohen Mittelalter: zur Entstehung des Ereignisbildes im Bild-Text-Bezug. In: Hochmittelalterliches Geschichtsbewußtsein im Spiegel nichthistoriographischer Quellen. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Berlin 1998, S. 357–376
- Meier 2005 Meier, Claudia Annette: Chronicon pictum. Von den Anfängen der Chronikenillustration zu den narrativen Bilderzyklen in den Weltchroniken des hohen Mittelalters. Mainz 2005.
- Meiss 1969 Meiss, Millard: The Smiling Pages. In: Brieger, Peter, Millard Meiss und Charles D. Singleton: Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Band I. Princeton 1969, S. 33–80
- Melnikas 1975 Melnikas, Anthony: The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani. 3 Bände. Rom 1975.
- Melville 1980 Melville, Gert: Spätmittelalterliche Geschichtskompendien – eine Aufgabenstellung. In: Römische historische Mitteilungen, XXII, 1980, S. 51–104
- Melville 1987 Melville, Gert: Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise. In: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter. Hrsg. von Hans Patze. Sigmaringen 1987, S. 57–154
- Miczka 1974 Miczka, Georg: Antike und Gegenwart in der italienischen Geschichtsschreibung des frühen Trecento. In: Antiqui und Moderni. Traditionsbewusstsein und Fortschrittsbewusstsein im späten Mittelalter. Hrsg. von Albert Zimmermann. Berlin / New York 1974, S. 221–235
- Minkowski 1991 Minkowski, Helmut: Vermutungen über den Turm zu Babel. Freren 1991.
- Moleta 1984 Moleta, Vincent: The *Somme le Roi* from french court to italian city state. In: Patronage and the Public in the Trecento. Hrsg. von Vincent Moleta. Florenz 1984, S. 125–158
- Mordek 1978 Mordek, Hubert: Vergangenheit und Zukunft im Geschichtsdenken des Mittelalters. In: Geschichte und Zukunft. Fünf Vorträge. Hrsg. von Heinz Löwe. Berlin 1963, S. 33–49
- Neuheuser 1993 Neuheuser, Hanns Peter: Eine Florentiner Miniaturmalerei in Kempen mit dem Porträt eines Kölner Propstes. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LIV, 1993, S. 105–130
- Nichols 1994 Nichols, Ann Eljenholm: Seeable Signs. The Iconography of the Seven Sacraments 1350–1544. Woodbridge 1994.

- Nilgen 1994 Nilgen, Ursula: Die Illustrationen der Weltchronik Ottos von Freising. In: Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt. Band II. München 1994, S. 79–123
- Nuova Cronica 1990–1991 Nuova Cronica. Kritische Edition hrsg. von Giovanni Porta. 3 Bände. Parma 1990–1991.
- Oexle 1978 Oexle, Otto Gerhard: Welfische und staufische Hausüberlieferung in der Handschrift Fulda D 11 aus Weingarten. In: Von der Klosterbibliothek zur Landesbibliothek. Beiträge zum zweihundertjährigen Bestehen der Hessischen Landesbibliothek Fulda. Fulda 1978, S. 203–231
- Olson 1985 Olson, Roberta J.M.: Fire and Ice. A History of Comets in Art. New York 1985.
- Oltrogge 1989 Oltrogge, Doris: Die Illustrationszyklen zur „Histoire ancienne jusqu'à César“ (1250–1400). Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris 1989.
- Ott 1980 Ott, Norbert H.: Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, I, 1980/1981, S. 29–55
- Ott 1984 Ott, Norbert H.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984, S. 356–386
- Ott 1989 Ott, Norbert H.: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Stadtchroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Stephan Füssel und Joachim Knappe. Baden-Baden 1989, S. 77–106
- Ott 1998 Ott, Joachim: Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. Mainz 1998.
- Ott 2002 Ott, Norbert H.: Literatur in Bildern. In: Literatur und Wandmalerei. Band I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Hrsg. von Eckart Conrad Lutz u.a. Tübingen 2002, S. 153–197
- Paatz 1940–1954 Paatz, Walter und Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. 6 Bände. Frankfurt am Main 1940–1954.

- Pace 1993 Pace, Valentino: „Dalla morte assente alla morte presente“: Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter. In: *Tod im Mittelalter*. Hrsg. von Arno Borst u.a. Konstanz 1993, S. 335–376
- Pamme-Vogelsang 1998 Pamme-Vogelsang, Gudrun: *Die Ehen mittelalterlicher Herrscher im Bild. Untersuchungen zu zeitgenössischen Herrscherpaardarstellungen des 9. bis 12. Jahrhunderts*. München 1998.
- Panofsky / Saxl 1932/1933 Panofsky, Erwin und Fritz Saxl: *Classical Mythology in Medieval Art*. In: *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1932–1933, S. 128–280
- Panofsky 1979 Panofsky, Erwin: *Die Renaissance der europäischen Kunst*. Frankfurt am Main 1979 (Originalausgabe: *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Stockholm 1960)
- Paravicini Bagliani 1998 Paravicini Bagliani, Agostino: *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*. Rom 1998.
- Partsch 1981 Partsch, Susanna: *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*. Worms 1981.
- Pastoureau 1989 Pastoureau, Michel: *Mutamenti sociali e cambiamenti di arme nella Firenze del XIV secolo*. In: *L'araldica. Fonti e metodi. Atti del convegno internazionale di Campiglia Marittima*. 6.–8. März 1987. Florenz 1989, S. 30–39
- Pauler 1997 Pauler, Roland: *Die deutschen Könige und Italien im 14. Jahrhundert. Von Heinrich VII. bis Karl IV*. Darmstadt 1997.
- Perriccioli Saggese 1977 Perriccioli Saggese, Alessandra: *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*. Neapel 1979.
- Perrig 1987 Perrig, Alexander: *Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. In: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Hrsg. von Wolfram Prinz und Andreas Beyer. Weinheim 1987, S. 41–61
- Petrocchi 1987 Petrocchi, Giorgio: *Cultura e poesia del Trecento*. In: *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Hrsg. von Emilio Cecchi und Natalino Sapegno. Mailand 1987, S. 573–741
- Petrucci 1988 Petrucci, Armando: *Storia e geografia delle culture scritte*. In: *Letteratura italiana, Storia e geografia*. Hrsg. von Alberto Asor Rosa. Band II: *L'età moderna*. Turin 1988, S. 1240
- Petrus de Ebulo Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Hrsg. von Theo Kölzer und Marlis Stähli. Sigmaringen 1994.
- Popp 1996 Popp, Dietmar: *Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sienser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts*. München 1996.

- Porta 1976 Porta, Giuseppe: Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (I). In: Studi di Filologia Italiana, XXXVI, 1976, S. 61–130
- Porta 1979 Porta, Giuseppe: Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (II). In: Studi di Filologia Italiana, XXXVII, 1979, S. 93–118
- Porta 1983 Porta, Giuseppe: L'ultima parte della „Nuova Cronica“ di Giovanni Villani. In: Studi di Filologia Italiana, XLI, 1983, S. 17–27
- Porta 1986 Porta, Giuseppe: Sul testo e la lingua di Giovanni Villani. In: Lingua nostra, 47, 1986, S. 37–40
- Prinz 2000 Prinz, Wolfram und Iris Marzik: Die Storie oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460. Mainz 2000.
- Ragone 1998 Ragone, Franca: Giovanni Villani e i suoi continuatori: La scrittura delle cronache a Firenze nel Trecento. Rom 1998.
- Ragusa / Green 1977 Ragusa, Isa und Rosalie B. Green: Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century. Princeton 1977.
- Randolph 2001 Randolph, Adrian W.B.: Il Marzocco: Lionizing the Florentine State. In: Coming About... A Festschrift for John Shearman. Hrsg. von Lars R. Jones und Louisa C. Matthew. Cambridge (MA) 2001, S. 11–15
- RbyzK 1966ff. Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Hrsg. von Klaus Wessel. Stuttgart 1966ff.
- Réau 1956–1959 Réau, Louis: Iconographie de l'art chrétien. 6 Bände. Paris 1955–1959.
- Reekmans 1958 Reekmans, Louis: La "dextrarum iunctios" dans l'iconographie romaine et paleochretienne. In: Bulletin de L'Istitut historioque belge de Rome, XXXI, 1958, S. 23–95
- Reinle 1969 Reinle, Adolf: Der Reiter am Zürcher Großmünster. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXVI, 1969, S. 21–46
- Ricciardi 1992 Ricciardi, Lucia: "Col senno, col tesoro e colla lancia": riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo. Florenz 1992.
- Riess 1981 Riess, Jonathan B.: Political ideas in medieval Italian art: The frescoes in the Palazzo dei Priori, Perugia (1297). Ann Arbor 1981.
- Robert 1881 Robert, Carl: Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage. Berlin 1881.
- Roosen-Runge 1984 Roosen-Runge, Heinz: Buchmalerei. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, I. Stuttgart 1984, S. 55–123
- Ross 1963 Ross, D.J.A.: Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature. London 1963.
- Rossi 1999 Rossi, Aldo: Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali. Tavernuzze / Impruneta / Florenz 1999, S. 207–213

- Rubinstein (1942) 2004 Rubinstein, Nicolai: The Beginnings of Political Thought in Florence. A Study in Medieval Historiography. In: ders.: Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Band I: Political Thought and the Language of Art and Politics. Hrsg. von Giovanni Ciapelli. Rom 2004, S. 1–41 (erstmalig veröffentlicht in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, S. 198–227)
- Rubinstein (1967) 2004 Rubinstein, Nicolai: Vasari's Painting of *The Foundation of Florence* in the Palazzo Vecchio. In: ders.: Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Band I: Political Thought and the Language of Art and Politics. Hrsg. von Giovanni Ciapelli. Rom 2004, S. 131–150 (erstmalig veröffentlicht in: Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. Hrsg. von D. Fraser, H. Hibbard und M.J. Lewine. London 1967, S. 64–73)
- Rubinstein 1995 Rubinstein, Nicolai: The Palazzo Vecchio 1298–1532. Oxford 1995.
- Ruck 1989 Ruck, Germaid: Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume. München 1989, S. 115–131
- Salmi 1950 Salmi, Mario: La „Renovatio Romae“ e Firenze. In: Rinascimento, I, 1950, S. 5–24
- Salmi 1954 Salmi, Mario: La miniatura fiorentina gotica. Rom 1954.
- Sandkühler 1967 Sandkühler, Bruno: Die frühen Dante-Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition. München 1967.
- Santoro 2003 Santoro, Marco: Geschichte des Buchhandels in Italien. Wiesbaden 2003.
- Saurma-Jeltsch 1988 Saurma-Jeltsch, Liselotte E.: Textaneignung in der Bildersprache. Vom Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XLI, 1988, S. 41–69
- Savorelli 2005 Savorelli, Alessandro: L'araldica del codice Chigiano: Un "commento" alla Cronica del Villani. In: Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana. Hrsg. von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005, S. 53–58
- Saxl 1953 Saxl, Fritz und Hans Meier: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters. Band III.2: Handschriften in englischen Bibliotheken. London 1953.
- Schapiro 1973 Schapiro, Meyer: Words and Pictures. On the Literal and Symbolic Illustration of a Text. Den Haag / Paris 1973.
- Scheller 1995 Scheller, Robert W.: Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam 1995.

- Schiller 1966–1991 Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 8 Bände. Gütersloh 1966–1991.
- Schimmelpfennig 1974 Schimmelpfennig, Bernhard: Die Krönung des Papstes im Mittelalter. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LIV, 1974, S. 192–270
- Schlosser 1895 Schlosser, Julius von: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, 1895, S. 144–230
- Schlosser 1896 Schlosser, Julius von: Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVII, 1896, S. 13–100
- Schmale 1985 Schmale, Franz-Josef: Funktion und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Darmstadt 1985.
- Schmidt-Wigand 1982 Schmidt-Wigand, Ruth: Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht. In: Frühmittelalterliche Studien, XVI, 1982, S. 363–379
- Schmidt-Wigand 1986 Schmidt-Wigand, Ruth: Text und Bild in den Codices picturati des "Sachsenspiegels". Überlegungen zur Funktion der Illustration. In: Text-Bild-Interpretation. Hrsg. von Ruth Schmidt-Wigand. München 1986, S. 11–31
- Schmitt 1975 Schmitt, Annegrit: Herkules in einer unbekanntenen Zeichnung Pisanellos. Ein Beitrag zur Ikonographie der Frührenaissance. In: Jahrbuch der Berliner Museen, XVII, 1975, S. 51–86
- Schmitt 1990 Schmitt, Jean-Claude: La raison des gestes dans l'Occident médiéval. Paris 1990.
- Schöntag 1997 Schöntag, Wilfried: Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung des ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien. In: Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsiebzigsten Geburtstag. Hrsg. von Konrad Krimm und Herwig John. Sigmaringen 1997, S. 79–124
- Schramm 1956 Schramm, Percy Ernst: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Stuttgart 1956.
- Schreiber 2004 Schreiber, Hermann: Florenz: Eine Stadt und ihre Menschen. Gernsbach 2004.
- Schreiner 1987 (a) Schreiner, Klaus: "DIVERSITAS TEMPORUM" Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987, S. 381–428
- Schreiner 1987 (b) Schreiner, Klaus: Sozialer Wandel im Geschichtsdenken und in der Geschichtsschreibung des späten Mittelalters. In: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter. Hrsg. von Hans Patze. Sigmaringen 1987, S. 237–286

- Scuricini Greco 1958 Scuricini Greco, Maria Luisa: Miniature Riccardiana. Florenz 1958.
- Seidel 1975 Seidel, Max: Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XIX, 1975, S. 307–392
- Seiler 1989 Seiler, Peter: Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts. Unveröff. Diss. Heidelberg 1989.
- Seiler 2004 Seiler, Peter: Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung – Beobachtungen zu einem wenig beachteten Phänomen der Stadtästhetik von Florenz. In: La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. von Michael Stolleis und Ruth Wolf. Tübingen 2004, S. 205–240
- Sercambi Croniche 1978 Sercambi, Giovanni: Le illustrazioni delle Croniche nel codice Lucchese. Hrsg. von Ottavio Banti und M.L. Testi Cristiani. 2 Bände. Genua 1978.
- Settis 1988 Settis, Salvatore: Von *auctoritas* zu *vetustas*. die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LI, 1988, S. 157–179
- Seznec 1953 Seznec, Jean: The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. New York 1953.
- Smeyers 1974 Smeyers, Maurice: La miniature. Turnhout 1974.
- Sommerlechner 1999 Sommerlechner, Andrea: Stupor mundi? Kaiser Friedrich II. und die mittelalterliche Geschichtsschreibung. Wien 1999.
- Spagnesi 2000 Spagnesi, Alvaro: All'inizio della tradizione illustrata della *Commedia* a Firenze: Il Codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze. In: Rivista di Storia della Miniatura, V, 2000, S. 139–150.
- Stolte 1998 Stolte, Almut: Frühe Miniaturen zu Dantes „Divina Commedia“. Der Codex Egerton 943 der British Library. Münster 1998.
- Storost 1912 Storost, Joachim: Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur: Untersuchungen und Texte. Halle 1912.
- Straehle 2001 Straehle, Gerhard: Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borgini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts. München 2001.
- Supino Martini 2000 Supino Martini, Paola: La datazione e la localizzazione delle cosiddette *Litterae textuales* italiane ed iberiche nei secoli XII–XIV. In: Scriptorium, LIV, 2000, S. 20–34
- Tartuferi 1986 Tartuferi, Angelo: I "Fatti dei Romani" e la Miniatura Fiorentina del Primo Trecento. In: Paragone, XXXVII, 1986, S. 3–21
- Thompson / Holm 1942 Thompson, James Westfall und Bernard J. Holm: A History of Historical Writing. Band I. New York 1942.

- Toesca 1951 Toesca, Pietro: Il Trecento. Band II. Turin 1951.
- Toker 1976 Toker, Franklin: A Baptistery below the Baptistery of Florence. In: *Art Bulletin*, LVIII, 1976, S. 157–167
- Traeger 1970 Traeger, Jörg: Der reitende Papst. Ein Beitrag zu Ikonographie des Papsttums. München 1970.
- Träume im Mittelalter 1989 Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Hrsg. von Agostino Paravicini Bagliani und Giorgio Stabile. Stuttgart / Zürich 1989.
- Trexler 1972 Trexler, Richard C.: Florentine Religious Experience: The Sacred Image. In: *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, S. 7–41
- Tsamakda 2002 Tsamakda, Vasiliki: The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid. Leiden 2002.
- Wacker 2002 Wacker, Gisela: Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Diss. Tübingen 2002.
- Waley 1968 Waley, Daniel: The Army of the Florentine Republic from the twelfth to the fourteenth century. In: *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*. Hrsg. von Nicolai Rubinstein. London 1968, S. 70–108
- Wazbinski 1980 Wazbinski, Zygmunt: Le polemiche intorno al battistero fiorentino nel Cinquecento. In: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Band II. Florenz 1980, S. 933–950
- Weinstein 1968 Weinstein, Donald: The Myth of Florence. In: *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*. Hrsg. von Nicolai Rubinstein. London 1968, S.15–44
- Weiss 1969 Weiss, Robert: The Renaissance discovery of classical antiquity. Oxford 1969.
- Weitzmann 1970 Weitzmann, Kurt: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton 1970.
- Wiegartz 2004 Wiegartz, Veronika: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen. Weimar 2004.
- Wieruszowski 1944 Wieruszowski, Hélène: Art and the Commune in the Time of Dante. In: *Speculum*, XIX, 1944, S. 14–33
- Willems 1989 Willems, Gottfried: Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989.
- Williams 1994–2003 Williams, John: The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 5 Bände. London 1994–2003.
- Yates 1966 Yates, Frances A.: The Art of Memory. London 1966.
- Zacher 1971 Zacher, Inge: Die Livius-Illustration in der Pariser Buchmalerei (1370–1420). Berlin 1971.

- Zanichelli 2005 Zanichelli, Giuseppa Z.: La Cronica di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato a Firenze nella prima metà del Trecento. In: Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana. Hrsg. von Chiara Frugoni. Florenz / Vatikanstadt 2005, S. 59–76
- Zenatti 1889 Zenatti, A.: Calendimanzo. In: Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino, IV, 1889, S. 143–159
- Zug Tucci 1985 Zug Tucci, Hannelore: Il Carroccio nella vita comunale italiana. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LXI, 1985, S. 1–105
- Zug Tucci 1990 Zug Tucci, Hannelore: Bandiere und insegne militari in Toscana. In: Guerra e Guerrieri nella Toscana del Rinascimento. Hrsg. von Franco Cardini und Marco Tangheroni. Florenz 1990, S. 55–81
- Zwierlein 2003 Zwierlein, Otto: Die Wölfin und die Zwillinge in der römischen Historiographie. Paderborn / München / Wien / Zürich 2003.
- Zglinicki 1983 Zglinicki, Friedrich von: Geburt. Eine Kulturgeschichte in Bildern. Braunschweig 1983.

LEBENS LAUF

Geboren am 5. Februar 1975 in Tettngang (Bodenseekreis).

- 1985-1994** Montfortgymnasium Tettngang
Abitur
- 1994-1995** Pädagogische Hochschule Weingarten
Lehramt für Grund- und Hauptschule: Deutsch und Kunst
- 1995-1996** Universität Konstanz
Magisterstudium: Neuere deutsche Literatur (HF),
Englische Literatur, Kunst- und Medienwissenschaft
- 1996-2001** Ludwig Maximilians-Universität München
Magisterstudium: Kunstgeschichte (HF), Neuere deutsche
Literatur, Kommunikationswissenschaft
- 1998-1999** Universität Wien
Auslandssemester
- 2002** Ludwig Maximilians-Universität München
Magister: Kunstgeschichte (HF), Neuere deutsche Literatur und
Kommunikationswissenschaft
Thema der Magisterarbeit »Die Fresken der Katharinenkapelle im
Dominikanerkloster in Bozen« (Betreuer Prof. Frank Büttner)
- 2002-2003** Hirmer Verlag, München, Lektoratsvolontariat
- 2003-2006** Ludwig Maximilians-Universität München
Promotionsstudium
Thema der Dissertation »Die *Nuova Cronica* des Giovanni Villani
(BAV, Chigi L.VIII.296) – Verbildlichung von Geschichte im
spätmittelalterlichen Florenz« (Betreuer Prof. Frank Büttner)
- 2003-2007** Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom
Mitarbeiterin mit wissenschaftlichen Aufgaben in der Fotothek
ab September 2006 Persönliche Assistentin der Direktorin Prof. Sybille Ebert-
Schiffereer
- 2. Feb. 2007** Mündliche Prüfung
Prüfer: Prof. Frank Büttner, Prof. Steffi Roettgen, Prof. Hans-Edwin Friedrich

Rom, den 1. Juli 2007