

I. DIE PISANER TODESALLEGORIE IN DER FORSCHUNGSGESCHICHTE

1. »Trionfo della Morte«

Es ist ein hartnäckiges Vorurteil, dass gemalten Bildern schriftliche Texte zugrundeliegen. Bilder basieren nach landläufiger Meinung im Grunde immer auf schriftlichen Textvorlagen, seien es nun für das Bild geschaffene »Programme« oder präexistente literarische oder andere schriftliche Texte. Bereits bildhafte Fiktionen der Literatur würden durch die Maler lediglich vom geistigen vor das sinnliche Auge geführt. Aufgrund dieser verbreiteten Überzeugung kam auch die Benennung des Pisaner Bildes zustande. Man übertrug den Titel eines Petrarca-Gedichts auf die völlig anders geartete, gemalte und nach heutigen Erkenntnissen erheblich früher als das Werk Petrarcas entstandene Allegorie des Todes in Pisa.²⁶

Da in vorliegender Untersuchung gerade auch von Analogien zwischen Literatur und Malerei gesprochen werden soll, muss zunächst kurz auf dieses Phänomen eingegangen werden. Tatsächlich lässt sich in der Stadtkultur des italienischen Trecento allgemein eine auffällige Äquivalenz von Malerei und Literatur feststellen. Die Symmetrien betreffen Themen, »Sprache« und Aufgaben. Darüberhinaus wissen wir auch von konkreter »Zusammenarbeit« zwischen Literaten und Malern, wobei Bild und Text als komplementäre Medien verstanden werden.²⁷ Wandmalerei und Literatur sind in den italienischen Stadtstaaten spätestens seit dem Ende des 13. Jahrhunderts zwei öffentliche Medien in einem gemeinsamen Funktionsraum mit vergleichbaren Aufgaben. In dieser Situation entstand ein Wettstreit um die treffendsten »Bilderfindungen«. Maler und Literaten sprachen über dieselben Themen, sie artikulierten politische, soziale und religiöse Realitäten und Normen der Zeit, wobei sie ihr Publikum geschickt zu einer bestimmten Sicht auf die Dinge verpflichteten. Sie bedienten sich ähnlicher Argumentationsmuster und rhetorischer Verfahrensweisen und traten damit vor dasselbe städtische Publikum.²⁸ Nur wenn Bilder und Texte auf vergleichbare Weise konzipiert und rezipiert werden, ist Boccaccios eifersüchtiger Verweis auf die Freiheiten der Malerei im Epilog des Dekameron zu verstehen, mit dem er seine eigene schriftstellerische Freiheit rechtfertigt: »Und überdies dürfen doch meiner Feder nicht engere Schranken gezogen werden als dem Pinsel des Malers ...«²⁹

Unter diesen Voraussetzungen muss hier den irreführenden Implikatio-

nen des modernen Bildtitels der Pisaner Todesallegorie zuallererst begegnet werden. Später folgt die Erörterung des spezifischen Verhältnisses der Pisaner Allegorie zu schriftlichen Fassungen desselben Themas.

Die Bezeichnung ›*Trionfo della Morte*‹ als Bildtitel der Pisaner Todesallegorie ist, obwohl nicht zeitgenössisch, fest eingeführt. Sie wurde zunächst vor allem instinktiv gewählt, aufgrund der Annahme eines vermeintlichen Zusammenhangs zwischen dem Pisaner Bild und Petrarcas italienischem Gedicht, das die lateinische Überschrift ›*Triumphus mortis*‹ trägt, die erst in den Redaktionen späterer Jahrhunderte zu ›*Trionfo della Morte*‹ wurde.³⁰

Zum ersten Mal konkret für die Pisaner Allegorie zu fassen ist diese Bezeichnung im späten 18. Jahrhundert. Der markante Bildtitel taucht damals in der italienischen Guidenliteratur auf und verbreitet sich mit dem Ruhm der Allegorie: 1787 bezeichnete A. da Morrona die Pisaner Todesallegorie in seinem Ortsführer ›*Pisa illustrata*‹ als ›*Trionfo della Morte*‹.³¹ Das Stichwerk der Brüder Lasinio von 1812 sanktionierte und verbreitete dann diese nicht authentische Bezeichnung. Der zeitgenössische Bildtitel, falls ein solch fest gefügter überhaupt existierte, ist nicht überliefert.

Die frühesten erhaltenen Quellen, die von den Fresken sprechen, stammen vom Ende des Trecento und machen sehr vage Angaben. 1386 wird Antonio Veneziano genannt »*pingendum in Camposanto pro imbazamento de supter purgatorio, inferno et paradiso et aliis storis*«³². Inferno und Paradiso, womit wohl das Gericht gemeint ist, wurden zur damals literarisch geläufigen Dreieheit um Purgatorio erweitert. Aus dem Jahr 1420 blieb ein Dokument über Zahlungen an Giacobbo di Malaventre, Kaplan der Kathedrale, für die vorgenommene Ausbesserung »gewisser« Inschriften »*in ecclesie Campisanti suptus historias Paradisi et Inferni et sub vitarum sanctorum Patrum ...*«³³ erhalten.

Michelangelo di Cristofano da Volterra beschreibt um 1480 in Gedichtform »*Le mirabili et inaldite bellezze e adornamenti del Camposanto di Pisa*«. Die Todesallegorie wird nicht als Ganzes betitelt, sondern in ihren Details konkret gelesen: »*Oltre passando, si vede la Morte / com'ella seque e gioven volontieri/ e vecchi fuge, che la chiaman forte ...*«³⁴.

Auch im 16. Jahrhundert hatte sich offensichtlich noch keine markante Bezeichnung für das Bild des Todes eingebürgert, die man einem fest gefügten Bildtitel wie »Giudizio« gegenüberstellen konnte. Vasari nennt in seiner ausführlichen Beschreibung des Pisaner Bildes, das er dem Œu-

vre des Florentiner Orcagna zuschlägt, keinen konkreten Titel.³⁵ Er beschreibt die erzählerisch aufgefasste Darstellung, erkennt Portraits berühmter Ghibellinen und zitiert Teile der Inschriften. Er benennt aber kein übergreifendes Thema, sondern ordnet die gesamte Allegorie nur als »prima storia« dem folgenden »Giudizio Universale« zu.³⁶ Er spricht dann noch einmal von der Todesallegorie lapidar als »storia« und bezeichnet zusammenfassend die von ihm beschriebenen Details der Szene als »queste cose«, an die Orcagna »il Giudizio« anschloss.³⁷

Der moderne Bildtitel »Trionfo della Morte« bezeichnete ursprünglich als lateinische Überschrift das dritte Kapitel eines allegorischen, in Terzinen und Volgare verfassten Gedichtes Petrarcas.³⁸ Dieses Kettengedicht stellt eine Serie von sechs »Triumph«, so der Titel, wie er von Petrarca gebraucht wurde, vor. Petrarca beschreibt eine Vision – der damals übliche Präsentationsrahmen für allegorische Abhandlungen –, in der sich ihm *Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo und Eternità* nacheinander und jeweils das vorhergehende Prinzip übertreffend offenbaren. Im ersten Gedicht, dem *Triumphus Cupidinis*, wird das Bild entworfen, in dem sich alle folgenden personifizierten Schlüsselbegriffe präsentieren: »*vidi un vittorioso e sommo duce* (hier die Liebe) *pur com'un di color che 'n Campidoglio triunfal carro a gran gloria conduce*«³⁹. Es wird konkret auf das Bild antiker Herrscher auf einem Triumphwagen beim Triumphzug rekurriert. Den szenisch – empirischen Rahmen, in dem die Hierarchie der profanen Lebensprinzipien expliziert wird, erstellt das Bild einer Abfolge sich ablösender und übertreffender antiker Triumphzüge. Nachdem das übergreifende Ordnungsschema der bildhaften Inszenierung im ersten Kapitel aufgestellt ist, werden in den restlichen Sequenzen jeweils nur die Personifikationen beschrieben. In dieses literarische Bild des »*triumphus mortis*« scheint das gemalte, furiose Bild der pisanischen *Morte* Eingang gefunden zu haben, wenn es heißt: »*ed una donna involta in veste negra, con un furor qual io non so se mai al tempo de' giganti fusse a Flegra*«⁴⁰.

Die »*Trionfi*« Petrarcas entstanden ab 1351 und blieben beim Tod Petrarcas 1374 unvollendet⁴¹, während die Pisaner Todesallegorie bereits in den 30er Jahren des 14. Jahrhunderts gemalt wurde. Dass mitunter die bildliche Konvention stärker verpflichtet als die zu illustrierende konkrete literarische Vorlage, beweist eine Illustration des »*Triumphus mortis*« aus dem 15. Jahrhundert, in der die von Petrarca entworfene Allegorie des Todes mit den erfolgreichen und vertrauten Formulierungen des Themas im Medium der Malerei »aufgerüstet« wird.⁴²

2. Literaturbericht – Das Problem der Zuschreibung und Datierung

Um die bisherige Interessenlage in der Erforschung der Pisaner Todesallegorie zu kennzeichnen und die bis heute disparate Situation im Bereich der Zuschreibung und Datierung zu skizzieren, soll im Folgenden der Gang der kunsthistorischen Forschung in ihren markantesten Äusserungen beschrieben werden.

Bis in die späten 60er Jahre des 20. Jahrhunderts standen die Zuweisungsversuche der Fresken an einen bestimmten Künstler oder zumindest in eine bestimmte Kunstlandschaft an erster Stelle.⁴³ Bei der Aufarbeitung der Trecentomalerei der Toskana musste dieser so prominente Werkkomplex als Dorn im kunsthistorischen Auge gelten, da er sich keinem der bekannten großen Meister oder zumindest deren Schule zuzuordnen ließ und auch die Etablierung einer eigenen Pisaner Lokalschule schwer fiel.

In der Datierungsfrage herrschte lange allgemein ein eigentlich unbegründeter Konsens: Man hatte die Fresken in das Jahrzehnt zwischen 1350 und 1360 gesetzt, weil man sich so einerseits das »makabre« Thema als Reaktion auf die Pest und andererseits den eigentümlichen Mal- und Erzählstil erklären wollte, der in das traditionelle Bild der Kunst der ersten Jahrhunderthälfte nicht einzuordnen war. Erst durch eine kurze Studie⁴⁴, die in der Ikonographie der Fresken einen wesentlichen Bezug zu den politischen Verhältnissen Pisas der frühen 30er Jahre nachweisen konnte, sahen sich die Kunsthistoriker gezwungen, auf historisch-ikonographische Evidenz zu reagieren und stilistische Argumente für eine Frühdatierung »nachzuliefern«.

Vasari hatte die Todesallegorie und das Gericht Andrea Orcagna zugeschrieben, der zuvor die Fresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella in Florenz zusammen mit seinem Bruder Nardo di Cione ausgeführt und sich dadurch für die verwandte Aufgabe in Pisa empfohlen habe.⁴⁵ Der Bruder Nardo habe in Pisa das Inferno gemalt. Die Thebais wird dem Sienesen Pietro Lorenzetti gegeben. Dem Florentiner Buffalmacco schreibt Vasari die »*storie di Cristo*« an der Ostwand des Pisaner Camposanto zu.⁴⁶

Vasaris Zuschreibungen blieben bis 1864 unwidersprochen, als Cavalcaselle Orcagna aufgrund eines Stilvergleichs mit gesicherten Werken als Autor der Pisaner Todesallegorie und des Gerichts ausschließt. Er gibt den gesamten Zyklus einem anonymen Maler »of considerable talent«, der den Lorenzetti nahe steht.⁴⁷ 1873 nennt Milanesi ohne genauere

Begründung Bernardo Daddi als Maler der Todesallegorie.⁴⁸ Die italienische Forschung versuchte zunächst hauptsächlich die stilistische Anbindung an eines der beiden toskanischen Kunstzentren, Florenz oder Siena.

Neben den Bemühungen um die stilistische Zuordnung auf italienischer Seite, entstand gleichzeitig, im späten 19. Jahrhundert, auch das Interesse an der Klarlegung der »tieferen Bedeutung des Dargestellten«⁴⁹. Im Bereich der Totentanzforschung, die dem geistigen Ambiente des Fin-de-siècle entstammt, waren zunächst vor allem deutschsprachige Forscher um die inhaltliche Entschlüsselung der Allegorie bemüht.⁵⁰ Diese Studien wuchsen, das Bild weit hinter sich lassend, zu philosophisch ambitionierten Abhandlungen über den Tod und das Leben im Allgemeinen an. Konzentriert behandelte Liliane Guerry 1950 »Le thème de ›triomphe de la mort‹ dans la peinture italienne«, wobei – dies die Hauptthese – die ausgewählten Beispiele, darunter auch die Pisaner Allegorie, auf die Pest von 1348 bezogen wurden. Zu weit gefasst erscheint das Thema bei L.E. Jordan, der in seiner 1980 erschienenen Dissertation »The iconography of death in western medieval art to 1350« eine unorganische Sammlung von Todesbildern unterschiedlichster Art präsentiert.⁵¹

Henry Thode kreierte 1888, der kunsthistorischen Methode der Zeit entsprechend, einen »Meister des Triumph des Todes« und siedelte ihn im pisanischen Umkreis des Francesco Traini an, der nachweislich nicht Schüler Orcagnas war, wie Vasari fälschlich behauptete.⁵² Damit war der Name Traini ins Spiel gebracht, der für die Pisaner Malerschule des Trecento stand, die man aber im Grunde nicht richtig fassen konnte, da es ihr an bedeutenden, erhaltenen Hauptwerken mangelte. 1894 identifiziert schließlich der Pisaner Lokalforscher Supino⁵³ den »Meister des Triumph des Todes« mit Francesco Traini, von dem allerdings nur der Dominikusaltar als gesichertes Werk erhalten ist. Diese eher patriotisch motivierte These Supinos wird 1933 von Millard Meiss aufgegriffen und nun kunstwissenschaftlich untermauert, indem er ein Œuvre des Pisaner Malers um den »nucleus« der Dominikuspala zusammenstellt⁵⁴ und in rein stilistischer Beweisführung die Autorschaft Trainis für die Camposanto-Fresken glaubhaft erscheinen lässt.⁵⁵ Meiss schlägt ein Datum um 1350 vor, um den Kontakt zur sicher datierten Dominikuspala von 1344–45 zu wahren.

Zur gleichen Zeit siedelt Roberto Longhi die Pisaner Fresken in Bologneser Ambiente an. Er beruft sich ebenfalls auf die Argumente reiner Stilkritik. Seiner Zuschreibung an Vitale da Bologna 1932⁵⁶ folgt 1935