



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Francesco Petrarca's *Triumphus Mortis* und seine
Rezeption in der Buchillustration“

Verfasserin

Mag. Birgit Knauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Italienisch (Dipl.)

Betreuer:

Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Eltern bedanken, die mich während meiner Studienzeit in finanzieller und emotionaler Hinsicht immer unterstützt haben.

Weiters möchte ich Professor Mag. Dr. Alfred Noe meinen herzlichsten Dank aussprechen, da er für die Betreuung meiner Diplomarbeit viel Zeit und Geduld aufbrachte.

Francesco Petrarca's *Triumphus Mortis* und seine Rezeption in der Buchillustration

INHALT

1	Einleitung.....	5
1.1.	Fragestellung und Vorgehensweise.....	6
1.2.	Wissenschaftliche Rezeption der <i>Triumph</i> i und Forschungslage.....	8
2	Der <i>Triumphus Mortis</i> im Kontext	11
2.1.	Abriss zu Aufbau und Inhalt der <i>Triumph</i> i.....	11
2.2.	Interpretation und Deutung der <i>Triumph</i> i	16
2.3.	Der <i>Triumphus Mortis</i>	22
3	Der Tod als literarisches Motiv	26
3.1.	Jenseitsvisionen und Todesvorstellungen seit der Antike.....	27
3.2.	Der Tod und Jenseitsvorstellungen im <i>Triumphus Mortis</i>	34
3.3.	Der Stellenwert des Todes in Petrarca's Philosophie - zwischen mittelalterlich-christlichem Weltbild und Frühhumanismus	51
4	Der Tod als ikonographisches Motiv - der <i>Triumphus Mortis</i> und seine Rezeption in der Buchillustration	62
4.1.	Das Triumphzugmotiv - Rezeption der Frührenaissance.....	66
4.2.	Die inhaltliche Umsetzung des <i>Triumphus Mortis</i>	70
4.3.	Attribute des Todes	74
4.4.	Die Entwicklung der Personifikation des Todes – vom geflügelten Jüngling zum Totentanz.....	77
4.5.	Die Personifikation des Todes im <i>Triumphus Mortis</i> – von der <i>donna involta in veste negra</i> zum Sensenmann	81
4.5.1.	Der weibliche Tod	82
4.5.2.	Verlust der Körperlichkeit – der tote Tod.....	86
4.5.3.	Tod und Teufel – der Tod als geflügeltes Wesen.....	92
4.6.	Darstellungstypen des Todes und des <i>Triumphus Mortis</i>	95
5	Ausblick: die Weiterentwicklung des ikonographischen Motivs des <i>Triumphus Mortis</i>	102
6	Schlussfolgerungen.....	108
7	Zusammenfassung	109

8	Riassunto: Il <i>Triumphus Mortis</i> di Francesco Petrarca e la sua ricezione nell'illustrazione libraria	111
9	Anhang	121
9.1.	Abbildungsverzeichnis	121
9.2.	Abbildungen	124
9.3.	Abbildungsnachweis	187
9.4.	Literaturverzeichnis	188
9.5.	Lebenslauf	194

1 Einleitung

„[...] quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quell che morir chiaman li sciocchi.
Morte bella pareo nel suo bel viso.“¹

Der *Triumphus Mortis* Francesco Petrarcas bildet das dritte Kapitel der im *volgare* verfassten, sechsteiligen Versdichtung *Triumpho*. Die hier angeführten Zeilen aus dem ersten der beiden Gesänge schildern metaphorisch und auf eindrucksvoll lyrische Weise den Zeitpunkt des Todes der von Petrarca über alle Maßen verehrten Laura² und lassen Petrarcas Vorstellung vom Tod erahnen, die für diese Arbeit von wesentlicher Bedeutung sein wird.

Die Darstellung des personifizierten Todes im *Triumphus Mortis* verdeutlicht Petrarcas Vorstellung vom Sterben und einem möglichen Weiterleben nach dem Tod, Aspekte, die vor dem Hintergrund des Gesamtwerkes der *Triumpho* wesentliche und entscheidende Elemente von Petrarcas Philosophie darstellen. Dem personifizierten Tod wird in den einleitend angeführten Zeilen seine Furcht einflößende Erscheinung genommen, das Sterben gleicht vielmehr einem süßen Träumen und lässt die zur Zeit Petrarcas die Gesellschaft bestimmende Angst vor einem qualvollen Tod verblassen.³ Ab dem frühen *Quattrocento* wird in der Buchmalerei und in weiterer Folge in Holzschnitten der ersten gedruckten Ausgaben der Text Petrarcas aufgegriffen und gleichsam interpretiert. Inwiefern darin Petrarcas Vorstellung vom Tod übernommen wird, soll in dieser Arbeit untersucht werden.

Für den christlich-religiösen Menschen des Mittelalters bedeutete das irdische Dasein nur einen kurzen Abschnitt des gesamten und – so betete man – „ewigen“ Lebens und galt als eine Art „Bewährungsprobe“, die auf Erlösung im Jenseits hoffen ließ, sofern man sein Leben nach den Regeln und gemäß der Vorschriften des Christentums führte.⁴ Vor allem in den Jahren der großen Pest, der in Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Hunderttausende zum Opfer fielen, verbreitete der Tod – und hier vor allem der unerwartete, plötzlich eintretende Tod –

¹ TM I/169-172; Petrarca, Francesco. *Triumpho*; zitiert wird in dieser Arbeit aus der Ausgabe: GROTE, Hans [Hrsg.]. *Canzoniere, Triumpho, verstreute Gedichte*, Düsseldorf 2002.

² Am 6. April 1327 sieht Petrarca Laura zum ersten Mal, in der Kirche Santa Chiara in Avignon, und verliebt sich in sie, im Frühjahr 1348 stirbt Laura jedoch schon in jungen Jahren an den Folgen der Pest. (Fenzi, S.31.).

³ Vgl. dazu die Interpretationen von Pacca, S. 300-301.

⁴ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.136-137.

Angst und Schrecken. Im Christentum wurde der Tod jedoch nicht als das Ende des Lebens, sondern als eine Form des Übergangs ins Jenseits wahrgenommen. Mit diesem neuen Jenseitsbild vermochte der christliche Glaube den Menschen Halt zu geben, profitierte aber gleichsam von der Sehnsucht nach Trost und Zuversicht.⁵

Resultierend aus seiner Allgegenwärtigkeit im Leben der Menschen, bildete der Tod auch in der Literatur und Philosophie des Mittelalters⁶ und ebenso im Œuvre Francesco Petrarcas ein zentrales Thema.⁷ Die Darstellung des personifizierten Todes und die Beschreibung des Todes an sich in den beiden Gesängen des *Triumphus Mortis* nimmt aber auch für das Gesamtkonzept der *Triumphus* eine entscheidende Rolle ein. Der Tod Lauras bildet die Konstante der Versdichtung, den Fixpunkt, um welchen Petrarca eine komplexe Handlung und Erzählstruktur aufbaut.⁸

1.1. Fragestellung und Vorgehensweise

Ausschlaggebend für die Wahl des Themas „Francesco Petrarcas *Triumphus Mortis* und seine Rezeption in der Buchillustration“ war mein Interesse an der spannenden Wechselbeziehung zwischen der Malerei und der Literatur des aufkeimenden Humanismus gegen Ende des Mittelalters. Der ins Bild „übersetzte“ Text des *Triumphus Mortis* von Francesco Petrarca und die darin wiedergegebene Art der Darstellung des personifizierten Todes zählt ab dem frühen 15.Jahrhundert, neben den im Mittelalter weit verbreiteten Themen des Totentanzes und der Legende der

⁵ Vgl. Dinzelbacher 2008, S.132-133.

⁶ So beschreibt auch Boccaccio in der Einleitung seines *Decameron* (Vorrede zum ersten Tag), die in Florenz im Jahr 1348 schrecklich wütende Pest, der tausende Menschen zum Opfer gefallen seien. „Dico adunque, che già erano gli anni della fruttifera locarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nelle egregia città di Fiorenza, oltre ad ogni altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza, la quale per operazion de' corpi superiori, o per le nostre inique opere, da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'innumerabile quantità di viventi avendo private, senza ristare, d'un luogo in un altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata.“ (Boccaccio, S.2228). Boccaccio schildert hier die genauen Auswirkungen der Seuche, zeichnet ein erschütterndes Bild des Krankheitsverlaufs und beschreibt die durch die Seuche verursachten Leiden und die Angst vor dem Tod, die Menschen gar dazu brachten, sich von ihren Familienangehörigen, Freunden und Kindern abzuwenden. (Jansen, S.162).

⁷ Ohler, S. 249.

⁸ Laut Fenzi bildet sich diese erst im Laufe des sich über Jahrzehnte ziehenden Schreibprozesses des Dichters aus Fenzi, S.23.

drei Lebenden und drei Toten, zu den wichtigsten allegorischen Darstellungsformen des Todes und sollte die Bildende Kunst über Jahrhunderte hinweg begleiten.

Das komplexe Gesamtkonzept der *Triumphhi* spiegelt Petrarcas christlich-humanistische Auffassung wider. In der Anordnung der sechs über einander siegreichen Triumphe, in der sich moralisch und emotional steigernden Reihenfolge der Allegorien der Liebe – Keuschheit – Tod – Ruhm – Zeit – Ewigkeit, verdeutlicht die literarische Erfassung des Todes, seine Position und Rolle innerhalb des Werkes, den Stellenwert des Todes in Petrarcas philosophischer Geisteshaltung. Um die Bedeutung des Todes für Petrarca erfassen zu können, dürfen daher in dieser Arbeit die beiden Kapitel des *Triumphus Mortis* nicht isoliert betrachtet und interpretiert werden. Es muss vielmehr das Werk als Gesamtkonzept einer Weltanschauung analysiert und interpretiert werden, in erster Linie die Aufeinanderfolge der vier letzten Triumphe (Tod – Ruhm – Zeit – Ewigkeit). Petrarca setzt mit diesem Programm eine Wertung, die in der Hoffnung auf Erlösung den Weg zu Gott als den richtigen erkennt und die Erfüllung in der Ewigkeit sieht. Somit wird schlussendlich Gott der letzte und endgültigen Sieg einräumt.

Aufgrund literarischer Rückgriffe auf andere Werke, wie Dantes *Divina Commedia* und Boccaccios *Decameron*, auf die im Rahmen der Analyse und Interpretation der *Triumphhi* und des *Triumphus Mortis* noch näher eingegangen werden soll, muss das Versepas auch vor dem Hintergrund anderer Hauptwerke der italienischen Literatur des *Trecento* gedeutet werden. Gerade diese Bezüge zu Dante, aber auch die literarischen und inhaltlichen Rückgriffe auf klassische Werke, wie Ovids *Amores* oder Vergils *Aeneis*, sind mit ein Grund für die große Beliebtheit, der sich die *Triumphhi* seit der Renaissance erfreuen durften.⁹

Über die Analyse und Interpretation der *Triumphhi* im Allgemeinen und des *Triumphus mortis* im Speziellen, soll das literarisch-philosophische Bild des Todes und seine Bedeutung für Petrarcas philosophisches Weltbild herausgearbeitet werden, um in weiterer Folge auf die Rezeption des *Triumphus mortis* in der Buchillustration und die Entwicklung des ikonographischen Motivs des personifizierten Todes eingehen zu können. Im Kern meiner Untersuchung soll

⁹ Iannucci, S.4.

veranschaulicht werden, wie Francesco Petrarcas Text des *Triumphus Mortis* und seine Todeswahrnehmung in der bildenden Kunst rezipiert und darstellerisch umgesetzt werden, wobei der Fokus auf den ersten bildlichen Darstellungen in illustrierten Handschriften und in gedruckten Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts liegen soll. In einer exemplarischen Analyse von Illustrationen aus Handschriften und Buchdrucken soll dargestellt werden, wie sich die bildliche Umsetzung des *Triumphus Mortis* in einer gewissen zeitlichen Distanz zur Lebzeit des Dichters und über die Jahrhunderte hinweg veränderte, und inwiefern textgetreu dargestellt, bzw. dem von Petrarca vermittelten Bild des Todes Folge geleistet wird. Ebenso müssen aber auch andere Kunstmedien beachtet werden, in welchen das Triumphmotiv aufgegriffen wird, wie *cassoni*, Tafelbilder, Fresken, bis hin zu Tapisserien und Kupferstichen des 16. Jahrhunderts, um einen Ausblick auf die weitere und letzten Endes sehr spannende Genese des ikonographischen Motivs des *Triumphus Mortis* in der Bildenden Kunst der folgenden Jahrhunderte zu geben.

1.2. Wissenschaftliche Rezeption der *Triumphphi* und Forschungslage

Kommentierte Ausgaben der *Triumphphi* wurden bereits ab dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts veröffentlicht, beispielsweise die zwischen 1475-1525 genau 23 Mal publizierte und wichtigste – weil vollständig kommentierte – Ausgabe der *Triumphphi* des *Quattrocento* mit dem Kommentar von Bernardo Illicino, oder auch die von Alessandro Vellutello kommentierte Ausgabe, die erstmals 1525 erschien und von Gabriel Giolito de Ferrari in Venedig herausgegeben wurde.¹⁰

Von den zahlreichen Interpretationen und Kommentaren der neueren Petrarcaforschung wird in dieser Arbeit in erster Linie auf jene von Calcaterra (1927), Wilkins (1961)¹¹, Ariani (1988 und 1999), Fenzi (1993) und Pacca (1996) eingegangen. Die Textanalyse und Interpretation des *Triumphus Mortis* im zweiten und dritten Kapitel dieser Arbeit befasst sich dabei vorrangig mit der Be- bzw. Umschreibung und Darstellung des Todes. In diesem Zusammenhang wird auf wesentliche

¹⁰ Calcaterra, S.7; vgl. auch Manovani, S.455.

¹¹ In dieser Arbeit beziehe ich mich allerdings auf die Neuauflage von 2003.

Parallelstellen bei Petrarca selbst, in der Bibel, bei Dante und diversen anderen Autoren verwiesen, dies dient der Veranschaulichung der Wahrnehmung des Todes bei Petrarca und erhebt nicht den Anspruch der Vollständigkeit.

Für die daran anschließende Interpretation der bildlichen Darstellungen der *Triumph*i wurden, nach den frühen und umfangreichen Ausführungen von Carandente (1963), vor allem die Publikationen von Tenenti (1957), Ortner (1998), Battaglia Ricci (1999) und Mantovani (2006) konsultiert, die sich allesamt auf die Pionierarbeit von Victor Masséna Prince d'Essling und Eugène Müntz¹² berufen, die 1902 einen ersten ausführlichen Essay zu den *Triumph*i-Illustrationen verfassten und einen umfassenden Bestandskatalog zusammenstellten, der bis heute Gültigkeit besitzt.

Im vierten Kapitel dieser Arbeit wird versucht, basierend auf der Recherche in diversen Beständen an Handschriften und Drucken der Bibliothèque Nationale de France, der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, der Österreichischen Nationalbibliothek, der British Library, der New York Public Library und zahlreichen anderen Bibliotheken, die ikonographische Umsetzung des Textes anhand konkreter Beispiele zu analysieren und die wesentlichen Darstellungstraditionen des *Triumphus Mortis* herauszuarbeiten.

Neben zahlreichen anderen Aspekten wird auch die Datierung der *Triumph*i in der Forschungsliteratur umfassend diskutiert. Aufgrund der entscheidenden Folgen der Datierung der einzelnen Triumphe für die Bedeutung des *Triumphus Mortis* an sich, wird im nächsten Kapitel auch auf diesen Aspekt gesondert eingegangen werden.¹³

Um die Lektüre zu erleichtern werde ich mich im Folgenden an die in der Forschung übliche Abkürzungsweise halten und die Titel der einzelnen Triumphe größtenteils mit Großbuchstaben abkürzen (etwa *Triumphus Mortis* = TM; *Triumphus Eternitatis* = TE; etc.), sowie alle Textstellen mit beispielsweise TM I/24 für ein Verszitat aus dem ersten Gesang des *Triumphus Mortis*, oder etwa TM II/165-168 für Textpassagen aus dem zweiten Gesang. Da in der Forschungsliteratur ambivalente Begriffe anzutreffen sind, wie *Triumphus Mortis*, *Trionfo della morte*, *Triumph des Todes*, möchte ich mich bezüglich der verwendeten Bezeichnungen an dieser Stelle auf

¹² MASSÉNA, Victor/ Eugène MÜNTZ. »Pétrarque. Ses études d'art, ses portraits et celles de Laure, l'illustration de ses écrits, son influence sur les artistes«, in: *Gazette des Beaux Arts*, Paris 1902, S.101-267.

¹³ Über die Datierung der *Triumph*i wird in der Forschungsliteratur ausgiebig diskutiert, vgl. dazu u.a.: Calcaterra, S.24-26; Fenzi, S.20-22; Pacca, S.26-29; Ariani (1988), S.5-7; Bezzola, S.16.

Triumphus Mortis bzw. die Abkürzung TM festlegen. Da Petrarca ursprünglich lateinische Titel verwendete, sei es für das Gesamtwerk, als auch für die einzelnen Triumphe, scheint es mir nahe liegend, auch in meiner Arbeit die Bezeichnung *Triumphus Mortis* zu gebrauchen.¹⁴

¹⁴ vgl. Feo 2003, S.170.

2 Der *Triumphus Mortis* im Kontext

Francesco Petrarcas *Triumph* sind vermutlich vom heutigen Standpunkt gesehen nicht so bedeutend für die Literaturgeschichte wie sein *Canzoniere*,¹⁵ aber ein Werk, das ihn einen großen Teil seines Lebens begleitete und das er bis zu seinem Tod nicht vollenden konnte.¹⁶ Bereits im *Quattrocento* allerdings genossen die *Triumph* eine große Beliebtheit, die sich in einer Vielzahl von Abschriften – laut Iannucci sind davon mehr als 300 Manuskripte erhalten – bemerkbar macht und auch die Popularität von Dantes *Commedia* übertrifft. Nach der ersten in Venedig gedruckten Ausgabe von 1470 wurden sie regelmäßig neu veröffentlicht, illustriert, kommentiert und übersetzt.¹⁷

In der Literatur und Forschung¹⁸ werden die *Triumph* zumeist als eine Art autobiographische Traumvision in sechs allegorischen Bildern beschrieben, als sechsteilige Versdichtung in Form von Triumphdarstellungen mit Gefolge und siegreichen, allegorischen Figuren.¹⁹ Arnaldo della Torre bezeichnet die *Triumph* 1912 gar als allegorische Autobiographie, die von den bedeutenden Momenten aus dem Leben Francesco Petrarcas erzähle.²⁰ Die aus den ersten kommentierten Ausgaben überlieferte Auffassung der *Triumph* als moralisierende Allegorie der verschiedenen Lebensalter des Menschen, wird in der Forschung immer wieder erwähnt, aber nicht mehr vertreten.

2.1. Abriss zu Aufbau und Inhalt der *Triumph*

Die *Triumph* des Francesco Petrarca, ein systematisch angelegtes, moralisierendes und allegorisches Lehrepos²¹ in volkssprachlicher Terzinen-Dichtung in Kettenreimordnung (ababcbcdc), bestehen aus 6 aufeinander folgenden und

¹⁵ Den *Triumph* werden auch in der Forschung in fast allen Interpretationen gewisse poetische und inhaltliche Schwächen vorgeworfen (vgl. dazu etwa Pacca, S.16-17 oder Bini, S.38).

¹⁶ vgl. auch Pacca, S.28; Ortner 1998, S. 15. Francesco Petrarcas *Triumph* wurden erst posthum publiziert; laut Pacca (S.16) arbeitete Petrarca noch im Jahr seines Todes an den *Triumph*.

¹⁷ Eisenbichler/Iannucci, S. 11 des Vorwortes.

¹⁸ Vgl dazu etwa die Ausführungen von Calcaterra, S.8-11.

¹⁹ Santagata, S.13.

²⁰ DELLA TORRE, Arnaldo. »Per una nuova interpretazione dei >Trionfi<«, in: *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Turin 1912, S. 865-897; zitiert nach Calcaterra, S.10.

²¹ Grote, S.737.

aufeinander bezogenen Kapiteln von ungleicher Länge²², deren Inhalt eng verbunden ist mit dem persönlichen Schicksal des Dichters.²³ Der Erzähler und Protagonist fallen in eine Person, Petrarca selbst. Der Dichter verbindet in den *Triumph* seine persönliche Geschichte mit seinem historisch-philosophischen Wissen und versucht dem Leser dieses „geschichtswissenschaftliche Bildungsangebot“ zu vermitteln, wobei im Mittelpunkt stets das Individuum steht.²⁴ Petrarca möchte „keine theologisch-moralische Allegorie ausbreiten, sondern historisches Wissen didaktisch aufbereiten und so zur Persönlichkeitsbildung im Sinne der ‚studia humanitatis‘ beitragen“.²⁵ Vor allem die Vermittlung des Inhalts über die allegorische Darstellung erfordert vom Leser eine gewisse Bildung.²⁶

Die Aufteilung in sechs Kapitel ist auf die für Petrarca symbolische Zahl sechs zurückzuführen. Die Vision der *Triumph* beginnt am Morgen des 6. April eines unbestimmten Jahres, der auch den Jahrestag seines ersten Treffens mit Laura darstellt. Die Zahl sechs ist somit Symbol für die Liebe zu Laura, die vergleichbar ist mit Dantes Beziehung zu Beatrice in seiner *Commedia*.²⁷

In einer Folge von sechs Triumphen wird der Sieg des einen durch den Triumph des jeweils nächsten relativiert, bis schließlich alles in der Ewigkeit seine Endgültigkeit findet. Das Versepos nimmt seinen Anfang im Triumph der Liebe (*Triumphus Cupidinis*, TC). Dieser wird durch die Keuschheit (*Triumphus Pudicitie*, TP) besiegt, die jedoch durch den Tod aus ihrem jungen Leben gerissen wird (*Triumphus Mortis*, TM). Der Tod wird vom Ruhm überdauert (*Triumphus Fame*, TF), der im Laufe der Zeit jedoch seine Bedeutung verliert (*Triumphus Temporis*, TT) und schließlich im Triumph der Ewigkeit (*Triumphus Eternitatis*, TE) seine Erfüllung findet.

Auf fast konventionelle Art und Weise für einen mittelalterlichen Text beginnt Petrarcas Erzählung in einer Traumvision²⁸, die sogleich nach wenigen Zeilen in die Beschreibung des Triumphzugs Amors umschlägt („*Vidi un vittorioso e sommo duce,*

²² Die insgesamt sechs Triumphe sind von unterschiedlicher Länge und ungleicher Anzahl von Gesängen, so setzt sich etwa der TC aus vier Gesängen zusammen, der TP nur lediglich aus einem Kapitel, vgl. Fenzi, S.23.

²³ Feo, S.170.

²⁴ Grote S.737.

²⁵ Ebd., S.737.

²⁶ Ebd., S.740.

²⁷ vgl. u.a. Vorwort Santagata, S.13 u.17.

²⁸ Auch andere bedeutende Werke dieser Zeit, wie Boccaccios *Amorosa Visione* oder der *Roman de la Rose*, werden als Traumvision präsentiert (Nyhoilm, S.236).

pur com'un di color che'n Campidoglio triumphal carro a gran gloria conduce", TC I/13-15).²⁹

In vier Kapiteln schildert Petrarca den von zahlreichen berühmten antiken bis zeitgenössischen Persönlichkeiten und antiken Göttern begleiteten Triumphzug und seine schicksalhafte Begegnung mit Laura (*»Al tempo che rinova i mie' sospiri, per la dolce memoria di quel giorno che fu principio a sì lunghi martiri [...]*«, TC I /1-3).

Verkörpert durch Laura siegt die Keuschheit jedoch letzten Endes über die Liebe, die Tugendhaftigkeit bändigt die Leidenschaft. Laura fesselt Amor und bringt ihr Gewand nach Rom in den Tempel der Keuschheit.³⁰ Während sie mit ihren Begleiterinnen heimkehrt von der siegreichen Schlacht gegen Amor, trifft sie auf den Tod. Dieser droht ihr, sie aber lässt sich nicht einschüchtern, schließt sich ihm vertrauensvoll an und stirbt. Der Tod rafft die junge, fromme Schönheit hinweg, ohne Erbarmen für dieses reine, tugendhafte Geschöpf. Der Triumph des Ruhmes stellt jedoch eine Möglichkeit dar, den Tod zu überdauern. Der Ruhm, begleitet von zahlreichen berühmten Persönlichkeiten der Antike, von großen griechischen Denkern und lateinischen Dichtern, siegt über den Tod. Mit ihrem steten Fortschreiten lässt jedoch die Zeit jeglichen Ruhm des Einzelnen verblassen und letztendlich vergessen. Schließlich rettet die „Ewigkeit“, die jegliche Zeit und damit jeden Wandel und jede Veränderung überdauert, Ruhm und Schönheit in ein *eterno presente*.³¹

Zur Vollständigkeit muss an dieser Stelle ein Fragment des TM von 21 Versen erwähnt werden, der so genannte TM Ia, der zwar von Petrarca verworfen wurde, in der Literatur zu Petrarcas *Triumphhi* aber immer wieder thematisiert wird.³² Über die Bedeutung des TM Ia gibt es in der Petrarcaforschung unterschiedliche Auffassungen. Zum einen wird die Meinung vertreten, der TM Ia sei von Petrarca als ursprüngliche Einleitung zum *Triumphus Mortis* gedacht gewesen, zum anderen, wie auch Martellotti³³ bemerkt, sei die Einleitung eine bewusste, aber zuletzt verworfene Überarbeitung des Beginns des TM I, der die Erzählung stärker in der

²⁹ Topoi wie diese Traumvision verbinden die *Triumphhi* mit einer mittelalterlichen allegorischen Erzähltradition, wie sie durch den *Roman de la Rose*, die *Divina Commedia* oder die *Amorosa Visione* geprägt wird. Iannucci, S.4-5.

³⁰ Ortner, S.45.

³¹ Vgl dazu u.a. die Erläuterungen von Fenzi, S.23; vgl. auch Pacca, S. 15-16.

³² Vgl. u.a. Ariani (1988), S. 413-417.

³³ Hier zitiert nach Ariani (1988) S.413.

Provence verwurzeln sollte, wohin Laura nach ihrem Triumph über Amor zurückkehrt.³⁴ Eine andere Hypothese sieht in diesem Textfragment einen ursprünglichen Beginn des 2. Kapitels des *Triumphus Pudicitie*, das demnach dem TM anfangs vorangehen sollte.³⁵ Neben diesem Fragment wurde auch zum TF ein weiteres Kapitel gefunden, das 1950 publiziert wurde.³⁶ Auch das Rätsel dieses Textstücks konnte bisher noch nicht geklärt werden, aber eine Lösung desselben soll hier auch nicht zur Debatte stehen.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, herrscht in der Forschung auch über die Datierung der *Triumphhi* größtenteils Uneinigkeit. Vermutlich kann man die Entstehung der Idee jedoch in den frühen 50er Jahren ansiedeln. Die Datierung der Fertigstellung ist hingegen relativ belegbar – der letzte der Triumphe, jener der Ewigkeit (*Triumphus Eternitatis*), der im Original vollständig erhalten ist (Cod. Vat. lat. 3196), wurde in weniger als vier Wochen verfasst und im Jahr 1374 fertig gestellt, im selben Jahr noch sollte Petrarca der Tod ereilen. Eine Hypothese geht davon aus, dass Petrarca bereits während seines letzten Aufenthaltes in Valchiusa, in den frühen 50er Jahren, die Idee der Triumphe und ein Konzept des Werkes zu Papier gebracht habe. Andere, etwa Ariani und Wilkins, gehen davon aus, dass die ersten beiden Gesänge des TC bereits um die Wende der 1330er und 1340er Jahre niedergeschrieben wurden.³⁷ Branca legt sich in Bezug auf den Beginn der Arbeit Petrarcas an den *Triumphhi* auf die Zeit 1350/51 fest, Billanovich auf 1351/52, Calcaterra auf 1352³⁸, während Melodia und Appel den Ursprung des Werkes in den Jahren 1352/53 vermuten. Mit der Datierung in das Jahr 1357 verlegt Carducci die Entstehungszeit noch weiter nach hinten.³⁹ Wenn man davon ausgeht, dass Petrarca bereits in den frühen 50er Jahren die Grundidee der *Triumphhi* für sich entwickelt hatte, war er sich vermutlich noch lange Zeit nicht im Klaren über deren genaue interne Struktur, den Aufbau der einzelnen Triumphe und das Verhältnis und den inhaltlichen Bezug zwischen ihren Kapiteln.⁴⁰

³⁴ Ariani (1988), S. 413.

³⁵ Vgl. dazu Fenzi, S.24.

³⁶ Fenzi, S.24 – 25.

³⁷ Ebd., S.20-22.

³⁸ Calcaterra, S.24; vgl. auch Bezzola, S.16 und Fenzi, S.21-22.

³⁹ Feo 2003, S.170–171; vgl. Zu der Entstehungszeit der *Triumphhi* auch Bezzola, S.16.

⁴⁰ Bezzola, S.11.

Der Tod Lauras, der am 6. April 1348 Petrarcas Leben zutiefst erschüttert hat, liefert für die Datierung der *Triumphhi* einen wichtigen Anhaltspunkt. Falls Petrarca demnach bereits vor 1348 den Beginn der *Triumphhi*, genauer gesagt die ersten Kapitel des TC geschrieben hätte, dann nur als einfaches „Projekt“, das noch weit entfernt war von der heutigen Form des Werkes.⁴¹ Gerade der Tod Lauras ist der Schlüsselpunkt der *Triumphhi*, der moralische und inhaltliche Mittelpunkt des komplexen Werkes. Es erscheint daher undenkbar, dass Petrarca für dieses Werk bereits vor dem erschütternden Ereignis ihres Todes ein Konzept in sechs Triumphen erstellt hatte.⁴²

Dieser Ansatz folgt einer Theorie von Wilkins, die sich mit der Datierung der ersten beiden Triumphe befasst, die Chronologie der Entstehung der *Triumphhi* erklärt und gerade dadurch die zentrale Bedeutung des TM für das gesamte Werk unterstreicht. Auch Ariani sieht in der Position des *Triumphus Mortis* in der „geometrischen“ Mitte des Werkes, eingebettet als „*nucleo irradiante*“ zwischen den ungleich verteilten fünf Kapiteln des *Triumphus Cupidinis* und des *Triumphus Pudicitie* und den zusammen ebenfalls fünf Kapiteln des *Triumphus Famae*, des *Triumphus Temporis* und des *Triumphus Eternitatis*, eine strukturelle und inhaltliche Bedeutsamkeit dieses dritten Triumphes.⁴³ Nach der Theorie von Wilkins veranlasste erst der Tod Lauras im Jahr 1348, nachdem der TC und der TP als eigenständiges Werk eigentlich bereits abgeschlossen waren, Petrarca den TM zu verfassen und die bestehenden Teile zu einem Werk zu verbinden.⁴⁴ Auch für Ariani reifte das Konzept der *Triumphhi* erst nach ihrem Tod.⁴⁵ Somit wäre der Tod Lauras Auslöser für die Gestaltung der *Triumphhi* in der heute überlieferten Form und Petrarca hätte bereits zu Beginn der 1340er Jahre seine Arbeit am TC begonnen. Diese Theorie erscheint mir nachvollziehbar, Petrarca beginnt ein Werk bestehend aus mehreren Kapiteln über seine unerfüllte Liebe zu Laura zu schreiben. Nach ihrem plötzlichen Tod verfällt er

⁴¹ Diesen Ansatz verfolgt Monti weiter, der ebenfalls die beiden ersten Triumphe als eigenständiges Werk sieht, die sich in ihrem Konzept klar von den übrigen Triumphen unterscheiden, vgl.: MONTI, Richard. »Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil*«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.11-32.

⁴² Fenzi S.21 – 22; vgl. auch Ariani (1988), S.225.

⁴³ Ariani (1988), S.225.

⁴⁴ Wilkins (1964), S.440; Wilkins (1963), S.7. Auch Monti folgt diesem Ansatz, er bestärkt diese Theorie mit der Tatsache, dass zwar die Keuschheit die Liebe besiegt, der Tod allerdings nicht die Keuschheit besiegen kann (Monti, S.11).

⁴⁵ Ariani (1999), S.298.

in tiefe Trauer, beginnt über den Tod nachzudenken und verändert das Werk hin zu einem umfassenden, moralisierenden Epos über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und die Erlösung im Jenseits.

2.2. Interpretation und Deutung der *Triumph*i

In den *Triumph*i werden Elemente aus Petrarcas eigener Geschichte verwendet, um einen allgemeingültigen Gedanken, ein umfassendes Konzept zu vermitteln.⁴⁶ Die entscheidenden Momente und Seelenzustände seines Lebens werden anhand der *Triumph*i verdeutlicht, wobei vor allem die ersten drei Triumphe der Liebe, der Keuschheit und des Todes besonders starke Parallelen zu seinen persönlichen Erfahrungen zeigen.⁴⁷

Die ersten beiden Triumphe beschreiben Petrarcas innige und unerfüllte Liebe zu Laura, die diese, als verheiratete Frau, nicht erwidern kann und dieser Versuchung aus Vernunft widersteht. Durch den Einfluss der Keuschheit wandelt sich Petrarcas Liebe von einem sinnlich-begierigen Verlangen in eine schamhafte, idealisierte Liebe. Laura besiegt mit ihrem vernünftigen, tugendhaften und schamhaften Geist das sinnliche Verlangen, während sich viele Menschen von diesen leidenschaftlichen Gefühlen hinreißen lassen.⁴⁸ Erst nach ihrem Tod erscheint sie dem Dichter im Traum und gesteht ihm ihre Zuneigung.

Laut Calcaterra befasste sich Petrarca schon Jahre bevor er mit der Arbeit an den *Triumph*i begann, mit der Vergänglichkeit und den Leiden des irdischen Daseins. Diese Gefühle und die Trauer über die verstorbene Laura⁴⁹ verdeutlicht er auch in zahlreichen seiner Sonette und Canzonen und sucht dabei Halt und Zuflucht bei Gott. Die *Triumph*i haben damit denselben philosophischen Ursprung, wie der letzte

⁴⁶ Calcaterra kritisiert in seinen Ausführungen den Standpunkt von Della Torre stark, der die *Triumph*i im Allgemeinen als reine „autobiographische Allegorie“ bezeichnet, vgl. Calcaterra, S.10-20.

⁴⁷ Calcaterra, S.10-11.

⁴⁸ Ebd., S. 11.

⁴⁹ Auch Laura nimmt einen wesentlichen Stellenwert in Petrarcas Schaffen ein, nicht nur im *Canzoniere* sondern auch im *Secretum*; dort diskutiert der hl. Augustinus mit dem Dichter u.a. Petrarcas Leidenschaft für Laura: »[...] De muliere mortali sermo nobis instituitur, in qua admiranda colendaque te magnam etatis partem consumpsisse doleo; et in tali ingenio tantam et tam longevam insaniam vehementer admiror.« (Übers. Nach Regn: »[...] Unser Gespräch wird eine sterbliche Frau betreffen. Zu meinem Schmerz hast du einen großen Teil deines Lebens darauf verwendet, sie zu bewundern und zu verehren. Über einen so großen und so langlebigen Wahnsinn muss ich mich bei einer so guten Veranlagung stark under..«, *Secretum* III/9.

Teil des zweiten Buches von *Africa*, wie das *Secretum*, *De vita solitaria*, oder auch *De remediis utriusque fortunae* und viele seiner Briefe.⁵⁰ Zentrale Gedanken zum menschlichen Dasein, zu Ruhm⁵¹, Liebe⁵², Tod und Vergänglichkeit⁵³, werden in diesen Werken wiederholt aufgegriffen und bilden den Ursprung für die Entwicklung des Konzeptes der *Triumph*.⁵⁴ Ich möchte daher die *Triumph* als Kompendium seiner zentralen philosophischen Gedanken bezeichnen, wobei er anhand der Anordnung der einzelnen Triumphe eine entscheidende Wertung und Bedeutungssteigerung vornimmt. Besonders in Bezug auf die Bedeutung des Todes und der Vorstellung des Jenseits wird diese hierarchische Ordnung im 3.Kapitel dieser Arbeit noch zu analysieren und zu interpretieren sein.

Im *Triumphus Eternitatis* erkennt der Dichter schlussendlich die Vergänglichkeit der *trionfi umani* und sieht nun, als Mann im gesetzten Alter und nach nahezu 44 Jahren seit dem Beginn seiner Arbeit an den *Triumph*, als einzig richtigen Lebensweg und als wahren, unvergänglichen Triumph den Glauben an Gott, die Auferstehung und das ewige Leben.⁵⁵ Die Überlegungen zum Triumph der Ewigkeit bestimmen sein gesamtes philosophisches Weltbild, in zahlreichen Werken findet sich ein flehentliches Anrufen Gottes. Auch in Schriften, die zeitlich vor dem *Triumphus Temporis* und dem *Triumphus Eternitatis* entstanden, etwa im 79.Dialog des zweiten Buches von *De remediis utriusque fortunae*⁵⁶, finden sich bereits Gedanken zur

⁵⁰ Calcaterra, S. 25; Calcaterra verweist auch den Verdienst Zumbinis der bereits 1878 auf die Parallele zum zweiten Buch *Africa* verweist, die klare Moralidee und die Personifikationen der Tugenden, des Ruhmes, der Zeit und der Ewigkeit (in: ZUMBINI, Buonaventura. Studi sul Petrarca, Neapel 1878).

⁵¹ Vgl. dazu etwa jene Gedanken aus: PETRARCA, Francesco. *Delle cose familiari. Raccolte volgarizzate e dichiarate con note d G. Fracassetti*, Florenz 1863, vol.I, 1.Buch, 1.Brief, S.262 (zitiert nach: Calcaterra, S.30): »La fama è un fiato di vento: è un fumo, un'ombra, un nulla. Retto e fermo giudizio può disprezzarla.«; vgl. auch den letzten Teil des 3.Buches des *Secretum* und den Dialog 67 des 1.Teils der *De remediis utriusque fortunae* (»Della speranza della fama dopo la morte«) zeigen ein Konzept, das im *Triumphus Famae* aufgegriffen wird.(zitiert nach Calcaterra, S.39).

⁵² So im *Canzoniere* (etwa Canzone 125) und im *Secretum* (vgl. etwa Buch III/3 und folgende), vgl. Calcaterra, S.35.

⁵³ Vgl. u.a. im *Canzoniere* Gedicht 270 und 271 (»Morte m'è sciolto, Amor, d'ogni tua legge: quella che fu mia donna al ciel è gita, lasciando trista et libera mia vita.«, Canz. 270/106-108; und »Morte m'è liberato un'altra volta, et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso: contra la qual non val forza né 'ngegno.«, Camz. 271/12-14).

⁵⁴ Calcaterra auch S.35.

⁵⁵ Ebd., S.40.

⁵⁶ Im zweiten Buch versucht Petrarca in 132 Dialogen zwischen den beiden Gesprächspartnern Vernunft und Schmerz, die Ambivalenz der Situationen des Unglücks aufzuzeigen. Petrarca orientiert sich dabei an den Dialogen zwischen *Sensus* und *Ratio* in Senecas unvollständig erhaltenem »*De remediis fortuitorum*« und entscheidet sich, trotz seines stoischen Ansatzes in Zweifelsfällen meist für die Ansicht der christlichen Dogmatik (Kessler (1988), S.25-26).

Vergänglichkeit der Seins und der Bedeutung der Ewigkeit.⁵⁷ Im TT äußert sich Petrarca über die Unaufhaltsamkeit des Laufes der Zeit, deren Unbeständigkeit im Kontrast steht zur Beständigkeit des *eterno*, ein Gedanke der fest im Augustinischen Denken verwurzelt ist.⁵⁸ Gegen Ende des TE offenbart sich schlussendlich Petrarcas christlich-religiöses Weltbild und er schreibt seine Auffassung der göttlichen Ordnung zusammengefasst nieder.

*Questi triumphhi, in cinque in terra giuso
Avem veduto, ed a la fine il sexto,
Dio permettente, vederem lassuso.*⁵⁹

Petrarca zieht hiermit eine Trennlinie zwischen den ersten fünf Triumphen, die so zu sagen irdisches Terrain, die Menschen und ihr Tun betreffen und dem sechsten Triumph, der in himmlischen Sphären am Ende aller Zeiten gefeiert wird. Die Themen der Vergänglichkeit des Lebens und der Gnadenlosigkeit des Todes, die beiden „zerstörerischen Kräfte“, die nun ihre Bedeutung verlieren, werden am Ende des Werkes als zentrale Gedanken der *Triumphhi* wieder aufgegriffen.⁶⁰

*E l'Tempo, a disfar tutto così presto,
e Morte, in sua ragion cotanto avara,
morti insieme seranno e quella e questo.*⁶¹

Die Rolle Lauras ist für die Interpretation der Triumphhi entscheidend, da durch ihre Rolle Petrarca seine christlich-humanistische Vision von Dantes eingeschränkter theologischer Sichtweise distanziert. Der Triumph der Ewigkeit zeigt letztlich den Triumph Lauras und verdeutlicht, dass der Tod und die Zeit dem Ruhm eines Menschen, der durch Reinheit und Tugendhaftigkeit begründet wird, nichts anhaben können.⁶²

⁵⁷ Calcaterra, S.39; In *De remediis* äußert sich Petrarca auch zur Vergänglichkeit des Lebens und zum Tod. So entgegnet etwa die Vernunft Folgendes auf den Wunsch des Schmerzes, sterben zu wollen: „*Ut timidus metum mortis sic desperatis vitae odium extorquere difficile est. Vitam tamen aequanimitate perferendam, mortem fortiter spectandam – haec nostri remedii summa sit!*“, *De remediis* II/„*De voluntaria in seipsum manuum iniectione*“; zitiert nach: Kessler (1988), S.221).

⁵⁸ Pacca, S.475; vgl. Augustinus in *Confessiones* XI 11,13: »[...] quis tenebit illud et finget illud, ut paululum stet et paululum rapiat splendorem semper stantis aeternitatis et conparet cum temporibus numquam stantibus et videat esse incomparabilem et videat longum tempus nisi ex multis praetereuntibus motibus, qui simul extendi non possunt, linguam non fieri; non autem praeterire quicquam in aeterno, sed totum esse praesens; nullum vero tempus totum esse praesens [...]«, zitiert nach: Aurelius Augustinus. *Confessiones*. Bekenntnisse: FLASCH, Kurt [Hrsg.]. Stuttgart 2009, S.581.

⁵⁹ Siehe TE /121-123.

⁶⁰ nach Pacca, S.533-534.

⁶¹ TE /124-126.

⁶² Iannucci, S.8.

Laut Wyss wurden die *Triumphhi* bereits in der Renaissance als „[...] *an allegorical journey of the soul toward salvation* [...]“ verstanden, wobei erstmals die durch Gefühle hervorgerufenen Versuchungen mit Hilfe von Vernunft und Tugend überwunden werden und sich schließlich, am Ende der Zeit alles in der „*divine presence*“ auflöst.⁶³ Calcaterra kommt zu dem Schluss, dass in Petrarcas *Triumphhi*, eine Traumvision, autobiographische, fantastische, kulturelle und erfinderische Aspekte, poetische und allgemeingültige Elemente miteinander verschmolzen werden, wobei die autobiographischen Züge in eine breite, dialektische Allegorie der Erlösung eingebettet sind. Petrarca kommt dabei ausgehend vom Detail zum allgemeingültigen Gedanken, geht vom Konkreten ins Abstrakte. Bezeichnend dafür ist laut Calcaterra der Wechsel der Ansprechperson des Erzählers, die anfangs er selbst ist (vgl. etwa „*Al tempo che rinnova i mie' sospiri, per la dolce memoria di quel giorno, che fu principio a sì lunghi martiri.*“, TC I/1-3), während er am Ende des Werkes in die Pluralform wechselt (vgl. dazu u.a. „[...] *Ciascun poi vedrem prender suo viaggio come fiera scacciata che s'imbosca* [...]“, TE /113).⁶⁴

Nicht alle der sechs Triumphe, führt Calcaterra weiter aus, sind jedoch universal gültig. Die Keuschheit triumphiert nicht in allen Menschenleben, auch der Ruhm kann nicht immer den Tod überwinden, er überdauert nur dann den Tod, wenn das Leben des Verstorbenen ruhmreich gewesen ist.⁶⁵ Es gibt demnach laut Calcaterra Triumphe mit allgemeingültigem Charakter (TC, TM, TT), daneben die Triumphe der Keuschheit und des Ruhmes, die nur auf einige wenige zutreffen und letzten Endes nur einen „ewigen“ Triumph, den *Triumphus Eternitatis*, den Triumph Gottes.⁶⁶

Insbesondere der *Canzoniere*, Petrarcas wichtigstes und neben den *Triumphhi* sein zweites volkssprachliches Werk, ist ein wesentlicher Bezugspunkt der *Triumphhi* aus Petrarcas eigenem Schaffen, dessen Lektüre für das Verständnis der *Triumphhi* entscheidend ist.⁶⁷ Anders als beim *Canzoniere* handelt es sich bei den *Triumphhi* jedoch um eine lyrische Erfassung einer Traumvision, nicht um eine

⁶³ Wyss, S.47.

⁶⁴ Calcaterra, S.28-29.

⁶⁵ Vgl. dazu aber Petrarcas Erläuterungen zum wahren Ruhm, der nur durch Tugenden und in der Gnade Gottes erreicht werden kann, vgl. Calcaterra, S.30.

⁶⁶ Calcaterra, S.14-15.

⁶⁷ laut Fenzi wurde von Petrarca die Lektüre des *Canzoniere* gar vorausgesetzt. Fenzi, S.27.

Erinnerungsdichtung.⁶⁸ Vor allem der lange Dialog von Lauras Geist mit dem Dichter im zweiten Gesang des TM ist laut Fenzi eine Art pathetischer Kommentar, ein Gegengesang zum *Canzoniere*. Nur durch eine Vielzahl von Verweisen zwischen den beiden Texten kann dem Leser der wahre Sinn vermittelt werden.⁶⁹

Im *Canzoniere* finden sich einige „Interpretationsschlüssel“ für das Verständnis der *Triumph*. Die Nähe der beiden Werke Petrarcas erklärt sich auch dadurch, dass er über weite Strecken zeitgleich daran arbeitete. Vor allem in den letzten beiden *Triumph* (TT und TE) wird dieser Bezug deutlich. Dort schließlich äußert sich seine intensive Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit der Zeit und des Lebens, die ihn bedrängt und die er auf hohem intellektuellem und sprachlichem Niveau in Versform bringt.⁷⁰

Die Forschung⁷¹ bezeichnet neben dem *Canzoniere* Dantes *Divina Commedia* als Hauptbezugspunkt der *Triumph*, nicht zuletzt deshalb, weil auch hier der Erzähler von einem Begleiter geführt wird. Auch die Terzinenform der Dichtung, jene Strophenform aus drei elfsilbigen Versen, die Dante mit seiner *Commedia* einführte⁷², sowie die Erzähltechnik, Wortwahl und der sprachliche Ausdruck, zeugen von einer starken Orientierung an Dantes Modell.⁷³ Wie die Göttliche Komödie, bestehen auch die *Triumph* aus einer Serie von Erzählungen und Visionen, die mit berühmten Persönlichkeiten verschiedener Epochen der Vergangenheit gespickt sind. Dennoch scheint Petrarca Dante herauszufordern⁷⁴, er kreiert eine eigene Erzählung, gespickt mit einigen herausragenden Akzenten, etwa der „Triumph-Idee“, mit welcher er sich gleichzeitig deutlich von Dante distanziert und sich einem neuartigen humanistischen Klassizismus zuwendet.⁷⁵ Die in Dantes *Commedia* vermittelten kulturellen Inhalte sind für Petrarca veraltet. Seine *Triumph* sollen die neuen

⁶⁸ Grote, S.736.

⁶⁹ Fenzi, S.27.

⁷⁰ Ebd., S.29–30.

⁷¹ u.a. Ariani (1988), S.10-16;

⁷² Asmuth, S.68; hierbei fungiert die Mittelzeile einer Strophe als Rahmen der nächsten Strophe und so fortlaufend (ababcbcdc...xyzyzyz).

⁷³ Ariani sieht vor allem im *Triumphus Cupidinis*, in der Auflistung der Personen und den Dialogen, Rückgriffe auf Dantes Erzähltechnik, Ariani (1988), S.13-14.

⁷⁴ Iannucci, S.3-4.

⁷⁵ Vgl. Fenzi, S.25-26; generell zu Petrarcas Rückgriffen auf Dante und klassische Texte, wie Ovids *Amores* und Virgils *Aeneis*: IANNUCCI, Amilcare. »Petrarch's Intertextual Strategies in the Triumph's«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.3-10.

Perspektiven und Möglichkeiten des philologisch gebildeten Menschen verdeutlichen, die sich in der Wiederentdeckung der antiken (Gedanken-)Welt, der Wiederkehr der Augustinischen Lehre und dem Niedergang der Scholastik manifestieren.⁷⁶

Petrarcas Rückgriffe auf antike Gestalten, aber auch die inhaltlichen Zitate antiker Autoren⁷⁷, zeugen von Petrarcas Wunsch eine weit zurückliegende, ruhmreiche Vergangenheit wieder aufleben zu lassen und sich gleichsam von der unmittelbaren Vergangenheit zu distanzieren (vgl. etwa: „*I' che gioir di tal vista non soglio, per lo secol noioso in ch'i' mi trovo, vòto d'ogni valor, pien d'ogn'orgoglio.*“, TC I/16-18).⁷⁸

Neben seiner Begeisterung für die antike Geschichte und ihre literarischen Zeugnisse spielt für Petrarca, wie einleitend erwähnt, der christliche Glaube eine zentrale Rolle, da man nur im Glauben an Gott die Erleuchtung finden könne (*De sui ipsius et multorum ignorantia*, 1370 veröffentlicht). Ebenso wie der von ihm verehrte Augustinus hat auch Petrarca nach einer tiefen seelischen Krise einen Lebenswandel durchlebt, hin zu einem demütigeren Verhalten und der Erkenntnis, dass er gottesbedürftig sei. Die *Triumph*i sind trotz ihrer Anleihen aus der Antike, etwa durch das Triumphzugmotiv, reich an religiösem Empfinden, wie auch die später begonnenen Werke *Secretum* (1342-1343) und *De vita solitaria* (1346-1366), in denen diese Haltung noch stärker nach außen gekehrt wird.⁷⁹

Petrarcas Moralphilosophie nimmt somit sowohl Anleihen aus der antiken griechischen und römischen Philosophie, als auch von den mittelalterlich-christlichen Vordenkern Augustinus und Hieronymus.⁸⁰ Sein starker Bezug zu Augustinus muss jedoch eher mit einem Dialog verglichen, denn als Lektion bezeichnet werden, da Petrarca ihm selbstbewusst und herausfordernd entgegentritt.⁸¹

⁷⁶ Bezzola, S.10.

⁷⁷ Vgl. auch Thomson, S.29-30: Petrarca hegte eine große Begeisterung für die römische Geschichte und antike Autoren, wie Cicero, Homer, Livius, Vergil, Horaz und Seneca, die er auch in seinen Werken (v.a. *Africa* und in *De viris illustribus*) und in fiktiven Briefwechseln ausdrückte. Von einer Vielzahl von Briefen sind bis heute noch etwa 550 erhalten geblieben.

⁷⁸ Iannucci (1990), S.4.

⁷⁹ Thomson, S.31-33.

⁸⁰ Grote, S.711.

⁸¹ Bini, S.30.

2.3. Der *Triumphus Mortis*

Der TM folgt als drittes Kapitel der sechs Triumphe dem Triumph der Keuschheit nach, der seinerseits den Triumph der Liebe besiegen kann. Der TM an sich ist in zwei Gesänge geteilt, wobei der erste eine Länge von 172 Versen, der zweite eine Länge von 190 Versen umfasst. Wird ersterer geprägt von einem langen Dialog zwischen Laura und dem Tod, aber auch von zahlreichen erzählenden Elementen, wird der zweite Gesang fast zur Gänze von einem, im Traum Petrarcas stattfindenden Zwiegespräch mit Laura eingenommen.⁸²

*Quella leggiadra e gloriosa donna
ch'è oggi ignudo spirto e poca terra
e fu già di valore alta colonna,
tornava con onor da la sua guerra [...].⁸³*

Der erste Gesang wird eingeleitet durch Lauras Heimkehr aus dem siegreichen Kampf gegen Amor, inmitten eines Kreises von begleitenden, ruhmreichen Damen. Laura, Symbol der Tugend und Keuschheit, vermochte es die Liebe zu besiegen, dank ihrer schamhaften Seele, ihrer züchtigen Gedanken und ihres vernünftigen Geistes („[...] *non con altre arme che col cor pudico e d'un bel viso e de' pensieri schivi, d'un parlar saggio e d'onestate amico [...].*“, TM I/7-9). Die Zeit der Erzählung liegt in der Vergangenheit, das *oggi* der zweiten Verszeile bezieht sich auf das Jetzt und verweist bereits auf eine spätere Handlung und somit auf Lauras Zustand als Geist, nach ihrem Tod, dessen Erzählung und detailreiche Beschreibung noch im Laufe des ersten Gesangs folgen soll.⁸⁴

Petrarca lässt eine Beschreibung von Laura folgen (TM I/19-27). Gekleidet mit einem schneeweißen Hermelin, geschmückt mit einem goldenen und mit Edelsteinen besetzten Halsband und bekränzt mit Veilchen und Rosen, sei ihre Erscheinung mehr göttlich als menschlich („*Non uman veramente, ma divino lor andare era*“, TM I/22-23), strahlend wie eine Sonne inmitten von Sternen („*stelle chiare pareano, in mezzo un sole che tutte ornava e non togliea lor vista*“, TM I/25-26).

⁸² Petrarca greift oft die Form des Dialogs, der sich bei ihm meist über das Faktum der Zeit hinwegsetzt, zurück. Auch das Zwiegespräch mit Laura über die Bedeutung des Todes setzt sich über die Zeit hinweg, da das Gespräch erst viele Jahre nach ihrem Tod stattfindet.

⁸³ TM I/1-4.

⁸⁴ Pacca, S.269.

Dieser frohen Schar tritt sodann plötzlich ein erzürntes Weib in schwarzem Gewand entgegen („*una donna involta in veste negra*“, TM I/31), das wutentbrannt Laura ihren Stolz über Jugend und Schönheit vorwirft und ihr im selben Atemzug das nahende Ende voraussagt. Aus diesem anfänglichen Streitgespräch ergibt sich Einigkeit. Laura beteuert, keine Angst vor dem Sterben zu haben und der Tod verspricht ihr ein schmerzfreies Geleit, sowie Ehre und Ruhm nach ihrem Hinscheiden.

Laura vertraut sich somit, von der christlichen Auffassung des Todes geleitet, Gott an. Vor den Augen ihrer Begleiterinnen wird sie ins Jenseits geleitet, indem ihr der Tod eine goldene Haarlocke abtrennt. Die Schar von Frauen wohnt andächtig diesem Ereignis bei und verabschiedet sich in größter Trauer. Dem Trauergesang der Begleiterinnen folgen Verse, die Petrarcas Schmerzen, Sehnsucht und Bestürzung verdeutlichen, der ihren Tod in so jungen Jahren nicht verstehen kann. Auch die Frauen klagen und trauern um das so tugendhafte, anmutige, fromme Mädchen.

- *Vattene in pace, o vera mortal dea* -
dicean; e tal fu ben, ma non le valse
*contra la Morte, in sua ragion sí rea.*⁸⁵

Laura wird als Göttin gleich beschrieben, doch auch als Göttin kann sie gegen die „grausamen Rechte des Todes“ nicht ankommen.⁸⁶ Sanft und friedlich scheidet sie am Ende des Ersten Gesangs aus dem Leben und scheint dabei wie in einem süßen Schlummer zu entschlafen.

[...] *parea posar come persona stanca:*
quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quell che morir chiaman li sciocchi.
*Morte bella pareva nel suo bel viso.*⁸⁷

Der TM I schildert demnach drei Szenen: zu Beginn des Kapitels beschreibt Petrarca die Begegnung Lauras mit dem Tod (TM I/1-72), die zweite erweitert die Traumvision zu einer moralisierenden Rede des Autors über die Vergänglichkeit der weltlichen Güter und des irdischen Reichtums (TM1/73-100), während die letzte Szene die letzten Momente am Sterbebett Lauras schildert (TM I/103-172).⁸⁸

⁸⁵ TM I /124-126.

⁸⁶ ihr gottgleiches Auftreten wird mehrmals betont: »*Non uman veramente, ma divino lor andare era, e lor sante parole [...]*«, TM I/22-23; oder auch: »*Come non conosco io l'alma mia diva?*«, TM II/19.

⁸⁷ TM I/168-172.

⁸⁸ Pacca, S.269.

Im Kontrast dazu bildet der zweite Gesang eine Episode abseits der Triumphidee und durchbricht, als Intermezzo in Form eines emotionalen Dialogs des Dichters mit dem Geist Lauras, das Schema der kontinuierlichen Überbietung der Triumphe, wobei Laura die führende Rolle inne hat, ganz als ob erst der Tod ihr die Zunge gelöst hätte.⁸⁹

Laura erscheint Petrarca nach ihrem Tode eines Nachts im Traum, in den Morgenstunden kurz vor Sonnenaufgang („[...] *che con la bianca amica di Titone suol da 'sogni confuse tòrre il velo [...]*“, TM II/5-6). Als Weib mit einem Kranz voll Edelsteinen auf dem Haupt setzt sie sich nachdenklich mit ihm an ein Ufer, in den Schatten von Buchen und Lorbeerbäumen. Es folgt ein langer Dialog zwischen den beiden, durch den Tod getrennten Liebenden, der bis auf kurze Einwürfe des Erzählers, fast den gesamten zweiten Gesang umfasst.

Laura beteuert ihr Glück und die Sanftheit des Todes. Sie beruhigt Petrarca und ermahnt ihn, keine Angst vor dem Tod zu haben und auch seine Wut abzulegen. Schlussendlich offenbart sie ihm ihre Liebe („*Fur quasi eguali in noi fiamme amoroze, almen poi ch'i' m'avidi del tuo foco; ma l'un le palesò, l'altro l'ascose.*“, TM II/139-141) und beteuert, dass ihr Tod die einzige Möglichkeit zum beider „Seelenheil“ gewesen sei, der einzig richtige Weg, um sie beide zu retten („[...] *perché a salvar te e me null'altra via, era, e la nostra giovenetta fama; né per ferza è però mare men pia.*“, TM II/91-92). Sie habe ihm immer ihre Leidenschaft und Liebe verborgen, aus Vernunft und Frömmigkeit und um ihren Ruhm und Ansehen nicht zu gefährden („*salvando la tua vita e 'l nostro onore*“, TM II/105). Somit offenbart sie den Sieg der Keuschheit über die Liebe („*Tu eri di mercé chiamar già roco, quando tacea, perché vergogna e tema, facean molto desir parer sí poco [...]*“, TM II/142-144). Es sei dabei besser, fährt sie fort, im Stillen die Schmerzen der Liebessehnsucht zu ertragen, wenn auch durch lautes Klagen die Schmerzen nicht stärker werden würden. Petrarcas Trauer und seine Schmerzen seien der einzige Wermutstropfen, der ihrem Tod anhafte.

⁸⁹ Pacca, S.303-304; Pacca sieht für diese Form des TM II zwei antike Vorbilder, den Dialog zwischen Scipio Africano und Scipio Emiliano in Ciceros *Somnium Scipionis* und das Treffen zwischen Properz und Cynthia, die den Dichter nach ihrem Tod aufsucht, in der 7. Elegie des vierten Buches (vgl. dazu etwa: BINDER, Wilhelm [Hrsg]. *Sextus Aurelius Propertius. Elegien*, Stuttgart 1868, S.140-143) . Aber auch Dantes *Commedia* wird in diesem Zusammenhang genannt, genauer gesagt die Begegnung mit Paolo Malatesta und Francesca da Rimini (*Inferno*, V. Gesang), die Petrarca mit Sicherheit kannte.

Knapp vor Sonnenaufgang drängt sie auf die Beendigung ihres Zwiegespräches und sagt Petrarca, der das Leben ohne sie als hart und beschwerlich empfindet („[...] *ma 'l viver senza voi m'è duro e greve.*“, TM II/186), noch ein langes Leben auf Erden voraus („[...] *Al creder mio, tu starai in terra senza me gran tempo.*“, TM II/189-190).

Die zentralen Punkte des zweiten Gesangs bilden das Thema der Schmerzen und Leiden zum Zeitpunkt des Todes (TM II/28-75) und die Erläuterungen Lauras über ihre Gefühle zu Petrarca (TM II/76-159). Laura bestärkt Petrarca und somit auch den zweifelnden Leser darin, dass der Tod nur ein kurzer und ruhiger Übergang ins wahre Leben darstellt. Sie gesteht ihm, ihn immer geliebt zu haben und nur um seinen Ruf zu schützen und ihn vor der Sünde zu bewahren, seine Liebe nie erwidert zu haben.⁹⁰

Dass der TM II innerhalb der *Triumphhi* eine Sonderstellung einnimmt, ist auch daran ersichtlich, dass Petrarca mit dem ersten Gesang des *Triumphus Famae* wieder auf das Ende des TM I zurückgreift und im TF I seine Erzählung mit dem Fortgehen des Todes, der Laura hinweggerafft hat, weiterlaufen lässt.⁹¹ Der zweite Gesang des *Triumphus Mortis* bleibt aus dem dichten Netz an Verweisen zwischen den übrigen Kapiteln ausgenommen, nimmt dadurch eine etwas isolierte Rolle ein und könnte somit auch weggelassen werden, ohne dem Gesamtkonzept eine wesentliche Komponente zu nehmen.⁹² Dass gerade im TM II Petrarcas Todeswahrnehmung und Vorstellung vom Sterben in Worte gefasst wird, zeigt auch die Bedeutung, die diesem Thema innerhalb des gesamten Werkes zukommt.

⁹⁰ Pacca, S.303.

⁹¹ Ebd., S.306.

⁹² Ebd., S.307; zu diversen Theorien über die Ordnung der Kapiteln und einen ursprünglich eventuell anders gedachten Aufbau der *Triumphhi* siehe u.a. Pacca, S.306-308: Der TM II wurde in der Forschungsgeschichte zu den *Triumphhi* von manchen Experten, v.a. um 1900, als möglicher zweiter Beginn des Werkes gesehen. Laut Pacca würden auch die zeitlichen Parallelen zwischen dem TM II (Vers 4-6) und dem TC I (Vers 5-6) auf einen Beginn einer Vision hinweisen. In beiden Fällen schläft der Erzähler ein und beginnt zu träumen. Starke Parallelen zeigen sich zwischen dem verworfenen TF Ia und dem TM II, in beiden Kapiteln zeigt sich zusätzlich auch kein Anzeichen der *Triumphidee*, was Pacca zu dem Schluss kommen lässt, dass diese beiden Kapiteln zu Beginn entstanden, als die Bezeichnung *Triumphhi* noch gar nicht existierte. Dies bedeutet aber nun auch wiederum, dass Petrarca, nachdem er den Aufbau und die Idee der *Triumphhi* gefunden hatte, den TM II nicht verwerfen wollte, wie etwa TF Ia, sondern versuchte, das Kapitel einzubauen.

3 Der Tod als literarisches Motiv

*E come gentil cor onore acquista,
cosí venía quella brigata allegra,
quando vidi una insegna oscura e trista;
et una donna involta in veste negra,
con un furor qual io non so se mai
al tempo de' giganti fusse a Flegra [...].⁹³*

Im Laufe der 363 Verszeilen des *Triumphus Mortis* greift Petrarca auf antike, mythologische, mittelalterlich-religiöse und allegorische Darstellungstraditionen und Bilder des Todes zurück. Im Rahmen einer genauen Untersuchung und Deutung des dritten Triumphes und anhand von Vergleichen mit antiken und mittelalterlichen Auffassungen und Quellen soll an dieser Stelle die Todeswahrnehmung Petrarcas skizziert und seine literarische Umsetzung dargestellt werden.

Petrarca befasst sich jedoch nicht nur in den *Triumphis* mit dem Tod und der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins. Auch in anderen Werken, wie im *Canzoniere*⁹⁴ oder in *De remediis utriusque fortunae*⁹⁵, finden sich zahlreiche Äußerungen über den Tod und Überlegungen über ein mögliches Leben danach. Daher muss in dieser Analyse nicht nur das Gesamtwerk der *Triumphis*, sondern generell Petrarcas gesamtes literarisches Schaffen im Auge behalten werden.

Infolge des Investiturstreites beginnt im Hochmittelalter eine Weltzuwendung der Laienkultur, die sich auch in der volkssprachlichen Romanliteratur und Lyrik äußert. Dieses kritische Denken fördert aber auch das Überdenken eines möglichen drohenden Endes des irdischen Lebens und lässt sich ab 1200 vor allem an der personifizierten Darstellung des Todes in der Literatur nachvollziehen.⁹⁶

Gegen Ende des 13.Jahrhunderts schwindet der Einfluss der Scholastik, die das gesamte Wissen im Sinne des christlichen Dogmas auslegt. Es wird einer neuen, humanistischen Denkweise Platz gemacht und somit einem Prozess, der im 14.Jahrhundert in die humanistische Renaissance mündet.⁹⁷ Zur Zeit Petrarcas steht das Bild des Todes in der Gesellschaft zwischen der christlichen Heilslehre, die die

⁹³ TM I/28-33.

⁹⁴ lat. Originaltitel *Rerum vulgarium fragmenta*, nach 1348, autobiographische Gedichtesammlung.

⁹⁵ 1360/66, belehrende und moralisierende Dialoge über den Einfluss des Schicksals.

⁹⁶ Dienzelbacher, S.149-150.

⁹⁷ Thomson, S.18.

Erlösung der Gläubigen und das ewige Leben nach dem Tode voraussagt, und der aufkommenden humanistischen, in ihren Wurzeln aber christlichen Auffassung vom Wert des irdischen Lebens, das durch den allgegenwärtigen Tod bedroht wird. Vor dem Hintergrund der schwerwiegenden Seuchenausbrüche vor allem um die Mitte des 14. Jahrhunderts, sah sich die Gesellschaft mit der Frage nach der Bedeutung des Todes konfrontiert und begann mit einem erstarkenden Selbstbewusstsein an den lang gedienten Lehren des christlichen Glaubens zu zweifeln.⁹⁸ Dass die Argumente und Zukunftsvisionen des Christentums viele Menschen nicht mehr überzeugen konnten, zeigt unter anderem auch der „Ackermann aus Böhmen“ von Johannes von Tepl. Nach dem Verlust seiner Frau beschuldigt darin der Ackermann in einem Streitgespräch den Tod der Erbarmungslosigkeit und Ungerechtigkeit und klagt sogar Gott selbst an.⁹⁹

3.1. Jenseitsvisionen und Todesvorstellungen seit der Antike

Die Furcht vor dem Tod und die Frage eines möglichen Weiterlebens im Jenseits beschäftigen die Menschheit seit Jahrtausenden. Vermutlich gibt es auch keine Frage, die mit derart widersprüchlichen Empfindungen behaftet ist und in der Literatur und Philosophie von der Antike bis heute so differenziert betrachtet wird, wie das Thema des Todes und der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins.¹⁰⁰ Es soll hier ein kurzer Rückblick gegeben werden, über die Auffassung des Todes, bevor Petrarca sich mit diesem Thema befasste, um seine Sichtweise besser verständlich zu machen und zu klären, auf welchen Gedanken und Vorstellungen sein philosophisches Weltbild in dieser Hinsicht aufbaut. Ich beschränke mich dabei auf antike und frühchristliche Auffassungen, die Petrarca aller Wahrscheinlichkeit nach kannte. Eine vollständige Analyse der unterschiedlichen Todeswahrnehmungen in der Geschichte und den diversen Religionen würde hier weder sinnvoll, noch – aufgrund des reichen Forschungsstandes – möglich sein.

⁹⁸ Ohler, S.276.

⁹⁹ Ebd., S.269-271.

¹⁰⁰ Vgl. auch Bialostocki (1981), S.269.

Die zentralen Gedanken des christlichen Glaubens, die Erlösung durch den Tod und die Erwartung des ewigen Lebens, wurden bereits im hellenistischen Zeitalter begründet, in den Mysterienkulten, die den Glauben an ein besseres Leben im Jenseits verbreiteten. Bereits die Griechen glaubten, dass die menschliche Existenz mit dem Tod noch nicht beendet sei. Trauer und Klage über Sterben und Tod wurden dadurch zurückgedrängt und dieser als ein Teil des Lebens erkannt.¹⁰¹ Diese angenehme, hoffnungsvolle Vorstellung war jedoch nicht die einzige Jenseitsdarstellung in der Antike.

Seneca schreibt in seinen *Epistulae morales*, in einem Brief an Lucilius, dass man mit der Ablehnung des Todes gleichsam auch das Leben ablehne, denn „[...] *vita enim cum exceptione mortis data est, ad hanc itur: quam ideo timere dementis est, quia certa expectantur, dubia metuuntur*“¹⁰². Dies zeigt Senecas Furchtlosigkeit vor dem Tod, auch wenn er an anderer Stelle das Fortleben der Seele nach dem Tod wiederum anzweifelt.¹⁰³ Ist seine Sicht des Todes auch nicht eindeutig, es gibt nur zwei Möglichkeiten, die der Tod bedeuten kann: das unwiderrufliche Ende oder die Freiheit.¹⁰⁴

Epikur hingegen formuliert bereits im 3.Jahrhundert vor Chr. eine gegensätzliche Ansicht, den so genannten Jenseitsnihilismus, der den Tod als größtes Übel versteht, der jedoch den Menschen nichts angehe, „denn solange wir leben, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, existieren wir nicht mehr“.¹⁰⁵ Der Tod wird somit als „unvermeidliche Tatsache“ mit stoischem Desinteresse hingenommen.¹⁰⁶ Die Epikureer lenken in ihrer versöhnlichen Auffassung des Todes die Aufmerksamkeit auf die Freuden des irdischen Daseins, die man in vollen Zügen zu genießen versuchen sollte, statt sich mit düsteren Gedanken zu quälen.¹⁰⁷ Der Ansatz Platons hingegen geht wiederum von der strikten Trennung zwischen Körper und Seele aus und glaubt an die Unsterblichkeit der Seele und deren Wiedergeburt nach dem Tod.¹⁰⁸

¹⁰¹ Olbrich, Bd. 7, S.379; vgl. auch: Ariès, Geschichte des Todes, S.166ff.

¹⁰² Seneca, *Epistulae morales* IV/30, 10; zitiert nach: Rosenbach, S.256-257.

¹⁰³ Müller, S.58; so ist es bei Seneca vielmehr der Gedanke an den Tod, den er fürchtet, nicht der Tod selbst: „non mortem timemus sed cogitationem mortis“ (zitiert nach Wolbert, S.23).

¹⁰⁴ Ebd., S.58.

¹⁰⁵ Epikur, Brief an Menoikeus, 125. zitiert nach Dinzelbacher (2008), S.268.

¹⁰⁶ Wolbert, S.24.

¹⁰⁷ Schmitz, S.9.

¹⁰⁸ Ebd., S.9.

Laut Dinzelbacher kann man in der Antike dennoch eine Tendenz zur Ablehnung des Todes erkennen, der erst das aufkommende Christentum eine schlagkräftige Alternative entgegensetzen vermochte.¹⁰⁹ Hades¹¹⁰, der griechische Gott der Unterwelt, der Thanatos und dessen Bruder Hypnos zu seinem Gefolge zählt¹¹¹, wird vorerst mit Schrecken, Finsternis und ewiger Dunkelheit in Verbindung gebracht, erhält erst später positive Attribute und wird unter anderem als Reichtumsspender von Metallen und Bodenschätzen gesehen, wodurch ihm etwas Schrecken genommen wird.¹¹² Gerade die vom Christentum vorausgesagte Erlösung und der Glaube an ein Weiterleben nach dem Tod sind es, die das Christentum populär machen und für viele Anlass sind, Christ zu werden.¹¹³ Petrarca, der sich intensiv mit den antiken Philosophen, aber auch mit den wichtigsten Lehrern des christlichen Glaubens befasste, in erster Linie mit den Schriften des Augustinus, kannte aller Wahrscheinlichkeit nach die verschiedenen Denkansätze und Erklärungen für den Tod und Vorstellungen über das Jenseits. Und möglich bleibt es, dass seine intensive Auseinandersetzung mit dem Tod in zahlreichen seiner Werke, gerade mit dem Studium der überlieferten antiken Schriften begründbar ist.

Im frühen Mittelalter beschreibt Augustinus, der neben den antiken Philosophen eine entscheidende Bedeutung für Petrarcas philosophische Bildung und Entwicklung einnimmt¹¹⁴ und sich immer wieder mit der Frage der Unsterblichkeit befasst, das Leben als einen Lauf in Richtung des Todes (etwa in *De Civitate Dei* Buch 13, Kapitel 10 mit dem Titel „*De vita mortalium, quae mors potius quam vita dicenda est*“). Augustinus ist der Überzeugung, dass der Tod nicht das Ende des Lebens bedeute, wenngleich aber die Erlösung von einem elenden, irdischen Dasein.¹¹⁵

¹⁰⁹ Dinzelbacher (2008), S.274.

¹¹⁰ Auch die Unterwelt, das „Schattenreich“ wird als Hades bezeichnet. Der Tartaros ist, neben dem Elysium (die Insel der Seligen) und Aspholdill (die Vorhölle, in der die Seelen ziellos umherstreifen), einer der drei Bereiche des Hades und vorgesehen für die Seelen, die einer besonderen Strafe bedürfen. Umgeben wird das Totenreich des Hades vom Fluss Styx, den der Fährmann Charon überquert, wenn er die Toten ans jenseitige Ufer geleitet. Jede verstorbene Seele muss aus dem Fluss Lethe trinken, dem Fluss des Vergessens, um alle Erinnerung an das irdische Leben zu auszulöschen. (Jenschejewska, S.48-49)

¹¹¹ Richter, S.120.

¹¹² Jenschejewska, S.47.

¹¹³ Angenendt, S.659.

¹¹⁴ *De Civitate Dei* des Augustinus war eines der ersten Bücher, die Petrarca besessen hat (vgl. Ariani (1999), S.62).

¹¹⁵ Chadwick, S.49 und S.116.

*Ex quo enim quisque in isto corpore morituro esse coeperit, nunquam in eo non agitur ut mors veniat. Hoc enim agit eius mutabilitas tot tempore vitae huius, (si tamen vita dicenda est) ut veniatur in mortem.*¹¹⁶

Diese vom Christentum geprägte Einstellung zum Tod als Schritt innerhalb des Lebens, allenfalls als einschneidender Übergang, unterscheidet das Mittelalter klar von anderen Perioden der Menschheitsgeschichte. Die meisten Menschen im Mittelalter glaubten an ein Weiterleben der Seele nach dem Tod, wenn es auch einzelne Gruppierungen gab, etwa die Averroisten, die um die Mitte des 13.Jh. von einem völligen Nichts nach dem Tod ausgingen. Dem christlichen Glauben zufolge stirbt man keinen wahrhaften Tod, wenn man in der Gnade Gottes aus dem Leben scheidet, allein für den Sünder bedeute der Tod die Verdammnis der Seele, die ewig in der Hölle schmoren muss.¹¹⁷ Für den gläubigen Christen wird das Leben durch den Tod nicht genommen sondern „gewandelt“.¹¹⁸ So steht in der Offenbarung des Johannes geschrieben: „[...] ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.“¹¹⁹ Auch im ersten Brief an die Korinther wird das Sterben nicht als schreckliches Ereignis beschrieben, sondern vielmehr mit einer „Verwandlung“ gleichgesetzt.

*[...] Wir werden nicht alle entschlafen, aber wir werden alle verwandelt werden –plötzlich, in einem Augenblick, beim letzten Posaunenschall. Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden.*¹²⁰

Das wahre Leben beginnt für den Christen nach dem Tod und dem erlösenden Scheiden aus dem irdischen Dasein, und bedeutet gleichsam ein Leben ohne Leid an der Seite Gottes.

¹¹⁶ *De Civitate Dei* 13/10, 3-6; Beginn des zehnten Kapitels („An vita mortalium mors potius quam vita dicenda est“) des 13.Buches, zitiert nach: Dombart (Bd.1), S.567.

¹¹⁷ Ebenso durchwandert in Dantes *Divina Comedia* dieser Sünder mit seinem Begleiter Vergil die diversen Höllenkreise. Je nach Schwere des Vergehens schmachten die Toten auf ewig in verschiednen Ebenen der Hölle und müssen eine dementsprechende Strafe erleiden.

¹¹⁸ Biser, S.291.

¹¹⁹ Offb. 1,18. Allerdings muss an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass die Bibel kein einheitliches und endgültiges Todesverständnis vermittelt. Wie bei Buhlmann bemerkt wird, besteht hier eine starke Diskrepanz zwischen der Ansicht des Alten und des Neuen Testaments. Erst durch den Tod Christi und seiner Auferstehung wird das Bild des Todes neu definiert; vgl. Buhlmann, S. 19-20.

¹²⁰ 1.Brief an die Korinther 15,51-52.

*Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Toten hören werden die Stimme des Sohnes Gottes, und die sie hören werden, die werden leben.*¹²¹

Erst durch den im Buch Genesis¹²² beschriebenen Sündenfall und den Ungehorsam gegen das Gebot Gottes ist laut der christlichen Lehrmeinung der Tod in die Welt gekommen und hat fortan das Schicksal der Menschheit bestimmt, ehe Jesus Christus durch seinen Tod am Kreuz, seine Buße für alle Sünder und durch seine Auferstehung die Menschen erlöst und den Tod überwunden hat.¹²³ Der leibliche Tod ist „der Sünde Sold“, wie in der alttestamentarischen Geschichte des Abraham dargelegt wird, wirklich bedrohlich ist für den Christen aber nur das Jüngste Gericht, das der Seele Erlösung, aber auch ewige Verdammnis bringen kann und somit den zweiten und wahrhaftigen Tod.¹²⁴ Nur die Sünder müssen in der Hölle ihr Dasein fristen und statt dem ewigen Leben den wahren Tod erfahren, wie die folgenden Zeilen der Offenbarung verdeutlichen.

*Aber die Feiglinge und Treuelosen, die Befleckten, die Mörder und Unzüchtigen, die Zauberer, Götzendiener und alle Lügner – ihr Los wird der See von brennendem Schwefel sein. Dies ist der zweite Tod.*¹²⁵

Erst gegen Ende des Mittelalters beginnt sich das Verhältnis zum Tod zu wandeln, als man vor dem Hintergrund einer zunehmend humanistischen Bildung beginnt, sich ausführlicher über die menschliche Existenz und den Tod Gedanken zu

¹²¹ Joh. 5,25; zitiert nach Lautenbach, S.919. vgl. auch folgende Stelle aus dem Evangelium nach Johannes: Vor der Auferweckung des Lazerus verkündet Jesus Marta „[...] Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt, und jeder, der lebt und an mich glaubt, wird auf ewig nicht sterben. Glaubst du das?“, Joh. 11/25-26.

¹²² Vgl. Gen. 3, 1-24.

¹²³ Angenendt, S.659: Vgl. dazu u.a. aus dem 1.Brief an die Korinther 15,54-57: „[...] Verschlungen ist der Tod vom Sieg. Tod wo ist dein Sieg?/ Tod, wo ist dein Stachel? Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, die Kraft der Sünde ist das Gesetz. Gott aber sei Dank, der uns den Sieg geschenkt hat durch Jesus Christus, unseren Herrn.“. Die Vorstellung ist im Christentum weit verbreitet, dass der Teufel als Verkörperung des Bösen die Sünde in die Welt gebracht hat und in Form der Schlange Eva zum Sündenfall verführt habe: „Gott hat den Menschen zur Unvergänglichkeit erschaffen / und ihn zum Bild seines eigenen Wesens gemacht. Doch durch den Neid des Teufels kam der Tod in die Welt / und ihn erfahren alle, die ihm angehören.“, Weisheit 2,23-24.

¹²⁴ Offb. 2,11 und 21,8; siehe Rosenfeld, S.201; Vgl. auch Patschovsky, S.9.

¹²⁵ Offb. 21,8; zitiert nach Lautenbach, S.913. Auch im Evangelium nach Johannes wird die Auferstehung der gläubigen Christen und das Jüngste Gericht für die Sünder angekündigt: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wer mein Wort hört und glaubt dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben und kommt nicht in das Gericht, sondern er ist vom Tode zum Leben hindurch gedrungen. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Toten werden die Stimme des Sohnes Gottes hören; und die sie hören werden, die werden leben. [...] Verwundert euch des nicht, denn es kommt die Stunde, in welcher alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören, und werden hervorgehen, die da Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übles getan haben, zur Auferstehung des Gerichts.“, Evangelium nach Johannes 5,24-29.

machen.¹²⁶ In der Literatur des *Trecento* tritt der Tod als Personifikation in Dialog mit den Menschen, ein Motiv, das Petrarca mit seinem Dialog zwischen dem Tod und Laura aufgreift.¹²⁷ Ein wachsendes „Ich-Bewusstsein“, ein erstarkendes Selbstbewusstsein des Individuums¹²⁸ und ein generell positiveres Lebensbild, vor allem im Kreis der Gebildeten, lassen die Endlichkeit des irdischen Lebens bewusst werden und gleichzeitig die Angst vor dem Tod steigen, der seinen Stellenwert als Erlöser vom irdischen „Grauen“ einbüßt.¹²⁹ Die größte Todesfurcht besteht vor dem unerwarteten Tod und den Auswirkungen des Jüngsten Gerichts.¹³⁰ Man versucht sich den Tod täglich vor Augen zu halten, sich auf den Tod und die letzte Stunde „vorzubereiten“ und das Sterben mittels Sterbebüchlein regelrecht zu „erlernen“, woraus die Gattung der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur, die *ars moriendi* entstand.¹³¹ Die Sterbestunde erhält immer größere Bedeutung, da die Form des Scheidens aus dem irdischen Dasein als entscheidend für das Seelenheil im Jenseits gesehen wird.¹³² Die *Ars-moriendi*-Literatur richtet den Blick auf den heilsbringenden Gott und den für die Menschen sühnenden Jesus Christus, sollte die Menschen zuversichtlich machen und die Angst vor dem Jüngsten Gericht und der Hölle mildern.¹³³ Allerdings lässt die Vorstellung, sich in der letzten Stunde bei der letzten Prüfung Gottes, nicht richtig zu verhalten, auch die Angst vor dem Tod, dem Jüngsten Gericht und letztenendes dem Verlust des Seelenheils steigen.¹³⁴

Gerade im 14.Jahrhundert, als Seuchen, Hungersnöte und andere Katastrophen die Menschen in ständiger Sorge um ihr Leben hielten, wurde der Tod zu einem gefürchteten Ereignis, da er meist unerwartet und plötzlich über den Menschen herfiel und dadurch keine Zeit blieb, sich angemessen darauf vorzubereiten.¹³⁵ Gegen Ende des Spätmittelalters steigerte sich damit einhergehend auch die Zahl der literarischen Werke, die auf den unausweichlichen Tod verweisen.¹³⁶ Philippe Ariès,

¹²⁶ Dinzelbacher (2008), S.279-280.

¹²⁷ Bialostocki (1981), S.273.

¹²⁸ Stiegemann, S.43.

¹²⁹ Dinzelbacher (2007), S.20.

¹³⁰ Vgl. auch Buhlmann, S.18.

¹³¹ Dinzelbacher (2008), S.289; Angenendt, S.663; vgl. zu den *ars moriendi* auch: Olbrich, Lexikon der Kunst, Bd. 1, S.272.

¹³² Anschütz, S.135.

¹³³ Angenendt, S.663.

¹³⁴ Anschütz, S.135.

¹³⁵ Ebd., S.134.

¹³⁶ Schmitz, S.11.

der sich intensiv mit der Geschichte des Todes befasste, sieht im Laufe des Mittelalters eine stetige Sensibilisierung und Bedeutungszunahme des realen Todes. Der Höhepunkt dieser Entwicklung komme in den zahlreichen Bildzeugnissen des Todes und der Konzentration auf den „Augenblick des physischen Todes“ zum Ausdruck. Eine Umkehr dieser Entwicklung sei seit der Renaissance zu erkennen, als die Unruhe und Angst vor dem unerwartend „zuschlagenden“ Tod ins Unermessliche steigt und die zuvor so entscheidende *hora mortis*, die Sterbestunde, und der Augenblick des Todes an Bedeutung verliert.¹³⁷

Kann für die Forschung anhand der Analyse von überlieferten spätmittelalterlichen Texten auf kein einheitliches „Todesbild“ geschlossen werden¹³⁸, ist um 1400 dennoch und eindeutig ein „Mentalitätswandel“ erkennbar, einhergehend mit der steigenden Angst vor dem Tod. Die Forschung sieht als wesentliche Ursachen dafür das Schisma der Kirche (1378-1417) und die große Pestseuche im Jahr 1348.¹³⁹ Aber auch die Liebe zum diesseitigen Leben und eine immer stärkere werdende Ausbildung des Individuums führen zu einer steigenden Angst vor dem Tod.¹⁴⁰

Die Veränderung der Todeswahrnehmung in der frühen Neuzeit vollzieht sich parallel zu einer positiveren Sichtweise des Menschen und des irdischen Lebens und dem Wunsch das Vergängliche über den Tod hinaus für die Nachwelt zu bewahren¹⁴¹, eine Entwicklung, die auch bereits in Petrarcas *Triumphus Mortis* zu spüren ist. Der Mensch beginnt sich als eigenständig handelndes und autonom entscheidendes Wesen wahrzunehmen.¹⁴² Infolge dieser Zensuren und unter dem Einfluss der neuen kulturellen Strömung des Humanismus entstehen die herausragenden literarischen Werke des Spätmittelalters, in denen „mittelalterliches und neuzeitliches Welt- und Selbstverständnis unverbunden nebeneinander stehen“.¹⁴³

Sein gesamtes Leben hindurch und in vielen seiner Werke, versucht Petrarca zwischen diesen beiden „Religionen“, dem christlichen Glauben und der

¹³⁷ Ariès (2002), S.381-382.

¹³⁸ Schäfer, S.431.

¹³⁹ Vgl. dazu auch Dienzelbacher (2008), S.298.

¹⁴⁰ Anschütz, S.134.

¹⁴¹ Stiegemann, S.43.

¹⁴² Kessler (1978), S.130.

¹⁴³ Schäfer, S.448-449.

Begeisterung für die Antike und ihre Philosophie, sein Gleichgewicht zu finden.¹⁴⁴ Die Distanzierung von gewissen Aspekten der mittelalterlichen Tradition findet dabei stets im Rahmen des christlichen Glaubens statt. Alle Humanisten und allen voran Petrarca, stellen den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Geschichtsbetrachtung und ihres philosophischen Weltbildes, aber sie verstehen sich immer noch als Christen und legitimieren ihren neuen Ansatz mit der christlichen Tradition ihrer Zeit.¹⁴⁵

3.2. Der Tod und Jenseitsvorstellungen im *Triumphus Mortis*

Dass der Tod und die Vergänglichkeit und Erbärmlichkeit des menschlichen Daseins einen zentralen Punkt in Petrarcas Denken darstellen, erkennt man an der Häufigkeit mit der er dieses Thema in seinen Schriften aufgreift. An zahlreichen Stellen des *Canzoniere*¹⁴⁶, des *Secretum*¹⁴⁷, in *De sui ipsius et multorum ignorantia*, sowie an zahlreichen Briefen¹⁴⁸ und etlichen Dialogen über den Tod, wie in *De remediis utriusque fortunae*¹⁴⁹, lässt sich nachvollziehen, mit welcher Intensität sich Petrarca über Jahrzehnte hinweg mit dem Tod und dem letzten Übergang in ein erhofftes Jenseits befasst.¹⁵⁰

Der Inhalt des *Triumphus Mortis* besitzt große Aussagekraft für Petrarcas Auffassung des Todes und der Vergänglichkeit des Lebens, nicht zuletzt da Petrarca selbst eine der handelnden Personen ist. Petrarca schildert hier nicht nur im Speziellen den Tod als Akt des Sterbens, sondern erfasst, vor allem im zweiten Gesang des *Triumphus Mortis*, den Tod auch in seiner weiter gefassten Bedeutung, als letztes irdisches Ereignis, als Bestandteil des menschlichen Seins und als wesentliches Element des christlichen aber auch des humanistischen Weltbildes. Der Tod wird im TM als Personifikation in Form einer weiblichen Gestalt beschrieben. Sein Äußeres und sein

¹⁴⁴ Bini, S.26.

¹⁴⁵ Kessler (1978), S.130-131.

¹⁴⁶ »Morte pò chiuder sola a' miei pensieri, l' amoroso camin che gli conduce al dolce porto de la lor salute.« (Canzoniere, I, XIV/5-7), zitiert nach: Francesco Petrarca. *Canzoniere*: SANTAGATA, Marco [Hrsg.], Mailand 1996, S.62. Auch im Gedicht Nr. 359 des RVF finden sich große Parallelen zu Petrarcas TM II.

¹⁴⁷ *Secretum* I, S.379, 381, 384 und im 3.Buch.

¹⁴⁸ Vgl. etwa den 2.Brief des 1.Buches der *Familiars* (Ausgabe des Fracassetti Buch 1, S.264).

¹⁴⁹ Vgl. dazu va. Im zweiten Teil den Dialog 118 »De voluntaria in seipsum manum iniectio«.

¹⁵⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Calcaterra, S.37-38.

Charakter werden in einer Vielzahl von Metaphern, Periphrasen, etwa zu Beginn des zweiten Gesangs als „*orribil caso che spense il sole*“¹⁵¹ (TM II/1-2), in Vergleichen, wie etwa dem Oxymoron „*dolce morte*“ (vgl. TM II/72), aber auch in Form von euphemistischen Umschreibungen, etwa mit „*passo*“ oder „*ultimo passo*“ (vgl. u.a. TM II/73) literarisch dargestellt.¹⁵²

Wie der erste Gesang des TM beschreibt, ereilt der Tod Laura in der Blüte ihres Lebens.¹⁵³ Diese Handlung des Todes, der nach den Gesetzen der Natur vielmehr die Alten Menschen, die ihr Leben gelebt haben, zu sich holen müsste¹⁵⁴, wird von Laura jedoch nicht als Ungerechtigkeit empfunden. Ehe das Schicksal Bitterkeit und Unrecht in ihr „süßes“ Leben bringen kann und sie ihrer Leidenschaft erliegt, wird sie erlöst und es beginnt für sie erst das wahre Leben.¹⁵⁵ Der Tod nimmt somit das Werk der *fortuna* vorweg, das unvermeidbar Leid mit sich bringt (so spricht der Tod: „*Ora a voi, quando il viver piú diletta, drizzo il mio corso, inanzi che Fortuna nel vostro dolce qualche amaro metta [...]*“, TM I/46-48).¹⁵⁶ In ihrem Streitgespräch mit dem Tod betont Laura, dass er ihr nur das Erdenkleid, den irdischen Körper nehmen könne, nicht aber ihre Seele („*In costor non hai tu ragione alcuna, et in me poca; solo in questa spoglia*“, TM I/49-50).¹⁵⁷ Hiermit wird das Bild und Konzept des Körpers als Gefängnis des Geistes vertreten, Fenzi hingegen versteht darin die Erlösung aus der irdischen Gefangenschaft.¹⁵⁸

¹⁵¹ Pacca, S.309: dieses Bild des „*sole spento*“ wird vor allem im RVF entwickelt (vgl. etwa 231, 8 und 363,1).

¹⁵² Es wird ein wütendes, zorniges Bild vom Tod gezeichnet, womit Petrarca einen Vergleich zur antiken Mythologie zieht und zum Mythos der Giganten, die, wie schon Ovid in seinen Metamorphosen schreibt, als sie sich gegen Zeus und alle Götter auflehnten, in Phlegra besiegt wurden (OVID, Metamorph. X/151); vgl. Fenzi, S.688, Grant/Hazel S.158-160.

¹⁵³ Pacca verweist hier auf diverse Stellen in RVF, die den Gedanken des Sterbens in der Jugend oder in einem glücklichen Moment vorwegnehmen: RVF 86, 4 „*ch'è bel morir, mentre la vita è dextra*“; RVF 331, 62-64 „*muor' mentre se' lieto, ché morte al tempo è non duol, ma refugio; et chi ben pò morir, non cerchi indugio*“. Pacca, S.278. Dies wiederum zeigt die große Bedeutung der Sterbestunde.

¹⁵⁴ Vgl. Wolbert, S.31.

¹⁵⁵ Fenzi, S. 699: vgl. dazu: Secretum II/54 (zitiert nach Regn, S.188-189): Agustinus: „*Fortune tu iratus est*“; und Franciscus antwortet: „*Quidni oderim superbam violentam cecam et mortalia hac sine discretionem volentem*“; aber auch in den Familiares (vgl. etwa II/4,10; V/18,3-4 und VII/13,17 u.a.) klagt Petrarca häufig gegen die Grausamkeit und die Täuschung durch Fortuna.

¹⁵⁶ Pacca, S.278; Petrarca beschreibt, wie ihn *fortuna* einst mit seiner Begegnung mit Laura reich beschenkte und wie sie ihm schließlich dieses Geschenk am 6. April wieder schmerzvoll entriss (»*L'ora prima era, il dí sesto d'aprile, che già mi strinse et or, lasso, mi sciolse: come Fortuna va cangiando stile!*«, TM I/133-135). Diese schicksalhafte datumsbezogene, zeitliche Parallele unterstreicht hier die Macht des Schicksals und die oft unerwartete Grausamkeit. Bei Pacca, S.294 wird dies als „*coincidenza del tempo*“ bezeichnet, jedoch würde ich in der besagten Formulierung eben gerade keine Darstellung einer zufälligen zeitlichen Übereinstimmung sehen, sondern vielmehr eine bewusst gesetzte.

¹⁵⁷ Fenzi, S.700.

¹⁵⁸ Pacca, S.279-280. Vgl. auch TM II/34: „*La morte è fin d'una pregione oscura [...]*“.

Trotz ihrer Einsichtigkeit und der Bereitschaft, den letzten „passo“ zu gehen, ist der Tod wütend über seine unrühmliche Rolle, die ihm von den Menschen zuerkannt wird („[...] *‘l dubbio passo di che il mondo trema.*“, TM I/105). Denn die Sterblichen, die taub und blind sind für die Wahrheit, sie seien dazu verdammt zu sterben, dann, wenn sie es am wenigsten erwarteten („[...] *io son colei che si importuna e fera chiamata son da voi, e sorda e cieca gente, a cui si fa notte inanzi sera.*“, TM I/37-39).¹⁵⁹

Der Tod versucht seine Macht zu demonstrieren und sich Respekt zu verschaffen, doch aber spricht er zu ihr mit weniger finsterner und düsterer Miene. Er ist besänftigt durch Lauras unerschrockene Haltung.¹⁶⁰ Als Umschreibung für das Sterben verwendet Petrarca an dieser Stelle den tödlichen, giftigen Biss („[...] *‘l mio dente le morse [...].*“, TM I/60).¹⁶¹ Dieses Bild des Todes, der die Menschen mit den Zähnen packt, findet man auch bereits bei Dantes *Commedia* „[...] *quivi sto io coi pargoli innocenti dai denti morsi de la morte [...].*“, Purgatorio VII/31-32).¹⁶²

Der Tod wirkt Furcht einflößend, versucht aber auch mit Argumenten zu überzeugen. Es sei besser in jungen Jahren zu gehen, als die Leiden und Beschwerlichkeiten des Alters noch ertragen zu müssen. Er habe - wie nur wenigen - ihr die Ehre zugedacht, diesen Weg zu gehen, ohne Angst und ohne Schmerzen, erklärt der Tod mit inhaltlichem Vorgriff auf den *Triumphus Fame*.

[...] *se del consiglio mio punto ti fidi,
che sforzar posso, egli è pure il migliore
fuggir vecchiezza e suoi molti fastidi;
io son disposta a farti un tale onore
qual altrui far non soglio, e tu che tu passi
senza paura e senz'alcun dolore.*¹⁶³

Einen weiteren wesentlichen Punkt in der Todesdarstellung bei Petrarca stellt der Aspekt der „Gerechtigkeit des Todes“ dar. Im ersten Gesang des *Triumphus Mortis* prangert Petrarca auch die Herrscherschicht an und im Allgemeinen die Vergötterung materieller Güter. Es wird dadurch nicht nur Petrarcas Forderung nach einer bescheidenen Lebensführung deutlich, sondern auch die wesentliche Aussage transportiert, dass vor dem Tod, bzw. vor dem jüngsten Gericht und letzten Endes

¹⁵⁹ Fenzi, S.699.

¹⁶⁰ Pacca, S.281.

¹⁶¹ Ebd., S. 281.

¹⁶² Ebd., S.280; vgl. auch Ariani (1988), S.239.

¹⁶³ TM I/64-69.

vor Gott alle Menschen gleich sind und Reichtum oder weltliche Macht ihre Bedeutung verlieren. Der Tod ist demnach „gerecht“ und trifft alle Menschen früher oder später, einzig der Ruhm kann ihn besiegen.¹⁶⁴

*Ivi eran quei che fur detti felici,
pontefici, regnanti, imperadori;
or sono ignudi, miseri e medici.
U' sono or le ricchezze? u' son gli onori?
E le gemme e gli scettri e le corone,
e le mitre e i purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal pone
(ma chi non ve la pone?) e se si trova
a la fine ingannato, è ben ragione.
O ciechi, el tanto affaticar che giova?
Tutti tornate a la gran madre antica,
e 'l vostro nome a pena si ritrova.
Pur de le mill'è un'utile fatica,
Che non sian tutte vanità palesi?¹⁶⁵*

Bereits Horaz verdeutlicht mit „*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*“¹⁶⁶ die Gerechtigkeit des Todes, der in gleicher Weise an die Hütten der Armen und an die Türme der Reichen pocht, und scheint damit bereits einen zentralen Gedanken des *Triumphus Mortis* und der seit dem Mittelalter sich stark

¹⁶⁴ Pacca verweist in diesem Zusammenhang auf den Vergleich mit Psalm 49: „Die Vergänglichkeit des Menschen“: „[...] Warum soll ich mich in bösen Tagen fürchten, wenn mich der Frevel tückischer Feinde umgibt? Sie verlassen sich ganz auf ihren Besitz und rühmen sich ihres großen Reichtums. Loskaufen kann doch keiner den andern noch an Gott für ihn ein Sühnegeld zahlen – für das Leben ist jeder Kaufpreis zu hoch, für immer muss man davon absteht -, damit er auf ewig weiterlebt und niemals das Grab schaut. Denn man sieht: Weise sterben; genauso gehen Tor und Narr zugrunde, sie müssen ändern ihren Reichtum lassen. Das Grab ist ihr Haus auf ewig, ist ihre Wohnung für immer, ob sie auch Länder nach ihrem Namen benannten. Der Mensch bleibt nicht in seiner Pracht; er gleicht dem Vieh, das verstummt. So geht es denen, die auf sich selbst vertrauen, und so ist das Ende derer, die sich in großen Worten gefallen. Der Tod führt sie auf seine Weide wie Schafe, sie stürzen hinab zur Unterwelt. Geradewegs sinken sie hinab in das Grab; ihre Gestalt zerfällt, die Unterwelt wird ihre Wohnstatt. Doch Gott wird mich loskaufen aus dem Reich des Todes, ja, er nimmt mich auf. Lass dich nicht beirren, wenn einer reich wird und die Pracht seines Hauses sich mehrt; denn im Tod nimmt er das alles nicht mit, seine Pracht steigt nicht mit ihm hinab [...].“ (Psalm 49,6-18).

Auch hier findet sich wieder eine inhaltliche Verschränkung mit dem TF, diese Vor- und Rückgriffe begegnen hingegen nicht mehr im zweiten Kapitel des TM.

¹⁶⁵ TM I/79-92.

¹⁶⁶ Horaz in *Carmen saeculare*/1,4,13; zitiert nach: Singer, S.330; Auch im „*Don Quijote*“ werden mehr als 250 Jahre nach Petrarca's *Triumphus* dieselben Aspekte des unbarmherzigen aber gerechten Todes wiedergegeben: „[...] dem Knochenmann, will sagen, dem Tod ist nicht zu trauen, der frisst das Lamm so gut wie den Hammel, und von unserm Pfarrer habe ich gehört, der achtet auf keine Bitte, sondern pocht mit gleicher Hand an den Palast wie an die Hütte. Mächtig ist der Mann und beileibe nicht mäklig, der ekelt sich vor nichts, von allem frisst er, alles nimmt er, füllt mit Leuten von jeder Art, jedem Alter, jedem Rang seinen Knappsack. Das ist kein Schnitter, der sein Mittagsschläfchen hält, der mäht zu jeder Stunde und schneidet das dürre wie das grüne Gras, und er kaut nicht, nein, er schlingt und schluckt, was ihm in den Weg kommt [...].“ (*Don Quijote* II/Kapitel 20; zitiert nach: LANGE, Susanne [Hrsg.], *Miguel de Cervantes. Don Quijote*, München 2008, S.184). Auch in diesem Roman von Miguel de Cervantes wird das Bild des Knochenmannes und Schnitters überliefert, worauf im Rahmen des 4.Kapitels noch eingegangen wird.

verbreitenden Totentänze vorweg zu nehmen.¹⁶⁷ Diese wurden fast ausschließlich durch christliches Gedankengut geprägt und entstanden in einer Phase der intensivierten mystischen Versenkung in das Leiden und den Tod und parallel zu einer verstärkt apokalyptischen Denkweise und der Sehnsucht nach Erlösung. Ein wesentliches Konstitutivum der Totentänze, die *Memento-Mori*-Aspekte und Kritik gegenüber den Ständen miteinander verbinden, bildet der Zusammenhang von Sündhaftigkeit und Tod.¹⁶⁸ Die Totentänze erinnern an die Unerbittlichkeit und Allgegenwärtigkeit des Todes, der die Menschen aus dem Leben reißt und keine Zeit lässt, sich im Sinne der *Ars Moriendi* auf den Tod vorzubereiten.¹⁶⁹ Die in den zuvor ausgewiesenen Zeilen des TM zu findende Mahnung vor der zu großen Gewichtung der irdischen Güter und die Ermahnung zu einem bescheidenen, tugendhaften Leben, stellen auch eine wesentliche Botschaft der Totentänze dar und somit ein beherrschendes Thema des 14. und 15. Jahrhunderts.¹⁷⁰ Der tatsächliche Ursprung der Totentänze in ihrer literarischen Form und ihrer bildnerischen Umsetzung ist nicht gänzlich geklärt, allerdings seien laut Wolbert die thematischen Quellen in erster Linie in den „*Vanitas-Motiven der Bibel*“, der „*contemptus-mundi Literatur*“ und „*Legenden mit Todesthematik*“ (etwa die Legende „Die drei Lebenden und die drei Toten“) anzunehmen.¹⁷¹

Wie im christlichen Todesbild tritt somit auch in den *Triumph* der Tod nicht als Feind auf, erscheint nicht hart und grausam und triumphiert nicht vollständig über Laura, die das fromme, christliche Leben verkörpert. Stattdessen erlöst er sie vor der drohenden Sünde und vor den drohenden Leiden des Alters, triumphiert letzten Endes nur über ihre vergängliche, körperliche Existenz, aber nicht über ihre Seele. Der Tod holt früher oder später alle Menschen ein, ob sie ein keusches oder verwerfliches Leben geführt haben, ob in Reichtum oder Armut. Doch in welcher Stunde er die Menschen auch ereilt, bei jenen die sich ihre Keuschheit bewahrt haben, wird er keine Bitterkeit bringen oder Schmerzen – auch wenn er meist

¹⁶⁷ Wolbert, S.24.

¹⁶⁸ Wilhelm-Schaffer, S.268 und Patschovsky, S.17.

¹⁶⁹ Ebd., S.268-269.

¹⁷⁰ Wolbert, S.25.

¹⁷¹ Ebd., S.25.

unerwartet über die Menschen herfällt –, sondern vielmehr die Gnade der Erlösung (vgl. TM I/54, sowie TM I/67-69).¹⁷²

Im ersten Brief seiner *Familiars*, der von Widmer auf 1349/50 datiert wird¹⁷³ und somit vor dem TM entstand, wird sich Petrarca hingegen der Kürze des Lebens bewusst und darüber, wie viele Gedanken er noch zu Papier bringen wolle und wie viele Texte er noch zu überarbeiten hätte (*Familiars* 1,1/7-8). Das Sterben wird von Petrarca aber auch hier als Befreiung aus allen Lebensmühen bezeichnet (Fam. 1,1/45).¹⁷⁴ Auch im zweiten Buch der *Familiars* behandelt Petrarca in einer Reihe von Briefen Fragen zum Sinn von Leben und Tod.¹⁷⁵ Im ersten Brief des zweiten Buches¹⁷⁶ schreibt er, dass man den Tod der Guten mit Freude begleiten müsse, da er sie dem „Tal der Leiden entreiße“ und in „frohere Regionen“ führe.¹⁷⁷ In diesen beiden Briefen zeigt sich demnach noch Petrarcas mittelalterlich-christliche Auffassung des erlösenden Todes.

An mehreren Stellen des *Triumphus Mortis* nennt der Tod diejenigen, die nur nach Macht und Reichtum streben *ciechi*, Blinde und Unwissende, die sterben ohne das Wahre und den rechten Weg erkannt zu haben, er bezeichnet sie als Unvernünftige, die sich nur Leid zufügen.¹⁷⁸ Er kündigt an, dass alle sterben müssten, dass alle zurückkehren zur Erde, der antiken Stammutter der Menschheit.¹⁷⁹ Ein bescheidenes Leben zu führen sei daher das Ideal („*Dopo le 'mprese perigliose e vane, e col sangue acquistar terre e tesoro, vie più dolce si trova l'acqua e 'l pane, e 'l legno e 'l vetro, che le gemme e l'oro.*“, TM I/97-100).

Petrarca umschreibt in diesem ersten Gesang des TM das Sterben auch als einen Moment des Unbekannten, als *dubbio passo*¹⁸⁰ bezeichneten Übergang vom irdischen

¹⁷² Calcaterra, S.12-14. Calcaterra kritisiert Della Torres angebliche Erkenntnis eines Widerspruchs durch den fehlenden Zusammenhang zwischen dem TP und dem TM, im Sieg des Todes über die Keuschheit, da der Tod im christlichen Sinn nicht der Feind der Castità sein könne (Calcaterra, S.12-15).

¹⁷³ Widmer (2005), Einleitung S.18.

¹⁷⁴ Ebd., S.11.

¹⁷⁵ Ebd., Einleitung S.33. Laut Wilkins müssen die Briefe des 2. Buches in die Jahre 1331-1337/38 datiert werden (Widmer (2005), Einleitung S.25).

¹⁷⁶ Vgl. dazu Fam. 2,1/13.

¹⁷⁷ Widmer (2005), S.60.

¹⁷⁸ Pacca, S.287: verwiesen wird hier auf die Parallelen zu Lukan im ersten Buch der *Pharsalia* (I/87-89): „*o male concordēs nimiaque cupidine caeci! Quid miscere iuvat vires orbemque tenere in medio?*“.

¹⁷⁹ Ebd., S. 287: die Periphrase *gran madre antica* bezieht sich auf die antike Konzeption der Erde als Braut des Himmels und Mutter der Götter und der Menschheit, wie sie u.a. bei Ovid (*Metamorphosen* I/383) oder Vergil (*Aeneis* IV/178) dargestellt wird.

¹⁸⁰ Pacca, S. 289; Ariani (1988), S.243; vgl. dazu auch RVF 126, 22 oder 128, 102.

Leben in ein noch ungewisses Jenseits. Eine Schar Frauen, noch nicht *dal corpo sciolta*, wohnen Lauras letzter Stunde bei, um zu erfahren, ob der Tod durch Mitleid abgelenkt werden könne. Doch unbeeindruckt vollendet dieser sein Werk. Der Tod will die junge Frau nicht verschonen, aber bewahren vor den Schmerzen des Übergangs (vl. TM I/69).

Inmitten der klagenden Weiber erwartet Laura – im Gegensatz zu den weinenden und trauernden Begleiterinnen – sehr gefasst (*„essendo que' belli occhi asciutti“*, TM I/119), gar besonnen und zufrieden mit ihrem redlichen Leben, ohne Wehmut oder Schmerz die Erlösung aus dem irdischen Dasein (*„[...] E fra tanti sospiri e tanti lutti tacita, e sola lieta, si siede, del suo bel viver già cogliendo i frutti.“*, TM I/121-123).¹⁸¹ Laura findet ihren inneren Frieden und „erntet“ die Früchte ihres redlichen Lebens, einen sanften Übergang und eine ruhige letzte Reise in der Hoffnung auf ewige Glückseligkeit.¹⁸² Gleichsam beschreibt Petrarca jedoch auch die schlimmen Umstände der letzten Tage Lauras, die friert und schwitzt vom Fieber¹⁸³, das die Pest verursacht, und schildert den raschen und schrecklichen Verlauf der Krankheit (*„[...] questa arse et alse in poche notti, e si cangiò piú volte?“*, TM I/127-128). Dies verdeutlicht aber ebenso die Erlösung durch den Tod, der den Schmerzen ein Ende bereitet. Während sie von ihren Qualen erlöst wird, leidet Petrarca sehr unter dem Verlust seiner großen Liebe. Seiner von Amor zurück gewonnenen Freiheit¹⁸⁴ und seinem langen Leben – auch im letzten Teil des *Canzoniere* bildet dies eine Konstante – kann er wenig abgewinnen. Es wäre nach den Gesetzen des Alters richtiger gewesen, wenn Gott ihn als ersten zu sich geholt hätte und nicht jenes unschuldige Wesen, welches das Leben und die Welt lebenswert und schöner mache (*„debito al mondo e debito a l'etate cacciar me inanzi, ch'ero giunto in prima.“*, TM I/139-140).¹⁸⁵

¹⁸¹ Der Tod befreit Laura auch aus den Fängen Amors; vgl. dazu auch RVF/ CCLXX, 106: *„Morte m'à sciolto, Amor, d'ogni tua legge“* (Ariani (1988), S.239).

¹⁸² Fenzi, S.705; vgl. auch Pacca, S.292-293; Pacca sieht in den „frutti“ allerdings noch nicht die ewige Glückseligkeit, wie Fenzi u.a., da Laura noch nicht verstorben ist; vielmehr die Erwartung und Hoffnung darauf.

¹⁸³ Ariani (1988), S.245.

¹⁸⁴ Vgl. dazu die Formulierung bei Pacca, S.295: *„[...] nessuno si dolse mai tanto della propria condizione servile o della propria morte imminente, quanto per contro io mi dolsi della riacquistata libertà da Amore e del fatto che non mi fu tolta la vita insieme a Laura.“*. Dieser Gedanke wird mehrmals auch im RVF aufgegriffen (vgl. Pacca, S.295: RVF/270, 106-108; RVF/76, 6-8; RVF/89, 1-4).

¹⁸⁵ Pacca, S.295-296; vgl. auch Fenzi, S.706; es wird hier die Ordine Naturale (vgl. Secretum II/208-10) angesprochen. Der Tod hält sich nicht an die natürliche Gesetzgebung des Alters.

Für die Beschreibung des Todes greift Petrarca im ersten Kapitel des TM auch auf die antike Mythologie zurück und auf den Mythos, dass man erst sterben könne, wenn Proserpina das todbringende Haar ausgerissen habe (*„Allor di quella bionda testa svelse, Morte co la sua man un aureo crine: così del mondo il piú bel fiore scelse [...]“*, TM I/113-115). Selben Tod stirbt auch Alkestis in der gleichnamigen Tragödie von Euripides und auch in Virgils *Aeneis* entreißt Iris Dido das blonde Haar und bringt ihr damit den Tod.¹⁸⁶ Doch nicht aus purem Hass, sondern vielmehr um seine Macht zu demonstrieren, die er auch über das erhabenste Wesen, die tugendhafte Laura, besitzt, reißt der Tod sie aus dem Leben (*„[...] non già per odio, ma per dimostrarsi piú chiaramente ne le cose eccelse.“*, TM I/116-117).¹⁸⁷ Der Tod erscheint daher nicht grausam, doch aber mächtig, unerbittlich und allgegenwärtig.

Die anwesenden Frauen klagen lauthals und trauern um das gottgleiche Wesen (*„Virtú mort'è, bellezza e leggiadria!“,* TM I/145), als der Geist den Körper verlässt und der Himmel sich aufhellt (TM I/142-153). Niemand wagt es den Tod bei seinem Werk zu stören, angsterfüllt harren die Frauen dem Ereignis. Die Furcht vor dem eigenen Ende legt sich schließlich, die Tränen trocknen und Laura tritt mutig dem Tod gegenüber.¹⁸⁸

*[...] non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per se medesima si consume,
se n'andò in pace l'anima contenta,
a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento a poco a poco manca,
tenendo al fine il suo caro costume.*¹⁸⁹

Der Moment des Sterbens wird wie ein sanftes Dahinscheiden geschildert, und verglichen mit dem sanft strahlenden Licht einer Flamme, das langsam weniger wird und schließlich erlischt. Laura scheidet somit friedlich aus dem irdischen Leben und bis zum „Ende“ erhält sich dabei ihr liebliches, gütiges Auftreten und ihr schneeweißes, makellooses Antlitz (*„Pallida no, ma piú che neve bianca che senza venti in*

¹⁸⁶ Fenzi, S.704; Vergil *Aeneis* IV/698-699: *„[...] nondum illi flavom Proserpina vertice crinem / abstulerat [...]“* und 704: *„[...] dextra crinem secat [...]“*, zitiert nach Pacca, S.291; Laut Pacca unterstreicht diese Art des Tötens die sanfte Art und Weise in der Laura stirbt.

¹⁸⁷ Fenzi S.704.

¹⁸⁸ Pacca, S.298.

¹⁸⁹ TM I/160-165.

un bel colle fiocchi [...].“, TM I/166-167).¹⁹⁰ Hier wird eine klare Trennung vorgenommen, zwischen dem üblichen Blassblau der Verstorbenen und der reinen, schneeweißen Farbe ihres Leichnams.¹⁹¹ Ihr Geist verlässt den Körper und lässt diesen zurück, wie in einem tiefen Schlaf.

*[...] pareo posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quell che morir chiaman li sciocchi:
Morte bella pareo nel suo bel viso.*¹⁹²

Dieses in den abschließenden Zeilen des ersten Gesangs gezeichnete Bild des sanften Entschlafens und des somit „schönen Todes“, lässt sich bereits in der Antiken Literatur, etwa bei Hesiod feststellen. Auch der Marientod wird im Lateinischen als *dormitio* bezeichnet.¹⁹³ Nur die *sciocchi* nennen dies den Tod, denn sie wissen nicht, dass es erst der Beginn des wahren Lebens ist, wie Laura im TM II erklären wird.¹⁹⁴

Der Vergleich des Todes mit dem Schlaf kann bis zur antiken Mythologie zurückgeführt werden. Die negative Bezeichnung *sciocchi* verdeutlicht Petrarcas Ärger über die Unwissenheit und Blindheit des „gewöhnlichen“ Volkes.¹⁹⁵ Der Tod schafft es nicht ihre Schönheit und ihren Anmut zu zerstören, vielmehr gelingt es Laura, ihm seinen Schrecken und damit seine Macht zu nehmen.¹⁹⁶

Im Gegensatz zu der ausführlichen Darstellung des personifizierten Todes im ersten Gesang, werden im zweiten Gesang des *Triumphus Mortis* der Tod und seine ambivalente Bedeutung für die beiden Liebenden erfasst. In seinem ausführlichen Gespräch mit Laura im Morgengrauen zeigt sich Petrarca angsterfüllt und an den Worten Lauras zweifelnd, die ihm den Tod als Beginn des Lebens zu beschreiben versucht.¹⁹⁷ Er hingegen empfindet den Tod als ungerecht, da er gerade sie zuerst hinweggerafft hat. Der Tod wird im TM II daher auf zwei gegensätzliche Weisen

¹⁹⁰ Fenzi S.707; Pacca, S.299: der Vergleich kommt laut Pacca/Paolino von Cicero De sen./XIX 71: „*itaque adulescentes mihi mori sec videntur ut cum aquae multitudine flammae vis opprimitur, senes autem sic ut cum sua sponte, nulla adhibita vi, consumptus ignis exstinguitur*“.

¹⁹¹ Pacca, S.299; Ariani (1988), S.251: ziehen hier den Vergleich mit RVF/358,1-2: „*Non pò far Morte il dolce viso amaro, ma l' dolce viso dolce pò far Morte*“.

¹⁹² TM I/168-172.

¹⁹³ Ohler, S.78.

¹⁹⁴ Fenzi S.709; vgl. auch Pacca, S.300.

¹⁹⁵ Pacca, S.301.

¹⁹⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Pacca, S.301: ähnliche Formulierungen finden sich auch in RVF 358, 1-2: „*Non pò far Morte il dolce viso amaro, / ma `l dolce viso dolce pò far Morte [...].“*

¹⁹⁷ Fenzi, S.715. Laut Fenzi findet der Dialog zwischen Petrarca und Lauras Geist Jahre nach ihrem Tod statt.

aufgefasst. Laura sieht den Tod als Erlösung vom irdischen Leben („*La morte è fin d'una pregione oscura all'anime gentili; all'altre è noia*“, TM II/34-35) und als Beginn eines neuen, vollkommeneren Daseins, und trifft damit vorerst bei Petrarca auf Unverständnis und Ungläubigkeit.

*Dimmi pur, prego, s'tu se' morta o viva.
- Viva son io, e tu se morto ancora
- diss'ella - e sarai sempre, in fin che giunga
per levarti di terra l'ultima ora. [...] -*¹⁹⁸

Es stellt sich nun die Frage, wer von den beiden nun tot sei oder lebendig.¹⁹⁹ Laura ist erlöst vom irdischen Dasein, sie sieht sich daher als jene, die lebt, und er sei jener, der noch lange auf der Erde bleiben und auf seine Erlösung vom irdischen Dasein warten müsse. Dieses platonische Motiv begegnet bereits bei Augustinus²⁰⁰ und wird auch schon früher im TM vorweggenommen (vgl. etwa TM I/171).²⁰¹

Petrarca spricht zu Laura mit Angst erfüllt vor dem nahenden Ende seines Lebens und dem Leiden, das er zu erwarten glaubt („[...] *Al fin di questa altra serena c'ha nome vita, che per prova il sai, deh, dimmi se 'l morir è sí gran pena* [...]“, TM II/28-30). Doch Laura beklagt, dass er des Pöbels Meinung folge, der ohne Grund den Tod fürchte, wo doch aber gerade dieser das Ende aller „Kerkerschraken“ bedeute.²⁰² Sie versucht ihm ihre Freude und ihr Wohlbefinden zu verdeutlichen:

*La morte è fin d'una pregione oscura
all'anime gentili; all'altre è noia.
c'hanno posto nel fango ogni lor cura.
Et or al morir mio, che sí t'annoia,
ti farebbe allegrar se tu sentissi
la millesima parte di mia gioia -*²⁰³

Es zeigt sich hier Petrarcas Angst vor dem Tod, der beharrliche Irrglaube des Volkes, wie er dies als Laura sprechend im TM I bezeichnet. Laura prophezeit ihm, dass er

¹⁹⁸ TM II/21-24. Vgl. dazu folgende Bibelstelle: „[...] ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.“ (Offenbarung 1,18).

¹⁹⁹ Pacca, S.314; vgl. auch Dante, *Li occhi dolenti* v. 54-55.

²⁰⁰ vgl. u.a. *De Civitate Dei* 12/21, : „[...] si tamen vita ista dicenda est, quae potius mors est, ita gravis, ut mors quae ab hac liberat, mortis huius amore timeatur [...]“; aus dem 21. Kapitel des 12. Buches („*De impietate eorum, qui asserunt animas summae veraeque beatitudinis participes iterum atque iterum per circuitus temporum ad easdem miseras laboresque redituras*“) zitiert nach Dombart (Bd.1), S. 544.

²⁰¹ Pacca, S.314.

²⁰² Laura beansprucht für sich den Verdienst Petrarca von der öffentlichen Meinung und vom gemeinen Weg weggeholt zu haben („*Riconosci colei che 'n prima torse i passi tuoi dal publico viaggio?*“, TM II/13-14). Auch Dante erkennt Beatrice die Rolle einer Führerin und Retterin zu. (Pacca, S.312).

²⁰³ TM II/34-39.

nie glücklich werde, sollte er diese Angst nicht ablegen können.²⁰⁴ Für ihn und die Allgemeinheit der Menschen sei das irdische Leben heiter und unbeschwert, der Tod hingegen ein Furcht erregender und düsterer Pfad.²⁰⁵ Laura versucht ihn zu beruhigen, der Tod sei für den guten, gläubigen Menschen wie die Befreiung aus einem dunklen Kerker²⁰⁶ und nur für die Ungläubigen und jene, die sich ganz den Vergnügungen des irdischen Lebens hingeben, bitter und Angst einflößend.²⁰⁷

Dieser Glaube an das wahre Leben nach dem Tod, von dem Laura Petrarca im zweiten Gesang zu überzeugen versucht, ist tief in der christlichen Ideologie verwurzelt, nur die Sünder haben den Tod und das Jüngste Gericht zu fürchten. Die Angst vor der ewigen Verdammnis sei noch größer als die Furcht vor dem Tod („-*Negar - disse - non posso che l'affanno, che va inanzi al morir, non doglia forte, e più la tema de l'eterno danno [...].*“, TM II/46-48). Doch im Glauben und Vertrauen in Gott bedeute das Sterben doch nur einen Übergang, nicht das Ende und sei letztlich vergleichbar mit einem kurzen Seufzer („[...] *ma, pur che l'alma in Dio si riconforte, e 'l cor, che 'n se medesimo forse è lasso, che altro ch'un sospir breve è la morte?*“, TM II/49-51).²⁰⁸

Diese Überlegungen zum Tod, aber auch Petrarcas Ausführungen im *Secretum*, zeigen eindeutige Parallelen zu den *Confessiones* des Augustinus.²⁰⁹ Laura, die den physischen Tod des menschlichen Körpers als einen „Zwischenfall“ der Reise der Seele versteht, übernimmt hier Augustinus' christliche Lehrmeinung, die von der Erlösung aus dem irdischen Dasein durch den Tod ausgeht.²¹⁰ Augustinus beschreibt in seinen *Confessiones* aber auch Momente des Zweifels und der Trauer über den Tod. Vor allem als seine Mutter stirbt, kämpft Augustinus mit seiner tiefen

²⁰⁴ Pacca, S.317.

²⁰⁵ Fenzi S.712; vgl. Dante Inf. VI/51 und XV/49.

²⁰⁶ Der Körper wird hier mit „*prigione*“ gleichgesetzt und als Gefängnis beschrieben; Fenzi S.712; so auch in Petrarcas *Secretum* I/136, und in Virgils *Aeneis* VI/730-734; laut Pacca, S.318: übernimmt Petrarca dieses platonische Konzept des Körpers als Gefängnis der Seele von Ciceros *Somnium Scipionis* III 14: „*hi vivunt qui e corporum vinclis tamquam e carcere evolaverunt*“.

²⁰⁷ Vgl. auch an anderer Stelle im TM: TM I/171 oder TM II/31-33.

²⁰⁸ Fenzi S.713; Pacca, S.320-321; vgl. auch TM I/105 und *Secretum* I/84: „[...] *mortem ipsam laborum non finem esse, sed transitum; hoc inter mille supplitorum, mille tortorum genera [...].*“

²⁰⁹ Angenendt, S.660.

²¹⁰ Chadwick, S.112. auch in den Gedichten 270 und 271 des *Canzoniere* wird der Tod als Erlösung beschrieben, jedoch als Erlösung vor den Schmerzen der unerfüllten Liebe: „*Morte m' à sciolto, Amor, d'ogni tua legge: quella che fu mia donna al ciel è gita, lasciando trista et libera mia vita.*“, Canz. 270/106-108; und „*Morte m' à liberato un'altra volta, et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso: contra la qual non val forza né 'ngegno.*“, Canz. 271/12-14

Betroffenheit und seinen Emotionen, die schließlich doch aus ihm herausbrechen.²¹¹ Trotz der Auffassung des Todes als Erlösung aus der „Gefangenschaft des irdischen Lebens“, wird hier die Trauer über die Verstorbenen legitimiert.²¹² Auch Petrarca ist von Lauras Tod schwer getroffen und schafft es bis an sein Lebensende nicht, diesen Verlust zu akzeptieren.

Es folgt ein langer Monolog Lauras indem sie versucht ihre Sicht des eigenen Todes und ihre Gefühle zu Petrarca zu erklären. Sie ist betroffen von seinem Schicksal und davon, dass Petrarca so sehr unter ihrem Tod leidet, ziellos umherirrt, und auch in seinen Werken nur über sie schreibt.

*O misero colui che' giorni conta,
e pargli l'un mille anni! Indarno vive,
ché seco in terra mai non si raffronta.
E' cerca il mare, e tutte le sue rive,
e sempre un stil, ovunqu' e' fusse, tenne;
sol di lei pensa, o di lei parla o scrive.*²¹³

Zu wiederholten Male wird das bittere Leben dem sanften Tod gegenübergestellt („[...] *a rispetto di quella mansueta e dolce morte ch'a' mortali è rara* [...]“, TM II/71-72) und als Privileg einiger weniger erachtet, für die der Übergang ins Jenseits begonnen hat, obwohl sie der Tod in der Blüte ihres Lebens einholt („*E quando io fui nel mio piú bello stato, ne l'età mia piú verde, a te piú cara* [...]“, TM II/67-68).

*[...] ché'n tutto quell mio passo er'io piú lieta
che qual d'essilio al dolce albergo iede,
se non che mi stringea di te sol pieta.*²¹⁴

In jedem Moment ihres „Übergangs“ sei sie fröhlicher gewesen, allein ihr Mitleid für Petrarca trübte ihre Freude. Auch in diesen Versen wird die platonische Idee der Rückkehr der Seele zu ihrem natürlichen Platz angedeutet, nachdem sie sich aus dem Gefängnis des Körpers befreit hat, wo sie wie im „Exil“ überdauerte, eine Idee die auch in der Bibel zu finden ist.²¹⁵

Wir sind also immer zuversichtlich, auch wenn wir wissen, dass wir fern vom Herrn in der Fremde leben, solange wir in diesem Leib zu Hause sind, denn als Glaubende gehen wir unseren Weg, nicht als Schauende. Weil wir

²¹¹ Vgl. Conf. 9,12; zitiert nach Angenendt, S.660.

²¹² Angenendt, S.660.

²¹³ TM II/55-60.

²¹⁴ TM II/73-75.

²¹⁵ Pacca, S.325.

*aber zuversichtlich sind, ziehen wir es vor, aus dem Leib auszuwandern und daheim beim Herrn zu sein.*²¹⁶

Petrarca erwidert ungläubig, ob sie denn nie daran gedacht habe, aus Liebe seinem langen Leiden ein Ende zu bereiten, ohne dabei ihre noblen Grundsätze zu brechen („[...] *creòvi Amor pensier mai nella testa d'aver pieta del mio lungo martire, non lasciando vostra altra impresa onesta?*“, TM II/79-81). Ihr oft widersprüchliches Verhalten habe ihn über lange Zeit im Ungewissen gelassen, ob seine Gefühle erwidert werden.²¹⁷

[...] *Mai diviso
da te non fu 'l mio cor, né già mai fia;
ma temprai la tua fiamma col mio viso,
perché a salvar te e me null'altra via
era, e la nostra giovenetta fama;
né per ferza è però mare men pia.*²¹⁸

Laura gesteht ihm ihre Liebe und erklärt in den folgenden Zeilen ihr Verhalten und warum sie seine Gefühle nicht offen erwidert habe. Nur der Verzicht auf ihre Liebe und die Zurückdrängung der Leidenschaft konnte sie beide vor der Sünde und der ewigen Verdammnis bewahren und ihren Ruf und Ehre retten. Ihr Gesicht habe nichts verraten, mit ihrer ernsten Miene habe sie versucht seine Leidenschaft zu zügeln. Selbiges Motiv findet man auch im *Canzoniere* („*Or comincio a svegliarmi, et veggio ch'ella per lo migliore al mio desir contese, et quelle voglie giovenil accese temprò con una vista dolce e fella.*“, Canz. 289/5-8 ²¹⁹).²²⁰

Laura versuchte keine Vorteile gegenüber dem Geliebten zu erhalten, indem sie ihn im Zweifel ließ und seine Hoffnung schürte, sondern nur um für ihn das seelische Wohl zu erlangen. Ihre Leidenschaft konnte die Vernunft nie besiegen („*Piú di mille fiate ira dipinse il volto mio, ch'Amor ardeva il core: ma voglia, in me, ragion già mai no vinse.*“, TM II/100-102).²²¹ Die Keuschheit siegt also über die Leidenschaft, die Vernunft über die Liebe.²²²

Laura erklärt ihm an dieser Stelle ihr wechselhaftes Verhalten. Sie habe einerseits die Gefahr seiner Leidenschaft erkannt und daher beschlossen, „[...] *qui conven piú duro*

²¹⁶ II. Korinther 5, 6-8.

²¹⁷ Pacca, S.327.

²¹⁸ TM II/88-93.

²¹⁹ *Canzoniere* Petrarca zitiert nach: SANTAGATA, Marco [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Canzoniere*, Mailand 1996.

²²⁰ Fenzi, S.717; vgl. auch Pacca, S.328-329.

²²¹ Pacca, S.331; vgl. dazu Boccaccios *Filocolo* III 10,2: „*con la ragione raffrenavano la volontà*“.

²²² Fenzi, S.718; vgl. dazu die Vernunft bei Augustinus als „*frenum rationis*“ (auch im *Secretum* I/17).

morso“ (TM II/117), andererseits habe sie sein Leiden erkannt und ihm daher, um diese zu mildern und ihn vor dem freiwilligen Tod zu bewahren²²³, einen sanftmütigen Blick zukommen lassen und somit sein Leben und ihre Ehre gerettet („*Poi, se vinto ti vidi dal dolore, drizzai in te gli occhi allor soavemente, salvando la tua vita e 'l nostro onore [...]*“, TM II/103-105). Sie habe ihn durchs Leben begleitet, bald mit einem strengeren Blick, bald mit einem Lächeln nur um seine Leidenschaft zu zügeln („*Cosí caldo, vermiglio, freddo e bianco, or tristo, or lieto, in fin qui t'ho condotto salvo (ond'io mi rallegro), ben che stanco -*“, TM II/118-120).²²⁴

Petrarca fällt es schwer, ihren Worten Glauben zu schenken. Sie entgegnet ihm etwas zornig, dass ihre kühle, abweisende Art dem sittlich-frommen Leben eigen sei. Sie habe nie etwas Anderes gewollt, als seine Leidenschaft zu zügeln. Sie habe seine Liebe in gleichem Ausmaß für ihn empfunden, doch sich aus Scham und aus Angst vor der Verdammnis zurückgehalten („*[...] perché vergogna e tema facean molto desir parer sí poco*“, TM II/143-144), während er seine Liebe allen offenbaren musste. Doch sie erfreue es dennoch – und hier wird auf den *Triumphus Fame* vorgegriffen –, dass er ihr mit seinen zahlreichen Gedichten Ruhm und Ansehen gebracht habe.²²⁵

Diese Passage des TM II, der Dialog der beiden Liebenden, der noch sehr ausführlich bis zu Vers 159 des zweiten Gesangs weitergeführt wird, verdeutlicht nochmals die Tugendhaftigkeit und emotionale Zurückhaltung Lauras, die sich im Gegensatz zu Petrarca nicht von ihren Gefühlen leiten lässt. Sie stellt die Bedeutung ihrer eigenen Bedürfnisse in den Hintergrund und erträgt still ihre Schmerzen. Der zweite Gesang des TM schließt sodann mit ihrer Vorhersage eines langen Lebens.

[...] *ma 'l viver senza voi m'è duro e greve.*
Però saper vorrei, madonna, s'io
son per tardi seguirvi, o se per tempo -.
Ella, già mossa, disse: - Al creder mio,
*tu starai in terra senza me gran tempo -.*²²⁶

²²³ Trotz des Strebens nach Gott und dem ewigen Leben ist für den gläubigen Christen jedoch der Freitod verwerflich und war auch in der Antike gesellschaftlich verpönt; vgl. Dinzelbacher (2008), S.270. Auch Augustinus verurteilte als erster christlicher Theologe in seinem Werk *De Civitate Dei* den Freitod als Todsünde, da auch jemand der sich selbst das Leben nehme gegen das 5.Gebot „Du sollst nicht töten“ verstoße; vgl. MOSER, Márcia/ Maud SIEPRATH [Hrsg.]. *Zwischen Leben und Tod. Religionswissenschaftliche Perspektiven auf Sterben*, Münster 2008, S.74.

²²⁴ Pacca, S.332-334.

²²⁵ Ebd., S.336-337.

²²⁶ TM II/186-190.

Zusammenfassend kann somit Folgendes über das Bild des Todes und seine personifizierte Darstellung im TM gesagt werden: Petrarca beschreibt den Tod²²⁷ als weibliche Gestalt und als jenes wilde und ungestüme Wesen, wie ihn die Menschen dieser Zeit sahen (TM I/32-33). Doch erscheint der Tod auch als "demokratisch", da er alle Verstorbenen gleich behandelt, unbeirrt ihrer Herkunft und ihres sozialen Standes.²²⁸ Der Tod vermag sich zwar über Reichtum und gesellschaftlichen Stand hinwegzusetzen, aber nicht über Ruhm und Ehre.

Das Gesamtkonzept der *Triumph*i zeigt letztendlich, dass für Petrarca der Tod zwar als Sieger über das irdische Dasein hervorgeht, aber nicht das Ende des Lebens bedeutet. Der Tod wird von drei weiteren Triumphen besiegt, vom Ruhm, von der Zeit und zuletzt von der Ewigkeit.²²⁹ Laut Ariani bestimmt der TM und der darin sich ereignende Tod Lauras den Mittelpunkt des Werkes und bezeichnet gleichsam den Übergang von der „Zeit der Vergänglichkeit“ zum Ende der Zeit an sich, dem sich eine labile *Fama* vergebens entgegenstellt. Alles drehe sich dabei um die Vorbereitung des Gläubigen auf das nahende Ende, dem unabwendbaren Übergang vom irdischen, vergänglichen Dasein zum göttlichen *eterno* und dem ewigen Leben.²³⁰ Er sieht Petrarcas Bild des Todes stark den frühen lateinischen Literaturquellen verbunden, die den Tod bereits personifiziert beschrieben und einen Gegensatz zu der mittelalterlich-finsteren, Furcht einflößenden Vorstellung der Hölle schufen.²³¹ In den *Triumph*i setzt sich eine neuartige literarische Darstellung durch, die sich an den christlich-moralisch-geprägten und im Sinne der *studia humanitatis* gebildeten Menschen richtet, der in seinem Denken christliche Moralthologie (*pietas*) mit antiker Lebensweisheit (*sapientia*) verbindet.²³²

Die *Triumph*i übermitteln eine moralisierende, belehrende Botschaft und zielen auf das Bewusstmachen der Vergänglichkeit des Seins. Dies zeugt von einer christlichen Bewusstseinshaltung – der Tod ist allgegenwärtig und verschont niemanden. War im mittelalterlichen Verständnis der Tod noch Teil des Lebens, wendet sich im

²²⁷ im Italienischen und generell in den romanischen Sprachen wird der Tod als weibliches Wesen aufgefasst, auf diesen Aspekt wird in Kapitel 4 eingegangen werden.

²²⁸ Jenschewska, S.111.

²²⁹ Die letzten beiden *Triumph*i, der *Triumphus Temporis* und der *Triumphus Eternitatis* zeugen von der Kenntnis eines der wichtigsten Themen der Lehre des Augustinus, Zeit und Ewigkeit (Fenzi S.27).

²³⁰ Ariani (1988), S.225.

²³¹ Ebd., S.230.

²³² Vgl. dazu Grote S. 711-712.

15. Jahrhundert diese Auffassung und der Tod wandelt sich zum größten Feind des menschlichen Daseins.²³³ Im Dialog der beiden Liebenden im zweiten Gesang wird Petrarcas ambivalenter Zugang zum Tod deutlich. Vertritt Laura die mittelalterlich-christliche Auffassung des Todes als gottgewolltes Ende des irdischen Daseins, und das Sterben als Übergang in ein ewiges Leben, so wird in Petrarcas Antworten seine Angst vor dem Tod, der das Ende des von ihm so geliebten irdischen Daseins bedeutet, offenkundig. Man kann hier somit deutlich die bereits neuzeitliche Wertschätzung des irdischen Daseins erkennen, die sich mit der Sehnsucht nach Erlösung und der Hoffnung auf ein ewiges Leben überkreuzt.

Petrarca beschreibt bereits in seinem Brief oder vielmehr seinem Selbstgespräch mit dem bezeichnenden Titel *Ad se ipsum*, das er vermutlich im Jahr 1340 verfasste²³⁴, angsterfüllt und verzweifelt die schrecklichen Folgen der Pest, schildert wie scheinbar rings um ihn alte wie junge, reiche wie arme Menschen hinweggerafft werden, sich überall Leichenzüge ihren Weg bahnen, während sich keine Aussicht auf Rettung zeigt.

*Video pereuntis tempora mundi precipit transire fuga, morientia circum
agmina conspicio iuvenumque senumque, nec usquam tuta patet statio, non
toto portus in orbe panditur, optate non spes patet ulla salutis.*²³⁵

Er trauert um die vielen Bekannten und lieb gewonnenen Menschen, die er durch die Pest verloren hat und begründet das große Leiden der Menschen mit den Sünden, die sie auf sich geladen haben, welche nun durch den Zorn Gottes bestraft werden.²³⁶ Petrarcas Angst vor dem Tod wird hier deutlich, vor dem Tod der über alles siegt und dem man nicht entkommen kann. Es gäbe niemanden, der dem Tod furchtlos entgegen sehe, so auch er selbst nicht, denn der Tod komme immer unerwartet und plötzlich („*Si nescis, mors cuncta facit: solet illa venire improvisa equidem.*“, *Ad se ipsum*/75-76). Als einzige Hoffnung bleibe, dass man den Toten irgendwann nachfolge.²³⁷

²³³ Vgl. dazu die Ausführungen von Borst, S.403-404.

²³⁴ Schönberger, S.342.

²³⁵ *Ad se ipsum*/2-6.

²³⁶ Auch im ersten Brief seiner *Familiars*, der von Widmer auf 1349/50 datiert wird, schreibt Petrarca von den schrecklichen Erlebnissen im Jahr 1348, als viele seiner Bekannten und Freunde durch die Pest hinweggerafft werden (Widmer (2005), Einleitung S.18).

²³⁷ Widmer (2005), S.3; vgl. Fam. 1,1/2.

Petrarca bewegt sich somit an einem Scheitelpunkt, zwischen mittelalterlicher Weltverneinung im Sinne der „*contemptus mundi*“-Literatur und einer bereits der Neuzeit zugewandten Weltbejahung, die nun dem optimistischen Leitspruch „*Vitam non mortem recogita*“²³⁸ folgte.²³⁹ Seine Auffassung sieht den Tod als einerseits unabwendbares Ereignis und unerbittlichen Einschnitt in das menschliche Dasein, den er fürchtet und den er auf jede nur mögliche Weise zu überwinden versucht, und andererseits vertraut er sich vor allem in fortgeschrittenen Alter – in seiner wachsenden christlichen Hingebung – Gott an.

Petrarca stellt mit diesem neuen Lebensbild einen der Endpunkte des Mittelalters dar, seine philosophische Einstellung zu Leben und Tod steht am Ende einer mittelalterlich-christlichen Heilslehre und am Beginn einer frühhumanistisch-kritischen Lebensauffassung.²⁴⁰ Petrarca scheint sich fast selbst nicht für eine Auffassung entscheiden zu können, denn eine eindeutige Hinwendung zu Lauras Sichtweise, eine Zustimmung seinerseits, lässt sich meines Erachtens im zweiten Gesang (TM II/21-51) nicht feststellen. Die beiden Positionen bestehen parallel, als der Morgen graut lässt ihn Laura in seinem Zweifel und seiner Ungewissheit zurück. Petrarcas Zerrissenheit kann man meines Erachtens neben den *Triumph*i in erster Linie am *Secretum* erkennen, auf das bereits einige Male verwiesen wurde und das Enenkel als Petrarcas „*Geheimautobiographie*“ bezeichnet, in der er für sich ein „*neues literarisches und moralisches Programm*“ entwirft.²⁴¹

Seit dem 19.Jahrhundert gilt Francesco Petrarca als Vater des so genannten Renaissance-Humanismus, der sich an der griechischen und römischen Antike orientierte und in seinen Anfängen vorrangig eine literarische Bewegung war.²⁴² Petrarca studierte in erster Linie die Literatur und Kultur der römischen Antike, versuchte sich von den Fesseln der scholastischen Philosophie des Mittelalters zu befreien und sah den freien und gebildeten Menschen der Antike als

²³⁸ „Das Leben nicht den Tod bedenke!“; zitiert nach Bialostocki (1981), S.277.

²³⁹ Wetz, S.12.

²⁴⁰ Ebd., S.14-16.

²⁴¹ Enenkel, S.145. Enenkel zieht hier interessante Vergleiche zwischen Augustinus' *Confessiones* und Petrarcas *Secretum* und zeigt auch die wichtigen Differenzen auf; vgl. ENENKEL, Karl. »Selbstzensur. Petrarcas Geheimautobiographie: Von meinen innerlichen Konflikten (De secreto conflictu curarum mearum)«, in: Ders. *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographie des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin 2008, S.127-145.

²⁴² Wetz, S. 7 – 9.

erstrebenswertes Ideal. Dieses Ideal, sah er jedoch noch mit dem christlichen Glauben vereinbar. Er glaubte in der Verbindung von Bildung und Lebensweisheit nach antikem Vorbild und christlicher Lebensführung dieses Ideal erreichen zu können. Ohne christliche Lehre und göttliche Gnade konnte auch für Petrarca niemand weise und tugendhaft werden und er verband daher diese beiden Pole zu einem so genannten christlichen Humanismus.²⁴³ Dass der Tod durch drei weitere Triumphe überwunden wird, allen voran durch den *Triumphus Fame*, und dass der Triumph der Ewigkeit und letztenendes der Triumph Gottes das Werk als sechstes Kapitel beschließt, ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung und soll im Folgenden näher betrachtet werden.

3.3. Der Stellenwert des Todes in Petrarcas Philosophie - zwischen mittelalterlich-christlichem Weltbild und Frühhumanismus

Dass man in Hinblick auf Petrarcas Todeswahrnehmung den *Triumphus Mortis* nicht isoliert, sondern in seiner konzeptuellen und inhaltlichen Verbindung mit den letzten drei Triumpfen betrachten muss, wurde in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits erwähnt. Die Todeswahrnehmung Petrarcas muss auch in ihrer philosophischen Verbindung mit den Triumpfen des Ruhmes, der Zeit und der Ewigkeit analysiert werden. Besonderes Augenmerk muss dabei auf die Rolle des unmittelbar folgenden *Triumphus fame* gelegt werden. Gerade die Überwindung des Todes durch *fama* und nicht durch den Glauben und das „Sich-Anvertrauen-an-Gott“, stellt einen zentralen Aspekt der Todesauffassung bei Petrarca dar. Der Tod wird vom irdischen Nachruhm besiegt, der somit Unsterblichkeit beschert. Diese „Rangordnung“ der beiden Triumphe verdeutlicht den Stellenwert des Ruhmes und Petrarcas Hoffnung auf öffentliche Anerkennung für seine Dichtung um dadurch den eigenen Tod zu überwinden.

Das Aufleben dieses antiken und profanen Ruhmideals, wie es Petrarca in seinen *Triumphis* bearbeitet, stellt ein weiteres Beispiel für den bereits angesprochenen Mentalitätswandel im Spätmittelalter dar. Basierend auf diesem hoffnungsvollen

²⁴³ Wetz, S. 9-12.

Gedanken, durch Ruhm den Tod überwinden zu können, versuchten sich Herrscher und Mächtige den Nachruhm und Unsterblichkeit mithilfe von Denkmälern, Stiftungen und generellem Mäzenatentum zu sichern.²⁴⁴ Neben dem frommen Wunsch nach Fürbitten sollten die Stiftungen auch dafür Sorge tragen, weder von den Menschen noch von Gott vergessen zu werden.²⁴⁵ Der Ruhm als Möglichkeit der Überwindung des Todes wird in der Literatur bereits bei Horaz thematisiert, der die menschliche Existenz mit einem „flüchtigen Schatten“ („*pulvis et umbra sumus*“²⁴⁶) vergleicht.²⁴⁷ Petrarca greift mit seiner Hierarchie der *Triumph*i somit einen wesentlichen Gedanken der antiken Philosophie auf und bindet diesen in sein christlich geprägtes Weltbild ein. Schon im frühen Humanismus sahen sich Philosophen, Künstler und Dichter vor allem durch ihre geistigen Leistungen repräsentiert, die – im Gegensatz zum vergänglichen Körper – unsterblich und unvergänglich blieben. Dieses *ingenium* sei es, der schöpferische Geist, der die Identität des Menschen ausweise.²⁴⁸

Durch die literarischen Huldigungen Petrarcas findet auch Laura ihren Platz in der Geschichte, sie ist ihm dankbar für diese Bedeutung, die er ihr zumisst, und die *gloria*, die sie dadurch erfährt. Doch sind es gerade dieser Ruhm und die zu rettende Ehre, die zu ihrem vernunftgeleiteten, abweisenden Verhalten führen und die ihrer Liebe letztendlich im Wege stehen („[...] *perché a salvar te e me null'altra via era, e la nostra giovenetta fama* [...]“, TM II/91-92).²⁴⁹ Betrachtet man die Ordnung der *Triumph*i allerdings weiter, so wird letztendlich auch die *fama* übertroffen. Die eigentliche Zielbestimmung des Menschen sei das Erlangen des ewigen Lebens und die Unsterblichkeit in der Gemeinschaft mit Gott. Das irdische Dasein, so erklärt auch Laura, sei letztendlich nur eine Zwischenstation und der Tod nur ein kurzes Seufzen („[...] *ma, pur che l'alma in Dio si riconforte, e 'l cor, che 'n se medesimo forse è lasso, che altro ch'un sospir breve è la morte?*“, TM II/49-51).²⁵⁰ Mithilfe der *fama* wird somit zwar der Tod überwunden, doch letztendlich verblasst diese Erinnerung mit

²⁴⁴ Dinzelbacher (2007), S.31.

²⁴⁵ Ohler, 35.

²⁴⁶ *Carmen saeculare*/4, 7, 16; zitiert nach Singer, S.114.

²⁴⁷ Wolbert, S.23-24.

²⁴⁸ Ebd., S.28.

²⁴⁹ Ariani (1999), S.294-295.

²⁵⁰ Hartung, S.59.; er verweist an dieser Stelle auf das III. Buch des *Secretum*.

dem Fortlaufen der Zeit. Im Sinne der gesamten Ordnung der *Triumph*i werden von Petrarca letztendlich die Erlösung nach der christlichen Vorstellung und das ewige Leben an der Seite Gottes zum höchsten Ziel erklärt. Diesem Ziel wird auch die *fama* untergeordnet. Der Drang Petrarcas, Unsterblichkeit mittels des zu Lebzeiten erlangten irdischen Ruhmes zu erreichen, verliert somit in Hinblick auf das ewige Leben und die Unsterblichkeit der Seele schlussendlich an Bedeutung.

Betrachtet man jedoch Petrarcas gesamtes literarisches Schaffen, zeigt sich, dass er nicht immer diese Wertung und Ansicht verfolgte.²⁵¹ Bereits im zweiten Brief des ersten Buches der *Familiars*, der von Widmer auf ca. 1323/25 datiert wird, beschreibt Petrarca die unermessliche Bedeutung des Ruhmes.²⁵² Er versichert sich scheinbar selbst, dass das Ende des Lebens gleichsam den Beginn des Ruhmes bedeute (Fam. 1,2/4).²⁵³ Aber auch in anderen Werken, wie in *Africa*, betont Petrarca diese Auffassung.²⁵⁴

*Humana michi satis est gloria;
ad illam suspiro, et mortalis non sini mortalia concupisco.*²⁵⁵

Auch die folgenden Zeilen aus dem *Canzoniere* betonen, dass gerade der Ruhm den Menschen unsterblich mache.

*[...] ma 'l nostro studio è quello
che fa per fama gli uomini immortali.*²⁵⁶

Im *Secretum* wird dieser Gedanke auf die Spitze getrieben, als Petrarca im letzten Gespräch mit Augustinus die Bedeutung des dichterischen Ruhms betont und den Drang beschreibt, seine Werke noch vor dem Tod abzuschließen. Dieser Drang beherrsche ihn mehr, als der „große Gedanke“, der ihn auf geradem Weg zum Heil führen würde.²⁵⁷ Augustinus hingegen fordert ihn auf, über die Kurzlebigkeit des Ruhmes, die Endlichkeit des Lebens und den nahenden Tod nachzudenken.²⁵⁸

*Tu quoque, qui nunc etate florida superbus alios calcas, mox ipse calcaberis.
He cogita; he diebus ac noctibus meditare, non solum ut hominem sobrium ac*

²⁵¹ vgl. auch Visser, S.131-133.

²⁵² Widmer (2005), Einleitung S.18.

²⁵³ Ebd., S.14.

²⁵⁴ Visser, S.132.

²⁵⁵ Ebd., S.133.

²⁵⁶ Canz. 104/13-14, zitiert nach Visser, S.133.

²⁵⁷ Grote, S.719-720.

²⁵⁸ Cardelle De Hartmann, S.569.

*nature sue memorem, sed ut philosophum decet; atque ita teneas intelligi debere quod scribitur: „Tota philosophorum vita commentatio mortis est“.*²⁵⁹

Folgt man den Ausführungen von Wilkins, stößt man auf ein weiteres Argument, dass für die Bedeutung der *Fama* und ihre Rolle als Siegerin über den Tod in der Machthierarchie Petrarcas spricht. Laut Wilkins war als Struktur der *Triumphus* ursprünglich eine Abfolge von lediglich vier Triumphen gedacht, womit der *Triumphus Fame* den Abschluss gebildet hätte.²⁶⁰ Bis 1370 waren die vier Triumphe fertig gestellt, wenn Petrarca auch nachträglich noch Veränderungen vornahm, bis in die letzten Jahre seines Lebens. Laut Wilkins bestehe kein Hinweis, dass Petrarca vor 1370 bereits daran gedacht habe, die beiden letzten Triumphe zu verfassen.²⁶¹ Erst wenige Jahre vor seinem Tod habe er sich mehr mit der Vergänglichkeit des irdischen Daseins und der Frage des Todes befasst und schließlich die beiden inhaltlich sehr eng miteinander verbundenen Triumphe der Zeit und der Ewigkeit niedergeschrieben.

Ich möchte an dieser Stelle einen zentralen Gedanken von Ulrich Leo aufgreifen, der sich bereits Anfang der 1950er Jahre mit der Bedeutung des Ruhmes bei Petrarca befasste und dessen Versuch den komplexen petrarkischen Ruhm-Begriff zu erfassen, auch einen entscheidende Ansatz für Petrarcas Einstellung zum Tod liefert.²⁶²

Petrarcas zwiegespaltenes Verhältnis zu Ruhm, der ihn auf dem Weg zu Gott „hindert“, ist unter anderem am Aufbau der *Triumphus* zu erkennen. In der Konzeption der *Triumphus* überdauert der im irdischen Leben erlangte Ruhm vorerst den Tod. Im *Canzoniere* zeigt sich der Ruhm als innerweltliche Sehnsucht, während im *Secretum* diese Sehnsucht nach Ruhm als moralisch verwerflich dargestellt wird, im Gegensatz zu der christlichen Himmelssehnsucht, einer *virtù* des gläubigen Christen. Gerade im *Secretum*, das laut Enenkel den Beginn einer „intellektuellen Neuorientierung“ aufzeigt²⁶³, und dem dortigen Streitgespräch mit Augustinus wird

²⁵⁹ *Secretum* III/ 18, zitiert nach Regn, S.392-395.

²⁶⁰ Laut Wilkins habe Petrarca die Triumphe zu Beginn als zweiteilige Dichtung (*Triumphus Cupidinis* und *Triumphus Pudicitia*) geplant. Erst nach dem Tod Lauras habe er den *Triumphus Mortis* hinzugefügt und noch später, in der wachsenden Besorgnis um dauerhaften Ruhm, den *Triumphus Fame*; vgl. Wilkins (1964), S.440.

²⁶¹ Wilkins (2003), S.289.

²⁶² LEO, Ulrich. »Petrarca, Ariost und die Unsterblichkeit«, in: *Romanische Forschungen*, Bd. 63, 1951, S.241-281.

²⁶³ Enenkel, S. 133.

dieser Konflikt zwischen verdientem Nachruhm und dem christlichen Gebot der Demut deutlich.²⁶⁴ Petrarca ist nicht bereit, dem irdischen Nachruhm zu entsagen, in der Hoffnung, dass das Irdische mit dem Überirdischen vereinbar sei. Genauso wenig habe sich Petrarca nicht zwischen der Hölle im Jenseits und der Vergessenheit im Diesseits entscheiden können, eine Gespaltenheit, dies sich auch darin zeigt, dass er das Altertum studierte und schließlich dieses zugunsten des Christentums verleugnete und den Gegensatz Wissenschaft und Glaube nie überwinden konnte. Der Weg zur himmlischen Unsterblichkeit war ihm genauso wichtig, wie die irdische Unsterblichkeit.²⁶⁵ Dieser Ruhm-Begriff Petrarcas weist laut Leo in die Renaissance voraus. Wesentlich ist auch, dass er die Begriffe *fama* und *gloria* synonymisch gebraucht, wobei er den Begriff *gloria* von Cicero übernimmt, die Bezeichnung *fama* hingegen von Dante.²⁶⁶ Diese Vermischung der antik-profanen Bezeichnung des Ruhmes und jener christlich geprägten verdeutlicht Petrarcas schwankende Auffassung, die die *gloria* sowohl aus der Gnade Gottes, aber auch aus der Gnade des Lesers heraus entstehen lässt.²⁶⁷

Einhergehend mit der Frage nach der Bedeutung des Todes stellt sich auch die Frage nach der Auffassung des Jenseits. Um Petrarcas Verständnis vom Tod abzuschließen möchte ich noch auf den letzten Triumph näher eingehen, den *Triumphus Eternitatis*, der im Italienischen oft auch als *Trionfo della divinità* übersetzt wird und laut Wilkins²⁶⁸ gemeinsam mit dem TT in den letzten Jahren seines Lebens entstand, als er sich zunehmend über das Leben nach dem Tod Gedanken machte.

Das ewige Leben, die Glückseligkeit, baut für Petrarca auf der *visio Dei* auf, der Gottesschau.²⁶⁹ Wie der Tod, erscheint auch Laura, die nach dem TM in den Hintergrund rückt, im letzten Triumph wieder und strahlt als *beatissima*, die weit vor ihrem natürlichen Ende vom Tod aus dem Leben gerissen wurde zwischen den übrigen anmutigen Seelen („*E tra l'altre leggiadre e pellegrine, beatissimima lei che Morte*

²⁶⁴ Grote, S.719.

²⁶⁵ Leo, S.241-245.

²⁶⁶ Ebd., S.246-250; Dante gebraucht den Begriff *gloria* als Bezeichnung für „Gottesruhm“, die Bezeichnung *fama* für „Erdenruhm“.

²⁶⁷ Leo, S.251.

²⁶⁸ Wilkins (2003), S.290.

²⁶⁹ Bertolani (2005), S.187 verweist hier auf RVF Sonett 191: „*Sì come eterna vita è veder Dio, né più si brama, né bramar più lice così me, donna, il voi veder, felice fa in questo breve et fraile viver mio.*“.

occise assai di qua dal natural confine!“, TE/85-87). In Petrarcas Endvision existiert die Zeit nicht mehr, er beschreibt das Jenseits als friedliches Paradies („*etate immobile ed eterna*“, TE/21), in der weder Vergangenheit, Jetzt noch Zukunft bestehen. Und seine Hoffnung konzentriert sich darauf, Laura im Himmel wieder zu sehen („[...] *se fu beato chi la vide in terra, or che fia dunque a rivederla in cielo?*“, TE/144-145).²⁷⁰

Die Figur der Zeit im *Triumphus Temporis* wird wie der Tod als wütendes Wesen geschildert. Was der Tod nicht vernichtet, wird von der Zeit hinweggerafft, die Petrarca als „zweiten Tod“ bezeichnet („[...] *tutto vince e ritoglie il Tempo avaro; chiamasi Fama, ed è morir secondo [...]*“, TF/142-143), während im christlichen Glauben ja nur die Sünder den „zweiten Tod“ sterben müssten (Offb. 21,8; siehe Ausführungen S.29).²⁷¹ Petrarca denkt über die Unaufhaltsamkeit der Zeit nach und kritisiert jene, die dank ihres Ruhmes auf ein neues Leben nach dem Tod hoffen.²⁷² Die Zeit kann der *fama* der Verstorbenen jedoch zuletzt nichts mehr anhaben, diejenigen die im irdischen Dasein ruhmreich waren, werden nach der Auferstehung nun allerdings durch die Gemeinschaft mit Gott Ruhm erlangen und schöner als je zuvor in ewiger Schönheit erstrahlen („[...] *e 'l Tempo, a disfar tutto così presto, e Morte in sua ragion contato avara, morti insieme seranno e quella e questo.*“, TE/124-126).²⁷³ Damit werden der Tod und die Zeit, als die beiden „negativen“ und zerstörerischen Kräfte, noch einmal der Macht Gottes gegenübergestellt. Die vermeintlich gegensätzlichen Aspekte Erdenruhm und Himmelsseeligkeit des Menschen werden im letzten Kapitel der *Triumphhi* nicht antithetisch gegenübergestellt, sondern in eine gefühlsmäßige Synthese gebracht.²⁷⁴

*E quei che Fama meritaron chiara,
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
l'obblivion, gli aspetti oscuri et adri,
più che mai bei tornando, lasceranno
a Morte impetuosa, a' giorni ladri;
ne l'età più fiorita e verde avranno
con immortal bellezza eterna fama.*²⁷⁵

²⁷⁰ Ariani (1999), S.295-296; Wilkins (1964), S.290.

²⁷¹ Leo, S.253-254.

²⁷² Pacca, S.475.

²⁷³ Vgl. auch den Kommentar von Bezzola, S.131-133. In der Apokalypse werden die Toten als schöne Wesen mit hellen, blonden Locken im strahlenden Licht beschrieben (Every, S.108).

²⁷⁴ Leo, S.255.

²⁷⁵ TE/127-134.

Dass sich Petrarcas Weltbild und seine Ansicht von Tod und Jenseits von der mittelalterlich-christlichen Sichtweise distanziert, zeigt ein inhaltlicher Vergleich mit Dantes *Commedia*. Während bei Dante der Mensch in Ausübung des freien Willens Gefahr läuft, durch *giustizia* belohnt oder bestraft zu werden, ist das zentrale Thema der *Triumph* der Mensch, der durch seine ruhmvollen Verdienste und seine tugendhaften Handlungen im Diesseits wahren Ruhm und ewige Schönheit erlangen wird („*E quei che Fama meritaron chiara [...] ne l'età più fiorita e verde avranno con immortal bellezza eterna fama.*“ TE/127-134).²⁷⁶ In der *Commedia* ist die göttliche Vorsehung die Kraft, die das Leben lenkt, in den *Triumph* ist es der Mensch in seinem Streben nach Selbstverwirklichung.²⁷⁷

Auch anhand des Vergleichs zwischen dem letzten Kapitel der *Triumph* und dem letzten Buch des *Secretum* wird deutlich, wie sehr sich Petrarcas Bewusstsein und seine Werteinschätzung über die Jahrzehnte hin ändern.²⁷⁸ Im *Secretum* wird der tugendhafte Mensch aufgefordert, Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen und die Eigenverantwortung nicht an „geistliche Autoritäten“ oder christlich-moralische Vorschriften abzuschieben. Der Mensch befreit sich dadurch in gewisser Weise von der Abhängigkeit von Gott und beginnt sich als unabhängiges Individuum wahrzunehmen.²⁷⁹ Im TE hingegen unterwirft sich Petrarca schließlich wieder stärker den christlichen Moralvorstellungen und der Hoffnung auf die Gnade Gottes am Ende seiner Tage.

Petrarca lebt, so sollte in diesem Kapitel veranschaulicht werden, zwischen Spannungen und Gegensätzen, so auch zwischen der Sehnsucht nach Gott und der Angst vor dem Tod. Doch ist diese Angst vor dem Tod auch im christlichen Glauben tief verwurzelt, so schreibt etwa Markus in seinem Evangelium von den letzten Worten Jesu Christi am Kreuz „*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“ (Mk 15,34).²⁸⁰ Petrarca ruft in seinem Brief *Ad se ipsum* aus dem Jahr 1340 um Hilfe, auf den rechten Pfad geführt zu werden und schließlich dorthin zu gelangen, wo die Seligen wohnen („*Quis ergo succurret misero? Tuto quis tramite ducet, felices ubi sunt*

²⁷⁶ Vgl. auch den Kommentar von Bezzola, S.133.

²⁷⁷ Bernardo (1955), S.507.

²⁷⁸ Laut Cardelle de Hartmann (vgl. S.567) beginnt Petrarca bereits 1347 mit der Arbeit am *Secretum*, also kurz bevor er mit den *Triumph* beginnt, aber auch rund 25 Jahre vor der Niederschrift des *Triumphus Eternitatis*.

²⁷⁹ Grote, S.720.

²⁸⁰ Buhlmann, S.21.

anime populusque beatus?“, Ad se ipsum/133-135). An anderer Stelle betont er, dass das Leben zu kurz sei, die Zeit unaufhaltsam dahin laufe und schlussendlich Alter und Tod bringe.²⁸¹

*Impellunt momenta levem successibus horam: Illa diem noctemque fugat;
fugientibus illis luna pererrato tenuata revertitur orbe; illa rapit soles et
magnos conficit annos. Hi senium mortemque ferunt: sic omnia miscens
tempus et instabili transcurrit vita meatu, nec reditura ruit [...].*²⁸²

Petrarca beschreibt seine Zerrissenheit zwischen den irdischen Leidenschaften und dem Streben nach dem ewigen Leben. Eine Zerrissenheit, die auch aus den *Triumphis* deutlich hervor geht. Zwischen Hoffnung und Angst hin und her gerissen, glaubt er bereits im Jahr 1340 schon bald das Ende seines irdischen Daseins zu erfahren und vor dem Jüngsten Gericht gerichtet zu werden (*„[...] spes longa tremorque hactenus assidue nostro de pectore certant. At breve tempus erit, quando exitus ipse docebit quis fuerim vere [...]“*, Ad se ipsum/140-143).²⁸³

Um 1343, als sein Bruder Gherardo in das Karthäuserkloster Montrieux eintritt, schlittert Petrarca schließlich in eine tiefe Sinnkrise, zweifelt seine bisherige Begeisterung für die antike Philosophie und seinen Lebensstil an und beschließt sein Leben zu ändern. In dieser Zeit entsteht unter anderem auch der erste Entwurf zum *Secretum*²⁸⁴, worin er in einer Art „Selbstzensur“ die Irrwege seines Lebens erkennt.²⁸⁵ Der höchste Nutzen seiner Werke, so Enenkel, wird nun der Überwindung der Todesfurcht zuerkannt.²⁸⁶ Auch in seinem Brief über die Besteigung des Mount Ventoux (*Fam.* 4,1), für welchen Billanovich als *terminus post quem* das Jahr 1343 angibt, das Jahr als Petrarca's Bruder in das Kloster eintrat²⁸⁷, zeigt sich Petrarca's zwischen zwei Epochen oszillierendes Weltbild und seine bedeutende Rolle an der „Schwelle zur Neuzeit“. Die kurzen Ausblicke in eine neue Epoche, die Neugier für die Natur und die ästhetische Erfahrung der Landschaft, werden in diesem Brief von der traditionellen Heilssorge und Weltverneinung übertroffen, jedoch tritt Petrarca's auf die Renaissance vorausweisender Geist deutlich hervor. Die Worte des

²⁸¹ Schönberger, S.104-111.

²⁸² *Ad se ipsum*/89-95.

²⁸³ Schönberger, S.104-111.

²⁸⁴ Bezzola, S.6.

²⁸⁵ Enenkel, S.133.

²⁸⁶ Ebd., S.144.

²⁸⁷ Steinmann, S.45.

Augustinus aus dessen *Confessiones*, die er am Ende seines beschwerlichen Aufstiegs, der sinnbildlich ist für seine Suche nach dem rechten Lebensweg und dem Aufstieg zum ewigen Leben, aufschlägt, ermahnen ihn zu einem maßvollen Leben und führen ihn dazu, sein bisheriges Dasein kritisch zu überdenken.²⁸⁸ Durch die Selbstreflexion und die Konzentration auf die Kraft des menschlichen Geistes gelingt es ihm, sich aus einer existenziellen Krise zu befreien und sein Leben zu ändern.²⁸⁹ Wie sich Gott Augustinus erbarmte, der wie Petrarca in seiner Jugend auf Irrwege geraten war, hofft auch Petrarca schlussendlich „auf den rechten Weg zurückgelenkt“ zu werden.²⁹⁰

Im 12. Brief des 22. Buches der *Familiars*, den Petrarca im Jahr 1360 verfasst, beschreibt Petrarca die Ausbreitung der Schwarzen Pest und befasst sich in diesem Zusammenhang mit der Unentrinnbarkeit des Schicksals und der Macht der Fortuna.²⁹¹ Petrarca spricht von der unnötigen Furcht vor dem Tode, da alles vorherbestimmt sei und die Todesfurcht noch schlimmer sei als der Tod selbst (Fam. 22,12/22-24).²⁹² Auch diese Annäherung an die christliche Prädestinationslehre, an das theologische Konzept der Vorherbestimmung des menschlichen Schicksals, geht im Wesentlichen auf Augustinus zurück.²⁹³ Es zeigt, wie sehr sich Petrarca gegen Ende seines Lebens Gott anvertrauen möchte, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass er den TE erst im Jahr seines Todes beginnt und auch vollendet.

Watkins hat in einem Essay aus dem Jahr 1972 bereits die Entwicklung der Todeswahrnehmung bei Petrarca behandelt.²⁹⁴ Der „Schwarze Tod“, der so oft als eine der entscheidenden Komponenten für die kulturellen und soziologischen Veränderungen im Spätmittelalter bezeichnet wird, betrifft auch Petrarca persönlich.

²⁸⁸ Steinmann, S.45-49.

²⁸⁹ Rieks, S.246.

²⁹⁰ Fam. II/9, 14-15; verfasst im Dezember 1336; zitiert nach Widmer, S.101-102.

²⁹¹ Widmer (2009), Einleitung S.119.

²⁹² Ebd., S.549; Petrarca scheint hier auf die Einstellung der antiken Stoiker, wie Seneca, zurückzugreifen, die ebenfalls die Rechtfertigung der Todesfurcht in Frage stellen: „*Non mortem timemus sed cogitationem mortis*“ („Wir fürchten uns nicht vor dem Tode, sondern vor dem Gedanken an den Tod.“), Epistulae/30,15 (zitiert nach Bialostocki (1981), S.270).

²⁹³ Augustinus' Prädestinationslehre zählt zu seinen radikalsten Ansätzen. Er sieht das menschliche Leben als Unterwerfung unter einen „Seelenherrscher“, der bei einem richtigen Leben Gott ist, bei einem falschen Lebensweg der Teufel. Die Wahl des Lebensweges sieht Augustinus somit nicht als Entscheidung des freien Willens, sondern als von Gott gelenkter Akt. Seine Gnadenlehre sieht also vor, dass sich die Entscheidung über Heil oder Verderben nicht dem Menschen überlassen ist, sondern liegt in Gottes Gnade (Flasch, S.190-192).

²⁹⁴ Siehe: WATKINS, Renee. »Petrarch and the Black Death: From Fear to Monuments«, in: *Studies in the Renaissance*, Vol. 19, Chicago 1972, S.196-223.

1348 verliert er einige seiner Freunde, als die Pest 1361 erneut zuschlägt auch seinen Sohn. Petrarca wird nicht zuletzt durch diese persönlichen Verluste dazu gebracht, sein bisheriges Leben zu überdenken und sich Gott zuzuwenden. Nach dem Tod Lauras 1348 ermahnt er sich schließlich zu asketischer Selbst-Disziplin.²⁹⁵

Petrarca war Zeit seines Lebens von einer Unruhe und christlichen Sehnsucht geprägt, gepaart mit der Angst vor dem Tod, der Vergänglichkeit und dem unaufhaltsamen Lauf der Zeit.²⁹⁶ Er bestimmt dabei den Tod nicht nur zum zentralen Element seiner *Triumph*i, sondern macht ihn auch zum Ausgangspunkt seiner Lebensphilosophie und der Frage nach dem Sinn des Lebens.²⁹⁷ Laut Ariani steht die Beschreibung des Todes bei Petrarca zwischen einem christlichen Stoizismus und einem augustinischen Platonismus.²⁹⁸ Er bezeichnet Petrarcas philosophische Weltanschauung als *Protohumanismus*, der von Gegensätzen geprägt ist und zwischen zwei Welten, dem Mittelalter und dem Humanismus, gefangen ist.²⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich zur Bedeutung des Todes im TM und im Gesamtkonzept der *Triumph*i festhalten, dass Petrarca einen vorerst triumphierenden, aber schließlich der *fama* unterlegenen Tod, mit einer angsterfüllten und im Grunde christlichen Hoffnung auf Unsterblichkeit verbindet, die sich gegen Ende seines Lebens in den Vordergrund drängt. Die Bedeutung des irdischen Ruhmes, die Petrarca in vielen seiner Werke betont, scheint mit fortschreitendem Alter von der Hoffnung als guter Christ mit der Aufnahme in das „Reich Gottes“ Unsterblichkeit zu erlangen, verdrängt zu werden. Er sieht den Tod aber dennoch als unerbittliche Macht, als unabwendbaren Einschnitt, der die Menschen aus dem Leben reißt und Kummer und Leid mit sich bringt. Vor diesem emotionalen und philosophischen Hintergrund erscheint die Personifikation des

²⁹⁵ Watkins, S.198-199. Petrarca vermerkt in seiner Virgil-Kopie den Tod Lauras: „*Queste parole m'è parso di dover scrivere qui, per acerba memoria del fatto e non senza una certa amara dolcezza, in questo luogo proprio che così spesso ritorna sotto à miei occhi, affinché io sia tratto à considerare che nulla più debba piacermi in questa vita, e affinché della frequente contemplazione di esse e della riflessione sulla fugacità del tempo io sia ammonito a pensare che, rotto il più grave laccio, è giunto ormai il tempo di fuggire da Babilonia. La quel cosa, con la grazia di Dio, mi sarà facile, se esaminerò aspramente ma virilmente gli affanni inutilissimi del tempo trascorso, e le vane speranze, e gli eventi in attesi.*“ (zitiert nach Watkins, S.199).

²⁹⁶ Leo, S.259.

²⁹⁷ Wehle, S.221.

²⁹⁸ Ariani (1999), S.26-27.

²⁹⁹ Ebd., S.18. Ariani führt darauf auch den anfänglichen Misserfolg seiner lateinischen Werke unter den Humanisten des 15.Jahrhunderts zurück.

Todes im *Triumphus Mortis*, trotz Petrarcas Ungewissheit und Angst vor dem Tod, als menschenähnliches, wenn auch energisches und zorniges Wesen. In wiefern der Text Petrarcas und sein Bild des personifizierten Todes in der Bildenden Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit aufgenommen und umgesetzt werden, soll im folgenden Kapitel den Hauptaspekt der Analyse darstellen.

4 Der Tod als ikonographisches Motiv - der *Triumphus Mortis* und seine Rezeption in der Buchillustration

Der Mensch des späten Mittelalters wird sich der Vergänglichkeit des irdischen Daseins bewusst, ausgelöst von weitgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen und dem Ausbruch schwerer Seuchen, wie der Pest im Jahr 1348, die auch Petrarcas unmittelbares Umfeld betrifft.³⁰⁰ Dies nimmt auch auf die Kunst großen Einfluss, Allegorien über den Tod und das Sterben haben im 14. Jahrhundert nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst „Hochkonjunktur“.³⁰¹ Die verschiedenen Erzählungen und Darstellungsschemata, die sich mit dem Tod befassen, wie die so genannten Totentanzdarstellungen, Verbildlichungen der *ars moriendi*³⁰² und der Legende der drei Lebenden und der drei Toten, sowie die Illustrationen des Todes als apokalyptischer Reiter, weisen eine gewisse Kontinuität und Darstellungstradition auf. Durch die Zusammenlegung und Motivvereinfachung dieser „Rahmenthemen“ bildet sich im Laufe des Mittelalters eine reiche Ikonographie der Personifikation des Todes aus.³⁰³ Dabei muss angemerkt werden, dass sich die Personifikation des Todes erst etabliert, als die Darstellung des Sterbens und der Toten bereits üblich war.³⁰⁴

Der Tod begegnet somit in verschiedenen Darstellungsformen, als Personifikation in diversen Bildmotiven und Erzählungen, in der Darstellung der Toten und Sterbenden und im Übertragenen Sinne auch im Tod des gekreuzigten Christus. Der Wandel der Darstellungsweise vom heroischen, „lebendigen“ Christus zum leidenden Christus zeigt eine Veränderung in der Wahrnehmung des zum Feind des Lebens gewordenen Todes.³⁰⁵

Für die neuere Forschung steht fest, dass sich Petrarca für seinen TM auch durch bildliche Darstellungen mit Todesthematik inspirieren ließ, wie etwa dem *Trionfo della Morte* im *Camposanto* von Pisa (vgl. Abb.1) oder jenem in Santa Croce von

³⁰⁰ Nicht nur Laura wird von der Pest hinweggerafft, auch einige Personen aus Petrarcas Freundes- und Bekanntenkreis sind betroffen, Watkins, S.198.

³⁰¹ Pace, 363.

³⁰² Anders als die Totentänze beabsichtigten die Darstellungen der *ars moriendi* allerdings nicht zu schockieren, sondern versuchten die wesentlichen Aspekte der Tugendlehre zu vermitteln (Palmer, S.325).

³⁰³ Stiegemann, S.48.

³⁰⁴ Wille, S.112.

³⁰⁵ Vgl. dazu Pace, S.336 und S.361.

Andrea Orcagna (vgl. Abb.2), der nur mehr in Bruchstücken erhalten ist.³⁰⁶ Mit seinem Konzept, abstrakte Inhalte als Personifikationen darzustellen, folgt er antiken und mittelalterlichen Beispielen, etwa der Darstellung der Tugenden und Laster, wie sie in der bildenden Kunst u.a. bei Ambrogio Lorenzetti in seiner „Allegorie der Guten und der Schlechten Regierung“ im Palazzo Pubblico in Siena (um 1338) umgesetzt wurde (vgl. Abb.3).³⁰⁷ Abstrakte Eigenschaften oder Tugenden in Form von Triumphzügen darzustellen, wurde jedoch weniger im literarischen Feld, als vielmehr im Bereich der bildenden Künste aufgegriffen.³⁰⁸ Petrarcas Text bietet dem Maler nun die Möglichkeit, dieses Konzept anhand von lebendigen Figuren darzustellen.³⁰⁹ Laut Weisbach ist die allegorische Triumphdarstellung, die sich im Laufe des frühen *Quattrocento* für die Illustration aller sechs Triumphe durchsetzte, vor allem durch die in der damaligen Zeit üblichen Prozessionen zu erklären, die zwar im religiösen Kontext standen, sich aber stark an den römischen Triumphzügen orientierten.³¹⁰

In der Forschung gilt es als erwiesen, dass die Illustration der *Triumph* in Florenz ihren Ursprung nimmt. Die früheste bildnerische Reaktion auf das Werk und den *Triumphus Mortis* Francesco Petrarcas zeigt sich dabei in der Buchillustration, vorerst in Italien, in weiterer Folge auch in Frankreich. Bereits Masséna und Müntz sprechen 1902 in ihrem Essay von mindestens 20 Handschriften, die um 1450 in Florenz entstanden sein sollen.³¹¹ Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts werden Petrarcas *Triumph* auch in anderen Bildmedien aufgegriffen³¹², bereits in den 1440er Jahren stellen sie ein beliebtes Motiv in der florentinischen *cassoni*-Malerei dar (vgl. Abb.6).³¹³ Ich möchte mich in der folgenden Analyse jedoch vorwiegend auf die Buchillustration konzentrieren und nur vergleichend auf Beispiele anderer Bildmedien verweisen.

³⁰⁶ Sticca, S.49.

³⁰⁷ Nyholm, S.236-237.

³⁰⁸ Grote, S.740 – 741.

³⁰⁹ Nyholm, S.236-237.

³¹⁰ WEISBACH, Werner. »Petrarca und die bildende Kunst«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 26 (1903-04), S.265-287.; zitiert nach: Nyholm, S.238.

³¹¹ Masséna/Müntz, S.153.

³¹² Trapp, S.507; Carandente, S.38.

³¹³ Ebd., S.509.

Von Petrarcas Werken nehmen die *Triumph*i den größten Einfluss auf die Kunst der Renaissance, wie zahlreiche Darstellungen in Manuskripten, Drucken, *cassoni*-Tafeln oder Tapisserien verdeutlichen. Charakteristisch für die ikonographische Tradition der *Triumph*i, ist die relativ späte Entwicklung im *Quattrocento* und ihre Einheitlichkeit, die sich vor allem durch die Arbeit der Werkstätten und die Überlieferung und Verbreitung der ikonographischen Darstellungsformen durch Musterbücher erklären lässt.³¹⁴

Die *Triumph*i erweckten aber nicht nur in Italien das Interesse der Künstler, sondern in ganz Europa.³¹⁵ Die Bildtradition der allegorischen Triumphzugdarstellung von Petrarcas *Triumph*i findet ab den 60er und 70er Jahren des *Quattrocento*, demnach beinahe 100 Jahre nachdem Petrarca seine Arbeit daran beendet hatte, durch Kupferstiche und später durch Holzschnitte von der Toskana ausgehend ihre weite Verbreitung.³¹⁶ Laut Grote werden bereits um 1440 in Florenz die ersten Bildmuster zur Illustration der *Triumph*i entwickelt, die als Kupferstiche oder Bildholzschnitte auch nördlich der Alpen bekannt werden.³¹⁷ Mit Beginn des 16. Jahrhunderts waren die *Triumph*i schließlich eine bedeutende ikonographische Quelle, und dies nicht nur in Italien, sondern auch in anderen Teilen Europas, in Frankreich, Deutschland und Flandern.³¹⁸ Die Begeisterung der Auftraggeber und Künstler für gerade dieses Werk Petrarcas ist für Nyholm zum Einen auf den Inhalt, zum Anderen auf die Art der Inszenierung zurückzuführen.³¹⁹

Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass diese frühen Illustrationen der *Triumph*i und des *Triumphus Mortis* im Speziellen nicht zum Ziel hatten, gläubigen Analphabeten den Text verständlich zu machen, oder den Gläubigen religiöse und moralisierende Inhalte intensiver zu vermitteln, zu einem christlichen Leben zu ermahnen und quasi „erzieherisch“ zu wirken, so wie etwa die Legende der drei Lebenden und der drei Toten.³²⁰ In den Darstellungen des *Triumphus Mortis* und der

³¹⁴ Dodge, S.177 und S.180.

³¹⁵ Nyholm, S.236.

³¹⁶ Marr, S.527.

³¹⁷ Grote, S.741.

³¹⁸ Dodge, S.177.

³¹⁹ Nyholm, S.236.

³²⁰ Wilhelm-Schaffer, S.250-251. Dass das Medium Bild bald zu einem bedeutenden „didaktischen Werkzeug der Volksliteratur“ wurde, zeigen die weit verbreiteten und vor allem reich bebilderten Sterbebüchlein (Schmitz, S.12). Bereits im 6.Jahrhundert formulierte Papst Gregor der Große die Bedeutung und die religiöse und

sechs Triumphe im Allgemeinen handelt es sich vielmehr um bildliche „Kürzel“ des Textes, symbolhafte Abkürzungen, wobei sich die Illustration des Werkes meist auf diese sechs „Titelblätter“ beschränkt, die die einzelnen Kapitel einleiten. Es wird in den Illustrationen keine genaue Darstellung des Inhalts des jeweiligen Triumphes beabsichtigt, sondern vielmehr eine Zusammenfassung des abstrakten Gedankens durch die Darstellung als Personifikation (Cupido, Pudicitia, Mors, Fama, Tempus, Eternitas). Ebenso, wie sich die *Triumph*i an gebildete Leser richten, setzen somit auch die Illustrationen zu den sechs Triumphen eine profunde Bildung und ein gewisses Verständnis für allegorische Darstellungen voraus. Als durchgängiges Motiv werden die sechs Allegorien, jene der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Ewigkeit – die meist als Dreifaltigkeit dargestellt wird –, größtenteils auf Triumphwagen stehend präsentiert, ausgestattet mit Attributen und Hinweisen auf ihre Bedeutung. Um diese zentrale Komponente gruppieren sich in den meisten, wenn auch nicht in allen Darstellungen, symbolische Hinweise auf inhaltliche Aspekte der einzelnen Kapitel. Der Inhalt des jeweiligen Triumphes wird somit symbolhaft vermittelt³²¹, auf Details der literarischen Vorlage wird nicht eingegangen und nur in seltenen Fällen werden mehrere inhaltliche Aspekte aus einem Triumph zu einem Kapitelbild zusammengefügt, wie etwa in der Darstellung des *Triumphus Mortis* in einer Handschrift aus dem Kreis des *Magister Vitae Imperatorum* aus der Biblioteca Apostolica Vaticana (vgl. Abb.7).

Wie in diesem Kapitel veranschaulicht werden soll, verändert sich der Darstellungstypus der *Triumph*i als einzelne allegorische „Triumphzüge“ nur gering. Allerdings ist die Darstellung der Personifikation des Todes im *Triumphus Mortis*, die uns rückblickend auf die Ausführungen in Kapitel 2 und 3 und Petrarcas Todeswahrnehmung besonders interessieren wird, seit den ersten überlieferten Illustrationen aus dem frühen 15.Jahrhundert einem deutlichen Wandel unterzogen.

Bevor konkret auf die Personifikation des Todes eingegangen wird, möchte ich mich kurz mit dem Darstellungstypus des „allegorischen Triumphzuges“ und

didaktische Funktion der Bilder (nicht nur in der Buchmalerei sondern auch bzw. in der damaligen Zeit vor allem der Monumentalmalerei), da sie die Bibel der Analphabeten darstellten. (Pächt, S.155).

Gerade der Tod hatte hier eine besonders eindringliche und emotionale Wirkung, eine Fülle an Höllendarstellungen und Bilder des Jüngsten Gerichts verdeutlichen dies bis heute.

³²¹ Wilhelm-Schaffer, S.253.

der Form der inhaltlichen Umsetzung des *Triumphus Mortis* von Francesco Petrarca befassen, um das Bildmotiv als Gesamtes nicht aus den Augen zu verlieren. Die Titelblätter der sechs Triumphe zeigen einige Komponenten, die in den meisten Darstellungen wiederkehren, die somit auch das Motiv „Triumph des Todes“ bestimmen. In erster Linie ist es die Darstellung des Triumphwagens, der dieses Bildmotiv gegenüber anderen Darstellungen des personifizierten Todes abgrenzt.

4.1. Das Triumphzugmotiv - Rezeption der Frührenaissance

*Vidi un vittorioso e sommo duce,
pur com'un di color che'n Campidoglio
triumfal carro a gran gloria conduce.*³²²

Das Motiv des Triumphzuges wird in sämtlichen Buchillustrationen gleichsam aufgegriffen, dies entspricht allerdings nicht dem Inhalt der literarischen Vorlage der *Triumphhi*. Der Triumphwagen selbst wird nur im *Triumphus Cupidinis* beschrieben, mit den hier einleitend angeführten Versen.³²³ Werden Amor³²⁴ und *Pudicizia* noch als triumphierend inszeniert, begleitet von einem Gefolge berühmter Persönlichkeiten aus der Antike und der damaligen Zeit, wird bereits im TM diese Form nicht mehr so klar ausgearbeitet. Im vierten Triumph des Ruhmes erscheint die Personifikation der *Fama* nur zu Beginn, um schließlich gänzlich zu verschwinden³²⁵, hingegen wird erneut auf die antike Triumphidee und die Triumphe römischer Heerführer verwiesen.³²⁶ Einem Triumphzug gleich werden zahlreiche, antike sowie zeitgenössische Persönlichkeiten aufgelistet, vergleichbar mit der Aufzählung bekannter Persönlichkeiten in Dantes *Commedia*, als dieser in Begleitung von Vergil die diversen Höllenkreise durchwandert.³²⁷ In den letzten beiden Kapiteln der

³²² TC I/13-15.

³²³ Carandente, S.45.

³²⁴ Amor auf seinem Triumphwagen wird von den „Liebessklaven“ umringt, den Männern und Frauen, die von der Leidenschaft und Lust übermannt wurden.

³²⁵ Fenzi S.27.

³²⁶ Pacca, S.350; vgl. auch Bezzola, S.17.

³²⁷ Fenzi, S.26; auch im 32. Gesang des Purgatoriums beschreibt Dante einen Triumphzug, jenen der Beatrice, vgl. zur Tradition des Triumphzugmotivs bei Dante, Petrarca und Boccaccio auch bei: BERNARDO, Aldo. »Triumphal Poetry: Dante, Petrarch and Boccaccio«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.33-45.

Triumphhi verschwindet die Triumphidee schließlich völlig aus der literarischen Vorlage.³²⁸

Mithilfe der Triumphidee setzt Petrarca zwar – im Namen eines neuen humanistischen Klassizismus im *volgare* – eine Abgrenzung zu Dantes *Commedia*, allerdings wird dieses Konzept nicht konsequent verfolgt.³²⁹ Die Bezeichnung der sechs Kapitel als „Triumphe“ geht demnach nicht mit der inhaltlichen Gestaltung einher. In der bildlichen Umsetzung der *Triumphhi* wird allerdings nahezu in allen Beispielen, die in dieser Arbeit untersucht und analysiert wurden, die Triumphdarstellung für alle sechs Kapitel übernommen (vgl. Abb.8), unbeirrt durch die differenzierte inhaltliche Gestaltung der literarischen Vorlage. Allein für den *Triumphus Eternitatis* wird häufig eine, an das Jüngste Gericht angelehnte Darstellung des von Engeln umgebenen, thronenden Christus (vgl. Abb.9) oder der Dreifaltigkeit gewählt (vgl. Abb.10).³³⁰

Triumphdarstellungen sind seit der römischen Antike verbreitet, sei es durch die Beschreibung antiker Autoren von siegreichen Feldherren, oder durch zahlreiche Reliefdarstellungen auf Triumphbögen und Sarkophagen die zumeist Herrscher auf dem Triumphwagen stehend zeigen, meistens im Gefolge begleitet von ihren Heertruppen oder von Kriegsgefangenen. Diese antike Tradition des Triumphzuges bleibt auch im Mittelalter bestehen, durch kirchliche Prozessionen und auch profane Umzüge im Sinne der Repräsentation. In der Neuzeit entwickelt sich der Triumphzug, ausgehend von Italien, zu einem zentralen Mittel herrschaftlicher Selbstdarstellung, nicht nur in Form von Darstellungen in der bildenden Kunst, sondern auch in Form von öffentlichen Umzügen.³³¹ Der Mensch wird im Humanismus als Teil der Geschichte anerkannt, das Triumphzugmotiv dient dabei als ideale Form der Bedeutungsvermittlung des „*historischen Subjektes*“.³³² Vor allem die Literatur, nicht nur Petrarcas *Triumphhi*, sondern auch Boccaccios Schilderung der

³²⁸ Wilkins (2003), S.290; laut Bini wird der Triumphzug überhaupt nur in den ersten beiden Triumphen dargestellt (Bini, S.53).

³²⁹ Fenzi, S.26.

³³⁰ Callmann, S.13.

³³¹ Nieder, S.162.

³³² Kimpel, S.123.

Fama in seiner „Amorosa Vision“, tragen wesentlich zur Wiederaufnahme des Triumphzugmotivs bei.³³³

Als bald avanciert die Triumphdarstellung zu einem wichtigen Thema in Literatur und Kunst, wobei sowohl historische und zeitgenössische Persönlichkeiten, als auch allegorische und mythologische Gestalten als triumphierende Sieger gezeigt werden. Die ersten allegorischen Triumphzugdarstellungen der bildenden Kunst begegnen im späten 14. Jahrhundert, dabei in erster Linie der Triumph der Gloria. Die erste bekannte Darstellung ist jene berühmte Miniatur von Altichiero aus der Bibliothèque Nationale de France von 1379 (vgl. Abb.11).³³⁴ Petrarcas *Triumph* verankern durch die Stufenfolge der allegorischen Triumphe diese Vorstellung im Geistesleben der italienischen Renaissance und bieten Anregungen für die bis in den Barock reichenden allegorischen Triumphdarstellungen.³³⁵

Petrarca übernimmt die Triumphidee von den antiken Triumphzügen der römischen Befehlshaber, die in historischen Quellen und lateinischen Schriften beschrieben werden und dadurch überliefert sind. Das Aufgreifen des Triumphzugmotivs ist somit auch ein Hinweis auf Petrarcas frühhumanistisches Gedankengut und dessen frühe Rezeption in Handschriften und Buchdrucken, gilt als ein Zeichen für die beginnende Antikenrezeption in der bildenden Kunst.³³⁶

Entgegen der literarischen Vorlage wird die Darstellung des allegorischen Triumphzuges seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in nahezu allen illustrierten *Triumph*-Ausgaben übernommen und von Florenz ausgehend durch die Buchmalerei und den Buchdruck als Modell der *Triumph*-Illustration weiter verbreitet. Laut Carandente war es für die Illustratoren nahe liegend, nicht nur dem ersten Triumph einen Triumphwagen zur Seite zu stellen, sondern auch den übrigen, zumal auch das Gesamtwerk von Petrarca den Titel *Triumph* erhalten hatte.³³⁷ Laut Weisbach hingegen habe man sich an den damals üblichen Umzügen und Festen

³³³ Nieder, S.163.

³³⁴ Ortner, S.65.

³³⁵ Olbrich, Bd. 7, S.419.

³³⁶ Bini, S.51.

³³⁷ Carandente, S.46.

orientiert, die dadurch zwischen dem Text und den Illustrationen die entscheidende Vermittlerrolle einnahmen.³³⁸

Betrachtet man die Gestaltung der Triumphwagen allerdings genauer, variiert diese zwischen den einzelnen Darstellungen stark. Erscheint das von Tieren gezogene Fuhrwerk in manchen Illustrationen des *Triumphus Mortis*, wie etwa jener aus der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz (vgl. Abb.12) als bäuerlich-ärmlicher Karren, wird in anderen Darstellungen ein triumphales Gespann präsentiert (vgl. Abb.6). Etwa in Francesco d'Antonio del Chiericos Illustration, aufbewahrt in der Biblioteca Trivulziana in Mailand, steht der Tod als Skelett auf einem golden glänzenden, tempelartigen Aufbau, der mit seinen Formen und Details bereits auf die Kunst der Renaissance voraus weist (vgl. Abb.18). Die bescheidenen, zum Teil aus Holz gefertigten Wagen könnten auch mit Absicht an Pestkarren erinnern wollen, mit denen zur Zeit Petrarcas die Opfer der Seuche abtransportiert wurden. Auch die Erscheinungsform der vorgespannten Tiere in den Illustrationen zum *Triumphus Mortis* spiegelt meist die Darstellung des Karrens wider, da sie zum Teil abgemagert und offensichtlich mit großer Anstrengung den Wagen über die am Boden liegenden Leichenberge zerren (vgl. Abb.19).

Die Illustration der *Triumphus* Petrarcas in Form von Triumphzügen gibt für die kunsthistorische Forschung etliche spannende Fragen auf, etwa den Bezug zwischen Literatur und Malerei, die Gründe für die späte aber dennoch so umfassende Rezeption in der Malerei, oder auch die Frage des geographischen Ursprungs des Bildmotivs, deren Beantwortung für sich Bücher füllt und bereits ausführlich diskutiert wurde.³³⁹ Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich jedoch nur auf die Entwicklung der Personifikation des Todes konzentrieren, die für sich einige spannende Aspekte bereithält. Zuvor möchte ich mich allerdings noch mit der bildnerischen Umsetzung des *Triumphus Mortis* und der Todesdarstellung bei Petrarca befassen.

³³⁸ WEISBACH, Werner. *Trionfi*, Berlin 1919; zitiert nach Carandente, S.46.

³³⁹ Siehe dazu u.a.: NYHOLM, Esther. »A Comparison of the Petrarchian Configuration of the Trionfi and their Interpretation in Renaissance Art«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.235-255.

4.2. Die inhaltliche Umsetzung des *Triumphus Mortis*

Der Einfluss von Petrarcas *Triumphhi* reicht weit über die Bedeutung für die Literaturgeschichte hinaus. Sie wirken in das kulturelle Leben hinein und lassen eine reiche ikonographische Tradition entstehen.³⁴⁰ Inwieweit der Inhalt der *Triumphhi* und im Speziellen des *Triumphus Mortis* bildlich umgesetzt wird, soll an dieser Stelle thematisiert werden.

Vergleicht man die Darstellungen des *Triumphus Mortis*, ungeachtet ihrer Herkunft und ihres Entstehungsdatums, so begegnen hier einige Komponenten, die sich gemeinsam mit dem zentralen Triumphwagenmotiv zu einer kontinuierlichen Darstellungstradition des *Triumphus Mortis* ausbilden, die über Jahrhunderte hinweg beibehalten wird.

Im TM I schildert Petrarca die von Toten übersäte Landschaft („[...] *et ecco da traverse piena di morti tutta la campagna [...]*“, TM II/73-74), ein Motiv, das in nahezu allen Darstellungen aufgegriffen wird, und verweist damit vermutlich auf die schrecklichen Ausmaße der großen Pest von 1348, der auch Laura zum Opfer fällt (vgl. u.a. Abb.20).³⁴¹ Der Leichenberg wird allerdings bereits in der Wandmalerei im *Camposanto* in Pisa gezeigt (vgl. Abb.1) und zählt in der bildenden Kunst laut Wille bereits ab dem frühen 14.Jahrhundert zu den wesentlichen Bestandteilen der Personifikation des Todes.³⁴² Im Gegensatz zu diesem düsteren Detail steht die fröhliche, den Sieg über Amor bejubelnde Schar der Anhängerinnen Lauras („*E come gentil cor onore acquista, così venía quella brigata allegra [...]*“, TM I /28-29), die in den Illustrationen allerdings nur selten dargestellt wird, wie etwa im Hintergrund des Holzschnittes von 1488 aus dem British Museum (vgl. Abb.21).

Die Triumphwägen und Karren setzen sich, meist bildparallel, über zahlreiche am Boden liegende Leichen hinweg. Diese stammen augenscheinlich aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, wie die unterschiedliche Kleidung erkennen lässt. Damit wird die Gerechtigkeit des Todes verdeutlicht, der nicht vor Macht und Reichtum zurückweicht, sondern unbeirrt davon sein Handwerk vollzieht. Der Tod tritt demnach als „Richter“ auf und erfasst alle Menschen mit gleicher

³⁴⁰ Iannucci/Eisenbichler, S.11 Vorwort.

³⁴¹ Fenzi, S.701.

³⁴² Wille, S.112.

Unerbittlichkeit.³⁴³ Wie bereits in Kapitel 3.2. erwähnt wurde, stellt dieser Aspekt des „gerechten Todes“ auch einen zentralen Gedanken der so genannten „Totentänze“ dar³⁴⁴, die ab dem 14.Jahrhundert in Form von monumentalen Bildzyklen, Illustrationen in Gebetsbüchern oder in Form von Bilderbögen und Blockbüchern Verbreitung finden.³⁴⁵ Auch sie zeigen Menschen in verschiedenen Altersstufen und aus unterschiedlichen sozialen Schichten, die mit – meist als Skelette dargestellten Toten – einen Reigen tanzen. Diese bildliche Darstellung wird oftmals durch warnende Versunterschriften ergänzt, die den Gläubigen vor den Folgen eines unchristlichen Lebens warnen. Der Tod selbst wird in diesen allegorischen Darstellungen meist als hässliche Fratze und in Gestalt eines oder mehrerer teuflartiger Wesen verbildlicht.³⁴⁶

Laura selbst wird nur in wenigen Illustrationen gezeigt, vorrangig in den in Frankreich entstandenen Buchillustrationen des frühen 16.Jahrhunderts, als Beispiele können hier zwei Darstellungen aus der Bibliothèque Nationale de France angeführt werden, jene aus dem Ms. fr. 594 aus dem Jahr 1503 (vgl. Abb.13), jene aus dem Ms. fr. 12423 (vgl. Abb.28), sowie der Holzschnitt von 1514 (vgl. Abb.22). In diesen Illustrationen wird Laura als schöne und mit einem edlen, schneeweißen Hermelin³⁴⁷ bekleidete junge Dame dargestellt. Scheinbar schlafend und zufrieden lächelnd liegt sie auf dem Karren des siegreichen Todes, während dieser rücksichtslos und triumphierend auf ihr stehend seine Sense schwingt. Die übrigen Darstellungen verzichten auf diese detailreichere Umsetzung des Inhalts des ersten Gesangs und die bildliche Erfassung der verstorbenen Laura.

Die Form des im *Triumphus Mortis* geschilderten Todes Lauras, die stirbt, indem ihr der Tod ein goldenes Haar ausreißt („*Allor di quella bionda testa svelse Morte co la sua man un aureo crine.*“, TM I/113-114) zeigt, dass sich Petrarca auch Anleihen aus der antiken Mythologie holt.³⁴⁸ Das 4.Buch von Vergils Epos *Aeneis* schließt mit dem Tod der karthagischen Königin Dido, die im Todeskampf nach einem

³⁴³ Wolbert, S.25.

³⁴⁴ Ebd., S.24.

³⁴⁵ Schmitz, S.13.

³⁴⁶ Olbrich, Bd. IV, S.382.

³⁴⁷ Fenzi spricht in diesem Zusammenhang von einem Symbol der Reinheit und Aufrichtigkeit, während der grüne Untergrund auf ihre immerwährende Jugend und Lebenskraft anspielen soll, mit Bezug auf antike Autoren, vgl. Fenzi S.697.

³⁴⁸ Battaglia Ricci, S.276.

versuchten Selbstmord von der Götterbotin Proserpina erlöst wird, die in einem Regenbogen herabsteigt und Dido eine Locke abschneidet, um sie der Unterwelt zu weihen.³⁴⁹ Auch Thanatos pflegt laut der antiken Mythologie als Todesengel die Sterblichen aufzusuchen und ihnen eine Haarlocke abzuschneiden, die er dem Hades überreicht.³⁵⁰ Jedoch wird nur in wenigen bildlichen Darstellungen des TM diese inhaltliche Komponente aufgegriffen, etwa in der bereits erwähnten Darstellung in einer Handschrift aus dem Kreis des *Magister Vitae Imperatorum* in der Biblioteca Apostolica Vaticana aus dem frühen 15.Jahrhundert (vgl. Abb.7). Diese Illustration des TM hebt sich in diversen Aspekten von den übrigen in dieser Arbeit beschriebenen Darstellungen ab. Der in vier Szenen unterteilte Bildraum zeigt zum Einen an prominenter Stelle die erwähnte Szene des Todes der Laura durch das Entreißen des goldenen Haares, darunter werden ihre Begleiterinnen dargestellt. In den seitlichen Szenen erkennt man links die durch die Pfeile des Todes getöteten Würdenträger und reichen Bürger, im rechten Bilddrittel hingegen die noch lebenden Armen und Bettler. Auf die Darstellung des Triumphwagens wird hier vollständig verzichtet.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der *Triumph*-Illustrationen ist die Darstellung der den Wagen ziehenden Tiere und deren ikonographische Bedeutung. Durch die Tiersymbolik wird das klassische Triumphzugmotiv mit der für das Mittelalter typischen Allegorie verbunden.³⁵¹ Während allerdings nur im TC der von Pferden gezogene Triumphwagen beschrieben wird („[...] *quattro destrier vie più che neve bianchi* [...]“, TC I/22), setzt sich bald für alle sechs Triumphdarstellungen eine spezielle Tiersymbolik durch, die die Aussage des jeweiligen Triumphes unterstreicht. Als Reittiere des Todes werden in der Bildenden Kunst auch Kühe und Hirsche dargestellt³⁵², der Triumphwagen oder Karren wird in den Darstellungen zum TM von Ochsen gezogen. Lediglich die Anzahl variiert zwischen zwei und vier Tieren (vgl. Abb. 18 und 19). Die unterschiedlichen Illustrationen zu den sechs Triumphen greifen bewusst zur Darstellung von verschiedenen Tieren, die die Aussagekraft des jeweiligen Triumphes betonen, den Inhalt verdeutlichen und

³⁴⁹ Vgl. Aeneis Buch IV, 698, zitiert nach Guthke, S.69.

³⁵⁰ Grant/Hazel, S.395; Guthke verweist hier auch auf Euripides *Aclethis* (74-76), Guthke, S.69.

³⁵¹ Mantovani, S.455.

³⁵² Rosenfeld, S.204.

gewisse Charakterzüge symbolisieren.³⁵³ Der Wagen im *Triumphus Cupidinis* wird von kräftigen Pferden gezogen, jener im *Triumphus Pudicitiae* von Einhörnern. Während das Pferd durch die Kirchenväter vor allem die Bedeutung von Hochmut und Wollust zugeschrieben bekommt³⁵⁴, steht das Einhorn als Symbol für Reinheit und Stärke.³⁵⁵ Der Karren oder Triumphwagen im *Triumphus Mortis* wird von Ochsen fortbewegt. Bereits im Mithraskult wurde der Stier mit Fruchtbarkeit, Tod und Auferstehung gleichgesetzt.³⁵⁶ Der Triumphwagen der *Fama* wird hingegen von Elefanten gezogen, die Langlebigkeit und somit die Überwindung des Todes durch *Fama* symbolisieren.³⁵⁷ Den Triumphwagen der Zeit ziehen stattliche Hirschen, womit in erster Linie auf Psalm 42 Bezug genommen wird.

*Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott,
nach dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott. Wann
darf ich kommen und Gottes Antlitz schauen?*³⁵⁸

Bereits in der Frühgeschichte wurde der Hirsch aufgrund seines sich regelmäßig erneuernden Geweihs als Symbol des Lebens und des Laufes der Zeit gesehen. In der Antike galt der Hirsch als Feind der Schlangen und somit als Bekämpfer des Teufels und der Sünde, aber auch als Symbol für die gottsuchende, menschliche Seele.³⁵⁹ Für den letzten Triumph werden die vier Evangelistensymbole, Mensch, Stier, Adler und Löwe vor den Wagen gespannt, bzw. die Evangelisten selbst, wie in den beiden Holzschnitten aus der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Rom von 1499 (vgl. Abb.8) und jenem aus dem British Museum, der 1500 von Filippo di Giunta in Florenz publiziert wurde (vgl. Abb.9).

Obwohl nur im TC ein Triumphwagen wörtlich genannt wird, setzte sich im Allgemeinen dieser Darstellungstypus des von Tieren gezogenen Triumphwagens

³⁵³ vgl. dazu etwa die cassone-Darstellung von Pesellino, um 1450 (Abb.), oder auch die Holzschnitt-Darstellung aus der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Rom (Abb.). Allerdings wurden in frühen Manuskripten und Drucken auch jeweils Pferde vor die unterschiedlichen Triumphwagen gespannt, etwa in der Druckausgabe von 1478 aus der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz, die nachträglich mit Miniaturen ausgestattet wurde (zitiert nach Mantovani, S.434-435).

³⁵⁴ Biedermann, S.336.

³⁵⁵ Ebd., S.113. Diese christliche Deutung geht auf antike Sagen und frühchristliche Erbauungstexte zurück. In mittelalterlichen Darstellungen kann ein Einhorn nur mit Hilfe einer Jungfrau gefangen werden, das Tier steht somit auch als Symbol für die Empfängnis Jesu Christi.

³⁵⁶ Biedermann, S.427.

³⁵⁷ Ebd., S.116.

³⁵⁸ Psalm 42 „Sehnsucht nach dem lebendigen Gott“: 42,2-3.

³⁵⁹ Biedermann, S.194-195; Sachs, S.185-186.

für alle sechs allegorischen Triumphdarstellungen durch.³⁶⁰ Allerdings gibt es auch illustrierte Handschriften und gedruckte Ausgaben, deren Darstellungen sich nicht konsequent an diesen Darstellungstypus halten. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 4.5. noch zurückzukommen sein.

Neben diesen genannten Elementen und ikonographischen Details sind auch diverse Attribute für die Ausformung des ikonographischen Motivs der Personifikation des Todes entscheidend.

4.3. Attribute des Todes

*Io ho condotto al fin la gente greca
e la troiana, a l'ultimo i romani,
con la mia spada, la qual punge e seca [...].*³⁶¹

Das in der Ikonographie als Attribut des Todes tradierte Schwert, das in der Offenbarung des Johannes³⁶² als Waffe des Todes überliefert wird, wird auch in der literarischen Vorlage Petrarcas beschrieben. Nach der soeben angeführten Beschreibung Petrarcas hält der Tod aber nicht direkt eine Waffe in Händen, sondern spricht nur davon.

Dennoch wird der Tod in allen von mir gesichteten Illustrationen mit einer Sense dargestellt.³⁶³ Nur in den beiden eigenständigen Darstellungen aus der Bayrischen Staatsbibliothek (vgl. Abb.24), der ältesten bekannten illustrierten Ausgabe der *Triumphhi* aus dem Jahr 1414, und jener aus dem Kreis des *Magister vitae Imperatorum* (vgl. Abb.7) wird auf die Darstellung einer Waffe verzichtet. Die Sense oder Sichel fällt unter die geläufigen Attribute der personifizierten Todesdarstellung und verdeutlicht das Sterben vieler zur gleichen Zeit, etwa durch eine Seuche wie die Pest.³⁶⁴ Laut Rosenfeld wurden die Getreideähren früher mit einer Sichel ganz oben an der Spitze abgeschnitten. Als der Laubbaumbestand zurückging und das Stroh für

³⁶⁰ Siehe dazu u.a.: CHARNEY, Sara. »Artistic Representations of Petrarch's *Triumphus Famae*«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S 223-233.

³⁶¹ TM I/40-42.

³⁶² Vgl. dazu: Offb. 6,8: „Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß heißt »der Tod«; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod durch die Tiere der Erde.“.

³⁶³ vgl. Guthke, S.69.

³⁶⁴ Wilfried-Schaffer S.261.

den Stall benötigt wurde, erntete man das Getreide mit der Sense. Somit entwickelte sich auch in der Todesdarstellung der bildenden Kunst der Schnitter zum Sensenmann.³⁶⁵ Auch in der Offenbarung steht zu Beginn des Gerichts von einem gekrönten Mann mit Sichel geschrieben, dem Sieger Tod.³⁶⁶

Dann sah ich eine weiße Wolke. Auf der weißen Wolke thronte einer, der wie ein Menschensohn aussah. Er trug einen goldenen Kranz auf dem Haupt und eine scharfe Sichel in der Hand. Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel und rief dem, der auf der Wolke saß, mit lauter Stimme zu: ›Schick deine Sichel aus und ernte! Denn die Zeit zu ernten ist gekommen: Die Frucht ist reif geworden.‹³⁶⁷

Statt der in der Bibel überlieferten Sichel und des auch bei Petrarca erwähnten Schwertes³⁶⁸, werden in vielen Darstellungen des personifizierten Todes auch Pfeil und Bogen und Speer als Attribute verwendet, vor allem in den Darstellungen als apokalyptischer Reiter, etwa in der Kirche San Francesco in Lucignano bei Arezzo (vgl. Abb.25) und in der ursprünglich aus dem Palazzo Sclafani stammenden Wandmalerei der Galleria Regionale della Sicilia in Palermo (vgl. Abb.26).³⁶⁹ Pfeil und Bogen verdeutlichen das Sterben einzelner, da der Pfeil immer nur einen Körper treffen kann, und das unangekündigte Sterben, da der Pfeil überraschend trifft und aus der Distanz abgeschossen wird.³⁷⁰ In dem - meines Erachtens fälschlicherweise als „Triumph des Todes“ bezeichneten - Wandgemälde in Clusone bei Bergamo, datiert auf 1485 (vgl. Abb.27), wird ein von Spruchbändern und zwei bewaffneten Skeletten begleiteter, frontal stehender bekrönter Tod gezeigt.³⁷¹ Die beiden flankierenden Gestalten zielen zum einen mit Pfeil und Bogen auf die flehenden und zum Teil die Flucht ergreifenden Menschen, zum anderen mittels eines Feuerrohres.³⁷² Diese Attribute finden sich in zahlreichen Todesdarstellungen, allerdings nicht in den Illustrationen des *Triumphus Mortis*.

Für die Illustrationen des *Triumphus Mortis* kann festgehalten werden, dass in allen Darstellungen, seien es Buchmalereien oder Holzschnitte, in denen das

³⁶⁵ Rosenfeld, S.206.

³⁶⁶ Ebd., S.206.

³⁶⁷ Offb. 14, 14-15.

³⁶⁸ In der Bibel siehe dazu: Offb. 6,1.

³⁶⁹ Rosenfeld, S.204.

³⁷⁰ Wilfried-Schaffer, S.262.

³⁷¹ Bereits Masséna/Müntz verweisen auf die falsche Bezeichnung und führen den „Triumph des Todes“ von Clusone vielmehr auf die Legende der drei Lebenden und der drei Toten zurück, als auf den Text von Francesco Petrarca (vgl. Masséna/Müntz, S.134).

³⁷² Vgl. Rosenfeld, S.205.

„traditionelle“ Triumphwagenmotiv übernommen wird, der Tod bewaffnet dargestellt wird. Die Waffe wird in der Darstellung des personifizierten Todes zum wichtigsten Attribut.

Neben der Waffe begleiten in den TM-Darstellungen meist noch weitere Attribute die Personifikation des Todes. Sie symbolisieren zumeist Vergänglichkeit, wie etwa das Stundenglas oder das häufigste Vanitas-Motiv, der Totenkopf. Etwa in der Darstellung von Francesco d'Antonio del Chierico aus der Biblioteca Trivulziana (vgl. Abb.18), hält der Tod selbst in der einen Hand seine mächtige Sense, in der anderen einen Totenschädel. Auch der Triumphwagen ist mit goldenen Totenköpfen geschmückt. Wie hier bei del Chierico, werden auch in vielen anderen Illustrationen in den Randverzierungen und im *bas-de-page* Totenschädel in Ornamente oder in florales Rankenwerk eingebunden.

Auch die karge Landschaft und „tote“ Bäume im Hintergrund verdeutlichen die Aussage dieses Triumphes (vgl. u.a. Abb.12), während die anderen Triumphe im Gegensatz dazu meist eine blühende Landschaft zeigen.

Wie die Zugtiere der Triumphwägen, besitzen auch die anderweitig erscheinenden Tiere eine symbolische Bedeutung. In einigen Illustrationen, etwa in der Handschrift Ms. fr. 594 von 1503 (vgl. Abb.13) und dem Pariser Holzschnitt von 1514 (vgl. Abb.22), beide aus der Bibliothèque Nationale de France, wird der Tod von einer Schlange umfasst. Diese stellt den Bezug her, zwischen dem Tod und dem Sündenfall von Adam und Eva und verdeutlicht damit, dass der Tod erst durch die Sünde in die Welt kam, Eva in Gestalt einer Schlange verführte und zur Sünde verleitete.

In den nun folgenden Ausführungen soll, nach einem kurzen Abriss über die historische Entwicklung der personifizierten Todesdarstellung in der Literatur und Philosophie seit der Antike, die Entwicklung der Darstellungstraditionen des personifizierten Todes in der Illustration des *Triumphus Mortis* analysiert werden.

4.4. Die Entwicklung der Personifikation des Todes – vom geflügelten Jüngling zum Totentanz

Die Personifikation des Todes blickt, wie in der Literatur, auch in der bildenden Kunst auf eine lange Tradition zurück, die bereits in der griechisch-antiken Kunst ihren Ursprung nimmt und als variantenreiches Motiv in die christlich-religiöse Kunst Eingang erlangt.³⁷³ In der Geschichte seiner bildlichen Umsetzung wird der Tod, als handelnde Person oder Gestalt, auf verschiedene Weisen dargestellt, auch in verschiedenen Stadien der Verwesung, vom verwesenden Leichnam zum mumifizierten Körper bis zum fleischlosen Skelett. Die für die heutige Betrachtung typische Darstellungsweise des Todes als Skelett setzt sich erst und nur langsam im Laufe des Mittelalters durch.³⁷⁴

Während das orientalische Altertum und die ägyptische Hochkultur keine personifizierte Darstellung des Todes kannten³⁷⁵, erscheint in vielen Sagen der griechischen Mythologie Thanatos als Todesdämon, der zusammen mit seinem Bruder Hypnos, dem Gott des Schlafes, die Verstorbenen in den Hades bringt (vgl. Memnonsage).³⁷⁶ Die beiden Figuren unterscheiden sich in ihrer bildlichen Darstellung letztendlich nur dadurch, dass Thanatos seine Fackel senkt, während Hypnos als Zeichen für das Leben die Fackel nach oben hält.³⁷⁷ Thanatos ist nicht nur die Personifikation des Todes sondern auch Symbol der unerbittlichen Macht des Schicksals, die selbst die Götter fürchten.³⁷⁸ Die meisten bildlichen Darstellungen der griechischen Mythologie zeigen Thanatos als geflügelten Jüngling, manchmal bekleidet mit einer Kriegerrüstung, aber auch als Genius mit gesenkter, erloschener Fackel.³⁷⁹ Bei Euripides wird Thanatos hingegen als finsterer Priester der Unterwelt mit schwarzer Kleidung, schwarzen Flügeln und mit einem Schwert bewaffnet

³⁷³ Grote, S.740.

³⁷⁴ Wolbert, S.25. Skelettdarstellungen gab es bereits in der Antike, diese verkörperten allerdings nicht den Tod selbst, sondern die, nach dem antiken Volksglauben, umherschweifenden Geister der Verstorbenen. (Schmitz, S.9)

³⁷⁵ Wilhelm-Schaffer, S.255.

³⁷⁶ Vgl. auch Dinzelbacher (2008), S.272.

³⁷⁷ Schmitz, S.9.

³⁷⁸ Olbrich, Lexikon der Kunst, Bd. 7, S.268; vgl. auch Wolbert, S.24.

³⁷⁹ Ebd., S.268; vgl. auch Bialostocki (1988), S.109.

beschrieben³⁸⁰, bei Homer und Hesiod wiederum als Bruder des Schlafes und wie dieser in geflügelter menschlicher Gestalt.³⁸¹

Im bretonischen Volksglauben wird die Personifikation des Todes „Ankou“ meist als Skelett mit Sense oder als großer hagerer Mann mit schwarzem Umhang dargestellt, der auf einem Wagen stehend die Toten transportiert. Auch hier ist der Tod aber nicht das Ende sondern auch ein Neuanfang und symbolisiert den steten Wandel auf Erden.³⁸² Während des Hochmittelalters wird der aus der römischen Mythologie überlieferte Saturn als besonders unheilvolle Gestalt betrachtet. Als kältester, trockenster und langsamster aller Planeten wird er mit hohem Alter, tiefster Armut und Tod in Verbindung gebracht und wie der Tod von sehr früher Zeit an mit einer Sense oder Sichel dargestellt.³⁸³

Die christliche Darstellung des Todes ist hingegen einem Wandel unterzogen. Für das Christentum wird die Vorstellung des ewigen und endgültigen Todes durch das Kreuzesopfer Christi überwunden (vgl. Neues Testament), wenn auch der leibliche Tod nicht verhindert werden kann.³⁸⁴ In der frühchristlichen Ikonografie wird der personifizierte Tod noch in Gestalt eines jungen Mannes abgebildet, wie etwa in der Kreuzigungsdarstellung des Uta-Evangeliiars aus dem 11.Jahrhundert (vgl. Abb.4)³⁸⁵. Im Laufe des Mittelalters entwickelt sich aber bald jene Vorstellung des Todes als Schrecknis, was die stete Ermahnung der Menschen vor einem unchristlichen Leben nach sich zieht. Dieser Wahrnehmungswandel wird in der Darstellung des Todes als Skelett verdeutlicht, als apokalyptischer Reiter³⁸⁶, Schnitter oder Spielmann, und ab Mitte des 14.Jahrhunderts in zahlreichen Totentänzen³⁸⁷. Diese meist von Versen

³⁸⁰ vgl.: STOLL, Heinrich. *Mythologie der Griechen und Römer. Die Götter des klassischen Altertums*, Essen 2004, S.330-331.

³⁸¹ Jenschajewska, S.47; vgl. auch Dinzelbacher (2008), S.270.

³⁸² Ebd., S.115.

³⁸³ Panofsky, S.114.

³⁸⁴ Rosenfeld, S.201.

³⁸⁵ Riis, S.10.

³⁸⁶ Das Motiv des apokalyptischen Reiters lässt sich auf die Apokalypse zurückführen: „*Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß heißt »der Tod«; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod durch die Tiere der Erde.*“, Offb. 6,8.; vgl. auch Wilhelm-Schaffer, S.261. In der Offenbarung (6, 1-8) werden die vier apokalyptischen Reiter beschrieben, der Krieg, der Aufruhr, der Hunger und der Tod, als Vorboten des Weltendes und des Jüngsten Gerichts. (Rosenfeld, S.204).

³⁸⁷ Der Begriff Totentanz ist in der Literatur sehr weit gefasst, so werden seit der Renaissance sämtlichen Darstellungen, die Menschen in Begleitung des Todes zeigen als Totentänze bezeichnet. Tatsächlich meint die Bezeichnung Totentanz eine Serie von Todesbildern in einer zusammenhängenden Bildfolge (Bartels, S.105). In Lexika wird der Totentanz als eine „[...] meist von Versen begleitete Darstellung weltlicher und geistlicher

begleiteten Darstellungen zeigen weltliche und geistliche Standespersonen, die mit dem Tod, dargestellt als Skelett oder verwesender Leichnam, einen Reigen tanzen.³⁸⁸ Der Reigen des Totentanzes, der als mittelalterlich-christliche Bilderfindung bezeichnet werden kann³⁸⁹, wird im Laufe seiner historischen Entwicklung in Einzelbilder aufgelöst, die die unterschiedlichen Aspekte des Todes beschreiben. Als Tanz bleiben die Illustrationen weiterhin erkennbar, da der personifizierte Tod meist mit unterschiedlichen Musikinstrumenten dargestellt wird.³⁹⁰

Skelette begegnen aber erstmals bereits in Darstellungen des 13.Jahrhunderts, etwa im Tympanon der Westfassade des Straßburger Münsters (nach 1276) und seit dem 15.Jahrhundert häufiger auch in Szenen des Jüngsten Gerichts und der Höllenfahrt Christi. In der westlichen Kunst des Spätmittelalters spielen Skelett- und Todesdarstellungen eine große Rolle. Werke der *Memento-mori*³⁹¹- und Bußliteratur, die erwähnten Totentänze und die „Legende von den drei Lebenden und drei Toten“ werden in zahlreichen Buch- und Wandmalereien illustriert, der Tod ist auch als Illustration allgegenwärtig.³⁹² Bisweilen monumentale Darstellungen ermahnen zu einer ständigen „Todesbereitschaft“.³⁹³ Auch die Legende der drei Lebenden und der drei Toten ermahnt die Menschen an die Vergänglichkeit des irdischen Daseins, setzt Lebensfreude und Todesangst effektiv gegenüber und erinnert an die Allgegenwärtigkeit des Todes, indem die drei verwesenden Leichen zu den drei jungen Reitern sprechen: „*Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis!*“ (vgl. Abb.17).³⁹⁴

Dieser Allegorietypus stellt die früheste bekannte Darstellung von Toten als Skelett dar, hier ist allerdings nicht die Personifikation des Todes gemeint, sondern vielmehr die Darstellung des Zustandes des körperlichen Verfalls beabsichtigt. Die Legende der drei Lebenden und drei Toten diene laut Stiegemann für die Entwicklung des Bildmotivs des personifizierten Todes als wichtigste Quelle.³⁹⁵ Mit dem Fresco im Dom von Atri (1258-66) findet die moralisierende Szene die früheste

Standespersonen, die in Reigen- oder Tanzhaltung mit dem Tod (als Skelett) oder einem Toten (als verwesender Leichnam) abwechseln.“ (Olbrich, Bd.7, S.382-383).

³⁸⁸ Olbrich, Bd.7, S.382.

³⁸⁹ Bartels, S.105.

³⁹⁰ Wilhelm-Schaffer, S.276-277.

³⁹¹ lat. „gedenke des Todes“.

³⁹² Olbrich, Bd. 6, S.700-701.

³⁹³ Bartels, S.105.

³⁹⁴ Ohler, S.31; vgl. auch Pace, S.364.

³⁹⁵ Stiegemann, S.46.

bekannte Ausführung der Kunstgeschichte (vgl. Abb.29). In die Mitte des 13.Jahrhunderts datiert, vermittelt das Fresco eine moralisierende, christliche Botschaft und stellt im Sinne eines „*memento mori*“ die Freude am Leben dem Bewusstsein über die Gegenwart des Todes und die Vergänglichkeit des Lebens effektiv gegenüber.³⁹⁶

Im 14.Jahrhundert erlangt die Personifikation des Todes eine immer stärkere Autonomie, wird weltlicher und drängt im Laufe der Zeit die religiös-ikonographischen Aspekte immer stärker in den Hintergrund, wenn auch der Blick und der Bildinhalt immer noch christlich geprägt sind.³⁹⁷ In der mitteleuropäischen Kunstgeschichte kann im Verlauf des Spätmittelalters weiters von einer Entwicklung vom lebendig dargestellten Tod zum Leichnam und schließlich zum Skelett gesprochen werden.³⁹⁸ Bis zu dieser Gestaltung, die das Bild des Todes bis zum 19.Jahrhundert beherrscht, verliert die Personifikation des Todes immer mehr an Menschlichkeit und Körperlichkeit, wird zunächst noch als verwesender Leib und schließlich gänzlich als Skelett dargestellt – der Tod wird als Toter präsentiert.³⁹⁹

Wilhelm-Schaffer sieht in dieser Entwicklung eine Hinwendung zu einer immer abstrakteren, menschenunähnlichen Todesdarstellung. Der Tod wird immer weniger greifbar und vorstellbar, was die verinnerlichte Angst vor dem Sterben widerspiegelt.⁴⁰⁰ Die Skelettdarstellungen oder Darstellungen des Todes als verwesender Leichnam, verdeutlichen das Bewusstsein über die Endlichkeit des Lebens und sind damit die Äußerung einer neuen Profankultur.⁴⁰¹

³⁹⁶ Vgl. Tenenti (1957), S.431-432 und Pace, S.363-65.

³⁹⁷ Tenenti (1995), S.212.

³⁹⁸ Wilhelm-Schaffer, S.258.

³⁹⁹ Dinzelbacher (2008), S.291; Wilhelm-Schaffer, S.258.

⁴⁰⁰ Wilhelm-Schaffer, S.259.

⁴⁰¹ Siehe dazu: ROMANO, Ruggiero/Alberto TENENTI, *Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*, Frankfurt a.M 1967, S.118; zitiert nach Wilhelm-Schaffer, S.260. Anderen Thesen zufolge vollzog sich der Mentalitätswandel im Spätmittelalter in erster Linie in Zusammenhang mit der steigenden Popularisierung des christlichen Glaubens; vgl. Schulte, S.60.

4.5. Die Personifikation des Todes im *Triumphus Mortis* – von der *donna involta in veste negra* zum Sensenmann

Anhand des vorangegangenen Kapitels wurde versucht, einen kurzen Einblick in die Entwicklung der Personifikation des Todes in der bildenden Kunst seit der Antike zu geben. Diese entwickelte sich hin zu einer immer stärker die Vergänglichkeit symbolisierenden und von der Verwesung gezeichneten Gestaltung. In der nun anschließenden, weit gefassten und vergleichenden Analyse diverser Darstellungen in Handschriften und Drucken seit dem frühen 15. Jahrhundert aus zahlreichen Bibliotheken, wie der Bibliothèque Nationale de France, der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, der Österreichischen Nationalbibliothek, der British Library, der New York Public Library und zahlreichen anderen Bibliotheken, soll ein Überblick über die frühe Rezeption des *Triumphus Mortis* in der Buchillustration gegeben und in weiterer Folge anhand der *Triumphus Mortis*-Darstellungen die Genese der Personifikation des Todes an der Schwelle vom Mittelalters zur Neuzeit erläutert werden.

Vergleicht man die genannten Darstellungsmodi und die gesamte Entwicklung der Darstellungen des Todes seit der Antike mit dem Text Petrarcas, stößt man vor allem auf einen Aspekt, der diese von der literarischen Vorlage klar unterscheidet: Petrarca beschreibt den Tod weder als geflügelten Jüngling, oder als alten Mann, noch als Skelett, sondern als „*donna involta in veste negra*“ (TM I/31). Durch Petrarcas Beschreibung im TM wird der Tod vom Leser als menschliches Wesen wahrgenommen, nicht als Skelett, oder hässliche Gestalt. Die Andeutungen Petrarcas über sein Erscheinungsbild lassen somit nicht auf eine furchteinflößende, oder gar vom körperlichen Verfall gezeichnete Gestalt schließen.

Die Figur des Todes und ihre Körperlichkeit in den Darstellungen zu Petrarcas *Triumphus Mortis* durchleben – so kann an dieser Stelle bereits vorweg genommen werden – schon im Laufe der frühen Rezeption in Handschriften und Drucken während des 15. Jahrhunderts einen Darstellungswandel. Um diese Veränderungen zu veranschaulichen, möchte ich einleitend einen Vergleich zwischen zwei Buchmalereien anführen, die in einem Abstand von ungefähr 60 Jahren entstanden.

Es handelt sich zu Einen um ein Manuskript eines unbekannten florentinischen Meisters aus der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz (vgl. Abb.12), das in der Forschung auf die Jahre 1430-40 datiert wird⁴⁰² und einem bereits humanistisch geprägten Exemplar aus dem Walter's Art Museum in Baltimore aus dem letzten Viertel des 15.Jahrhunderts (vgl. Abb.30).⁴⁰³ In diesen beiden Darstellungen, die im Abstand von etwa 60 Jahren entstanden, lässt sich zum Einen die Genese der Personifikation des Todes ablesen, zum anderen ist die generelle Entwicklung der Buchgestaltung erkennbar. Während die frühere Darstellung einen weiblichen Tod zeigt, hat sich im späten 15.Jahrhundert bereits die Darstellung als Skelett durchgesetzt. Beide Illustrationen zeigen einen florentinischen Stil, allerdings wird die Darstellung aus Florenz noch in einen traditionellen, kunstvoll-ornamentalen Rahmen mit kleinen Vögeln eingebunden, während die Darstellung aus Baltimore in einen ovalen und mit klassisch anmutenden Akanthusranken reich verzierten Bilderrahmen eingefügt wurde. Der Text des *Triumphus Mortis* beginnt erst auf der darauffolgenden Seite, eingebettet in einen dreidimensionalen Architekturrahmen, der auf einer räumlich dargestellten Landscholle zu stehen scheint. Zwischen den beiden mit Reliefs verzierten Sockeln wird zusätzlich zum Triumphzug des Titelblattes die Szene des Todes Lauras aus dem ersten Gesang gezeigt.

Der Vergleich dieser beiden Handschriften zeigt zum Einen die Entwicklung der Buchmalerei und der Darstellung des personifizierten Todes, aber auch die unterschiedliche Rezeption des Textes. Während vor der Mitte des *Quattrocento* der Tod noch als bekleidete Frau dargestellt wird, erscheint er nahezu 60 Jahre später als Skelett mit teufelsähnlichen Flügeln.

4.5.1. Der weibliche Tod

Die früheste und auch textgetreueste bildnerische Umsetzung des *Triumphus Mortis*, beschreibt den Tod demnach als eine mit einem schwarzen Gewand bekleidete Frau. Eine Gruppe von Illustrationen in Manuskripten und gedruckten Ausgaben aus der Zeit von ca. 1440-ca.1480/90 übernimmt diese Darstellungsform des weiblichen

⁴⁰² Vgl. dazu ORTNER, Alexandra. *Petrarcas ‚Trionfi‘ in Malerei, Dichtung und Festkultur*, Weimar 1998, Katalog, Abb.28-31.

⁴⁰³ Miner, S.102.

Todes und lässt dabei zumeist nur am Kopf der „*donna involta in veste negra*“ Anzeichen des körperlichen Verfalls erkennen.

Wie in den vorhergegangenen Ausführungen zur Geschichte des Todes und zur historischen Darstellung der Personifikation des Todes gezeigt, wurde der Tod in der griechischen Kultur als männliches Wesen dargestellt (Thanatos, etc.). Mit der römischen Antike wurde der Tod in Zusammenhang mit der lateinischen Sprache, in welcher die Bezeichnung „*mors*“ dem weiblichen Genus angehört, auch von weiblichen Wesen verkörpert, was in der bildenden Kunst jedoch vorerst nicht rezipiert wurde.⁴⁰⁴ Seit Hesiod wurden die drei Schicksalgöttinnen Clotho, Lachesis und Athropos, die den Lebensfaden der Menschen spinnen, ihn abmessen und dann wieder abtrennen, mit dem Tod gleichgesetzt, ein Aspekt der Todesdarstellung, der in der Renaissance und in Zusammenhang mit der späteren *Triumphus Mortis*-Darstellung noch von Interesse sein wird.⁴⁰⁵ Auch bei Horaz wird *mors* als fliegende weibliche Gestalt mit schwarzen Flügeln beschrieben (Satiren II/1, 57-58), die mit bleichem Antlitz an die Türen der Armen wie der Reichen pocht⁴⁰⁶. Laut Bialostocki wird das Motiv der fliegenden weiblichen Todesfigur mit der Darstellung im *Camposanto* von Pisa um 1350 eingeleitet (vgl. Abb.1 und 33). Auch Battaglia Ricci⁴⁰⁷ und Wille⁴⁰⁸ sehen diese spezifische Todesdarstellung im *Camposanto* ohne konkretes Vorbild, wobei Battaglia Ricci sogar davon ausgeht, dass durch die Wandmalerei im *Camposanto* diese Darstellungsweise in die Ikonographie des *Triumphus Mortis* eintritt. Die zornige, fliegende Tödin im *Camposanto* sucht nach Guthke ihr Vorbild in der antiken Harpyien⁴⁰⁹-Beschreibung, die unter anderem auch von Dante im *Inferno* seiner *Divina Commedia* in ähnlicher Weise übernommen wird.⁴¹⁰

*Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar' de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.
Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto il gran ventre [...].*⁴¹¹

⁴⁰⁴ Vgl. auch Guthke, S.32-35.

⁴⁰⁵ Guthke, S.35.

⁴⁰⁶ „*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*“, *Carmina* I/ 4, 13; zitiert nach Singer, S.330.

⁴⁰⁷ Battaglia Ricci, S.278.

⁴⁰⁸ Wille, S.120.

⁴⁰⁹ Harpyien rafften in der griechischen Mythologie die Seelen der Verstorbenen hinweg und galten in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance als Symbol des Bösen und der Habsucht (Olbrich, Bd. III, S.137).

⁴¹⁰ Guthke, S.78-79.

⁴¹¹ *Divina Commedia*, Inf./XIII, 10-14; zitiert nach Guthke, S.79.

Zwei Putti halten in der Wandmalerei im *Camposanto* eine geöffnete Schriftrulle, deren Zeilen den Betrachter erinnern, dass weder Wissen, noch Reichtum und vornehmer Stand vor dem Tod bewahren könnten.

*Schermo di sapere di ricchezza
Di nobiltà [...] ancor di prodessa
Val neente a'colpi di costei
Ed anchor non si trova contra lei
O lectore neuno argomento.
Or non avere lo'ntelletto spento
Di stare sempre si apparecchiato
Che non ti giunga in mortal peccato.*⁴¹²

Auch in einer wenig bekannten Illustration von 1406 aus der Bibliothèque Nationale de France wird der Tod, genauer gesagt die Schicksalsgöttin Athropos, als junge Frau in schwarzem Gewand dargestellt, die vom Himmel aus ihre tödlichen Pfeile auf die um ihr Leben flehenden Menschen schleudert (vgl. Abb.31).⁴¹³ Ebenfalls einen weiblichen Tod zeigen die beiden Wandmalereien aus dem *Sacro Speco* in Subiaco bei Rom (vgl. Abb.35) und aus San Francesco in Lucignano bei Arezzo (vgl. Abb.25), die beide aus der Mitte des 14.Jahrhunderts stammen und allerdings Darstellungen des Apokalyptischen Reiters zeigen.

Die vermutlich früheste Darstellung des weiblichen Todes in *Triumph*-Handschriften zeigt die bereits erwähnte Illustration eines unbekannten florentinischen Buchmalers aus der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz von ca. 1430-40 (vgl. Abb.12). Diese über Jahrzehnte hinweg in diversen Bildmedien kopierte bzw. rezipierte Darstellung wird von der Forschung Giovanni di Antonio Varnucci zugeschrieben oder auch einem unbekannten florentinischen Meister der Frührenaissance.⁴¹⁴ Frappierende Parallelen dazu zeigen die weibliche Gestalt des Todes und die gesamte Gestaltung in einer Miniatur der Bibliothèque Nationale de France von 1457 (vgl. Abb.20), ebenso wie der 1499⁴¹⁵ publizierte Holzschnitt aus der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Rom (vgl. Abb.19). Offensichtlich wird die Nähe dieser Darstellungen untereinander in den ikonographischen Details, den guten und den schlechten Seelen, der Gestaltung der Büffel und der kargen Hintergrundlandschaft.

⁴¹² Zitiert nach Wille, S.158.

⁴¹³ Bialostocki (1988), S.110-111.

⁴¹⁴ Trapp, S.527.

⁴¹⁵ Datierung siehe Carandente, S.43.

Auch zahlreiche *cassoni*-Darstellungen aus den 1440er Jahren, die vermutlich berühmteste von Ser Giovanni „lo Scheggia“ im Palazzo Davanzati in Florenz datiert auf 1444 (vgl. Abb.6) und jene von Francesco Pesellino aus dem Steward Gardner Museum in Boston datiert auf 1448 (vgl. Abb.36), zeigen ebenso, wie die Wandmalerei in der Pinacoteca Nazionale in Siena (um 1460; vgl. Abb.37) die verbreitete Tradition der Darstellung des Todes als Frau. Hier variieren die Details, der Umhang des Todes ist bei „lo Scheggia“ etwa weiß und nicht schwarz, die Sense wird teils starr umfasst, zum Teil hingegen geschwungen, oder über die Schulter gelegt. Der weibliche Tod ist weiters in den Darstellungen aus dem Palazzo Davanzati und der Pinacoteca als Skelett dargestellt, wie bereits in der erwähnten frühen Illustration aus der Biblioteca Apostolica Vaticana (vgl. Abb.7). Während der Tod in der einen Illustration von Pesellino allerdings auf einem sargähnlichen Aufbau steht, zeigt die Variante Apollonio di Giovannis einen imposanten turmartigen Triumphwagen. Die Bäume und Pflanzen im Hintergrund erscheinen anders als bei Pesellino in voller Blüte. Pesellino hingegen zeigt eine lebendige und zornige junge Frau, die energisch nach vorne drängt, ebenso wie die beiden vor Energie strotzenden, vor den Wagen gespannten Büffel.

Ein besonderes Augenmerk muss auch einer Serie von sechs Kupferstichen aus dem British Museum gewidmet werden (vgl. Abb.38). Die Stiche auf Einzelblättern, die laut dem derzeitigen Forschungsstand von Francesco Roselli nach Zeichnungen von Sandro Botticelli geschaffen wurden, werden von Carandente auf 1470-90 und von Trapp auf die späten 1480er Jahre datiert.⁴¹⁶ Wie Trapp richtig bemerkt, wurde in diesen späteren Kupferstichen die Gestaltung des Hintergrundes bereits etwas zurückgenommen und der Triumphzug vielmehr vertikal innerhalb des Bildraumes gestaffelt, statt ihn horizontal zu entwickeln. Am Seitenende werden weiters zwei Dreizeiler des entsprechenden Triumphes eingefügt. Die *donna involta* dieses Exemplares ist eindeutig eine menschliche Gestalt, allein das Gesicht ist, wie so oft, als Fratze entstellt und deutet den körperlichen Verfall an.

Auch die Darstellungen des weiblichen Todes variieren somit in geringem Ausmaß, und es wird vorrangig versucht, den Tod in einem Status der beginnenden

⁴¹⁶ Carandente, S.42-43; vgl. auch Trapp, S.511.

Verwesung darzustellen. Da „der Tod“ in den Romanischen Sprachen zu den weiblichen Substantiven zählt, ist der Darstellungstypus als „Tödin“ nicht weiter ungewöhnlich. Überraschend ist, dass man um 1460, beginnt den Tod als männliches, bzw. zumindest unweibliches Skelett darzustellen und das Skelett zum Emblem des Todes wird, ungeachtet der literarischen Vorlage des *Triumphus Mortis*. Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, als sich bereits eine gewisse Darstellungstradition herausgebildet hatte, sowohl in der Buchillustration, als auch in Darstellungen anderer Bildmedien, allen voran den *cassoni*-Tafeln. Auch Guthke sieht die Erklärung für die, je nach Kultur und Sprachraum männliche oder weibliche Todesikonographie vor allem im grammatikalischen Geschlecht des Wortes „Tod“ in der jeweiligen Sprache begründet. Das Bild des Todes sei aber auch von sozio-kulturellen Aspekten und nicht zuletzt durch die antike Kultur und das frühe Christentum geprägt worden. Letztendlich entscheidend sei auch die Aussage, die anhand des Bildes übermittelt werden soll.⁴¹⁷ Bialostocki erklärt den Wandel des Geschlechts des Todes von der „Tödin“ zum Skelett mit der neuen Bedeutung der deutschen Kunst ab dem 16.Jahrhundert und der deutschen Sprache. Während sich im deutschen Sprachraum das Bild des männlichen Todes durchsetzt, habe man in Italien die Darstellung des weiblichen Todes beibehalten⁴¹⁸, eine Ansicht die ich allerdings so nicht teile, da auch die ab dem Ende des 15.Jahrhunderts in Italien entstandenen Darstellungen des TM den Tod als Skelett abbilden.

4.5.2. Verlust der Körperlichkeit – der tote Tod

Bei der Betrachtung des gesamten, für diese Arbeit zusammengetragenen Materials sticht ins Auge, dass bis auf die früheste überlieferte Darstellung aus der Bayrischen Staatsbibliothek (vgl. Abb.24), die sich nicht nur durch die Entstehungszeit, sondern auch im Typus von allen übrigen Darstellungen stark unterscheidet⁴¹⁹, und allenfalls der *cassone*-Darstellung von Francesco Pesellino (vgl. Abb.36), der Tod fast nie als lebendige Gestalt abgebildet wird, sondern zumindest Anzeichen und

⁴¹⁷ Guthke, S.22-25.

⁴¹⁸ Bialostocki (1988), S.112-113.

⁴¹⁹ Trapp, S.509.

unterschiedliche Grade der Verwesung aufweist. Als menschliche Gestalt, wie etwa in der Darstellung „Der Reiter Tod“ von Jean Colombe in den *Très Riches Heures* (vgl. Abb.39), dem berühmten und reich illustrierten Stundenbuch des Duc de Berry, die einen edlen Jüngling mit gezücktem Schwert auf einem weißen Pferd zeigt, wird er in den Illustrationen des TM nie dargestellt.⁴²⁰ Die in dieser Darstellung den Tod begleitende, bewaffnete Totenschar ist zum Kampf bereit, die Menschen hingegen schrecken vor dem Anblick der Toten zurück und versuchen sich hinter die Stadtmauern zu flüchten.⁴²¹

Bereits um 1460 lässt sich ein neuer Darstellungstypus des personifizierten Todes identifizieren, der sich deutlich von dem vorangig „florentinischen“ Typus des weiblichen Todes unterscheidet und den Tod als Skelett darstellt. Als eine der ersten Darstellungen dieses neuen Typus kann die Illustration von Apollonio di Giovanni im Codex Strozzi 174 gesehen werden (vgl. Abb.40), die von Ortner⁴²² auf 1459-1461 datiert wird. Apollonio di Giovanni gilt als einer der wichtigsten frühen Darsteller der *Triumph*, der mit einer großen Werkstatt in der Mitte des *Quattrocento* zahlreiche *cassone*- und *deschi da parto*-Darstellungen schuf und auch einige einander sehr verwandte Handschriften der *Triumph* illustrierte (vgl. Abb.40-43). Um die Vielzahl seiner Lehrlinge und Mitarbeiter zu leiten ist davon auszugehen, dass hier Musterblätter verwendet wurden, die in weiterer Folge an andere Werkstätten weitergegeben wurden und zu einer Verbreitung des Bildmotivs und einer einheitlichen Bildtradition führten.⁴²³ Seine Illustration im Codex Strozzi 174, der laut Carandente als Gesamtes für die ikonographische Entwicklung der *Triumph* entscheidend war⁴²⁴, zeigt bereits um 1460 den Tod als ein mit einem zerrissenen schwarzen Gewand bekleidetes Skelett. Die stark reduzierte Darstellung verzichtet auf die bisher üblichen Details, zwei müde Ochsen zerren den schäbigen Wagen des Todes durch eine karge Landschaft, verschwunden sind die Engel und Teufel in den beiden oberen Eckzonen, ebenso wie die Leichenberge zur Erde. Die Darstellung

⁴²⁰ Heppe, S.31.

⁴²¹ Cazelles, S.120.

⁴²² Vgl. dazu: ORTNER, Alexandra. *Petrarcas ‚Trionfi‘ in Malerei, Dichtung und Festkultur*, Weimar 1998, Katalog Abb.54.

⁴²³ Dodge, S.180.

⁴²⁴ Carandente, S.49-50.

konzentriert sich auf das Wesentliche, den Triumphzug und die Personifikation des abstrakten Inhalts.

Dass spätestens um 1490 auch in Florenz die Darstellung des Todes als Skelett bekannt war, neben der bisher tradierten weiblichen Gestaltung deselben, zeigt eine Illustration von Gherardo di Giovanni del Fora in einem prächtigen und im Stil der Florentiner Renaissance ausgemalten Stundenbuch (vgl. Abb.49), heute in Privatbesitz.⁴²⁵ Hier reitet der Tod, als Skelett dargestellt, ein schwarzes Pferd mit zerzauster Mähne, ein Hinweis, dass hier – im Gegensatz zum Großteil der TM-Darstellungen – die Beschreibung aus der Apokalypse als Vorbild diene.

Auch in einer Reihe von Holzschnitten, die zwischen 1488 und 1522 als Illustrationen des *Triumphus Mortis* in Venedig publiziert wurden, zeigt sich über einen Zeitraum von über 30 Jahren zum Einen – als Unterschied zu den Darstellungen „florentinischen Typs“ – die konsequente Darstellung des Todes als Skelett, zum anderen veranschaulichen diese Exemplare auch die technische Weiterentwicklung des Holzschnittes. Die früheste Illustration in dieser Reihe zeigt der bereits erwähnte Holzschnitt von 1488, aus der ersten venezianischen Ausgabe des Bernardino da Novara (vgl. Abb.21)⁴²⁶, der sich nicht nur aufgrund der Skelettdarstellung, sondern auch aufgrund der zum Teil genaueren Interpretation des Textes von den Darstellungen aus Mittelitalien unterscheidet. Der Triumphwagen wird hier von links nach rechts gezogen, wobei die Figur des Todes sich zum Betrachter wendet und auch das wallende Gewand des Todes ist so noch in keiner bisherigen Darstellung erschienen.⁴²⁷ Die hier etwas unbeholfen gezeichneten Leichen und andere Details findet man auch in diesem Holzschnitt, allerdings wird im Hintergrund untypischerweise Laura mit ihren Begleiterinnen dargestellt. Laura ist bereits von einem Pfeil getroffen worden und damit zum Tode bestimmt.

Ein weiterer Holzschnitt aus der Bibliothèque Nationale de France, der mit 1492-93 nur wenige Jahre später in Venedig von Bartholomeo de Zani erstmals publiziert wird, zeigt im Detail wiederum stärkere Parallelen zum florentinischen Typus (vgl.

⁴²⁵ König, S.210.

⁴²⁶ Carandente, S.43. Bis ca. 1490 wurden in Venedig nur wenige Druckausgaben mit Holzschnitten versehen. Die Technik wurde bereits bereits in den 1470er Jahren von Nordeuropa nach Italien gebracht, allerdings wurde erst um 1490 diese neue Technik in großem Umfang aufgegriffen (Mantovani, S.455).

⁴²⁷ Trapp, S.516.

Abb.44).⁴²⁸ Alle sechs Triumphzüge dieser Ausgabe werden jeweils in einen prunkvollen und in einer Landschaft stehenden Architekturrahmen eingefügt, ein dekorativer Typus, der sich laut Mantovani um die Mitte des *Quattrocento* in Padua entwickelt hat. Dieser Typus hatte vor allem in den gedruckten Ausgaben enormen Erfolg, da man gerade hier grandiose illusionistische Effekte erzielen konnte, wird allerdings auch in der Buchmalerei aufgegriffen, etwa in den Darstellungen des *Triumph*-Manuskripts aus der Public Library in New York (vgl. Abb.45), oder des bereits erwähnten Codex aus dem Walter's Art Museum in Baltimore (vgl. Abb.30). Die Architekturrahmen zeigen ihren venezianischen Ursprung in erster Linie in den tempelartigen Aufbauten, den beiden Putti in der Sockelzone und generell im aufwendigen Dekor der beiden kanellierten Säulen und des Architravs.⁴²⁹ Auch hier wird der Triumphwagen zum Unterschied zu den florentinischen Darstellungen, von links nach rechts fortbewegt.

Zwei weitere Holzschnitte, jener aus dem British Museum aus dem Jahr 1500 (vgl. Abb.46) und jener aus der Österreichischen Nationalbibliothek von 1519⁴³⁰ (vgl. Abb.47), zeigen ein vergleichbares Konzept in einer detailreicheren und technisch versierteren Ausführung. Beide Versionen orientieren sich zum Einen stark an dem frühen Holzschnitt von 1488, man vergleiche hier den sechseckigen Triumphwagen samt seinem konkaven Aufsatz und den zur Hälfte verdeckten Rädern, zu Anderen auch an jenem von 1492/93, beachtet man etwa die Erfassung der Landschaft, die sich in die Tiefe des Bildraumes hinein entwickelt. Ein besonderes Augenmerk muss weiters auf die gekonnte Tiefenstaffelung gelegt werden und die durch unterschiedliche Schraffuren erzielte Räumlichkeit. Als zur Gänze fehlend erweisen sich hingegen in beiden Darstellungen die für den florentinischen Typus üblichen verstorbenen Seelen, die von den Teufeln und Engeln hinweggebracht werden.

Um zu zeigen, dass bereits im späten *Quattrocento* auch in anderen Bildmedien, als in der Buchillustration, der Tod im *Triumphus Mortis* als Skelett dargestellt wurde und dieser Darstellungsmodus in Italien verbreitet war, möchte ich an dieser Stelle die Wandmalerei Lorenzo Costas in der Cappella Bentivoglio von San Giacomo

⁴²⁸ Trapp, S.526.

⁴²⁹ Mantovani, S.455.

⁴³⁰ Selbiger Holzschnitt wird in einer weiteren Ausgabe von Bernardino Stagnino 1522 publiziert.

Maggiore in Bologna von 1490 anführen (vgl. Abb.48). Mit den Frenken Costas betreten die *Triumphhi* schließlich den Bereich der Kirchengestaltung.⁴³¹ Die mit einem schwarzen Umhang bedeckte Gestalt des Todes blickt zur links daneben gesetzten Darstellung der *Fama* und weist gleichzeitig mit mahnendem Gestus nach oben zum Himmel, wo Gottvater zwischen Christus, Maria und kreisenden Engeln thront.⁴³² Im Sinne der Darstellungstradition übernimmt Costa auch das Triumphwagenmotiv und die Büffel als übliche Zugtiere. Um 1490, als diese Wandmalereien entstanden, war das mit einem schwarzen Tuch zum Teil bedeckte Skelett mit Sense bereits zu einer festen Formel für die personifizierte Darstellung des Todes geworden, wie auch die zahlreichen zuvor angeführten Beispiele zeigen. Allerdings weicht Costa zum Teil auch von der Bildtradition ab, da er die Drastik der Darstellung zurücknimmt. Der Tod jagt weder seine Opfer, noch überrollt er sie mit seinem Triumphwagen, sämtliche Bewegungen sind erstarrt. Dadurch verbreitet diese Darstellung des Todes keinen Schrecken, es wird nicht der ungestüme Tod dargestellt, sondern seine unerbittliche Gewalt, der sich niemand entziehen kann.⁴³³ Costa führt demnach nicht die Tradition des triumphierenden, zornigen Todes weiter, wie sie noch um die Mitte des *Trecento*, also fast 150 Jahre zuvor in der überdimensionalen Wandmalerei des „*Trionfo della Morte*“ im *Camposanto* von Pisa gezeigt wird.⁴³⁴

Die Personifikation des als verwesender Leichnam dargestellten Todes erhält jedoch noch eine weitere ikonographische Ausformung. Der Tod wird in einigen Darstellungen mit aufgeschnittenem Bauch dargestellt (vgl. Abb.13), eine Interpretation, die mit konkreten historischen Ereignissen verbunden werden kann. Die auf den Kreuzzügen Verstorbenen mussten in die Heimat zurückgebracht werden. Nachdem man ab 1300 auf Geheiß von Papst Bonifaz VIII. davon abging, die Leichen auszukochen, begann man mit Bauchschnitt die Eingeweide zu entfernen und den ausgebluteten Körper mit konservierenden Stoffen zu füllen.⁴³⁵ Dies nimmt auch Einfluss auf die Darstellung des Todes, der nun mit Bauchschnitt und teils

⁴³¹ Nyholm, S.253.

⁴³² Marr, S.524.

⁴³³ Ebd., S.527.

⁴³⁴ Ebd., S.528.

⁴³⁵ Wilhelm-Schaffer, S.258, vgl. auch Rosenfeld, S.203 und Schmitz, S.19.

durchschimmerndem Knochengerüst abgebildet wird.⁴³⁶ Gerade der tiefe Bauchschnitt wurde zum entscheidenden Merkmal der Leichendarstellung⁴³⁷, und ist unter anderem auch in den beiden TM-Illustrationen aus dem Ms. fr. 594 aus der Bibliothèque Nationale in Paris zu sehen.

Diese ikonographische Besonderheit findet man in zahlreichen in Frankreich entstandenen Darstellungen des personifizierten Todes, so auch in einer Miniatur aus einem Stundenbuch um 1525 (vgl. Abb.14). Die muskulöse Gestalt des Todes mäht hier, die Sense energisch schwingend, die um ihr Leben flehenden Menschen besonders brutal nieder. Den Tod begleiten dabei zwei am Himmel auf roten Pferden reitende, finstere Gestalten, umgeben von bedrohlich wirkenden Wolkenbergen, die stark in Kontrast treten zu der lieblichen Landschaft, die sich im Hintergrund eröffnet.⁴³⁸ Aber bereits in früheren Darstellungen des 15.Jahrhunderts und in Totentänzen wurden die tanzenden und musizierenden Skelette mit ausgehöhltem Unterbauch dargestellt (vgl. Abb. 15-17). Zumeist wird die Gestalt des Todes als ledriger Körper mit einem von der Verwesung gezeichneten Kopf wiedergegeben, die Lippe, Nase und Ohren bereits zerfressen.⁴³⁹

In der Forschung werden viele Fragen bezüglich der *Triumph*-Illustrationen diskutiert, etwa in welcher Verbindung die florentinischen Kupferstiche und die florentinischen Handschriften stehen. Interessant erscheint es für mich hingegen, dass es zu zwei unterschiedlichen und zum Teil parallel existierenden Darstellungstypen des personifizierten Todes kam. Wie ausgeführt wurde, zeigt der genannte florentinische Kupferstich (vgl. Abb.38) noch in den 1480er Jahren einen weiblichen Tod, während andererseits Apollonio di Giovanni bereits um 1460 den Tod als Skelett darstellt (vgl. Abb.40-43).

⁴³⁶ Rosenfeld, S.203.

⁴³⁷ Schmitz, S.19.

⁴³⁸ König, S.480-481.

⁴³⁹ Ebd., S.413.

4.5.3. Tod und Teufel – der Tod als geflügeltes Wesen

Bereits seit der Antike wird die Darstellung des Todes mit einer geflügelten, meist jugendlichen Gestalt verbunden. Auch in den frühen Illustrationen des TM, etwa in der Francesco d'Antonio del Chierico⁴⁴⁰ zugeschriebenen Darstellung in einem Codex der Biblioteca Trivulziana in Mailand, die von Petrella⁴⁴¹ in das Jahr 1468/69 und von Ortner ins Jahr 1476 datiert wird (vgl. Abb.18), in der Illustration im *bas-de-page* des Codex Harley 5761 aus der British Library (vgl. Abb.50) und in den beiden Darstellungen aus der Bodleian Library (Ms. Canon. Ital. 83⁴⁴², vgl. Abb.51 ; Ms. Ital. 62⁴⁴³, vgl. Abb.52), wird der Tod mit großen krallenbesetzten, fledermausähnlichen Flügeln präsentiert. Während bei del Chierico und den unbekannten Schöpfern der beiden Illustrationen aus Oxford der Tod als Skelett dargestellt wird, zeigt das in der kunsthistorischen Forschung umfassend diskutierte Wandgemälde von Buonamico Buffalmacco im *Camposanto*⁴⁴⁴ von Pisa (laut Peoschke um 1335/40⁴⁴⁵) den Tod zwar mit ähnlichen Flügeln, allerdings als junge, zorngeladen Frau mit unversehrtem Körper (vgl. Abb.33). Der Tod fliegt, mit einer enormen Sense bewaffnet, die zum Schwung bereit gehalten wird, und Krallen an den drachenähnlichen Flügeln und den Zehen, über einen Berg Leichen aller Stände und gesellschaftlichen Schichten und schickt sich an, über einen Kreis fröhlich musizierender, edel gekleideter Damen herzufallen, während in der oberen Bildhälfte der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die verstorbenen Seelen stattfindet.⁴⁴⁶ Von der linken Seite nähert sich der Todesfurie eine Gruppe von Alten und Kranken, die begierig die Arme nach dem Tod austrecken und um Erlösung aus dem für sie qualvollen irdischen Dasein flehen.⁴⁴⁷ Guthke führt, wie bereits erwähnt wurde, diesen fliegenden weiblichen Tod auf den Typus der Harpyien der griechischen Mythologie zurück.⁴⁴⁸

Das Wandgemälde von Pisa wurde lange Zeit als Reaktion auf Petrarcas *Triumph* verstanden, laut Battaglia Ricci holte sich jedoch Petrarca Anregungen von

⁴⁴⁰ Francesco d'Antonio del Chierico illustrierte zumindest 13 Petrarca-Handschriften (Petrella, S.24.).

⁴⁴¹ Petrella, S.23.

⁴⁴² Vermutlich in Ferrara zwischen 1450-75 entstanden.

⁴⁴³ Wahrscheinlich in Florenz um 1470/80 entstanden.

⁴⁴⁴ Siehe u.a. WILLE, Friederike. *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München 2002.

⁴⁴⁵ Poeschke, S.324.

⁴⁴⁶ Vgl. auch Prinz, S.182.

⁴⁴⁷ Vgl. auch Poechke, S.323.

⁴⁴⁸ Guthke, S.78.

Buffalmaccos Meisterwerk, nicht umgekehrt.⁴⁴⁹ In der neueren Forschung wird das Werk in Pisa auch zumeist auf die Jahre 1335/40 datiert.⁴⁵⁰ Es gibt sicherlich weitere Parallelen zwischen diesen beiden Werken, jedoch wird über dieses Thema und die Möglichkeit bzw. die Form der Beeinflussung an anderer Stelle ausführlich diskutiert⁴⁵¹ und soll dementsprechend hier nicht genauer behandelt werden. Die darstellerischen Parallelen sind jedoch augenscheinlich, gehen über die Darstellungsweise des weiblichen Todes hinaus und können auf eine ähnliche kulturelle Bildung der beiden Kunschtchaffenden zurückgeführt werden.⁴⁵² Es ist weiters nahe liegend anzunehmen, dass der geflügelte Tod im *Camposanto* von Pisa auch den Illustratoren der diversen *Triumph*-Werke als Inspirationsquelle gedient hat.⁴⁵³ Bereits um 1310 wird allerdings in Francesco da Barberinos *Documenti d'amore*, einer moralisierenden Schrift über das Prinzip der göttlichen Liebe, ein ähnliches Wesen beschrieben, das der Florentiner Jurist und Schriftsteller in der selbst illustrierten Handschrift auch bildlich darstellt (vgl. Abb.5).⁴⁵⁴

[...] *Et nota quod ipsius mortis figura sit cum tribus vultibus quartum habet a tergo et obscura quia quoslibet quos percutit videt et eius aspectus terribilis est. Indumenta non habet sed pilos et pedes et crura leonis ob potentiam suam que nullum adgredi titubat – habet sub pedibus draconem ut notetur quod diversos habet modos interimendi sagittat [...].*⁴⁵⁵

Ähnlich wie das in Pisa gezeigte Wesen, wird hier eine wilde Gestalt mit Krallen an den Füßen beschrieben, die mit Pfeilen die hilflos ausgelieferten Menschen tötet. Sie wird allerdings als eine auf einem Drachen stehende Figur ausgeführt und trägt statt eines schwarzen Gewandes ein Fell. Die Parallelen zum Triumph des Todes in Pisa sind demzufolge nicht allzu groß, die Beschreibung und die dazugehörige Illustration des frühen 14.Jahrhundert von Francesco da Barberino zeigt allerdings

⁴⁴⁹ Battaglia Ricci, 277-279; vgl. auch Gerber, S.31.

⁴⁵⁰ Vgl. dazu: Prinz, S.175; Poeschke, S.324.

⁴⁵¹ Vgl. dazu u.a.: PRINZ, Wolfram. »Bonamico Buffalmacco. Der Triumph des Todes im Camposanto von Pisa«, in: Ders. [Hrsg.]. *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000, S.175-186; WILLE, Friederike. *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München 2002;

⁴⁵² Battaglia Ricci, S.277-278; die Autorin verweist hier auf diverse Aspekte, unter Anderem auf die am Boden liegenden Leichen und den Gegensatz zwischen der vergnügten musizierenden Gesellschaft und der düsteren Gestalt des Todes.

⁴⁵³ Auch Banzato sieht die Wandmalereien in Pisa als besondere Bezugsquelle von Petrarcas *Triumphus Mortis* (vgl. Banzato, S.112).

⁴⁵⁴ Wille, S.117-118.

⁴⁵⁵ Lateinischer Kommentar zum Text der *Documenti d'Amore*, zitiert nach: EGIDI, S.165.

einen frühen Versuch, den Tod als menschenähnliches Mischwesen und handelnde Figur darzustellen.⁴⁵⁶

Neben der berühmten Wandmalerei in Pisa finden sich auch in der italienischen Buchmalerei weitere Beispiele des fliegenden weiblichen Todes, wie eine Darstellung aus dem *Specchio umano*, einer Abhandlung des florentinischen Getreidehändlers Domenico Lenzi, die in die 40er Jahre des 14. Jahrhunderts datiert werden kann (vgl. Abb.53).⁴⁵⁷ Das Werk schildert die Zustände in Florenz und im Speziellen auf dem Kornmarkt von *Orsanmichele*, während der großen Hungersnot 1329.⁴⁵⁸ Gott selbst ist es, der der fliegenden, furchteinflößenden Gestalt das Schwert reicht – mit den Worten „*bewahre die Seele und bestrafe den Körper*“, und der Tod antwortet „*ich werde ausführen, was du mir erlaubt hast*“.⁴⁵⁹

Ein vergleichbares Wesen zeigt ein Holzschnitt von Girolamo Savonarola, Frontispiz seiner „*Predica dell'Arte del bene morire*“, die um 1497 in Florenz entstanden sein soll (vgl. Abb.32). In den frühen Ausgaben der *Ars moriendi*-Literatur wurde die Darstellung des Makabren und somit auch des personifizierten Todes vermieden. Im Gegensatz dazu zeigt Savonarola in seiner *Predica dell'Arte del bene morire* ein fliegendes dämonisches Wesen.⁴⁶⁰ Handelt es sich hierbei auch um ein fliegendes Gerippe, das allein durch seine Haare noch weibliche Züge behält, zeigt die Darstellung aber ebenso, dass die *Triumph*-Illustrationen generell Einfluss nahmen auf die Ikonographie des Todes.⁴⁶¹

Die Tatsache, dass in der Forschung sämtliche soeben erwähnten Illustrationen in Mittelitalien entstanden sein sollen zeigt, dass hier unterschiedliche Darstellungsvarianten parallel Bestand hatten. Während im Ms. ital. 62 aus Oxford und im Codex Harley 5761 (vgl. Abb.52 und 50) auf die Darstellung des Triumphwagens verzichtet wird und der Tod mit geschwungener Sense und in vergleichbarer Haltung wie im *Camposanto* von Pisa über die Schar am Boden

⁴⁵⁶ Vgl. Wille, S.117-119.

⁴⁵⁷ Partsch, S.5.

⁴⁵⁸ Ebd., S.44.

⁴⁵⁹ Zitiert nach: Partsch, S.49; auch die fliegende Figur des *Timor* in Ambrogio Lorenzetti's „Allegorie der Schlechten Regierung“ im Palazzo Pubblico in Siena erinnert an diesen Darstellungstypus (vgl. Abb.34).

⁴⁶⁰ Mori/Salsi, S.209.

⁴⁶¹ Battaglia Ricci, S.273.

liegender Toten schwebt, wird im zweiten hier angeführten Codex aus Oxford (Ms. ital. 83, vgl. Abb.51) wiederum auf den traditionelleren Darstellungsmodus des von Ochsen gezogenen Triumphwagens zurückgegriffen. Auch das einleitend zur Entwicklung der Personifikation des Todes in der *Triumphus-Mortis*-Illustration erwähnte Exemplar aus dem Walter's Art Museum (vgl. Abb.30) übernimmt den traditionellen Triumphzugtypus.

4.6. Darstellungstypen des Todes und des *Triumphus Mortis*

Aus dem hier analysierten Bestand der *Triumphus Mortis*-Illustrationen lassen sich somit vier Darstellungstypen des personifizierten Todes in der frühen *Triumphus*-Illustration identifizieren. Zum Einen findet man in den frühen Buchillustrationen und den frühen *cassoni*-Darstellungen von ca. 1440 bis in die 1460er Jahre die am stärksten am Text Petrarcas angelehnte Darstellung der *donna involta in veste negra*, größtenteils als weibliches bekleidetes Skelett mit Sense auf dem Triumphwagen stehend abgebildet. Dieser früheste Typus beginnt um die 1460er Jahre durch den späteren Typus des auf dem Triumphwagen stehenden und mit einer Sense bewaffneten Skelettes verdrängt zu werden, vermutlich hauptsächlich beeinflusst durch die Totentanzdarstellungen. Als weitere Varianten der Skelettdarstellung müssen hier noch zwei weitere Typen mit teufelsähnlichen Flügeln angeführt werden, zum einen fliegend ohne Triumphwagen oder zum anderen auf dem Triumphwagen stehend. Wie auch die Darstellungsvarianten als weiblicher Tod und als Skelett vorerst zeitgleich bestehen, ehe sich die Skelettdarstellung durchsetzt, existieren auch die unterschiedlichen Darstellungsvarianten des Skeletts zeitlich parallel.

Die Personifikation des Todes entwickelt sich im Allgemeinen hin zu einer immer lebensfremderen Gestalt, vom verwesenden Leichnam zum unbekleideten Skelett. Der weibliche Tod wird verdrängt von der Darstellung als Skelett, das nun stärker die Vergänglichkeit verdeutlicht. Meines Erachtens können somit zwei ikonographische Typen des personifizierten Todes in den *Triumphus Mortis*-Illustrationen identifiziert werden, zum Einen der frühere florentinische und zum

Anderen der venezianische/norditalienische Typus, der sich erst später entwickelt und dann aber stärker in Frankreich rezipiert wird.

In der Fülle der überlieferten Darstellungen ist nicht nur die Entwicklung der Personifikation des Todes interessant, es sind auch unterschiedliche Darstellungstypen des *Triumphus Mortis* an sich zu identifizieren. Neben dem häufigeren Typus des bildparallelen Triumphzuges, der sich zumeist von rechts nach links bewegt, muss an dieser Stelle noch ein zweiter Darstellungstypus angeführt werden, der sich frontal zum Betrachter entwickelt, wie etwa Francesco di Giorgios Darstellung des sogenannten Zelada-Codex aus der Biblioteca Nacional de España (vgl. Abb.54), oder die bereits oft erwähnte Darstellung Francesco d'Antonio del Chiericos aus der Biblioteca Trivulziana (vgl. Abb.18). Bereits die frühe Miniatur des *Trionfo della Gloria* von Altichiero (vgl. Abb.11), die von Ortner in das Jahr 1379 datiert wird, zeigt eine frontale Darstellung eines von zwei Pferden gezogenen Triumphwagens. Diese Darstellungsweise, die man in den Illustrationen zu den *Triumphis* häufig findet, ist also um 1470 keineswegs unüblich. Der Triumphwagen in den beiden Darstellungen von Francesco di Giorgio und Francesco d'Antonio del Chierico befindet sich in der Mitte des Bildraumes und füllt diesen nahezu aus. Die Zahl der Zugtiere wird in beiden Fällen auf zwei Tiere reduziert, die sich symmetrisch angeordnet scheinbar aus dem Bildraum hinausbewegen. Die Darstellung del Chiericos zählt laut Carandente zu den herausragenden Beispielen der florentinischen Miniaturmalerei des *Quattrocento*.⁴⁶² Sie zeigt den üblichen Darstellungsmodus des Triumphwagens in einer weiten, unbevölkerten Landschaft, allerdings wirkt die Darstellung auch eher statisch.

Beide Illustrationen werden in der Literatur in die Mitte der 1470er Jahre datiert. Der Typus begegnet allerdings bereits früher, in einem florentinischen Kupferstich von Maso Finiguerra von ca. 1460-70 (vgl. Abb.55) und der Serie dessen Schülers Baccio Baldini, die sich heute im Besitz der Albertina befindet (vgl. Abb.56). Laut Carandente wurde von dieser zweiten Serie der TC noch von Finiguerra selbst ausgeführt und nur die übrigen fünf Kupferstiche von Baldini.⁴⁶³ Einen wesentlichen Unterschied zu den übrigen Darstellungen des TM stellen hier die Spruchbänder dar,

⁴⁶² Carandente, S.47.

⁴⁶³ Ebd., S. 42.

deren Tradition aus den Totentanzdarstellungen stammt und von den „*memento mori*“-Motiven abgeleitet wird.

Diese beiden Typen, die frontale und die seitliche Darstellung des Triumphzuges werden in vielen Handschriften kombiniert, wie ein weiterer von del Chierico illustrierter Codex aus der Biblioteca Apostolica Vaticana (cod. Urb. Lat. 683; vgl. Abb.57), worin etwa der TC im Gegensatz zu den übrigen fünf Illustrationen frontal dargestellt wird⁴⁶⁴, und eine zweite Handschrift aus der British Library (vgl. Abb.58) veranschaulichen. Bereits in den Kupferstichen von Maso Finiguerra werden die beiden Triumphzugtypen miteinander verbunden. Der frontale Typus erfordert durch die Verkürzungen und Überlagerungen eine gewisse Fähigkeit, Räumlichkeit darzustellen und kann meines Erachtens als Weiterentwicklung der ursprünglich bildparallelen Darstellungsweise verstanden werden. Eine noch souveränere Darstellung zeigen die beiden einander sehr ähnlichen, aber zum Einen in Venedig und zum Anderen in Frankreich entstandenen Holzschnitte aus der Mitte des 16.Jahrhunderts (vgl. Abb.66 und 67). Einmal in Rückansicht, einmal in Vorderansicht wird ein tänzelndes Skelett gezeigt, das auf einem Karren balancierend durch die gewohnt karge und mit Leichen übersäte Landschaft gezogen wird.

Dass sich diese *Triumph*-Ikonographie und diese beiden Darstellungstraditionen erst im Laufe des *Quattrocento* entwickeln, zeigt vor allem der Vergleich mit der frühen illustrierten Handschrift, den so genannten *Codex Barberini*, aus der Biblioteca Apostolica Vaticana (vgl. Abb.59), deren Illustrationen sich noch gänzlich von den späteren Darstellungen unterscheidet. Jeder Triumph wird hier unterschiedlich inszeniert. Fama sitzt auf einem stehenden Thron, die Darstellung des *Triumphus Mortis* zeigt keinerlei Triumphelement und allein die Personifikation der Keuschheit sitzt in einem von Pferden gezogenen bescheidenen Wagen, der nur entfernt an einen Triumphwagen erinnert. Die Darstellungen, vor allen Dingen jene des *Triumphus Mortis*, orientieren sich stärker an dem tatsächlichen Inhalt der einzelnen *Triumph*. Mit ihrem an Tapisserien erinnernden, teppichartigen Hintergrund zeigen die Illustrationen aus dem Vatikan einerseits eine archaische Bildsprache,

⁴⁶⁴ Carandente, S.51.

andererseits sticht der neuartige, humanistische Schrifttypus ins Auge. Aufgrund seiner Einzigartigkeit datiert Carandente den *Codex Barberini* „vor alle anderen bekannten Exemplare“, demnach etwa ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.⁴⁶⁵

Genausowenig folgen die Darstellungen der mit 1414 datierten, ältesten erhaltenen und illustrierten *Triumph*-Handschrift aus der Bayrischen Staatsbibliothek (vgl. Abb.24) dem später üblichen Triumphzugschema. Auch die darin enthaltene Illustration des TM, die laut Trapp im Veneto entstanden sein soll, von Carandente hingegen Stefano di Verona zugeschrieben wird und seiner Meinung nach in Bologna entstand, zeigt eine gänzlich andere Ikonographie, als die übrigen und späteren bekannten Darstellungen. Der Tod sitzt in Gestalt eines Engels und inmitten von sechs weiteren Personen in einem von zwei weißen Pferden gezogenen Wagen.⁴⁶⁶ Es werden keine Toten gezeigt und auch keine anderen Details, keine Waffe, keine Totenköpfe, der Hintergrund ist kaum gestaltet. Auch die Iniziale zeigt den Tod als Engel, laut Carandente ausgestattet mit den Attributen der Parzen, der Schicksalsgöttinnen der römischen Mythologie. Für Carandente scheint sich der Miniaturmaler hier stärker an den *cavalcate* und den Umzügen des *Trecento* orientiert zu haben.⁴⁶⁷

Trotz einiger Abweichungen und Unterschiede im Detail und der soeben angeführten frühen Ausnahmen, kann im Allgemeinen festgehalten werden, dass sich ab ca. 1440 nahezu alle Darstellungen der *Triumph* und des *Triumphus Mortis* im Speziellen an einem gemeinsamen Typus orientieren, der eine auf einem Wagen stehende, bewaffnete und triumphierende Todesgestalt zeigt. Entscheidend ist, dass die Personifikation des Todes in nahezu allen hier angeführten Illustrationen entscheidend von der literarischen Vorlage Petrarcas abweicht und die Macht, die Grausamkeit und Unerbittlichkeit des Todes immer stärker in den Vordergrund gerückt wird.

Gegen Ende des *Quattrocento* nimmt die Zahl der kostbar und aufwendig illustrierten *Triumph*-Handschriften ab, zu einem Zeitpunkt allerdings, als sich das Motiv bereits

⁴⁶⁵ Carandente, S.52.

⁴⁶⁶ Ebd., S.46.

⁴⁶⁷ Ebd., S.46-47.

in anderen Kunstmedien etabliert hat.⁴⁶⁸ Meines Erachtens muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich bereits im 14. und vor allem im Laufe des 15.Jahrhunderts eine variantenreiche Todesikonographie ausbildet, die mitunter verschiedene Aspekte, Motive, und Todesbilder miteinander verbindet und damit das in dieser Zeit die Gesellschaft beherrschende Thema des Todes illustriert.⁴⁶⁹ Der *Triumphus Mortis* trägt entscheidend zur Ausbildung der Personifikation des Todes bei, die sich im Laufe des *Quattrocento* verändert und schließlich nicht mehr als weibliches Wesen, sondern nun vorrangig als Skelett dargestellt wird. Mit den Totentänzen Holbeins wird die Skelettgestalt des Todes schließlich zum symbolischen Emblem.⁴⁷⁰

In der kunsthistorischen Forschung werden oft auch Darstellungen des Todes als apokalyptischer Reiter als „Triumph des Todes“ bezeichnet. Sein Schwert oder seine Sense schwingend, begegnet er etwa in der Cappella San Giovanni in Bozen (vgl. Abb.60), oder in der ursprünglich im Palazzo Sclafani befindlichen und nun im Palazzo Abatelli in Palermo gezeigten Darstellung (vgl. Abb.26). Diese Darstellungsform kann auf die Apokalypse, die Offenbarung des Johannes, zurückgeführt werden.

„Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß heißt »der Tod«; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod durch die Tiere der Erde.“⁴⁷¹

Mit Petrarcas *Triumphus Mortis* verbindet diese Darstellungen allerdings nur die Ansammlungen von Leichen, Personen unterschiedlichen gesellschaftlichen Standes, die zu Fuße des ebenfalls triumphierend dargestellten Todes um ihr Leben flehen. Ein weiteres Beispiel stellt der bereits erwähnte, so genannte „Trionfo della Morte“ im Giebelfeld der Chiesa dei Disciplinati in Clusone bei Bergamo dar (vgl. Abb.27). Das Wandbild zeigt wiederum eine Verbindung aus Elementen des tatsächlichen *Triumphus Mortis* und inhaltlichen Aspekten der Totentanzdarstellungen. Unterhalb des Giebelfeldes wird ein Totentanz dargestellt und wiederum darunter eine Höllendarstellung. Der frontal zum Betrachter und als Skelett präsentierte Tod hält

⁴⁶⁸ Carandente, S.52.

⁴⁶⁹ Vgl. auch Wilfried-Schaffer, S.262.

⁴⁷⁰ Schmitz, S.22.

⁴⁷¹ Offb. 6,8.

in beiden Händen Spruchbänder.⁴⁷² Auch hier werden beiderseits des triumphierenden Todes um ihr Leben flehende Menschen unterschiedlichen Standes dargestellt.

Die Illustrationen des *Triumphus Mortis* und die Personifikation des Todes, die nun in verschiedenen Bildmedien über einen Zeitraum von nahezu 100 Jahren betrachtet und analysiert wurden, zeigen vor allem mit den Skelettdarstellungen eine Hinwendung zur Darstellung der Vergänglichkeit. Die Darstellungsform der weiblichen „Morte“, sei es als fliegende Furie oder als weibliches Skelett auf dem Triumphwagen stehend, wird immer stärker verdrängt, jene des Skelettes setzt sich langfristig durch, wenn auch zum Teil der Tod immer noch als bleiche Frau mit schwarzem Gewand beschrieben wird, wie etwa in Cesare Ripas berühmter, frühneuzeitlicher Enzyklopedie der Symbole und Allegorien (*„Iconologia ovvero descrizione dell’imagini universali cavate dall’antiquità et da altri luoghi“*), herausgegeben in Rom im Jahr 1593.⁴⁷³

*„Donna pallida, con gl’occhi serrati, vestita di nero, secondo il parlar de Poeti [...]. Si può ancor figurare con una spada in mano in atto minaccievole, e ne l’altra con una fiamma di fuoco, significando che la Morte taglia e divide il mortale dall’immortale, e con la fiamma abbrugia tutte le potenze sensitive, togliendo il vigore à senti, e col corpo le riduce in cenere, e in fumo.“*⁴⁷⁴

Ariès⁴⁷⁵ und Heppe konstatieren ebenfalls einen Wandel in der Gestalt und Bedeutung des Todes, allerdings erst für die erste Hälfte des 16.Jahrhunderts, als Konsequenz aus der fußfassenden Strömung des Humanismus und infolge der Reformation.⁴⁷⁶ Die veränderte Todeswahrnehmung lässt sich jedoch – wie gezeigt werden konnte – bereits im Laufe des 15.Jahrhunderts an der Entwicklung der Todesdarstellung in den Illustrationen des *Triumphus Mortis* erkennen.

Im 16.Jahrhundert tritt schließlich der *Memento-Mori*-Aspekt in den Hintergrund und der Körper des personifizierten Todes wird nun zum Teil idealisiert und anatomisch genau dargestellt.⁴⁷⁷ Wie die Darstellung des personifizierten Todes wird in den *Triumphus Mortis*-Illustrationen auch das

⁴⁷² Wilhelm-Schaffer, S.263.

⁴⁷³ Guthke, S.82.

⁴⁷⁴ RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione dell’imagini universali cavate dall’antiquità et da altri luoghi*, Rom 1593; hier zitiert wird hier aus der Ausgabe von 1603, S.339-340.

⁴⁷⁵ Vgl. ARIES, Philippe. *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München 1976.

⁴⁷⁶ Heppe, S.29.

⁴⁷⁷ Stiegemann, S.47.

Triumphzugmotiv weiterhin übernommen, wenn es allerdings in manchen Aspekten auch abgewandelt und verändert wird.

Ich möchte daher nun abschließend einen kurzen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Personifikation des Todes und im Allgemeinen der *Triumphus Mortis*-Darstellungen geben, um zu zeigen, wie das Motiv in weiterer Folge rezipiert wird.

5 Ausblick: die Weiterentwicklung des ikonographischen Motivs des *Triumphus Mortis*

Durch den Buchdruck und vor allem durch den Kupferstich verbreiten sich die Bildtradition und das ikonographische Motiv der *Triumphus* rasch in ganz Europa.⁴⁷⁸ Bereits um 1440 werden in Florenz erste Bildmuster zur Illustration des Werkes entwickelt, die als Kupferstiche oder Bildholzschnitte auch nördlich der Alpen bekannt werden.

Ab dem frühen 16. Jahrhundert wird das allegorische Triumphzugmotiv vor allem in den Niederlanden begeistert aufgenommen, wie unter anderem zahlreiche Tapisserie-Serien zeigen. Viele Künstler, die von Italien zurückkehren, bringen ihre Erfahrungen und Eindrücke mit in die Heimat und rufen dadurch eine starke Humanismusbewegung hervor, deren großes Interesse an der Antike zur Weiterentwicklung der allegorischen Triumphzugdarstellung führt.⁴⁷⁹

In direkter Anlehnung an Petrarcas Text entsteht so etwa ein Kupferstich von Georg Pencz (um 1539; vgl. Abb.61), der stilbildend wirkt und in der Folge insbesondere von niederländischen Künstlern wie Philipp Galle (nach Entwürfen von Maarten van Heemskerck; vgl. Abb.62) nachgeahmt wird.⁴⁸⁰ Einen entscheidenden Unterschied zu Petrarcas Text stellt die Tatsache dar, dass Pencz die Reihenfolge der Triumphe verändert und nach seiner Vorstellung der Tod über die Zeit triumphiert und nur mehr durch die Ewigkeit überwunden wird.⁴⁸¹ Van Heemskerck hingegen kehrt in seiner Entwurfsserie wieder zu der ursprünglichen Reihenfolge der sechs Triumphe zurück.⁴⁸²

Während der Tod bei Georg Pencz als ein die Sinne schwingendes Skelett präsentiert wird, übernimmt van Heemskerck ca. 30 Jahre später zwar das bedrohliche Erscheinungsbild des „Mors“, der mit seiner Sense auf dem Wagen sitzend von zwei ausgezehrten Ochsen durch eine karge, unwirtliche und durch Brände zerstörte

⁴⁷⁸ Banzato, S.119.

⁴⁷⁹ Ebd., S.121-122.

⁴⁸⁰ Grote, S.740 – 741.

⁴⁸¹ Strack, S.138.

⁴⁸² Ebd., S.145.

Landschaft gezogen wird, allerdings wird sein Körper idealisiert und nur zum Teil vom leiblichen Verfall gezeichnet dargestellt. Er wirkt jugendlich und muskulös, nur die beiden Unterarme, die die Sense ergreifen und sein Gesicht zeigen Anzeichen des körperlichen Verfalls. In beiden Beispielen werden in einer dramatischen Szene die flüchtenden Menschen von den beiden vor Wut schnaubenden Ochsen zu Boden gerissen. In beiden Darstellungen wird eine karge Landschaft gezeigt, die von einem Flammenmeer verwüstet wird, während sich am Horizont in Form eines strahlend erleuchteten Tempels das ersehnte Himmelreich auftut.

Die Illustration des *Triumphus Mortis* – und der *Triumph* im Allgemeinen – wird aber auch in der Buchillustration weiter fortgeführt. Zwei Buchillustrationen aus Venedig (vgl. Abb.66) und Lyon (vgl. Abb.67), die wie die beiden Stiche von Georg Pencz und Philipp Galle um die Mitte des 16.Jahrhunderts (Venedig 1545 und Lyon 1564) entstehen, zeigen auf dem Wagen regelrecht tanzende Skelette. Die Darstellung der am Boden verstreut liegenden Leichen, die seit den frühen Illustrationen aus der Mitte des 15.Jahrhunderts bekannt ist, wird ebenso beibehalten, wie die karge Landschaft und die abgekämpften beiden Ochsen. Auch die ikonographische Tradition, in Illustrationen des *Triumphus Mortis* die Personifikation des Todes als Skelettgestalt auf einem hölzernen Wagen darzustellen, bleibt weiterhin bestehen. Bis ins 18.Jahrhundert, wie die venezianische Buchillustration aus dem Museo Petrarcesco Piccolomineo in Triest verdeutlicht (vgl. Abb.69), können bestimmte Bestandteile des Motivs *Triumphus Mortis* verfolgt werden, die zum Teil detailreicher, in manchen Illustrationen auch nur kürzelhaft dargestellt werden.

Das Bewusstwerden über die Endlichkeit des Lebens prägt somit nicht nur das späte Mittelalter, sondern auch die Literatur und bildende Kunst der folgenden Jahrhunderte.⁴⁸³ Auch in der Renaissance und im Barock befasst man sich durch das Bewusstwerden über die schönen Seiten des Lebens stärker mit dem Tod, der als Bildmotiv in viele Bereiche der Kunst Eingang findet, über die traditionelle Darstellung in der Buchillustration hinaus.⁴⁸⁴ Vor allem nördlich der Alpen bildet sich eine reiche Vanitas-Ikonographie aus. Der Gedanke der Vergänglichkeit wird hier aber nicht nur durch die Personifikation des Todes ausgedrückt, sondern auch

⁴⁸³ Wolbert, S.27.

⁴⁸⁴ Guthke, S.85; vgl. zur Todeswahrnehmung in Renaissance und Barock auch: Ariès, S.395.

metaphorisch, anhand verschiedenster symbolischer Bilder und Gegenstände.⁴⁸⁵ Die Darstellung des triumphierenden Todes auf dem Titelblatt des *Theatrum mortis humanae*, ein Kupferstich von 1682 von Johan Weichard (vgl. Abb.68), zeigt eine bereits erweiterte, reiche Vanitas-Ikonographie, die vermutlich auch durch die *Triumphus*-Tradition bereichert wird. Der – wie in frühen TM-Darstellungen (vgl. etwa Abb.46) – gekrönte Tod thront auf einem Triumphwagen und wird, selbst als Skelett mit den üblichen Attributen Sense und Stundenglas dargestellt, von mehreren musizierenden und reitenden Skeletten begleitet. Die Vanitas-Thematik wird hier unterstrichen durch die Darstellung der Vertreibung der sündhaften Ureltern Adam und Eva aus dem Paradies, sowie durch die Gestaltung der Landschaft und der Ruinen im Hintergrund.⁴⁸⁶ Gerade die Ruine wird in der Renaissance zu einem Hauptmotiv der Vanitas-Symbolik.⁴⁸⁷ Im Bildvordergrund werden für die beiden Sünder bereits zwei Gräber ausgehoben.

Die Vanitas-Idee setzt sich demnach auch im Barock mit zumeist durch allegorische oder sinnbildliche Motive überladenen Darstellungen fort, vor allem das Motiv des triumphierenden Todes begegnet häufig.⁴⁸⁸ Allerdings zeigt sich hier eine unterschiedliche Entwicklung zwischen katholisch (Italien, Spanien) und protestantisch geprägten Ländern (Niederlande). Während man in Italien etwa wieder zur Todesikonographie zurückkehrt und Leichen und Skelette darstellt, wird in den Niederlanden der Vanitasgedanke durch den Verfall der Natur und das bestimmende Motiv des Stillebens verdeutlicht.⁴⁸⁹ Die Darstellung des Todes als triumphierendes Skelett wird – wie die Illustration aus dem *Theatrum mortis humanae* zeigt – nicht nur in Illustrationen des *Triumphus Mortis* weiter tradiert, sondern avanciert allgemein zu einem Typus der personifizierten Todesdarstellung und zu einem wesentlichen Bestandteil der Vanitas-Ikonographie.

Eine vollends andere Interpretation des personifizierten Todes und des *Triumphus Mortis* zeigt sich in den nun folgenden Beispielen, die nun abschließend analysiert werden sollen. In einer flämischen Tapisserie aus der Mitte des

⁴⁸⁵ Bialostocki (1981), S.277.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu: Bartels, S.109.

⁴⁸⁷ Bialostocki (1981), S.278.

⁴⁸⁸ Bartels, S.112.

⁴⁸⁹ Bialostocki (1981), S.283; vgl. dazu auch Mori/Salsi, S.151.

16.Jahrhunderts aus dem Königspalast in Madrid (vgl. Abb.64) wird der Tod als geflügelter Jüngling mit Sense inszeniert, dessen Kopf vom Verfall gezeichnet ist. Auf einem fliegenden Wagen sitzend, der von einem Drachen und den drei antiken Schicksalsgöttinnen Clotho, Lachesis und Athropos gezogen wird, fliegt er über eine idealisierte, arkadische Landschaftskulisse. Sein Körper ist muskulös und nur sein Gesicht ähnelt einem Totenkopf. Der in der Darstellung des Todes übliche Leichenberg rückt in den Hintergrund. Im Bildvordergrund spielen vornehm gekleidete Damen, die sich durch den heranfliegenden Tod keineswegs beirren lassen.

Die hier gewählte und aus der Antike überlieferte allegorische Darstellung des Todes in Form der drei Schicksalsgöttinnen ist bereits seit dem frühen 16.Jahrhundert bekannt, als in den Niederlanden die ersten Tapisserien zu Petrarcas *Triumphus* entstehen. Diese Darstellungsweise bleibt in Italien völlig unbekannt, ist in Frankreich und den Niederlanden allerdings weit verbreitet.⁴⁹⁰ Auch das vermutlich früheste Zeugnis des *Triumphus* Mortis in der Textilkunst, das erhaltene Einzelstück aus einer ehemaligen *Triumphus*-Serie im Victoria and Albert Museum in London dar (vgl. Abb.63), das ins frühe 16.Jahrhundert datiert werden kann, zeigt eine Darstellung der drei Schicksalsgöttinnen.⁴⁹¹ Entgegen der üblichen TM-Darstellung stehen sie auf der regungslos auf einem spätgotischen *millefleurs*-Untergrund liegenden Laura und spinnen dabei den Lebensfaden. In der erwähnten Tapisserie aus Madrid werden sie hingegen gemeinsam mit dem personifizierten Tod dargestellt.⁴⁹²

Diese seltene, aber inhaltlich und formal sehr reduzierte Interpretation des *Triumphus Mortis* gilt als unmittelbarer Vorläufer der berühmten *Triumphus Mortis*-Darstellung aus der Tapisserienfolge des Kunsthistorischen Museums in Wien (vgl. Abb.65).⁴⁹³ Der Entstehungsort dieser Serie ist noch nicht vollends geklärt, kann jedoch in Tours oder Tournai vermutet werden.⁴⁹⁴ Auch hier wird der Tod nicht mehr als Personifikation dargestellt, sondern anhand der drei Parzen aus der griechischen

⁴⁹⁰ Scheicher, S.27.

⁴⁹¹ Ebd., S.40.

⁴⁹² Campbell, S.379.

⁴⁹³ Scheicher, S.40.

⁴⁹⁴ Ebd., S.7-8.

Mythologie, die hier allerdings durch weitere Personifikationen der *vieillesse* und der *innocence* begleitet werden. Erklärt wird die Szene durch folgende Inschrift:

*Puis Atropos et ses deux seurs fatailles
A chastete sans rigle et sans compas.
Viennent ouvrir le mortel dernier pas.
Pour demonstrier leur puissances totalles.*⁴⁹⁵

Mit strengem Blick dirigieren die drei Schicksalsgöttinnen den Wagen, dessen Räder nicht nur durch die Zugkraft der zwei Ochsen, sondern auch durch die beiden Personifikationen der *vieillesse* und der *innocence* fortbewegt werden. Angeführt wird der Triumphzug durch Pandora, der Unglücksbotin und „Schrittmacherin“ des Todes, die aus ihrer Büchse – in Gestalt von furchteinflößenden kleinen Tieren – Unheil und Krankheit hervorholt.⁴⁹⁶ Diese sehr dekorative Tapissérie stellt damit keine Illustration des Textes von Petrarca dar, sondern vielmehr eine Interpretation und Weiterentwicklung desselben und lässt ein komplexes ikonographisches Gefüge entstehen.⁴⁹⁷

Das Motiv des *Triumphus Mortis* wird somit in der Renaissance um die Darstellung der drei Schicksalsgöttinnen erweitert, die seit Hesiod mit dem Tod gleichgesetzt werden⁴⁹⁸ und in der griechischen Mythologie den Lebensfaden jedes Einzelnen spinnen, diesen bemessen und schließlich nach ihrem Ermessen wieder durchtrennen. Dadurch wird der Bezug zur antiken Kultur zusätzlich verstärkt.

Diese allegorische Darstellungsweise des Todes, die sich entscheidend von den übrigen *Triumphus Mortis*-Illustrationen des 15.Jahrhunderts unterscheidet, wird meines Erachtens vorrangig für das Bildmedium der Tapissérie aufgegriffen. Der bekannte Kupferstich von Sylvestre Pomarede aus dem Jahr 1750 (vgl. Abb.70) zeigt allerdings, dass dieses an der Antike orientierte Motiv auch mehr als 200 Jahre später noch bekannt ist. Sylvestre Pomarede, der zwischen 1749 und 1760 in Italien aktiv ist, zeigt zwei der drei Parzen als Rückenfiguren und nennt diese sowohl in der Darstellung selbst, als auch unterhalb der Illustration in einer Inschrift.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Zitiert nach Scheicher, S.27.

⁴⁹⁶ Scheicher, S.28; Scheicher verweist in Zusammenhang mit der Figur der Pandora auf einen sehr wahrscheinlichen *terminus post quem*, da diese Bedeutung der Personifikation erst seit der Neuzeit und genauer gesagt seit 1508 und Erasmus von Rotterdam bekannt ist.

⁴⁹⁷ Scheicher, S.37.

⁴⁹⁸ Guthke, S.35.

⁴⁹⁹ Mantovani, S.469.

*„Triumphus Mortis a Franciscus Petrarcha versibus elegantissime scriptus, atque in Archetypa Titiani celeberrimi Pictoris Tabula, quae Domini Ioannis Michilli Romani Iuris est, vivis coloribus ad artis miraculum expressus, heic aeri incisus apparet. Fila hominum vitae nostris cito currite fuis - Dixerunt stabili fatorum numine Parcae - Clotho, Atropos, Lachesis, Mors namque agit alta triumphum.“*⁵⁰⁰

Neu ist hier die konkrete Darstellung der Toten, wie etwa Alexander des Großen, der vom Triumphwagen überrollt wird, während sich im Vordergrund die Körper von Kleopatra, Scipius und Hannibal vor Schmerz winden.⁵⁰¹

In den Beispielen der Tapisseriekunst wird mit der Interpretation des Todes in Form der drei Schicksalsgöttinnen die Brutalität und Grausamkeit des Todes, wie sie etwa in den beiden eingangs zu diesem Kapitel erwähnten Kupferstichen von Pencz und Galle, oder auch jener von Pomarede deutlich zu erkennen ist, völlig aus der Darstellung verdrängt. Die drei Göttinnen zeigen keinerlei Anzeichen des körperlichen Verfalls, wirken jugendlich und tragen kostbare Gewänder. Als einziges Anzeichen der Verwesung, wird in der wiener Tapisserie die Personifikation des Alters (*vieillesse*) gezeigt, der „Vorbotin“ des Todes. Diese Allegorie kann als eine seltene Abstraktion der Darstellung der Alten und Kranken gesehen werden, wie sie oft in italienischen Illustrationen des TM abgebildet werden (vgl. Abb.2).⁵⁰²

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die allegorische Triumphdarstellung, ein klassisches Thema, das von Petrarca aufgegriffen wird, im 16. und 17.Jahrhundert schließlich einerseits zu einem selbständigen Bildmotiv, entwickelt und der TM an sich um Aspekte wie die Darstellung der drei Schicksalsgöttinnen erweitert wird. Dennoch wird die Illustration des TM über die Jahrhunderte in ihren Grundzügen und wesentlichen Motiven beibehalten. Der Tod selbst wird zum Großteil als Skelett dargestellt – bis auf die soeben aufgezeigten Ausnahmen – und hat sich von der literarischen Vorlage und der Vorstellung des Todes bei Petrarca emanzipiert.

⁵⁰⁰ zitiert nach Mantovani, S.468.

⁵⁰¹ Masséna/Müntz, S.187.

⁵⁰² Scheicher, S.27-28.

6 Schlussfolgerungen

Im Text Petrarcas wird dem personifizierten Tod seine Furcht einflößende Erscheinung genommen, wenn er auch in ein schwarzes Gewand gehüllt Laura wutentbrannt gegenübertritt. Das Sterben gleicht vielmehr einem süßen Träumen und lässt die zur Zeit Petrarcas, nicht zuletzt durch das einschneidende Erlebnis der Schwarzen Pest, aufkeimende Angst vor einem qualvollen Tod in den Hintergrund treten. Wie versucht wurde zu zeigen, setzt Petrarca mit seinem *Triumphus*-Programm eine Wertung, die schlussendlich den Weg zu Gott als den richtigen erkennt und die Erfüllung in der Ewigkeit sieht. Gegen Ende seines Lebens, als er an dem letzten Kapitel seiner *Triumphus* arbeitet, nimmt somit Petrarcas christliche Auffassung überhand.

Nach einer umfangreichen Recherche und Analyse von diversen *Triumphus Mortis*-Illustrationen aus dem 15. und 16. Jahrhundert lässt sich als wesentliche Erkenntnis festhalten, dass das Bild des Todes als „*donna involta in veste negra*“, wie es Francesco Petrarca in seinem *Triumphus Mortis* veranschaulicht, nur kurze Zeit in der *Triumphus*-Illustration überdauert. Nachdem sich die bildliche Darstellung der sechs *Triumphus*-Kapitel in der Buchillustration etabliert, wenden sich die Illustratoren bereits um 1460 von der weiblichen Todesdarstellung ab und die Skelettdarstellung setzt sich durch.

Die im Hochmittelalter aufkeimende Weltzuwendung geht einher mit der steigenden Angst vor dem Tod und dem Verlust des irdischen Daseins. Die nun weit verbreiteten *Ars moriendi* dienen dabei als Vorbereitung auf den Tod und sollen das Sterben „erlernbar“ machen. Durch die unabwendbare Jenseitsangst und die Furcht vor dem Verlust des Seelenheils, wird in der bildenden Kunst die Personifikation des Todes zu einem bestimmenden Motiv. Der Tod wird nun generell und auch in der *Triumphus Mortis*-Illustration vorrangig als Skelett oder verwesender Leichnam dargestellt und tritt als Feind des Lebens auf. Die Bedeutungszunahme des Todes, der nun ebenso wie im Alltag der Menschen, auch in Literatur und bildender Kunst omnipräsent ist, zeugt von einem Mentalitätswandel und einer veränderten Todeswahrnehmung, die sich auch anhand der *Triumphus Mortis*-Darstellung nachvollziehen lässt.

7 Zusammenfassung

Im Rahmen dieser Diplomarbeit sollte anhand des Vergleiches der literarischen Vorlage des *Triumphus Mortis* von Francesco Petrarca mit Illustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts, die frühe Rezeption des *Triumphus Mortis* und der Todeswahrnehmung Francesco Petrarcas in der bildenden Kunst untersucht werden.

Über eine Einleitung zum Thema der *Triumphhi* und im Speziellen über die Interpretation des *Triumphus Mortis* wurde versucht, Petrarcas Einstellung zum Tod und zum Jenseits zu erläutern. Im Kontext der Geschichte des Todes, war es ein Ziel, anhand der Todesdarstellung im *Triumphus Mortis* und über Zitate aus anderen Werken, Petrarcas philosophischen Ansatz festzumachen und seine Auffassung vom Tod zu klären.

In Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit sollte die spezifische darstellerische Umsetzung der literarischen Vorlage in der bildenden Kunst – und hier vorrangig in der Buchillustration – näher untersucht werden. Der dabei analysierte Bestand an Buchillustrationen in Handschriften und Druckwerken, mag eventuell unvollständig erscheinen, da es darüber hinaus viele weitere herausragende Kunstwerke gibt, bzw. Kunstmedien, die sich ebenfalls der *Triumphhi*-Thematik widmen und auf die hier nicht näher eingegangen wurde. Ich habe mich jedoch bewusst auf die frühe Rezeption in der Buchillustration konzentriert und nur ausblickshaft bzw. vergleichend auf andere Darstellungen und Kunstmedien verwiesen, da für mich in erster Linie die Genese der Personifikation des Todes in den Illustrationen zum *Triumphus Mortis* in der spannenden Zeit des späten Mittelalters und des aufkeimenden Humanismus im Zentrum des Interesses stand und die Rezeption der *Triumphhi* in der Buchillustration als die früheste und umfangreichste angesehen werden kann.

Die Illustrationen des *Triumphus Mortis* und in erster Linie die Personifikation des triumphierenden Todes zeigen vor allem mit den zunehmenden Skelettdarstellungen eine Hinwendung zur Darstellung der Vergänglichkeit und des körperlichen Verfalls. Die Darstellung der weiblichen „Morte“, sei es als fliegende Furie oder als weibliches Skelett auf dem Triumphwagen stehend, wird immer stärker verdrängt.

In einem kurz gehaltenen Ausblick wurde versucht, einen Überblick über die Weiterentwicklung des *Triumphus Mortis* in der bildenden Kunst zu vermitteln. Hervorzuheben wäre an dieser Stelle nochmals die ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in Frankreich und den Niederlanden verbreitete Variante des *Triumphus Mortis*, die neben bzw. statt der Personifikation des Todes die drei Schicksalsgöttinnen der römischen Mythologie, Clotho, Lachesis und Athropos, darstellt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Form der allegorischen Darstellung des *Triumphus Mortis* über die Jahrhunderte in ihren Grundzügen beibehalten wird, sich die Personifikation des Todes allerdings von der literarischen Vorlage und der Vorstellung des Todes bei Petrarca emanzipiert. In den bildlichen Interpretationen zum *Triumphus Mortis* wird – entgegen der literarischen Darstellung bei Petrarca – als Personifikation des Todes zumeist eine erschreckende Skelettgestalt gezeigt, die über die Menschen und das irdische Leben triumphiert.

8 Riassunto: Il *Triumphus Mortis* di Francesco Petrarca e la sua ricezione nell'illustrazione libraria

Primo Capitolo: Introduzione, metodo, stato della ricerca

Il *Triumphus Mortis* di Francesco Petrarca fa parte della poesia *Triumphhi*, composta da sei parti e scritta in lingua *volgare*. La raffigurazione della personificazione della morte nel *Triumphus Mortis* chiarisce la concezione del Petrarca del morire e di una possibile vita dopo la morte. A partire dal primo Quattrocento il testo del Petrarca viene ripreso ed interpretato nella miniatura e di seguito nella riproduzione (silografia) delle prime edizioni a stampa.

A partire dall'inizio del XV secolo il *Triumphus Mortis* è una delle forme più ricorrenti della rappresentazione allegorica della morte, insieme alle tematiche della *danza macabra* e della *Leggenda dei tre vivi e dei tre morti*, che erano molto diffuse durante il Medioevo. Viene ripreso dall'arte figurativa che a sua volta interpreta la rappresentazione della Morte personificata, e vi rimane come motivo dominante per molti secoli. Oggetto di questa ricerca è individuare quanto della concezione della morte del Petrarca sia stato ripreso dall'arte figurativa.

Dopo l'analisi e l'interpretazione dei *Triumphhi* e del *Triumphus mortis* nel secondo capitolo di questa tesi, viene approfondito il tema della rappresentazione letteraria-filosofica della morte e del suo significato nella concezione del mondo del Petrarca. Di seguito viene trattata la ricezione del *Triumphus mortis* nell'illustrazione libraria e lo sviluppo del motivo iconografico della personificazione della Morte sul quale mi concentro in questa sede. L'attenzione viene rivolta soprattutto alle prime rappresentazioni dei manoscritti e delle edizioni a stampa del Quattrocento e del Cinquecento. Mediante l'analisi di rappresentazioni, miniature, silografie ed incisioni, conservati in diverse biblioteche, come la Bibliothèque Nationale de France, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Österreichische Nationalbibliothek, la British Library, la New York Public Library ecc., viene dimostrato come, nel corso dei secoli, sia cambiata la raffigurazione del *Triumphus Mortis*. Inoltre viene analizzato quanto le raffigurazioni seguano il concetto della morte di Francesco Petrarca. La

trasposizione iconografica del testo petrarchesco viene esaminata mediante esempi concreti per elaborare le più importanti tradizioni figurative del *Triumphus Mortis*.

Secondo Capitolo: Il *Triumphus Mortis* nel contesto

I *Triumphus* di Francesco Petrarca, scritti in italiano volgare e composti in *terzine a rima incatenata* (ababcbcdc), possono essere considerati come poema didattico⁵⁰³, moralistico, allegorico e sistematicamente strutturato. Il poema consiste in sei capitoli di diversa lunghezza che si susseguono per quanto riguarda il contenuto e si riferiscono uno all'altro⁵⁰⁴. Il contenuto dei *Triumphus* è strettamente collegato al destino e alla vita del poeta.⁵⁰⁵

Nel succedersi dei sei Trionfi, la vittoria del primo si relativizza ogni volta attraverso il trionfo seguente, finché alla fine tutto svanisce nell'Eternità.

Il poema epico inizia con il trionfo dell'Amore (*Triumphus Cupidinis*), che però è vinto dalla Castità (*Triumphus Pudicitie*), alla quale dalla Morte viene tolta la vita in età molto giovane (*Triumphus Mortis*, TM). La Morte a sua volta viene superata dalla Gloria (*Triumphus Fame*), che con lo scorrere del tempo perde d'importanza e viene sconfitta dal Tempo (*Triumphus Temporis*), finché tutto si risolve nel trionfo dell'Eternità (*Triumphus Eternitatis*).

Il *Triumphus Mortis* in sé è diviso in due parti, il primo capitolo è composto di 172 versi, il secondo ne comprende 190. Il primo canto è caratterizzato dall'incontro e dal lungo dialogo tra Laura e la Morte. Seguono il discorso moraleggiante e altrettanto lungo del poeta sulla fugacità dei beni profani e della vita terrena, e la scena commovente della morte di Laura.⁵⁰⁶ Quasi tutto il secondo canto è caratterizzato dal sogno del Petrarca del suo incontro con Laura dopo la sua morte.

Si potrebbero definire i *Triumphus* come la sintesi del concetto filosofico del Petrarca. La struttura del poema e l'ordine dei sei concetti astratti secondo la loro importanza (Amore-Castità-Morte-Gloria-Tempo-Eternità) trasmettono questa concezione. Nel terzo capitolo di questa tesi viene analizzato ed interpretato questo ordine

⁵⁰³ Grote, p.737.

⁵⁰⁴ Fenzi, p.23.

⁵⁰⁵ Feo, p.170.

⁵⁰⁶ Pacca, p.269.

gerarchico, soprattutto riguardo alla posizione e al ruolo della Morte e alla visione del Petrarca dell'eterno e dell'altro mondo. Alla fine dell'opera, nel *Triumphus Eternitatis*, il poeta si rende consapevole della fugacità delle cose terrene e della caducità dei *trionfi umani*. Ormai, raggiunta la fine della sua vita e forse anche angosciato dalla morte imminente, realizza che la credenza nell'esistenza di Dio e la fede nella redenzione e nella resurrezione siano l'unico scopo importante della vita umana e l'unico vero trionfo che resta eterno.⁵⁰⁷

Terzo Capitolo: La Morte come motivo letterario

Tramite l'analisi e l'interpretazione del terzo trionfo e il suo paragone con le concezioni della morte dell'Antichità e del Medioevo, si è cercato di evocare nell'ambito di questo capitolo il concetto della morte del Petrarca e di abbozzare la sua trasposizione letteraria.

La tematica della morte e della fugacità dell'esistenza umana occupano Petrarca non solo nei suoi *Triumphs*. Anche altre opere, come il *Canzoniere* oppure il *De remediis utriusque fortunae*, trattano il tema della morte e della visione di una vita nell'altro mondo. Perciò non è stato possibile e sufficiente analizzare in questo passaggio della tesi soltanto il concetto complesso del poema *Triumphs*, anzi è stato necessario rimandare anche ad altre opere importanti del poeta.

All'inizio del capitolo viene presentato un breve riassunto delle concezioni della morte dell'Antichità e del primo Cristianesimo medievale, per spiegare meglio le idee del Petrarca e per enucleare la sua posizione e la base della sua concezione filosofica del mondo. Riassumendo si può dire che verso la fine del Medioevo cambia la concezione della morte nella società europea grazie ad una crescente istruzione umanista, che comincia ad occuparsi dell'esistenza umana e anche del tema della morte.⁵⁰⁸ La società comincia a trasformarsi e a mostrare una più forte consapevolezza di sé stessi, un crescente coraggio di vivere. Parallelamente al riconoscimento della finitezza dell'esistenza terrena cresce la paura della morte, che a sua volta perde la sua posizione da salvatrice dall'orrore della vita terrena.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Calcaterra, p.40.

⁵⁰⁸ Dinzelbacher (2008), p.279-280.

⁵⁰⁹ Dinzelbacher (2007), p.20.

Soprattutto nel Trecento, un secolo in cui a causa di epidemie, carestie ed altre catastrofi la gente vive in costante paura per la propria vita, l'immagine della morte diventa sempre più atroce, soprattutto perché accade improvvisamente senza lasciare il tempo per prepararsi alla propria fine.⁵¹⁰ Questo „cambiamento della mentalità“ intorno al 1400, la trasformazione del concetto della morte nel Primo Rinascimento, si compiono parallelamente ad una visione più positiva dell'essere umano e della vita terrena. Cresce il desiderio di conservare le cose effimere in eterno e per i posteri⁵¹¹ nonostante la propria morte inevitabile, e questo sviluppo è riscontrabile anche nelle opere del Petrarca.

Nel *Triumphus Mortis* la Morte personificata viene descritta come figura femminile. Con varie metafore e perifrasi in parte eufemistiche Petrarca illustra letterariamente il suo aspetto e il suo carattere. A differenza del primo canto, che descrive dettagliatamente l'aspetto della Morte, il secondo canto del *Triumphus Mortis* si dedica ai concetti della morte contrastanti dei due innamorati (il poeta e Laura), e rivela la paura della morte di Petrarca.

Come nel Cristianesimo e paragonabile all'immagine della morte che viene offerta dalla Bibbia, la Morte nei *Triumphus* non si presenta come nemica dell'uomo, non appare tanto crudele o severa, anzi alla fine del primo canto si rivela che non vincerà l'anima della giovane donna, personificazione della vita devota e cristiana. La preserverà invece dal peccato incombente e dalle sofferenze della vecchiaia e riuscirà a vincere soltanto il suo corpo effimero, non la sua anima. La morte viene descritta come periodo transitorio, un tranquillo congedarsi da questo mondo, ed è paragonata alla luce di una fiamma che pian piano si spegne.

Dal testo del Petrarca la Morte risulta un'essere femminile furioso ed impetuoso, nello stesso momento però appare anche leale e „democratico“, perché tratta tutti i morti nello stesso modo, senza curarsi della loro estrazione e posizione sociale.⁵¹² La Morte non tiene conto della ricchezza ed alla fine non riesce superare la *fama* e l'onore. Il progetto complessivo dei *Triumphus* rivela che secondo Petrarca la Morte risulta vincitrice sulla vita terrena, non viene però considerata come termine della vita. È

⁵¹⁰ Anschütz, p.134.

⁵¹¹ Stiegemann, p.43.

⁵¹² Jenschewski, p.111.

vinta da altri tre trionfi, quello della Fama, quello del Tempo e, alla fine dell'opera, quello dell'Eternità.

Tramite il colloquio dei due innamorati nel secondo canto Petrarca rivela la sua visione ambivalente della morte. Mentre Laura sostiene l'opinione cristiana-medievale della morte come termine provvidenziale della vita terrena e passaggio alla vita eterna, Petrarca manifesta la sua paura della morte e della fine dell'amata vita terrena. Questo colloquio rende evidente la stima per la vita, simbolo dell'Umanesimo, che a questo punto dell'opera coincide con il desiderio cristiano della redenzione e la speranza nella vita eterna.

Il Petrarca si trova quindi al punto culminante tra l'opinione ecclesiastica-medievale che disprezza il mondo terreno – nel senso del concetto di *contemptus mundi* – ed una visione più positiva dell'esistenza e della vita umana, già segno del sorgente Umanesimo.⁵¹³ A suo parere, la morte è un avvenimento ineluttabile, l'inesorabile destino dell'uomo, che lo teme e cerca di evitarlo in ogni modo, ma che dall'altra parte confida sempre di più in Dio.

Questo capitolo analizza anche la visione della morte del *Triumphus Mortis* nel contesto filosofico degli ultimi tre trionfi che seguono, il trionfo della Fama, del Tempo e dell'Eternità. Il discorso si concentra piuttosto sul *Triumphus Fame*, il trionfo che segue immediatamente al *Triumphus Mortis*. Soprattutto il fatto che la Morte venga superata dalla *Fama* e non direttamente dalla fede in Dio, rappresenta un aspetto essenziale dell'idea della morte del Petrarca. La Morte è vinta dalla fama postuma che sembra garantire l'immortalità. L'ordine di questi due trionfi illustra chiaramente il valore della gloria terrena per il poeta, la sua speranza nel riconoscimento del pubblico e nel poter superare la morte con la fama della sua poesia. In considerazione del concetto complessivo dei *Triumphus* e tenuto conto del *Triumphus Eternitatis* come trionfo eterno e definitivo, Francesco Petrarca valuta la redenzione predicata dal Cristianesimo e la vita eterna accanto a Dio come lo scopo più alto dell'uomo. Anche la *Fama* si sottomette a questo scopo. Concludendo, si può dire che alla fine la spinta del Petrarca a ottenere l'immortalità attraverso la gloria terrena ancora in vita perda significato.

⁵¹³ Wetz, p.12.

Sulla base di questa concezione filosofica la personificazione della Morte nel *Triumphus Mortis* viene presentata come un essere furioso e risoluto ma, nonostante la paura del poeta di fronte ad essa, anche umano. Sarà uno scopo del quarto capitolo di questa tesi analizzare quanto il testo di Petrarca e la sua visione della morte personificata siano stati assorbiti e tradotti nelle arti figurative del tardo Medioevo e dell'inizio del Rinascimento.

Quarto Capitolo: La Morte come motivo iconografico – il *Triumphus Mortis* e la sua ricezione nell'illustrazione libraria

Ormai è dimostrato dalla ricerca che i primi esemplari dei *Triumphus* venivano illustrati a Firenze, nel campo della miniatura. La tradizione di illustrare i *Triumphus* con rappresentazioni trionfali allegoriche esiste a partire degli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento e si diffonde dalla Toscana in Europa attraverso l'incisione e più tardi anche attraverso la silografia.⁵¹⁴ Nel corso del Quattrocento e del Cinquecento anche altri media delle arti figurative riprendono il tema dei *Triumphus*⁵¹⁵, l'analisi di questa tesi si concentrerà però soprattutto sull'illustrazione libraria .

All'inizio del quarto capitolo vengono brevemente analizzati il tipo della rappresentazione del trionfo o corteo trionfale allegorico, che viene descritto in realtà dal Petrarca soltanto nel primo Trionfo (*Triumphus Cupidinis*), e la trasposizione figurativa del contenuto del *Triumphus Mortis*. Dopo un breve saggio introduttivo sulla personificazione della Morte attraverso la genesi e lo sviluppo storico della sua rappresentazione nella letteratura e nella filosofia dall'antichità, segue un'analisi di diverse rappresentazioni del *Triumphus Mortis* in manoscritti ed edizioni a stampa a partire dal primo Quattrocento per dimostrare lo sviluppo della tradizione figurativa della Morte personificata nel *Triumphus Mortis*.

Il modo di illustrare i *Triumphus* del Petrarca con singole raffigurazioni a tutta pagina rappresentando dei cortei trionfali allegorici non è soggetto a grandi cambiamenti come invece lo è la rappresentazione della figura della Morte del *Triumphus Mortis*. Come risultato più importante dell'analisi si possono individuare quattro tipi di

⁵¹⁴ Marr, p.527.

⁵¹⁵ Trapp, p.507; Carandente, p.38.

rappresentazione della Morte personificata. Da una parte c'è la prima raffigurazione della Morte come essere femminile, ritratta in gran parte come cadavere ricoperto da vesti femminili, con la falce e ritto su un carro trionfale, come fanno vedere soprattutto le prime miniature e i *cassoni* dipinti dagli anni Quaranta fino agli anni Sessanta del Quattrocento, e che si rifà più direttamente alla descrizione petrarchesca della Morte come *donna involta in veste negra*. A partire degli anni Sessanta del Quattrocento questo tipo viene sostituito dal modo successivo di rappresentare la Morte come scheletro armato di falce e trionfante. Come variante della rappresentazione in forma di scheletro ci sono due tipi d'illustrazione della Morte come diabolica creatura alata, qualche volta in volo ma spesso anche ritta sul carro trionfale. All'inizio le due varianti rappresentative della Morte come figura femminile e quella a scheletro compaiono contemporaneamente, successivamente s'impone la personificazione della Morte come scheletro che altrettanto presenta due tipi diversi attestati nello stesso periodo. Concludendo si può dire che in genereale lo sviluppo della personificazione della Morte mostra un crescente interesse alla rappresentazione della fugacità e della decadenza della vita. Come personificazione della Morte viene raffigurata una creatura sempre meno viva, dal cadavere che comincia a decomporsi allo scheletro svestito. La rappresentazione della Morte femminile, sia come furia volante oppure come scheletro femminile ritto sul carro trionfale, viene sostituito dalla rappresentazione a scheletro che sottolinea l'idea della fugacità della vita.

Vista la quantità delle rappresentazioni non è soltanto lo sviluppo della personificazione della Morte a meritare attenzione, ci sono da identificare anche diversi tipi di illustrazioni del *Triumphus Mortis* in generale. A questo punto devono essere menzionati due tipi di illustrazioni diverse che in molti manoscritti ed edizioni a stampa vengono combinati, da una parte il più frequente tipo del corteo trionfale che si sviluppa dalla destra alla sinistra, e dall'altra il corteo che viene rappresentato frontalmente allo spettatore.

In generale si può dire che a partire degli anni quaranta del Quattrocento quasi tutte le raffigurazioni dei *Triumphus* e del *Triumphus Mortis* prendono a modello la rappresentazione della Morte vittoriosa, armata e ritta sul carro trionfale. È di notevole importanza che in quasi tutte le raffigurazioni la personificazione della

Morte si allontani essenzialmente dalla descrizione del Petrarca. A differenza del testo trecentesco viene presentata armata e feroce, il che sottolinea il suo potere e la sua inclemenza. L'illustrazione del *Triumphus Mortis* e la personificazione della Morte mostrano la tendenza, soprattutto in seguito alla rappresentazione a scheletro, a raffigurare la fugacità della vita. Il cambiamento della concezione della morte alla fine del Medioevo si lascia riconoscere così anche nello sviluppo della rappresentazione della Morte nelle immagini del *Triumphus Mortis*.

Quinto Capitolo: Breve rassegna- l'ulteriore sviluppo del motivo nei dipinti e nella pittura murale

Per concludere segue nell'ultimo capitolo una breve rassegna dello sviluppo successivo della raffigurazione della personificazione della Morte e del *Triumphus Mortis* in generale.

Nelle rappresentazioni del *Triumphus Mortis* del Cinquecento il tema del *memento-mori* perde significato, il corpo della Morte personificata viene in parte idealizzato ed il suo fisico raffigurato molto dettagliatamente.⁵¹⁶ Le rappresentazioni del *Triumphus Mortis* adottano però non solo la figura della Morte, ma anche il motivo allegorico del corteo trionfale. Continuano sia la raffigurazione dei cadaveri sparsi sotto il carro trionfale e nel paesaggio, molto diffusa a partire dalle prime illustrazioni della metà del Quattrocento, che la raffigurazione del paesaggio desolato e dei buoi esausti dallo sforzo di tirare il carro. Anche la tradizione iconografica di rappresentare nelle illustrazioni del *Triumphus Mortis* la Morte come scheletro ritto su un carro per lo più fatto di legno è mantenuto fino al Settecento.

La consapevolezza della caducità della vita ha quindi influenzato non solo il tardo Medioevo ma anche la letteratura e le arti figurative dei secoli successivi.⁵¹⁷ Si continua ad usare la raffigurazione della Morte come scheletro trionfante non solo nelle rappresentazioni del *Triumphus Mortis*, bensì anche come un tipo della raffigurazione allegorica della Morte in generale ed un elemento fondamentale dell'iconografia della *vanitas*. Nel corso del Cinquecento e del Seicento la

⁵¹⁶ Stiegemann, p.47.

⁵¹⁷ Wolbert, p.27.

rappresentazione allegorica del corteo trionfale, una tematica classica che viene ripresa dal Petrarca, diventa un motivo figurativo autonomo. Il motivo del *Triumphus Mortis* in sé viene arricchito dalla raffigurazione delle tre Parche della mitologia romana, Cloto, Lachesi ed Atropo, che presiedono al destino dell'uomo, ma in fondo gli illustratori seguono la tradizione figurativa del *Triumphus Mortis* dei secoli passati. L'immagine della Morte stessa viene raffigurata per gran parte come scheletro – salvo alcune eccezioni (già viste) – e quindi si è per così dire emancipata e distanziata dal modello letterario e dalla visione della Morte del Petrarca.

Sesto e settimo Capitolo: Conclusione e Riassunto

Nel testo del *Triumphus Mortis* del Petrarca la figura della Morte personificata perde il suo aspetto spaventoso tramite la raffigurazione letteraria che ne fa il poeta.. La morte viene schizzata infatti come un lungo e dolce sogno e la paura della morte, già molto diffusa al tempo del Petrarca, passa in secondo piano. Si è tentato tramite questa tesi di dimostrare che con l'idea generale dei *Triumphus* e con l'ordine dei sei concetti allegorici Petrarca costruisce un sistema filosofico di valori, e che alla fine dell'opera il poeta riconosce l'importanza di vivere in modo cristiano e di raggiungere la vita eterna accanto a Dio. Concludendo, si può dire che alla fine della vita del Petrarca, nel periodo della redazione dell'ultimo capitolo dei *Triumphus*, il *Triumphus Eternitatis*, l'importanza del Cristianesimo prende il sopravvento.

Dopo una vasta ricerca e l'analisi di numerose illustrazioni del motivo del *Triumphus Mortis* del Quattrocento e del Cinquecento, deve essere sottolineato che l'immagine della Morte raffigurata nel *Triumphus Mortis* del Petrarca come „donna involta in veste negra“, è diffusa nell'illustrazione dei *Triumphus* soltanto per pochi decenni. Una volta diffusa nell'illustrazione libraria la tradizione figurativa dei sei capitoli dei *Triumphus*, già negli anni Sessanta del Quattrocento gli illustratori abbandonano la raffigurazione della Morte come figura femminile. La Morte personificata viene illustrata piuttosto come cadavere o scheletro e si presenta come nemico della vita terrena e dell'uomo in generale. L'importanza della morte aumenta e diventa un motivo onnipresente sia nella vita quotidiana che nella letteratura e nell'arte

figurativa. Questo cambiamento di mentalità e la diversa concezione della morte sono ripercorribili anche nelle illustrazioni del *Triumphus Mortis*.

Nell'ambito di questa tesi doveva essere analizzata la prima ricezione del *Triumphus Mortis* e della visione della morte di Francesco Petrarca nell'arte figurativa tramite il confronto della presentazione letteraria della personificazione della Morte nel *Triumphus Mortis* del Petrarca con varie rappresentazioni del Quattrocento e del Cinquecento.

Dopo una breve introduzione al tema dei *Triumphus* ho cercato di identificare l'idea petrarchesca della morte e la sua visione della vita dopo la morte, soprattutto tramite l'interpretazione del *Triumphus Mortis* e di altre opere del poeta. Era uno degli obiettivi principali di questa tesi analizzare la sua concezione filosofica del mondo e la sua visione della morte sia nel contesto dello sviluppo storico della morte dall'Antichità fino al Medioevo che tramite la raffigurazione letteraria della Morte nel *Triumphus Mortis* ed in altre opere del Petrarca, .

Nel quarto e nel quinto capitolo è stata analizzata la trasposizione in immagini specifica della presentazione letteraria della Morte nelle illustrazioni del *Triumphus Mortis*. Segue alla fine una breve rassegna dello sviluppo successivo della rappresentazione della personificazione della Morte e del *Triumphus Mortis* nelle arti figurative.

L'illustrazione del *Triumphus Mortis* e soprattutto la personificazione della Morte, armata e vittoriosa, ritto sul carro trionfale, è caratterizzata da un crescente interesse degli illustratori ad alludere alla fugacità della vita terrena, come fa vedere la sempre più diffusa raffigurazione della Morte in forma di scheletro. La presentazione della Morte femminile, sia come furia volante oppure come scheletro femminile retto sull'auto trionfale, perde di importanza.

Per secoli la raffigurazione allegorica del *Triumphus Mortis* segue una certa tradizione figurativa, la personificazione della Morte si è allontanata dal modello letterario e dalla visione della morte del Petrarca. Le interpretazioni figurative del *Triumphus Mortis* presentano la personificazione della Morte per gran parte come scheletro terrificante che trionfa sull'uomo e sulla vita terrena.

9 Anhang

9.1. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Buonamico Buffalmacco, Trionfo della Morte, um 1335-40, Camposanto, Pisa.....	124
Abb. 2	Andrea Orcagna, Trionfo della Morte, Fragment mit Alten und Kranken, um 1348, Santa Croce, Florenz	125
Abb. 3	Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der Schlechten Regierung, Ausschnitt, um 1338, Palazzo Pubblico, Siena	125
Abb. 4	Kreuzigung und Detail der Figur des Todes, Uta-Evangeliar, 11. Jahrhundert, Bayrische Staatsbibliothek, München.....	126
Abb. 5	Francesco da Barberino, Documenti d'Amore, Illustration zur Todesfigur, Cod. Barb. Lat. 4076, fol. 15v, 1309-1313, Biblioteca Apostolica, Vatikan.....	126
Abb. 6	Ser Giovanni „lo Scheggia“, Triumphus Mortis, cassone, 1444, Palazzo Davanzati, Florenz.....	127
Abb. 7	Kreis des Magister Vitae Imperatorum, Triumphus Mortis, Codex Barberini lat. 3943, fol. 170v, 15. Jahrhundert, Biblioteca Apostolica, Vatikan.....	128
Abb. 8	Pietro Pacini (?), Abbildungen der sechs Triumphe, Holzschnitt, 1499, Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele, Rom	129
Abb. 9	Triumphus Eternitatis, florentinischer Holzschnitt, um 1500, British Museum, London.....	130
Abb. 10	Triumphus Eternitatis, Ms. MA 087, fol. 54, um 1500, Public Library, New York.....	131
Abb. 11	Altichiero, Trionfo della Gloria, aus De viris illustribus, ms. Lat. 6069 I, um 1380-90, Paris Bibliothèque Nationale de France, Paris	132
Abb. 12	Unbekannter florentinischer Meister, Triumphus Mortis, Ms. Pal. 192, fol. 22r, um 1430-40, Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz.....	133
Abb. 13	Ms. fr. 594, Triumphus Mortis (fol. 135) und Triumphus Fame (fol. 178v), 1503, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....	134
Abb. 14	Unbekannter Meister, Miniatur zur Toten-Matutin, Stundenbuch Paris oder Tours um 1525, fol. 105, Sammlung G. de Miribel	135
Abb. 15	Stundenbuch, La Mort, 2. Hälfte 15. Jh, ms. Lat. 1160, fol. 151r, Bibliothèque Nationale de France, Paris	136
Abb. 16	Werkstatt Hans Memling, La Mort, Musée de Notre-Dame, Straßburg.....	137
Abb. 17	Danse macabre, die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, Holzschnitt, Paris 1486.....	138
Abb. 18	Francesco d'Antonio del Chierico, Triumphus Mortis, cod. 905, fol. 171v, 1476, Biblioteca Trivulziana, Mailand.....	139
Abb. 19	Pietro Pacini (?), Triumphus Mortis, Holzschnitt, 1499, Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele, Rom	140
Abb. 20	Triumphus Mortis, Ms. ital. 545, fol. 30v., 1457, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....	141
Abb. 21	Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1488, British Museum, London.....	142
Abb. 22	Triumphus Mortis, Holzschnitt, 1514, Bibliothèque Nationale de France, Paris	143
Abb. 23	Triumphus Mortis, Holzschnitt, Florenz 1500, British Museum, London.....	144
Abb. 24	Triumphus Mortis, Cod. ital. 81, fol. 146r, 1414, Bayrische Staatsbibliothek, München.....	145
Abb. 25	Trionfo della Morte, Wandmalerei, 14. Jahrhundert, San Francesco, Lucignano (Arezzo).....	146

Abb. 26	Trionfo della Morte, Wandmalerei, um 1440, urspr. Palazzo Sclafani, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo.....	146
Abb. 27	Trionfo della Morte, 1485, Chiesa dei Disciplinati, Clusone (Bergamo)	146
Abb. 28	Triumphus Mortis, MS fr.12423, fol. 37, frühes 16.Jahrhundert, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....	147
Abb. 29	Legende der drei Lebenden und der drei Toten, Wandmalerei, 1258-66, Dom von Atri	148
Abb. 30	Triumphus Mortis, Ms. W. 755, fol.30 und 31, letztes Viertel 15.Jahrhundert, Walter's Art Museum, Baltimore	150
Abb. 31	Meister der Episteln von Othéa, Darstellung der Schicksalsgöttin Athropos, Cod. fr. 606, fol. 17, um 1406, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....	151
Abb. 32	Girolamo Savonarola, Predica dell' Arte del bene morire, Frontispiz, Florenz um 1497, Rès. D. 9796, Bibliothèque Nationale de France, Paris	152
Abb. 33	Buonamico Buffalmacco, Trionfo della Morte, Detail, um 1335-40, Fotoaufnahme vor 1944, Camposanto, Pisa	153
Abb. 34	Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der Schlechten Regierung, Detail Timor, um 1338, Palazzo Pubblico, Siena	153
Abb. 35	Trionfo della Morte, Wandmalerei, zweite Hälfte 14.Jahrhundert, Kloster San Benedetto „Sacro Speco“, Subiaco (Rom).....	154
Abb. 36	Francesco Pesellino, Triumphus Mortis, cassone, 1448, Isabella Steward Gardner Museum, Boston	155
Abb. 37	Apollonio di Giovanni (Werkstatt), Triumphus Mortis, Wandmalerei, um 1460, Pinacoteca Nazionale, Siena	156
Abb. 38	Francesco Rosselli (?), Sechs Triumphe und Detail Triumphus Mortis, Kupferstiche, Florenz um 1480-90, British Museum, London.....	158
Abb. 39	Jean Colombe, Der Reiter Tod, Stundenbuch Très Riches Heures des Duc de Berry, fol.90v, um 1485, Musée Condé, Chantilly	159
Abb. 40	Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Strozzi 174, fol. 28v, um 1460, Biblioteca Laurenziana, Florenz	160
Abb. 41	Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Urb. lat. 683, fol. 23r, um 1460, Biblioteca Apostolica, Vatikan.....	160
Abb. 42	Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. 1129, fol. 21v, um 1460, Biblioteca Riccardiana, Florenz	161
Abb. 43	Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Pal. 72, fol. 80r, um 1460, Biblioteca Laurenziana, Florenz	161
Abb. 44	Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1497, Triumph-Ausgabe herausgegeben von Bartholomeo de Zani, Bibliothèque Nationale de France, Paris	162
Abb. 45	Triumphus Mortis, Ms. MA 087, fol. 31, um 1500, Public Library, New York.....	163
Abb. 46	Triumphus Mortis, Holzschnitt, 1500, British Museum, London	164
Abb. 47	Triumphus Mortis, Holzschnitt, BE.6.Q.33, fol. 64v, 1519, Österreichische Nationalbibliothek, Wien	165
Abb. 48	Lorenzo Costa, Triumphus Mortis, 1490, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore, Bologna ...	166
Abb. 49	Gherardo di Giovanni del Fora, Totenbild, um 1490, fol. 118, Privatbesitz.....	167
Abb. 50	Triumphus Mortis, Codex Harley 5761, British Library, London.....	168
Abb. 51	Triumphus Mortis, Ms. Canon. Ital. 83, fol. 22v, Bodleian Library, Oxford.....	169
Abb. 52	Triumphus Mortis, Ms. Ital. 62, fol.165v, Bodleian Library, Oxford	170
Abb. 53	Specchio umano des Domenico Lenzi, Der Verkauf auf dem Kornmarkt von Orsanmichele während der Hungersnot, fol. 79r, Biblioteca Laurenziana, Florenz	171

Abb. 54	Francesco di Giorgio, Triumphus Mortis, Zelada-Codex (Cod. ms. Vit. 22-I), fol. 166v, Biblioteca Nacional de España, Madrid	172
Abb. 55	Maso Finiguerra, Triumphus Mortis, florentinischer Kupferstich, um 1460-70	173
Abb. 56	Baccio Baldini/Maso Finiguerra, die Triumphe, Kupferstichserie, um 1460-70, Albertina, Wien	174
Abb. 57	Francesco d'Antonio del Chierico, Triumphus Cupidinis und Triumphus Fame, Cod. Urb. Lat. 683, Biblioteca Apostolica, Vatikan.....	175
Abb. 58	Triumphus Mortis, Cod. Harley 3567, norditalienisch um 1465, British Library, London.....	176
Abb. 59	Kreis des Magister Vitae Imperatorum, Triumphus Pudicitiae, Triumphus Mortis und Triumphus Fame, Codex Barberini lat. 3943, 15. Jahrhundert, Biblioteca Apostolica, Vatikan.....	177
Abb. 60	Maestro dei Domenicani, Trionfo della Morte, Wandmalerei, Cappella San Giovanni, Chiesa dei Domenicani, Bozen.....	178
Abb. 61	Georg Pencz, Triumphus Mortis, Kupferstich, um 1539, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.....	179
Abb. 62	Philipp Galle (nach Maarten van Heemskerck), Triumphus Mortis, Kupferstich, 1565, Musei Civici, Padua	179
Abb. 63	Triumph des Todes über die Keuschheit (The Three Fates), Tapisserie, frühes 16. Jahrhundert, Victoria and Albert Museum, London	180
Abb. 64	Triumphus Mortis, Tapisserie, um 1540, Königspalast, Madrid.....	181
Abb. 65	Triumphus Mortis, Tapisserie, Serie C II, Nr.3, um 1510, Kunsthistorisches Museum, Wien	181
Abb. 66	Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1545, Triumph-Ausgabe herausgegeben von Gabriele Giolito de Ferrari, Österreichische Nationalbibliothek, Wien	182
Abb. 67	Triumphus Mortis, Holzschnitt, Lyon 1564, Triumph-Ausgabe herausgegeben von Gulielmo Rovillio, Fachbereichsbibliothek für Kunstgeschichte, Universität Wien.....	183
Abb. 68	Johann Weichard, Titelblatt von Valvasors "theatrum mortis humanae", Salzburg, 1682	184
Abb. 69	Bartolomeo Crivellari (nach Zompini Gaetano), Triumphus Mortis, Triumph-Ausgabe herausgegeben von Antonio Zatta, Venedig 1755-1756, Museo Petrarcesco Piccolomineo, Triest...	185
Abb. 70	Sylvestre Pomarede, Triumphus Mortis, 1750, Museo Civico (Gabinetto disegni e stampe), Padua...	186

9.2. Abbildungen



Abb. 1 Buonamico Buffalmacco, Trionfo della Morte, um 1335-40, Camposanto, Pisa



Abb. 2 Andrea Orcagna, Trionfo della Morte, Fragment mit Alten und Kranken, um 1348, Santa Croce, Florenz

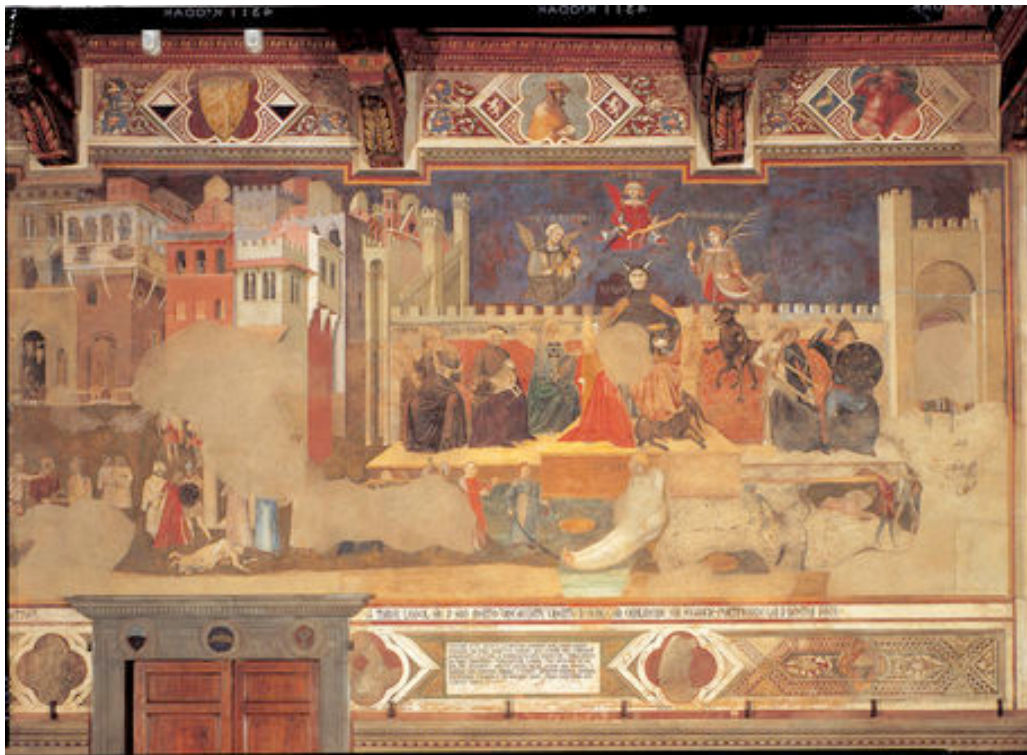


Abb. 3 Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der Schlechten Regierung, Ausschnitt, um 1338, Palazzo Pubblico, Siena



Abb. 4 Kreuzigung und Detail der Figur des Todes, Uta-Evangeliar, 11.Jahrhundert, Bayrische Staatsbibliothek, München

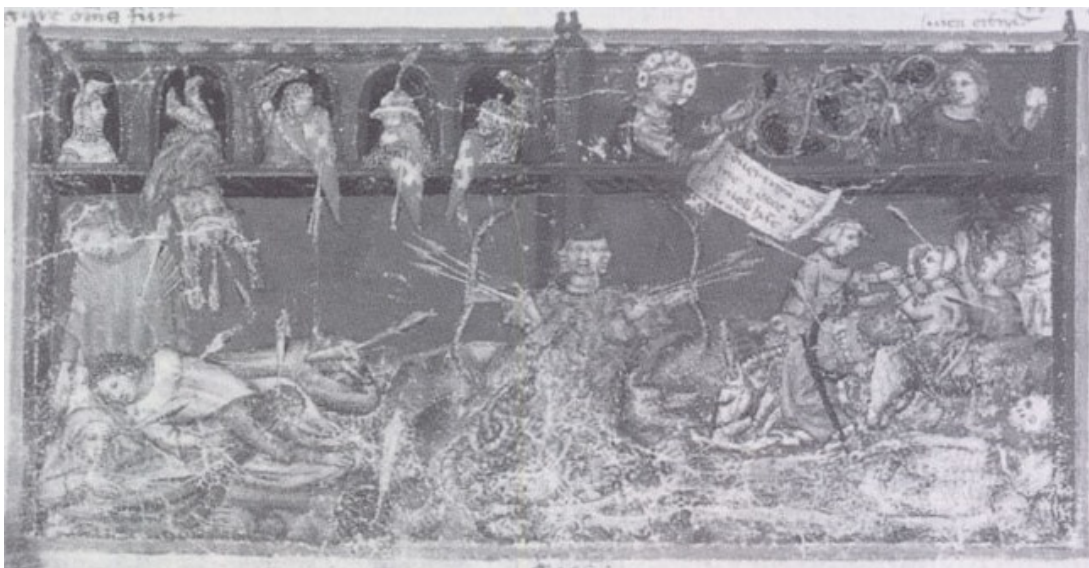


Abb. 5 Francesco da Barberino, Documenti d'Amore, Illustration zur Todesfigur, Cod. Barb. Lat. 4076, fol. 15v, 1309-1313, Biblioteca Apostolica, Vatikan



Abb. 6 Ser Giovanni „lo Scheggia“, Triumphus Mortis, cassone, 1444, Palazzo Davanzati, Florenz

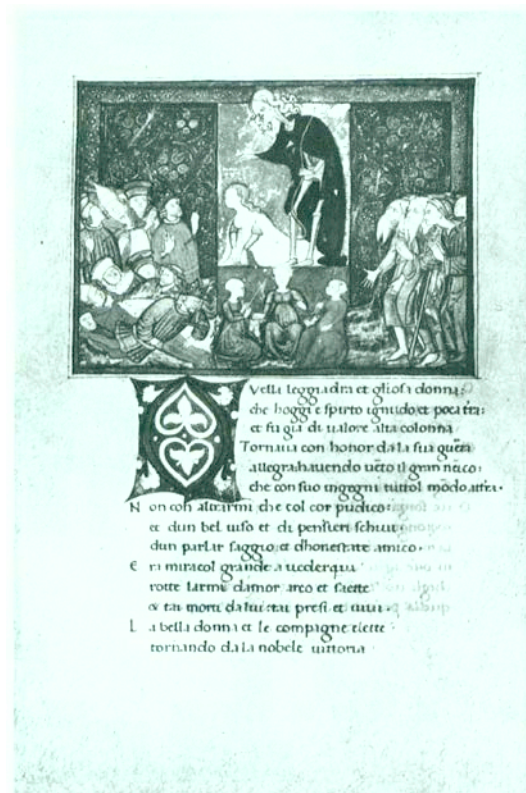


Abb. 7 Kreis des Magister Vitae Imperatorum, Triumphus Mortis, Codex Barberini lat. 3943, fol. 170v, 15. Jahrhundert, Biblioteca Apostolica, Vatikan



Abb. 8 Pietro Pacini (?), Abbildungen der sechs Triumphe, Holzschnitt, 1499, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, Rom



Abb. 9 Triumphus Eternitatis, florentinischer Holzschnitt, um 1500, British Museum, London

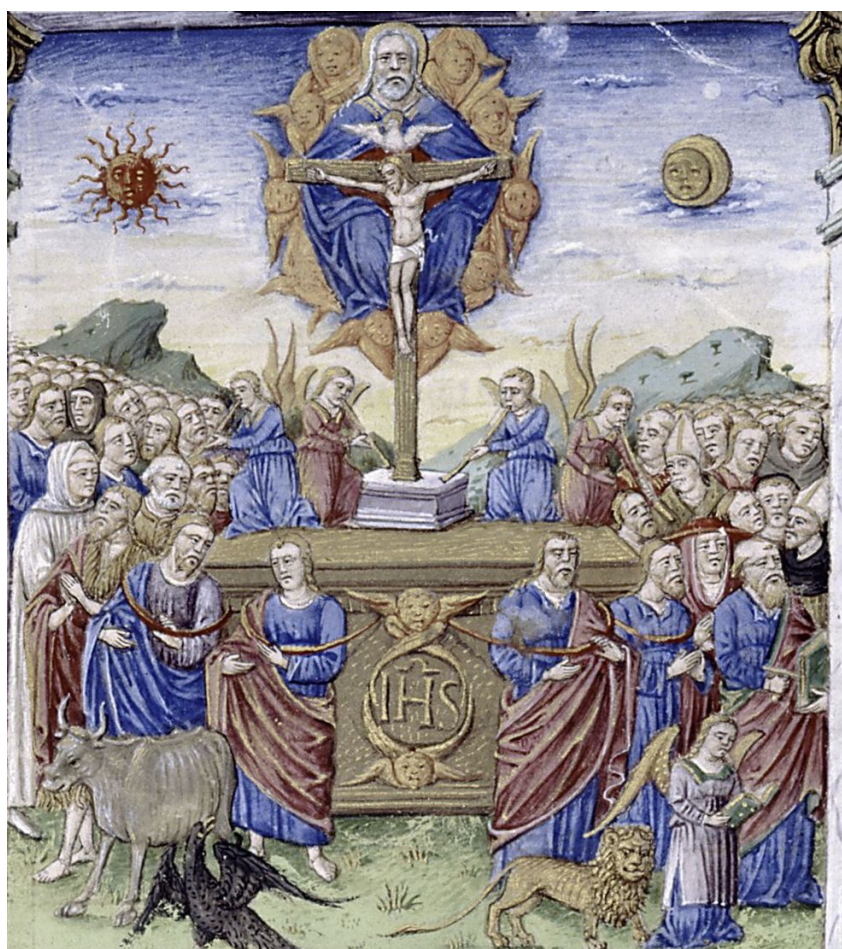


Abb. 10 Triumphus Eternitatis, Ms. MA 087, fol. 54, um 1500, Public Library, New York



Abb. 11 Altichiero, Trionfo della Gloria, aus De viris illustribus, ms. Lat. 6069 I, um 1380-90, Paris Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 12 Unbekannter florentinischer Meister, Triumphus Mortis, Ms. Pal. 192, fol. 22r, um 1430-40, Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz



Abb. 13 Ms. fr. 594, Triumphus Mortis (fol. 135) und Triumphus Fame (fol. 178v), 1503, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 14 Unbekannter Meister, Miniatur zur Toten-Matutin, Stundenbuch Paris oder Tours um 1525, fol. 105, Sammlung G. de Miribel

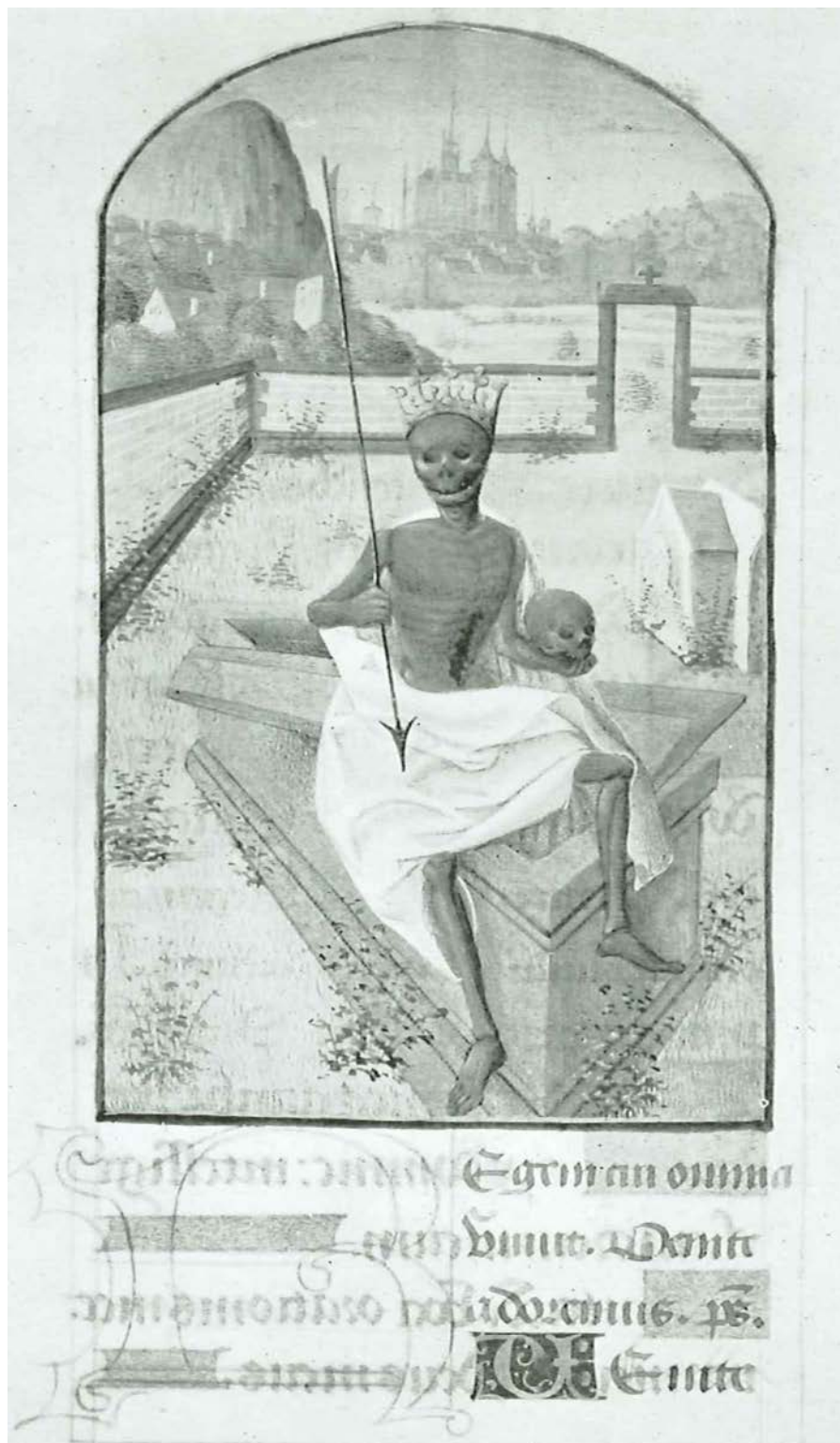


Abb. 15 Stundenbuch, La Mort, 2. Hälfte 15.Jh, ms. Lat. 1160, fol.151r, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 16 Werkstatt Hans Memling, La Mort, Musée de Notre-Dame, Straßburg

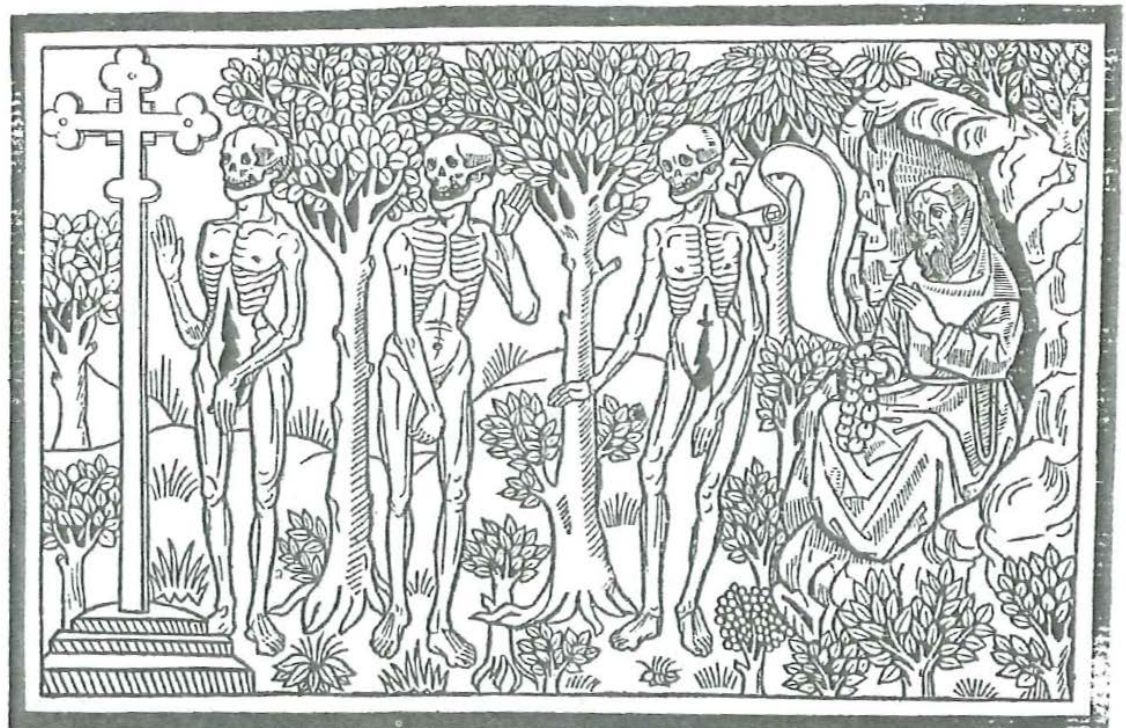


Abb. 17 Danse macabre, die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten, Holzschnitt, Paris 1486

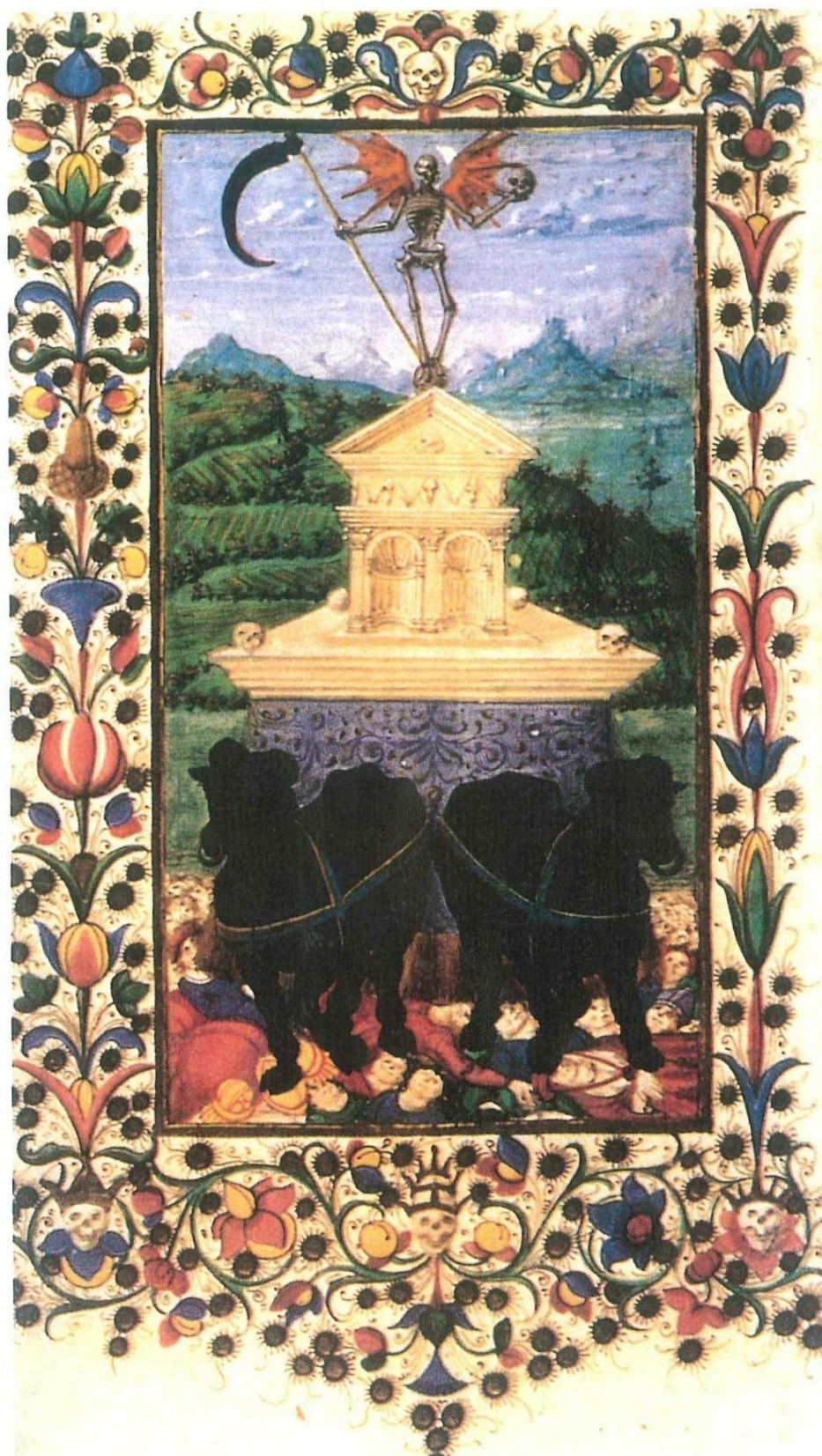


Abb. 18 Francesco d'Antonio del Chierico, *Triumphus Mortis*, cod. 905, fol. 171v, 1476, Biblioteca Trivulziana, Mailand



Abb. 19 Pietro Pacini (?), *Triumphus Mortis*, Holzschnitt, 1499, Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele, Rom

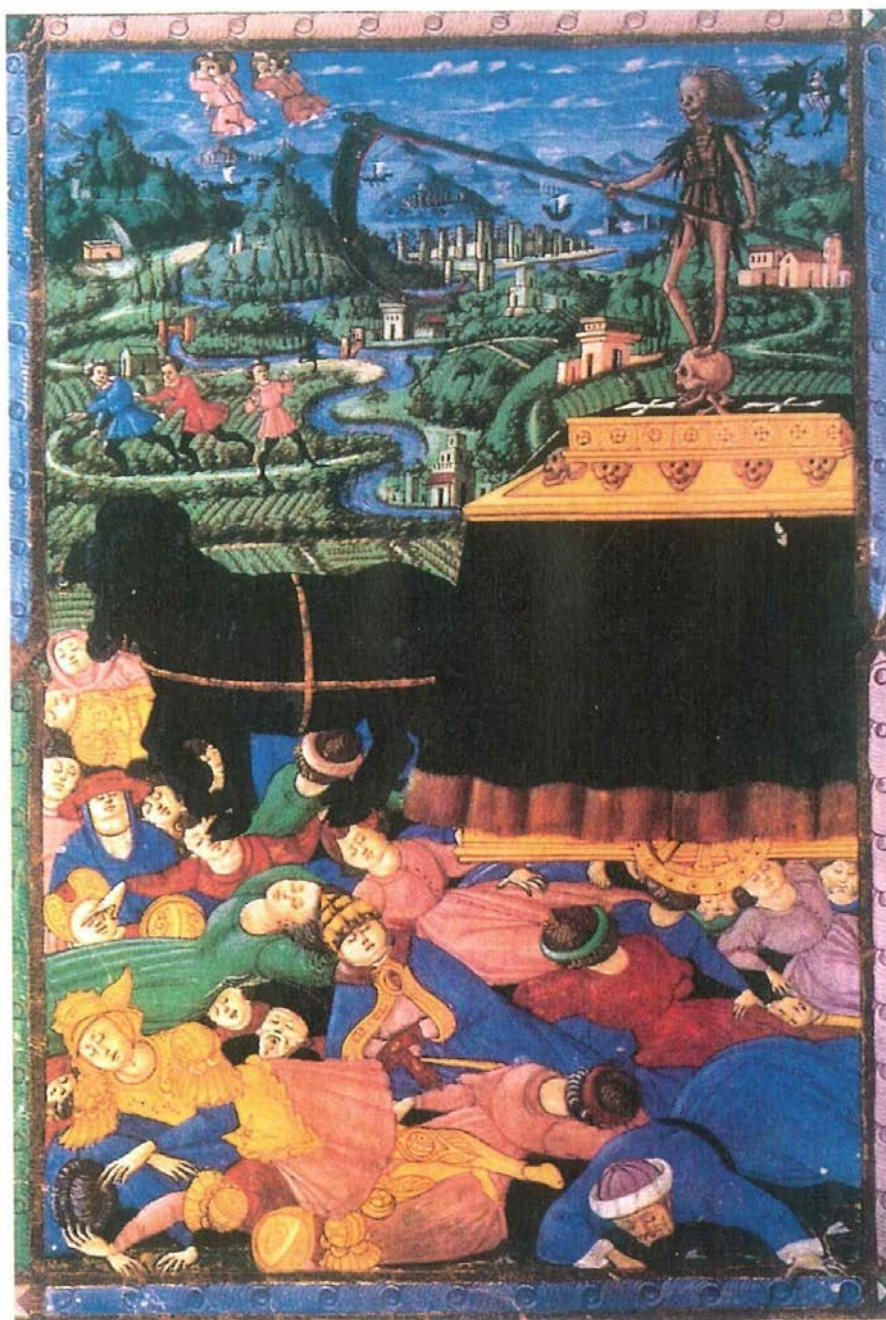


Abb. 20 Triumphus Mortis, Ms. ital. 545, fol. 30v., 1457, Bibliothèque Nationale de France, Paris

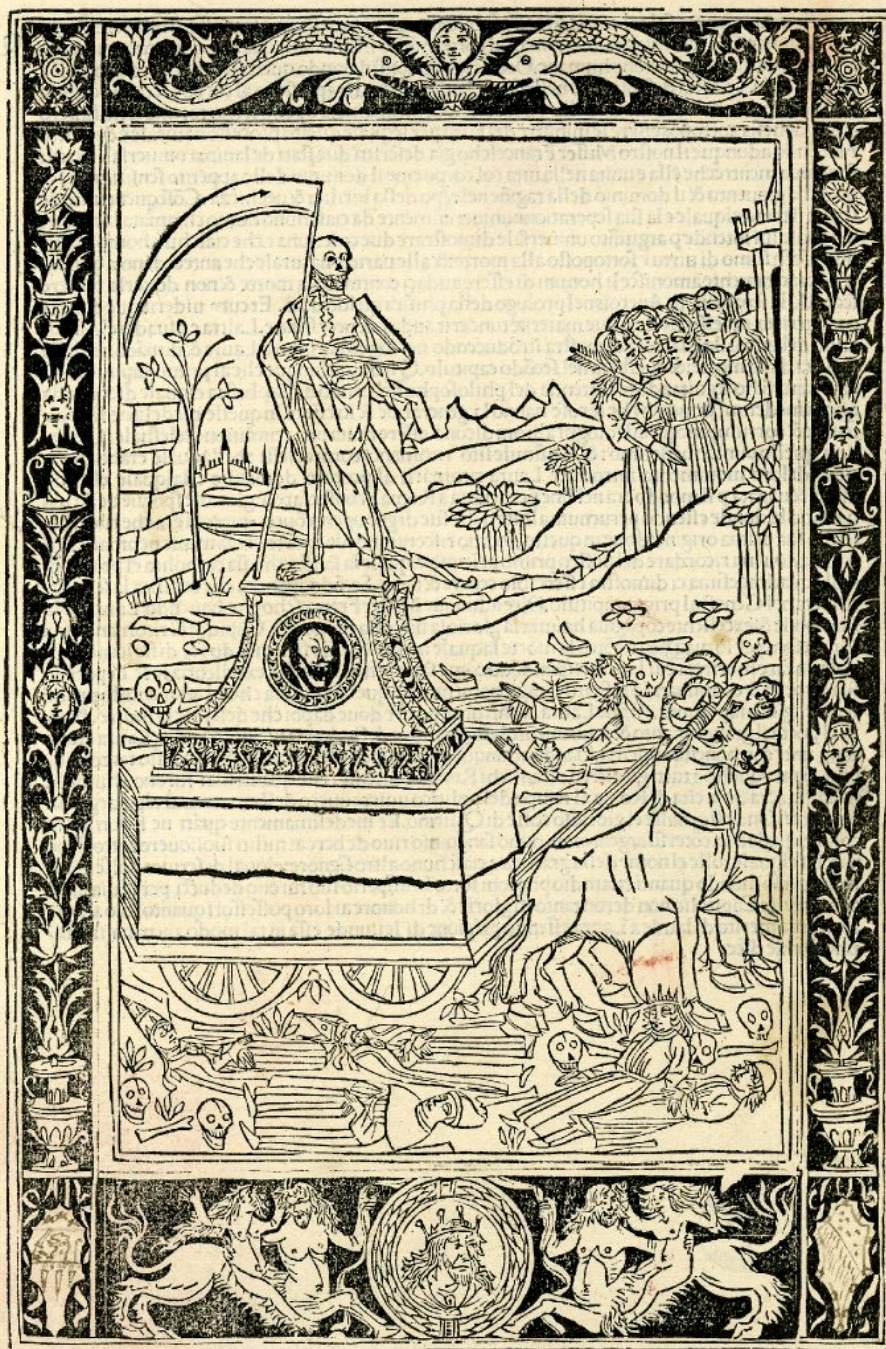


Abb. 21 Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1488, British Museum, London

Le triumphe
Mors vincit pudicitiam.



Abb. 22 Triumphus Mortis, Holzschnitt, 1514, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 23 Triumphus Mortis, Holzschnitt, Florenz 1500, British Museum, London

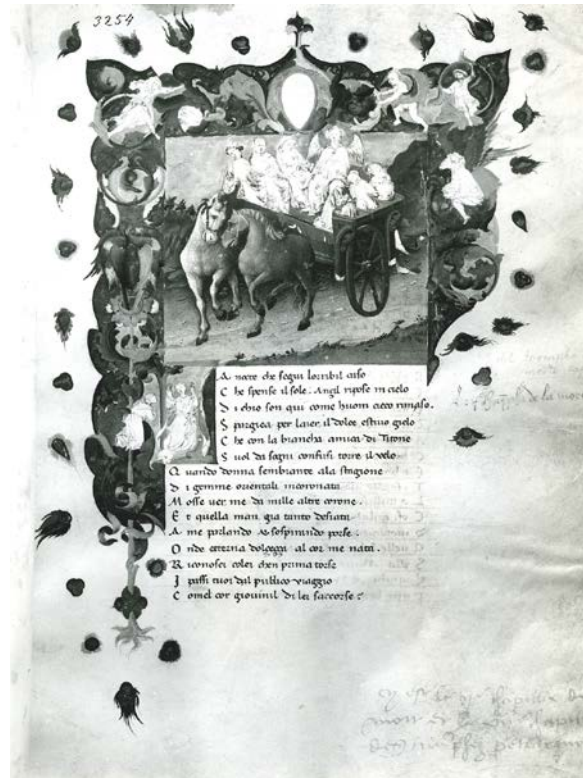


Abb. 24 Triumphus Mortis, Cod. ital. 81, fol. 146r, 1414, Bayrische Staatsbibliothek, München



Abb. 25 Trionfo della Morte, Wandmalerei, 14. Jahrhundert, San Francesco, Lucignano (Arezzo)



Abb. 26 Trionfo della Morte, Wandmalerei, um 1440, urspr. Palazzo Sclafani, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo

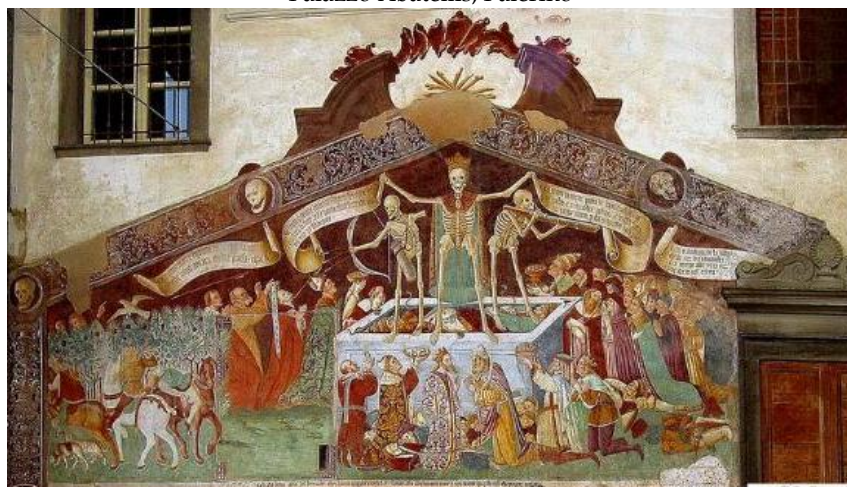


Abb. 27 Trionfo della Morte, 1485, Chiesa dei Disciplinati, Clusone (Bergamo)



Abb. 28 Triumphus Mortis, MS fr.12423, fol. 37, frühes 16.Jahrhundert, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 29 Legende der drei Lebenden und der drei Toten, Wandmalerei, 1258-66, Dom von Atri



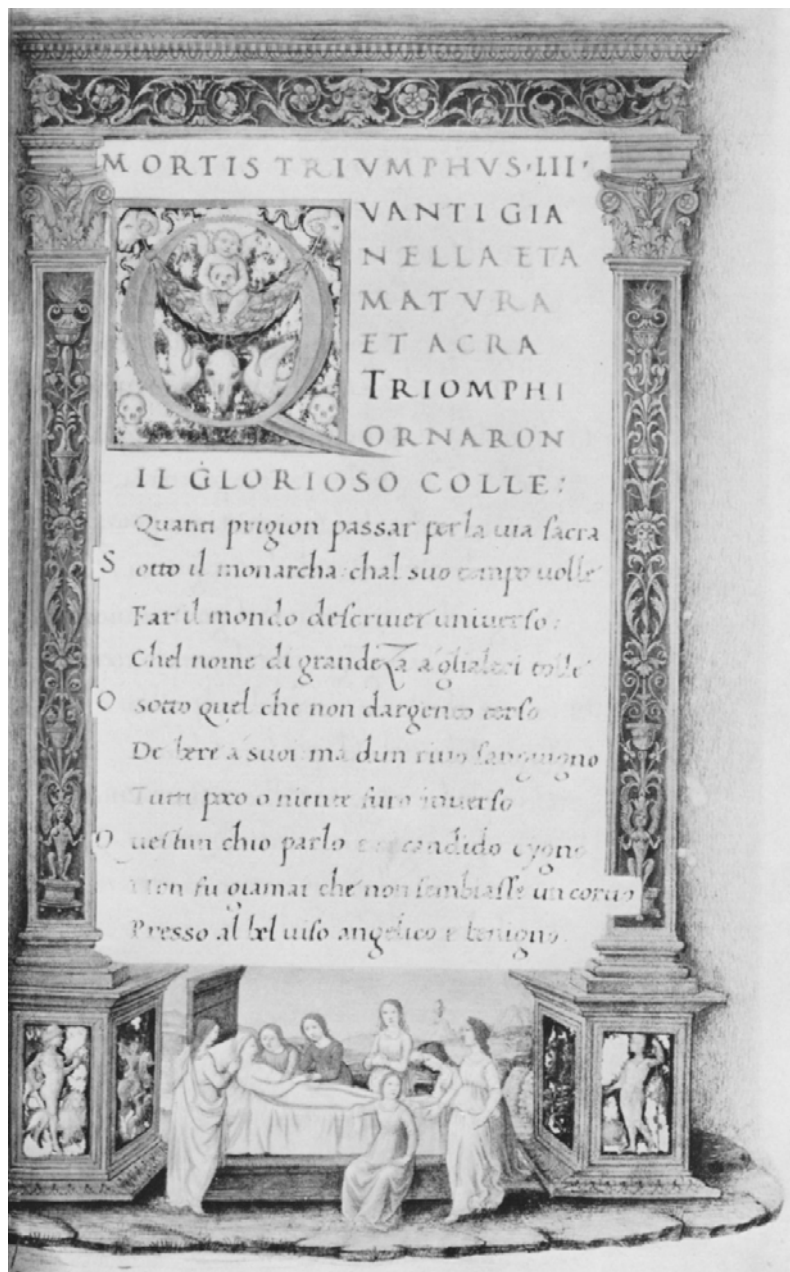


Abb. 30 Triumphus Mortis, Ms. W. 755, fol.30 und 31, letztes Viertel 15.Jahrhundert, Walter's Art Museum, Baltimore



Abb. 31 Meister der Episteln von Othéa, Darstellung der Schicksalsgöttin Athropos, Cod. fr. 606, fol. 17, um 1406, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 32 Girolamo Savonarola, Predica dell'Arte del bene morire, Frontispiz, Florenz um 1497, Rés. D. 9796, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 33 Buonamico Buffalmacco, Trionfo della Morte, Detail, um 1335-40, Fotoaufnahme vor 1944, Camposanto, Pisa



Abb. 34 Ambrogio Lorenzetti, Allegorie der Schlechten Regierung, Detail Timor, um 1338, Palazzo Pubblico, Siena



Abb. 35 Trionfo della Morte, Wandmalerei, zweite Hälfte 14. Jahrhundert, Kloster San Benedetto „Sacro Speco“, Subiaco (Rom)



Abb. 36 Francesco Pesellino, *Triumphus Mortis*, cassone, 1448, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Abb. 37 Apollonio di Giovanni (Werkstatt), Triumphus Mortis, Wandmalerei, um 1460, Pinacoteca Nazionale, Siena





Abb. 38 Francesco Rosselli (?), Sechs Triumphe und Detail Triumphus Mortis, Kupferstiche, Florenz um 1480-90, British Museum, London

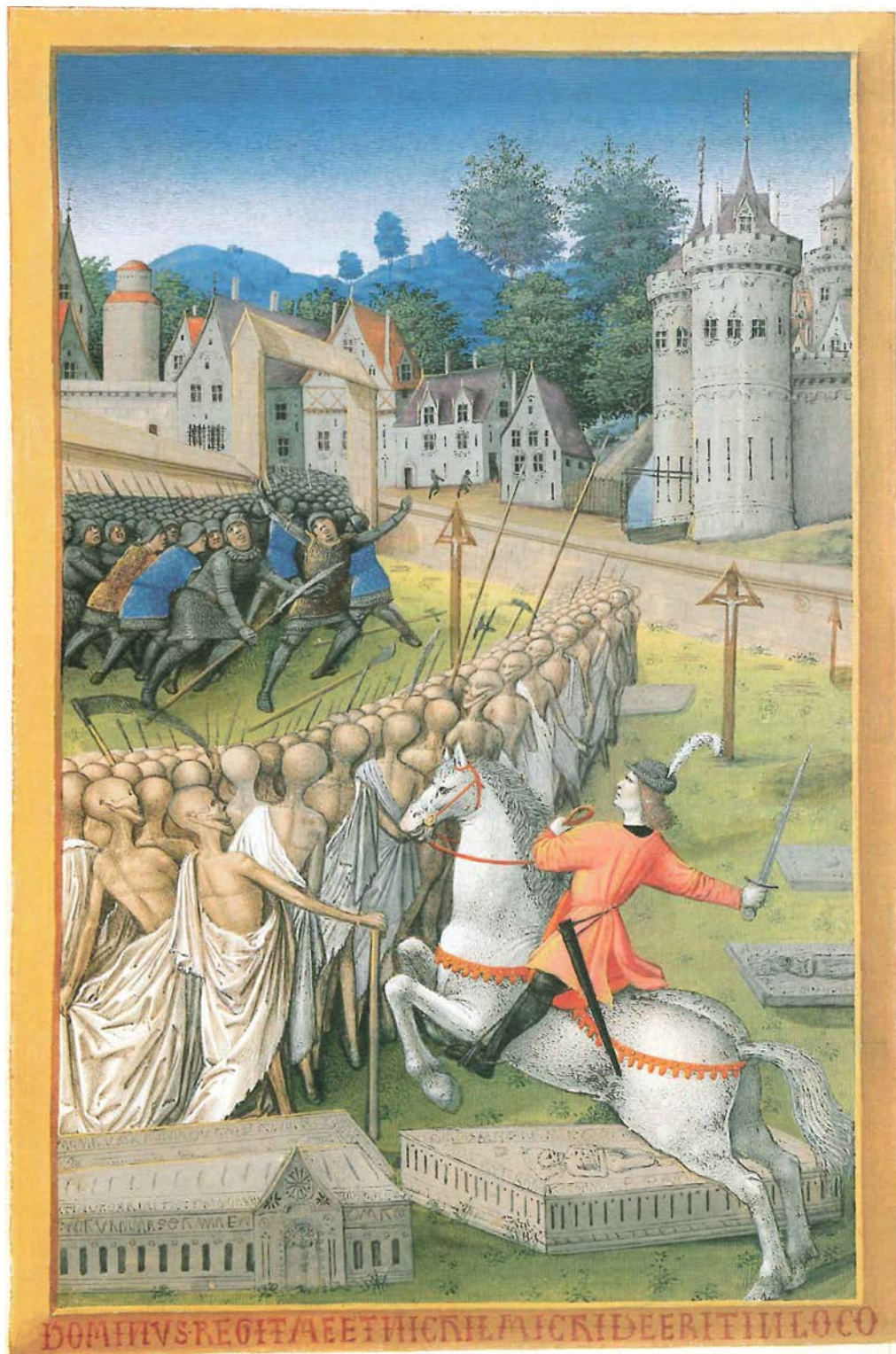


Abb. 39 Jean Colombe, Der Reiter Tod, Stundenbuch Très Riches Heures des Duc de Berry, fol.90v, um 1485, Musée Condé, Chantilly



Abb. 40 Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Strozzii 174, fol. 28v, um 1460, Biblioteca Laurenziana, Florenz



Abb. 41 Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Urb. lat. 683, fol. 23r, um 1460, Biblioteca Apostolica, Vatikan



Abb. 42 Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. 1129, fol. 21v, um 1460, Biblioteca Riccardiana, Florenz

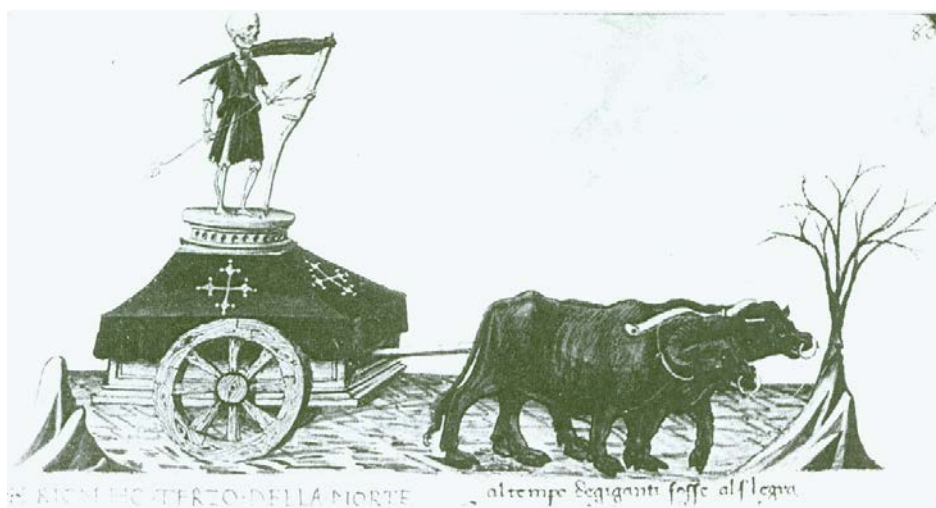


Abb. 43 Apollonio di Giovanni, Triumphus Mortis, Ms. Pal. 72, fol. 80r, um 1460, Biblioteca Laurenziana, Florenz



Abb. 44 Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1497, Triumphi-Ausgabe herausgegeben von Bartholomeo de Zani, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 45 Triumphus Mortis, Ms. MA 087, fol. 31, um 1500, Public Library, New York



Abb. 46 Triumphus Mortis, Holzschnitt, 1500, British Museum, London

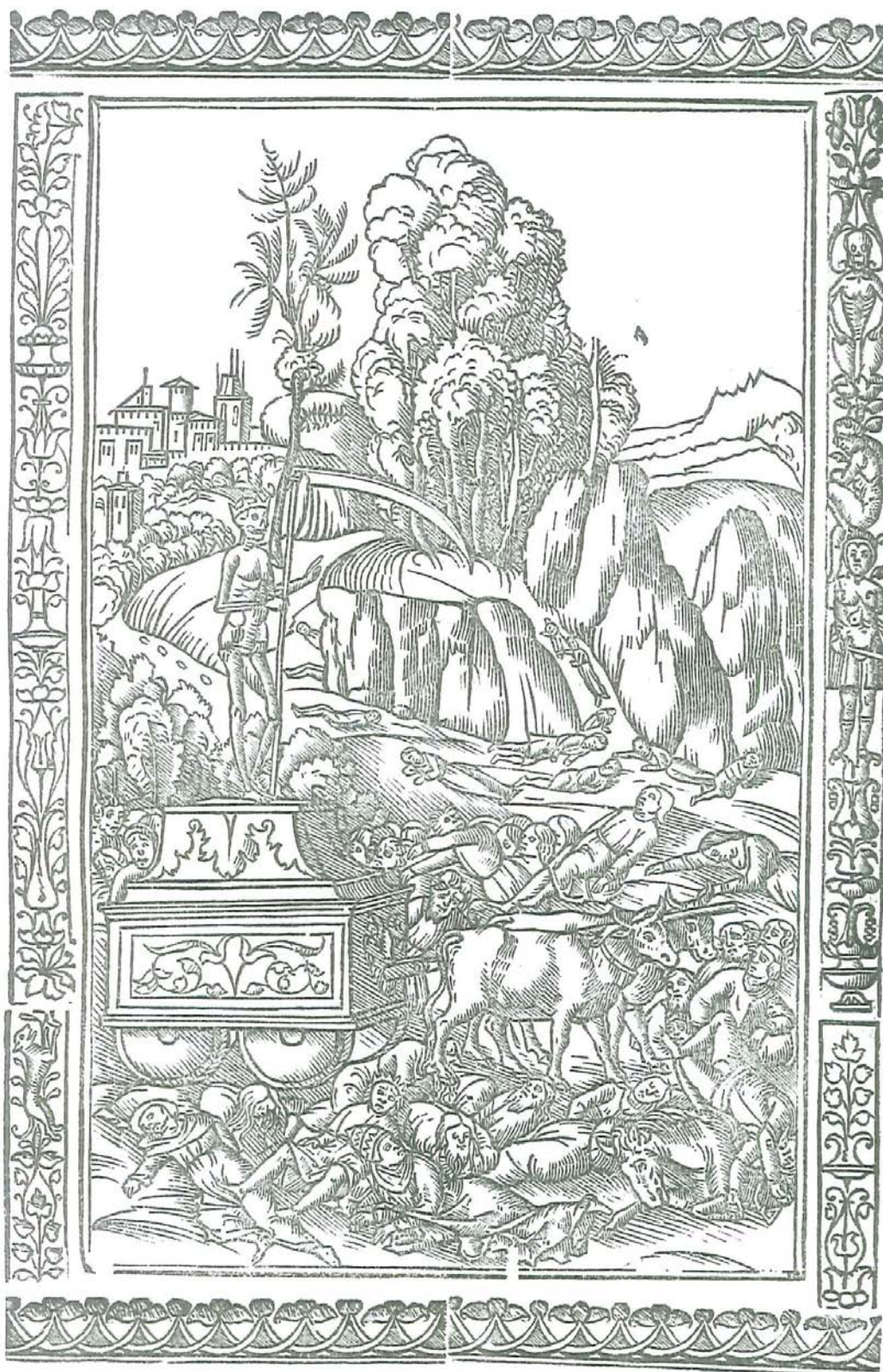


Abb. 47 Triumphus Mortis, Holzschnitt, BE.6.Q.33, fol. 64v, 1519, Österreichische Nationalbibliothek, Wien

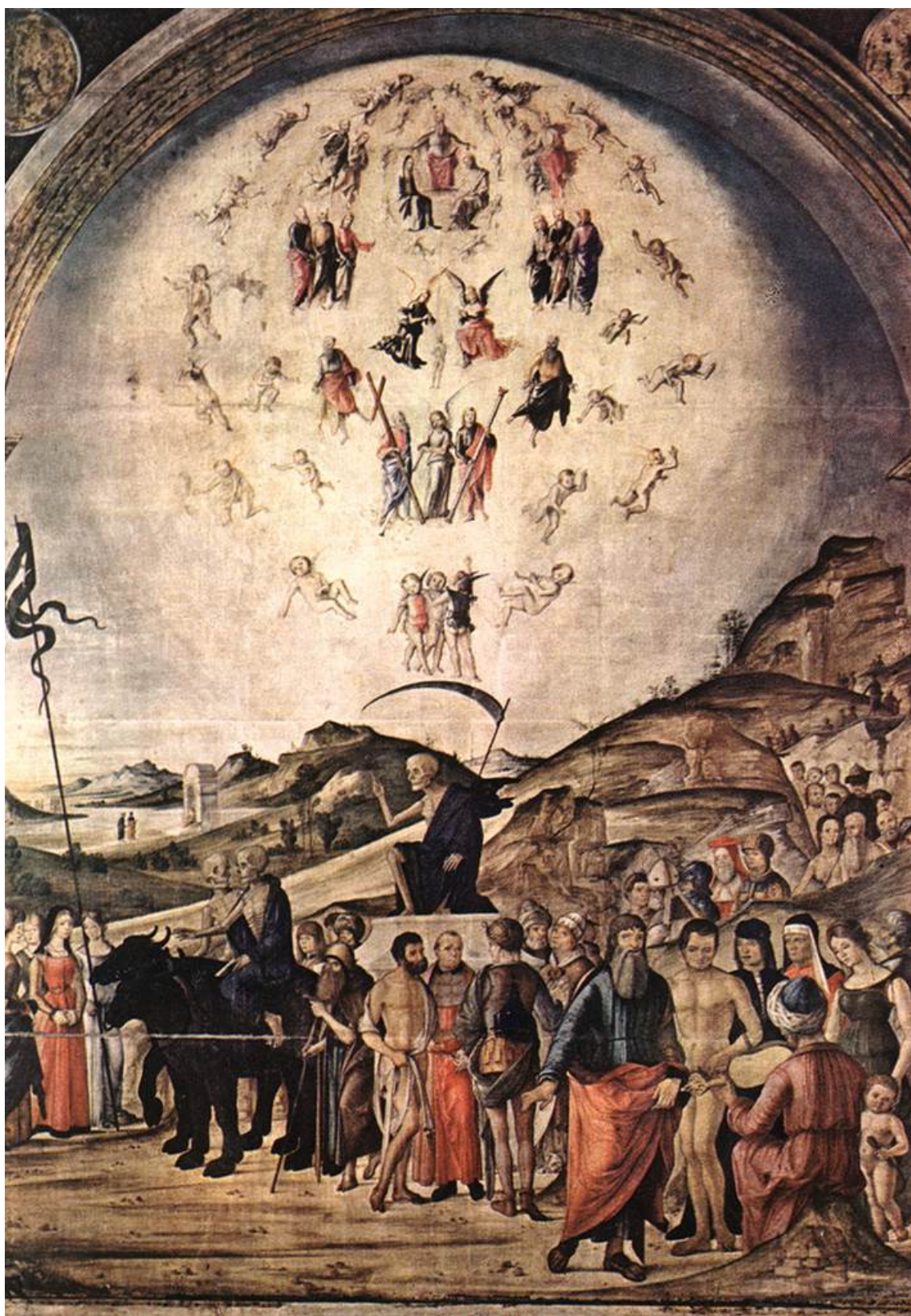


Abb. 48 Lorenzo Costa, *Triumphus Mortis*, 1490, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore, Bologna



Abb. 49 Gherardo di Giovanni del Fora, Totenbild, um 1490, fol. 118, Privatbesitz



Abb. 50 Triumphus Mortis, Codex Harley 5761, British Library, London

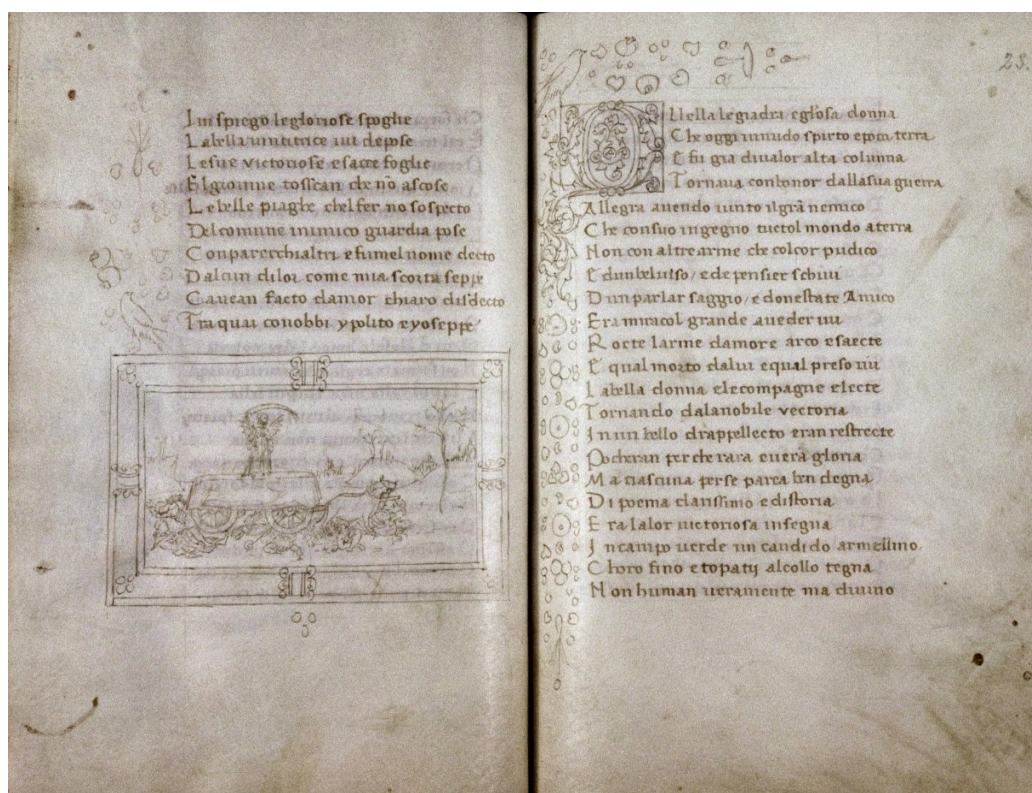
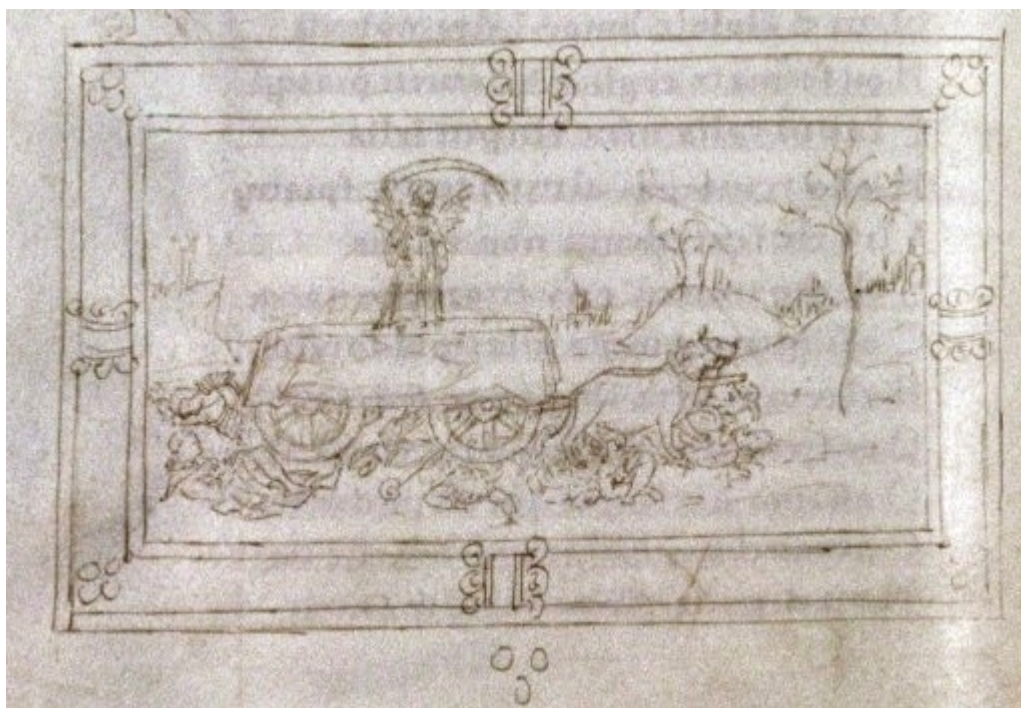


Abb. 51 Triumphus Mortis, Ms. Canon. Ital. 83, fol. 22v, Bodleian Library, Oxford

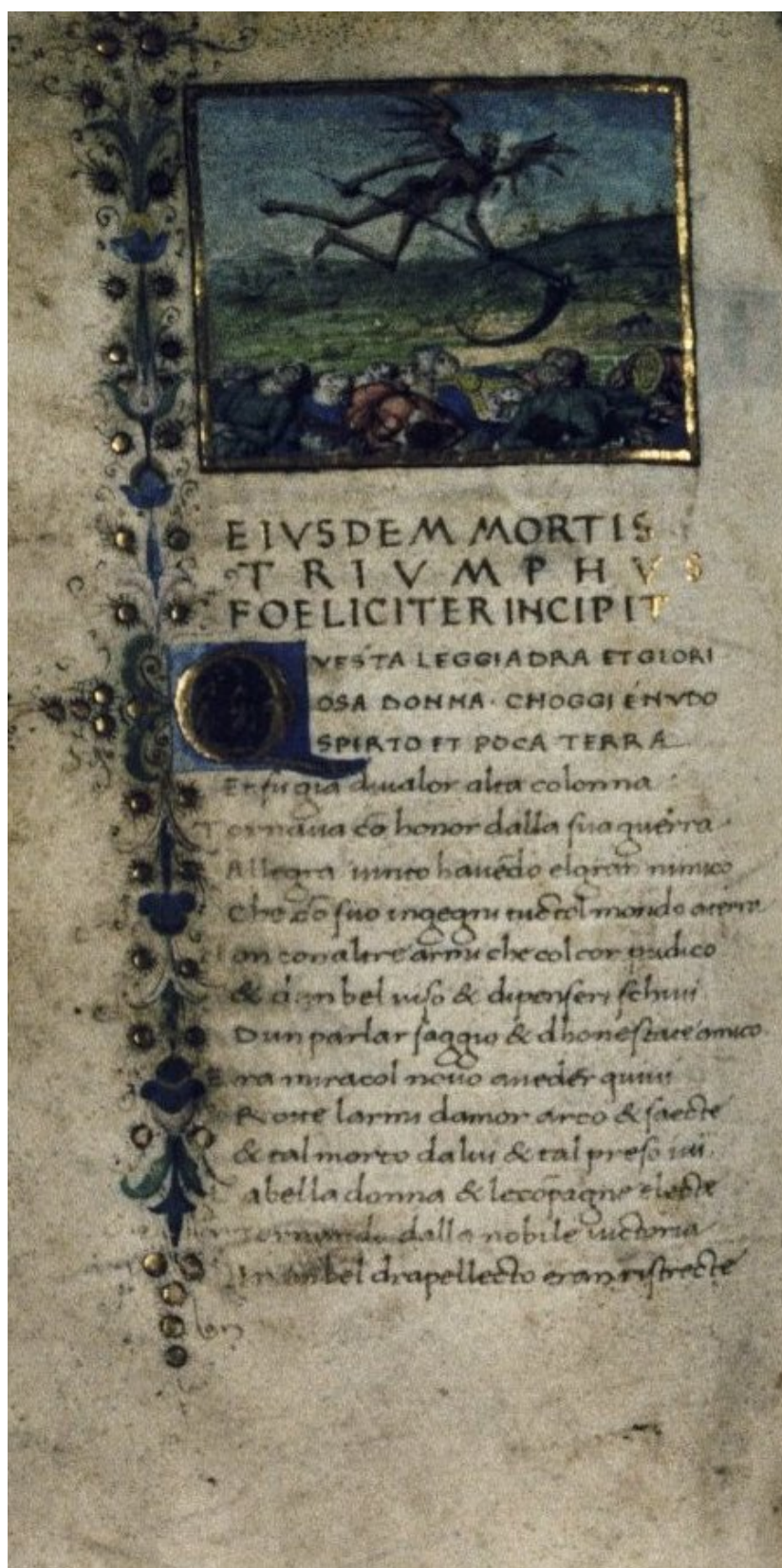


Abb. 52 Triumphus Mortis, Ms. Ital. 62, fol.165v, Bodleian Library, Oxford



Abb. 53 Specchio umano des Domenico Lenzi, Der Verkauf auf dem Kornmarkt von Orsanmichele während der Hungersnot, fol. 79r, Biblioteca Laurenziana, Florenz



Abb. 54 Francesco di Giorgio, Triumphus Mortis, Zelada-Codex (Cod. ms. Vit. 22-I), fol. 166v, Biblioteca Nacional de España, Madrid

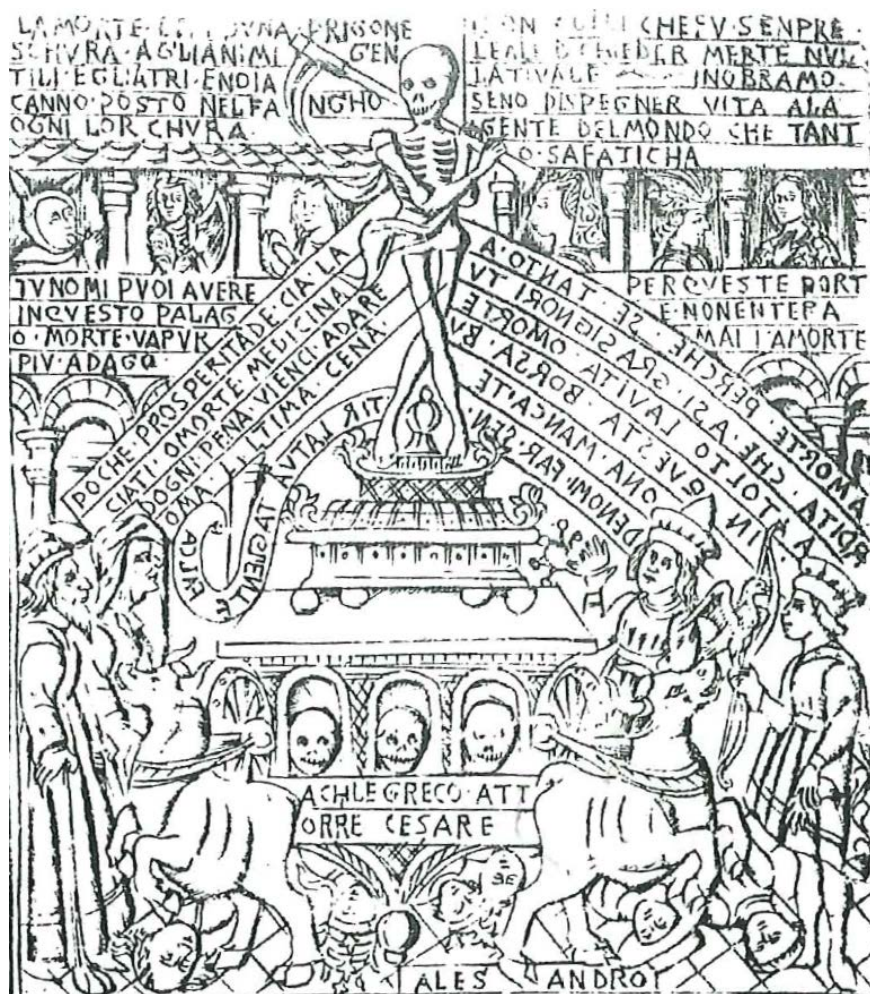


Abb. 55 Maso Finiguerra, Triumphus Mortis, florentinischer Kupferstich, um 1460-70

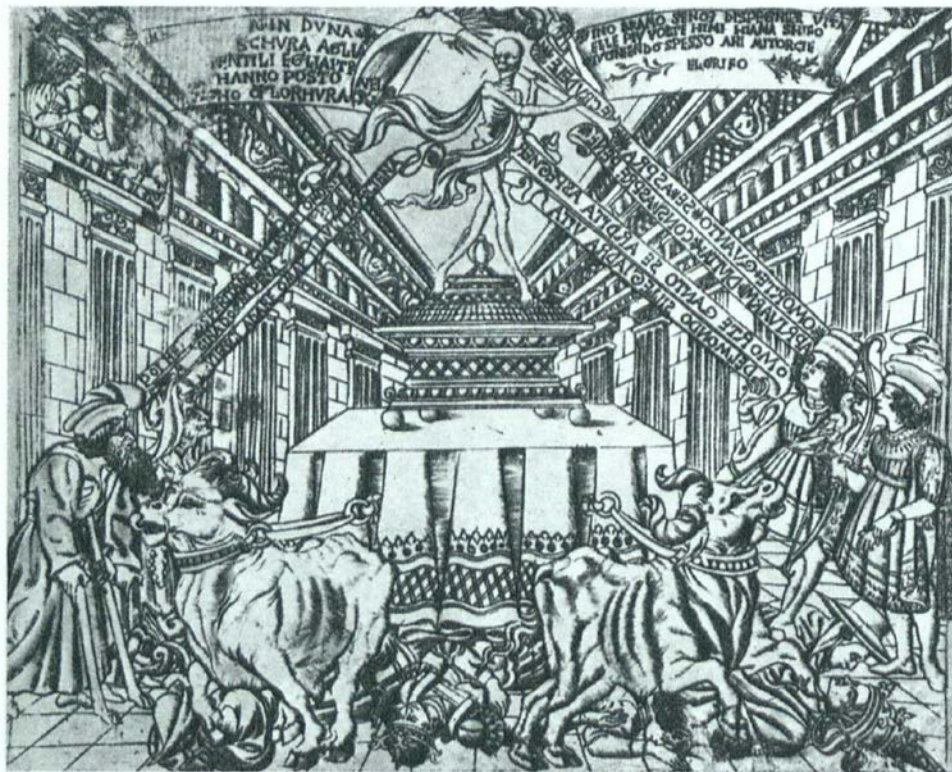


Abb. 56 Baccio Baldini/Maso Finiguerra, die Triumphe, Kupferstichserie, um 1460-70, Albertina, Wien



Abb. 57 Francesco d'Antonio del Chierico, Triumphus Cupidinis und Triumphus Fame, Cod. Urb. Lat. 683, Biblioteca Apostolica, Vatikan



Abb. 58 Triumphus Mortis, Cod. Harley 3567, norditalienisch um 1465, British Library, London



Abb. 59 Kreis des Magister Vitae Imperatorum, Triumphus Pudicitiae, Triumphus Mortis und Triumphus Fame, Codex Barberini lat. 3943, 15. Jahrhundert, Biblioteca Apostolica, Vatikan



Abb. 60 Maestro dei Domenicani, Trionfo della Morte, Wandmalerei, Cappella San Giovanni, Chiesa dei Domenicani, Bozen



Abb. 61 Georg Pencz, Triumphus Mortis, Kupferstich, um 1539, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Abb. 62 Philipp Galle (nach Maarten van Heemskerck), Triumphus Mortis, Kupferstich, 1565, Musei Civici, Padua



Abb. 63 Triumph des Todes über die Keuschheit (The Three Fates), Tapisserie, frühes 16.Jahrhundert, Victoria and Albert Museum, London



Abb. 64 Triumphus Mortis, Tapisserie, um 1540, Königspalast, Madrid



Abb. 65 Triumphus Mortis, Tapisserie, Serie C II, Nr.3, um 1510, Kunsthistorisches Museum, Wien

175
TRIUMPHO TERZO DI MESSER
 FRANCESCO PETRARCA, NELQVALE SOTTO'L
 NOME DI MORTE, MOSTRA MADONNA
 LAVRA CON RAGIONE ALL'AP-
 PETITO DOMINARE.



DEL TRIUMPHO DI MORTE.
 CAPITULO PRIMO.



QVESTA leggien-
 dra & gloriosa
 donna;
 Ch'è hoggi ignudo
 spirito et poca terra,
 Et fu già di ualor al-
 ta colonna;
 Tornaui con honor
 da la sua guerra

*Allegra, hauendo uinto il gran nemico,
 Che con suo' inganni tutto'l mondo atterra,
 Non con altr' arme, che col cor pudico,*



NEDVE pre-
 cedetti triom-
 phi habbia-
 mo veduto
 prima A MO-
 RE del mon-
 do, e poi M. L.

*d'effo amor triumphare, Hora
 nel primo Cap. di questo vedre-
 mo il dominio de la Morte a
 MADONNA LAVRA predomina-
 re, E nel secôdo, com' effendo ella
 nel sonno al Poe. venuta, de l'un
 con l'altro dolce ragionar infie,
 me, Ond'è l'Poeta dice, che M. A.
 donna LAVRA tornaui con ho-
 nor da la sua guerra conseguito
 contro Amore, il quale co suoi
 ingegni e varie pñasioni atterra*



Abb. 66 Triumphus Mortis, Holzschnitt, Venedig 1545, Triumphi-Ausgabe herausgegeben von Gabriele Giolito de Ferrari, Österreichische Nationalbibliothek, Wien

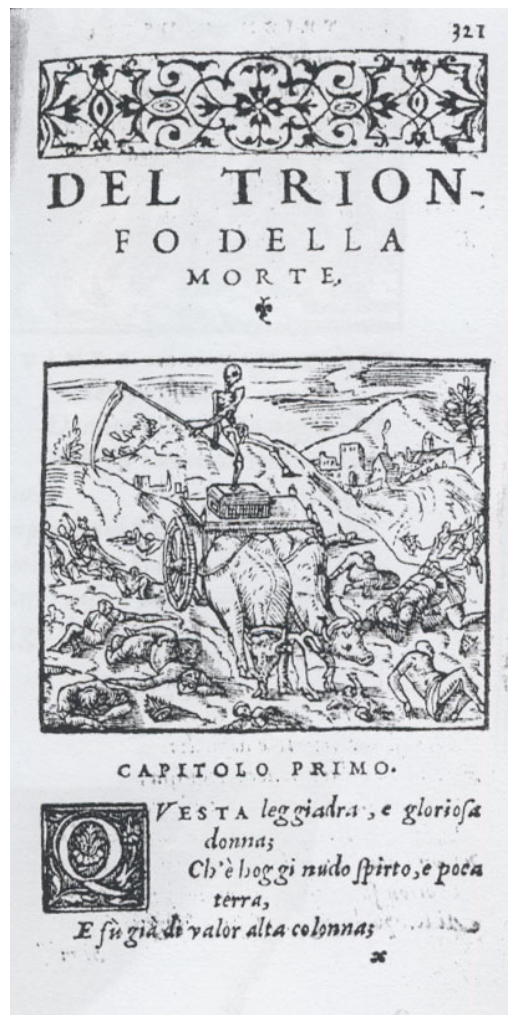


Abb. 67 Triumphus Mortis, Holzschnitt, Lyon 1564, Triumphi-Ausgabe herausgegeben von Gulielmo Rovillio, Fachbereichsbibliothek für Kunstgeschichte, Universität Wien



W. W. inuen. W. excud. Jo. Koch del. And. Frost sculp. Wagenpurgi in Carniolia
 Abb. 68 Johann Weichard, Titelblatt von Valvasors "theatrum mortis humanae", Salzburg, 1682



Abb. 69 Bartolomeo Crivellari (nach Zompini Gaetano), Triumphus Mortis, Triumphi-Ausgabe herausgegeben von Antonio Zatta, Venedig 1755-1756, Museo Petrarcesco Piccolomineo, Triest



Abb. 70 Sylvestre Pomarede, *Triumphus Mortis*, 1750, Museo Civico (Gabinetto disegni e stampe), Padua

9.3. Abbildungsnachweis

Abb.1: Poeschke, S.329; **Abb.2:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.3:** Poeschke, S.295; **Abb.4:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.5:** MacLaren, S.79; **Abb.6:** Mantovani, S.294; **Abb.7:** Carandente, S.48; **Abb.8:** Fachbereichsbibliothek f. Kunstgeschichte, Universität Wien (Sign.: Autoren-Petr. 007); **Abb.9:** Datenbank British Museum; **Abb.10:** Datenbank NY Public Library, „Digital Scriptorium“; **Abb.11:** Carandente, S.25; **Abb.12:** Trapp, S.533; **Abb.13:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.14:** König, S.415; **Abb.15:** Tenenti (1952), Abb.8; **Abb.16:** Tenenti (1952), Abb.10; **Abb.17:** Briesemeister, Abb.8 u.9; **Abb.18:** <http://utenti.multimania.it/antrona/milanotri.jpg> (26.07.2011); **Abb.19:** Fachbereichsbibliothek f. Kunstgeschichte, Universität Wien (Sign.: Autoren-Petr. 007); **Abb.20:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.21:** Datenbank British Museum; **Abb.22:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.23:** Datenbank British Museum; **Abb.24:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.25:** Wille, S.140; **Abb.26:** Carandente, Tafel 17; **Abb.27:** Wilhelm-Schaffer, S.263; **Abb.28:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.29:** Gerber, S.12; **Abb.30:** Miner, Abb. 47 und 48; **Abb.31:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.32:** Tenenti (1952), Abb.5; **Abb.33:** Poeschke, S.324; **Abb.34:** Poeschke, S.293; **Abb.35:** Pace, Abb.26; **Abb.36:** Carandente, Tafel X; **Abb.37:** Ortner, Abb.46; **Abb.38:** Datenbank British Museum; **Abb.39:** Cazelles, S.120; **Abb.40:** Callman, Abb.82; **Abb.41:** Callman: Abb.64; **Abb.42:** Callman, Abb.96; **Abb.43:** Callman, Abb.13; **Abb.44:** Datenbank BNF, Gallica; **Abb.45:** Datenbank NY Public Library, „Digital Scriptorium“; **Abb.46:** Datenbank British Museum; **Abb.47:** Österreichische Nationalbibliothek, Invnr.: BE.6Q.33 ; **Abb.48:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.49:** König, S.217; **Abb.50:** British Library, Datenbank Illuminierter Handschriften; **Abb.51:** University of Oxford, Digital Image Library; **Abb.52:** University of Oxford, Digital Image Library; **Abb.53:** Partsch, Tafel VIII; **Abb.54:** Datenbank Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispanica; **Abb.55:** Trapp, S.512; **Abb.56:** Carandente, S.40; **Abb.57:** Carandente, S.44; **Abb.58:** British Library, Datenbank Illuminierter Handschriften; **Abb.59:** Carandente, S.49 und S.48; **Abb.60:** Wille, S.139; **Abb.61:** Mantovani, S.303; **Abb.62:** Mantovani, S.308; **Abb.63:** Datenbank Victoria and Albert Museum, V&A Collections; **Abb.64:** Masséna/Müntz, S.214/215; **Abb.65:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.66:** Österreichische Nationalbibliothek, Invnr.: 35.O.21; **Abb.67:** Datenbank der Universität Wien, unidam; **Abb.68:** Bartels, S.111 ; **Abb.69:** Datenbank SIRPAC (Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale); **Abb.70:** Mantovani, S.300.

9.4. Literaturverzeichnis

- ANGENENDT, Arnold. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2009.
- ANSCHÜTZ, Hans-Peter, »Der Tod und seine ästhetische Verarbeitung im Mittelalter«, in: BADEN, Sebastian [Hrsg.]. *Terminator. Die Möglichkeit des Endes. Bewältigung und Zerstörung als kreative Prozesse in bildender Kunst, Literatur und Musik*, Karlsruhe 2007, S.132–137.
- APPEL, Carl [Hrsg.]. *Die Triumphe Francesco Petrarcas*, Halle a.d. Saale 1901.
- ARIANI, Marco. *Francesco Petrarca. Triumphhi*, Mailand 1988.
- ARIANI, Marco. *Petrarca*, Rom 1999.
- ARIÈS, Philippe. *Geschichte des Todes*, München 2002 [frz. Originaltitel: *L'homme devant la mort*].
- ASMUTH, Bernhard. *Aspekte der Lyrik*, Opladen 1984.
- BANZATO, Davide/ Caterina LIMENTANI VIRDIS. »La tradizione iconografica dei Trionfi«, in: MANTOVANI, Gilda P. [Hrsg.], *Petrarca e il suo tempo*, Padua 2006, S.107–123.
- BARTELS, Margarete. »Totentänze – kunsthistorische Betrachtung«, in: JANSEN, Hans-Helmut [Hrsg.]. *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S.105–121.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. »Immaginario trionfale. Petrarca e la tradizione figurativa«, in: BERRA, Claudia. *I triumphhi di Francesco Petrarca*, Bologna 1999, S.255–298.
- BERNARDO, Aldo. »Triumphal Poetry: Dante, Petrarch and Boccaccio«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.33–45.
- BERNARDO, Aldo. »Petrarch's Attitude toward Dante«, in: *PMLA*, Vol. 70, No. 3, New York 1955, S.488–517.
- BERRA, Claudia [Hrsg.]. *I triumphhi di Francesco Petrarca*, Bologna 1999.
- BERTOLANI, Maria Cecilia. *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna 2005.
- BEZZOLA, Guido [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Trionfi*, Mailand 2006.
- BIALOSTOCKI, Jan. »Kunst und Vanitas«, in: Ders.. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S.269–316.
- BIALOSTOCKI, Jan. »Das Geschlecht des Todes. Symbolbildung und Sprache«, in: BIES, Werner [Hrsg.]. *Mnemosyne. Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*, Baden-Baden 1988, S.109–132.
- BIEDERMANN, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989.
- BINI, Daniele [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. I Trionfi. I Tesori delle biblioteche Italiane*, Modena 2004.
- BISER, Eugen [Hrsg.]. *Lexikon des christlichen Glaubens*, München 2003.
- BORST, Arno. »Zusammenfassung«, in: ders.[Hrsg.]. *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.391–404.
- BRIESEMEISTER, Dietrich [Hrsg.]. *Bilder des Todes*, Unterschneidheim 1970.

- BUHLMANN, Britta. »Und wer da lebt und glaubt an mich, der wird nimmermehr sterben. Glaubst du das?«, in: WOLBERT, Klaus [Hrsg.]. *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1984, S.18-21.
- CALCATERRA, Carlo. *Francesco Petrarca. Trionfi*, Turin 1927.
- CALLMANN, Ellen. *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974.
- CAMPBELL, Thomas. »New Evidence on "Triumphs of Petrarch" Tapestries in the Early Sixteenth Century. Part I: The French Court«, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 146, Nr. 1215, London 2004, S.376-385.
- CARANDENTE, Giovanni. *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Turin 1963.
- CAZELLES, Raymond [Hrsg.]. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Luzern 1988.
- CHADWICK, Henry. *Augustin*, Oxford 1986.
- CHARNEY, Sara. »Artistic Representations of Petrarch's *Triumphus Famae*«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.223-233.
- DELLA TORRE, Arnaldo. »Per una nuova interpretazione dei >Trionfi<«, in: *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Turin 1912, S.865-897.
- DINZELBACHER, Peter. *Von der Welt durch die Hölle zum Paradies. Das mittelalterliche Jenseits*, Paderborn/Wien 2007.
- DINZELBACHER, Peter [Hrsg.]. *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 2008.
- DODGE, Barbara. »Petrarch and the Arts«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.177-182.
- DOMBART, Bernhard [Hrsg.]. *Sancti Aurelii Augustini Episcopi. De Civitate Dei. Band 1. Buch I-XIII*, Stuttgart 1993.
- EGIDI, Francesco [Hrsg.]. *Documenti d'Amore di Francesco da Barberino. Secondo I manoscritti originali*, Bd.1, Rom 1905.
- EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990.
- ENENKEL, Karl. *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographie des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin 2008.
- EVERY, George. *Das Christentum und seine Legenden*, Klagenfurt 1979.
- FENZI, Enrico [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Il canzoniere e I trionfi*, Rom 1993.
- FEO, Michele [Hrsg.]. *Petrarca nel tempo, Tradizione lettori e immagini delle opere*, Arezzo 2003.
- FLASCH, Kurt. *Augustin. Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1994.
- GERBER, Stefanie. »Die Darstellung des personifizierten Todes und ihre Rolle in der religiösen Mentalität des Spätmittelalters und der Reformationszeit (bis etwa 1550)«, in: FISCHER, Torsten [Hrsg.]. *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*, Kiel 2006, S.9-55.

- GROTE, Hans (Hg.). *Francesco Petrarca. Das lyrische Werk. Canzoniere, Triumphe, verstreute Gedichte*, Düsseldorf/Zürich 2002.
- GUTHKE, Karl S. *The Gender of Death. A cultural History in Art and Literature*, Cambridge 1999.
- HARTUNG, Stefan [Hrsg.]. *Grundlagen der Textinterpretation*, Stuttgart 2002.
- HEPPE, Karl Bernd. »Bemerkungen zu den Gestalten des Todes in der Dürerzeit«, in: HEPPE, Karl B./ Helmut KNIRIM. *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982, S.29-41.
- IANNUCCI, Amilcare. »Petrarch's Intertextual Strategies in the Triumph's«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.3-10.
- JANSEN Rosemarie/ Hans-Helmut JANSEN. »Der ›Schwarze Tod‹ in Chronik, Dichtung und Kunst«, in: JANSEN, Hans-Helmut [Hrsg.]. *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S.161-200.
- JENSCHJEWSKA, Helene, Marianne GSCHIEL. *Eine Auseinandersetzung mit Sterben, Tod und Trauer*, Wien 1998 (Dipl.).
- KESSLER, Eckhard. *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978.
- KESSLER, Eckhard [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Heilmittel gegen Glück und Unglück. De remediis utriusque fortunae*, München 1988.
- KIMPEL, Harald. »Der Triumph im Kopf: Imaginäre Umzüge als Ansichtssachen«, in: Ders. [Hrsg.]. *Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit*, Marburg 2001, S.110-129.
- KÖNIG, Eberhard. *Leuchtendes Mittelalter VI. 44 Manuskripte vom 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert aus Frankreich, Flandern, England, Spanien, den Niederlanden, Italien und Deutschland*, Rotthalmünster 1993.
- LEO, Ulrich. »Petrarca, Ariost und die Unsterblichkeit«, in: *Romanische Forschungen*, Bd. 63, 1951, S.241-281.
- MACLAREN, Shelley. »Shaping the Self in the Image of Virtue. Francesco da Barberino's *I Documenti d'Amore*«, in: FALKENBURG, Reindert/Walter MELION/Todd RICHARDSON [Hrsg.]. *Image and Imagination of the Religious Self in late medieval and early modern Europe*, Turnhout 2007, S.71-104.
- MANTOVANI, Gilda P. [Hrsg.]. *Petrarca e il suo tempo*, Padua 2006.
- MARR, Thorsten. »Die Erlösungsallegorie von Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.54, München/Berlin 1991, S.520-540.
- MASSÉNA, Victor/ Eugène MÜNTZ. »Pétrarque. Ses études d'art, ses portraits et celles de Laure, l'illustration de ses écrits, son influence sur les artistes«, in: *Gazette des Beaux Arts*, Paris 1902, S.101-267.
- MINER, Dorothy. »Since De Ricci – Western illuminated Manuscripts Acquired since 1934. A Report in Two Parts. Part II«, in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 31/32 (1968/1969), S.40-118.
- MONTI, Richard. »Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil*«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.11-32.

- MORI, Giovanna/ Claudio SALSI [Hrsg.]. *Rappresentazione del destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta Bertarelli*, Mailand 2001.
- MOSER, Márcia/ Maud SIEPRATH [Hrsg.]. *Zwischen Leben und Tod. Religionswissenschaftliche Perspektiven auf Sterben*, Münster 2008.
- MÜLLER, Hubert. *Senecas Epistulae Morales im Unterricht*, Göttingen 2008.
- NIEDER, Horst. »Festzüge im höfischen Herrschaftszeremoniell«, in: KIMPEL, Harald [Hrsg.]. *Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit*, Marburg 2001, S.162-177.
- NYHOLM, Esther. »A Comparison of the Petrarchian Configuration of the Trionfi and their Interpretation in Renaissance Art«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.235-255.
- OHLER, Norbert. *Sterben und Tod im Mittelalter*, Düsseldorf 2003.
- OLBRICH, Harald [Hrsg.]. *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, 7 Bde., Leipzig 2004.
- ORTNER, Alexandra. *Petrarcas ‚Trionfi‘ in Malerei, Dichtung und Festkultur*, Weimar 1998
- PACCA, Vinicio/ Laura PAOLINO [Hrsg.]. *Opere italiane. Francesco Petrarca. Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, Introduzione di Marco Santagata, Mailand 1996.
- PACE, Valentino. »Dalla morte assente alla morte presente: Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter«, in: BORST, Arno (Hg.). *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S. 335 – 376.
- PÄCHT, Otto. *Buchmalerei des Mittelalters*, München 2004.
- PALMER, Nigel. »Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter«, in : BORST, Arno [Hrsg.]. *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.313-329.
- PANOFSKY, Erwin. *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980.
- PARTSCH, Susanna. *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981.
- PATSCHOVSKY, Alexander. »Tod im Mittelalter. Eine Einführung«, in: BORST, Arno [Hrsg.]. *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.9-24.
- PETRELLA, Giancarlo [Hrsg.]. *Il Fondo Petrarcesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa sec. XIV - XX*, Mailand 2006.
- POESCHKE, Joachim. *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003.
- PRINZ, Wolfram. »Bonamico Buffalmacco. Der Triumph des Todes im Camposanto von Pisa«, in: Ders. [Hrsg.]. *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000, S.175-186.
- REGN, Gerhard [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Secretum meum. Mein Geheimnis*, Mainz 2004.
- RICHTER, Gert/ Gerhard ULRICH. *Lexika der Kunstmotive. Antike und christlichen Welt*, München 1993.
- RIEKS, Rudolf. »Petrarcas Besteigung des Mount Ventoux«, in: AUHAGEN, Ulrike [Hrsg.]. *Petrarca und die römische Literatur*, Tübingen 2005, S.233-248.

- ROSENBACH, Manfred [Hrsg.]. *Lucius Annaeus Seneca. Ad Lucilium epistulae morales I – LXIX*, Philosophische Schriften, Bd. 3, Darmstadt 1995.
- ROSENFELD, Hellmut, »Der Tod in der christlichen Kunst und im christlichen Glauben – Der sterbende Mensch in Furcht und Hoffnung vor dem göttlichen Gericht«, in: JANSEN, Hans-Helmut [Hrsg.], *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S.201-230.
- SANTAGATA, Marco [Hrsg.]. *Francesco Petrarca. Canzoniere*, Mailand 1996.
- SCHÄFER, Daniel. *Texte vom Tod. Zur Darstellung und Sinngebung des Todes im Spätmittelalter*, Göttingen 1995.
- SCHEICHER, Elisabeth. *Die Trionfi. Eine Tapisserienfolge des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Wien 1971.
- SCHILLER, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980.
- SCHMITZ, Rolf. »Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen«, in: HEPPE, Karl Bernd/ Helmut KNIRIM. *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982, S.9-27.
- SCHÖNBERGER, Eva/ Otto SCHÖNBERGER. *Francesco Petrarca. Epistulae Metricae. Briefe in Versen*, Würzburg 2004.
- SINGER, Samuel [u.a.]. *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Bd. 11, Berlin 2001.
- STEINMANN, Kurt (Hg.). *Francesco Petrarca. Die Besteigung des Mont Ventoux*, Stuttgart 1995.
- STICCA, Sandro. »Petrarch's Triumphs and its Medieval Dramatic Heritage«, in: EISENBICHLER, Konrad/ Amilcare IANNUCCI [Hrsg.]. *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Ottawa 1990, S.47-62.
- STIEGEMANN, Christoph. »Vom Bild des Todes zur Allegorie des Todes. Zur Ikonographie des Todes in der Grabskultur der Renaissance und Barockzeit«, in: HEPPE, Karl Bernd/ Helmut KNIRIM. *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Unna 1982, S.42-73.
- STRACK, Doris. »Petrarcas Trionfi in deutschen und niederländischen Bildzeugnissen«, in: AURNHAMMER, Achim (Hg.). *Francesco Petrarca in Deutschland*, Tübingen 2006, S.131-158.
- TENENTI, Alberto. *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris 1952.
- TENENTI, Alberto. *Il senso della morte e l'amore della vita nel rinascimento*, Turin 1957.
- TENENTI, Alberto. »La rappresentazione della morte di massa nel Decameron«, in: BORST, Arno [Hrsg.]. *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.209-219.
- THOMSON, Samuel Harrison. *Das Zeitalter der Renaissance. Von Petrarca bis Erasmus*, München 1983.
- TRAPP, Joseph. »Illustrations of Petrarch's Trionfi from Manuscript to Print and from Print to Manuscript«, in: DAVIES, Martin [Hrsg.]. *Incunabula. Studies in fifteenth-century books presented to Lotte Hellinga*, London 1999.
- VISSER, Tamara. *Antike und Christentum in Petrarca's Africa*, Tübingen 2005.
- WATKINS, Renee. »Petrarch and the Black Death: From Fear to Monuments«, in: *Studies in the Renaissance*, Vol. 19, Chicago 1972, S.196-223.

- WEHLE, Winfried. »Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache«, in: BORST, Arno [Hrsg.]. *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1995, S.221-260.
- WEISBACH, Werner. *Trionfi*, Berlin 1919.
- WETZ, Franz Josef (Hg.). *Francesco Petrarca. Das einsame Leben*, Stuttgart 2004.
- WIDMER, Berthe [Hrsg.]. *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten. Buch 1-12*, Berlin 2005.
- WIDMER, Berthe [Hrsg.]. *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten. Buch 13-24*, Berlin 2009.
- WILHELM-SCHAFFER, Irmgard. *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Köln/Wien 1999.
- WILKINS, Ernest H. »On Petrarch's Rewriting the Triumph of Fame«, in: *Speculum*, Vol. 39, No. 3, London 1964, S.440-443.
- WILKINS, Ernest/ Luca Carlo ROSSI [Hrsg.]. *Vita del Petrarca*, Mailand 2003.
- WOLBERT, Klaus. »»Et in arcadia ego«. Ein Streifzug durch die Ikonographie des Todes«, in: ders. [Hrsg.]. *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ausst.Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1984.
- WYSS, Edith. »A 'Triumph of Love' by Frans Francken the Younger. From Allegory to Narrative«, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 19, No. 38, Krakau 1998, S.43-60.

9.5. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name	Mag. Birgit Knauer
Geburtsdatum	26.11.1983
Geburtsort	Linz

Schulbildung:

1990-1994	VS 8 Vogelweide, Wels OÖ
1994-2002	BG Brucknerstraße, Wels OÖ
2002	Maturaabschluss

Universitäre Ausbildung:

2003-2009	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien, Abschluss März 2009
2003-2011	Diplomstudium Italienisch an der Universität Wien
Seit 2009	Mitbelegung von Lehrveranstaltungen an der TU Wien und der Universität Wien im Bereich Denkmalpflege und Bauforschung

Berufliche Ausbildung:

2009	3-monatiges Praktikum im Bank Austria Kunstforum
2009-2011	tätig im Kurssekretariat des Italienischen Kulturinstituts in Wien
Seit 2010	tätig bei KulturKontakt Austria
2011	Wissenschaftliche Recherche im Auftrag des Bundesdenkmalamtes

Fremdsprachenkenntnisse:

Italienisch, Englisch, Französisch

Sonstiges:

1998-2002	Tätigkeit als Kinder- und Jugendbetreuerin
2003-2009	Betreuung und Mitorganisation von Jugendorchesterwochen
1990-2010	Violinunterricht an Musikschulen in Wels und Wien
seit 2003	aktives Mitglied des Orchesters der Universität Wien