

Alexandra Ortner

Petrarcas »Trionfi« in Malerei,
Dichtung und Festkultur

Alexandra Ortner

Petrarcas »Trionfi« in Malerei, Dichtung und Festkultur

Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung
eines florentinischen Bildmotivs
auf *cassoni* und *deschi da parto* des 15. Jahrhunderts



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

1998

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ortner, Alexandra:

Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur : Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts / Alexandra Ortner. - Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1998

Zugl.: München, Univ. Diss., 1997

ISBN 3-932124-98-7

© VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften – Weimar 1998

Satz und Umschlag: Eckhard Richter, Dresden

Gesamtherstellung: VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlags in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.

Für den Fall, daß etwas übersehen wurde, sind wir für Hinweise dankbar.

Meinen Eltern.

VORWORT

- 1 Im folgenden gelten maskuline Bezeichnungen für Frauen und Männer gleichermaßen und wertungsfrei.

Die vorliegende Arbeit wurde im Juli 1997 an der Ludwig-Maximilians-Universität im Fach Kunstgeschichte unter dem Titel *Allegorische Triumphdarstellungen* in Dichtung und Malerei als Inaugural-Dissertation angenommen.

Mein Dank gilt zunächst meinem Betreuer Professor Dr. phil. habil. Dieter Blume, dessen Anregung und fortwährende Unterstützung diese Arbeit erst ermöglicht haben. Der Verlauf meiner akademischen Karriere ist nicht zuletzt auf seine geduldige und hilfsbereite Förderung zurückzuführen. Meinen Eltern gebührt neben der Widmung besonderer Dank für ihren unermüdlichen Beistand – auch in schwierigen Zeiten – und ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten. Mein Freund Salvatore Piccolo hat mir insbesondere auf meiner Vielzahl an Studienreisen in Italien hilfreich und beratend zur Seite gestanden. Meinen Kommilitonen¹ im Promotionsstudium – stellvertretend möchte ich Andrea Springer und Nancy Ficovic erwähnen – bin ich für anregende Diskussionen und gewinnbringende Kritik zu besonderem Dank verpflichtet. Desgleichen danke ich meinen Lektoren, vor allem Ilse Kowatschewitsch, für ihre intensiven Bemühungen beim Korrekturlesen. Mit Michael Romba konnte ich letzte stilistische und technische Ungereimtheiten beseitigen. Abschließend danke ich den Direktoren der Museen Palazzo Davanzati in Florenz, Museo Bandini in Fiesole, Pinacoteca Nazionale in Bologna, Galleria Sabauda in Turin, den Direktoren und Mitarbeitern der Biblioteca Nazionale in Florenz, der Biblioteca Civica in Triest und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	15
1.1	Forschungsgegenstand und Vorgehensweise	15
1.2	Forschungsgeschichte	19
2.	<i>Cassoni</i> und <i>Deschi da parto</i>	25
3.	Dante, Boccaccio, Petrarca und die Triumphidee in der Trecento-Poesie	34
3.1.	Dantes <i>Divina Commedia</i>	35
3.2.	Boccaccios <i>Amorosa Visione</i>	37
3.3.	Petrarcas <i>Trionfi</i>	44
4.	Voraussetzungen für die Entstehung und Verbreitung allegorischer Triumphzüge in der Trecento-Dichtung	61
5.	Der allegorische Triumphzug und seine Entwicklung in der bildenden Kunst – Die Entstehung eines Bildmotivs	65
5.1.	Die Anfänge	65
5.2.	Die Entwicklung des Gloria-Triumphes	67
5.2.1.	Giovanni da Ponte, <i>Trionfo della Gloria</i>	71
5.2.2.	Die Cassonetafel der Pinacoteca Nazionale in Bologna	75

5.2.3.	Die Gestaltung der Fama in den Illustrationen der Handschriften	78
5.3.	Resümee und Rekonstruktion des Archetypus'	83
5.4.	Exkurs: Die Umsetzung von Giotto's Bildmotiv durch Altichiero .	85
5.5.	Die „Quellen“ des Gloria-Triumphes in der bildenden Kunst	90
5.5.1.	Die „uomini illustri“ der Gloria.....	90
5.6.	Konklusion	97
5.7.	Petrarcas Triumphe und ihre Darstellung in der bildenden Kunst.....	101
5.7.1.	Der „Trionfo dell'Amore“.....	102
5.7.2.	Der „Trionfo della Pudicizia“	110
5.7.3.	Der „Trionfo della Morte“	113
5.7.4.	Der „Trionfo del Tempo“	117
5.7.5.	Der „Trionfo dell'Eternità“	120
5.8.	Zusammenfassung.....	122
6.	Der Triumphzug und seine kulturhistorischen Voraussetzungen	127
7.	Francesco Pesellino und der Beginn der malerischen Darstellung Petrarcas <i>Trionfi</i>	138
7.1.	„Trionfo dell'Amore, della Pudicizia, della Morte“	138
7.2.	„Trionfo della Fama, del Tempo, dell'Eternità“	144
8.	Domenico di Michelino	149
8.1.	Der „Trionfo dell'Amore“.....	149
8.2.	Der „Trionfo della Pudicizia“	152
8.3.	Der „Trionfo della Morte“	156

9.	Florentinischer Künstler: „Trionfo dell’Amore“	158
10.	Ser Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia	165
10.1.	„Trionfo dell’Amore“	165
10.2.	„Trionfo della Morte“	167
10.3.	„Trionfo della Fama“	172
10.4.	„Trionfo dell’Eternità“	181
11.	Zusammenfassung	184
12.	Die italienische Festkultur im späten Quattrocento	188
12.1.	Der <i>ingresso solenne</i>	192
12.2.	Die Entwicklung des Festwesens in Florenz	196
13.	Die Bildwerke des späten 15. Jahrhunderts	209
13.1.	Die Wettkämpfe und der „Trionfo dell’Amore“	209
13.1.1.	Die <i>giostra</i>	209
13.1.2.	Die <i>armeggeria</i>	214
13.1.3.	Der „Trionfo dell’Amore“ der Werkstatt von Apollonio di Giovanni	215
13.1.4.	Der <i>desco da parto</i> der Werkstatt von Apollonio di Giovanni	223
13.1.5.	Der „Trionfo dell’Amore“ in Triest	228
13.1.6.	Der „Trionfo dell’Amore“ von Jacopo del Sellaio und der Triumphzug von 1459	231
13.2.	Der „Trionfo della Morte“ und die Todesthematik des 14. Jahrhunderts	237

13.2.1. Der „Trionfo della Morte“ der Werkstatt von Apollonio di Giovanni	238
13.2.2. Der „Trionfo della Morte“ in Triest	242
13.3. Die Gestaltung des „Trionfo della Fama“ als Bildmotiv und im Festwesen	245
13.3.1. Der „Trionfo della Fama“ der Werkstatt von Apollonio di Giovanni	245
13.3.2. Der „Trionfo della Fama“ in Triest	247
13.3.3. Der „Trionfo della Fama“ und die höfische Festkultur	251
13.4. Der „Trionfo del Tempo“ unter dem Einfluß der Festkultur	256
13.4.1. Der „Trionfo del Tempo“ in Triest	256
13.4.2. Jacopo del Sellaio und die Allegorie der Zeit	259
13.5. Der Darstellungswandel des „Trionfo dell’Eternità“	263
13.5.1. Der „Trionfo dell’Eternità“ in Triest	263
13.5.2. Der „Trionfo dell’Eternità“ von Jacopo del Sellaio und der Einfluß der florentinischen Heiligenfeste	264
13.6. Der „Trionfo della Pudicizia“ – Vom Tanz zur szenischen Aufführung	270
13.6.1. Der <i>ballo</i> als fester Bestandteil der italienischen Festkultur	270
13.6.2. Ein Hochzeitsfest als Bildmotiv aus der Werkstatt von Apollonio di Giovanni	275
13.6.3. Der „Trionfo della Pudicizia“ in Triest	280
13.6.4. Die Rache der keuschen Jungfrauen bei Jacopo del Sellaio	282
13.6.5. Gherardo di Giovanni - visuelles Schauspiel eines „Trionfo della Pudicizia“	289
14. Zusammenfassung	304

Anhang	313
Anhang I	317
Anhang II	375
Abbildungsverzeichnis	461
Literaturverzeichnis	453

1. EINLEITUNG

„Donne e giovanetti amanti
Viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti:
Arda di dolcezza il cuore.
Non fatica, non dolore!
Quel ch'a essere convien sia!
Chi vuol essere lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.

15

Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia.“
Lorenzo de' Medici

1.1. Forschungsgegenstand und Vorgehensweise

Die Triumphidee ist kein ausschließliches Erzeugnis der bildenden Kunst. Vielmehr entstand sie im Laufe der historischen Entwicklung aus dem Zusammenwirken künstlerischer, literarischer, philosophischer und sozio-kultureller Komponenten.

Dieser thematische Komplex ist Gegenstand vieler Forschungsarbeiten, auf die ich im folgenden Abschnitt eingehen werde.

Ich beschränke mich auf den Aspekt der allegorischen Darstellungen der sechs Triumphe Petrarcas in ihrer Entstehung und bildlichen Umsetzung auf *cassoni* sowie *deschi da parto* und untersuche ihren Wandel bzw. die Veränderungen, die sie im Laufe des Quattrocento erfahren haben. Beide Ziele verfolgt die vorliegende Analyse. Petrarca beschreibt in seinen *Trionfi*, die er in den Jahren 1350-1374 verfaßt hat, den „Triumphus Cupidinis, Triumphus Pudicitiae, Triumphus Mortis, Triumphus Famae, Triumphus Temporis und Triumphus Eternitatis“.

Die von mir gewählte chronologische Vorgehensweise bei der Betrachtung der Bildbeispiele bietet sich im Hinblick auf die Klärung des Ursprungs allegorischer Triumphdarstellungen an, da erst durch sie der zu untersuchende Darstellungswandel erfaßt werden kann.

Bevor ich mich den Kunstwerken zuwende, gehe ich ausführlich auf die all'antica gestaltete Triumphidee ein, die seit Dante, Boccaccio und Petrarca in der Trecento-Literatur aufgegriffen wurde. Die detaillierte Darlegung erweist sich m. E. als unabdingbar, da die Dichtung z. T. auf die Entstehung und Verbreitung allegorischer Triumphe in der bildenden Kunst fördernd einwirkte. Dem Leser wird dadurch der direkte und objektive Vergleich zwischen den Medien Bild und Text ermöglicht.¹ Schon im Vergleich der dichterischen Werke von Petrarca und Boccaccio eröffnet sich die Frage, warum nur Petrarcas *Trionfi* die weite Verbreitung auf dem Gebiet der Malerei erfahren haben. Eine erste Klärung kann die Literaturwissenschaft für sich in Anspruch nehmen.

Im Rahmen der darauffolgenden kunsthistorischen Analyse wird in dieser Arbeit erstmals nicht die Gesamtheit der sechs Triumphe betrachtet, sondern vielmehr für jeden Triumph ein künstlerisches Vorbild gesucht. Gemäß dem chronologischen Aufbau der Arbeit wird die Betrachtung des „Trionfo della Gloria“ an den

1 Dieser Anspruch entsteht gerade dadurch, daß in der Sekundärliteratur nur die Textstellen zu finden sind, die dem jeweiligen Autor wichtig erscheinen. Hierbei geht oft wichtiges Informationsmaterial, das die Dichtung enthält, verloren.

- 2 Creighton D. Gilbert, *The Fresco by Giotto in Milan*, in: *Arte lombarda*, 1977, Bd. 47/48, S. 31-72.

Beginn gesetzt. Die hier einsetzenden Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung sind von größter Spannung. Die besonders in der Kunstgeschichte weit verbreitete Vorstellung, die Dichtung bilde die Prämisse für die Entstehung eines malerischen Werkes, wird mit Hilfe des Forschungsmaterials von Creighton Gilbert, einem Pionier auf diesem Gebiet, umgekehrt.² Das Fresko der Vanagloria von Giotto, das dieser 1335 im Palast des Azzo Visconti in Mailand schuf und dem die Erfindung dieser allegorischen Figur zuzuschreiben ist, beeinflusste nicht nur die Dichtung Boccaccios und Petrarcas, sondern auch die Darstellungen der allegorischen Triumphe auf *cassoni* und *deschi da parto*. Es wurde zum künstlerischen Vorbild und zur Quelle der Cassonemaler. Somit ist die Rekonstruktion von Giottos Fresko, die in dieser Arbeit mit Hilfe einer vergleichsweise größeren Zahl künstlerischer Darstellungen durchgeführt wird, für die Entstehung der übrigen Triumphe von außerordentlicher Bedeutung. In diese Rekonstruktion werden neben Cassonetafeln auch die Miniaturen zu Petrarcas *Trionfi* aus Handschriften einbezogen. Im Zuge dieser Analyse ist es mir möglich, Thesen, die von Gilbert aufgrund seiner wenigen Bildbeispiele hypothetisch aufgestellt wurden, schlüssig darzulegen.

Abgesehen von der frühen Entstehungszeit des oben genannten Triumphes weist das Triumphbild der Gloria ein weiteres Merkmal von höchstem Interesse auf. Der „Trionfo della Gloria“ ist der einzige Triumph, dem ein Gefolge mit inschriftlich genannten Gestalten zugeordnet wird. Um die Zusammenstellung dieser berühmten Männer und Frauen zu verdeutlichen, werden in dieser Arbeit erstmals Parallelen zu der „uomini-illustri“-Tradition herausgearbeitet.

Im Anschluß daran findet der Leser erstmals in einer Analyse von Triumphdarstellungen einen Rückblick, der nach Vorbildern der weiteren fünf Triumphe sucht. Diese kunsthistorische Analyse ist vor allem deshalb erforderlich, da die bildliche Triumphgestaltung auf *cassoni* und *deschi da parto* nur bedingt eine Illustration von Petrarcas Text ist. Die Cassonemaler griffen im 15. Jahrhundert bei der

Darstellung ihrer Triumphe auf bildliche Quellen aus dem 14. Jahrhundert zurück. Hierbei wird die Problematik klar, die bisher eine Erklärung für die Entstehung allegorischer Triumphzüge verhindert hat und zu der nur die kunsthistorische Analyse eine befriedigende Klärung hervorbringen kann.

Der zweite Teil, der den motivischen Veränderungen in der Triumphmalerei des 15. Jahrhunderts gewidmet ist, wird mit einer Darlegung der frühen Festkultur (bis ca. 1455) eingeleitet. Hier wird zunächst die Bedeutung des Begriffes „Triumph“ für das frühe Festwesen und seine antike Herkunft geklärt. Die Darlegung früher Triumphzüge soll die bisher vertretene These, es gebe keine allegorischen Umzüge vor 1450, widerlegen.

Nach Klärung des kulturhistorischen Umfeldes eröffnen die frühen Triumphdarstellungen (bis 1450) das malerische Oeuvre. Ausgewählte Beispiele von Francesco Pesellino, Domenico di Michelino, einem Florentinischen Künstler und Ser Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia verdeutlichen den Darstellungsmodus des Frühwerkes. Die teilweise auftretende Diskrepanz zwischen der Malerei und der Dichtung Petrarcas läßt bereits für das Frühwerk eine Einflußnahme des Festwesens auf die Malerei erkennen. Dies äußert sich insbesondere in der Gestaltung des Gefolges und der immer pompöser werdenden Triumphwagen; hier treten Analogien zu der zeitgleichen Festkultur auf, die uns in Form von Dichtung oder Berichten überliefert ist.

Den frühen Bildwerken folgt eine ausführliche Darlegung des Festwesens der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es sollen Elemente, die diese Kultur prägen und die die Vorstufe zu dem sich im 16. Jahrhundert entwickelnden Theater bilden, herausgearbeitet werden, da sie in ihrer spezifischen Gestalt bestimmte Triumphtypen beeinflussen.

Der Entwicklung der Festkultur in Florenz ist eine gesonderte Betrachtung gewidmet, da dort der Wandel von der christlichen Prozession zur langsam einsetzen-

den Profanisierung am besten dokumentiert ist; zudem sind die Triumphdarstellungen ein toskanisches Phänomen. Obwohl Florenz das Zentrum der Festkultur bildet, lassen sich dort nur wenige allegorische Triumphdarstellungen nach Petrarca belegen. Diese finden ihre Verbreitung in ganz Italien, besonders in Kulturzentren wie Ferrara, Bologna oder Neapel. Die verschiedenen Festtypen, ihre unterschiedliche Herkunft und die differierende Auswirkung auf bestimmte Triumphtypen der Bildwerke stellen die Leit motive in der Analyse des Spätwerks dar.

Der Prozessionstypus hat zur Folge, daß die Triumphe keine Verbindungen mehr untereinander aufweisen. Sie werden zu eigenständigen Bildwerken, weswegen sich eine Trennung nach den sechs Triumphen Petrarcas als Formtypen anbietet. Somit können sowohl die Einflußfaktoren als auch die motivische Veränderung in den Bildern herausgearbeitet werden. Der Triumph der Keuschheit wird entgegen Petrarcas Reihenfolge die Schlußposition der Analyse einnehmen, da sich besonders an dieser Thematik ein starkes höfisches Interesse zeigt, das den Beginn des Theaters in Form von kleinen Inszenierungen bildet.

Der Leser findet in dieser Arbeit weder eine Stilanalyse der Künstler noch Zuschreibung der Bilder. Die Studie folgt rein motivgeschichtlichen Gesichtspunkten.

1.2. Forschungsgeschichte

„Die bildende Kunst nimmt häufig aus der geistigen Welt Ideen auf, denen sie durch eine feste formale Prägung ein besonderes Maß von Anschaulichkeit verleiht.“ Mit diesem Satz beginnt Werner Weisbach sein Werk „Trionfi“, in dem er die Absorption der antiken Triumphidee in der Renaissance behandelt.

Weisbach untersucht das Themenfeld der *Trionfi* erstmals interdisziplinär. Die Betrachtung der bildenden Kunst und ihr sozial-kulturelles Umfeld, die Festkultur Italiens, führen ihn zu dem Schluß, daß die Künstler ihre Ideen für die bildliche Darstellung der „*Trionfi*“ aus dem Festwesen erhalten haben.³ Die „einheitliche Prägung“ der Triumphzüge Petrarcas in der bildenden Kunst führt Weisbach darauf zurück, „daß sich für die Renaissance jeder Triumphidee unwillkürlich die Vorstellung eines bewegten Zuges als sinnlich faßbare Form unterschob und daß gleichzeitig in den Straßenumzügen ein Material fertig vorgebildet war, an das sich für eine Belebung der Anschauung anknüpfen ließ“.⁴

Weisbach bietet zwar viele wertvolle Hinweise, was das Zusammenwirken von bildender Kunst und Festkultur betrifft, jedoch mißt er beiden Disziplinen das gleiche Gewicht zu, wodurch ihm die Erkenntnis zweier Problemfelder verwehrt wird: die Entstehung bildlicher allegorischer Triumphzüge aus dem kunsthistorischen Kontext und die motivische Veränderung der Triumphdarstellung im Laufe des 15. Jahrhunderts.⁵

Dank Schubrings umfassendem Katalogverzeichnis war eine relativ schnelle Bestandsaufnahme der für diese Arbeit ausgewählten Cassonetafeln möglich.⁶ Aufgrund der Differenzen zwischen dem Text Petrarcas und dem bildlichen Medium nimmt Schubring einen Einfluß des Festwesens auf die Triumphbilder an.⁷

D'Essling / Müntz weisen auf den Unterschied zwischen Bild und Text hin. Sie erklären die Differenzen jedoch mit Hilfe eines Prototyps, der von einem Künstler, der Petrarcas *Trionfi* frei interpretierte, geschaffen wurde.⁸ Dieser unbekannt Künstler, der sich bei der Gestaltung der Triumphe an Petrarcas erstem Triumph orientierte, habe viele Anregungen für die späten Festinszenierungen geliefert. Die Arbeit der beiden Autoren, die alle Bildwerke zu Petrarcas *Trionfi* (Cassonetafeln, Handschriften, Teppiche) umfaßt, beschränkt sich auf den Vergleich der Triumphdarstellungen und ihre Beziehung zum Text Petrarcas, wodurch sie einen guten

3 Zur Definition des Triumphbegriffes siehe Weisbach. Der Autor behandelt die allegorischen Triumphzüge als einen Teilkomplex, s. Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919, S. 85-93.

4 Weisbach, 1919, S. 85-86.

5 Hierbei sei bemerkt, daß Weisbach aufgrund des breiten Themenkreises, der alle Triumphtypen (allegorisch, Imperatorisch, christlich) umfaßt, die allegorischen Triumphdarstellungen nur streifen kann. Trotzdem stellt er z. B. im Rahmen der Imperatorentriumphe fest, daß die um 1400 entstandenen Triumphe von den Künstlern mit sehr großer Freiheit gestaltet wurden, die sich in dem malerischen Werk durch die Aufnahme zeitgenössischer Kostüme oder die Darstellung zeitgleicher Philosophen äußert, während sich die Künstler der späteren Werke in ihrer Darstellung mehr und mehr an schriftlichen Quellen orientierten, um sich einer möglichst originalen antiken Darstellung anzunähern. Weisbach, 1919, S. 20.

6 Paul Schubring, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923. Viele Cassonetafeln haben heute jedoch sowohl ihren Aufenthaltsort gewechselt als auch ihre Zuschreibung. Mittlerweile werden fast alle hier behandelten Cassonetafeln Künstlern oder Werkstätten zugeschrieben werden. Einen großen Teil dieser Tafeln können

wir heute, dank Ellen Callmann, Apollonio di Giovanni bzw. seiner Werkstatt zu schreiben. Ellen Callmann, Apollonio di Giovanni, Oxford 1974. Hierzu s. a. die Publikation von Ernst, H. Gombrich, Apollonio di Giovanni und ein humanistisches Zeugnis über eine florentiner Cassonewerkstatt, in: Norm und Form I, Stuttgart 1985, S. 24-43.

7 Schubring, 1923, S. 60.

8 Massena Victor Prince D'Essling / Eugène Müntz, *Petrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure*, illustration de ses écrits, Paris 1902, S. 122 ff.

1940 publizierte Bertini Calosso einen kurzen Aufsatz zu den allegorischen Triumphzügen. Der Aufsatz enthält keine wesentlichen Neuerungen. Vgl. Achille Bertini Calosso, *Le rappresentazioni dei trionfi nell'arte del rinascimento*, in: *Atti del V Congresso nazionale dell'Istituto di studi romani*, 1940, S. 101-107.

9 Lutz Malke, *Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus der Petrarca Trionfi durch Cassonipare in Florenz unter Berücksichtigung des Gloria-triumpfes*, Dissertation Berlin 1972. Malke setzt in seiner Dissertation die Fragmente der Pinacoteca in Bologna (*Triumphus Famae, Triumphus Temporis*) mit einer Tafel in Malibu (Sammlung Paul Getty, *Triumphus Eternitatis*) zusammen.

Überblick über die Fülle des vorhandenen Bildmaterials und seiner Ikonographie vermittelt.

Den von D'Essling / Müntz vermuteten Archetyp versucht Malke zu finden. In seiner ikonographischen und bildmotivischen Studie versucht er mit Hilfe dreier Cassonefragmenten den verlorengegangenen Prototyp zu rekonstruieren.⁹ Malkes Arbeit findet für seine gründliche Untersuchung auf ikonographischem Gebiet Anerkennung, jedoch schlägt der Rekonstruktionsversuch fehl, da sich die Tafeln sowohl aufgrund ihrer Größe als auch aufgrund der Landschaftsdarstellungen nicht kombinieren lassen.¹⁰

Carandentes Publikation, die zeitlich vor Malkes Dissertation liegt, kann mehr oder weniger als eine Art Überarbeitung der vor ihm entstandenen Forschung gesehen werden. Er untersucht u. a. allegorische Triumphdarstellungen (Handschriften und Cassonetafeln) auf stilistischer Ebene und zeigt Gemeinsamkeiten und Veränderungen auf. Carandente vermutet, daß Dante den ersten Anstoß zu der repräsentativen Darstellung allegorischer Triumphzüge gegeben habe, die dann zum allgemein gebrauchten Motiv erhoben wurden.¹¹ Auch er spricht einen möglichen Einfluß der Festkultur an, den er jedoch nicht weiter untersucht, da er sich auf eine kunsthistorische Betrachtung der Triumphe beschränkt.

Salmis Aufsatz über „I Trionfi e il De viris illustribus“ ist eine kunsthistorische Arbeit, in der der Autor die zeitlichen Zusammenhänge und die motivische Abhängigkeit der allegorischen Triumphdarstellungen auf Cassonetafeln zu den Miniaturen der *Trionfi*-Handschriften klärt. Salmi sucht die ikonographischen Quellen der Illustrationen und der Darstellungen auf den Cassonetafeln und setzt hier bei drei Gloria-Illustrationen zweier Pariser Codices und einer Handschrift in Darmstadt an.¹² Nach Salmi unterscheidet sich jedoch die ikonographische Entwicklung der Triumphe im florentinischen Umfeld von der Paduaner Triumphtradition. Anstatt die „uomini illustri“-Tradition als möglichen Einflußfaktor auf die Gestaltung des

Gloria-Triumphes zu sehen, sucht er in dem Vergleich, der m. E. aufgrund der völlig verschiedenen Ausgangsposition nicht sinnvoll ist, die Unterschiede.

Seznec sieht in seinem Aufsatz die Kunst des antiken Rom als den Prototyp zur Entwicklung allegorischer Triumphzüge. Die bildliche Überlieferung antiker Triumphzüge an Triumphbögen sei, so Seznec, als Vorbild für Petrarcas *Trionfi* zu sehen, zumal Petrarca selbst zu Beginn seines „Triumphus Cupidinis“ auf die antiken Triumphzüge verweist: „The prototype was to be found, of course, in Rom. Through such arches drove the victorious generals, on their way to the Capitol...“.¹³ Im weiteren Verlauf, in dem der Autor den Versuch unternimmt, interdisziplinär zu arbeiten, treten jedoch einige Fehlschlüsse auf. Seznec führt vorwiegend triumphale Festzüge aus dem 16. Jahrhundert an, welche ihm den Anlaß zu der These geben, Petrarca's Triumphe ließen sich leicht in dieses Ambiente einfügen: „Petrarch's six triumphs, then, fitted easily into an existing frame; every Italian artist had seen the kind of allegorical procession suggested by the *Trionfi*“.¹⁴ Aus diesem Grund sei, so Seznec, eine Suche nach einem Prototyp eines unbekanntenen Künstlers zwecklos.¹⁵ Mit der Behauptung, daß einzig die Gobelins des 16. Jahrhunderts die sechs Triumphe Petrarca's literarisch getreu abbilden, zieht der Autor einen weiteren Fehlschluß.¹⁶ Diese These ignoriert die kunsthistorische Entwicklungsgeschichte, die verdeutlicht, daß die Rückorientierung an der literarischen Quelle auf die späte Entstehungszeit der Bildwerke zurückzuführen ist und nicht auf die Gattung „Gobelin“.

Antonio Pinelli stellt mit seiner Publikation zu dem Thema „Feste e trionfi...“ den Anspruch interdisziplinär zu arbeiten. Obwohl Pinelli primär Imperatorentriumphe behandelt, widmet er den Triumphen Petrarca's einen angemessenen Raum in seiner Arbeit. Nach der Betrachtung des Gloria-Triumphes spricht er die Prozessionsschemata der bildlichen Triumphdarstellungen Petrarca's an, welche ihm die Überleitung zu dem Teil seiner Arbeit, der das Festwesen betrifft, ermöglichen.¹⁷ Aufgrund der detaillierten Betrachtung des Gloria-Triumphes scheint die Arbeit

Zu den beiden Fragmenten aus Bologna siehe Kapitel 5.2.2.

- 10 Trotz der umfangreichen Studien, die Malke durchgeführt hat, ist ihm unverständlicherweise diese Tatsache vollkommen verborgen geblieben. Wenn man sich mit Cassonetafeln beschäftigt, stellt man schnell fest, daß die Hintergrunddarstellungen für alle zusammengehörigen Bildfragmente übereinstimmen. Dies fällt umso mehr auf, als ein Großteil der Tafeln nur in Fragmenten erhalten ist. Wichtig ist vor allem, daß einige Tafeln auch Säulchen oder Bäumchen aufweisen, die die einzelnen Szenen voneinander trennen. Der Hintergrund muß aber in jedem Fall übereinstimmen (abgesehen von der Darstellung der Ewigkeit, die von Anfang an eine Ausnahme bildet). Zu einer genaueren Beschreibung der Unstimmigkeiten siehe auch Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, S. 187.
- 11 Giovanni Carandente, *I trionfi nel primo Rinascimento*, Turin 1963, S. 30.
- 12 Mario Salmi, *I trionfi e il De Viris illustribus nell'Arte del primo Rinascimento*, in: *Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei*, Rom 1976, Bd. 10, S. 23-47, S. 26-27. Obwohl diese Quelle für die Fama Darstellung schon von Carandente bearbeitet wurde, gibt Salmi keine Literaturhinweise.

- an. Zu den frühen Triumphdarstellungen siehe *ibid.* I trionfi del Petrarca nel primo Rinascimento, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere di Arezzo, Arti e Scienze, 1973-1975-1977*, N. S. XLI, S. 165-171.
- 13 Jean Seznec, *Petrarch and Renaissance Art*, in: *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress Washington D. C. (April 6.-13.)*, Padua/New York 1980, S. 133-150, S. 137.
- 14 Seznec, 1980, S. 139.
- 15 „There is therefore no need to look, in their illustrations of the poem, for a prototype supplied by a particular artist; and indeed there is no evidence for any such prototype.“. Seznec, 1980, S. 139.
- 16 Seznec, 1980, S. 147.
- 17 Leider kann eine solche Betrachtungsweise die Problematik nicht klären, da die frühen Darstellungen häufig Petrarca's inhaltliche Idee eines Tugendkampfes mit Hilfe der Wagenstellung wiedergeben. Dieser Punkt wird in den Kapiteln 7. bis 9. der vorliegenden Studie geklärt.
- 18 Dies mag dadurch bedingt sein, daß Pinelli, wie Weisbach, auch die Imperatorientriumph behandelt.
- 19 Antonio Pinelli, *Feste e trionfi, continuità e metamorfosi di un tema*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, Bd. 2, S. 279-350, S. 303 ff.

auf den ersten Blick dem Anspruch einer kunsthistorischen Betrachtungsweise gerecht zu werden; die allgemeine Beschreibung allegorischer Triumphdarstellung in der bildenden Kunst¹⁸ und der ausführliche Teil über das Festwesen lassen jedoch erkennen, daß bei Pinelli die kulturhistorische Thematik überwiegt. Pinellis Kapitel über „Festa“ und „Trionfi“ enthält eine Reihe wichtiger Informationen, die er jedoch leider nur unter dem Aspekt des Festwesens behandelt¹⁹ und nicht zu dem malerischen Bildwerken in Beziehung setzt.

Die in der Forschung vorherrschende Problematik ist die Diskrepanz des malerischen Werkes zu Petrarca's Dichtung und die Entstehung eines einheitlichen ‚Triumphtypus‘, der keinen direkten Vorläufer hat. Um diese Schwierigkeit zu bewältigen, wird ein nicht existierender Prototyp geschaffen oder die Festkultur als Auslöser der Triumphreihe gesehen.

Letzteres veranlaßt die Autoren danach zu streben, die zwei Bereiche der bildenden Kunst und der Festkultur zu verbinden. Diese Absicht ist insofern richtig, als sie die Isolierung der Kunstgeschichte aufhebt und diese in den Kontext der angrenzenden Wissenschaften setzt. Die Gefahr, die bei interdisziplinären Untersuchungen entstehen kann, ist in vielen Arbeiten ersichtlich. Besonders die frühe kunsthistorische Forschung zeigt, daß es hierbei zu einer Überbewertung der anderen Disziplin kommt, wobei das vorrangige Forschungsgebiet der Kunst häufig vernachlässigt wird. Dies ist m. E. auch der Grund dafür, warum es bisher nicht möglich war, eine Erklärung für die Entstehung allegorischer Triumphzüge zu finden. In diesem Sinne beziehen zwar alle oben aufgeführten Autoren die Trecento-Literatur in ihre Arbeit ein, um den Vergleich zu den malerischen Werken herzustellen, jedoch setzt sich keiner der Autoren, dem kunsthistorischen Grad angemessen, intensiv mit der Literaturwissenschaft auseinander. Trotz der Leistung, die Vittore Branca auf dem Gebiet der Trecento-Poesie vollbrachte, und trotz der neuen Erkenntnisse, die er gewinnen konnte, vernachlässigen vor allem die Publikationen

neueren Datums zu den allegorischen Triumphdarstellungen diese Ergebnisse.²⁰ Obwohl Branca als Literaturwissenschaftler betont, daß eine Betrachtung der Bildwerke ohne Einbeziehung der Literaturwissenschaft nicht möglich sei²¹, wird dies gemeinhin ignoriert. Dieser Mangel wird in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Brancas wissenschaftliche Leistungen, ohne die eine Erklärung der Entstehung allegorischer Triumphzüge gar nicht möglich gewesen wäre, werden hier angemessen gewürdigt.

Durch die Einbeziehung der angrenzenden Literaturwissenschaft wird in dieser Arbeit die Erklärung der Entstehung allegorischer Triumphdarstellungen aus dem Kontext der kunstgeschichtlichen Entwicklungen realisierbar. Hierfür muß kein Prototyp gesucht werden; vielmehr wird durch einen zeitlichen Rückblick im Rahmen der bildenden Kunst deutlich, daß vier der sechs Triumphe Petrarcas²² schon im 14. Jahrhundert ihre Vorläufer hatten.

Mit Hilfe der Literaturwissenschaft kann die kunsthistorische These unterstützt und bewiesen werden, was bedeutet, daß bei der vorliegenden interdisziplinären Untersuchung die Kunsthistorik im Vordergrund bleibt.

Ansätze zu einem Vergleich der allegorischen Darstellungen mit festlichen Auführungen finden wir schon bei Weisbach, Schubring, Carandente und Pinelli. Das Problem, das jedoch hier auftritt, ist, daß die beiden Gattungen nicht miteinander in Beziehung gesetzt werden. Sie stehen ohne Verbindung nebeneinander.

In der vorliegenden Studie werden erstmals allegorische Inszenierungen im direkten Vergleich mit dem malerischen Medium dargestellt, womit der Wandel der Darstellungen offensichtlich wird.

Diese Arbeit verdeutlicht vor allem, daß die drei Gattungen Malerei, Dichtung und Festkultur so eng miteinander verwachsen sind, daß eine gesonderte Betrachtungsweise einer Disziplin nicht sinnvoll wäre.

- 20 Ich beziehe mich hierbei besonders auf die Publikationen, die im Rahmen eines Kongresses in Ottawa 1990 veröffentlicht wurden. (Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle hrsg. v. Konrad Eisenbichler, Ottawa Canada 1990) Auffällig ist, daß teilweise nicht einmal die neueste kunsthistorische Forschung von den Autoren berücksichtigt worden ist.
- 21 Vittore Branca, Petrarch and Boccaccio, in: Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress Washington D. C. (April 6.-13), Padua New York 1980, S. 193-221, S. 213. Siehe auch Kapitel 4.
- 22 Es handelt sich um die Triumphe der Fama, Amors, des Todes und der Ewigkeit.