



Prinzip Personifikation

Frankreichs Bilderwelt
im europäischen Kontext
von 1300 bis 1600

Cornelia Logemann

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Prinzip Personifikation

Cornelia Logemann

Prinzip Personifikation

Frankreichs Bilderwelt
im europäischen Kontext
von 1300 bis 1600

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2023

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1221-9

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1221>

Text © 2023, Cornelia Logemann

Umschlagabbildung: Titelblatt mit dem Porträt Franz I. und den Tugenden, in *Tutte le dame del Re*, Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, Biblioteca Trivulziana, Mailand.

ISBN 978-3-96822-222-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-221-9 (PDF)

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung: Vom <i>Rosenroman</i> nach Fontainebleau	7
1.1	Personifikation und Allegorie: Problemstellung	9
1.2	Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen	11
2	Von Sprachbildern zu Bildsprachen?	31
2.1	Strukturen und Architekturen für Personifikationen: Der <i>Rosenroman</i> und seine Folgen	37
2.2	Traumreisen und Seelenwanderungen: Der <i>Pèlerinage de la Vie humaine</i> des Guillaume de Digulleville	59
2.3	Seele und Personifikation	98
2.4	Geschöpfe des Autors	106
2.5	Christine de Pizan und ihre allegorischen Schwestern	113
2.6	Die Debatte um den <i>Rosenroman</i>	119
3	Der Autor als Maler	125
3.1	Transfer-Figuren: <i>Entendement</i> und <i>Raison</i>	132
3.2	Hierarchien	162
3.3	Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention	173
3.4	Fingierte Dokumente und Kunstwerke	190
3.5	„Somatisierung“: Herz und Buch	203
3.6	Neue Körper und Hüllen: Die <i>Grands Rhétoriciens</i>	210
3.7	Die Kleider der <i>Douze Dames de Rhétorique</i>	213
3.8	Orte und Dinge	240

Inhaltsverzeichnis

4	Medienkompetenz: Maler als Inventoren	255
4.1	Die Tugend aller Tugenden	257
4.2	Gewebte Texte: Tapisserien	281
4.3	Vom Buch auf die Wand	299
4.4	Vorbild/ Abbild	304
4.5	Mobile Objekte.....	307
4.6	Performativität.....	312
4.7	Kostümierung.....	315
5	Maskeraden der Macht	321
5.1	Figurentheater.....	322
5.2	Tugendbilder.....	333
5.3	Personifikation, König und Körper	340
5.4	Travestien.....	354
5.5	Von Musen und Nymphen	361
5.6	Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen	372
5.7	Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay	380
5.8	Die Geburt des Dauphin	389
5.9	Fremde Körper	402
6	Epilog	409
	Dank	415
	Literaturverzeichnis	417
	Primärliteratur	417
	Sekundärliteratur	423
	Abkürzungen.....	478
	Bildnachweis	479
	Namensregister	483
	Handschriftenregister	491

1 EINLEITUNG: VOM ROSENROMAN NACH FONTAINEBLEAU

Spätestens Charlie Chaplin läutete den Niedergang des Prinzips Personifikation ein. Wenn zu Beginn des 1931 uraufgeführten Films *City Lights* der Komiker in seiner unnachahmlichen Weise auf einem öffentlichen Monument herumturnt, evoziert der Kontrast zwischen den steinernen Figuren und dem linksisch zwischen ihnen agierenden Mann bei allem situativen Witz ein Grunddilemma der Moderne im Umgang mit alten Medien und tradierten bildkünstlerischen Formen. Bei der im Film verwendeten Figurengruppe handelt es sich um die Personifikationen von *Peace and Prosperity*, deren steinernes Innehalten freilich gleich in vielfacher Hinsicht durch das ‚Leben in Bewegung‘ konterkariert wird. Den Auftakt der Handlung bildet die feierliche Enthüllung der besagten Figurengruppe – ein Typ von Ereignis, das in der historischen Wirklichkeit des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zuverlässig Publikum anzog und einen geeigneten Rahmen für die Affirmation bestehender Verhältnisse, für politische Machtdemonstration und Erbauung bot. Ganz anders im Film: Hier wird der hehre Moment der Enthüllung empfindlich gestört. Denn auf dem Schoß der in der Mitte thronenden Figur des Friedens hat es sich ein Vagabund, eben Charlie Chaplin, bequem gemacht, um an diesem zunächst abgedeckten Zufluchtsort ein Nickerchen zu halten. Es folgt eine wilde Flucht über die unbelebten Steinfiguren, die gleichwohl mit ihren Körperteilen und Attributen sinnstiftend in die Handlung einzugreifen scheinen: So ruiniert die eigentlich bereits niedergerungene Gestalt der Bedrohung des Friedens im Vordergrund dem Kletternden die Hose. Als sich der verzweifelt Flüchtende endlich losreißen kann, setzt er sich für einen kurzen Moment mit dem Gesäß auf das Gesicht der Figur. Schließlich landet er auf der einladenden Hand der personifizierten Prosperität, von der aus endlich die Flucht vor den Zuschauern über die Umzäunung des Monuments gelingt.¹

Der Kontrast von Schauspieler in schneller Bewegung und in bedeutungsvollen Haltungen ‚eingefrorenen‘ Skulpturen lässt sich insgesamt als persiflierender Kommentar auf die alten unbewegten Bildmedien verstehen, eine Selbstreflexion, wie sie auch in anderen frühen Filmen nicht selten Anlass zur komischen Auseinandersetzung geboten hatte. Zugleich werden die Gesten und Accessoires der Skulpturengruppe ironisch gebrochen, indem sie im Zusammenspiel mit dem kletternden Landstreicher neue Bedeutungen annehmen. Diese doppelte Kritik im Film

1 <https://www.youtube.com/watch?v=HzUlq5Pd9PI>. Vgl. zu dieser Sequenz Gross 1992; Tacke 2016, S. 57–76.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

spitzt dabei nur zu, was sich zeitgleich vielfach beobachten lässt: ein zunehmendes Hinterfragen des moralischen, didaktischen wie künstlerischen Wertes der zahllosen Personifikationen unter den öffentlichen Skulpturen. Was im 19. Jahrhundert noch größte Akzeptanz und gesellschaftlichen Unterhaltungswert hatte, erbaulich und belehrend schien und in Gestalt der *tableaux vivants* sogar die Kraft entwickelt hatte, tatsächlich lebende Körper zu Statuen temporär ‚einfrieren‘ zu lassen, wird spätestens mit Chaplins Film *ad absurdum* geführt. Man bekommt den Eindruck, die thematisch repetitiven, künstlerisch grob gestalteten Personifikationen des Monuments erfahren ihre gerechte Strafe. Dabei konnten noch wenige Jahre zuvor Personifikationen eine entscheidende, sehr ernste Rolle spielen, so die Todsünden in Fritz Langs *Metropolis* (1925/26): Von Walter Schulze-Mittendorf gestaltet, erscheinen sie als Traumvisionen in einer Schlüsselszene des aufwendig inszenierten Films, bemerkenswert ambivalent dadurch, dass sie zwar weiterhin als abstrakt-versteinert entworfen sind, aber durch den Fieberwahn des Protagonisten belebt werden.

Nun gerieten in den Jahren nach der Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg viele der althergebrachten ‚Bildgelegenheiten‘ und -medien in die Krise. Öffentliche Monumente, die auf das Prinzip Personifikation bauten, stießen offenbar besonders auf Kritik. ‚Altes Medium‘ und ‚alte Darstellungsform‘ sollten in diesen Jahren wie in einer Art Abstoßungsreaktion durch die neue, bewegte Möglichkeit aus der modernen Bilderwelt ausgeschieden werden. Allein das Prinzip Personifikation hatte sich über Jahrhunderte so tief als Kulturtechnik und Denkform verankert, dass es zwar seinen Nimbus verlor, aber letztlich selbst solche Lach-Angriffe wie denjenigen Chaplins überstand. Noch heute ist nicht das vollkommene Verschwinden von Personifikationen zu befürchten. Offenbar benötigt der „Bilderschatz der Menschheit“ – im Sinne Aby Warburgs – solche Formeln, um Bedeutungen und Emotionen transportieren zu können. Visuelle Stereotype wie Delacroix’ „Freiheit, die das Volk anführt“, oder – für die Populärkultur noch einflussreicher – die Freiheitsstatue von Bartholdi, beides Frauengestalten mit bedeutungsschwer erhobenem Arm, können auch heute mühelos in der Werbung oder im Film zitiert werden. Selbst in einem Animationsfilm wie *Madagascar II* (2008) reichen zwei Sekunden, in denen der Schatten einer individuellen Frau mit emporgehobener Hand und Fackel zu sehen ist, um die Freiheitsstatue und alle damit verbundenen (US-amerikanischen/westlichen) Werte zu evozieren. Diese kulturelle Prägung unserer Seherfahrung erlaubt es jedem Individuum, durch einen simplen Gestus eine abstrakte Eigenschaft zu verkörpern, weil wir immer noch geübt sind, eine abstrakte Eigenschaft mit der konkreten Person zu überblenden. Kommen Attribute und besondere Kleidung dazu, verschiebt sich die Seherfahrung vollends hin zur überindividuellen Rolle.

1.1 Personifikation und Allegorie: Problemstellung

Die vorliegende Studie unternimmt den Versuch, das visuelle Potential der Personifikation in der entscheidenden Formierungs- und Aushandlungsphase zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit darzulegen. Drei große Leitfragen stellen sich dabei: Mit welchen Bildmitteln gelingt es den Schöpfern mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Personifikationen, einerseits Bedeutungen zu generieren, zu normieren und zu garantieren, andererseits ihren Bedeutungsgehalt an situative Kontexte anzupassen und in vielen Fällen auf ein assoziatives ‚Bedeutungsnetz‘ abzielen, das die Betrachter zu neuen Bezügen führt? Wie verhalten sich Personifikationen in Text, Bild und Performanz zueinander? Und: Welche Rolle spielen insbesondere Gender und Körper für die Wahrnehmung und Bedeutungsaufladung von Personifikationen? Diese letzte Frage nach dem Geschlecht der Personifikationen ist dabei bereits in der frühesten überlieferten Definition des (rhetorischen) Prinzips der ‚Verkörperlichung‘ angesprochen, wenn Demetrius in seinem Traktat *Über den Stil* (wohl 1. Jh. v. Chr.) die paranomastische Überblendung von *gynaikos schema* (‚Form einer Frau‘) und *schema dianoiias* (‚Gedankenfigur‘) beschreibt.² Obwohl die Personifikation während der Antike und im gesamten Mittelalter europaweit eine wichtige Rolle spielt, lässt sich für die Darstellung von Personifikationen doch eine besondere quantitative und qualitative ‚Verdichtung‘ in Frankreich vom 14. bis ins 16. Jahrhundert konstatieren. Im Untersuchungszeitraum zwischen der Entstehung des *Rosenromans* und der sogenannten Schule von Fontainebleau zeigt sich, dass die Personifikation kein starres Gefüge ist, sondern eine zwischen den Medien sich wandelnde Ausdrucksmöglichkeit, die sich den bisherigen Kategorisierungen der Forschung entzieht. Der Reigen von Personifikationen der Tugenden und Laster, der *Artes liberales* und anderer Figuren wird in diesem Zeitfenster im frankophonen Sprachraum maßgeblich erweitert. Hier liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit – ohne dass dadurch andere wichtige geographische Zentren und historische Entwicklungen ausgeblendet würden. Der besagte Zeitraum erlaubt zudem, die Transformationen und neuen Möglichkeiten hin zu einer naturnahen Darstellungsweise, wie sie die Renaissance mit sich bringt, für die ‚Bildwerdungen‘ der Personifikation zu untersuchen. Drittens werden damit Vorgeschichte, Kontext wie auch die Alternativen zu Cesare Ripas erstmals 1593 (mit Holzschnitten 1603) erschienener *Iconologia* in den Blick genommen, demjenigen Buch also, das jedes weitere Verständnis von Personifikationen in Europa (und darüber hinaus) entscheidend mitprägen sollte.

Das Stichwort von Ripas *Iconologia* verweist zugleich auf eine der größten methodischen Herausforderungen dieser Untersuchung: Der ‚Handbuch-Charakter‘ der

2 Vgl. Paxson 1994, S. 8–34.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

Iconologia und die zahlreichen modernen Fallstudien zur Deutung und Überlieferungsgeschichte einzelner Konzepte und Figuren, die ihrerseits in ikonographischen Nachschlagewerken zusammengefasst wurden, täuschen darüber hinweg, dass das Prinzip und die Darstellungs- bzw. Denkform Personifikation immer wieder teils drastischen Veränderungen unterlag und bei weitem kein so schematisierter Baustein war, wie es der heute noch durch Ripas *Iconologia* verstellte Blick nahelegt.³ Und genauso wenig können die Texte des Alanus ab Insulis oder eine Definition wie die des Wilhelm Durandus, der weibliche Personifikationen zur Verbildlichung von Tugenden empfahl, ein umfassendes Bild zur Personifikation im Mittelalter geben.⁴ Aus dem historisch spezifischen Ineinanderwirken verschiedener Medien resultierte vielmehr das permanente Transformieren und Oszillieren einer Denkform, die als Personifikation realisiert werden *kann*. Bereits die Differenzierung von Personifikation und Allegorie ist eine aus der Perspektive der Kunstgeschichte schwierige Setzung. Sind beide Stilmittel für Rhetorik und Textwissenschaften miteinander verwandte Tropen bzw. Formen des Anders-Sagens, so überlagern sich Personifikation und Allegorie in den Bildern.⁵ Im bisherigen kunsthistorischen Sprachgebrauch werden beide Formen teils ununterschieden verwendet, teils wird die Allegorie als übergeordneter Begriff verstanden, da diese nicht auf anthropomorphe Formen angewiesen ist. Methodische Überlegungen zur Allegorie wurden jedenfalls häufig auch auf die Personifikation übertragen.

Der Begriff Denkform im allgemeinen Sinn, wie er in dieser Arbeit vorgeschlagen wird, soll zunächst die doppelte Bedeutung von Allegorie und Personifikation als Ausdrucksformen einerseits und als Art der Interpretation andererseits bezeichnen.⁶ Die ‚Relationalität‘ und das Changieren der beiden Komponenten versuchen Cristelle

3 So deutet es Fenech Kroke, Giorgio Vasari, 2011, S. 7.

4 Bei Durandus heißt es etwa: „Virtutes vero in mulieris specie depinguntur, quia mulcent et nutriunt“, Rat. Divin. Offic. Lib. I Cap. III. Vgl. zu Bildaffekten in der mittelalterlichen Malerei die Studie von Büttner 1998.

5 Helffenstein 2021, S. 35, konstatiert hier für die italienischen Bildallegorien: „Der im zeitgenössischen theologischen und literarischen Diskurs verankerte Begriff der Allegorie hat sich in der Forschung auch für Bildprogramme etabliert, die mit Personifikationen und uneigentlichen Darstellungsmodi operieren – zumal für diese keine verbindliche Bezeichnung aus der Entstehungszeit überliefert ist.“ Für den hier behandelten räumlichen Rahmen stellt sich der Fall jedoch insofern anders dar, als es durchaus zeitgenössische Begriffe für solche Erscheinungsformen gibt, die heute als Bildallegorie bezeichnet würden.

6 Mit dem Begriff der Denkform in Bezug auf Allegorie (und Personifikation) setzt sich u. a. Blank 1970 auseinander. Um es mit Wiesing 2009, S. 20, zu formulieren: „Nicht die Personifikation selbst, sondern eine Denkform, welche sich auch mit Personifikationen verwirklichen lässt, ist für Mythen spezifisch.“

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

Baskins und Lisa Rosenthal mit der „Janusköpfigkeit“ der Allegorie zu fassen.⁷ Jede einzelne visuell vermittelte Personifikation ist in einem ganzen Wahrnehmungsfeld zu betrachten, denn die Popularität einzelner Figuren oder bestimmter Serien von Personifikationen zehrt von verschiedenen Faktoren, die nicht in einem einzigen vorbildhaften Text oder wegweisenden Bildzyklus zu finden sind, aber gleichwohl über lange Zeit erfolgreich funktionieren können. Für sich genommen hat etwa die Genese der Tugend- und Lasterikonographie für die Entwicklung und Veränderung von Personifikationen – wie sie in der Vergangenheit häufig stellvertretend für die Personifikation analysiert wurde – genauso wenig Aussagekraft wie die ausschließliche Analyse der einschlägigen Texte.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

Über Herkunft und Funktion(en) von Personifikationen und welche Rolle Texte und Bilder dabei spielen wurde spätestens seit der Wende zum 18. Jahrhundert im großen Kontext von Anthropologie, mythologisch-religiösen Welterklärungsmodellen und Geschichte nachgedacht.⁸ Beispielhaft dafür kann die vielgelesene, auch ins Deutsche übersetzte *Histoire du ciel* des Noël-Antoine Pluche von 1739 stehen, der die Allegorie und mit ihr die Personifikation als Mittel der Welterklärung interpretiert und zentral interkulturelle Vergleiche bemüht:

V. Die gebräuchlichsten Sinnbilder. Geschmack an Allegorien.

Man sahe wie nuetzlich es sey eine leichte Figur, einen einzigen Zug oeffentlich auszustellen, um einer großen Menge gleich auf einmal die Zeit genau anzugeben, in welcher gewisse Verrichtungen gemeinschaftlich vorgenommen, oder in welcher gewisse Festtage gehalten werden sollten. Dieser Gebrauch schien so bequem, dass man ihn nach und nach weiter ausdehnte, und zu ganz andern Dingen als der Zeitordnung und dem Kalender brauchte. Man ersann verschiedene geschickte Zeichen [49], dem Volke Wahrheiten beyzubringen, oder sie ihnen erinnerlich zu machen, durch gewisse Verhältnisse u. Aehnlichkeiten zwischen der Figur und der darunter verstandenen Sache. Zum Exempel, eines von den aeltesten Sinnbildern; denn es ist allgemein worden; ist das Feuer, welches man an dem Orte wo das Volk sich

7 So einleitend Baskins/Rosenthal (Hgg.) 2007, S. 2. Diese Überlegungen wurden bereits von Pépin 1976, S. 78, aufgeworfen. Eine übergreifende Analyse von Allegoriekonzepten im Bild findet sich bei Vouilloux 2006. Vgl. auch das Unternehmen von Melion/Rothstein/Weemans (Hgg.) 2015.

8 Vgl. Gisi 2007.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

versamlen sollte bestaendig unterhielt. Nichts war geschickter ihnen einen sinnlichen Begriff von der Macht der Schoenheit, der Reinigkeit und der Ewigkeit des Wesens zu geben, welches sie anzubeten kamen. Dieß praechtige Sinnbild ist im ganzen Morgenlande im Gebrauch gewesen. Die Perser [...] betrachteten es als das vollkommenste Bild der Gottheit. Zoroaster fuehrte diesen Gebrauch unter dem Darius Hystaspes nicht zuerst ein; sondern er erweiterte nur eine lange vor ihm schon eingefuehrte Gewohnheit durch neue Absichten. Die (Prytanea) Rathhaeuser der Griechen waren bestaendig brennende Feuerherde; die Vesta der Hetrusker, Sabiner und Roemer war eben das. [...] Diese Gewohnheit hat man in Peru und andern Orten in America wieder gefunden [...]. Moses behielt das ewige Feuer im Allerheiligsten unter den Gebraeuchen bey, welche er den Israeliten vorschrieb und bis auf die kleinsten [50] Umstaende bestimmte [...]. Eben dieses so nachdrueckliche, so edle und das Volk zum Irthum [sic] zu verleiten so wenig geschickte Sinnbild findet sich noch heute zu Tage in allen unsern Tempeln.

Diese Lehrart, da man eine Sache nennt oder zeigt, und viel andere darunter zu verstehen giebt, ist dasjenige, was bey den Morgenlaendern den Geschmack an Gleichnissen (Allegorien) eingefuehret hat. Sehr lange haben sie die Gewohnheit beybehalten, alles unter Bildern zu lehren, welche durch ein geheimnisvolles Ansehen die Neugier rege zu machen. und hernach den angewandten Fleiß durch das Vergnuegen die darunter verborgene Wahrheit zu entdecken belohnen.

Pythagoras, der die Morgenlaender durchreiset hatte, brachte diese Lehrart mit nach Italien. Unser Heiland selbst hat sich ihrer oft bedient, wenn er die Wahrheit den Unachtsamen verbergen, und die welche sie aufrichtig liebten erwecken wollte, ihn um eine Erklärung zu bitten.⁹

Abbé Pluche liefert hier eine frühe umfassende Deutung zu Entstehung und Sinn von Allegorien, auf die bereits Ernst Gombrich in seiner Studie *Icones Symbolicae* verwies.¹⁰ Bei Gombrich, dessen Aufsatz als erste intensive kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Personifikation gewertet werden kann, wird der Status von frühneuzeitlichen Allegorien und Personifikationen in der Kunst erstmals mit Hinblick auf zeitgenössische Quellen hinterfragt und nach dem Ursprung dieser Formen gefragt. Gombrich arbeitet heraus, dass die Sicht des Abbé Pluche von erstaunlicher Aktualität ist, fasst dieser doch noch heute nachwirkende Grundannahmen zusammen, die die Personifikation als ein Phänomen zu erklären vorgeben. Zweifellos markiert der Beitrag des Abbé Pluche die Schwelle zu einer wissenschaftlichen, kritischen Auseinandersetzung mit Symbol, Allegorie und Personifikation. Allerdings – und das soll in einem späteren Kapitel dieser Arbeit eingehend herausgearbeitet werden – darf dadurch nicht

9 Noël Antoine Pluche: *Historie des Himmels* (1764), S. 48 [frz. Original 1739 unter: *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et de Moïse*].

10 Gombrich 1986 [1948].

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

aus dem Blick geraten, dass bereits an der Wende vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit, also zur ‚Hochzeit des Prinzips Personifikation‘, diese Darstellungstechnik und ihre anthropomorphen Attribute-Trägerinnen und Träger durch verschiedene Text- und Bild-Formen ironisch gebrochen und kritisch reflektiert wurden.¹¹ Viele der seit dem 19. Jahrhundert häufig gestellten Fragen zu Allegorie und Personifikation wurden im hier bearbeiteten Untersuchungszeitraum zumindest schon vorbereitet.

Nicht viel anders als bei Abbé Pluche entwickelt die aktuelle Forschung ihre Definitions- und Herleitungsmodelle des Prinzips Personifikation in zwei Richtungen: Zum einen sucht man den Ursprung der Verkörperlichung von Abstrakta in animistischen Theorien und religiösen Praktiken, zum anderen findet sich die (rhetorische bzw. textwissenschaftliche) Auffassung der Personifikation als *prosopopoeia*, d. h. als Denk- und Redefigur, die einen abstrakten Begriff in eine menschliche Gestalt kleidet. Selbstverständlich gibt es dabei auch ‚Vermischungen‘ beider Erklärungsmodelle – der jeweilige Ausgangspunkt bleibt gleichwohl zumeist erkennbar.

Die vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts intensivierten Bemühungen, Personifikationen als bedeutende Abstraktionsleistungen früher Kulturen zu interpretieren, gingen von einer Interessenskonstellation aus, deren Suche nach Grundformen und Entwicklungsstufen der menschlichen Weltaneignung sich in den verschiedenen Disziplinen gar nicht so grundlegend von der Zeit des Abbé Pluche unterschied: Verweisen könnte man auf Moritz Carrières Ansatz einer Universalgeschichte der Kultur 1856¹² oder auf Herrmann Useners Überlegungen zu Götternamen, die unter anderem Aby Warburgs und Ernst Cassirers Denken prägen sollten.¹³ Die Theorien zum Animismus des Schweizer Biologen und Psychologen Jean Piagets aus den 1920er Jahren suggerieren etwa, dass das Hantieren mit pseudo-divinen Konstruktionen auf einer bestimmten Entwicklungsstufe menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit operiert.¹⁴ Ernst Cassirer setzte sich in seiner Abhandlung zum mythischen Denken mit der Personifikation als vorgeblichem Derivat einzelner Naturkräfte auseinander

11 Vgl. dazu bes. Kap. 2.2 und 5.3.

12 Wagner 1989, S. 2, in Rekurs auf Moritz Carrière, Beilage zur Allg. Zeitung vom 3.3.–4.3. 1856.

13 Winkler 1995, S. 14, zu Hermann Usener: Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Bonn 1896, z. B. zu S. 370: „Es drängt sich hier die frage auf, ob die sprache überhaupt ursprüngliche abstracta besitzt, d. h. ob die wortbildungen, welche zur bezeichnung abstracter begriffe dienen, zu diesem zweck geschaffen sind oder ihre werthung erst nachträglich erhalten haben“, und daraus ableitend, ebd., S. 375: „Die beseelung oder personification, auf welcher diese dinge beruhen, gehört zu den elementaren und unbewussten vorgängen der menschlichen vorstellung.“

14 Piaget 1926; Pépin 1976, S. 73; Eliade 1998; Blumenberg 1996 [zuerst 1979]; Kirchner 1886, zum Begriff Mythos: „Die Wesen, welche durch Vermenschlichung der Natur- und Weltformen entstanden sind, heißen Götter. Der Mythos ist die Philosophie der kindlichen Menschheit. Unfähig, die von ihr beobachteten Naturvorgänge objektiv zu denken, personifiziert und idealisiert er dieselben, freilich immer in den Schranken der Menschlichkeit.“ Vgl. Waldow

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

und definiert diese Erscheinungen als „mythische Objektivationen“.¹⁵ Noch immer rangieren diese Vorstellungen in Studien zur psychischen Entwicklung des Menschen an vorderer Stelle. So unternahm etwa Jean Bocharova vor einigen Jahren den Versuch, auch neuropsychologische Ansätze auf die Untersuchung von Personifikation zu übertragen.¹⁶ Eine Reihe wichtiger Forschungsbeiträge hat versucht, das Prinzip Personifikation und damit zusammenhängend allegorische Denkkonzepte jenseits topographischer und zeitlicher Beschränkungen zu bestimmen. Für diesen Ansatz lässt sich ebenfalls auf Gombrich verweisen, der angesichts einer Verwendung mythopoetischer Sprache im Sanskrit konstatierte: „nobody has made a cross-cultural study of this subject, but my hunch is that even within the Indo-European family the classical tradition of personification stands out. In the West these beings have not only a higher birthrate, but also a higher expectation of life. They become more fully assimilated to the immortals than they generally appear to be in the East.“¹⁷ Aus dieser Beobachtung Gombrichs ergibt sich gleichwohl die Frage, weshalb die Personifikation in der Bildwelt ein überwiegend europäisches Erscheinungsbild ist.

Für die Mediävistik ist in text- und literaturwissenschaftlicher Perspektive vor allem Hans-Robert Jauß bedeutsam, der die Erfolgsgeschichte der Personifikation auf Prudentius' *Psychomachia* und Martianus Capellas allegorische Hochzeit des Merkur und der Philologie zurückführt. Er sieht in der Entstehung zahlreicher Personifikationen eine durchaus absichtsvolle Gegenbewegung des frühen Christentums, die versucht, mit den Götterbildern der Antike endgültig abzuschließen.¹⁸ Weitgehend ausgeblendet wird dabei jedoch die visuelle Kontinuität der Personifikation und ihre Nähe zu den vertrieben geglaubten Götterbildern. Bereits Curtius verwies darauf, dass der spätantike Mensch für die Wahrnehmung dieser „personifizierten Wesenheiten übersinnlicher Art“ eine besondere „Erlebnisd disposition besaß“.¹⁹ Die zentralen Studien, die sich ausschließlich der Personifikation widmeten, waren bisher rein auf Texte ausgerichtet. Sowohl die Arbeiten von Robert Frank und Morton Bloomfield legten hierfür das Fundament als auch die Forschungen von James Paxson, der sich am ausgiebigsten mit den „poetics of personification“ auseinandersetzte.²⁰

2006; Lim 2011; Arabatzis 1998; Cowan 1981. Kritisch zu dieser Überblendung von Personifikation und Animismus vgl. Guthrie 1993, bes. S. 124–130.

15 Cassirer 1925, S. 248.

16 Bocharova 2016, S. 43–69.

17 Gombrich 1971, S. 251.

18 Jauß 1968, bes. S. 216f.

19 Curtius 1993 [1948], S. 212.

20 Frank 1953; Bloomfield 1963; Bloomfield 1980, S. 287–297; Paxson 1994; Paxson, *Gender Personified* 1998, Paxson, *Personification's Gender* 1998.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

Natürlich lassen sich Personifikationen als rein literarisch vermitteltes Phänomen betrachten. Christian Kiening bezeichnet die Überlagerung des Prinzips Personifikation, die Abbé Pluche formuliert und von der auch Gombrich ausgeht, als eine Art Störfaktor: „Überschattet ist diese nicht nur von Seiten der Allegorie, sondern auch von Seiten animistischer und magischer Vorstellungen oder ‚real-symbolischer‘ Konzeptionen, wie sie sich etwa ausprägen in den vielfältigen Metamorphosen des Bösen in christlichem Glauben.“²¹ Doch zweifelsohne lassen sich diese Bereiche für die visuell vermittelten Personifikationen gar nicht trennen. Die Überlagerung von Kult und personifiziertem Abstraktum, wie sie Emma Stafford für die Synthese von Personifikation und Göttlichem im alten Griechenland aufzeigt, spielt für die Genese und Rezeption mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Figuren eine Rolle.²² Dass die Differenzierungen, die Kiening beschreibt bzw. – mit Sicht auf literarisch vermittelte Personifikationen des Mittelalters – lange zuvor Christel Meier, für die Bildwelt kaum Gültigkeit beanspruchen dürfen, wird sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen.²³ So offenbart sich in der visuellen Durchschlagskraft von Personifikationen bis in das 19. Jahrhundert hinein, dass die engen rhetorischen Definitionen dem Prinzip und der Wirkungsweise dieses Phänomens nicht gerecht werden.

In vielen Untersuchungen überlagern sich Personifikationen und Allegorien. Die Begriffsverwendungen und Kategorisierungen unterscheiden sich je nach Wissenschaftskontext und -sprache, so dass vorschnelle Definitionen und Abgrenzungen nicht zielführend scheinen. Komposita wie das englische *personification allegory* existieren beispielsweise in deutschsprachigen Abhandlungen kaum, und der oft synonyme Gebrauch von *personification* und *allegory* legt ebenfalls einen anderen Umgang mit der Erscheinungsform Personifikation in anderen Sprachen nahe.²⁴ Jon Whitman bemüht sich in seinem Standardwerk über Allegorie wiederholt um eine übergreifende Sicht der Allegorie als europäische Form der Textproduktion und Interpretation, wobei er vor allem Schlüsseltexte in großen zeitlichen Etappen analysiert.²⁵ Auch hier gilt es wieder auf die Eigengesetzlichkeit des Prinzips Personifikation in der Bildwelt hinzuweisen. Die Verwurzelungen von vereinzelt Mythologemen und Zeichen, die in heute noch wirksamen Personifikationen wie der Freiheit, der Gerechtigkeit oder der Stärke zusammengeführt wurden, sind nicht

21 Kiening 1994, S. 352.

22 Stafford 2000; vgl. die wegweisende Studie von Axtell 1907, zuletzt Dressler 2016. Für den ägyptischen Kulturraum vgl. die Arbeit von Baines 1985.

23 Kiening 1994; Meier 1976.

24 Fenech Kroke, Giorgio Vasari, 2011, S. 1, zum Begriffsdurcheinander, wie es sich im französischen Sprachgebrauch darstellt.

25 Whitman 1987.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

allein aus Texten oder allein aus anderen Bildern entstanden, sondern vielmehr das Ergebnis eines permanenten medienübergreifenden Aushandlungsprozesses.

Für die in Texten auftretenden Personifikationen gilt jedenfalls der kleinste gemeinsame Nenner: ‚personification‘ is a verbal front, a literary façade masking something else underneath.“²⁶ Definitionen wie diese gibt unter anderem Jon Whitman in seiner zentralen Studie zur Allegorie wieder, sie werden weithin akzeptiert, erlauben aber keine scharfe Trennung zu anderen Begriffskonzepten wie etwa dem des *integumentum*.²⁷ Allein: Bei der Beschäftigung mit der visuellen Kultur, die bei Whitman und anderen Theoretikern von Allegorie und Personifikation zumeist keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt, stellt sich die Situation wesentlich komplizierter dar, wie sich im Verlauf dieser Abhandlung zeigen wird. Denn es reicht nicht aus, die von Whitman benannte „verbal front“ einfach gegen die ‚visuelle Oberfläche‘ auszutauschen. Die Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten personifizierter Abstrakta waren weitaus vielschichtiger, als es das heutige Verständnis (im vermeintlichen Gefolge von Ripa) vermuten lässt, das Personifikationen als kanonische Zuordnungen von Attributen und Symbolen zu menschlichen Trägergestalten versteht. Das semantische Bezugsnetz einer gemalten oder plastisch gestalteten Personifikation ist, wie im Folgenden praktisch alle analysierten Beispiele zeigen, ungleich verzweigter als die in Worte gefassten Figuren. Ein solches Interesse an der visuellen Erscheinungsform von Personifikationen und ein dafür adäquates methodisches Vorgehen können gar nicht anders, als die kulturelle und historische Spezifik dieser Beispiele zu betonen.

Im Rahmen dieser Arbeit ergibt sich als eine entscheidende methodische Wendung für den Umgang mit Personifikationen folgende hier vertretene Grundannahme: Bedingt durch die enge Interaktion von Sprache, Bild und Performanz entwickelt sich das Prinzip Personifikation im Zuge der wachsenden Bedeutung volkssprachlicher Literaturen in den verschiedenen Sprachregionen Europas zunächst unterschiedlich. Bereits Emile Mâle verwies bezüglich der Tugend- und Lasterikonographien auf grundlegende Unterschiede zwischen der französischen und der italienischen Kunst. In der Malerei und Skulptur der französischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts

26 Ebd. 1987, S. 269.

27 Paxson 1994, S. 6; vgl. ebenso Whitman 1987, S. 269–272 mit einer Definition des Begriffs Personifikation; zum *integumentum* Meier 1976, S. 10: „Beide Phänomene, Allegorie und integumentale Auslegung, werden in dem umfassenden System der literarischen Rhetorik angesiedelt und daher unter den hier aus den literarischen Artes stammenden Begriff *figura* subsumiert. Ihre funktionale Bestimmung zielt auf die Lehre (*doctrina*). Ihr Wesen kennzeichnet der synonym-metaphorische Begriff *involutum*: sie ist verhüllte Wahrheitsaussage. Die Differenzierung ihrer Unterarten *allegoria* und *integumentum* wird getroffen hinsichtlich des spezifischen Mimesischarakters ihres vordergründigen oder literalen Sinnes (*proprie*-Bedeutung) und hinsichtlich des Anwendungsbereiches.“

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

beispielsweise gäbe es weitaus weniger Tugend- und Lasterpersonifikationen als in Italien. Mâle erklärt dies vor allem mit der in Italien verbreiteten Praxis, Grabmäler mit Tugenden auszustatten, eine Gepflogenheit, die erst nach 1500 in Frankreich verbreitet wurde, etwa von Michel Colombe in der Kathedrale von Nantes.²⁸ Doch die Präsenz (oder Nicht-Präsenz) von Personifikationen in der Kunst lässt sich umgekehrt nicht nur aus Bildtraditionen herleiten. Die in den ersten christlichen Jahrhunderten kanonisierende Wirkung der lateinischen Literatur, die mit der *Psychomachia* ein zentrales Paradigma für die Visualisierung der Tugenden und Laster geschaffen hatte, wurde durch die Reichhaltigkeit volkssprachlicher Variationen durchbrochen.²⁹ Vor allem im französischen Sprachraum scheint ein literarisches Großereignis zu einer Neubestimmung von Personifikationen geführt zu haben der *Roman de la Rose*.³⁰ Durch die Popularität des *Rosenromans* stiegen im frankophonen Bereich Personifikationen zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel auf. Ausgehend von diesem zentralen Werk wurden zahlreiche illustrierte Handschriften angefertigt, die die personifizierten Charaktere von Jean de Meuns und Guillaume de Lorris Co-Produktion nicht nur literarisch, sondern auch visuell perpetuierten.³¹ Mit explizitem Verweis auf die berühmte Vorlage entstanden in kürzester Zeit ähnlich geartete Texte – und mit ihnen neue mediale Ausdrucksformen wie etwa das allegorische Theater oder allegorische Bilderhandschriften, die die Emblembücher der Frühen Neuzeit vorwegzunehmen scheinen.³² Das literarische Erschaffen von immer neuen Personifikationen im Verlauf des 14. Jahrhunderts wirkt sich schließlich grundlegend auf andere Gattungen und Medien aus, und so verändert sich sukzessive das Aussehen vieler anderer Personifikationen, die schon im frühen und hohen

28 Mâle 1908, S. 343–352.

29 Schon Daniel Poirion verweist auf die Bedeutung der *Psychomachia* für die Etablierung der Personifikation, vgl. Poirion 1965, S. 467. Black 2001 beschreibt hingegen die unterschiedliche Verbreitung lateinischer Texte in Frankreich und Italien – so etwa der geringere Bekanntheitsgrad von Boethius (S. 317), der sich in Frankreich schon im 12. Jahrhundert als Schulautor durchsetzte.

30 Keith Busby verweist in seinen Forschungen mehrfach auf den großen Einflussbereich der französischen Sprache, dem allerdings in der Bearbeitung von Texten nicht immer Rechnung getragen wurde, vgl. etwa Busby/Putter 2010, S. 1–13, wobei die Autoren hier eine Abgrenzung zum postkolonialen Begriff ‚Francophonie‘ vornehmen und auf die variantenreichen Kontaktzonen zwischen den Sprachen verweisen.

31 Pomel, Revêtir 2001, S. 303, beschreibt, wie in Frankreich das Vokabularium der Allegorie im literarischen Gebrauch gänzlich verlorengegangen sei, jedoch durch den *Roman de la Rose* eine neue Bedeutung erlangt habe: „Toutefois, Jean de Meun, avec le mythe de Pygmalion, réactive la métaphore vestimentaire dans un registre profane et érotique.“ Strubel 2002 gewährt einen umfassenden Überblick zu allegorischen Texten des 12. bis 14. Jahrhunderts, ebenso Pomel, Voies 2001; Akbari 2004; Minet-Mahy 2005.

32 Badel 1980 allein zur Rezeption des Werkes im 14. Jahrhundert. Spanily 2010 zur Entwicklung von Personifikationen im Theater im deutschsprachigen Raum.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

Mittelalter visuell präsent waren. Angesichts der Reichhaltigkeit der allegorischen Ausdrucksformen erstaunt es daher nicht, dass über 200 Jahre nach Entstehen des *Rosenromans* am Hofe des französischen Königs die allegorisch-enigmatische Verdichtung europaweit ihren Höhepunkt erreichte. Und wenn Joachim Du Bellay 1549 in seiner *Défense et illustration de la langue française* als einzig lesenswertes Werk der vergangenen Jahrhunderte den *Rosenroman* benennt, so schließt sich hier im gewissen Sinne der Kreis, der den Einfluss allegorischer Texte auf die allegorische Bildproduktion (und umgekehrt) umreißt.³³ Die flexible Nutzung des Prinzips Personifikation lässt sich freilich nicht monokausal erklären. Es erscheint daher sinnvoll, jenseits einzelner Motive und Themen eine Struktur herauszuarbeiten, die für die Künste der Frühen Neuzeit noch im 16. Jahrhundert von zentraler Bedeutung ist, um damit das Ende des Untersuchungszeitraums zu markieren. Die seit der Zeit des französischen Königs Franz I. intensiv betriebene Internationalisierung des Kunstgeschmacks führte zu weiteren rätselhaften Darstellungen, die zwar deutlich das Signet „Schule von Fontainebleau“ tragen, die aber damit erstmals auch italienische und französische Allegorievorstellungen visuell miteinander verschmelzen. Das graphische Werk von Bernard Salomon, Jean Chartier, Georges Reverdy und vielen anderen Stechern vernetzt die ikonographischen Einflüsse aus unterschiedlichen Regionen.³⁴ Die Druckgraphik führt zur Verbreitung von Bildthemen in anderen Medien. Die daraus entstehende Zirkulation von in Frankreich und Flandern gefertigten Bildteppichen oder von Fayencen aus französischen Werkstätten an europäischen Höfen ermöglicht die Verbreitung allegorischer Bildkonzepte und bereitet eine visuelle Normierung vor, die mit den Kompendien Philipp Galles oder Cesare Ripas ihren vorläufigen Höhepunkt fand. Nun werden in kürzester Zeit allegorische Kompositionen am Prager Hof und im Reich, in den Niederlanden, in Frankreich, Italien und Spanien durch die gemeinsame Nutzung von Stichvorlagen vergleichbar, was in viel stärkerem Maße eine sprachunabhängige Entwicklung allegorischer Bildthemen befördert.

Neben diesen ‚normierten‘ und eindeutig zugewiesenen Allegorien und Personifikationen finden sich in der französischen Malerei derselben Zeit vermehrt rätselhafte nackte Frauengestalten mit ungewisser Bedeutung, die in diesem visuellen Horizont oftmals ebenfalls allegorische Figurationen zu sein scheinen. Unzählige Bilder mit der Notbezeichnung „Allegorie“ oder „Personifikation“ sind heute in den Museen und Galerien zu finden, woraus die vorherrschende Ratlosigkeit im Umgang mit diesen nur schwer zu dechiffrierenden Ikonographien erkennbar wird. An den

33 Minta 1977, S. 107 f.

34 Zu Salomon vgl. Sharratt 2005, zu Reverdy vgl. etwa Leutrat 2007. Vgl. Kat. Ausst. Lyon 2015 und Kat. Ausst. Tours 2012. Zu Jean Chartier s. auch Kat. Ausst. Los Angeles 1995.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

sich im Verlauf der Frühen Neuzeit wandelnden Verkörperungen – angefangen bei den textaffinen, für den Leser und Betrachter sofort durch Glossen identifizierbaren Personifikationen im *Rosenroman* bis hin zu den enigmatisch-attributlosen und vor allem völlig textfernen Gestalten in der Blütezeit der Schule von Fontainebleau lassen sich wichtige Parameter des Prinzips Personifikation aufzeigen. Mit diesem Querschnitt durch die Entwicklung der Personifikation im französischen Sprachraum vom Übergang des Spätmittelalters in die Frühe Neuzeit sollen zentrale Fragen geklärt werden, die bisher aus dem Blickwinkel der verschiedenen Fachrichtungen immer nur partiell beleuchtet wurden.

Aus dieser Perspektive den kunsthistorischen Forschungsstand zur Personifikation in der Kunst am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit zu beschreiben, wirft gleichwohl mehrere Probleme auf. Nochmals betont werden muss, dass den strukturellen Merkmalen der Personifikation als Verfahren der Allegorie bisher überwiegend in ihren sprachlichen Formen nachgegangen wurde. Zwei grundsätzliche Schwierigkeiten ergeben sich aus dieser Sachlage. Zum einen lassen sich viele der so entwickelten Kriterien nicht adäquat auf Bilder anwenden – und auch der Versuch eines direkten Transfers einzelner Begriffe aus der zeitgenössischen Rhetorik in eine ‚Bildrhetorik‘ verstärkt die Tendenz, visuell vermittelte Personifikationen lediglich als Derivate literarischer Ausdrucksformen zu interpretieren.³⁵ Bart Ramakers und Walter Melion verweisen eindringlich auf die bisher vernachlässigte visuelle und imaginative Dimension der Personifikation, die in den bisherigen Abhandlungen zur Allegorie kaum zur Sprache kam.³⁶ Zum anderen lag der Schwerpunkt der kunsthistorischen Forschung vorrangig auf der italienischen Kunst und der Produktion von Allegorien, wie sie in Lorenzettis Fresken in Siena³⁷ oder Giottos Tugendallegorien ihren Kulminationspunkt erreichten.³⁸ Wie bereits Christian Kiening kritisierte, wurde nicht selten der Zeitgenosse Dante als Gewährsmann für die allgemeine mittelalterliche Verwendung und Einschätzung von Personifikationen herangezogen.³⁹ Zweifelsohne

35 Als Beispiele ließen sich jene Ansätze nennen, die komplizierte oder enigmatische Allegorien mit dem *integumentum*-Konzept mittelalterlicher Autoren zu erklären suchen; zu den verschiedenen mittelalterlichen Vertretern der *integumentum*-Deutung und einer genauen Definition dieser Technik vgl. Meier 1976, bes. S. 9 f.

36 Melion/Ramakers (Hgg.) 2016, S. 7.

37 Noch immer sind viele Fragen zu den allegorischen Bildfindungen Lorenzettis unbeantwortet. Betrachtet man beispielsweise seine ungewöhnlichen Verkörperungen der drei theologischen Tugenden, die er in einer heute in Massa Marittima aufbewahrten *Maestà* vorführt, wird deutlich, dass sich der Sieneser Maler dezidiert mit der Darstellbarkeit und Vermittlung allegorischer Bildinhalte auseinandergesetzt haben muss. Vgl. dazu Belting 1989.

38 Vgl. Krüger 2007; Dunlop 2020, S. 195–210; Helffenstein 2021.

39 Vgl. zu Dantes Allegorie-Auffassung Pépin 1987 und Pépin 1999, S. 51–64. Vgl. die italienischen Kurzversionen des Romans *Il fiore*, mit vagen Argumenten Dante zugeschrieben, und

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

muss die These, dass Dante in der *Vita Nova* eine allgemeine theoretische Einschätzung der Personifikation, die bei ihm als *figura* definiert wird, liefert, kritisch hinterfragt werden – jedoch nicht nur in einer rein textimmanenten Perspektive, wie sie letztlich Kiening einnimmt.⁴⁰ Denn für diesen steht fest,

daß das Phänomen der Personifikation ursächlich als eines der Sprache und der Imagination im gleichen Maße begriffen werden muß: als Phänomen eines Nennaktes, der in der Sprache eine Personalität als ontische Realität konstituieren, aber auch in der Differenz von Name und fingierter Person die eigentümliche Gebrochenheit dieser Realität aufscheinen lassen kann; als Phänomen eines Nicht-Identischen von Wort und Personalität, einer ambigen Struktur und Wechselbeziehung zwischen den Achsen abstrakt/unbelebt und konkret/belebt; aber auch als Phänomen der Einblendung und Überblendung von Bildhaftem im Diskurs der Rede. Es handelt sich um eine Weise des Denkens und Vorstellens, einen ‚geistigen Habitus‘ und Repräsentationsmodus, den die Sprache spiegelt.⁴¹

Neben die Imagination wäre hier visuelle Erfahrung zu setzen, da die Figuren eben nicht nur reine Geschöpfe der Sprache, sondern offensichtlich auch Artikulationen eines visuellen Gedächtnisses, also einer Seherfahrung sind.⁴² Bezieht man jedoch die gegenseitige Abhängigkeit der verschiedenen Bildkonzepte von literarischen Traditionen mit ein, zeigt sich, dass in den berühmten italienischen Bildallegorien möglicherweise ganz andere Wahrnehmungsmechanismen greifen als etwa in anderen Regionen Europas, in denen sich ebenso ein neues Interesse an allegorischen Darstellungsverfahren erkennen lässt.

Vor allem beim medialen Übergang der Personifikation traten offenbar die Unzulänglichkeiten dieser Denk- und Ausdrucksform zutage. Dominante Texttraditionen erweisen sich für die Umsetzung in Bilder als unbrauchbar: So lässt Boethius sich von der übermächtigen und wandelbaren *Philosophia* Trost zusprechen, während bei der Lektüre des Textes offensichtlich ist, dass es sich um ein Stilmittel handelt, mit dem der Autor operiert. Die überlebensgroße und strahlende Figur erscheint haptisch nicht greifbar und passt sich in ihren Ausmaßen an die Bedingungen von Boethius' Traumfiktion an.⁴³ Wenn Boethius die sich wandelnde Gestalt der *Philosophia* in Worten erstehen lässt, die im Verlauf von *De consolatione Philosophiae*

Il detto d'amore aus dem frühen Trecento, in: *Poeti minori* (Hg. Sapegno 1952), S. 569–624; S. 626–631. Vgl. auch die Einleitung bei Fenech Kroke, Giorgio Vasari 2011.

40 Kiening 1994, bes. S. 349. Kiening verweist u. a. auf Barney 1979. Zu *figura* vgl. Auerbach 1938.

41 Kiening 1994, S. 354; dazu Meier 1976, S. 63.

42 Kiening 1994, S. 354, bezieht sich dabei zwar auf Strubel 1989, der jedoch von „plan linguistique“ und „représentation picturale“ spricht.

43 Cuntz/Söffner 2006.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

allerlei Wandlungen unterliegt, unterscheidet sich diese Personifikation grundlegend von einer ikonographisch leicht zu identifizierenden Tugendpersonifikation in einer Portalplastik.

In dem Moment, in dem Personifikationen aus ihrem literarischen Kontext herausgelöst wurden und in verschiedensten Medien ein Eigenleben zu führen begannen, veränderte sich ihre Funktion vollkommen, und die Möglichkeit, mit mimetischen Mitteln, etwa in der Malerei, eine Personifikation lebensnah darzustellen, provoziert auf derselben Ebene die Frage nach dem Status dieser Figuren. Klaus Krüger wirft die Frage nach der Divergenz zwischen mimetischer Repräsentation und durch allegorische Darstellung bedingter „Uneigentlichkeit“ insbesondere im Hinblick auf die italienische Renaissance-Malerei auf. Doch die Brüchigkeit der allegorischen Verkörperung lässt sich auch in anderen Medien beobachten.⁴⁴ Schon im 14. Jahrhundert sind in Frankreich Überlegungen erkennbar, die diese überwiegend weiblichen Verkörperungen zumindest zu hinterfragen beginnen, und in gewisser Hinsicht ist der Streit um den *Rosenroman*, der um 1400 im französischsprachigen Raum entbrannt war, ein Streit um den Stellenwert und die Bedeutung von allegorischen Verkörperungen. Die Einarbeitung von Mythologemen der klassischen Antike in die spätmittelalterlichen Personifikationen und die Integration dieser Elemente in die höfische Festkultur hat nochmals einen grundlegenden Strukturwandel zur Folge, der sich in der Komplexität der Personifikation niederschlägt.⁴⁵ Spätestens hier erfolgt wieder eine Annäherung der Personifikation an die ursprüngliche *persona* des römischen Theaters.⁴⁶

Die Überschneidungen zwischen Kunst und Literatur sind zumindest im Hinblick auf die Genese von Personifikationen seit dem 13. Jahrhundert im Einflussbereich der französischen Literatur zu offensichtlich, als dass zwischen beiden Gattungen klar getrennt werden könnte. Dennoch müssen diese Verbindungen neu überdacht werden. Hierbei erscheint es vonnöten, den übergreifenden Wandel der Dichtung im Umgang mit der Allegorie an den tradierten Bildern zu überprüfen. Galt nämlich bisher die ikonographische Entwicklung der Tugenden und Laster, wie sie unter

44 Krüger 2007. In diese Richtung geht auch der Beitrag von Grigg 1987.

45 Vgl. die umfassende Studie von Liebschütz 1926. Dieser (ebd., S. 6f.) verweist auf die Dämonisierung der antiken Gottheiten durch die Kirchenväter. Das in der Forschungsgeschichte dominierende Paradigma der „Wiederentdeckung“, d. h. der Rehabilitation der mythologischen Figuren aus dem Bereich des Dämonischen und Heidnischen, sei offenbar eine neuzeitliche Sicht der Dinge. – Nach Akbari 2004 verschwinde die Differenz zwischen menschlichem Erzähler und übermenschlicher Personifikation – eine Dichotomie, die am deutlichsten Boethius mit seiner *De consolatione Philosophiae* abbildet; Kombinationen und Überschneidungen von Personifikationen mit den Gottheiten der Antike und mit historischen Personen werden in diesem Zuge möglich.

46 Poirion/Weber 1999; Tambling 2010, S. 43.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

anderem Adolf Katzenellenbogen ausführlich schilderte, als ausschlaggebend für die Genese der Personifikation in den Künsten, so stellt sich die Frage, inwiefern die ‚Wesensveränderung‘, die die Personifikation in den Texten durchmacht, auch visuell Spuren hinterließ bzw. umgekehrt eine veränderte visuelle Darstellung der Personifikation Auswirkungen auf deren sprachliche Repräsentation hatte. Die medialen Bedingungen im französischen Sprachraum sind im ausgehenden Mittelalter offenkundig andere: Ob dies dem heutigen Erhaltungszustand der Objekte geschuldet ist oder ob das Ineinanderwirken von Text und Bild in der Hochburg der Buchmalerei tatsächlich anders vonstattenging, kann an dieser Stelle nicht näher erörtert werden.⁴⁷ Den verschiedensten Allegorie-Konzepte in den Philologien steht dabei ein äußerst vager Allegorie-Begriff der Kunstgeschichte gegenüber. Hier zeigt sich vor allem die Notwendigkeit von grundlegenden Unterscheidungen.⁴⁸ Während aus kunsthistorischer Perspektive Untersuchungen zu einzelnen Personifikationen und vor allem zum Kanon der Tugenden und Laster – oft als Motivgeschichten – dominieren, ist die Geschichte der Personifikation als ein übergreifendes Phänomen nur cursorisch erforscht.⁴⁹ Die literaturwissenschaftlichen Abhandlungen nehmen natürlich fast ausschließlich die Texte in den Blick, um aus diesen weitere Begrifflichkeiten zu entwickeln.⁵⁰ Unterschied man in deutschsprachigen Studien zuweilen zwischen Personalallegorie / Personifikationsallegorie und Geschehensallegorie⁵¹ und versuchte dabei, den verschiedenen Funktionen der Figuren im narrativen Kontext gerecht zu werden, so zeigt dies an, dass auf Ebene der Texte eine Differenzierung

47 Der Begriff Illustrationsallegorie wurde in verschiedensten Zusammenhängen verwendet und verweist auf die Rolle des Visuellen in allegorischer Argumentation. Vgl. Kemper 1979, S. 90: Es vollzieht sich in der „allegorischen Vision [...] eine Annäherung von Bild- und Bedeutungsebene, die der Form der ‚allegorischen Allegorese‘ die Funktion einer illustrierenden Auslegung der Schöpfungs- und Heilsordnung, einer Interpretation der Wirklichkeit im Medium einer jeweils zu analysierenden ‚Bildlichkeit‘ zuweist“. Der Begriff Illustrationsallegorie wird u. a. verwendet bei Meier 1976, bes. S. 52 ff.

48 Vgl. beispielsweise die Arbeiten von Meier 1976; Jauß 1968, Strubel 1989 und neuere Arbeiten aus dem französischen Sprachraum wie Strubel 2002, mit einer konzisen Zusammenfassung älterer Forschungsliteratur. Spezifischer Pomel, Voies 2001 und Minet-Mahy 2005.

49 So wird die Arbeit von Katzenellenbogen 1939 noch immer als ein Referenzwerk für die Geschichte der Personifikation benannt. Tuve 1966 fokussiert vor allem spätmittelalterliche Text- und Bildtraditionen. Darauf aufbauend Houlet 1969; Nugent 1985; Nugent 2000, S. 24, zur Kontrastierung von Versehrtheit und Blut mit der Jungfräulichkeit der Tugenden in der *Psychomachia*; zur Einordnung der Tugenden in die Moralthorie des Mittelalters Beczy 2011.

50 Zur Personifikation in der Literatur vgl. u. a. Frank 1953; Poirion / Weber 1999; Paxson 1994; Gardes-Tamine (Hg.) 2002; vgl. auch die Studien von Teskey 1996; Fletcher 1964; Honig 1959; Zumthor 1972; de Man 1984 mit seiner Studie über Anthropomorphismus, S. 239–262; Russell 1988; Vouilloux 2006; Haverkamp / Menke 2000/2010.

51 Diese Einteilung hat zuerst Jauß 1968 vorgeschlagen, vgl. auch Siepmann 1968, bes. S. 13 dazu. Zwischen diesen Begriffen wird nochmals differenziert, vgl. Erzgräber 1978, S. 110.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

verschiedener allegorischer Figuren im Vorfeld angelegt ist.⁵² In der englischsprachigen Forschungsliteratur wird mit anderen Begrifflichkeiten operiert. James Paxson zieht in seiner Abhandlung zur Personifikation eine Trennlinie zwischen den verschiedenen diegetischen Ebenen der Erzählung, in denen das Erzähler-Ich seine allegorischen Projektionen agieren lässt. An dieser Stelle ist die Dominanz des weiblichen Geschlechts ein augenfälliges Merkmal, dem sich viele Studien eingehender gewidmet haben.⁵³ Paxson legt zu diesem Aspekt die Tendenzen der bisherigen literaturwissenschaftlichen und linguistischen Forschungen ausführlich dar. Er hebt dabei vor allem hervor, dass die Personifikation als genderspezifischer Ausdrucksmodus funktionierte, ein Aspekt, den Alex Dressler zuletzt für die römische Antike untersuchte.⁵⁴ Der Konnex von weiblicher Verkörperung und männlicher Interpretation wird eingehend von Carolyn Dinshaw und Suzanne Conklin Akbari reflektiert.⁵⁵ Während die Zusammenhänge zwischen Personifikation und Körper bisher, wie bereits ausgeführt, überwiegend auf der Basis von Texten beurteilt wurden, soll der Fokus der vorliegenden Studie auf den Bildmedien liegen. Es wäre damit unter anderem zu hinterfragen, inwiefern Konzepte von Weiblichkeit in Texten auf andere Weise funktionieren als in Bildern. Die vielfach geäußerte Behauptung, dass die meisten Figuren dem grammatischen Geschlecht ihrer Bezeichnung folgen, ist insofern nicht zufriedenstellend, als es genügend Ausnahmen von dieser Regel gibt und für das Überwiegen weiblicher allegorischer Figuren in Texten durchaus auch andere Erklärungen gefunden werden können. Paxson etwa lehnt eine rein sprachimmanente Erklärung ab und verweist darauf, dass von der Sprache losgelöste Geschlechterbilder ebenfalls Einfluss auf die Ausgestaltung der Personifikationen hatten.⁵⁶ Für die Bildmedien birgt die Frage nach dem Geschlecht der Personifikation eine zusätzliche Brisanz, denn die weiblichen Verkörperungen allegorischer Natur offenbaren Dynamiken, die sich nicht nur durch den Verweis auf Sprache erklären lassen, wie bereits Marina Warner in ihrem vielbeachteten Buch

52 Jonen 1974, S. 47, trifft diese Unterscheidung in Rekurs auf Siepmann 1968. Frank 1953 spricht von Symbolallegorie und Personifikationsallegorie, und Meier 1976 legt das weite Spektrum der Möglichkeiten dar.

53 Übergreifend: Warner 1989; Delogu 2015; Paxson, *Gender Personified* 1998; Paxson, *Personification's Gender* 1998; Quilligan 1991 und 1992.

54 Paxson, *Gender Personified* 1998; Paxson, *Personification's Gender* 1998; Strouse 2016, bes. S. 9 und Dressler 2016.

55 Dinshaw 1989. Vgl. zu der Thematik um Chaucer auch Anderson 2010; Mroczkowski 1958. Akbari 2004, die etwa nicht nur eine Verbindung zwischen Optik und Allegorie, sondern auch zwischen anatomischen Kenntnissen und der Allegorie herstellt, verweist auf Bernardus Silvestris' Analogie zwischen Sperma und Hirnmasse. Strouse 2016, S. 9, leitet aus den genannten Quellen auch ab, dass die Vorhaut etwa als Instrument der Sinneswahrnehmung interpretiert wurde.

56 Bes. Paxson 1994; Quilligan 1992.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

Monuments and Maidens darlegt.⁵⁷ Noch komplexer kommt dieser Unterschied zwischen den Disziplinen in geschichtswissenschaftlichen Arbeiten zum Tragen. Wie Clifford Geertz in seiner Untersuchung der herrscherlichen multimedialen Selbstinszenierung mit Hilfe von allegorischen Darstellungsverfahren zeigt, spielen aus dieser Perspektive die wissenschaftsgeschichtlichen Unterschiede im Umgang mit Allegorie und Personifikation keine Rolle. In der übergreifenden Studie von Joan Landes, die wie Marina Warner vor allem die Genderzuweisung der Personifikation zu erklären versucht und diese hinterfragt, wird vor allem diskutiert, inwiefern die soziale Rolle der Frau mit ihrer ‚Verwendung‘ als Personifikation koinzidiert bzw. sogar im Widerspruch dazu steht.⁵⁸ Auch Daisy Delogu stellt diese Überlegung für die Dichtung im spätmittelalterlichen Frankreich an – mit dem neuerlichen Hinweis auf die Tatsache, dass bereits im *Rosenroman* die Geschlechtszuweisungen der Personifikationen wohlkalkuliert und weniger grammatisch vorherbestimmt waren.⁵⁹

Die minutiösen Differenzierungen zwischen den Begriffen Allegorie und Personifikation sind aus der spezifischen Perspektive der Bildmedien wenig zielführend, denn in zeitgenössischen Beschreibungen von komplexen Bildkompositionen gibt es keine unterschiedlichen Bezeichnungen für die Figurationen abstrakter Konzepte und zusammenhängender Allegorien.⁶⁰ Zudem scheint in der angelsächsischen und französischen Forschungsliteratur der Unterschied nicht so sehr betont zu werden wie in der deutschsprachigen Forschung. Die Begrifflichkeiten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bleiben vage: Allgemeine Hinweise auf *figures*, *allegories* oder Ähnliches markieren die Anwendung von Personifikationen in den Bildern.⁶¹ Colette Nativel arbeitete die Entwicklung der Begrifflichkeiten für Personifikationen und Allegorien in den Bildkünsten heraus, und auch hier zeigt sich die Notwendigkeit topographischer Feindifferenzierung. Der auf die niederländischen Künste fokussierte Band von Bart Ramakers und Walter Melion zeigt auf, dass etwa Karel van Manders die Bezeichnung *sin-gevend beeld* wählt, während die Rhetoriklehre des spanischen Jesuiten Cyprien Soarez von einer *figura sententiarum* spricht.⁶² Die Terminologie in der kunsthistorischen Forschung ist daher vielleicht aus gutem Grund

57 Vgl. Warner 1989, ebenso Warner 1994; vgl. auch Pointon 1990.

58 Warner 1989; Geertz 1977; vgl. auch Landes 2001.

59 Delogu 2015.

60 Schwarz 2008, Bd. 2, S. 134, versucht etwa in Bezug auf Giotto eine feinteilige Unterscheidung von Personifikation und Allegorie, indem er in der Arena-Kapelle eine „vollzogene Umwandlung der Personifikation zu Ein-Personen-Allegorien“ ausmacht, „die anschaulich handelnd jeweils über sich selber sprechen [...]“.

61 Fricke 2012, S. 35, weist darauf hin, dass es sich für die mittelalterlichen Bildkünste um eine retrospektive Interpretationsart handelt, weshalb bei den Zeitgenossen eben nicht von „Allegorie“ die Rede ist.

62 Nativel 2009; Melion/Ramakers (Hgg.) 2016, S. 14 und S. 22.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

weit weniger differenziert. In vielen Bereichen ist die Gleichsetzung von Allegorie und Personifikation nur allzu selbstverständlich, einschlägige Lexika spiegeln diese Überlagerungen recht deutlich.⁶³ Schon 1937, im Artikel „Allegorie“ des RDK, formulierte Julius Held, dass die Allegorie in der Kunst im Wesentlichen in Form der Personifikation begegne, und in späteren Studien werden diese Begriffe, bezogen auf Kunst, annähernd bedeutungsgleich verwendet.⁶⁴

Die Basis kunsthistorischer Untersuchungen und Definitionen zur Personifikation ist dabei oft dieselbe: Einige wenige Druckwerke des 16. und 17. Jahrhunderts haben sowohl den sprachlichen als auch den visuellen Bereich maßgeblich beeinflusst. Die Vereinheitlichung der fast unüberschaubar gewordenen allegorischen Elemente in diversen Stichserien wirkte sich auf Text und Bild gleichermaßen aus, und die Differenzierung zwischen Allegorie und Personifikation erscheint letztendlich erst zu dem Zeitpunkt relevant, als Personifikationen wie Mustervorlagen erschaffen, vervielfältigt und europaweit verbreitet wurden. Die zeitgleich aufkommende Kunstform der Emblem- und Sinnbildbücher, aber die Hieroglyphik bediente mit ihrer symbolischen Bildsprache offenbar eine andere Klientel, denn obgleich hier Personifikationen gelegentlich verwendet wurden, spielten sie bei Alciati und seinen Nachfolgern eine untergeordnete Rolle.

Der reduzierte Blick auf das Prinzip Personifikation ist nicht zuletzt durch das Interesse an Cesare Ripas *Iconologia* zu erklären, dem heute bekanntesten Compendium dieser Art, welches implizit die begriffliche Gleichsetzung von Personifikation und Allegorie vollzieht, indem es schlicht von *imagini* spricht.⁶⁵ Dabei besteht gerade hinsichtlich der Frage, welche Rolle die Bilder bei der ‚Erfolgsgeschichte‘ der Allegorie und damit auch der Personifikation bis in die Frühe Neuzeit einnehmen, ein beträchtliches Desiderat: Dem Symbolbegriff (als Symptom der spät, nämlich im 18. Jahrhundert, geführten Diskussionen um Allegorie und Symbol) wurde lange Zeit ungleich mehr Aufmerksamkeit geschenkt,⁶⁶ und Erwin Panofsky beschäftigte sich in seinen Studien zur Ikonographie und Ikonologie zwar ausgiebig mit allegorischem

63 Sowohl in der bibliographischen Verschlagwortung als auch in den einschlägigen Lexika werden Allegorie und Personifikation als Synonyme verwendet. Vgl. z. B. Held 1937; Lash 1996, S. 651–664. Als grundlegendes Forschungswerk zur Allegorie gilt für die Kunstwissenschaft nach wie vor die Arbeit von Katzenellenbogen 1939, obgleich hier nur ein kleines Spektrum zum Thema der Tugenden- und Laster-Personifikationen abgesteckt wird. Vgl. auch Beer 1984/85.

64 Held 1937.

65 Eine kaum bekannte Handschrift über die Gestaltung von Personifikationen, die sich heute im Getty Research Institute befindet, ist wesentlich älter als Ripa und völlig unabhängig von diesem Werk entstanden, vgl. dazu Pierguidi 2005.

66 Zu diesem Erbe aus Klassik und Romantik vgl. die Analyse von Erzgräber 1978 und Jauß 1968, S. 148.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

Bildmaterial, ohne jedoch an Verfahren und Techniken der Allegorie interessiert zu sein.⁶⁷ Bisher wurde zwar immer wieder betont, dass die mittelalterlichen Ausprägungen von Allegorie und Allegorese die Sinnbildsysteme der Frühen Neuzeit unmittelbar vorbereiteten, doch steht eine Untersuchung eben dieses Einflusses noch aus. Auch die Arbeit von Carsten-Peter Warncke darf trotz des von ihm selbst gesteckten Rahmens einer allgemein-methodischen Diskussion von Symbol, Emblem und Allegorie nur für die Zeit ab 1500 Gültigkeit beanspruchen.⁶⁸ Vor allem im Bereich der italienischen Kunstgeschichte wurde eine neue kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Allegorie versucht. Während Stefano Pierguidi sich vor allem mit den Vorlagen und der Wirkung von Cesare Ripas *Iconologia* auseinandersetzt, analysiert Antonella Fenech Kroke das spezifische Allegorie-Verständnis bei Vasari und die Verwendung von Personifikationen in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts.⁶⁹ In jüngerer Zeit versuchen zahlreiche Sammelbände dem Spektrum allegorischer Ausdrucksformen in den Bildkünsten gerecht zu werden: Christian Heck versammelt Beiträge zur Allegorie in mittelalterlichen Bildern,⁷⁰ Colette Nativel geht mit einer großen räumlichen Spannweite der Frage der Allegorie im Bild zu Beginn der Frühen Neuzeit nach, ähnlich wie zuvor Cristelle Baskins und Lisa Rosenthal, die Studien zu Grundzügen einer „visual allegory“ versammeln.⁷¹ Doch bleibt ein grundsätzliches Desiderat bestehen: Da die Begriffe Allegorie und Personifikation in Hinblick auf die Künste erst ab dem 17. Jahrhundert eine Rolle spielten, lässt sich nur schwer ermitteln, wie sie von den Zeitgenossen wahrgenommen und bewertet wurden.⁷² Alle zuvor entstandenen Bildwerke haben erst rückwirkend das Signet Allegorie bzw. Personifikation erhalten. Eine spezifische Terminologie für allegorische Ausdrucksformen in der Bildwelt wurde also erst zu einem Zeitpunkt entwickelt, als in den Dichtungstheorien lange und ausführliche Darstellungen die Allegorie als literarisches Verfahren beschrieben hatten. Die Gleichstellung von Allegorie in der Dichtung und in der Malerei, wie sie etwa Roger de Piles an mehreren Stellen formulierte, erfolgte damit erst als das, was aus heutiger Perspektive mit aller Selbstverständlichkeit als Allegorie definiert wird, schon seit über zwei Jahrhunderten Fresken, Tafelmalerei und Skulptur quasi dominierte.⁷³

67 Z. B. Panofsky 1975 [zuerst engl. 1955], zur Thematik Allegorie auch Wittkower 1984 [1977].

68 Warncke 1987 und 2005.

69 Fenech Kroke, Giorgio Vasari 2011.

70 Heck (Hg.) 2011.

71 Baskins / Rosenthal (Hgg.) 2007.

72 Das betont auch Fricke 2012, S. 35.

73 Roger de Piles: *Abregé de la vie des peintres (1699)*; Roger de Piles: *Cours de peinture par principes (1766 [1709])*.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

Und auch hier existieren Unterschiede in den jeweiligen europäischen Sprachen. Denn während man in der umfangreichen kunsttheoretischen Literatur Italiens vergeblich nach dem Terminus *allegoria* als Kriterium der Bildwelt sucht, scheint es in französischen Abhandlungen schon früher analoge Bezeichnungen für die Allegorie in Sprache und Bild gegeben zu haben. Hier zeigt sich, in welchem Maße das Ineinandergreifen von Literatur und visuellen Medien es erforderlich macht, Personifikationen und Allegorien im Kontext von Sprachräumen zu analysieren.

Schwierigkeiten bereitet die wissenschaftsgeschichtliche Verortung der Allegorie im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen profaner und religiöser Allegorie. Viele der bisherigen Kategorisierungsversuche basieren vor allem auf einer textbasierten Debatte, wie sie vor allem Christel Meier in ihrer umfassenden Studie zum mittelalterlichen Allegoriebegriff herausarbeitet.⁷⁴ Doch eben diese Differenzierung von sakraler und profaner Sphäre ist für die visuell vermittelten Figuren nur bedingt ausschlaggebend, zumal in vielen Anwendungsbereichen der Personifikation wie etwa der politischen Ikonographie beide ‚Sphären‘ zusammengefügt werden müssen – in Texten wesentlich mühevoller als in Bildern. Armand Strubel kritisiert noch die vor allem in der deutschsprachigen Romanistik etablierte Kategorisierung von Geschehensallegorie und Personenallegorie, weil dies zu Verwechslungen mit der theologischen *allegoria in factis* führen könne, und so zeigt sich an dieser Stelle, wie wenig diese Argumente für die Bildwelt Gültigkeit haben.⁷⁵ Auch die für die Lektüre von allegorischen Texten maßgebliche Frage, wie sich das *abstractum agens* von anderen Formen der Personifikation unterscheidet, ist etwa für die Entwicklung von Illustrationszyklen keine maßgebliche Unterscheidung: In dem Moment, in dem eine Personifikation in Form und Farbe vermittelt wird, hat sie die Stufe des *abstractum agens* zweifelsohne überschritten, auch wenn sie im Text unter dieser Definition laufen würde.⁷⁶ Gleichwohl es ebenso in der Bildwelt eine Hierarchisierung der Personifikationen gibt, geht diese doch auf andere Weise vonstatten und gehorcht grundsätzlich anderen Prämissen.

Dabei stand bis zum Ende des Mittelalters kaum in Frage, dass der Zuständigkeitsbereich allegorischer Ausdrucksmittel überwiegend christlich determiniert ist. Sukzessive erlangte jedoch die Vorstellungswelt der antiken Mythologie Bedeutung, weshalb die Verortung der Personifikation seit dem Beginn der Frühen Neuzeit ungleich komplexer erscheint. Als „twilight zone between the gods of Olympus and the abstractions of language“ bezeichnet Ernst Gombrich das Entstehungsfeld dieser Verkörperungen – in Rekurs auf C. S. Lewis' *Allegory of Love* und Ernst Robert

74 Meier 1976.

75 Strubel 2002, S. 43, in Rekurs auf Jauß 1968, ebenso Bergweiler 1976, S. 28 f., Siepmann 1968.

76 Strubel 2002, S. 47 f., der dafür u. a. den Terminus *réification* wählt, Glasser 1953.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

Curtius' zentrale Studie *Europäische Kultur und lateinisches Mittelalter*.⁷⁷ Kiening hingegen lehnt diese Entwicklungsthese, wie sie die Arbeiten Gombrichs, Lewis' und letzten Endes auch Curtius' implizieren, weitgehend ab, denn für ihn „liegen Götterglaube und Personifizierungstendenz, phänomenologisch gesehen, auf anderen Kontinenten“.⁷⁸ Die kontinentale Trennung, die Kiening hier vornimmt, ist in medial übergreifenden Kontexten nicht haltbar. Trotz eines ursprünglich kategorialen Unterschiedes zwischen Personifikationen mythischer und rein rhetorisch-allegorischer Provenienz sind die Beobachtungen Lewis' über das Fortleben der antiken Götter in den mittelalterlichen Personifikationen nicht zu leugnen, denn möglicherweise befriedigen die Personifikationen von Abstrakta, wie sie seit dem Hochmittelalter seriell hervorgebracht werden, eben jene religionsästhetische Lücke, die Barbara Newman in der Vermittlung des monotheistischen Christentums zu erkennen glaubt.⁷⁹ Nach ihrer Interpretation sind die weiblichen Personifikationen wie *Natura* und *Sapientia* wichtige Projektionsfiguren, die wie Göttinnen gehandhabt wurden.

Als Konsequenz aus der skizzierten Forschungslage ergibt sich die Notwendigkeit, die meisten bisherigen Parameter der Forschung zu überprüfen und eigene Kategorisierungen zu entwickeln, die auf die Bedingungen der Personifikation sowohl in den Bildmedien als auch in den Texten abgestimmt sind. Dabei gilt es, die Ergebnisse literaturwissenschaftlicher Untersuchungen einerseits einzubeziehen, andererseits jedoch der Spezifik dieses Ausdrucksmittels in der Bildwelt Rechnung zu tragen. So wenig wie Seherfahrung und literarisches Wissen deckungsgleich sind, scheinen die beschriebenen und visuell erfahrbaren Personifikationen mit den bisherigen Ansätzen vergleichbar zu sein. Die Dialektik von Tradition und Innovation bei der Produktion dieser Bildfiguren ist eine andere als bei der literarischen Erschaffung von Personifikationen.

Es bleibt die Frage, welche Rolle Personifikationen in den Vorstellungswelten jenseits der gebildeten Eliten einnehmen konnten – ihre Provenienz aus Zusammenhängen, die im Mittelalter in höchstem Maße der Idolatrie verdächtig sein mussten, erschwerte möglicherweise ihre Vermittlung in öffentlichkeitswirksamen Medien wie der großformatigen Skulptur oder der Wandmalerei. Eine Personifikation als solche zu erkennen erforderte in jedem Fall vom Betrachter Vorwissen.

Die zugrunde liegende Struktur (Zuweisung von Attributen an eine anthropomorphe Gestalt, um eine Eigenschaft zu verkörpern) scheint dennoch den meisten Gestalten gemeinsam. Darum gilt es ebenso, das Verhältnis der Personifikation zu ihrer medialen Umgebung zu analysieren, an die sie attributiv oder narrativ gebunden

77 Gombrich 1971, S. 249, hier in Auseinandersetzung mit Lewis 1958 und Curtius 1993 [1948].

78 Kiening 1994, S. 353.

79 Newman 2003.

1.2 Forschungsstand, wissenschaftshistorische Perspektive, Vorgehen

sein kann. Schließlich sollen die Effekte, die von diesen Verkörperungen abstrakter Begriffe und Konzepte ausgehen (bzw. die ihnen zugewiesen werden), im Hinblick auf verschiedene Anwendungsbereiche der Ausdrucksform ‚Personifikation‘ dargestellt werden.⁸⁰ Die epochale Schnittstelle nämlich, die Daniel Poirion zwischen einem Zeitalter der Figuration und einem Zeitalter der Repräsentation herzustellen versucht, erweist sich mit Hinblick auf die medialen Verwirrungen dieser Zeit als trügerisch.⁸¹

In den folgenden Kapiteln wird versucht, die Spannweite des Prinzips Personifikation für die französische Kultur vom beginnenden 14. Jahrhundert mit den ersten Rezeptionen des *Rosenromans* bis ins späte 16. Jahrhundert aufzuzeigen. Vollständigkeit wird dabei nicht angestrebt, es rücken gelegentlich unscheinbare Personifikationen in den Vordergrund, andere Figuren bleiben unerwähnt. Vor allem werden im Mittelpunkt der Untersuchung solche Personifikationen stehen, die in der volkssprachlichen Dichtung neu geformt wurden und erst sukzessive zwischen verschiedenen Medien Kontur und Körper gewannen. Mit dieser Akzentuierung der Entstehung einzelner Figuren geht es weniger darum, wie eine Personifikation in den Bildkünsten in Abgrenzung zu den literarisch vermittelten Personifikationen definiert werden muss, sondern vielmehr darum, die pluralen Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verfahrens auszuloten. Daher widmet sich das anschließende Kapitel jenen Erscheinungsformen, die zunächst an der Schnittstelle zwischen Text und Bild ihre Wirkung entfalten: Personifikationen, die sowohl als Kreaturen des Textes als auch in anschaulicher Gestalt an den Betrachter appellieren. Im dritten Kapitel soll aufgezeigt werden, wie sich die Autoren allegorischer Texte ihrerseits als Maler gerieren und durch immer bildhaftere Beschreibungen einen Mechanismus in Gang setzen, der für publikumswirksamere Medien wie Malerei und Skulptur von unmittelbarer Relevanz ist. Die rhetorischen Finessen, die zu diesem Zeitpunkt vor allem von der Dichtung ausgehen, haben wiederum großen Einfluss auf die Bildwelt und ebnen der Personifikation den Weg in die politische Kommunikation. Das vierte Kapitel zielt darauf ab, die mediale Ausweitung des Anwendungsbereichs von Personifikationen bis in das Theater hinein und die daraus resultierenden Rückwirkungen auf Personifikationen in Bildern und Texten aufzuzeigen. Dieser Treffpunkt verschiedenster Medien erweist sich als einer der wichtigsten Dreh- und Angelpunkte in der Entwicklung allegorischer Ausdrucksformen, die schließlich im 16. Jahrhundert vor allem zur Artikulation von Macht und politischer Tugend instrumentalisiert wird. Die Einflechtung allegorischer Mytheninterpretation führt

80 Wobei das Nachleben der antiken Gottheiten hier einen Sonderfall bildet, den Allen in seiner Monographie behandelt, vgl. Allen 1970.

81 Poirion/Weber 1999, S. 32.

1 Einleitung: Vom *Rosenroman* nach Fontainebleau

schließlich zu Hybridformen der Personifikation, die sich zentral seit der Zeit Franz' I. erkennen lassen – das fünfte Kapitel ist diesen Misch- und Grenzformen der Personifikation gewidmet. Dieser letzte Parcours ist auch von der Annahme geleitet, dass die Beschäftigung mit den ‚Randbereichen‘ der Personifikation hilft, das Zentrum besser zu bestimmen. Mit der umfassenden Implementierung der Personifikation in publikumswirksamen Medien wird sich zugleich die Auflösung des Prinzips Personifikation zeigen, wie es spätestens durch Cesare Ripas *Iconologia* und zeitgleichen standardisierenden Unternehmungen eingeläutet wird. Was von diesem Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten aus heutiger Zeit übrig bleibt, zeigt der Epilog zur Ausbreitung von kanonisch wirkenden Bilderserien auf.

Doch zunächst gilt es, den Blick auf die Verschiebungen allegorischer Figurationen zwischen religiös und profan, zwischen Text und Bild zu richten, wie sie am Ausgang des Mittelalters vermehrt stattfanden.

2 VON SPRACHBILDERN ZU BILDSPRACHEN?

Nichts illustriert die neue Allgegenwart und den spektakulären ‚epistemischen Aufstieg‘ von Personifikationen besser als ihre zahlenmäßige Explosion in der Bildwelt, vor allem in der Buchmalerei. Die tiefsten Geheimnisse der Welt können offenbar in Personifikationen Gestalt gewinnen, wenn selbst die Titelblätter von Bibeln durch sie bevölkert werden – obwohl im biblischen Text solche Verkörperungen an keiner Stelle erwähnt werden.

So zeigt eine um 1400 auf das Aufwendigste illustrierte französische Bibelübersetzung des Guiart de Moulins (Abb. 1) auf der ersten Seite als strukturierende Elemente die *Artes liberales*, von denen einige durch weibliche Personifikationen, andere durch berühmte männliche Vertreter der Antike und des Mittelalters repräsentiert werden.⁸² Gerade die sieben freien Künste an den Beginn der Genesis zu stellen, hatte einen guten Grund: Bereits Gossoin de Metz hatte zu Beginn seiner *Image du Monde* von 1246, einem Lehrgedicht über die Schöpfung, die Erde und das Weltall, diese sieben Disziplinen aufmarschieren lassen. Waren es doch deren Erkenntnisse – von der Geometrie über Grammatik und Arithmetik bis hin zur Astronomie –, die dem Menschen Einsicht in die göttliche Schöpfung und ihre Gesetzmäßigkeiten nach „Maß, Zahl und Gewicht“ eröffneten. Die Bezeichnung *Artes liberales* verdankt sich Gossoin zufolge ihrer Haupteigenschaft: Sie seien so ‚frei‘, dass sie dazu beitrügen, die Seele insgesamt frei und rein auf Gott zu richten.⁸³

Die enzyklopädischen Qualitäten des Titelblatts dieser von Guiart de Moulins verfassten *Bible historique* fallen unmittelbar ins Auge. Das Blatt umfasst mehrere Register. Oben erscheint die Dreifaltigkeit, darunter Maria mit Christus. Flankiert wird die Gruppe von Petrus und Paulus und den Kirchenvätern. Schließlich lassen sich die Bahnen des Firmaments als Grenze zum theologischen Himmel erkennen.⁸⁴ Darunter erscheinen die sieben Planeten, in deren Mitte das goldene Himmelstor mit seinen Schloßern Liebe, Glaube, Hoffnung von zwei Seraphim gehalten wird. Im Bogenfeld unter den Planeten steht eine bekrönte Figur, die mit ihrer rechten Hand

82 BL, Ms. Harley 4381, fol. 3r. Vgl. Evans 1967; Flum 2013, S. 72 f.

83 Gossoin de Metz: *Image du Monde* (Hg. Prior 1913), S. 48 und S. 182. Nach Gossoin de Metz wurden nach dem Ende der Sintflut die *Artes liberales* in harten Stein/Säulen gehauen, damit jene, die ihrer ansichtig werden, sie erlernten. Vgl. Verdier 1969 und Schaefer (Hg.) 1999 für einen Überblick zur Ikonographie bzw. *Artes*-Thematik.

84 Dies ist eine sehr deutliche Parallele zu der in St. Petersburg aufbewahrten *Bible historique* (St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Ms. fr. F. v. I, 1/1–2), zu dieser vgl. auch Hamburger 2005. Vgl. insgesamt zu den Titelminiaturen der *Bible historique* Flum 2013.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 1 Titelbild mit Trinität und den *Artes liberales*, in: Guiart de Moulins: *Bible historiale*, ca. 1403–1404, 415 × 305 mm, BL, Ms. Harley 4381, fol. 3r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

empor und mit ihrer Linken auf eine Schrifttafel weist. Sie scheint eine Mischung aus *Sapientia* und *Philosophia* zu sein.⁸⁵ Beiderseits der Schrifttafel sind im Mittelblock der Seite unten die *Artes liberales* und darüber sechs Philosophen angeordnet, jede Figur wird durch eine Namensbeischrift eindeutig identifiziert. Am unteren Rand des Blattes – zwischen den zwei Spalten des Textbeginns der Genesis – steht schließlich die Arithmetik, die Säulen des ganzen Bildes haltend. Sie ist ausgestattet mit einem Schriftband, das auf Johannes de Sacroboscos „Algorismus“ zurückgeht und ein Zitat aus Boethius' *De institutione arithmetica* enthält: „Alle Dinge, die aus der ursprünglichen Schöpfung hervorgegangen sind, gründen auf einer nach Zahlen geordneten Gesetzmäßigkeit; diese gilt es zu erkennen.“⁸⁶ Die Kommentare zur Schöpfung des Johannes de Sacrobosco bzw. des Boethius scheinen dabei in die Komposition dieser Frontispiz-Miniatur eingeflossen zu sein.⁸⁷ Der Textblock zwischen gekrönter Philosophie und Arithmetik erweist sich als Schlüssel zum Bildprogramm: Wieder ist es ein Zitat aus Boethius, diesmal aus dem vierten Buch seines Werkes *De consolatione Philosophiae* (‚Tröstung der Philosophie‘), das den Aufstieg der Seele in himmlische Regionen als eine Rückkehr zu Gott behandelt.⁸⁸ Mit Boethius wird einer der bekanntesten christlichen Autoren zitiert, die intertextuellen Verweise der Zitate dürften den Betrachtern vertraut gewesen sein. *De consolatione Philosophiae* wird nicht nur im *Roman de la Rose* zitiert, auch Philippe de Mézières und Guilelmus Peraldus nennen

85 Vgl. Ursula Mielke, Art. ‚Sapientia‘, in: LCI 4 (1972), Sp. 39–43. Vgl. auch eine Handschrift der *Bible historiale* von 1410 in Brüssel, BR, Ms. 9001, fol. 19r.

86 „Omnia que a primeva rerum origine processerunt numerorum racione fundata sunt. Et quemadmodum sic cognosci habent.“ Vgl. Evans 1967, S. 396. Aus der Zahl leite sich die Vielheit der vier Elemente, der Wechsel der Jahreszeiten, die Bewegung der Gestirne usw. her.

87 Jourdain 1888 [Repr. 1966]. Ebenso Parent 1938. Smoller 1994, S. 46 f., verweist auf die Rezeption von Boethius' *De consolatione Philosophiae* durch Pierre d'Ailly in einer seiner frühesten Schriften, *De anima*, die zwischen 1377 und 1381 entstand, vgl. BnF, Ms. lat. 3184, *De hierarchia subcelesti*, geschrieben 1396.

88 „Flüchtige Schwinge sind mir zu eigen, / Sie tragen dich zum höchsten Pol; / Wenn hurtig der Geist sich mit ihnen umgürtet, / Läßt er verachtend die Erde hier, / Dringt durch der Lüfte unmeßbare Zonen, / Bis er die Wolken rücklings sieht, / Steigt dann auf durch den Scheitel des Feuers, / Der durch den Schwung des Äthers glüht, / Steigt schließlich auf zu den Sternenhäusern / Und gesellt sich des Phoebus Bahn / Oder begleitet den Greis, den kalten / Des funkelnden Gestirns Soldat; / Was immer schmückt die leuchtenden Nächte, / Durchwandelt er im Sternkreis. / Aber ist er gesättigt vom Schauen, / Läßt er den fernsten Pol zurück, / Ruht auf dem Rücken des schnellen Äthers / Genießt des hehren ewigen Lichts. / Hier trägt das Zepter der Könige Herrscher / Und hält den Weltenkreis im Zaum, / reglos lenkt den geflügelten Wagen, / Der funkelnde Regent der Welt. / Führt dich der Weg hieher zurück, / – Jetzt suchst du ihn nur unbewußt –, / Sprichst dann: Wieder erkenn ich die Heimat, / Hier stamm ich her, hier steh mein Fuß. / Aber verlockt es dich, niederzuschauen, / Zur Nacht der Erde, die du flohst, / Siehst ohne Heimat die finstern Tyrannen, / Die armer Völker Schrecken sind.“
Zit. aus Boethius: *Consolatio Philosophiae* (Hg. Gegenschatz / Gigon 2002), S. 167 f.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

diesen Text als Pflichtlektüre für Prinzen und zukünftige Herrscher. Boethius gehörte zum Wissenskanon des gebildeten Laien⁸⁹ – so wie wir es vor allem für den berühmten Auftraggeber unserer *Bible historiale*, Jean, Duc de Berry, annehmen dürfen.⁹⁰ Diesen mächtigen Adligen und Kunstliebhaber sollte also die Betrachtung der *Artes liberales* an den schmalen Pfad zum ewigen Leben erinnern, auf dem die Figuren den Weg zu sündenfreier Lebensführung und Weisheit weisen.⁹¹ Bonaventura hätte diese Form des Aufstiegs der Seele auf die dritte Stufe seines *Itinerarium Mentis in Deum* gesetzt, wo der Aufstieg des menschlichen Geistes durch die Wissenschaften unterstützt wird, die von Gott selbst stammen und daher auch wieder zu ihm hinführen.

Die Verbindung des Titelblatts zum biblischen Text und dessen Kommentar ist hier noch weniger ersichtlich als in manch anderen aufwendig illustrierten Prologminiaturen zur *Bible historiale*. Vom Betrachter wird erwartet, ein lateinisches Zitat ebenso wie die antiken Vertreter der freien Künste sinnvoll mit den Worten *Incipit liber Genesis* zusammenbringen zu können: Es geht hier aber nicht nur um eine visuelle Summe des Wissens und der Künste. Die dem Bibeltext vorangestellten Personifikationen erfüllen noch eine weitere zentrale Aufgabe: Sie vermitteln zwischen sichtbarem Diesseits und metaphysischem Jenseits, indem sie dem andächtigen Gläubigen durch die Enthüllung ihres Sinns die Wahrheit näherbringen. Entsprechend changieren die Personifikationen zwischen zeichenhafter und leibhaftiger Präsenz. Dies ist schließlich im Sinne einer Bewegung zwischen Text und Bild zu verstehen: Werden auf dem Titelblatt die drei theologischen Tugenden nur durch die Inschrift auf der Bundeslade aufgerufen, so präsentieren sie sich auf einem späteren Blatt den Betrachtern in ihrer personifizierten Gestalt.

Die ca. 1420 entstandene Titelminiatur einer weiteren *Bible historiale* offeriert dem Betrachter nicht nur eine andere Variation zum Thema des spirituellen Aufstiegs, sondern erweist der zuvor besprochenen Handschrift offenbar auch eine formale Reminiszenz (Abb. 2).⁹² Mit Flügeln ausgestattet, erscheint eine gekrönte Frauengestalt über dem mittig positionierten lateinischen Text, der diesmal aus der Bibel stammt.⁹³ Die goldene Himmelspforte mit den theologischen Tugenden

89 Krynen 1993, S. 214, listet die gängigen Lektüreempfehlungen der königlichen Berater auf, in denen Boethius einen festen Platz hat.

90 Aus dem Inventar der Bibliothek des Jean de Berry geht hervor, dass dieser einst ein ähnlich illustriertes Werk von einem *libraire* namens Pietro di Sacco da Verona erworben haben soll, der selbst für eine Weile im Dienst des Herzogs stand. Vgl. dazu Rouse/Rouse 2000, Bd. 1, S. 289f.

91 In früheren Beispielen wird das auch als eine Art Himmelsleiter dargestellt, vgl. Heck 1997.

92 Aus dem Besitz des Duc de Bedford, BL, Add. I 18856; vgl. Backhouse 1997, S. 161.

93 „Ego ex ore altissimi prodivi primo/genita ante omnem creaturam/ego feci in celi ut oriret/lumen indeficiens et sicut nebula texi/omnem carnem (nach Sir. 24, 5–8). Beatus qui audit me qui vigilat ad fores meas tota die ob/servat ad postes ostij mei (nach Prov. 8, 34)/Meum est

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 2 Titelbild mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, in: Guiart de Moulins: *Bible historiale*, ca. 1420, 460 × 330 mm, BL, Add. I8856, fol. 3r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Glaube, Liebe und Hoffnung ist nicht mehr in die Planetenumlaufbahnen eingehängt, sondern in die Architektur eingefügt, die ihrerseits dreigeteilt⁹⁴ auf den Passus des Textes direkt darunter verweisen mag: Der Palast des Königs oder Kaisers besitzt drei Wohnungen. In einer spricht er Recht, in der zweiten ruht er sich aus und in der dritten speist er die Seinen.⁹⁵ Weiter heißt es im Prolog: „Wir treten gemeinsam in das Haus unseres Herrn ein, das heißt, in die Heilige Schrift.“ Es folgt die Einteilung von Boden, Wänden und Dach in die Schriftsinne von *historia*, *allegoria* und *tropologia*.⁹⁶ Deutlich wird: Trotz Ähnlichkeiten mit der wenig früher entstandenen Handschrift ermöglicht es das formale und semantische Bezugssystem, wie es die Figuren der Heilsgeschichte, die Personifikationen und das architektonische Gerüst dieser Seite eröffnen, eine anders akzentuierte Deutung von Genesis und Welt zu entwerfen.

Einen Hinweis für die Entwicklung eines solchen Bildprogramms liefert möglicherweise Pierre Salmon, der für den französischen König Karl VI. einen Fürstenspiegel schrieb, in dem er, ausgehend von Boethius' *De consolatione Philosophiae*, eine Abhandlung über Tugenden und Laster verfasste.⁹⁷ Die Personifikationen der sieben freien Künste sind in den beiden Varianten der *Bible historiale* Bestandteil der Gesamtarchitektur des Textes und symmetrisierendes Bildelement: Sie werden in der ikonographischen Verdichtung der Miniatur wie Bauteile in das Weltengebäude eingefügt – eine tektonische Metapher, die den Auftakt in Guiart de Moulins Übersetzung der *Vulgata* bildet und in einigen Illustrationen des Textes beim Wort genommen wird. Die Zusammengehörigkeit von diesen allegorischen Figuren und dem dargestellten Weltengebäude ist evident: Ihre tragende, stützende und ordnende Funktion, wie sie analog dazu auch durch die in der Portalplastik eingefügten Serien der *Artes liberales* artikuliert wurde, findet in diesen prominenten Auftaktminiaturen eine Entsprechung.

Der Aufstieg der Personifikationen im Bild im Laufe des 14. Jahrhunderts, der mit diesen beiden spektakulär von Personifikationen bevölkerten Bibel-Titelblättern für die religiöse Bilderwelt des Spätmittelalters in aller Kürze angedeutet ist, bildet das Thema dieses ersten Teils der Arbeit. Es wird zu zeigen sein, wie sich die

consilium. et equitas / mea est prudentia et fortitudo. / Per me reges regnant et legum conditores iusta decernunt (Prov. 8, 14) / Sunt et enim penne volucres mihi / que celsa concendant poli. Quas sibi cum velox mens induit [...].“

94 Wohl als Abbildung der Trias *ante legem, sub legem, sub gratia*.

95 „En palais de roy et d'empereur appartient a avoir trois mansions [...].“

96 „Nous alons ensamble et d'un acort a la maison nostre seigneur ce est en la sainte escripture.“ Vgl. Logemann 2009, S. 166 f.

97 Vgl. Hedeman 2001, hier S. 44 f. Insgesamt greift bei diesen einleitenden Bildern offenbar etwas, das mit dem Schema des *Accessus ad auctores* engzuführen wäre: In der Handschrift wird ein Prologbild verwendet, das den hermeneutischen Zugriff auf das Werk lenken soll. Vgl. zum *Accessus ad auctores*, beispielsweise bei Brunetto Latini mit analogen Strukturen, Meier 1988, S. 335–342.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

Personifikationen als ‚Sprachbilder‘ zu Elementen einer Bildsprache emanzipieren, die nicht nur eine ungeahnte Vielfalt, sondern auch – ungeachtet ihres Dialogs mit dem Text – eine eigene Dynamik und ein eigenes Bedeutungsnetz entwickelt. Entscheidend dafür ist, sich bewusst zu machen, dass diese in neuer Weise in Bild und Text präsenten Personifikationen für das zeitgenössische Publikum alles andere waren als normierte und distanzierte Abstrakta in Menschengestalt. Mit Hilfe von Personifikationen ließen sich Gedanken und Gefühle besonders gut strukturieren und memorieren (s. 2.1 „Orte und Architekturen“). Personifikationen konnten geradezu als mentale ‚Gesprächspartner*innen‘ für Geist und Seele einer Person dienen. Sie waren in gewisser Weise personalisierte ‚innere Stimmen‘ und teils besonders affektiv aufgeladen (s. 2.2 „Traumreisen“ und 2.3 „Seele und Personifikation“). Dieser enge Bezug zu den Personifikationen übertrug sich auf ihre Schöpfer: Kapitel 2.4 zeigt zunächst, was es für Autor*innen und Maler*innen bedeutete, weibliche Personifikationen als Werke und damit quasi als ‚eigene Geschöpfe‘ zu entwerfen. Kapitel 2.5 stellt dem korrigierend die weibliche Position einer berühmten Autorin gegenüber, die wesentlich auch in die Illustrationen ihrer Werke involviert war: Christine de Pizan. Zum Abschluss des ersten Teils (2.6) wird es möglich, die nicht minder spektakuläre, nun profane ‚Bildgeschichte‘ des zwischen 1235 und 1280 in zwei Phasen verfassten *Rosenromans* im 14. Jahrhundert zu verstehen. Denn hier liefert die um 1400 geführte kritische Diskussion über dessen Personifikationen erstmals in der französischsprachigen Literatur Ansätze zu einer ‚Theorie der Personifikation‘, die über die früheren Bemerkungen dazu bei italienischen Autoren des Trecento deutlich hinausgeht.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen: Der *Rosenroman* und seine Folgen

Personifikationen treten als Figuren zunächst mit dem Anspruch auf, Wissen (verstanden im weitesten Sinne als die Gesamtheit mentaler Inhalte, die Gefühle und moralische Überzeugungen einschließt) zu strukturieren, indem sie bestimmte Bereiche in ihren wesentlichen Bestandteilen und Grundzügen anschaulich definieren und dadurch in eine feste, erkenn- und memorierbare Form bringen.⁹⁸ Hier stellt sich zunächst die Frage, wie die Bildform der Personifikation überhaupt mit Bedeutung aufgeladen und erkennbar, ‚ablesbar‘, gemacht werden konnte. Zu untersuchen sind die Text-Bild-Überlieferungen und der intertextuelle bzw. intertextuelle Transfer.

98 Auf den Aspekt der Wissensvermittlung richtet sich auch das Interesse von Helffenstein 2021 mit Blick auf Trecento-Allegorien.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Die ‚verkörperten Wissensbereiche‘ können, haben sie sich einmal etabliert, miteinander in Beziehung treten, indem mehrere Personifikationen nebeneinander und miteinander agieren. Für diese ‚personifizierten Wissensstrukturen‘ sind – zumal bei der zunehmend ‚naturnahen‘ Bildsprache, wie sie seit dem Spätmittelalter entwickelt wurde – die Orte und Architekturen ihres Auftretens entscheidend: Sie eröffnen, erschließen, erweitern und ‚kartographieren‘ sozusagen über den einzelnen Wissensbereich hinaus dessen Kontextualisierung und die Verbindungen mit anderen Personifikationen / Wissensbereichen.

Die Interaktion der Personifikation mit ihren ‚Lebensräumen‘ erweist sich daher als Grundthema und Grundherausforderung im Umgang mit der aufkommenden Flut an Personifikationen seit dem 14. Jahrhundert. Dies zeigt sich in den unterschiedlichsten Bildgattungen und Kontexten. Beginnen wir mit einfachen Andachtstexten und der volkssprachlichen religiösen Erbauungsliteratur: In der *Sainte Abbaie*, einem sehr verbreiteten Andachtstext, der in Frankreich seit 1300 kursierte, operieren zahlreiche allegorische Figuren als Akteurinnen, die das allegorische Gebäude eines ‚Heiligen Klosters‘ zusammenhalten: Die besagten „dames et damoiseles“ reinigen und pflegen das Gebäude, das als Kontemplationsmodell des Rezipienten dienen soll.⁹⁹ Ähnlich operiert Marguerite Poretes *Mirouer des simples âmes* mit Personifikationen der Seelenkräfte, die einen Dialog miteinander führen: Auch hier greifen religiöse Tektonik und allegorische Figuren ineinander.¹⁰⁰ Mehr noch: Jene Verkörperungen abstrakter Tugenden vermitteln zwischen göttlicher Ordnung und dem zur Andacht angeleiteten Laien.

Die Form der Vermittlung eignet sich ebenfalls für profane Inhalte. Dass in dieser Zeit nicht nur in religiösen, sondern auch in profanen Texten Personifikationen als Vermittlungsfiguren an Beliebtheit gewinnen, verwundert kaum. Den unauffälligen und nur durch ihre jeweilige Funktion charakterisierten Figuren werden schnell wesentliche Aufgaben zugewiesen, und bald verzichtet kaum ein Werk weltlich orientierter Literatur mehr auf allegorische Auslegungen und Erweiterungen bzw. auf die Motivation seiner Texte durch bildhafte Figuren, mit der sich die Literaten der affektiven Integration des Rezipienten zu versichern suchen. Dies geschieht vor allem durch einen Diskurs innerhalb allegorischer Texte über die Rolle von Bildern.

Für Italien ist über das Beziehungsgefüge von allegorischer Literatur und Kunst bereits ausführlicher nachgedacht worden. Das Motiv eines kostbar ausgestalteten Palastes, wie es in dem anonymen italienischen Text *L'intelligenza* zu finden ist, und dessen Belebung mit Personifikationen gehört zu den bekanntesten Beispielen dieser

⁹⁹ Dazu Logemann 2009, S. 171; Kumler 2011.

¹⁰⁰ Vgl. Kocher 2008, hier mit einem Akzent auch auf den geschlechtsspezifischen Gebrauch der Personifikation – etwa einer weiblichen Verkörperung der Liebe, die im Kontrast steht zu der Tradition dieser allegorischen Verkörperung in anderen Texten.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

Tradition, literarische Architekturen oder Landschaften mit Personifikationen zu füllen. Inwiefern sich solche Motive im Austausch mit anderen europäischen Sprachregionen herausgebildet haben könnten, ist bislang höchstens punktuell untersucht worden.¹⁰¹ Dabei erweisen sich Dino Compagni, Franco Sacchetti und viele weitere Autoren des Trecento als Multiplikatoren alter und neuer literarischer Techniken, die einen erheblichen Einfluss auf die Bildwelt ihrer Zeit ausübten. Betrachtet man die allegorischen Verkörperungen, die Giotto in der Arenakapelle in Padua oder am Campanile des Doms von Florenz geschaffen hat, so zeigt sich, dass hier binnen kürzester Zeit ein literarisch-künstlerisches Interaktionsfeld von Personifikationen entstanden ist.¹⁰² Es erscheint ratsam, aus diesen Bezügen methodisch Konsequenzen zu ziehen, wobei im Blick zu behalten ist, dass die allegorischen Figuren in weiblicher Gestalt ein zunehmend attraktives Äußeres erhielten. Dass Personifikationen durch ihre zeitgleiche Thematisierung in Literatur und Bildwelt auch die Rolle von exponierten Affektträgern zugewiesen bekamen, die für Leser und Betrachter ein wesentlich höheres Identifikationspotential bargen als jene narrativen allegorischen Ausdrucksweisen, die nach bisherigen Termini unter anderem als ‚Geschehensallegorien‘ bezeichnet werden, ist bisher nicht beachtet worden.¹⁰³ Und möglicherweise erlauben die literarisch formulierten Personifikationen eine Einsicht in jene Komponenten, die sich an die Affekte der Zeitgenossen richteten.

Das Wahrnehmungsfeld, in dem Giotto seine Tugendpersonifikationen schuf, war zweifelsohne ein anderes als jenes, in dem die Malereien und Texte etwa am französischen Hof jener Zeit entstanden. Dabei geht es nicht um einfache bilaterale Beziehungen zwischen einer Textvorlage und einer visuellen Umsetzung. Das Ineinandergreifen von Texten und Bildern entpuppt sich bei näherem Hinsehen als viel komplexer, als es viele übergreifende Studien zur Allegorie im Mittelalter durch Auswahl weniger kanonischer Texte suggerieren. Während aus der lateinischen Überlieferungstradition Parallelen in der Ikonographie bestimmter Themenkomplexe

101 Vgl. *L'intelligenza*, in: *Poeti minori* (Hg. Sapegno 1952), S. 635–655; auch Jauß 1968 verweist auf dieses Beispiel. Belting 1989, S. 34, deutet diese Verbindung ebenfalls an, indem er über die von Giotto in Padua gemalten Tugenden und Laster in Wandnischen als mögliche Reminiszenz an diese Eingangssequenz des *Rosenromans* nachdenkt.

102 Für Giotto ist dabei mehrfach auf die Bedeutung der *Summa Theologiae* des Thomas von Aquin verwiesen worden, aber auch auf mögliche Einflüsse des *Rosenromans*. Zu Giottos Personifikationen Pfeiffenberger 1966; Schwarz 2008, hier S. 133–158. Belting 1989, S. 34f. zum Vergleich mit dem *Rosenroman*. Vgl. die Beiträge in: Hoffmann/Jordan/Wolf (Hgg.) 2020; ebenso Helffenstein 2021.

103 Entgegen der Auffassung von Schwarz 2008, S. 134, denke ich nicht, dass sich seine an Giotto entwickelte Bezeichnung der „Ein-Personen-Allegorie“ aufrechterhalten lässt, die sich von der Personifikation dadurch unterscheidet, dass sie eine ihren Begriff charakterisierende Handlung durchführt.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

resultieren, sorgt die volkssprachliche Textproduktion über mehrere Vermittlungsstufen hinweg für Varianz in der Bildwelt. Vermeintlich unwichtige literarische Werke haben auf Bildmedien dabei zu Teilen größeren Einfluss als solche, die aus heutiger Perspektive naheliegend erscheinen.

Aus mehreren Gründen kommt dem berühmtesten profanen Text des Mittelalters, dem *Roman de la Rose*, für die Entwicklung allegorischer Texte und Bildformen die größte Bedeutung zu. Jauß hob eindringlich dessen singuläre Stellung hervor, denn tatsächlich sollte die Konzeption des Werkes auch das Wesen der Personifikation tiefgreifend verändern. Nach der Interpretation von Jauß fand hier eine Neubestimmung jener Figuren statt, die in der *Psychomachia* des Prudentius noch an einen „heilsgeschichtlichen oder mythologischen Grund“ gebunden schienen:

Guillaumes [de Lorris] allegorische Welt gibt sich zum ersten Mal als eine reine Fiktion, die für sich selbst bestehen kann, unberührt davon, dass die höfische Dichtung für seine Zeitgenossen – wie Huon de Méry bezeugt – schon die Vorstellung vergangener Größe erweckt hat. An die Stelle des Schlachtfelds und der epischen Handlung der *Psychomachia* ist hier der imaginäre Garten Amors, an die Stelle der äußeren Aventüre der höfischen Romane ein traumhaftes Geschehen getreten, das mit den Figurationen der Rosenallegorie allein noch die innere Geschichte von *amant* und *dame*: die Entfaltung ihrer Liebe verbildlicht.¹⁰⁴

Obgleich der Text im 13. Jahrhundert zunächst keine unmittelbaren Auswirkungen auf die Bildwelt hatte, löste er eine ganze Kettenreaktion allegorischer Bildproduktionen aus. An den ersten illustrierten Exemplaren des *Rosenromans*, dessen Text von Guillaume de Lorris begonnen und von Jean de Meun fortgesetzt wurde, lässt sich das Entstehen einer neuen Gattung untersuchen, die aus dem bildproduzierenden Verfahren der Allegorie direktes Kapital für die Malerei schlägt. Die tektonische Struktur des Textes ist mit Personifikationen gefüllt, die in vielen seit dem 14. Jahrhundert überlieferten Handschriften als kleinformatige Illustrationen visuell vermittelt werden. Der vom Erzähler-Ich zu Beginn erträumte Garten, an dessen Gemäuer die Laster dargestellt werden, gerät zu einem Topos, der in der Folgezeit in zahlreichen Texten und Malereien reflektiert wird.¹⁰⁵ Auf der Verbindung von Allegorie und Malerei insistiert Guillaume de Lorris im *Roman de la Rose*, wenn er beschreibt, inwiefern die Figur *Déduit*, Vergnügen, einer Malerei ähnele – die Allegorie funktioniert dabei analog zur

104 Jauß 1968, S. 233. Einen aktuellen Einblick in die Forschungen zum *Rosenroman* bei: Morton / Nievergelt / Marenbon (Hgg.) 2020, dort insbesondere der Beitrag von Pomel 2020, S. 45–64.

105 Betrachtet man das illustrierte Testament von Jean le Meun in einer Handschrift von ca. 1380, das in Serie die sieben Todsünden zeigt, scheint das wichtigste Vermächtnis des Autors der Garten mit den auf seine Mauern gemalten Lastern zu sein, vgl. BL, Yates Thompson 21, fol. 165r.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

Malerei.¹⁰⁶ Die Wohlgestalt des jungen Mannes *Déduit* „resembloit une peinture“.¹⁰⁷ Und wenig zuvor, bei Beschreibung der *Papelardie*, Heuchelei, an den Mauern des Gartens, ist die Formulierung noch unklarer, ist doch das Bild dieser Figur gleichsam Beschreibung als auch Malerei: „Une ymage ot ilec escrite/ Qui sambloit bien estre ypocrite:/Papelardie estoit apelee.“ Daraufhin wird gelobt, dass die Darstellung der *Papelardie* ihrem Wesen ähnlich sei, Zeichen und Bezeichnetes kongruent erscheinen: „Mout la resembloit bien l’ymage/ Qui faite fu a sa semblance.“¹⁰⁸ Vergleichbares findet sich bekanntermaßen bei Alanus ab Insulis und ist untrennbarer Bestandteil dieser literarischen Technik: Literarisch geformte Personifikationen und ihre zugewiesenen Handlungsorte eröffnen nicht zufällig gleichzeitig einen Diskurs über Bildästhetik. In literarischen Texten kann die Personifikation als sprachliches Versatzstück des Visuellen mehrere Funktionen erfüllen. Eine dieser Aufgaben ist die Stimulierung von Affekten, die in Malerei offenbar unvermittelter zum Ausdruck gebracht werden konnte als in der Literatur – dies ist zumindest der topische Rekurs, der in vielen Texten genannt wird. Bereits Quintilian schreibt der *prosopographia* die Aufgabe zu, Emotionen zu stimulieren.¹⁰⁹ Das direkte Auslösen von Emotionen durch Malerei wird im *Rosenroman* mehrfach ausdifferenziert. An eben jenen Mauern des Gartens, an dem das Erzähler-Ich des Versromans auf die Malereien der einzelnen Laster stößt, sticht die personifizierte Gemeinheit, *Vilonie/Vilainie*, diesbezüglich besonders hervor. Ihre abstoßende Gestalt ist nach der Beschreibung insofern gelungen, als sie das verkörperte Laster direkt zum Ausdruck bringt, angefüllt von Hass und Schlechtigkeit. Dies ist dem Text zufolge die Leistung des fiktiven Malers, der den Affekt so unvermittelt auf den Betrachter treffen lässt: „Mout l’avoit bien pointe et portraite/ Cil qui sot tel ymage faire,/ Qui sembloit bien chose vileine/ Et bien sembloit estre d’afit pleine,/ Et fame qui petit seüst/ D’onorer ceus qu’ele deüst.“¹¹⁰

Der amerikanische Literaturwissenschaftler John Fleming beschreibt 1969 in einer einflussreichen Studie, die sich mit den Texten und Bildern des *Rosenromans* beschäftigt, die inserierten Miniaturen als Glossen, die den Text inhaltlich akzentuieren und erklären. Die meist kleinformatigen Bilder fungieren nach dieser Auslegung vor allem als Stützen für das allegorische Argumentationssystem des Textes. Sie werden, um Flemings Beobachtung zu präzisieren, in die Textarchitektur, in die literarisch strukturierte Topographie, eingestellt.¹¹¹ Doch die gemalten Bilder deshalb lediglich

106 Akbari 2004, S. 107, hier auch in Rekurs auf Whitman 1987, S. 244 f.

107 Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose* (Hg. Strubel 1992), S. 86, v. 811.

108 Ebd., S. 64, vv. 407–422.

109 Zusammenfassend dazu Cernogora 2014, hier S. 186 f.

110 Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose* (Hg. Strubel 1992), S. 50, vv. 167–172.

111 Fleming 1969, S. 13–53. An dieser Stelle sei nochmals darauf verwiesen, dass der *Rosenroman* in seinen diversen Manuskripten erst seit dem frühen 14. Jahrhundert regelmäßig

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

als Hilfsfiguren des Textes zu betrachten, greift zu kurz angesichts der Tatsache, dass die erhaltenen illuminierten Handschriften des *Rosenromans* Bild und Text unterschiedlich kombinieren. Zumindest für die bildhafte Ebene der Sprache liefert die volkssprachliche Literatur in der Folgezeit unzählige Beispiele – hier ließe sich jenes ‚vor Augen führen‘ medienübergreifend unter dem Begriff *evidentia* verhandeln.¹¹²

Der Illustrationsmechanismus, der durch die Sprachbilder dieses allegorischen Parcours in Gang gesetzt wurde, muss als ein übergreifendes Phänomen gesehen werden.¹¹³ Wenn Schriften des späten 13. und 14. Jahrhunderts explizit als Text-Bild-Objekte angelegt wurden, zeigt sich darin weder allein das Verlangen nach Pracht und Kostbarkeit noch ist es als bloßes Zugeständnis an die Bedürfnisse einer (äußerst solventen) adligen Käuferschaft zu sehen, sondern vor allem als Reaktion auf neue literarische Argumentationstechniken, die parallel die Entwicklung ikonischer Argumentation beeinflussten. Das *Procedere*, die in die Textarchitektur eingefügten Bilder der Leserschaft gleichsam anzupfehlen, gewinnt vor allem in der französischen Buchproduktion seit dem 13. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung, wenngleich die Spuren anfangs noch rar sind.¹¹⁴ Zahlreiche Autoren wie Frère Laurent in der häufig kopierten und variierten *Somme le Roi* oder Maître Thibaut im *Roman de la Poire* ließen für die Bildhaftigkeit der Texte eine malerische Entsprechung anlegen (die sich keinesfalls an *illiterati* richtete, wie noch Daniel Poirion behauptete¹¹⁵). Solche signifikanten Beigaben von Autoren wurden lediglich unter herstellungspraktischen Gesichtspunkten verhandelt und in den Kanon jener knappen Anweisungen gereiht, nach denen die mittelalterlichen Buchmaler ihre standardisierten Bildformeln schufen. Es besteht allerdings ein großer qualitativer Unterschied zwischen den technischen Anweisungen eines *concepteur* an seine Maler und den Richtlinien für eine

mit Bildern ausgestattet wurde – die meisten Abschriften des Textes aus dem 13. Jahrhundert sind unebildet. Einem speziellen Text-Bild-Verhältnis und dem dadurch beeinflussten Lektüerverhalten wenden sich Krzysztof Kotula u. a. 2019 zu.

112 Wandhoff 2003, bes. S. 20 f., betont die weitläufige Verwendung der *ekphrasis* für jegliche Formen der Anschaulichkeit in der Rhetorik und diskutiert darauf aufbauend die Begriffe *evidentia* und *imaginatio*. Des Weiteren vgl. Strubel 1989, S. 76 f. und Strubel 1983, S. 55–57. Für die gemalten Personifikationen auf den Mauern des Gartens im *Rosenroman* schlägt Strubel den Begriff der *semblance* vor.

113 In einer weiteren literaturwissenschaftlichen Studie beschrieb Kelly 1978 die bildhafte Ebene der Dichtung als ein seit dem 14. Jahrhundert vor allem die französische Literatur dominierendes Phänomen. Vgl. auch Robertson 1962; Hanna 2002, S. 81–94. Neuere Auseinandersetzungen mit dieser Thematik bieten die Beiträge in Gally/Jourde 1995; vgl. auch Kelly 2014.

114 Der in diesem Zusammenhang oft zitierte Richard de Fournival machte mit seinem *Bestiaire d'amour* nur einen ersten Schritt in diese Richtung, indem er die Interaktion von Bild und Sprache am Beginn seines Werks hervorhebt. Vgl. dazu u. a. Wenzel 1995, S. 326–330.

115 Poirion/Weber 1999, S. 43 f.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen



Abb. 3 *Vraie Amour*, in: Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCLXXXIXr.

inhaltlich abgestimmte Bildausstattung, die manch Autor seinem Werk beigab.¹¹⁶ Für die Entstehung der Personifikationen im Kontext der Buchmalerei sind solche bildproduzierenden Verfahren, die durch Rubriken verstärkt werden, von größter Bedeutung. Für die Rezipienten entsteht in diesen Bild-Text-Handschriften allegorischen Inhalts ein vollkommen neuer Eindruck, wenn im Textverlauf nicht nur die leuchtend roten Beischriften die Personifikation benennen, sondern auch eine Miniatur darauf folgt. Wohin dieses Procedere führen kann, zeigt ein Vorausblick auf Guillaume de Machauts allegorische Dichtung des *Livre du Voir Dit* von 1362. Das Bild wahrer Liebe, also Amors, das der Autor im Text in Gestalt einer Personifikation mit goldenen Beischriften beschreibt, wird hier mit Rubrik und Abbildung dem Leser und Betrachter vorgestellt.¹¹⁷ Zu sehen ist das Bild eines grüngewandeten Mannes, dem jeweils auf Kopf- Herz- und Fußhöhe eine Inschrift beigegeben ist: „hiens et estas“, also Winter und Sommer, „longe et prope“, fern und nah, und „mors et vita“, Tod und Leben (Abb. 3).¹¹⁸ Der Text Machauts benennt die einzelnen Bestandteile der Figur Amors ausführlicher und weist darauf hin, dass bereits die Vorfahren, „li ancien“, diese so in Malerei oder Skulptur ausgeführt hätten,

Et pour ce vous veuil deviser,
Seulement pour vous aviser,
Comment li ancien entailloient
L'ymage d'Amour ou paingnoient.
Il faisoient un jovencel,

116 Vgl. Badel 1990 mit einer Auflistung von Werken, in denen die Autoren sich um die Bildausstattung sorgten.

117 BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCLXXXIXr.

118 Vgl. Earp 2013, S. 180.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

D'entailleüre ou de pincel,
Si bel de corps et de viaire
Com main de soubtil le puet faire.¹¹⁹

Berührt diese Sequenz die zentralen Themen Machauts, der sich in seinen Werken immer wieder dezidiert mit der Malerei bzw. Skulptur als Vergleichsmedium auseinandersetzt, so zeigt sich die allegorische Figur Amors, die zwischen Text und Bild der Imagination der Rezipienten dargeboten wird, als mehrstufig erfahrbar. Die einspaltige Miniatur der Verkörperung von „vraie amour“ ist dabei einerseits eine Synthese der nachfolgenden ausführlichen Deutung dieser Figur und andererseits ein direkter Aufruf an den Sehsinn. Der Verweis auf das Geschick der Künstlerhand, „main de soubtil“, und auf vergangene künstlerische Praktiken der Malerei und Bildhauerei stellt die Miniatur in den Fokus. Dennoch bleibt die gemalte Figur in die Topologie des Textes integriert. Diese Topologie fixiert indes nicht die Gestalt der Personifikation. Die ursprünglich männliche Personifikation Amors, die etwa im *Dit dou Vergier* mit der mythologischen Figur des Liebesgottes verbunden bleibt, wird in einer Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert auf einmal zu einer weiblichen Verkörperung Amors. Ob es sich dabei um ein Versehen handelt oder sich darin die Tendenz spiegelt, Personifikationen als weiblich zu betrachten, kann in diesem Fall nicht entschieden werden: Denn wenn sich „l'ymage de vraie amour“ – wie es über der Miniatur in BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCLXXXIXr, heißt – in letzter Konsequenz auf antike Mythologeme bezieht und sich insofern auch die weibliche Personifikation der wahren Liebe nicht auf Amor, sondern auf Venus beruft, kann nur vermutet werden, dass die weibliche Figur hier eher Göttin als Personifikation sein soll.¹²⁰ Diverse Projektionen auf Amor, der ausführlich beschrieben wird, begegnen ausnehmend häufig seit dem späten 14. Jahrhundert. Robert Fajen sieht dieses Oszillieren zwischen den Geschlechtern eng mit der Technik des Allegorisierens verbunden. „Inkongruenzen zwischen grammatischem und biologischem Geschlecht“ scheinen für ihn innerhalb der allegorischen Texte damit erklärbar, dass hier die Personifikationen sich auf das

119 Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 7238–7245. Zur Textstelle auch Drobinsky 2011, S. 282. Zu der insbesondere bei Machaut verwendeten Terminologie über Bildwerke vgl. Turel 2011, S. 163–182.

120 Blickt man auf eine spätere Illumination dieser Textstelle, so ist erkennbar, dass dieses subtile Gefüge zwischen Text und Bild sich verschoben hat: In BnF, Ms.fr. 9221, fol. 202v, erscheint die Gestalt Amors als einspaltige Miniatur, allerdings ohne die Inschriften, die zuvor relevant waren. Drobinsky 2011, S. 282 (Abb. S. 280), verweist auf die Handschrift MS M.396 von ca. 1425 bis 1430 in der PML, die auf fol. 168v eine Liebesgöttin darstellt – allerdings mit jenen Beischriften, wie sie auch bei den Ausgangshandschriften verwendet wurden. Vgl. zu Machauts Anteil an der Herstellung der illustrierten Handschriften Earp 1989, S. 497.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

männliche Ich des Erzählers beziehen.¹²¹ In ähnlicher Weise betont auch Suzanne Conklin Akbari diese Wechselhaftigkeit mancher Figuren.¹²² Ob sich an solchen Übergängen allerdings die von Caroline Walker Bynum postulierte Vermischung der Geschlechter zeigt, wie Robert Fajen glaubt, scheint fraglich.¹²³

Das konzise Ineinanderwirken von Text und Bild in diesen und anderen allegorischen Schilderungen lehrt, diese beiden Ausdrucksformen nicht als Binaritäten, sondern als zusammengehörige Bestandteile zu betrachten. Jeder Überlieferungsträger stellt dabei individuelle Lösungen vor. Allgemeingültige Aussagen erweisen sich daher als schwierig, vor allem, wenn allegorische Texte über einen sehr langen Zeitraum kopiert und illustriert werden. Gelegentlich erfolgen sogar spätere Aktualisierungen eines Ausgangstextes, die das Text-Bild-Verhältnis neu definieren. Hier wäre beispielsweise an eine Variante der *Somme le Roi* aus dem 15. Jahrhundert zu denken, die statt kurzer Rubriken ausführliche Bildbeschreibungen enthält, in welchen erläutert wird, wie die jeweiligen Tugenden, die der Text erwähnt, zu illustrieren seien.¹²⁴ Der ursprünglich vor 1300 entstandene Text erhält durch die Miniaturen von 1464 eine umfassende visuelle Aktualisierung.

Noch Hans Belting bezeichnet in seiner Untersuchung zur Allegorie in der italienischen Wandmalerei der Dantezeit Text und Bild als komplementäre Medien; in der Buchmalerei dominiere nach seiner Ansicht der Text die Illustrationen, in der von ihm ausführlicher analysierten Wandmalerei bildeten Texte dagegen verbale Glossen der Malerei.¹²⁵ Für diese Untersuchung ist Beltings Ansatz dreierlei entgegenzuhalten. Erstens ist dies vermutlich eine Zuspitzung, die räumlich nicht differenziert und die Produktions- und Rezeptionsbedingungen französischer Kunst zur selben Zeit außer Acht lässt. Ein Blick auf gänzlich andere Konzepte allegorischer Wandmalereien und Tapisserien wird im Verlauf dieser Arbeit zeigen,

121 Fajen 2003, S. 73. Auf die illustrierten Handschriften geht Bouchet 2014 näher ein.

122 Akbari 2004.

123 Bynum 1996, S. 89, dazu auch Fajen 2003, S. 74.

124 Vgl. etwa eine Variante von 1464, BnF, Ms. fr. 958, fol. 57r: „Cy doit estre paincte prudence, atrempance, force et justice. Prudence doit estre une dame qui se siet en une chayere qui tient ung livre ouvert et list a ses disciples qui sient ases piez [...]“

125 Vgl. Belting 1989, hier S. 34. Als aktuelle Untersuchung zu diesem Themenbereich Krüger 2015; Helffenstein 2021. Die Emanzipation allegorischer Bilder von Texten und damit die Entwicklung von der Illustration zum autonomen Bildargument lässt sich an vielen Beispielen nachvollziehen. Nicht nur das berühmte *Breviarium von Belleville* (BnF, Ms. lat. 10483-4) zeigt diesen umgekehrten Weg: Eine nachträglich gefertigte Erklärung dechiffriert für den Betrachter in einfachen Worten das aufwendige Bildprogramm der illustrierten Handschrift. Zwar wurden die allegorischen Denkweisen, die man in den Bildern des *Breviariums* veranschaulicht findet, durch viele andere Texte vorbereitet, doch gibt es hier eben keinen (Referenz-)Text, der gemeinsam mit den Bildern konzipiert wurde. Zum *Breviarium von Belleville* vgl. Sandler 1984, S. 73–96.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

dass der literarische Konnex für die großformatigen Medien von vordringlicher Bedeutung sein kann und damit durchaus auch in den Bildmedien der Text dem Bild übergeordnet erscheinen kann. Und zweitens darf mit gleicher Berechtigung der Übergang zwischen beiden semiotischen Ausdrucksformen Text und Bild in den verschiedenen Medien, und hier insbesondere in illustrierten Büchern, wie das Beispiel aus Guillaume de Machaut zeigt, als Steigerung von der Schrift zum Bild wahrgenommen werden. Schließlich gilt es, noch eine dritte Komponente in die Deutung der allegorischen Bilder und Texte einzubeziehen. Wenngleich man die Rollen von Texten und Bildern traditionell gegeneinander abwägt und damit implizit in der Forschungsliteratur ein Kampf um das vermeintlich bessere Ausdrucksmittel ausgefochten wird, bleibt ein wichtiger Aspekt für die heutige Wahrnehmung und Verortung der Personifikation gänzlich unberücksichtigt: Das Sprechen über Geschichten und der alltägliche Umgang mit Bildern ist aus den überlieferten Quellen höchstens noch punktuell zu entnehmen. Möglicherweise liegt jedoch gerade hier das transitorische Element, das zwischen verbaler und visueller Allegorie vermittelt.¹²⁶ Die performative Belebung der Personifikationen, die durch mündliche Darbietungen der Texte und durch das Moraltheater, später bei profan ausgerichteten Hoffesten ihre Wirkung entfalten konnten, ist ein bisher übersehenes Bindeglied, das für die Bewertung der Rolle von Personifikationen in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellungswelt unabdingbar ist.¹²⁷

Um ihre Wirkung entfalten zu können, um überhaupt verständlich zu sein, ist die Personifikation auf eine *translatio* aus älteren Text- bzw. Bildtraditionen angewiesen.¹²⁸ Die Entstehungs- und Übertragungsprozesse von Personifikationen folgen dabei keiner zwingenden Logik, können scheinbar Entlegenstes aufgreifen, Naheliegendes missachten und mehr oder weniger dem Zufall folgen. Auch die Dichotomie von profaner und christlicher Ausdrucksform, wie sie zumindest in der heutigen Forschung oft unterstrichen wird, spielt für die hier behandelten Quellen keine durchgehende Rolle. So könnte beispielsweise das um 1250 als Kombination aus Texten und Bildern angelegte *Credo* des Jean de Joinville eine Erklärung liefern, warum die Sinne seit dem mittleren 13. Jahrhundert als weibliche Figuren

126 Vgl. Cerquiglini 1989, S. 110–126. Vgl. auch den Ansatz von Mühlethaler/Cornilliat 2001.

127 Auch für die frühe mündliche Vermittlung des *Rosenromans* vor höfischem Publikum stellt sich die Frage, in welcher Art die dort beschriebenen Personifikationen vorgestellt wurden, setzte die private Lektüre von Texten doch vermutlich erst später ein, wie Bouchet 2008 darlegt. Zu Vermittlungsformen der Literatur vgl. Huot 1987. Mit Blick auf Guillaume de Machaut: McGrady 2013.

128 Diese Formen der Übertragung analysiert Poirion/Weber 1999 anhand einiger ausgewählter Personifikationen für die Literatur des 13. Jahrhunderts.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

dargestellt werden.¹²⁹ Hier werden nämlich die fünf klugen Jungfrauen als die fünf Sinne des Menschen bestimmt. Die der Passage beigegebene Miniatur mit fünf Frauengestalten zeigt erstmals die weiblichen Personifikationen der Sinne, wobei der nebenstehende Text diese offenbar ungewohnte Vorstellung explizit für die Miniatur erläutert.¹³⁰ Ob freilich das Werk des Jean de Joinville, das offenbar wenig verbreitet war, irgendeinen Einfluss auf die nachfolgenden Verkörperungen der Sinne hatte, kann nicht mehr entschieden werden. Wenn wenig später im *Verger de Soulas* (ca. 1300), einer Sammlung von Diagrammen mit didaktisch aufbereiteten Glaubensinhalten, die Sinne ebenfalls eine weibliche Gestalt haben, ohne dass ein Bezug zu Joinville eindeutig erkennbar wäre, so könnte dies auch dafür sprechen, dass solche Vorstellungen in unterschiedlichen Kontexten unabhängig voneinander und mit jeweils anderen Begründungen entwickelt wurden.¹³¹ Die Überführung eines biblischen Exempels in allegorische Frauenfiguren eröffnet jedenfalls einen ganz neuen Spielraum für Bilddeutungen. So können nun in der *Somme le Roi* des Frère Laurent nach demselben Verfahren die sieben Jungfrauen, die die Bäume des mystischen Gartens bewässern, mit den sieben Tugenden verbunden werden (Abb. 4) – die Beispiele ließen sich fortsetzen.¹³²

Ohne hier auf die weitere Entwicklung der Sinnes-Personifikationen einzugehen, lässt sich an diesen Beispielen doch schon Grundsätzliches ablesen: Die Verbindung von neutralen Figuren mit Attributen, von Jungfrauen mit den Insignien der Tugenden oder der Sinne kommt bei diesen Werken vor allem durch die Einbindung der Personifikationen in die topologische Ordnung von Texten zustande. Die Zeichen werden in einem Parcours sukzessive den Figuren zugeschrieben, die mnemotechnischen Prämissen eines vorgängigen Textes bestimmen die Entstehung gemalter

129 Zu den weiblichen Personifikationen der Sinne vgl. *I cinque sensi / The five senses = Micrologus* 10 (2002). Nordenfalk 1985, S. 1–22.

130 Jean de Joinville: *Credo*, in: Friedman 1958, S. 48 f., fol. 12v: „La profecie de l’uevre poez veoir par les .v. sages et par les .v. foles, que vous veez ci devant pointes, qui senefient les cinc senz de l’ome [...]“. Die Handschrift wird in der BnF unter Ms. NAF 4509v aufbewahrt, auf 12r erscheint eine Miniatur mit Darstellung der 5 klugen und nachfolgend auf 12v der 5 törichten Jungfrauen.

131 *Verger de Soulas*, BnF, Ms. fr. 9220, fol. 15v mit einer tabellarischen Darstellung der sieben Dogmen zur Passion. Vgl. zur Handschrift und den damit verbundenen Bildserien in weiteren überlieferten Handschriften Ransom 2002.

132 Sandler 1984, S. 92; Millar 1959, S. 22. Vgl. die Inschrift zu BL, Add. 54180, fol. 69v: „Cest li iardins des vertus. Li vij. arbre senefient les vij. vertuz dont cist livre parle. Li abre du melieu senefie ihesu crist. Souz qui croissent les vertuz. Ces .vij. fontaines de cest iardin sont les vij. Dons du saint esperit qui arousent le iardin. Ces vij. Puceles qui puisent en ces .vij. fontaines sont les .vij. petitions de la paternoster qui empentrent les .vij. dons du saint esperit.“ Die Bildformel findet sich auch in einer wesentlich späteren Variante der *Somme le Roi* wieder, vgl. die Handschrift von 1464, BnF, Ms. fr. 958, fol. 41v.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 4 Tugenden, in: *Somme Le Roi* des Frère Laurent, ca. 1295, BL, Add. 54180, fol. 69v.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

Personifikationen, die dann ihrerseits verbreitet werden können. Joinvilles *Credo*, Frère Laurents *Somme le Roi* und ähnliche illustrierte Texte weisen darauf hin, dass eine Personifikationsallegorie aus verschiedensten Elementen kombiniert werden konnte, die entstehenden Figuren aber außerhalb des Textes nicht von dauerhafter Wirkung waren. Doch solche ‚Sets‘ aus mehreren Personifikationen, die nur als vollständige Reihe Sinn stiften, werden schnell mit den unzähligen neu ‚produzierten‘ einzelnen Personifikationen kombiniert, wie sie prominent erstmals im *Rosenroman* vorgestellt werden.¹³³ Viele der hier entwickelten Personifikationen finden sich in Abwandlung auch in anderen Werken wieder, denn nachfolgende Autoren und Autorinnen setzen sich immer wieder mit diesem berühmten allegorischen Weg auseinander.¹³⁴ Insofern lohnt sich nochmal ein genauerer Blick auf die Figurenwelt des *Rosenromans*. Douglas Kelly unterscheidet in diesem Text drei Ebenen von Personifikationen: die bereits angesprochenen negativen Figuren, die auf den Mauern des Gartens *Déduit* gemalt erscheinen, Tugendpersonifikationen, die das Wesen des idealen *fin amant* veranschaulichen, und Götterpersonifikationen, die das Geschehen um die Rose begleiten.¹³⁵ Jene Figuren, die auf den allegorischen Wegen den Protagonisten nur flüchtig begegnen, bekommen Kelly zufolge im Verlauf des Textes einen ganz anderen Stellenwert als die Assistenzfiguren, die im *Rosenroman* (oder in vergleichbaren Werken) die Hauptfigur auf dem rechten oder falschen Weg begleiten. Doch mitnichten sind diese Differenzierungen auf die gemalten Personifikationen, die in diese narrative Topologie hineingesetzt werden, einfach zu übertragen. Die überlieferten illuminierten Handschriften des *Rosenromans* bieten hier jedenfalls sehr unterschiedliche Strategien an: So lässt sich bei den verschiedenen Illustrationszyklen des *Rosenromans* gleichwohl unterscheiden, ob die gemalten Laster an der Gartenmauer als Malereien oder als Erscheinungen wahrgenommen werden. Eine um 1400 illustrierte Handschrift des *Rosenromans* etwa bietet eine besondere Sicht auf den Garten, an dessen Außenwand die Laster als Reliefs dargestellt werden (Abb. 5).¹³⁶ Ohnehin ist diese Titelillustration mehr als eine Zusammenfassung des Textes zu verstehen denn als Illustration der Eingangssequenz, wenn bereits innerhalb der Gartenmauern Narziss an der Quelle gezeigt wird.

Die Umdeutung der Malereien auf der Gartenmauer in Reliefs ist eine bedeutende Variante auf den Text, weil dort explizit von den kostbaren Farben der Frauengestalten – Azurblau und Gold – die Rede ist und betont wird, dass es sich um Malerei

133 Zu diesem Prozess vgl. Dragonetti 1960.

134 So liefert bereits Gui de Mori um 1290 eine Neudichtung des wenige Jahrzehnte zuvor abgeschlossenen *Rosenromans*, vgl. Valentini 2007. Vgl. für Nachwirkungen des *Rosenromans* im 14. Jahrhundert vor allem Badel 1980; ebenso Bel/Braet (Hgg.) 2006.

135 Kelly 1978, S. 58.

136 BL, Ms. Eg. 1069, fol. 1r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 5 *Le Jardin de Dedit*, in: Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Roman de la Rose*, 15. Jahrhundert, BL, Ms. Eg. 1069, fol. 1r.

handelt: Erwähnt werden vom träumenden *Amant* zu Beginn sowohl Malerei als auch Skulptur, die sich an der Außenmauer des Gartens befinden.¹³⁷ Bemerkenswert erscheint an dieser Handschrift der British Library, dass hier sehr explizit Reliefs dargestellt werden, die möglicherweise als Überbietungstopos der Malerei fungieren sollen – in den Stein gehauene Frauengestalten, die offenbar bei dem Betrachter eben jene Affekte evozieren sollen, von denen im Prolog des *Rosenromans* die Rede ist.¹³⁸ Die illustrierten Varianten reagieren sehr unterschiedlich auf die bildhafte Ebene des Textes, und es gibt einige malerische Umsetzungen der Gartenmauer, auf der alle beschriebenen Laster als Malereien gezeigt werden. Der mediale Unterschied zu den anderen Figuren innerhalb des Gartens wird dadurch im Illustrationszyklus

¹³⁷ Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose* (Hg. Strubel 1992), S. 48, vv. 130–142: „Si vi un vergier grant et lé/Tout clos de haut mur bataillié,/Portrait et dehors entaillié/A maintes riches escritures./Les ymages et les pointures/Du mur volentiers remiré,/Si com c'iere, et vous diré/De ces ymages la semblance,/Si com moi vient a remembrance.“ Weiter heißt es am Ende der Beschreibung aller Frauengestalten (ebd. S. 66, vv. 463–466): „Ces ymages bien avisé/Que si com je l'ai devisé/Furent a or et a azur/De toutes parz pointes au mur.“

¹³⁸ Zur Handschrift u. a. Braet 2002, S. 203.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

offensichtlich, und er korrespondiert zugleich mit den verschiedenen Personifikationstypen des Textes, weil handelnde und repräsentierte Verkörperungen abstrakter Begriffe unterschieden werden.

Indes existieren ebenso viele Illustrationszyklen, in denen die einzelnen Laster auf der Gartenmauer als kleinformatige Miniaturen neben den Beschreibungen des Textes begegnen. Zwischen ihnen und den anderen allegorischen Figuren der Handlung besteht in diesen visuellen Umsetzungen kein qualitativer Unterschied, und ihr medialer Status ist derselbe wie der aller anderen allegorischen Figuren: Alle gemalten Personifikationen erscheinen hier in die Textarchitektur eingepasst. Von dem Umstand, dass die Laster zu Beginn des Textes auf eine Mauer gemalt sind, erfährt man in diesen Handschriften nur aus dem Text.¹³⁹ So erscheinen in einer illuminierten Variante von ca. 1340 die Figuren *Hayne* und *Vilainie* als einspaltige Miniaturen, die in den Textverlauf eingefügt sind (Abb. 6).¹⁴⁰ Während bereits der Text selbst *Vilainie* und andere Laster eindringlich vor Augen stellt, setzt die illuminierte Handschrift quasi als Dopplung die gemalten Bildfelder in den fortlaufenden Text. Das Indizieren der Bilder fällt bei der Lektüre ins Auge – „Ens en le milieu vi hayne“ steht unter der gemalten Personifikation des Hasses, die sich der Beschreibung gemäß in rasendem Zorn bewegt. Und auch die Miniatur mit *Vilainie* wird durch einen verbalen Fingerzeig mit dem Text (der zudem leicht von anderen Vorlagen variiert) verbunden, „Son non desus sa teste vi“.¹⁴¹ Dabei wird der Blick des *Amant* mit dem des Lesers und Betrachters verbunden und eine doppelte Evidenz geschaffen – ich sehe, „vi“, verschränkt die allegorische Figur des Träumenden mit dem Blick des Betrachters auf die Miniaturen. Die *descriptio* dieser Figuren scheint damit nicht nur die Imagination des Lesers oder der Leserin anzusprechen, sondern zugleich ins benachbarte Medium zu führen.¹⁴²

Diese Differenzierung bei den Illustrationszyklen des *Rosenromans*, wie sie an dieser Stelle nur grob skizziert werden kann, ist schon deshalb bedeutsam, als sich hier zwei Sichtweisen auf das allegorische Tableau zeigen, das der Text entwirft: Die Variante in Ms. Eg. 1069, die die Malereimetaphorik des Textes im Bildzyklus

139 Vgl. etwa auf romandelarose.org den überwiegenden Teil der illustrierten Handschriften, die die Figuren auf der Mauer als einzelne Miniaturen im Textverbund fassen.

140 BL, Royal 20 A XVII, fol. 3r.

141 Also in etwa: „Sein Name ist über seinem Kopf zu sehen.“ Der Text der Handschrift variiert leicht. In der Edition von Strubel 1992 heißt es etwa „Enz en le mur vi ge haine“ (S. 48, v. 143) bzw. für *Vilainie* „Son non desus sa teste lui“ (ebd., S. 50, v. 158.)

142 Schon die Personifikationen, die in der *Psychomachia* ihren kämpferischen Auftritt haben, sind in gewisser Weise visuelle Markierungen innerhalb eines Textes. Zwar sind die Figuren eingebunden in ihre Rollen und Funktionen, doch stehen sie an der Grenze zwischen Text und Bild. Zur *Psychomachia* in der Kunst vgl. Hourihane (Hg.) 2000; Norman 1988; Katzenellenbogen 1939.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 6 Hayne und Vilainie, in:
 Guillaume de Lorris/Jean de
 Meun: *Roman de la Rose*, ca. 1340,
 BL, Royal 20 A XVII, f. 3r.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

variiert, unterstreicht den Funktionsunterschied der allegorischen Figuren, der in der literarischen Vorlage eine Rolle spielt. Die Handschrift mit den unscheinbareren einspaltigen Miniaturen in BL, Royal 20 A XVII nivelliert diese Differenzierungen des Textes und zeigt alle Personifikationen des *Rosenromans* auf derselben visuellen Ebene: Damit ordnet sie die Figuren visuell der Topologie der Erzählung unter. Für das große Bildreservoir an erhaltenen Illustrationszyklen des *Rosenromans* steht eine systematische Untersuchung dieser Zusammenhänge aus. Dass allerdings bei Umsetzung der detailreichen Beschreibungen in der Eingangssequenz des *Rosenromans* signifikante Unterschiede zu beobachten sind, sagt viel über die Wertigkeit von Personifikationen und ihre Positionierung zwischen Text und Bild aus. Das mehrfache Verweisen auf Bildaffekte, die durch die fiktiven Bilder auf den Mauern des Gartens aufscheinen, muss daher in einem übergreifenden Kontext gesehen werden.¹⁴³ Diese Analogien zwischen Text- und Bildproduktion sind für spätere Dichtungen bedeutsam – insbesondere, wie sich Guillaume de Machaut mit der Bildwelt seiner Texte auseinandersetzt.¹⁴⁴ Viele Motive und einzelne Figuren des *Rosenromans* werden in der Folgezeit in anderen Kontexten zitiert, die durch diese Vermittlung auch außerhalb des engen medialen Rahmens der Buchmalerei wirksam werden: Die zunächst intertextuellen Bezüge werden im Verlauf der Rezeptionsgeschichte zu intermedialen Bezügen. So erlangt *Faux Semblant* als Figur unter anderem bei Christine de Pizan in ihrem *Livre de la Mutacion de Fortune* neue Bedeutung.¹⁴⁵

Der Erfolg des Werks ist beeindruckend. Der Umstand, dass durch seine große Verbreitung nicht nur ein neuer Text den Markt eroberte, sondern – da es sich dabei überwiegend um kostbar illustrierte Handschriften handelte – parallel dazu ein riesiges Konvolut an Bildern in den Sehhorizont des zunächst adligen Zielpublikums geriet, ist bisher jedoch nur ungenügend berücksichtigt worden. Das Konzipieren von gemalten Personifikationen *ad seriatim* muss stärker in die Überlegungen zur Bildproduktion nach 1300 einbezogen werden,¹⁴⁶ denn es scheint, dass durch die verstärkte Produktion illustrierter Handschriften für einen adligen Interessentenkreis Personifikationen zu vertrauten Erscheinungsbildern wurden, die nicht nur im Kontext christlicher Tugend- und Lasterlehren Verwendung fanden, sondern nunmehr als Geleitfiguren und Affektträger dem Handschriftenbenutzer beistanden. Die Bereitstellung von Personifikationen für diverse Anwendungsbereiche geschah also nicht nur

143 Gally 1995 zeigt hierbei die komplexe Blickführung des *Rosenromans* auf, der die Augen des Lesers von den vielzitierten bemalten Mauern des Gartens über den Kristall bis hin zu Pygmalions Statue als Ausweis künstlerischen *engin* leitet.

144 Ebd., S. 31; Michèle Gally verweist auf Cerquilini 1985, S. 203.

145 Kelly 2006, S. 10f.; De Wolf 1993.

146 Datenbanken wie <http://romandelarose.org> erlauben mittlerweile eben auch die quantitative Analyse dieser allegorischen Bildmaschinerie.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

durch die Verbreitung von Texten, sondern durch die reziproke Wirkung von Texten und Bildern. Dass beispielsweise die Buchmaler Richard und Jeanne de Montbaston in ihrer Werkstatt über 20 Handschriften des *Rosenromans* illustrierten und damit zu einem nicht geringen Teil wohl nachfolgende Schöpfungen beeinflusst haben dürften, sei an dieser Stelle hervorgehoben.¹⁴⁷ Die hier vertretene Annahme ist, dass die massive Präsenz der Personifikation in Kunst und Literatur und die damit einhergehende Konditionierung der zeitgenössischen Wahrnehmung gleichzeitig zu neuen Aufgaben und Funktionen dieser allegorischen Verkörperungen geführt haben.

Was die Funktion von Personifikationen in spätmittelalterlichen Texten anbelangt, sind mehrere Motive vorstellbar. Als Grundkonstituente der Personifikation könnte die klassische Trias der Begriffe *docere*, *delectare* und *movere* stehen – weniger im engeren Sinne im Kontext der Rhetorik als vielmehr als Möglichkeit der Zuweisung und Einteilung. Die Funktion der Allegorie ist für Christine de Pizan noch gegen 1400 vor allem die Erbauung der Seele, wie sie in ihrem Prolog zur *Epître d’Othea* formuliert.¹⁴⁸ Bekanntermaßen greift auch Francesco da Barberino in seinen *Documenti d’Amore* auf die Wirkmacht der Bilder zurück, um seine allegorischen Figurationen zu erklären, da diese sich nicht nur durch Worte darlegen ließen.¹⁴⁹ In manchen Beispielen scheint das *movere* und die bereits skizzierte ‚affektive Integration‘ des Betrachters eine Rolle zu spielen, wie die Einführung der personifizierten *Vilainie* an den Mauern des Gartens im *Rosenroman* gezeigt hat. Doch nicht nur die Berührung und Erschütterung der Seele wird durch diese Bildebene erreicht, die Malerei vermag – wie es noch um 1400 von Jean Gerson formuliert wird – besser als gelehrte Texte den Menschen zu belehren: So zumindest lautet ein wiederkehrender literarischer Topos, der allegorischen Bildern ein höheres affektives Potential bescheinigt.¹⁵⁰ Kontinuierlich verbreitert sich hier das

147 Rouse/Rouse 2000.

148 Christine de Pizan: *Epître Othea* (Hg. Parussa 1999), S. 201: „Prologue a allegorie le propos de nostre matiere, appliquerons la Sainte Escripiture a noz dis, a l’edificacion de l’ame estant en cestui miserable monde.“

149 MacLaren 2007, S. 75. Belting 1989; Blume 2015; Smout 2017 mit dem Fokus auf die *Regia Carmina*; Helffenstein 2021, bes. S. 32–39.

150 Diese topische Wendung findet sich beispielsweise im *Jardin amoureux de l’ame*, ediert in: Jean Gerson: *Œuvres complètes* (Hg. Glorieux 1960–1973), Bd. 7 / 1, S. 147, der die Beschreibung der im Garten enthaltenen Malereien mit dem didaktischen Vorteil der Malerei beschließt: „Le IX^e chapitre est de la peinture du jardin en especial. Mais de toutes les choses qui sont tant beles et plaisantes, la sainte ame premierement regarde et diligement considere les nobles peintures qui sont au mur du jardin soubtillement figurees. La voit elle les œuvres de la divine sapience, les merveilles de la sainte escripture, les histoires de la Bible, les enseignements des evangiles, les miracles de Jhesucrist, les faits des apostres, les victoires des martyrs, les vertus des confesseurs, les louanges des vierges, les vies des Peres, les dis des sains hommes, les exemples des sages et generalement la puet elle veoir tout ce qui appartient a la doctrine

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten in Text und Bild in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, und von den angesprochenen Bildaffekten zehren in der Nachfolge des *Rosenromans* viele Werke. Watriquet de Couvin lässt in *Li tornois des dames* (1327) ein Glasfenster im Traum des Erzähler-Ichs erscheinen, auf dem ein Kampf zwischen Männern und Frauen dargestellt ist. Das geträumte Fenster, das dem Text zufolge durch seine besonders schöne Ausführung besticht, ist eine kleine Ekphrasis, die schließlich durch die Personifikation der *Dame Vérité* erklärt wird. Dem Dichter wird im Traum die Deutung des Bildes geliefert, die als *glose* die Auflösung des auf den ersten Blick enigmatischen Kunstwerks erlaubt.¹⁵¹ Die Illustration am Beginn dieses Textes zeigt, dass hierfür der klassische Einstieg in eine Traumfiktion gewählt wurde. Der Autor selbst liegt vor einem Gemäuer, offenbar jenem, in dem er mittags eingeschlafen war und geträumt hatte. Das im Text detailreich beschriebene Bild jedoch ist der Imagination des Lesers überlassen (Abb. 7).¹⁵² Schon Walter Blank bezeichnet die Vorgabe des Sinngehalts als konstitutiven Bestandteil des allegorischen Verfahrens, weshalb in einem allegorischen Text stets eine Ding- und eine Bedeutungsebene angelegt sein müssten – hier aufgeteilt in die Beschreibung und schließlich Erklärung des Glasfensters.¹⁵³ Es lässt sich an dieser Stelle die Frage anschließen, wie sich die Malereien, die sich in den Texten als Einstieg in die Traumfiktion und Deutung andienen, zum Betrachter verhalten, denn die Darbietung einer kunstvoll gemalten Projektionsfläche wie das bei Watriquet erwähnte Glasfenster dient eben nicht nur der Darlegung von Deutungen, sondern appelliert auf besondere Weise an die Aufmerksamkeit des Rezipienten – das Ausmalen des Glasfensters in leuchtenden Farben und in anspruchsvoller Komposition ist Aufgabe der Phantasie. Die Verknüpfung von wahrheitsgetreuer Beschreibung

espirituelle de son sauvement. O comme icy a noble peinture qui contient telle doctrine a qui ne se puet comparer la mondaine philosophie ne quelleconque science humaine.“

151 Watriquet: *Dits* (Hg. Scheler 1868), S. 235, vv. 120–141: „Un jour estoie après disner / Alez, pour moi esbanoier, / Ou paveillon haut apoer / En une tornelle petite, / De verrieres painte et escripte, / Belle et gente et de riche atour ; / Si vi .i. tournoi tout entour / Pourtrait et paint en la verriere, / Dont j’oi merueille moult très fiere, / Combien que li veoirs fust biaux / Car cis tournois et cis cembiaus / Dont ci vous sui avamparliers, / De dames contre chevaliers / Estoit touz ordenez et fais ; / Mais merueilleus estoit li fais / Et orribles à esgarder, / Car si mal couvrir et garder / Chascuns chevaliers se savoit / Que force ne pooir n’avoit / De soi desfendre vers sa dame. / A euls seroit honte et disfame / S’en disoie la verité [...]“

152 BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3525, fol. 3v. Pomel 1995, S. 256f., führt dieses Beispiel aus, und Regalado 1993, S. 141f., verweist auf den Text von Watriquet, in dem der Kampf der Tugenden und Laster ebeno wie im *Roman de Fauvel* und anderen zeitgenössischen Reaktivierungen der *Psychomachia* thematisiert wird. Robertson 1962, S. 63, spricht vom Vergnügen am Rätselhaften und setzt fort: „It is a manifestation of a fully formed and deeply felt aesthetic theory whose assumptions permeate medieval art and literature generally.“

153 Blank 1992, S. 27.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 7 *Dame Vérité*, in: Watriquet de Couvin: *Li tornois des dames*, ca. 1330, BnF, Bibliothèque d' Arsenal, Ms. 3525, fol. 3v.

2.1 Strukturen und Architekturen für Personifikationen

und allegorischer Argumentation wird dem Rezipienten des Weiteren in einem Wortspiel nahegelegt: Im Beschreiben des Glasfensters vermerkt der Autor, „S'en disoie la verité“, um kurz darauf der personifizierten Wahrheit selbst zu begegnen. Die Personifikation erwächst in dieser Darstellung direkt aus dem Kunstwerk, das wiederum den Imaginationsprozess des Erzähler-Ichs abbildet.¹⁵⁴

Ein bildhafter Einstieg in den allegorischen Text begegnet auch im *Roman de Fauvel*, der in Parallele zum *Rosenroman* den Auftakt der allegorischen Erzählung über eine Bildbeschreibung gestaltet. Die politisch-allegorische Satire um den Antikönig Fauvel in Gestalt eines Esels, der von höchsten Vertretern in Klerus und Adel umschmeichelt wird und durch *Dame Fortune* an die Macht gelangt, um eine verkehrte Weltordnung zu erschaffen, operiert zentral mit Personifikationen. Im ersten Buch des Fauvel-Textes werden Wandmalereien beschrieben, die Angehörige verschiedener Gesellschaftsschichten zeigen, welche Fauvel streicheln: „De Fauvel que tant voi torcher / Doucement, sanz lui escorcher, / Sui entrez en merencolie, / Pour ce qu'est beste si polie. / Souvent le voient en peinture / Tex que ne sevent sa figure.“¹⁵⁵ Dieses beschriebene Bild des Esels, der von verschiedenen Interessengruppen gestriegelt und gestreichelt wird, erscheint im Hauptüberlieferungsträger, BnF, Ms. fr. 146, sowohl als Illustration als auch als Teil der bildhaften Schilderung der Palastausstattung. Dargestellt werden im Text die Geschichten um die bekannte literarische Gestalt Renart, die auf den Mauern des Palastes des Antiherrschers Fauvel gemalt erscheinen.¹⁵⁶ Hier spiegelt sich das *Procedere* des *Rosenromans*: Der Rezipient wird narrativ an einen Ort geführt, dieses Mal in einen Palast, und die allegorische Ebene des Textes wird ihm explizit vor Augen gestellt, indem die zu imaginierenden Wandmalereien beschrieben werden. Die komplexe Anordnung von Bildern, Texten und Noten in der Handschrift BnF, Ms. fr. 146, die der einzige vollständige Überlieferungsträger des *Roman de Fauvel* ist, eignete sich offenbar nur bedingt zur

154 Watriquet: *Dits* (Hg. Scheler 1868), S. 236.

155 Der Name Fauvel ist ein Akronym aus *Flaterie* [Schmeichelei], *Avarice*, [Geiz] *U/Vilanie* [Bosheit], *Variété* [Unbeständigkeit], *Envie* [Neid] und *Lâcheté* [Feigheit]. *Roman de Fauvel* (Hg. Strubel 2012), S. 128, vv. 1–5. Dazu auch Strubel 2002, S. 207, und Mühlethaler 2003, S. 182, mit Verweis auf die Verbindung der gemalten und imaginierten Bilder bei Boethius und im *Roman de la Rose*. Vgl. Mühlethaler, *Du grotesque à la satire, du rire à la morale* 2009, S. 182–190; Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir: lire la satire médiévale* 1994; Bent/Wathey (Hgg.) 1998. Die Figur dieses Antikönigs ist schon aus früheren Texten bekannt, etwa dem *Dit de Fauvain* vom Ende des 13. Jahrhunderts von Raoul le Petit. Vgl. zur Überlieferungslage Brun, Laurent / Modena, Serena: Gervais du Bus, in: ARLIMA (<https://arlima.net/no/281>, aufgerufen am 22.11.2021).

156 Kauffmann 1998, S. 288; *Roman de Fauvel* (Hg. Strubel 2012), S. 278, vv. 1393–1396: „Et de Renart toute l'istoire / Y estoit peinte a grant memoire. Et sachez, illeuquez meïsmes / Ot pluseurs decevans sophismes“ etc.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Vervielfältigung, doch allegorische Versatzstücke wie der umschmeichelte königliche Esel Fauvel lassen sich noch viel später beispielsweise im Festwesen beobachten.¹⁵⁷

Die Handlungen aus dem *Roman de Fauvel* oder aus Watriquets Texten boten den Rezipierenden freilich nichts grundsätzlich Neues, viele Motive waren schon zu diesem Zeitpunkt etabliert. Abgesehen von den poetisch präsentierten Personifikationen sind die Gestalten der Tugenden und Laster oder der schon um 1300 topisch aufrufbare Kampf zwischen ihnen nach Vorbild der *Psychomachia* ein vertrautes Bild in Portalplastik, Glasmalerei und Buchmalerei, das es je nur neu zu beleben und zu verorten galt. Die gemalten Personifikationen wenden sich auf andere Weise an den Betrachter, ist ihr Deutungsangebot doch weitaus offener formuliert. Um es in der Terminologie Walter Blanks auszudrücken: Erkennbar und explizit ist nur die Dingebene, während die Deutungsebene zur Aufgabe des Bildbetrachters wird.¹⁵⁸ Nicht selten scheint es, als sei die Vorgabe, gerade das Enigmatische einer Komposition ohne derartige Hilfestellungen zu entschlüsseln, die eigentliche Herausforderung. Die *glose* verfasst letztendlich jener Betrachter, der die Technik des ‚doppelten Blicks‘ beherrscht – oder diese durch die bildhaften Einstiege allegorischer Texte immer wieder einübt.¹⁵⁹

Die Traumfiktion als Rahmen und topologisches Ordnungskonzept für das allegorische Figureninventar eignete sich in ganz besonderer Weise für die Vermittlung in illustrierten Handschriften, und eine ganze Reihe von allegorischen Texten greift seit dem 13. Jahrhundert auf diese Grundstruktur zurück, die zahlreiche autoritative Vorbilder kennt.¹⁶⁰ Dass die *ymages* der allegorischen Erzählungen einen so deutlichen Niederschlag in den Bildzyklen dieser Handschriften fanden, liegt auch in der großen Bedeutung dieser Phantasmen für den mittelalterlichen Rezipienten begründet, für den die Unterscheidung zwischen Text und Bild womöglich kaum maßgeblich ist. Giorgio Agamben verweist auf die Bedeutung des Phantasmas für die Erkenntnis, ohne die der Prozess des Denkens gar nicht erst in Bewegung gesetzt werden kann: „In diesem exegetischen Prozess, in dem das Mittelalter eine seiner originellsten und schöpferischsten Anschauungen verbirgt, polarisiert sich das Phantasma und wird zum Schauplatz einer Grenzerfahrung der Seele, die darin zur Entrücktheit des Göttlichen aufsteigen oder aber in den schwindelerregenden

157 Zum Motiv aus dem *Roman de Fauvel* vgl. Logemann, Rollenspiel 2011.

158 Blank 1992. Auf die Problematik der Verständlichkeit allegorischer Bildformen geht auch Fricke 2012 ein, hier bes. S. 36, in Rückgriff auf Friedrich Ohlys Überlegungen zur „vollständigen Dingbedeutung“, vgl. etwa Ohly 1958.

159 Zu dieser Inszenierung des doppelten Blicks vgl. Pomel 1995.

160 Dazu Bogen 2001.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

Abgrund von Übel und Verderben abstürzen kann.“¹⁶¹ Von solchen Grenzerfahrungen zeugt ein Text, für den der *Rosenroman* von Guillaume de Lorris und Jean le Meun wichtige Bausteine lieferte: Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine*. Seine Überlieferungsgeschichte ist medial noch einflussreicher als jene des *Rosenromans*, jedoch nahm man sich ihrer erst in jüngster Vergangenheit an. Der 1295 geborene Zisterziensermönch Guillaume de Digulleville wurde mit seinen Dichtungen höchst bedeutsam für die allegorische Literatur des folgenden Jahrhunderts, denn er setzte sich in seinem Œuvre mehrfach mit der Frage auseinander, wie die abstrakten Verkörperungen mit ihren Akzidenzien zusammengehören. Wenn man bedenkt, dass der Autor die Attribute der Tugenden und Laster im Idealfall nicht wie die ‚normalen‘ Gedächtnistheorien als willkürliche Zeichen verstand, sondern als tatsächliche Wesenheiten auffasste, wird offensichtlich, dass in seinen Texten eine besondere Form und ein besonderes Wesen von Gedächtnis-Bildern vorliegen.¹⁶² Bei Guillaume konnte das bildhafte Aufrufen von Tugenden und Lastern im Kopf mit höheren Einsichten und der Übertragung von Eigenschaften einhergehen.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen: Der *Pèlerinage de la Vie humaine* des Guillaume de Digulleville

Der *Pèlerinage de la Vie humaine*, eine allegorische Traumreise in rund 13.000 Versen, verfasst bis 1358 von Guillaume de Digulleville, einem Prior der Zisterzienserabtei von Chaalis, wurde lange Zeit vollkommen unterschätzt. Émile Mâle war das Werk nur wenige Randbemerkungen wert – obgleich er dem Text eigentlich beträchtliches Potential zugestand: „Avec une imagination plus forte, Guillaume de Deguilleville eût été notre Dante, car, lui aussi, il a avec son pèlerin traversé les trois mondes.“¹⁶³

161 Agamben 2005, S. 130. Zwar beziehen sich die Überlegungen Agambens auf die Imagination des Liebenden durch das Phantasma, doch die von ihm vorgestellten Theorien lassen sich m. E. auch auf die Sichtweise von Personifikationen im Mittelalter übertragen, vgl. auch Stewart 2003, hier bes. S. 22f. Weitere Perspektiven auf Imagination im Mittelalter auch bei Krüger/Nova (Hgg.) 2000.

162 Zu diesen Gedächtnistheorien Yates 1994 [1966]; Carruthers 1990; Francomano 2008, S. 17f., in Bezug auf die Allegorie im Mittelalter Poirion/Angelo 1999.

163 Mâle 1908, S. 363. – Zu Guillaume de Digulleville vgl. Pomel, Voies 2001; Hagen 1990; Steiner 2003. Eine ältere Textedition findet sich bei Guillaume de Digulleville: *Le pèlerinage de vie humaine* (Hg. Stürzinger 1893), (Hg. Stürzinger 1893). Zu den Illustrationen der in Heidelberg verwahrten Handschrift vgl. Bergmann 1983; übergreifend die unpublizierte Doktorarbeit von Michael Camille 1984; Amblard 1998; Pomel 2000; Wilde (Hg.) 2004; Biesheuvel 2005; Duval/Pomel (Hgg.) 2008; Maupeu 2009. Eine neue Textedition nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. lat. 1969 mit deutscher Übersetzung ist im Folgenden herangezogen worden:

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Diese spirituellen Pilgerfahrten und ihr christlich-belehrender Inhalt erschienen der Forschung lange Zeit wenig attraktiv. Erst in den 1960er Jahren beschäftigte sich Rosemond Tuve eingehender damit und widmete sich beiläufig ihrer Bildausstattung. Michael Camille konnte in seiner unveröffentlichten Dissertation 1984 auf den überlieferten (aber vor die Digitalisierung großer Handschriftenbestände kaum handhabbaren) Bildreichtum des *Pèlerinage de la Vie humaine* hinweisen und einige ikonographische Besonderheiten der Illustrationszyklen herausarbeiten.¹⁶⁴ Erst seit wenigen Jahren ist das Werk des Guillaume de Digulleville in den Fokus der Forschung gerückt – dies aber vor allem in literaturwissenschaftlicher Perspektive.¹⁶⁵

Zunächst sei kurz auf die wesentlichsten Faktoren von Guillaumes Hauptwerk verwiesen: Guillaume denkt die allegorischen Prämissen des *Rosenromans* weiter und schafft mit seiner Trilogie von *Pèlerinage de la Vie humaine*, *Pèlerinage de l'Âme* und *Pèlerinage de Jesus Christ* ein einflussreiches und umfangreiches Personifikations-theater, das aufgrund seiner Ausrichtung als christliche Seelenreise ohne Widerstände rezipiert und in andere Medien umgesetzt wurde.¹⁶⁶ Dabei gilt es zunächst Gesamtanlage und Größe des literarischen Unternehmens im Blick zu behalten: Guillaume de Digulleville verfasste seine Trilogie der allegorischen Pilgerfahrten in mehreren Etappen zwischen 1330 und 1358. Zunächst entstand in den 1330er Jahren der *Pèlerinage de la Vie humaine*. Zu Beginn der Geschichte liegt der Ich-Erzähler auf dem Bett und sieht in einem Spiegel das Bild des Himmlischen Jerusalem, das das Ziel seiner im Folgenden beschriebenen Pilgerreise sein wird (Abb. 8). Personifikationen, aber auch biblisches Figureninventar begegnen ihm auf der Reise. Der träumende Mönch sieht sich als Pilger von der personifizierten *Grâce Dieu* (Gottesgnade) und der personifizierten *Raison* (Vernunft) durch eine gefahrenreiche Landschaft geleitet. Unterwegs begegnet ihnen ein alter hässlicher Mann namens *Rude Entendement* (grobes Verständnis) oder „Grobverstehen“ als Reflexionsfigur, der durch seine Unfähigkeit, den allegorischen Weg zu verstehen, den Traum bedroht. Kurz darauf muss sich der Pilger zwischen *Labour* (Fleiß) und *Oiseuse* (Müßiggang) entscheiden, eine typische Scheidewegssituation, wie sie sich im 14. Jahrhundert vielfach literarisch zu etablieren begann. Schließlich begegnet er personifizierten Lastern, die äußerst handgreiflich werden und ihn an Leib und Leben bedrohen. *Grâce Dieu* bringt ihn in einer dramatischen Wende durch ein Gebet zurück auf den Pfad der Tugend, badet ihn in Tränen der Reue, durch die ihm vergeben wird, und ermöglicht so einen guten Ausgang. Er beschreitet fortan den Weg der Tugend und rettet damit seine Seele. Auf dem Sterbebett schließlich erklärt

Guillaume de Digulleville: *Pilgerreise* (Hg. Probst 2013). Zur Überlieferungslage des Textes vor allem in Europa vgl. Kablitz/Peters (Hgg.) 2014.

164 Tuve 1966; Camille 1984.

165 Nievergelt 2012; Nievergelt/Kamath (Hgg.) 2013; Kablitz/Peters (Hgg.) 2014.

166 Sheingorn/Clark 2008 und 2007.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

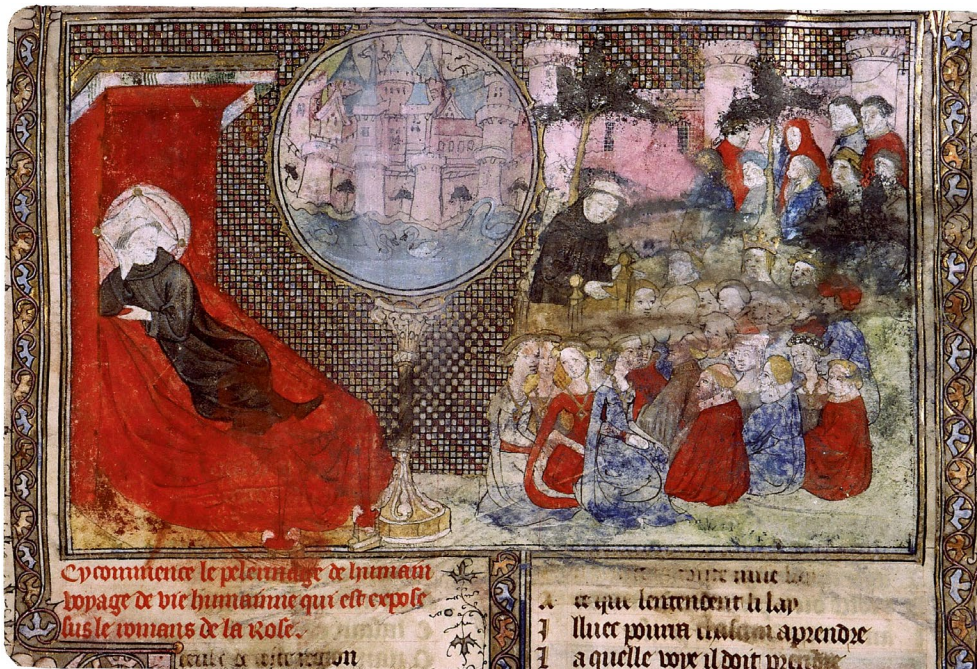


Abb. 8 Der Traum des Erzählers, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque St. Geneviève, Ms. 1130, fol. 1v.

ihm *Grâce Dieu* den Sinn des Todes. Dies ist der Weg aus dem Traum des Erzählers, denn am Ende wacht er vom Glockengeläut seines Klosters wieder auf, womit zugleich das Ende der Traumfiktion angezeigt ist. In diesem ersten Teil seiner Trilogie verwendet Guillaume de Digulleville ausführliche allegorische Beschreibungen, und hierin scheint auch der Erfolg des Werkes zu liegen. Der *Pèlerinage de la Vie humaine* erfuhr in der Folgezeit viel Aufmerksamkeit und wurde weitaus häufiger überliefert als die anderen beiden Teile der Trilogie. Der bildhaften Ebene des Textes scheint es geschuldet, dass dieser erste Teil wesentlich anschlussfähiger für vielfältige Umsetzungen in Bildmedien war als die folgenden Partien. Bemerkenswert erscheint zudem, dass bereits 1355 eine zweite Redaktion des Textes erfolgte.¹⁶⁷

In den 1350er Jahren entstand der *Pèlerinage de l'Âme*, in dem die Projektion des Erzählers nunmehr als kindliche Seele erscheint und den Weg vom Tod zur Erlösung bis zum Paradies durchwandert. Der 1358 entstandene *Pèlerinage de Jhésu Christ*, der letzte Teil der Trilogie, stellt mehr oder weniger eine finale Deutung des christlichen Lebens durch die vier Evangelien dar. Hier übernimmt die biblische Figur Josephs die Rolle des Protagonisten.

¹⁶⁷ Nievergelt 2012, S. 32.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Insgesamt sind nach derzeitigem Stand der Forschung fast 100 Handschriften erhalten, es dürften ursprünglich wesentlich mehr gewesen sein. Zudem setzte schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt eine Übersetzung von Guillaumes Texten bzw. die Weiterverbreitung von einzelnen Bestandteilen oder Prosavarianten das in den *Pèlerinages* entworfene Gerüst eines allegorischen Läuterungswegs fast europaweit durch.¹⁶⁸ Im 15. Jahrhundert erfolgte vor allem in Frankreich eine Umsetzung des *Pèlerinage* in Prosaform, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde der *Roman des trois Pèlerinages* auf Basis von Guillaumes Texten gedruckt.¹⁶⁹ Ohne diesen Verästelungen der Überlieferung im Einzelnen nachgehen zu wollen, wird aus der kurz skizzierten Überlieferungsgeschichte deutlich, dass vor allem der erste Teil der Trilogie an Popularität dem *Rosenroman* mindestens ebenbürtig war – zumal oftmals nur kleine Sequenzen der Ausgangstexte verbreitet und variiert wurden und sich beispielsweise in Chaucers *Canterbury Tales* signifikante Spuren von Guillaumes berühmtem literarischen Pilgerweg finden lassen.¹⁷⁰ Insbesondere im angelsächsischen Sprachraum wurden die *Pèlerinage*-Motive aufgenommen, als englische Autoren im 16. Jahrhundert noch einmal mittelalterliche Traditionen aufleben ließen.¹⁷¹

Dass Guillaume de Digulleville einen für die Entstehung des Prinzips Personifikation bemerkenswerten Text hinterlassen hat, lässt sich daran erkennen, dass er sich im Verlauf seiner allegorischen Pilgerfahrt immer wieder – durchaus auch ironisch – mit den weiblichen Tugenden- und Lasterpersonifikationen auseinandersetzt, die den langen Weg des Pilgers säumen.¹⁷² In der Rahmenhandlung wird dem Erzähler-Ich das Kostüm des Pilgers übergestreift, wodurch der Autor hinter der Maske des personifizierten Pilgers verschwindet. Dieses *Procedere* wird in der Erzählung offengelegt, und das Schlüsselerlebnis des Protagonisten, nämlich die Erfahrung der Trennung von Leib und Seele, führt hinüber in die Welt der Personifikationen. Durch dieses Vorgehen wird zugleich eine wichtige ontologische Verortung der Figuren innerhalb der Erzählung vorgenommen.¹⁷³ Das Anlegen einer Maske (*persona*) durch das Erzähler-Ich verweist zudem auf eine andere wichtige Komponente des Werks, denn die Theatralität des *Pèlerinage de la Vie humaine* fällt im Vergleich mit anderen Werken schnell ins Auge. Für die erste Redaktion des Textes, die in den 1330er Jahren entstand, vermutet Fabienne Pomel eine mündliche Vermittlung des Werks. Nach ihrer Ansicht lassen sich vier Tranchen entsprechend den vom Erzähler vorgegebenen Tagen unterteilen,

168 Ebd. Vgl. zur europäischen Verbreitung Kablitz/Peters (Hgg.) 2014.

169 Nievergelt 2012, S. 32.

170 Siehe unten, S. 83, Anm. 228.

171 Tuve 1966 stellt diesen Bezug zur literarischen Produktion im angelsächsischen Sprachraum zuerst her.

172 Nievergelt 2012, S. 33.

173 Zum Bezug von Tugend und Körper auch Jaeger 1997, S. 117–137.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

in denen das umfangreiche Stück portionsweise vorgetragen werden konnte.¹⁷⁴ Dies steht ganz im Gegensatz zur zweiten Redaktion des *Pèlerinage de la Vie humaine* aus den 1350er Jahren, die offenbar an eine Leserschaft gerichtet ist. Jedoch dominiert – und das ist für die Rezeption des Werks bedeutsam – in der Pilgerfahrten-Trilogie eine Art theatralischer Subtext, „dispositif spectatorial“, wie Fabienne Pomel es formuliert.¹⁷⁵ In allen Versionen wird das Hören, Sprechen oder Vorlesen betont: Überlegen könne man ihrer Ansicht nach sogar, ob die Handlung pantomimisch begleitet wurde – für die Zeit ab 1300 finden sich genügend Belege über solche Ergänzungen des mündlichen Vortrags.¹⁷⁶ Die performative Umsetzung von moralisch-allegorischen Inhalten wird im Entstehungszeitraum der *Pèlerinage*-Trilogie immer wichtiger, wodurch das Gefüge der interagierenden Medien entscheidend erweitert wird. Insbesondere die Allgegenwart der personifizierten Tugenden und Laster in der mittelalterlichen Welt wird dabei deutlich.¹⁷⁷ Der *Pèlerinage de la Vie humaine* erfuhr um 1380 eine Aufführung als *Jeux de Pèlerinage de Vie humaine* und gehört damit zu den frühen *Moralités religieuses*.¹⁷⁸ Nach Fabienne Pomel rekurriert auch die *Passion Notre Dame* auf Guillaume de Digullevilles Textvorlagen. Werner Helmich verweist zudem darauf, dass bereits die ursprünglich zwischen 1330–32 und 1350 verfasste Vorlage durch ihre Dialogstruktur der dramatischen Form eng verwandt ist und benennt weitere *Moralités*, die im Kern auf den *Pèlerinage* zurückgreifen.¹⁷⁹ Guillaume de Digullevilles Erfolg ist darin begründet, dass sein Werk eine religiöse Nutzung der beliebten säkularen Bild- und Figurenwelt des *Roman de la Rose* erlaubte, weshalb sich der Stoff für das religiöse Theater anempfahl.¹⁸⁰ Schon

174 Pomel 2000, S. 160 f., verweist auf einige Darstellungen von Publikum innerhalb der überlieferten *Pèlerinage*-Handschriften, so etwa BnF, Ms. fr. 376; ebenso Hinweise in BnF, Ms fr. 824 und 828 sowie in Ms. fr. 377 und 1647. Nievergelt 2012, S. 31.

175 Pomel 2000.

176 Dazu Pomel 2000, S. 164, die unter anderem auf das Festspiel von 1313 verweist, das Philipp IV. für den englischen König Eduard II. veranstalten ließ. Hier scheint es einen stummen Darsteller gegeben zu haben, wie die Quelle von Petit de Julleville 1880, S. 186–188, beschreibt. Allerdings ist diese Adressierung an den Leser, die Pomel als etwas Besonderes hervorhebt, in vielen moralisch-didaktischen Texten ein vertrauter Grundtenor. Vgl. zu den zahlreichen Belegen der Verbindung von Texten, Bildern und performativen Darbietungen King (Hg.) 2016.

177 Schon für das frühe 14. Jahrhundert ist eine *Moralité* über die sieben Todsünden verbürgt, die von den sieben Tugenden bekehrt werden, offenbar basierend auf dem *Miroir de Vie et de Mort* von Robert de l’Omme von 1266. Vgl. dazu Cohen 1931, Bd. 2, S. 49. Cohen (ebd.) nennt des Weiteren noch den späteren *Jeu à VI personnages* von Bonverier.

178 Vgl. unter anderem Helmich 1976; Nievergelt 2012, S. 35; eine Edition des Mysterienspiels bei Cohen 1920; Sheingorn/Clark 2008. Cohen 1920, S. 134, weist darauf hin, dass 1390 *Gieux des sept vertuz et de sept peschiez mortelz* in Tours aufgeführt wurde.

179 Helmich 1976, S. 31; dazu auch Doudet, Poétique, 2005, S. 119.

180 Dies betont Steiner 2003, S. 30 f.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

1420 verwendete Eustache Mercadé das Hauptwerk von Guillaume de Digulleville als Quelle für ein weiteres Mysterienspiel.¹⁸¹

Doch zunächst sind die zahlreichen erhaltenen Illustrationszyklen, die in verschiedener Qualität und Dichte den niedergeschriebenen Text begleiteten, ein erster Hinweis darauf, welchen Einfluss die Erzählungen des Mönches auf die visuelle Ausgestaltung von Personifikationen hatten. Die bildhafte Sprache hatte, wie es bereits beim *Rosenroman* der Fall war, Konsequenzen für die Bildausstattungen der Handschriften. Viele der hier erstmals nachweisbaren Schlüsselmomente lassen sich nachfolgend in vielen anderen Bildzyklen allegorischer Texte wiederfinden. Dies beginnt bereits bei Guillaumes Schilderung des Übergangs vom träumenden Erzähler zur Personifikation des Pilgers, der sich auf Wanderschaft begibt. Es zeigt sich in den begleitenden Miniaturen einiger Handschriften, dass diese Verwandlung vom träumenden Mönch zum Pilger auch mit einer Veränderung der körperlichen Befindlichkeit einhergeht: Der bereits als Pilger wandernde Mönch wird von seiner Seele verlassen, während sein irdischer Leib zurückbleibt: „Sodann nahm Vernunft mich an ihre Hand, und gänzlich unterwarf ich mich ihr, sie zog, ich schob. So sehr schaffte sie und schaffte ich, dass der Lahme unter mir zu Fall kam und von mir abgestreift wurde. Als ich solchermaßen von der Last befreit war, fühlte ich mich hoch in die Lüfte entrückt.“¹⁸² Daraufhin wird der von seinem irdischem Ballast temporär befreite Pilger von helfenden Personifikationen eingekleidet. Eine Reihe illustrierter Handschriften bilden diesen Entwicklungs- und Erkenntnisprozess auf sehr ähnliche Weise ab: Der liegende und bekleidete Leib des Pilgers wird durch den Mund von einer unbekleideten Seelenfigur ent- und schließlich wieder beseelt. Das Verlassen der Seele ist auf den ersten Blick ein gängiges Bild, das für die Darstellung Sterbender etabliert ist. Doch an dieser Stelle wird die Traumfiktion umkehrbar gemacht: Die Seele wird mit dem Kopf voran wieder in den Mund des sterblichen Körpers gesteckt. Die Heidelberger Handschrift Cod. Pal. lat. 1969, 39r und v zeigt diesen Dialog des Pilgers mit *Natura* in zwei Schritten. Zuerst zieht *Natura* die Seele aus dem Körper, und im nächsten Bild schlüpft diese wieder in den irdischen Leib (Abb. 9 und 10).¹⁸³

181 Dazu Pomel 2000, S. 162.

182 Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 202, vgl. S. 73, vv. 6199–6208: „Adont mist main a moy Raison, Je me mis en son abandon, Elle sacha et je boutoy. Tant fist, tant fis et li et moy Que le contrait fut tresbuscié De Desous moy et deschargié. Quant destoursé ensi je fui, En l’air en haut tout ravi fui. Bien me sambloit que je volasse Et que nulle rien ne pesasse.“

183 Dazu Camille 2002. Die Formbarkeit des Körpers scheint eines der wichtigsten Elemente in Guillaume de Digullevilles und damit auch in Lydgates Pilgerreise zu sein. So formuliert Cooper, 2011, S. 108: „In his poem’s imaginary, the semi-objectified person tends to look more like matter than spirit, matter that is moreover in urgent need of the penitential system’s formative and ultimately salvific power.“

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

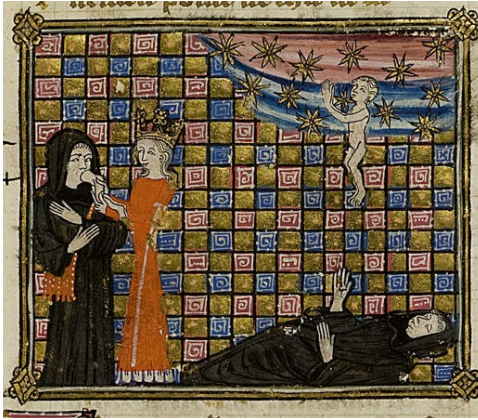


Abb. 9 *Natura* zeigt dem Erzähler, wie die Seele den Körper verlässt und wieder betritt, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1375, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, 39r.



Abb. 10 *Natura* zeigt dem Erzähler, wie die Seele den Körper wieder betritt, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1375, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, 39v.

Der hier beschriebene und visualisierte Prozess ist, wie die Sequenz in Text und Bild deutlich macht, nur temporär. Das Aufwachen des Erzählers steht folgerichtig am Ende des *Pèlerinage de la Vie humaine* – und mit dem Ende des Traums endet das Personifikationstheater. Indem nicht nur auf der Textebene, sondern auch durch zentrale Sequenzen in den Illustrationszyklen der Transformationsprozess vom Erzähler-Ich zum Pilger geschildert wird, wird das Übertreten mehrerer diegetischer Ebenen innerhalb des Werks literarisch und visuell deutlich gemacht.¹⁸⁴ Damit unterscheidet sich das Konzept von Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage* grundlegend vom Auftakt des *Roman de la Rose*, in dem die allegorische Welt durch die bereits transformierte Figur des *Amant* betreten wird.¹⁸⁵

Guillaume nutzt die Allegorie für sein Werk zunächst, um höhere Erkenntnisse, die aufgrund des begrenzten menschlichen Intellekts ansonsten kaum fassbar wären, annäherungsweise darzustellen. Die Allegorie wird dabei als Mittel der Darstellung für Nicht-Darstellbares gefasst. Hier zeigt sich eine klassisch pseudo-dionysische Denkposition des Autors, die bereits Passagen des *Rosenromans* zu entnehmen war.¹⁸⁶

184 Paxson 1994, vor allem S. 75–78 zu der Bedeutung verschiedener diegetischer Ebenen in allegorischen Texten.

185 Zur Spiegelmetaphorik und ihrem allegorischen Bezug vgl. Sandler 1984, hier S. 88–90.

186 Zum *Rosenroman* siehe oben. – Die betreffende Stelle bei Guillaume de Digulleville analysiert Pomel, Voies 2001, S. 509, Anm. 72: „En closture limitée / Qui est finie et bonnée / Ne puet plus que son remplage. / Chose infinie ens boutée / N'i puet estre n'enserrée, / D'essaier seroit folage. / Se celui n'est mie sage / Qui mettre le ciel en cage / Veult et toute rien cr(é)éé, / Tres

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Auch Alanus ab Insulis formuliert diese Funktion der allegorischen Verkörperung in *De planctu naturae*, indem er das beschriebene Bild als Archetyp auffasst.¹⁸⁷ Guillaume arbeitet diese Gedankengänge allerdings weiter aus: Die bildhafte Ebene der Sprache und schließlich das Bild selbst helfen ihm beim Versuch, sich dem Bereich des rein Intelligiblen zu nähern. Nach seinem Bekunden scheint ihm die das Verhältnis von *signes* und *choses signés* (also das Verhältnis von *signa* und *res*) von Zeitgenossen oftmals falsch dargestellt. So offenbart sein *Pèlerinage de la Vie humaine* eine Zusammenführung von *signa* und *res*, indem Attribute der Figuren gleichsam als Accessoires weitergereicht werden, indem Schriftstücke überreicht und verlesen werden. Der Zusammenhang von Zeichen und Bezeichnetem interessiert den Zisterzienser auch in anderen Texten, er entwickelt seine Personifikationen offenbar laufend weiter. Im *Roman de la Fleur de Lys* beschreibt er den seltenen Fall, dass Zeichen und Bezeichnetes sich annähernd entsprechen würden: Die personifizierte *Ratio* stellt dort die mit Winkelmaß, Kompass und Zirkel ausgestattete Personifikation der *Sapientia* als Beispiel dafür vor, dass ihre Zeichen – *signes* – vollkommen treffend und wahr seien. Und darauf aufbauend integrierte Guillaume in seine Pilgerreise die Allegorie über das Winkelmaß des Zimmermanns.¹⁸⁸ Man kann an dieser Stelle nur spekulieren, dass die durch höchste menschliche Weisheit erfundenen Geräte, die ihrerseits der Vermehrung der Weisheit dienen, für Guillaume de Digulleville hier eine perfekte Übereinstimmung erreichen.¹⁸⁹ Jedenfalls wird deutlich, dass das Ringen um das Aussehen von Personifikationen und Allegorien – und Guillaume de Digulleville verwendet immer wieder sehr komplexe Bilder – nicht nur eine Frage künstlerischer Erfindungskraft, sondern vielmehr eines Erkenntniszugangs ist, über den der Mönch von Chaalis ganz offenbar zu verfügen scheint.¹⁹⁰ Bei Guillaume de Digulleville geht es aber nicht nur darum, dass Personifikationen mit ihren Attributen ‚Wesensaussagen‘ treffen. In gewisser Weise suggeriert er, dass man Personifikationen als Engel-ähnliche Wesen auffassen kann,

fol est a grant outrage / Qui celui qui fist l'ouvrage / Veult comprendre en sa casée.“ (*Pèlerinage de l'Âme*, vv. 10958–10969).

187 Kelly 1978, S. 31, verweist in seinem Buch zur mittelalterlichen Imagination auf diese Stelle zu Alanus ab Insulis: *De planctu naturae*, in: PL 210, 442B: „mentali intellectu materialis vocis mihi depinxit imaginem, et quasi archetypha verba idealiter praeconcepta, vocaliter produxit in actum.“

188 Mit dieser Allegorie hat sich ausführlich Cooper 2011 beschäftigt. Vgl. auch Camille 1984.

189 Pomel, Voies 2001, S. 508, vv. 595–600: „Car les signes faillent souvent / Dont il me desplait grandement. / Mais pas ne sont ceulx que tu fais, / Ains sont tous jours tieux signes vrais. / Car selon la proprieté / De cen qu'eulx signent sont signez“; Guillaume de Digulleville: *Le roman de la fleur de lis* (Hg. Piaget 1936).

190 Vgl. etwa Guillaumes Ausführungen zur Rolle des Pax-Zeichens in Text und Illustration, dazu Maupeu, Statut 2008.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

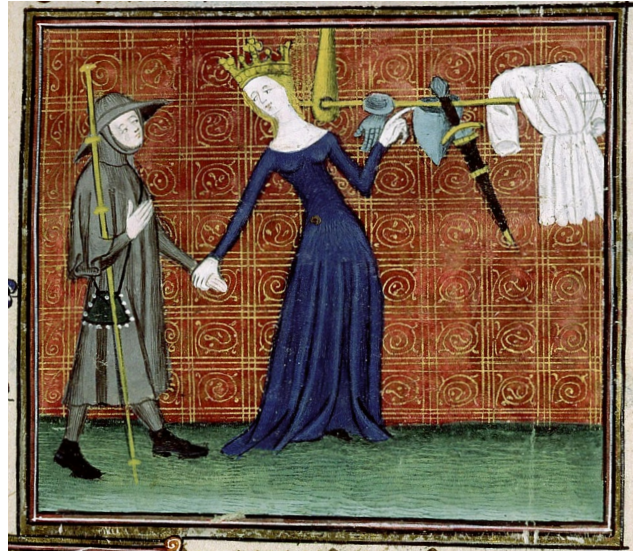


Abb. 11 *Grace Dieu* kleidet den Pilger ein, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 26r.

die dem Menschen helfend bestimmte Eigenschaften vermitteln.¹⁹¹ Dies zeigt sich insbesondere in der Gesamtarchitektur des *Pèlerinage de la Vie humaine*. Die Tugenden, die den Pilger auf seinem schwierigen Weg unterstützen, sind im Gegensatz zu den Lastern wenig abwechslungsreiche Figuren. Zwar sind sie bekrönt und von anmutiger Gestalt, in schlichtem Gewand, jedoch geben sie eher Attribute an den Pilger weiter, als dass sie selbst welche besitzen. *Grâce Dieu* etwa versorgt den Wanderer mit einer Rüstung und mit Waffen, wobei ihre Rüstung zugleich ein Zitat aus dem Epheserbrief 6:11–17 zu sein scheint, in dem Paulus die Nachfolger Christi aufruft, sich mit den *arma Dei* zu bewehren.¹⁹² Dies ist ein wiederkehrendes Motiv in den erhaltenen Bildzyklen: Die Tugenden reichen ihre Eigenschaften als attributive Zeichen weiter, als äußere und materialisierte Projektionen innerer Seelenkräfte (Abb. 11).¹⁹³ Verwendung finden diese Motive in der Folgezeit übrigens vor allem im Moraltheater: Im *Gouvert d'Humanité* empfängt *Humanité*, also die personifizierte Menschlichkeit, ein Pilgerkleid, bestehend aus dem Hut der Liebe, dem Pilgerstab der Standhaftigkeit und dem Mantel der

191 Cuntz/Söffner 2006, S. 294: Die Personifikationen bei Boethius und bei Alanus ab Insulis seien mehr als substanzlose Schattengestalten, denn „sie partizipieren stärker am Sein des Schöpfers als die tatsächlichen Dinge, die *res*, deren Form sich in der Materie konkretisieren kann“. Vgl. auch Whitman 1987. Ähnlich umschreibt es auch Akbari 2004, S. 237, wenn sie darauf verweist, dass die Grenze zwischen übermenschlicher Personifikation und menschlichem Autor im Spätmittelalter an Bedeutung verliere.

192 Cooper 2011, S. 117.

193 Alle größeren Bildzyklen zeigen diese Sequenz der Einkleidung sehr detailreich, vgl. etwa Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 26r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Demut, der nach dem Sündenfall weggeworfen wird – ganz analog zur Ausstattung des Pilgers durch *Grâce Dieu* am Beginn der Digulleville'schen Pilgerfahrt.¹⁹⁴ Diese von *Grâce Dieu* übergebenen Attribute werden von *Mémoire* (Erinnerung) verwaltet. Sie heftet sich zu Beginn der Traumreise unauffällig an die Fersen des Pilgers und kümmert sich um seine Ausrüstung. Zu gegebener Zeit (nachdem der unvorsichtige Pilger von den Lastern niedergestreckt wurde) erinnert sie ihn an diese Teile seiner Ausstattung, welche die überlebensnotwendigen Eigenschaften des Pilgers repräsentieren (Abb. 12).¹⁹⁵ Die hier auftauchenden positiven Figuren wie *Mémoire* oder *Grâce Dieu* offenbaren ihren Status in der christlichen Weltordnung, denn sie sind Mediatoren auf dem Weg ins Jenseits und agieren dabei in ähnlicher Weise wie Engel – mit dem wichtigen Unterschied, dass sie zweifelsohne viel entschiedener und pragmatischer in das Schicksal des Menschen eingreifen können und Zugang zu seinen Emotionen haben.¹⁹⁶ So wenige Attribute im *Pèlerinage* die Verkörperungen der Tugenden mit sich führen, so umfangreich ausgestattet sind die Laster und so ausführlich beschreiben vor allem auch diese selbst ihre Erscheinung und damit ihr Wesen. Grotteske Monstrosität und Hässlichkeit dienen der mahnenden Abschreckung, zum Beispiel wenn der Geiz bzw. *Dame Convoitise* (Herrin Begierde) die Attribute ihrer Verderbtheit auf sechs Arme verteilen muss und dabei noch einen „mahomet“, ein Idol, auf dem Kopf mit sich führt (Abb. 13).¹⁹⁷

Text und Bild erzeugen in den meisten Überlieferungsträgern Redundanzen, doch beide zusammen, monströse Bildform und Wiederholung, unterstützen die Einprägsamkeit der Stationen des Pilgers. Die Personifikationen funktionieren so als perfekte mnemotechnische Hilfsmittel, die sich in zwei unterschiedlichen semiotischen Ausdrucksformen zu einem ganzen Bild ergänzen. Philippe Maupeu betonte diese Inszenierung der Laster als *imagines agentes*, die qua Deformation den Blick

194 Helmich 1976, S. 140, Anm., 662.

195 Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 59v. Im Verlauf der Versuchungen, die den Wanderer vom rechten Pfad führen sollen, ruft die Personifikation der *Mémoire* dem Pilger eben diese Rüstung ins Gedächtnis, die *Grâce Dieu* ihm zu Beginn seiner Reise gab.

196 Im ausgehenden Mittelalter verschwindet die Differenz zwischen menschlichem Erzähler und übermenschlicher Personifikation – eine Dichotomie, die am deutlichsten Boethius mit seiner *De consolatione Philosophiae* abbildet; Kombinationen und Überschneidungen von Personifikationen mit den Gottheiten der Antike und mit historischen Personen werden in diesem Zuge möglich. Dazu insgesamt Akbari 2004. Zum Status der Personifikation zwischen Gott und Mensch vgl. auch De Wolf 1993, S. 144, die Personifikationen innerhalb von Erzählungen von anderen Figuren unterscheidet: „Sans relief, elles se situent en dehors du temps et en dehors de l'espace et fonctionnent difficilement dans la temporalité du récit.“

197 Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 60v. Zu dieser Miniatur auch Amblard 1998, S. 110–113, zur Selbstcharakterisierung von *Avarice* vgl. Pomel, Voies 2001, S. 358. Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 102, vv. 9055–9105.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 12 Memoria trägt dem Pilger die Rüstung hinterher, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 59v.



Abb. 13 Convoitise, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 60v.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

des Rezipienten auf sich lenken.¹⁹⁸ Auffällig ist, dass die Laster durchweg höheren Alters zu sein scheinen. Synonym zur Lasterhaftigkeit wird das hohe Lebensalter (und die damit einhergehende schwindende Attraktivität) als negative Eigenschaft bemüht, während die personifizierte *Jeunesse* (Jugend, Abb. 14) mit geflügelten Füßen dem Pilger in größter Not zu Hilfe eilt.¹⁹⁹ Wenn in der reich illustrierten Handschrift aus dem Besitz des Duc de Berry *Jeunesse* den Pilger mühelos emporhebt, so mag dies ironische Brechungen des Textes spiegeln, der die weibliche Tatkraft gegen den schwachen männlichen Körper des Pilgers ausspielt.²⁰⁰

Auf dem Pilgerweg begegnet vor allem eine dezidierte Weiterentwicklung der Lasterikonographie: Während sich beispielsweise im *Roman de Fauvel* die dargestellten Laster dezent mit ihren Attributen schmücken (und für weitere Beschreibungen der Laster auf den *Roman de la Rose* verwiesen wird)²⁰¹, entwickelt Guillaume de Digulleville in seinen allegorischen Pilgerfahrten wesentlich komplexere Porträts, die ob ihrer monströsen Komponenten eine ganz andere Wirkung erzielen: Die absurd erscheinenden Lasterwesen mit teils externalisierten Sinnesorganen und weiteren körperlichen Deformationen bedienen zugleich die Neugier des Rezipienten.²⁰² Die Verunstaltung jener Figuren, die in erster Linie den Pilger vom rechten Pfad abbringen sollen, führt letzten Endes dazu, dass die Laster weniger anthropomorph erscheinen als die Tugenden, deren primäres Auftreten in den Texten immer mit einem Verweis auf ungewöhnliche Schönheit und Wohlgestalt einhergeht. Einzig die gesichtslose *Mémoire* bildet eine Ausnahme, doch der Pilger – und damit auch der Leser – wird behutsam an ihre seltsame Gestalt herangeführt: „Aber als sie an mich herangekommen war und ich sie richtig wahrgenommen hatte, sah ich, dass ihr Augenlicht hinten auf ihren Nacken gesetzt war: Im Nacken hatte sie die Augen und nach vorne sah sie nichts. Das war eine überaus scheußliche und monströse Sache, so schien mir das, und darüber war ich sehr erstaunt, als ich sie so scheußlich sah.“²⁰³ Darauf wird ihm geantwortet, dass diese Monstrosität der Figur notwendig sei, da es sich um die personifizierte Er-

198 Maupeu, Statut 2008, S. 518.

199 Lallouette 2008.

200 BnF, Ms. fr. 829, fol. 64r. Die Handschrift wird auf 1404 datiert.

201 *Roman de Fauvel* (Hg. Strubel 2012), S. 306, v. 1633: „Et qui en vault savoir la glose / Si voist au romans de la rose.“

202 Mühlethaler 1994, S. 96–100.

203 Zit. nach Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 189. Der Originaltext lautet (ebd. S. 59, vv. 4821–4830): „Mais quant pres de moy fu venue, Et ke l’oc bien aperceü, En son haterel par derriere Vic qu’estoit mise sa lumiere: Ou haterel les iex avoit, / Et par devant point ne vëoit. Ce estoit chose moult hideuse, Yce me sambloit et moustreuse; Et de ce fui je esbahis, Quant si hideuse je la vis.“ Und *Grâce Dieu* beschwichtigt (vv. 4893–4898): „Et si n’est pas chose moustreuse, Si com tu cuides, ne hideuse, Anchois est chose necessaire.“

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

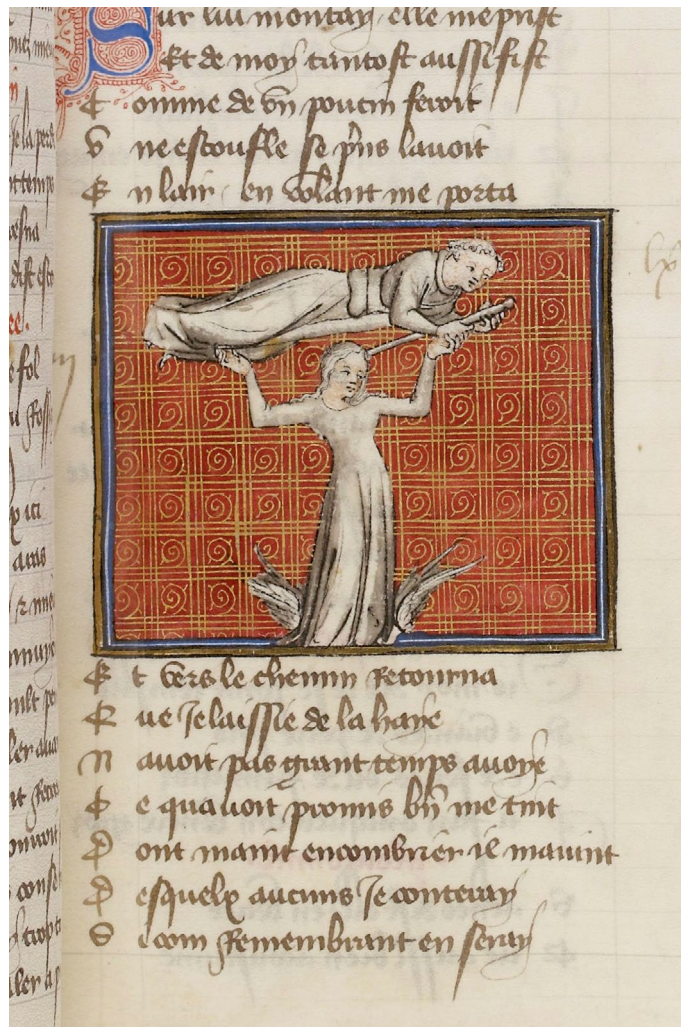


Abb. 14 Jeunesse, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1404, BnF, Ms. fr. 829, fol. 64r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

innerung handele und sich die abschreckende Gestalt besser einprägen würde, womit zugleich auch erklärt wird, weshalb die Laster von furchterregender Gestalt sind.

Monströse Elemente im Kanon der Laster scheinen zur Entstehungszeit des *Pèlerinage* ein Novum zu sein, sah doch die Attribuierung von Tugenden und Lastern in den Bildmedien zunächst wesentlich reduzierter, homogener aus. Die Gestaltung der Tugenden und Laster in der Portalplastik wirkte sich zuvor möglicherweise auf die literarische Beschreibung der Figuren wie den prominent an der Kathedrale von Chartres positionierten Tugendfiguren und den mit Medaillons ausgestatteten Tugenden an der Kathedrale von Notre-Dame in Paris aus.²⁰⁴ Den Bildtraditionen der Tugenden und Laster in der Buchmalerei und Monumentalskulptur des Hochmittelalters hat man sich in der Vergangenheit vielfach zugewandt, so dass an dieser Stelle nur auf diesen Themenkomplex verwiesen sei.²⁰⁵ Auch bei Aegidius Romanus werden in einer illustrierten Handschrift aus dem 13. Jahrhundert die Tugenden mit beschrifteten Medaillons ausgestattet (Abb. 15),²⁰⁶ und in der *Somme le Roi* wird teilweise auf diese Form der Attribuierung und die Charakterisierung von Eigenschaften *qua exemplum* zurückgegriffen.

Das Werk von Guillaume de Digulleville unterbricht diese Traditionslinien freilich nicht, dennoch liefern seine Texte und die damit verbundenen Bildzyklen einen entscheidenden Baustein zur Weiterentwicklung des Prinzips Personifikation. An vielen Stellen seiner Schriften setzt sich der Erzähler explizit mit der Konstruktion seiner allegorischen Figuren auseinander und nutzt den *Rosenroman* dabei als Reflexionshintergrund, wiewohl andere literarische Vorlagen ebenfalls eine Rolle spielten.²⁰⁷

Dass die literarische Überlieferung die Produktion gemalter Personifikationen seit dem 14. Jahrhundert stimulierte, steht außer Frage. Doch auch den umgekehrten Weg gilt es zu beachten. Denn wenngleich die Autoren des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts das allegorische Personal ihrer Texte aus vielen schriftlichen Vorlagen

204 So etwa bei Huon de Méry, siehe dazu Kap. 3.8.

205 Zu den prominenten Tugend- und Lasterzyklen, die wohl von Paris nach Chartres und Amiens gelangten, vgl. Katzenellenbogen 1939; Tuve 1963; Boerner 1998, S. 122f.; Mâle 1908, bes. S. 353; vgl. auch Morganstern 2011, hier vor allem S. 96 f.

206 BnF, Ms. lat. 6191, fol. VIIv, um 1200. Zu den emporgehaltenen Medaillons der Figuren als *blasons* Kap. 3.4.

207 Der Autor verweist explizit auf den *Rosenroman*, vgl. dazu McWebb 2007, S. 34–38. Peters 2008, S. 143, bezeichnet den *Rosenroman* für Guillaume als „Resonanzraum und Verständnis-horizont“ und zeigt die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken auf. *Rosenroman* und *Pèlerinage* werden zu den allegorischen Schlüsselwerken des Mittelalters. Gemeinsam sind diese beiden Werke zweifelsohne die populärsten Vertreter einer Bildmaschinerie, die weit über das allegorische Personal der *Psychomachia* des Prudentius oder Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* hinausgeht. Zu den älteren Texten Liebschütz 1926. Auch Martianus Capella erfährt durch mittelalterliche Autoren zahlreiche Adaptationen, wie etwa Jehan le Teinturier: *Le Mariage des Sept Arts* (Hg. Långfors 1923).

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 15 Die vier Kardinaltugenden, in: Aegidius Romanus: *De regimine principum*, ca. 1200, BnF, Ms. lat. 6191, fol. VIIv.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

übernahmen, spielte auch die Präsenz von Personifikationen in verschiedenen visuellen Medien eine Rolle. Die visuelle Überlieferung ist möglicherweise zugleich eine unterschätzte Inspirationsquelle für die Entstehung neuer allegorischer Texte. Die bereits erwähnte Vision Watriquets von einem Glasfenster, das den Kampf der Tugenden und Laster zeigt, ist nicht nur ein rhetorischer Kunstgriff, sondern beinhaltet gleichzeitig einen wichtigen Kommentar über die Wahrnehmung eines zu diesem Zeitpunkt populären Mediums. Die den Zeitgenossen wohl über die Portalplastik oder die Glasfenster der Sakralgebäude verfügbare Ausgestaltung der Tugenden und Laster mag nur als diffuse Spur zu verfolgen sein, doch lässt sich aus anderen Quellen erahnen, dass bestimmte Ikonographien durchaus wahrgenommen und erkannt wurden.²⁰⁸ Ikonographische Aktualisierungen der Tugenden und Laster, wie sie etwa in illustrierten Überlieferungen der *Somme le Roi* oder in *Psychomachia*-Handschriften des ausgehenden 13. Jahrhunderts zu finden sind, müssen dabei mitbedacht werden.²⁰⁹

Wie wurden die komplexen Bilder, die Guillaume de Digulleville literarisch erschaffen hat, weitergereicht? Nachdem bereits auf die immense Popularität der Trilogietexte hingewiesen wurde, stellt sich die Frage, wie sich dies auf die Verbreitung der bildreich beschriebenen Figuren innerhalb des allegorischen Weges auswirkte – ihnen galt schließlich das besondere Augenmerk Guillaumes, der in der zweiten Redaktion des *Pèlerinage* zusätzlich noch die Personifikation der Idolatrie schuf.²¹⁰ Bereits für die Vervielfältigung der Texte lässt sich feststellen, dass die einzelnen Kopien des *Pèlerinage* sich in signifikanten Details unterschieden: Durch das von Guillaume de Digulleville gewählte Versmaß entstanden offenbar in der Folgezeit viele Übertragungsfehler. Diese schlugen sich in Einzelfällen direkt in der Bildausstattung der Werke nieder, denn das System war in höchstem Maße störanfällig. Michael Camille beschreibt den Einfluss dieser teils winzigen Übertragungsfehler auf die Ikonographien: Wenn etwa aus den Speeren, die dem Neid aus den Augen ragen, in einer Abschrift Speere werden, die in der Hand gehalten werden, so wirkte sich dies unmittelbar auf die Gestaltung der Miniaturen aus.²¹¹ Zwar existieren daneben ebenfalls größere Handschriftengruppen,

208 Möglicherweise haben gerade die Bilder, indem sie auf verschiedensten Wegen zirkulierten, zentrale literarische Traumfiktionen über Kunstwerke vorbereitet. Für Guillaume de Digullevilles Lasterzyklus lässt sich zwar der Bezug zu naheliegenden Quellen wie Guilelmus Peraldus aufzeigen, vgl. Nievergelt 2012, S. 28, der *Somme le Roi*, Peraldus *Summa de vitiis et de virtutibus* und das *Moralium dogma philosophorum* nennt, doch letztendlich dominiert der volkssprachliche Textzyklus die Überlieferungslage der Folgezeit.

209 So existieren für die *Psychomachia* bemerkenswerte Handschriften wie BnF, Ms. lat. 15158, in denen die einzelnen Figuren offenbar ikonographisch aktualisiert wurden. Vgl. zur Handschrift McDonough 2007, S. 299–327.

210 Maupeu, Statut 2008, S. 520. Zur Idolatrie im Werk Guillaume de Digullevilles vgl. auch Camille 1989, S. 294 f.

211 Camille 1984, S. 265.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

bei denen ein und dieselbe Werkstatt für die Bildausstattung verantwortlich zeichnete, doch entstanden oftmals die Illustrationszyklen unabhängig von Bildvorlagen und wurden vermutlich direkt aus der Textvorlage heraus geschaffen.²¹² Wieso aber konnten minimale Varianten des Textes die Bildzyklen unmittelbar beeinflussen? Es ist dies wohl die Besonderheit des zugrunde liegenden Allegoriekonzeptes. Denn prinzipiell ergaben die minutiösen Beschreibungen der einzelnen Personifikationen im Text – sofern fehlerfrei kopiert – bereits ein vollständiges Bild. Eine Übertragung in ein gemaltes Bild bedeutete nicht mehr und nicht weniger als den Wechsel von der semiotischen Ausdrucksform Text in die Ausdrucksform Bild: Dieser Prozess verlangte keine grundlegende Invention seitens des Buchmalers, sondern das konkrete Umsetzen der bildhaften Beschreibungen. Philippe Maupeu spricht in diesem Zusammenhang von der *enargeia*, die zwischen gemaltem und beschriebenem Bild vermittelt.²¹³ Die Auswirkung der bildhaften Ebene allegorischer Texte auf die Buchgestaltung zeigte sich bereits markant im *Rosenroman*, dessen stark rhythmisierte Bildausstattung durch die visuelle Ebene des Textes indiziert war. Bei Guillaumes Pilgerreise artikuliert sich der Zusammenhang zwischen Text und Bild noch stärker und erzeugt ein Phänomen ikonographischer Konstanz bei unabhängig voneinander entstehenden Bildzyklen.

Dass die in den *Pèlerinages* entwickelten Figurenkonzepte in der Folgezeit vielfach kopiert und variiert wurden, verwundert kaum. Die deskriptive Ebene des Textes, vom Literaturwissenschaftler William Calin einmal als „an excess of description“ beschrieben, garantierte auf einer anderen Ebene den Erfolg der *Pilgerreise*, denn Guillaume de Digulleville schuf mit seinen Personifikationen und ihrer Einbettung in eine spirituelle Topographie regelrechte Autoritätsfiguren.²¹⁴ Selbst Übersetzungen in andere europäische Sprachen konnten diese Bilder kaum verändern. Sieht man sich beispielsweise die verschiedenen Darstellungen des Geizes an, fällt auf, dass auch bei vollkommen unabhängig voneinander entstandenen Kopien nur eine minimale Varianz zu erkennen ist. Bereits ein winziger Übersetzungsfehler konnte jedoch zu rätselhaften Sonderformen der Ikonographie führen. Wenn zum Beispiel in einer niederländischen *Pilgerreise* aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Gestalt des Geizes auf einmal ein vielarmiger Bischof ist, ist dies offenbar auf eine schlichte Fehlinterpretation beim Weg in das Niederländische zurückzuführen

212 Zusammenhängende Illustrationszyklen finden sich in Paris, BnF, Ms. fr. 1647; Paris, BnF, Ms. fr. 829 2. Rd.; Paris, BnF, Ms. fr. 377; London, BL Add. 38120. All diese Handschriften sind nach Angaben von Michael Camille 1984 von einer Hand entstanden.

213 Maupeu, Statut 2008, S. 520: „L’injonction que Guillaume adresse à l’imagier montre qu’il existe bien, dans son esprit, une transitivité, une continuité entre l’utilisation de l’image peinte et cette stratégie poétique de l’*enargeia* dont le songe et le miroir, placés au seuil du récit, fourniraient comme le manifeste.“

214 Calin 1994, S. 185.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 16 Geiz, in: Guillaume de Digulleville: *Die pelgrimage van der menscheliker creaturen*, 15. Jahrhundert, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 6.

(Abb. 16).²¹⁵ Zugleich zeigt sich, dass diese Miniatur nicht von Vorgängerzyklen kopiert, sondern aus dem Text kondensiert wurde.²¹⁶

Ging es damit zunächst um den Stellenwert der einzelnen Personifikationen, die Guillaume de Digulleville in seinem Werk entwarf, gilt es in einem zweiten Schritt, die Gesamtanordnung der Erzählung und ihre Rolle für die Bildzyklen in den Blick zu nehmen. Mit der Architektur des Textes wird nicht nur der narrative Weg, sondern auch die Hierarchisierung der Figuren impliziert. So scheint – stärker noch als die ikonographischen Auswirkungen auf einzelne Figuren – das narrative Grundgerüst, i.e. die Rhythmisierung der allegorischen Pilgerreise und ihrer Topographie mit den Illuminationen zum Ausdruck gebracht zu werden. Auch hier gibt es zwischen den überlieferten illustrierten Handschriften große Unterschiede, wie jeweils der umfassende Text strukturiert und an das Medium des Buches angepasst wurde. Abwechselnd konzentriert sich der allegorische Weg in Guillaumes Erzählung auf die Protagonisten, die sich um den Pilger kümmern, und auf die Orte, die dem allegorischen Weg eine neue Wendung geben. In den Weg gesetzte Architekturen oder besondere Orte strukturieren die Geschehnisse in einer Form, die sich offenbar passgenau für die Übertragung in illustrierte Handschriften eignete.²¹⁷ Hier zeigt sich

215 Dazu Biesheuvel 2005, S. 172: Das mittelfranzösische *mahomet* wurde möglicherweise in das mittelniederländische *amit* – eine Kopfbedeckung für Priester – umgewandelt; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 168 E 9.

216 Vgl. zu den möglichen Text-Bild-Relationen der verschiedenen erhaltenen Handschriften Maupeu, Statut 2008.

217 Diese Form der Strukturierung wird auch in späteren allegorischen Texten aufgenommen und weiter differenziert, vgl. etwa die Wahl der Ortseinheit – Stadt oder Palast – im Werk

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

wieder eine Parallele zum *Rosenroman*, in dem bekanntlich der Garten mit seinen bemalten Mauern zugleich den Handlungsort der Figuren bestimmt. Die Referenz zwischen beiden Texten erschien Zeitgenossen so deutlich, dass die allegorische Trilogie vollkommen konsequent als eine Art Auslegung des *Rosenromans* verstanden wurde. Wörtlich heißt es am Beginn mehrerer Handschriften, dass „die Pilgerfahrt der menschlichen Lebensreise“ eine Deutung des *Roman de la Rose* sei.²¹⁸

Als Besonderheit und prägnantes Motiv fügt Guillaume de Digulleville einen läuternden Irrweg ein, mit dem er sich vom *Roman de la Rose* abgrenzt. Den richtigen Weg ins Himmlische Jerusalem zu finden ist für den träumenden Pilger nämlich eine große Herausforderung. Schon zu Beginn, in der Spiegelvision des Himmlischen Jerusalem, sieht er, wie schwer die Eingänge bewacht und wie mühsam die Tore zu passieren sind, und der Weg wird für den träumenden Erzähler von Schritt zu Schritt noch schwieriger, obwohl ihm auf dem Weg Assistenzfiguren mit schwerer Ausrüstung helfen.²¹⁹ So gibt es im *Pèlerinage de la Vie humaine* eine zentrale Stelle, die die tugendhafte Ausrichtung des Textes verdeutlicht – und die damit zugleich als deutliche Distanzierung zum *Roman de la Rose* zu verstehen ist. Nach langen Diskussionen mit der personifizierten *Grâce Dieu* und der *Raison*, nach einer Störung durch die tumbe Gestalt des *Rude Entendement* und nach der auch visuell in vielen Handschriften hervorgehobenen Erkenntnis, dass der Pilger über einen Körper und eine Seele verfügt, wird dieser von den personifizierten wohlmeinenden Tugenden auf den Weg ins Himmlische Jerusalem gesendet. Richtig ausgerüstet mit wichtigen Accessoires, deren übernatürliche Potenz gegen Widrigkeiten des Lebens helfen soll, darf der Pilger die ersten selbständigen Schritte tun. Dabei trifft er gleich die erste Fehlentscheidung. Der Text beschreibt Folgendes: Zuerst erblickt der frisch ausgerüstete Pilger eine Weggabelung, an deren linker Seite eine junge Frau nachlässig mit einem Handschuh herumspielt. Auf der rechten befindet sich ein alter Mann, der an einer Matte zu flechten scheint – oder genauer: sein Flechtwerk vollendet, um es dann wieder aufzulösen. Getrennt sind die beiden Figuren durch eine dornige Hecke. Der Wanderer spricht zuerst den Mann an, den er für etwas dümmlich hält und über dessen unnütze Arbeit er sich erheitert. Da er den Sinn des Mattenflechtens nicht begreift, wendet sich der Pilger vom alten Mann ab und gelangt zu der schönen jungen Frau. Sie ist „eine ansehnliche junge Dame, die ihre eine Hand unter der Achsel hielt, während sie in der anderen einen Handschuh hielt, mit welchem sie herumspielte. Sie wickelte ihn um einen Finger, dann um den nächsten und hin und her. An ihrem

der Christine de Pizan, vgl. dazu Cerquiglini-Toulet 2002, S. 17–27.

218 Maupeu, Bivium 2008, S. 23: „le pelerinage de humain voyage de vie humaine qui est exposé sus le roman de la rose.“ So etwa BnF, Ms. fr. 376, Ms. fr. 1577, Ms. fr. 12462 etc.

219 Mehrfach wird der Umstand im Text ausgespielt, dass der Träumende sich von weiblichen Figuren helfen lassen muss.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 17 *Oiseuse*, in: *Roman de la Rose*, um 1350, BnF, Ms. fr. 25526, fol. 6r.

Betrügen“ [so sprach der Pilger] „erkannte ich wohl, dass sie recht unbekümmert war.“ Dass er an dieser Stelle ins Verderben läuft, reflektiert der Träumende zwar, lässt sich aber von der schönen Frau, ganz dem Willen seines schwachen Körpers gehorchend, auf den falschen Weg locken, der von gefährlichen Lastern gesäumt ist.

Nicht zufällig erfolgt an dieser Stelle die erste grundlegende Wende der Erzählung, die sich auch in den illustrierten Handschriften deutlich ausmachen lässt. Denn – um sich dies ins Gedächtnis zu rufen: Es ist *Oiseuse* (Müßiggang), die den Liebenden des *Roman de la Rose* in Gestalt einer Frau in den *Jardin de Déduit* (Garten der Versuchung) hineinführt – eine Frau von so schöner Gestalt, wie es nach Bekunden des *Amant* im *Rosenroman* von hier bis nach Jerusalem keine vergleichbare gibt,²²⁰ die zwei weiße Handschuhe trägt, damit sie ihre weißen, zarten Hände behält.²²¹ Der *Roman de la Rose* platziert mit Einführung der *Oiseuse* eine Eloge über weibliche Schönheit und beschreibt ausgiebig den Anmut und Liebreiz dieser Figur (Abb. 17).²²² Sie ist es, die das Tor zum Garten aufschließt, das dem *Amant* den Einstieg in den *Parcours des Rosenromans* ermöglicht. Es nimmt also nicht Wunder, dass *Oiseuse*, die dem braven Pilger in der *Pèlerinage de la Vie humaine* begegnet und ihn auf Abwege führt, ein direktes Zitat aus dem *Rosenroman* ist. In der Heidelberger *Pèlerinage*-Handschrift verweisen auch die Miniaturen auf den *Rosenroman*: Gleich jener Verheißung, die den *Amant* innerhalb der Gartenmauern des *Rosenromans* erwartet, begegnet der Pilger *Oiseuse*

220 Auch Evrard de Conty zitiert in seiner Umschreibung des *Rosenromans*, den *Echecs amoureux*, diese Begegnung mit *Oiseuse* vor der Pforte des Gartens.

221 Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose* (Hg. Strubel 1992), S. 70, vv. 542f. und S. 71, vv. 561f.: „N’avoit jusqu’ en Jerusalem/Fame qui si biau cors portast“ bzw. „Et por garder que ses mains blanches/Ne halassent, ot uns blanz ganz.“

222 Vgl. hier die Handschrift des *Roman de la Rose* in BnF, Ms. fr. 25526, fol. 6r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

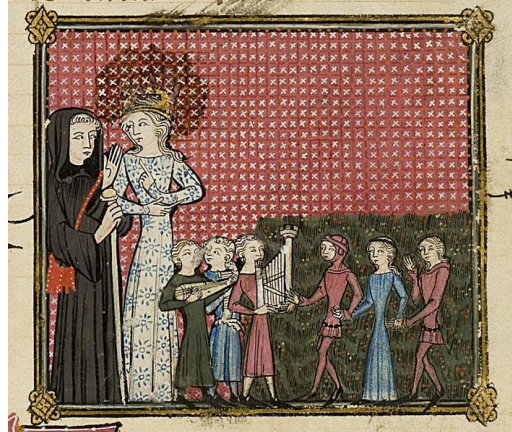


Abb. 18 Tanzende Figuren auf der Mauer des Gartens Déduit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1375, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, fol. 42r.

vor einer Mauer mit tanzenden Figuren (Abb. 18).²²³ Natürlich bringt die schöne junge Frau im *Pèlerinage* Unglück, und dieser Eintritt in die Topologik der Erzählung wird in den verschiedenen Handschriften in unterschiedlicher Deutlichkeit visualisiert und damit interpretiert. Für diese Episode lohnt sich der Blick auf die genaue Text-Bild-Verhältnismäßigkeit in unterschiedlichen illustrierten Handschriften des Werks.

Die Vorgaben des Textes sind zunächst klar: Der tugendhafte Weg liegt rechts, am Mattenflechter vorbei, der falsche (Um-)Weg geht nach links, an der schönen Dame vorbei. Zeitlich erblickt der Wanderer zuerst die Frau, spricht aber zunächst mit dem Mann, um dann, seinem schwachen Charakter folgend, doch bei der verlockend untätigen Frau zu landen. Bei der Umsetzung dieser Textstelle in die illustrierte Handschrift zeigt sich das Potential dieser Szene für die Ausrichtung der gesamten Erzählung, ebenso wie sich hier die Gebundenheit der einzelnen Personifikationen an ihren Ort innerhalb des Textes offenbart. Die Weggabelung in einer Pariser Handschrift liegt fast zeichenhaft deutlich auf der verso-Seite vor den Füßen des Wanderers: Auf der recto-Seite ist oben zunächst die schöne, aber faule Dame und unten der fleißige Mattenflechter zu sehen. Die Anordnung ist fast symmetrisch und betont die Entscheidungssituation zwischen einem – vom Körper des Wanderers aus gesehen – rechten und einem linken Weg (Abb. 19).²²⁴

Ähnlich gehen die Miniaturen in einer späteren Handschrift, dem Pariser Ms. Arsenal 5071, vor, in der diese symmetrische Anordnung von linkem und rechtem Weg akzentuiert wird (fol. 42v, Abb. 20). In diesen Anordnungen wird der klassische Topos der Wegegabelung, später übrigens im Buchdruck als Y-Zeichen

²²³ Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie Humaine*, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, fol. 42r.

²²⁴ BnF, Ms. fr. 1645, fol. 45r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 19 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1350, BnF, Ms. fr. 1645, fol. 45r.

übernommen, deutlich.²²⁵ Doch der Sinn dieser Gabelung für die gesamte allegorische Erzählung Guillaumes wird ebenfalls offengelegt.

Ungleich interessanter wird es in einer weiteren Handschrift (Abb. 21).²²⁶ Diese Variante zeigt den Wanderer auf einem steilen Weg nach oben: Auch hier begegnet er auf einem Bild zunächst der Dame Müßiggang, die ihn irreleiten wird, dann dem Mattenflechter, dem er aus Furcht vor der mühsamen Arbeit, die ihm schon aus der Ferne unattraktiv erscheint, nicht folgen möchte. Für den Betrachter entsteht in der Diagonale der Bildfelder ein Aufstieg von der verso- zur recto-Seite. Diese Konzeption

225 Vgl. Harms 1970. Vgl. zu den gedruckten Varianten des *Pèlerinage* Camille 1991, S. 259–291.

226 BnF, Ms. fr. 376, 42v–43r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 20 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1390–1410, BnF, Bibliothèque d’Arsenal, Ms. 5071, fol. 42v.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 21 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, um 1450, BnF, Ms. fr. 376, 42v–43r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

scheint auf eine reich illustrierte Handschrift von Guillaume de Digullevilles Trilogie des 14. Jahrhunderts zurückzugehen, in der die Bedeutung des diagonalen Aufstiegs evident wird.

Auf der entsprechenden Doppelseite der Handschrift aus der Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, steht ebenfalls der lineare Aufstieg des Pilgers von links unten auf der verso-Seite (44v) nach rechts oben zur recto-Seite deutlich im Vordergrund, wurde aber noch um eine entscheidende Wendung ergänzt (Abb. 22). Auf der verso-Seite noch allein, begegnet der Wandernde auf der gegenüberliegenden Seite zuerst *Oiseuse* und dann erst *Labour*. So zumindest ist es visuell dargelegt, denn die Gesprächsreihenfolge ist, wie erörtert, umgekehrt: Zuerst spricht der Pilger mit dem mattenflechten alten Mann und danach erst mit der müßigen Dame. Allein in dieser Handschrift wird die Bedeutung dieser visuellen Anordnung im Layout erkennbar: Durch die Positionierung der Illustrationen auf der Doppelseite wird sehr subtil angedeutet, dass die Pilgerreise einen glücklichen Ausgang nehmen wird, obwohl der Pilger die falsche Weggabelung nimmt, an *Oiseuse* vorbei. Der lineare Aufstieg von der linken Seite unten nach oben rechts zur personifizierten Arbeit widerspricht der Reihenfolge der Ereignisse im Text, doch zeigt sich nämlich an einem Detail, dass die Miniaturen hier wie eine Vorausdeutung auf die folgenden Ereignisse fungieren. Als besondere Raffinesse ist nämlich im Hintergrund des richtigen Weges – vorbei an *Labour*, der gerade eine Matte flicht – das ABC abgebildet (Abb. 23). Dies mag zunächst wie eine Spielerei mit den variierenden Ornamentgründen in der gesamten Handschrift wirken. Doch das ABC taucht an einer zentralen Stelle des Textes wieder auf. Nachdem der Pilger eine Weile auf dem falschen Pfad in die diversen Fallen der Laster getappt ist, erscheint ihm am Tiefpunkt seines Daseins ein rettendes ABC-Gedicht, das er nach Anleitung eines vom Himmel gereichten Schriftstücks zu sprechen hat: „Or je vous di que l’escrit ouvri / Et le desploia et y vi. / Et fis de tous poins ma priere / En la forme et en la manière / Que contenoit le dit escript / Et si com Grace l’avoit dit. / La forme de l’escripture orrez / Et se vostre a.b.c. savés, / Savoir le porrés de legier / Pour dire le, s’il est mestiers.“²²⁷ Das Dokument wird dem Pilger also kurze Zeit nach der fatalen Fehlentscheidung bei *Oiseuse* an der Weggabelung (Abb. 24) von *Grâce Dieu* aus dem Himmel gereicht, womit dieser zugleich wieder auf den richtigen Weg gebracht wird.²²⁸

227 Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 244, vv. 10882–10891: „Nun sage ich euch, dass ich das Schriftstück öffnete, es entfaltete, und was ich dort sah. Und ich gestaltete mein Gebet in allen Punkten in der Art und in der Weise, die das besagte Schriftstück beinhaltet und so, wie Gottesgnade es gesagt hatte. Ihr werdet nun den Inhalt des Schriftstücks hören, und wenn ihr euer ABC kennt, könnt ihr es leicht lernen, um es aufzusagen, wenn es nötig ist.“ Die entsprechende Stelle befindet sich auf Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 71v.

228 Jene Schriftrolle führt in den Übertragungen des *Pèlerinage* ein Eigenleben: Geoffrey Chaucer übersetzte das ABC-Gebet aus dem *Pèlerinage de la Vie Humaine* und verwendete es für die

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 22 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte Gèneviève, Ms. 1130, fol. 43v–44r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 23 *Labour*, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte-Généviève, Ms. 1130, fol. 44r.



Abb. 24 *Oiseuse*, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte-Généviève, Ms. 1130, fol. 48r.



Abb. 25 Das Ende des Traums, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte G enevi eve, Ms. 1130, fol. 86v.

Die heilswirksame Botschaft des alphabetisch gegliederten Gebetstextes, der wie eine Beschw orungsformel aufgesagt werden muss, kündigt sich also im Hintergrund der Miniatur an. Dass auch der Miniaturhintergrund der Deutung des allegorischen Geschehens zuarbeitet, zeigen weitere Details in dieser außergewöhnlichen Handschrift. So scheint es ein letzter sp ottischer Nachhall des vorbildhaften Mattenflechters zu sein, wenn im Bildzyklus das Laster des M u iggangs den Pilger als Erstes straucheln lässt – denn das hat ja der Pilger gewählt mit dem falschen Weg – und die hässliche Alte mit der erhobenen Axt von einem Hintergrund aus geflochtenen Matten umgeben wird. Möchte man diesen Gedanken weitertreiben, mag auch der als Flechtwerk gestaltete Fußboden unter dem Bett, in dem der Pilger am Ende der Traumreise erwacht und wieder zum Erzähler wird, auf die Rückkehr zum richtigen Weg anspielen (Abb. 25).

Die Interpretation, die aufgrund der Anordnung der Miniaturen und der Vorausdeutungen auf das zukünftige Geschehen gewagt werden kann, ist, dass der Pilger auf dem Weg zum Heil notwendigerweise Erfahrung mit den Todsünden machen

Canterbury Tales. Ähnlich selektiv verfahren andere englische Autoren seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts; Hoccleve übersetzte 13 andere Gebete aus dem *Pèlerinage de l' me*. Vgl. dazu Philips 1958.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

muss, um bereuen und Buße tun zu können.²²⁹ Dass dieses Strukturmerkmal des Textes einer komplexen Umsetzung im Überlieferungsträger bedurfte, um die Vorherbestimmung des Traumwegs dem Leser der Handschrift zu verdeutlichen, dürfte auch aus anderen illustrierten Werken des *Pèlerinage* hervorgehen.

Die verwegenste Variante dieser Entscheidungssituation im *Pèlerinage de la Vie humaine* scheint mir in der etwas weniger aufwendig illustrierten Handschrift BnF, Ms. fr. 12465 vorzuliegen: Hier wird die Entscheidung zwischen Arbeit und Müßiggang in mehreren Etappen als „Umweg“ gekennzeichnet. Die Sequenz ist mit einigen Federzeichnungen versehen, die ihn auf ungewöhnliche Weise veranschaulichen (Abb. 26 und 27). Der Wanderer muss zunächst mit dem Mattenflechter sprechen, doch präsentiert sich der vor ihm liegende Weg nicht als Gabelung, sondern als U-förmige Kurve, denn nach einer Biegung sitzt *Oiseuse* am Wegesrand, die der Wanderer gleichzeitig zu erspähen scheint (41r). Der Orientierungsverlust des Pilgers wird dem Leser und Betrachter deutlich gemacht, führt doch auch dieser lasterhafte Weg zwar nach oben, aber vor allem zu einem Richtungswechsel. Gleich zweimal wird dem Rezipienten die Fehlentscheidung vor Augen geführt, vor und nach dem Gespräch mit der personifizierten Arbeit, indem die Kurve, die schon beim ersten Mal den Irrweg ankündigte, wiederholt wird: Der U-förmige Weg zieht sich deutlich durch die Miniatur, in der *Oiseuse* nun symbolträchtig den Pilger ins Abwärts führt (43v). Und quasi als dramatische Steigerung wird, kurz bevor das Unglück mit den Lastern seinen Lauf nimmt, die dornige und unüberwindbare Hecke zwischen dem guten und dem schlechten Weg thematisiert. *Grâce Dieu* steht auf der anderen Seite und rügt den Pilger für seine Dummheit, kann ihn jedoch nach der einmal getroffenen Entscheidung durch das Dickicht zwischen den Wegen nicht mehr retten. Die Miniaturen unterstreichen die Gewichtung des Textes, indem sie zugleich die Strukturmerkmale des allegorischen Weges betonen.

Es zeigt sich, wie in den verschiedenen Bildzyklen, welche die Situation am Scheideweg darstellen, die Anordnung der kleinformatischen Miniaturen auf der Buchseite zu einem zentralen Kommentar gerät. Das Layout der Handschrift Ms. 1130 aus der Bibliothèque Sainte Geneviève lässt auf fol. 43v–44r einen hoffnungsvollen Aufstieg der Pilgerseele entstehen und antizipiert raffiniert die Errettung des Pilgers aus den Fängen des Lasters durch das Alphabet. In der visuellen Anordnung wird damit die Erfahrung des Lasters zur Voraussetzung des Erlösungsweges. Eine ebenso überzeugende, aber gänzlich andere Lösung demonstriert das Beispiel in BnF, Ms. fr. 12465, indem die Entscheidung des Pilgers in aller Deutlichkeit als Umweg stilisiert wird. Dabei sind die Figuren *Oiseuse* und *Labour* untrennbar mit der Topographie des Textes

229 Auch diese Figur der Buße wird übrigens von Guillaume in den Text eingeführt, bevor sich der Pilger auf Abwege begibt.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

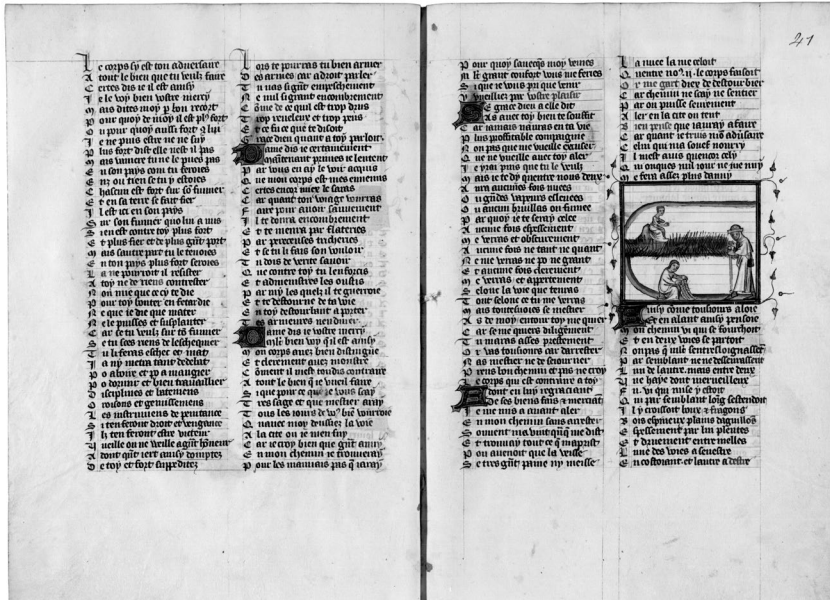


Abb. 26 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, BnF, Ms. Fr. 12465, fol. 40v–41r.

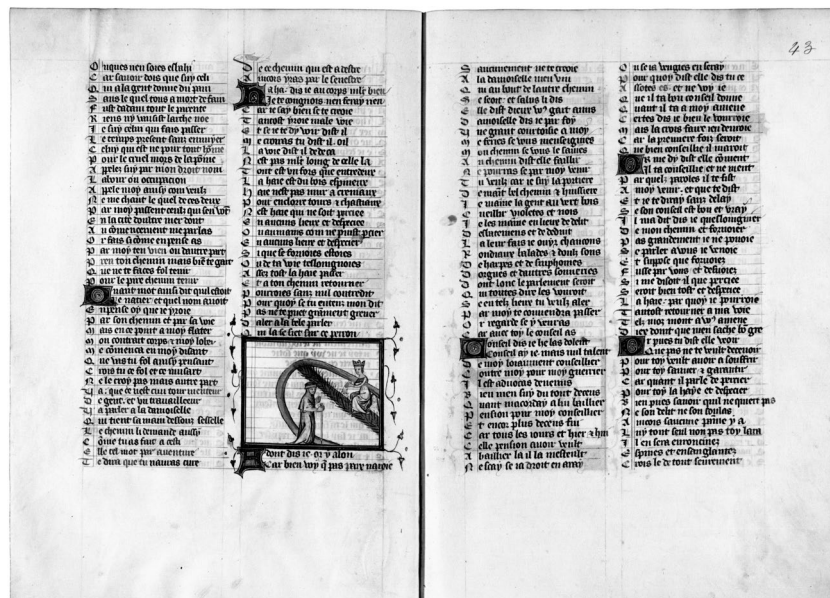


Abb. 27 Der Pilger wählt den Müßiggang, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, BnF, Ms. Fr. 12465, fol. 42v–43r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

verbunden, denn hier verantworten sie die Weichenstellung der Erzählung. Die Entscheidungssituation des Pilgers zwischen Tugendweg und Lasterpfad zählt zu den wichtigsten Strukturmerkmalen von Guillaumes Text.²³⁰ Die jeweilige Zuordnung der Personifikationen zum guten und schlechten Weg ist unumkehrbar, denn wie die Laster, die den Pilger niederstrecken, gleichsam den Irrweg konstituieren, wird auch der zum Ziel führende Weg durch die Tugendpersonifikationen erst gebildet.

Die hier angeführten illustrierten Handschriften können nur ein Schlaglicht auf die Rolle der Bildzyklen bei Verbreitung und Interpretation des *Pèlerinage de la Vie humaine* werfen. Eine systematisierende Untersuchung der erhaltenen Überlieferungsträger steht, ebenso wie beim *Rosenroman*, noch aus. Festhalten lässt sich derzeit nur, dass bei den zahlreichen Illustrationszyklen des *Pèlerinage de la Vie humaine* keine kontinuierliche Entwicklung zu erkennen ist, die eine eindeutige Interpretation dieser Scheidewegssituation erlauben würde. Erst der Buchdruck führt zu einer Reduktion dieses Erzählmoments auf das Y-Symbol, das zudem die Rolle der beiden Figuren, mit denen der Pilger im Text einen langen Dialog führt, entwertet. Dies ist insofern bemerkenswert, als der Kanon der Tugenden und insbesondere der ausgiebig beschriebenen Laster vergleichsweise homogen bleibt in den Illustrationszyklen – mehr noch: die von Guillaume de Digulleville konzipierten einzelnen allegorischen Beschreibungen scheinen so erfolgreich, dass die Bilder sich als Spuren in vielen anderen Kontexten finden lassen.

Für die nachfolgende Rezeption von Guillaumes Werk ist freilich ein weiteres, an die bisherigen Analysen anknüpfendes Detail wichtig: Die hohe Frequenz an Beschreibungen in der Trilogie macht den Rezipienten bereits auf Ebene des Textes zum Betrachter eines imaginierten Schauspiels, und die überlieferten Bildzyklen verstärken diesen Eindruck. An der Rezeptionsgeschichte der *Pèlerinage* lassen sich wesentliche Aspekte zur Wahrnehmung von Personifikationen erkennen, die in ein weiteres Medium überleiten. Die bereits erwähnte Tatsache, dass die Texte von Guillaume de Digulleville noch im Verlauf des 14. Jahrhunderts zur Aufführung gebracht wurden, offenbart, dass der Text an Ruhm dem des *Rosenromans* kaum nachstand, was sich auch an den zahlreichen Kopien und Übersetzungen ablesen lässt. Für die Entwicklung von Personifikationen in der Text- und Bildwelt war der *Pèlerinage* jedoch noch bedeutsamer. In der sehr verbreiteten *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*, die sehr direkt aus dem *Pèlerinage de la Vie humaine* abgeleitet werden kann, finden sich Hinweise auf die Artifizialität der allegorischen Welt.²³¹ Das Stück enthält gleich zu Beginn einen ironischen Fiktionsbruch. Die personifizierte

230 Pomel, Voies 2001, beschäftigte sich eingehend mit der Topologik von Guillaumes Texten und verwandten Jenseitsreisen.

231 Vgl. dazu Le Hir 1984, Le Briz Orgeur 2008.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Confession weist den Hauptakteur *Bien avisé* darauf hin, dass er jede Menge Frauen treffen wird, die seinen Weg säumen. Daraufhin ruft er erschüttert: „Sainte Marie! Es tousjours femmes, Femmes a dextre et a senestre [...] Je ne scay se c'est songe ou faintie. Suis je au pays de femmenie? Je croy que ouy, en verité.“²³² Im *Pèlerinage de la Vie humaine* beklagt der Pilger parallel dazu: „Ne sai, se sui en Femmenie, Ou femmes ont la signourie“, und sein Entsetzen wird dadurch gesteigert, dass es sich hier um alte, hässliche Frauen handelt, die die Laster verkörpern.²³³ An mehreren Stellen im *Pèlerinage* erscheinen zudem Hinweise, dass es eine beträchtliche Divergenz zwischen (realen) Frauen und weiblichen Personifikationen gibt und die weiblichen Gestalten, denen der Pilger begegnet, mit ungewöhnlichen Aufgaben betraut sind. So wird zu der bereits erwähnten Begegnung zwischen der furchterregenden Erinnerung und dem Pilger mehrfach auf die körperliche Schwäche des weiblichen Körpers hingewiesen, denn der Pilger vertraut den Kräften der Gestalt nicht, weshalb er gegenüber *Grâce Dieu* lamentiert: „Car le mestier de tel meschine / N'est que de porter une tinne; / Telle meschine armes porter / Jamais ne porroit, n'endurer.“²³⁴ Darauf argumentiert *Grâce Dieu*, dass *Mémoire*, die Erinnerung, die Rüstung des Pilgers zwar klag- und mühelos tragen könne, dass aber der Zweck erst dann erfüllt sei, wenn der Pilger darüber Beschämung empfinden würde, seine Lasten dem Mädchen zu überantworten. Hier kollidieren soziale Geschlechtszuweisungen mit den Fähigkeiten der übermenschlichen Personifikationen, und die Erwartungshaltung des Pilgers – stellvertretend für den Rezipienten – wird absichtlich mehrfach erschüttert.

Das Spiel mit dem Geschlecht der jeweiligen Personifikation wird unter anderem im *Rosenroman* ausgefochten, wie etwa die sexuelle Begegnung des *Amant* am Ende des Werks mit *Bel Accueil* anzeigt, dessen grammatisches Geschlecht männlich ist.²³⁵ Ebenso ist *Malebouche*, grammatisch weiblich, in diesem Fall männlich konnotiert, weil es die zugewiesene Rolle offenbar verlangt, von einer männlichen Figur ausgeführt zu werden.²³⁶ Dieses Spannungsgefüge mag ein Grund gewesen sein, einzelne Figuren etwa aus dem *Rosenroman* in wesentlich später verfassten *Moralités*

232 Zit. Helmich 1976, S. 50, sinngemäß: „Heilige Muttergottes! Überall sind Frauen, Frauen rechts, Frauen links – ich weiß nicht, ob es Traum ist oder Fantasie, bin ich im Land der Weiblichkeit? Ja, so ist es wohl tatsächlich!“ Vgl. zu diesem Passus und der Einflechtung komischer Elemente in die *Moralités* Ebert 1856, S. 63.

233 Vgl. Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 85, vv. 7373–74, übersetzt: „Ich bin in Frauenland, wo Frauen die Herrschaft haben.“ Camille 1984, S. 51, verweist auf diese Stelle. “

234 Ebd., S. 60, vv. 4879–4882, deutsche Übersetzung ebd., S. 190: „[...] denn die Aufgabe eines solchen Mädchens ist es nur, eine Schüssel zu tragen; so ein Mädchen könnte nie Waffen schleppen und ertragen.“

235 Kelly 2014, S. 184.

236 Ebd., S. 181.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

zu inserieren: *Franc Vouloir*, *Faux Semblant* oder auch *Malebouche* finden sich in der *Moralité de l'Homme Pescheur* und in *Bien avisé et Mal avisé* ebenso wie einzelne Sequenzen, in denen die Laster in einem Garten tanzen oder ähnliche Motive.²³⁷ Erfolgt daher in den vor allem im 15. Jahrhundert blühenden *Moralités* einerseits eine Banalisierung der allegorischen Argumentation, die sich in den umfangreichen überlieferten Texten über unzählige Verse erstreckt, resultiert daraus andererseits ein wichtiger Impuls für die Konstruktion neuer Verkörperungen in den Bildkünsten.²³⁸

Gerade für die Aufführung solcher Werke scheint das Spannungsverhältnis von Personifikation und Geschlecht von Bedeutung gewesen zu sein. Die Maskeraden akzentuierten die Personifikation, wie sie als durchkomponiertes Gebilde aus Wort und Bild in den Manuskripten überliefert wurde, auf eine vollkommen neue Weise. Vermutlich wirkten die Verweise auf Geschlechterrollen auf das Publikum spielerisch oder ironisch, und es ist ebenfalls zu bedenken, dass das der Personifikation zugewiesene und in der Maskerade vermittelte Geschlecht nicht mit dem des Darstellers übereinstimmen musste, und die Rollen vermutlich überwiegend von männlichen Schauspielern übernommen wurden.²³⁹ Auch der letzte Teil der Trilogie des Guillaume de Digulleville, von dem weitaus weniger Illustrationszyklen in der Handschriftenüberlieferung erhalten sind, führte ein Eigenleben in Mysterienspielen.²⁴⁰

Was bedeutet dieser Zusammenhang von Performanz und Text für die Vermittlung der allegorischen Figuren insgesamt? Die hier vertretene Annahme ist, dass die Aufführung des *Pèlerinage* als Reprodukt des Ausgangstextes viel zentraler für die Wirkungsgeschichte ist als die zahlreichen Abschriften der *Pèlerinage*-Trilogie,

237 Zu Mechanismen des allegorischen Theaters u. a. Cohen 1931; Goldstein 2004; Doudet, *Théâtre de masques* 2008 und Doudet, *Alêtheia* 2013 sowie Doudet, *Moralités et Jeux Moraux* 2018.

238 Strubel 2002, S. 186.

239 Frauen waren nicht kategorisch ausgeschlossen, gerade das religiöse Theater bot offenbar auch weiblicher Besetzung die Möglichkeit der Bühnenpräsenz. Von raren namentlichen Nachweisen der Teilnehmer in den frühen allegorischen Theaterstücken abgesehen, kann aus den Texten kaum erschlossen werden, ob sie mit Schauspielern oder Schauspielerinnen besetzt wurden.

240 Der *Pèlerinage de Jhesuchrist* ist vermutlich nicht nur fragmentarisch, sondern als Ganzes aufgeführt worden: Im Zentrum der diesbezüglichen Diskussionen steht die Handschrift Ms. 532 bzw. 845 aus der Bibliothèque municipale in Arras, die nach Ansicht einiger Autoren zum Zweck einer Bühnenaufführung rubriziert worden war (1400). Da kein Beleg für eine konkrete Aufführung existiert, gibt die Handschrift in Arras Rätsel auf: Sie ist nicht von einem bestehenden Manuskript kopiert worden, sondern ist nach bisherigen Interpretationen als eine Antwort auf bestehende Bildprogramme aufzufassen. Für die Ikonographie des Bildzyklus sind jedenfalls keine Vorgänger zu benennen, die Miniaturen scheinen vielmehr auch als Vehikel für eine Art von „devotional reading“ zu dienen, wie R. Clark und P. Sheingorn hervorheben: Die Fiktion der theatralischen Ebene soll dem andächtigen Lese- und Wahrnehmungsprozess zuarbeiten. Vgl. zu diesem Fall Pomel 2000; Smynes 2002, S. 778–831; Sheingorn/Clark 2008.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

die sich im Besitz des Adels befanden und zwischen den geschlossenen Buchdeckeln kaum verlässlich Verbreitung finden konnten. Das Moraltheater adressierte zweifelsohne ein großes Publikum. Der konkrete Nachvollzug gestaltet sich aus heutiger Perspektive allerdings schwierig: Für die Rekonstruktion der Verbreitung und Reproduktion der allegorischen Traumreise des Guillaume de Digulleville liegen die entscheidenden Puzzleteile verborgen. Wie Graham Runnalls in seiner Studie zum mittelalterlichen Mysterienspiel in Frankreich herausarbeitete, verlief der Prozess der Vervielfältigung von solchen Aufführungen auf komplexen Ebenen.²⁴¹ So lässt sich festhalten, dass mittelalterliche Plots wie etwa jener des *Rosenromans*, der Texte Chrétien oder eben auch des *Pèlerinage de la Vie humaine* in einem jeweils relativ identischen Set von Handschriften überliefert sind.²⁴² Für die verschiedenen Mysterienspiele aber, die teils auf denselben Texten gründen, ist meist nur eine einzige Handschrift überliefert, auch wenn es sich um bekannte und häufig vorgeführte Stücke handelte.²⁴³ Die theatralische Rezeption des *Pèlerinage* bietet hierbei nur einen kleinen Einblick in die Produktion und Kombination von Theaterstücken dieser Zeit. Der Prolog der auf Guillaume de Digullevilles Pilgerreise fußenden *Moralité de Bien avisé et Mal avisé* ist im Druck mit Szenenanweisungen versehen und mit zwei ähnlich allegorischen Texten, dem *Pas de la Mort* und Olivier de la Marches *Chevalier délibéré* zusammengebunden. Eine Aufführung des erstgenannten Spiels ist für 1439 in Rennes belegt.²⁴⁴ Die Aufbewahrung solcher 'Drehbücher' war nicht unbedingt vorgesehen: „Play manuscripts were not written in order to be read; they were brought into existence in order to permit a performance of the play.“²⁴⁵ Jegliche Details zur Aufführungspraxis der *Moralité* sind also verloren.

Vermutlich machte die performative Ebene des Textes Guillaume de Digullevilles Komposition besonders interessant. In der Folgezeit wurden viele seiner Ideen für weitere allegorische Texte aufgenommen und weiterentwickelt, Texte entstanden in mittelbarer Abhängigkeit der Trilogie. Die dem allegorischen Parcours des *Pèlerinage de la Vie humaine* entnommenen Fragmente erlangten große Verbreitung, und so lässt sich nachvollziehen, weshalb sich lange nach Abfassung des Ausgangstextes Spuren in den Bildmedien finden lassen. Selbst an den einzelnen Personifikationen,

241 Runnalls 1998, vgl. auch Kernodle 1943, zum Zusammenhang von Theater und Kunst, ebenso Aubailly 1957; Knight 1983.

242 Runnalls 1998, S. 367.

243 Vgl. auch Frank 1954.

244 BnF, Rothschild 2797.

245 Graham Runnalls unterscheidet unterschiedliche Typen der Verschriftlichung, die Skizze des Autors, die Vorlage der Performance, die einzelnen Rollen der Akteure und schließlich die retrospektive Aufnahme eines Spiels in eine Luxushandschrift, die wohl den selteneren Fall darstellt. Vgl. Runnalls 1998, S. 369.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen

die Guillaume de Digulleville offenkundig mit großer Sorgfalt entwarf, arbeiteten sich Nachfolger ab und deuteten sie um. Peter Rolfe Monks verweist darauf, dass im Brüsseler *Horloge de Sapience* auf Basis des entsprechenden Ausgangstextes von Heinrich Seuse beträchtliche Elemente der Laster-Beschreibungen Guillaume de Digullevilles übernommen wurden – ohne dass der Kommentator des Seuse-Werkes darauf verweist (Abb. 28).²⁴⁶ Die Figur des Pilgers, der Einlass in die Stadt der Religion begehrt, wird von jenen Lasterpersonifikationen flankiert, wie sie eindeutig Guillaume de Digulleville in seinem *Pèlerinage* entwickelt hat.²⁴⁷

Manche der von Guillaume de Digulleville entwickelten allegorischen Bilder sind durch die Verbreitung der *Pèlerinages* von so hoher Durchsetzungskraft, dass sie in der Folgezeit in verschiedensten Zusammenhängen auch zitathaft aufgerufen wurden. Aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang das Beispiel eines Stundenbuchs des Rohan-Meisters, in dem quasi als Randkommentar Szenen aus dem *Pèlerinage de la Vie humaine* und den beiden Folgewerken zitiert werden: Ein abbreviaturhaftes Aufrufen der drei *Pèlerinages* in den Rändern dieser kostbaren Buchmalerei genügte offenbar, um den Konnex zum umfangreichen Werk Guillaumes zu verdeutlichen (Abb. 29).²⁴⁸ „Si commence le pelerinage de l'ame“ erscheint als Beischrift neben der Figur des träumenden Pilgers und ruft offenbar der Handschriftenbenutzerin auf diese Art die Texte Guillaumes ins Gedächtnis.

Der Einfallsreichtum Guillaume de Digullevilles bei der Erschaffung wirkmächtiger Allegorien hat auch jenseits der Buchmalerei Spuren in der Bildwelt hinterlassen. Ohne hier genauer auf die einzelnen Beispiele eingehen zu können, sollen in aller Kürze die bisherigen Überlegungen der Forschung skizziert werden. Erwin Panofsky verweist schon 1953 in *Early Netherlandish Painting* auf verschiedene Anwendungsmöglichkeiten und versucht, zwischen der bildhaften allegorischen Reise des Guillaume de Digulleville und den Werken von Hieronimus Bosch oder Giovanni Bellini Verbindungen herzustellen,²⁴⁹ konnte sich mit diesen Überlegungen in der Forschung allerdings nicht durchsetzen. Michael Camille betont den Zusammenhang

246 Monks 1990, S. 83f. Die Abbildungen scheinen in der Handschrift eine prominente Rolle zu spielen, wenn es im Incipit in der *Declaration des hystoires de l'orloge de sapience* heißt: „Premierement au commencement du livre est dame Sapience en forme et figure de femme signifiant Jhesus Nostre Sauveur qui est dit et appelle vertu et sapience de Dieu le Pere.“ Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, IV 111.

247 Auch das berühmte Pax-Zeichen, dass in dem *Pèlerinage* entwickelt wird, taucht hier wieder auf und macht den Einfluss des französischen Textes und seiner Bilder deutlich, vgl. Maupeu, Statut 2008; Monks 1990, S. 84.

248 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 62, dazu die umfassende Studie von Emerson 2007.

249 Insbesondere versucht Panofsky diesen Zusammenhang für Boschs Garten der Lüste im Prado herzustellen: Panofsky 1953, S. 357. Ebenso Zupnick 1968, S. 115–132; Marynissen 1977.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 28 Heinrich Seuse: *Horloge de Sapience*, 15. Jahrhundert, Brüssel, BR, MS. IV 111, fol. 33r.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 29 Stundenbuch der Isabella Stuart mit Totenoffizium, im seitlichen Medaillon eine Szene aus der *Pèlerinage de la Vie humaine*, 15. Jahrhundert, Cambridge, Fitzwilliam Ms. 62, S. 147.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

zwischen dem Motiv des mystischen Apfelbaums aus Guillaumes Text und Nicholas Froments Jungfrau im brennenden Rosenbusch. Ebenso diskutiert wurde die Darstellung Mariens im dürren Baum von Petrus Christus, das für die *Broederschap van de drogen boom* entstanden ist.²⁵⁰ Während hier Erwin Panofsky 1953 Guillaumes *Pèlerinage* für die Bildkomposition verantwortlich machen will, kommt Jan van der Meulen vor einigen Jahren zum Schluss, dass das Thema des grünen und des dürren Baumes Petrus Christus über andere Schriftquellen beeinflusst haben muss (Abb. 30).²⁵¹ Doch nach den hier gezeigten Zusammenhängen zur performativen Dimension der *Pèlerinage*-Trilogie ließen sich durchaus alternative Verbindungen zwischen den genannten Tafelbildern und Guillaumes Werken herstellen. Bei der Argumentation für und wider ikonographische Zusammenhänge ging es bisher letztendlich immer um literarische Vorlagen, die in einem physischen Überlieferungsträger dem betreffenden Maler oder seinem Umfeld zur Verfügung gestanden haben müssten. Nicht in Erwägung gezogen wurde bisher, dass das Moraltheater dieser Zeit durchaus Einfluss auf die Gestaltung von Tafelbildern ausgeübt haben könnte.²⁵² Methodisch wäre das für die Kontextualisierung komplexer allegorischer Bildformen bedeutsam, gleichwohl aus der Möglichkeit performativer und damit flüchtiger Vermittlung kein Passepartout-Argument werden darf. Festhalten lässt sich, dass die Patchwork-Technik der Mysterienspiele, die die attraktiven oder besonders originellen Allegorien verschiedener Vorlagen miteinander verband, die Suche nach der Provenienz von bestimmten Motiven entscheidend verkompliziert. Die massive Präsenz von allegorischen Moralités seit Ende des 14. Jahrhunderts und ihre grenzüberschreitende Wirkung ist für die Bildwelt bisher kaum in den Blick genommen worden. Da viele der ursprünglich französischen Werke im flämischen Sprachraum rezipiert wurden, scheint der Einbezug dieser Quellen nicht nur für den Umgang mit französischen, sondern auch mit niederländischen Bildallegorien von Belang zu sein.²⁵³

Das Werk des Guillaume de Digulleville erweist sich als ein bisher unterschätzter Impulsgeber für die allegorische Bildwelt, indem sich hier vor allem die mediale

250 Monks 1990, S. 69, sieht Parallelen zwischen dem *Horloge de Sapience* und Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de l'Âme*.

251 So ist – was für die Tafel von Petrus Christus relevant sein mag – bekannt, dass schon im 14. Jahrhundert mit der *Passion Notre Dame* die Episode über den grünen und den dürren Baum einen besonderen Stellenwert hatte. Vgl. dazu Van der Meulen 2001, S. 209–238. Zur *Broederschap van de drogen boom*, die von Lubertus Hautscilt geleitet wurde, gehörte auch Petrus Christus selbst.

252 Jeanroy 1907.

253 Olivia Robinson analysiert hier exemplarisch eine Mysterienhandschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von Catherine Bourlet aus dem Konvent der Dames Blanches de Huy: Robinson 2012, S. 93–118.

2.2 Traumreisen und Seelenwanderungen



Abb. 30 Petrus Christus:
Maria im dürren Baum,
Brügge, 1462–65,
14,7 × 12,4 cm, Öl auf Holz,
Madrid, Museo Thyssen
Bornemisza.

Anschlussfähigkeit der literarisch geformten Personifikationen und allegorischen Tableaus offenbart. Viele Dichtungen – und mit ihnen illustrierte Handschriften der Folgezeit – greifen auf das hier entwickelte Schema zurück. Der *Livre du Chastel de Labour* von Jean Bruyant²⁵⁴ entwickelt die Wegeallegorie als anwendungsorientierten Leitfaden weiter, wie viele andere Texte des Spätmittelalters Motive des allegorischen Läuterungsweges aufnehmen. Auch die entscheidende Schnittstelle zwischen Autor, Erzähler-Ich und Personifikationen wird im *Pèlerinage de la Vie humaine* aufgezeigt und für Rezipienten verwertbar gemacht.

²⁵⁴ Vgl. etwa Bruyant 2005, dazu König/Bartz 2006.

2.3 Seele und Personifikation

Welche der unzähligen im Text beschriebenen Personifikationen werden überhaupt in den Illustrationszyklen dargestellt? Welche Überlegungen und Kriterien leiten die Auswahl und erlauben den Einzug der Textgestalten in die Bildwelt? Eine erste und naheliegende Antwort wäre, dass nur die wirklich relevanten Figuren in den Illustrationszyklen auftauchen, die Bilder also die Heerschar der im Text heraufbeschworenen Personifikationen ordnen und hierarchisieren helfen. Die Rolle, die eine Personifikation im Text einnimmt, ihre Lokalisierung auf bzw. zwischen den diegetischen Ebenen des Textes findet in gewisser Weise in der Bildwelt eine Entsprechung, denn der Umstand, dass nicht alle etwa bei Guillaume de Digulleville auftretenden Personifikationen für die spätere Rezeption von Bedeutung waren, dass manche Figuren wie etwa die Laster häufiger adaptiert, andere dagegen selbst in den umfangreichsten Illustrationszyklen nur selten ins Bild gesetzt wurden, liegt zunächst in den Strukturen dieser allegorischen Texte begründet. Dabei scheint ein Thema auch in den Illustrationen von zentraler Bedeutung. Wie steht es um die Begegnung von Erzähler und Projektion, von *Amant* zu *Bel Accueil*, vom träumenden Mönch zu seinen allegorischen Kreaturen? Dass der Traum als Moment des Übergangs von der realen in die fiktionale, poetische Welt dient, hat sich – inspiriert von theologischen Offenbarungsträumen – in der Literatur des späten Mittelalters weitgehend etabliert.²⁵⁵ Allein die Tatsache, dass zwischen einer Personifikation und einer Person, in diesem Fall der Figur des Erzählers, eine Trennlinie verläuft, wird auf vielerlei Ebenen deutlich gemacht. In erster Linie scheint die Begegnung mit den kostbar gewandeten und strahlend schönen Frauen in den *Pèlerinages* des Guillaume de Digulleville nur durch den Traum und durch die Entsendung der als Pilger getarnten Traumseele auf die beschwerliche Reise möglich zu sein. Doch gerade diese Dichotomie von Leib und Seele anschaulich zu machen ist offenbar eine der schwierigsten Aufgaben – im *Rosenroman* wird dieser Schritt übersprungen, indem der Transfer vom Traum zum allegorischen Weg lediglich durch das Ankleiden des *Amant* angedeutet wird und die Position des Erzählers nur in der Vorrede Erwähnung findet. In Guillaume de Digullevilles Pilgerreisen hingegen wird genau dies durch die Darstellung des Träumenden am Anfang und die Installation eines Traum-Egos in mehreren Stufen verdeutlicht. Der Mönch verwandelt sich, wie bereits ausgeführt wurde, im Laufe der Aktionen zunächst in einen Pilger, um dann in seinen schlafenden Körper zurückzugelangen.²⁵⁶ Im *Pèlerinage de la Vie humaine* wird die Dualität von Körper und Seele ausführlich mit der personifizierten Vernunft besprochen, und das Entweichen der Seele durch den Mund des schlafenden Körpers

255 Vgl. Bogen 2001 mit einer übergreifenden Analyse der Traumdarstellungen im Mittelalter.

256 Siehe oben.

2.3 Seele und Personifikation

veranschaulicht.²⁵⁷ Die Nacktheit ist dabei das Attribut der reinen Seele, die allen irdischen Ballast abgeworfen hat – nur aus dieser Perspektive ergeben die allegorischen Kleidungsstücke einen Sinn, welche *Grâce Dieu* dem Pilger mit auf den Weg gibt. Jahrzehnte später wird Jean Gerson dieses Motiv in seine *Mendicité spirituelle* aufnehmen, und in einer kleinformatigen Miniatur des späteren 15. Jahrhunderts erfährt dieser innere Dialog zwischen Körper und Seele eine außergewöhnliche Umsetzung: Der bekleidete Mensch spricht mit der nackten Seele, die hinter einem Gitter in seiner Brust wohnt. Die Vorstellung vom irdischen Leib als Gefängnis der Seele, wie sie von Gerson formuliert wird, findet hier eine sehr wörtliche Umsetzung (Abb. 31).²⁵⁸

Auch ungewöhnliche Bildfindungen wie die Darstellung einer nackten geflügelten Seele in weiblicher Gestalt im selben Traktat Jean Gersons fügen sich in diesen Diskurs – fließend erscheinen hier die Grenzen zwischen Visualisierungen der Seele und der Personifikation (Abb. 32).²⁵⁹ Wollte Sherry C. M. Lindquist in derlei Präsentationen nackten Fleisches eine Gefahr für den Betrachter sehen, handelt es sich nach den Erhebungen des zugrunde liegenden Textes lediglich um Ausdrucksformen der reinen, unbekleideten Seele bzw. der Seelenkräfte, die hier in Malerei umgesetzt wurden.²⁶⁰ Jean Gerson selbst bedient sich in seinen Schriften ausgiebig der Personifikation und damit einhergehend jener Semantik von verhüllten und entblößten allegorischen Körpern, wie sie in der zeitgenössischen Literatur üblich war.²⁶¹ Die Darstellung der personifizierten Seele als weibliche Figur in der Handschrift BnF, Ms. fr. 190 bedarf allerdings weiterer Erklärung. Es ist schwierig zu entscheiden, ob diese Veränderung dadurch zustande kommt, dass die dargestellte Figur dem Genus folgt (*l'âme*, fem.), oder nicht vielmehr der Tatsache geschuldet ist, dass über die inneren Seelenkräfte nur noch mittels Personifikationen kommuniziert wird – die eben jenseits des grammatischen Geschlechts weiblich imaginiert wurden.²⁶² Die

257 Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 42r. Zur Thematik von Seele, Körper und Personifikation, vor allem für die deutschsprachige mittelalterliche Literatur, vgl. Philipowski 2004, Philipowski 2007.

258 BnF, Ms. fr. 1847, fol. 1r.

259 Zit. aus BnF, Ms. fr. 190, fol. 1r: „Complainte de l'homme a son ame et s'envoie mendier espirituelement. Ma povre ma malade ma charriere ma miserable ame hors mise en hostage loing de son pars [...]“. Datiert wird die Handschrift auf nach 1483.

260 Lindquist 2013. Zur Darstellung des nackten Körpers in diesem Zusammenhang vgl. Logemann 2020, S. 115–140.

261 Gersons allgemeine Verdammung des *Roman de la Rose*, den Lindquist 2013, S. 326f., aufgrund der nach ihrer Ansicht exzeptionellen Nacktfiguren heranzieht, lässt sich dabei kaum als Argument anführen, ist es doch gerade die im Text des *Rosenromans* angedeutete Sündhaftigkeit, die die Darstellung eines nackten Körpers zu einem Problem machte.

262 Ebenso vielleicht auch der Dialog zwischen *Raison* und der Seele in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, die offenkundig nur als Fragment eines größeren Kontextes überliefert wurde, vgl. BnF, NAF 4807, fol. Av. Hier ist eine ganzseitige Miniatur inseriert mit einer

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 31 Menschliche Gestalt mit Darstellung der im Körper gefangenen Seele, in: Jean Gerson: *Mendicité spirituelle*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1847, fol. 1r.

2.3 Seele und Personifikation



Abb. 32 Darstellung der Seele, in: Jean Gerson: *Complainte de l'homme a son ame*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 190, fol. 1r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

sexuelle Attraktivität dieser in weiblicher Form dargestellten Projektion scheint nicht zwingend im Vordergrund zu stehen – gleichwohl das erotische Potential der entkleideten Seelenfigur in diesem Fall unübersehbar ist. Legitimiert wird dies durch den Topos der nackten Seele, die ihrerseits mühelos Zugang findet zur Welt der Personifikationen. Bei manchen dieser Bildfindungen soll durch die Darstellung der weiblichen Seele vielleicht eine Personalisierung des Textes angezeigt werden. Spezifische Angleichungen der Personifikationen an die Wünsche des Auftraggebers bzw. der Auftraggeberinnen sind dabei inbegriffen, wie ein Traktat mit einer spirituellen Pilgerreise aus der Bibliothek von Blois des Louis de Bruges zeigt. An die Stelle des Pilgers, wie er aus dem *Pèlerinage de la Vie humaine* bekannt ist, wurde eine explizit weiblich gekleidete personifizierte Seele gesetzt, die stellvertretend den allegorischen Parcours durchschreitet (Abb. 33): Die personifizierte Heilige Seele, Protagonistin des Textes, betet den Baum des Lebens an.²⁶³

Wie von Guillaume de Digulleville erstmals ausgiebig vorgeführt und in späterer Rezeption weitgehend übernommen, ist die Begegnung von Autor-Ich und Personifikation zumindest in den Texten von zentraler Relevanz und hierbei auch der Moment der Konfrontation von männlichem Autor mit den von ihm erschaffenen weiblichen Figuren. Dies geschieht bei Guillaume de Digulleville über die entblößte Seele, die zur Kommunikation mit den Personifikationen in der Lage ist und sich in der allegorischen Welt bewegen kann. Damit werden zugleich Positionsbestimmungen geliefert, bei denen die verschiedenen allegorischen Figuren eine bestimmte Rolle im Text übernehmen – für die Illustrationszyklen betreffender Texte muss dies stets im Blick behalten werden. Die Ausdifferenzierung von verschiedenen Personifikationen als Projektionen des vom Autor ausgehenden inneren Dialogs gehört zu den wichtigsten Passagen allegorischer Texte.²⁶⁴ Philippe de Mézières benötigt in seinem *Songe du Vieil Pèlerin* zur Entwicklung seiner allegorischen Figuren aus der Perspektive des Traumes gar eine ausführliche Herleitung, bei der alle auftretenden Charaktere schon in einem Vorwort vorgestellt werden.²⁶⁵ Bei den Autoren allegorischer Texte hat diese aufwendige Einleitung auch eine andere Funktion. Zwischen den projizierten allegorischen Figuren und den träumenden Erzählern besteht immer

Frau in Nonnentracht, die einer elegant-weltlich gekleideten Frauengestalt Rat erteilt, wie die Handgesten andeuten. Dabei handelt es sich vermutlich um *Raison*, die mit der Seele spricht. Betitelt ist diese Handschrift mit „Cinquiesme volume du dialogue auquel Raison console l'Ame“.

263 BnF, Ms. fr. 1026, fol. 9v: „Le Jardin de vertueuse consolation“, datiert von François Avril auf das 3. bis 4. Viertel des 15. Jahrhunderts.

264 Dazu u. a. die Studie von Kamath 2012.

265 Zu Philippe de Mézières siehe unten S. 146. Das Verfahren, die auftretenden Figuren des Textes in einer Übersicht am Anfang des Textes vorzustellen, weist durchaus Parallelen auf zum Moraltheater, in dem die auftretenden Personifikationen vorab vorgestellt werden.

2.3 Seele und Personifikation



Abb. 33 Die Seele auf ihrer Wanderung, in: *Le Jardin de vertueuse consolation*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr.1026, fol. 9v.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

ein Konflikt, der den jeweiligen Geschlechterrollen Rechnung trägt. Jene Dialektik zwischen den Geschlechtern, dem männlichen Autor und seinen weiblichen Kreationen, erzeugt nicht unwesentlich das Spannungspotential der allegorischen Kompositionen. Auch dies wurde wesentlich bei Guillaume de Digulleville und seinen Pilgerfahrten ausdifferenziert. Die Problematik zwischen den Geschlechtern, dem schwachen männlichen Pilger und den zupackenden Personifikationen, beschreibt jedoch nicht nur der Autor in zahlreichen (ironischen) Anspielungen, die Miniaturen leisten hier einen wesentlichen Beitrag, diese Differenz zu unterstreichen. Insbesondere jene Sequenz, in der die Laster, dargestellt als missgestaltete monströse alte Frauen, den Pilger körperlich angreifen und niederringen, spielt mit gängigen Topoi. So greift der von Guillaume de Digulleville geschilderte Kampf mit den Lastern in den meisten illustrierten Handschriften visuell das gängige Motiv der „Weibermacht“ auf und rekuriert auf List und Tücke der verführenden und äußerst handgreiflichen Laster, während die als schön beschriebenen Tugenden in einem weniger taktilem Verhältnis als quasi-divine Instanzen zum Träumenden stehen.²⁶⁶ Eine mögliche sexuelle Attraktion zwischen männlichem Erzähler-Ich und allegorischen Figuren wird in anderen Texten auf unterschiedliche Weise ausgespielt. In Heinrich Seuses Texten erfolgt die Zusammenführung zwischen der personifizierten Weisheit und dem Autor in einem biblisch erprobten Modell der Anziehung: *Sapientia* und der Erschaffer des Textes erfüllen die Rollenmuster des Hoheliedes, das zu einer der bekanntesten Folien für positiv konnotierte weibliche Personifikationen wird.²⁶⁷ Hier ist in den dazu bekannten Illustrationen vor allem die erotische Implikation von allegorischer Projektionsfigur und Autor ausschlaggebend: Offenkundig gerät in den Bildformularen die begleitende Weisheit im und am Bett des Autors zur Muse, die die tugendhaften Gedanken bzw. Texte diktiert (Abb. 34).²⁶⁸ In dieser Szenerie zeigt sich, wie die Personifikation der Weisheit die Hand des Autors ergreift, während ein Pilger mit einer Keule über der Schulter dieser Szene beiwohnt. Im rechten kleineren Bildfeld erscheint ein Ausblick auf alle Schlechtigkeiten der Welt, die den Gelehrten links melancholisch gestimmt haben. Diese taktile Verbindung zwischen dem Autor als christlichem Pilger und der Personifikation der *Sapientia*, scheint ein völlig anderes Procedere darzustellen, als es Guillaume de Digulleville vorgibt, der durch

266 Vgl. etwa die Sequenz in BnF, Ms. fr. 376, fol. 57v oder in BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. fr. 5071, fol. 67v.

267 Vgl. Diskant 2011, S. 4–11.

268 BnF, Ms. fr. 22922, fol. 24v, ca. 1470–1475. Enthalten sind das *Horologium Sapientiae* von Heinrich Seuse in der französischen Übersetzung und andere Texte des Autors. Auf fol. 153r ist gezeigt, wie die entkleidete Seele Einlass in den Paradiesgarten erhält, der ins Himmelreich zu führen scheint. Darin wartet eine Schar von Personifikationen. Vgl. dazu auch Heinrich Seuse: *L’Horloge de la Sagesse* (Hg. Vannier/Lagarrigue/Gruber 2017).

2.3 Seele und Personifikation



Abb. 34 Traumszene, in: Heinrich Seuse: *Horloge de sapience*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 22922, fol. 24v.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

den eingangs in die Erzählung eingefügten Spiegel zugleich eine Distanz schafft zu seinen Traumfiguren. Zu überlegen wäre für das Bildbeispiel zu Seuses Schrift, ob die Figur am Bett, die sich auf eine Keule stützt, eine Art Zitat des unverständigen *Rude Entendement* aus Guillaumes Text ist (oder des *Dangier* aus dem *Rosenroman*), wodurch die Exklusivität der Verbindung zwischen Inspirationsfigur und Autor betont werden mag. Dennoch sind die hier angesiedelten Personifikationen geeint durch die Topologik der jeweiligen Gesamttexte. Für die visuelle Umsetzung der Personifikationen ist diese Binnenlogik allegorischer Texte von unmittelbarer Bedeutung.

2.4 Geschöpfe des Autors

Die Begegnung von Autor und Personifikation wird also nicht nur literarisch, sondern in Konsequenz dessen auch visuell immer wieder neu ausdifferenziert. Hier etabliert sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts ein neuer Anwendungsort der Personifikation, der nicht zuletzt von berühmten Vorlagen wie Boethius' *Trost der Philosophie* zehrt.²⁶⁹ Mit der Zusammenführung von Personifikation und Autor setzt sich zentral Guillaume de Machaut auseinander, und programmatisch beginnt er seine Dichtungen unter dem Geleit zahlreicher allegorischer Assistenzfiguren.²⁷⁰ Das in der Handschrift BnF, Ms. fr. 1584 niedergeschriebene und illustrierte Gesamtwerk leitet eine Begegnung mit *Amor* und seinen Kindern *Doux Penser*, *Plaisance* und *Espérance* ein (Abb. 35), um schließlich mit den personifizierten Eigenschaften der Dichtkunst, *Scens*, *Retorique* und *Musique*, die von *Natura* geführt werden, eine Aussage für sein Gesamtwerk zu treffen.²⁷¹

Doux Penser und *Scens* erscheinen dabei, dem grammatikalischen Geschlecht folgend, als männliche Personifikationen. Im beigegebenen Text wird *Scens* als jene Kraft beschrieben, die für den *engin* des Autors zuständig ist, und sie ist diesem äußerlich ähnlich gebildet: „Par sens aras ton engin enfourme.“²⁷² Nicht nur in der frühesten illustrierten Machaut-Handschrift aus der BnF, Ms. fr. 1584, die möglicherweise vom Autor selbst mitgeplant wurde, ist diese Ähnlichkeit zwischen der Personifikation *Scens* und dem Autor Machaut augenfällig, und auch in der um einiges später illustrierten

269 Kiening 1994 und Cuntz/Söffner 2006 verweisen auf die zentrale Bedeutung dieses Textes für die Genese der Personifikation im Mittelalter.

270 Dazu Ferrand 1996, S. 203–220. Zu Machaut auch Kamath/Copeland 2010 und Kelly 2014.

271 BnF, Ms. fr. 1584, fol. Dr. Bärbel Zühlke verweist auf die Bedeutung dieser Begegnung des Autors mit *Scens*, *Retorique* und *Musique*, die alle als Kinder von *Nature* vorgestellt werden, für das gesamte Werk des Dichters, vgl. Zühlke 1994, S. 127. Ebenso Modersohn 1997, S. 167f.

272 Perkinson 2002 zur Verwendung des Begriffs *engin* – ebenso Perkinson 2004 zur Klärung zeitgenössischer Terminologie von Kunstwerken und damit verbundener Prozesse.

2.4 Geschöpfe des Autors



Abb. 35 Titelbild mit dem Autor, Amor, Douz Penser, Plaisance und Espérance in: Guillaume de Machaut: *Poésies*, 1372–1377, BnF, Ms. Fr. 1584, fol. Dr.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 36 Titelbild mit *Nature* und *Amor*, die dem Autor drei weibliche Figuren zuführen, in: Guillaume de Machaut: *Œuvres narratives et lyriques*, 1380–1395, BnF, Ms. Fr. 9221, fol. 1r.

Handschrift aus der New Yorker Pierpont Morgan Library ist die Parallele zwischen männlicher Personifikation *Scens* auch dem Autor Machaut nicht zu übersehen.²⁷³ Doch in einer weiteren Handschrift, die der Bibliothek des Jean de Valois, Duc de Berry, entstammt, BnF, Ms. fr. 9221, fol. 1r, gilt diese Zuweisung der Geschlechter nicht mehr. Hier führen sowohl *Nature* als auch *Amor* drei weibliche Figuren dem Autor zu (Abb. 36).²⁷⁴

Der Wechsel von *Scens* zu einer weiblichen Personifikation fügt sich in gewisser Weise in das Konzept Machauts. Der Dichter selbst spielt an vielen anderen Stellen mit einem Wandel von geschlechtstypischer Eigenschaft und der Wahl einer männlichen oder weiblichen Personifikation.²⁷⁵ Es zeigt sich bei der visuellen Umsetzung dieser Eröffnungsszene in den verschiedenen Handschriften, dass die Geschlechtszuweisung und damit die äußere Gestalt der drei Inspirationsfiguren nicht im Text verankert sind. Bedeutsam ist Guillaume de Machauts Auftakt mit den drei Personifikationen zur Werkgenese insofern, als sich der Autor selbst maßgeblich um die bildhafte Oberfläche seiner Werke bemühte – unabhängig davon, ob er nun den Illustrationszyklus zu der

²⁷³ Eine vielleicht in Burgund zwischen 1425 und 1430 entstandene Handschrift (PML, MS M.396, fol. 1r).

²⁷⁴ BnF, Ms. fr. 9221, fol. 1r, ca. zwischen 1380 und 1395 gefertigt. Auch in BnF, Ms. fr. 22545, fol. 1r sind die drei Kinder der Natur weibliche Gestalten, vor denen der Autor kniet. Hier fehlt allerdings die Sequenz mit *Amor*, der in den anderen Handschriften *Doux Penser*, *Plaisance* und *Esperance* dem Autor anempfiehlt. Dazu vgl. Drobinsky 2013.

²⁷⁵ Vgl. Kelly 2014, bes. S. 182: „Machaut does not always make grammatical gender per se an issue. Indeed, at times he alternates the gender of a personification.“

2.4 Geschöpfe des Autors

frühen Handschrift mit überwachte oder allein durch die Erwähnung der drei Figuren eine Vorgabe für die Imagination seines Werkes machte. Deborah L. McGrady setzt sich mit der Frage auseinander, wie in den verschiedenen illustrierten Handschriften zu Machauts Werk Leseprozesse gesteuert werden, und nimmt dies zum Anlass, über verschiedene Formen der Laienlektüre nachzudenken.²⁷⁶ Für die Lektüre scheint die visuelle Oberfläche der Texte Guillaume de Machauts eine besondere Rolle zu spielen. Das Verwenden von Personifikationen und anderen Formen bildhafter Sprache ist für ihn zugleich Programm: Guillaume de Machaut bedient sich in seinen Werken ganz explizit auf der allegorischen Ebene der Malerei. Auf die Spitze getrieben wird dieses Verfahren in seinem *Livre du Voir Dit*. Hier entfaltet sich der Dialog des Liebenden (als Simile des Dichters) mit dem gemalten Bild seiner Dame, das, stellvertretend für die Geneigtheit seiner fernen Brieffreundin, als belebt imaginiert wird.²⁷⁷ Und so ist die Qualität der fiktiven Malerei, die Guillaume seinen Lesern vorstellt, vielleicht auch eine Frage der Intensität des Schauens, genauer, der inneren Schau der allegorischen Verständnisebene. Guillaume de Machauts Liebender im *Livre du Voir Dit* versieht das Bild seiner Angebeteten, das sie ihm als Porträt einst sendete, mit dem Attribut *merveilleux*. Der Liebende wünscht sich die ferne Dame so sehr lebendig vor Augen, dass er schließlich Visionen von dem Bild zu empfangen glaubt, und je länger er sich damit beschäftigt, desto lebendiger gerät es ihm. Wie ein in Andacht Versunkener betrachtet er immer wieder das auf Pergament nach dem Leben gemalte Konterfei seiner fernen Geliebten – einmal scheint es ihm, als würde sie auf dem Blatt ihren Kopf wegrehen, die Farbe ihres Kleides ändern, doch da weiß er, dass dies ein Trugbild war.²⁷⁸ Als er aber nach einer Weile noch einmal das Bild hervorholt, davor niederkniert, eine Kerze entzündet und es intensiv betrachtet, hat er auf einmal den Eindruck, als würde die Schöne ihm ihren Blick zuwenden, „mais il me sembla vraiment“, er habe sich nicht getäuscht, wie er versichert.²⁷⁹ Lebendig wird das Bild der platonischen Geliebten im Schein der Kerze und der Imaginationskraft – allein dies weckt Begehrllichkeiten des

276 McGrady 2013, vgl. bes. S. 106–126.

277 Nach Erhalt des Porträts beschreibt Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 1512–1529 es wie folgt: „Si la tins en en grant reverance / Pour la bonté et la vaillance / De celle dont elle venoit, / Quar mieulz de li ne couvenoit. / Si la mis haut dessus mon lit / A grant joie et a grant delit, / Pour li vëoir et atouchier / A mon lever et au couchier / Je la vesti, je la parai, / Et maintes fois la comparai / A Venus, quant je l'aouroie, / Et plus encor, quar je disoie: 'Douce ymage, douce semblance / Plus que Venus as de puissance: Toute vertu, douce dame, has! Pour ce d'un fin drap de damas, Qu'a toi nulle n'est compare.'“

278 Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 5412: „Toute voie j'ay son ymage, / Pourtraite au vif en une page, / Si bien, si bel, si vivement / Que on ne porroit plus proprement. / N'a quë un po, je l'aouroie / Et mon service li paioie, / Mais elle me tourna le chief [...]“

279 Ebd., vv. 5740: „A savoir se ma douce ymage / Tourneroit vers moy son visage. / Si alumai de la chandelle / Et ving a genoulz devant elle / Et la regardai longuement. / Mais il me sembla vraiment / Qu'il si doucement me ryoit [...]“

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Besitzenwollens.²⁸⁰ Wobei hier die absente Geliebte des bedeutungsvollen Namens *Toute Belle* vollends in das götzengleiche Bild projiziert wird, das in den verschiedenen Handschriften zu Guillaume de Machauts Text dargestellt wird: die personifizierte Schönheit *Toute Belle*, die dem Autor zur Inspiration verhelfen soll, wird in einem Bildwerk materialisiert, das im Verlauf des *Livre du Voir Dit* in eine Kiste gesperrt, wieder befreit und bewundert wird und dabei gleichsam Personifikation und Bildwerk ist. Dies wird insbesondere in einem Abschnitt über die Klage des Bildes an den Liebenden deutlich (Abb. 37).²⁸¹ In diesem Traumgespinnst des Liebenden verschmelzen *Toute Belle* und das Bildwerk vollends zu einer Figur. Das Wechselspiel zwischen *Amant* und der Inspirationsfigur *Toute Belle* ist dabei einerseits ein Spiel zwischen männlichem Erzähler-Ich und weiblicher Projektionsfigur und andererseits, auf einer anderen Ebene, zwischen den semiotischen Ausdrucksformen Text und Bild, denn die schöne Geliebte ist vor allem als Bild, als Malerei in diesem Text präsent. Die allegorischen Figurationen, die der Imagination des Autors Guillaume de Machaut entsprungen sind, werden durch diese malerische Umsetzung seines Textes wiederum der Imagination des Rezipienten überantwortet.

Die Abhängigkeit der Personifikation von einem Autor, der von diesen Wesen inspiriert wird und sie auf derselben Ebene gebiert, kann auf verschiedene Arten veranschaulicht werden. In eine andere visuelle Formel transformiert wird dieses Verhältnis vielleicht am deutlichsten in einer Version von Martin le Francs *Estrif*

280 Kelly 1978 konzentriert sich in seiner Arbeit zur mittelalterlichen Imagination stark auf Guillaume de Machaut. Dieser habe sich insbesondere mit Themen der Bildlichkeit beschäftigt und zur literarischen Entwicklung der Folgezeit Entscheidendes beigetragen.

281 Hier BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCXCIIIr. Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 7665–7718: „En mon songe m'estoit avis / Que je veoie vis-à-vis / L'ymage ma dame honoree / Qui estoit toute eschevelee / Et qui plouroit moult tendrement / Et souspiroit parfondement, / Et qui essuoit de sa crine / Ses yeus, sa face et sa poitrine / Et disoit: 'Lasse, emprisonnee / Et en .II. coffres enfermee / Sans departir, sire, m'avés ; / Et nulle cause n'i savés. / S'on vous a donné a entendre / Qu'ailleurs vostre dame vult tendre, / Ami, qu'en va, qu'en puis je mais ? / Li fais je faire ? nenil ! Mais / Vous créés trop legierement, / Si vous en venra telement / Que briément vous en mescherra, / Et tous li mondes le verra, / Car vous en perderés vo dame / Qui vous aime de vuer et d'ame. / Or supposons qu'elle soit fausse, / Le doi je (bien) pour ce comparer ? / Hé ! Las ! vous me soliés parer / De chansonettes amoureuses, / D'or et de pierres precieues / Et de dras d'or d'outre la mer ; / Or volés delaissier l'amer, / Si couvient que je le compere ! / Ce n'est par raison, par saint Père, / Quar rien n'ai, s'il i a meffet. / Mespris ne mesdit ne meffet. / Et certes elle n'i ha courpe, / Si fait grant pechié qui l'encourpe ; / N'il n'est d'elle plus vrai amant, / Ainsi le croi, se Dieu m'amant. / Faites li savoir sans musier, / Et s'elle se puet excuser / Si soit hors de la villonie ! / Et si doit en oÿr partie, / Car bons juges ja ne sera / Qui partie n'ascouterà ! / Et vous la volés condempner / Et de vostre grace planer / Pour .III. ou pour .III. paroles / Qui sont mensongnes et fryvoles, / Plus que serpens envenimees / Et de mesdisans contrevees ? / C'est grans pechiés de si tost croire / Et plus grans du dire. Une hystoire / Vous en veul dire et raconter, / Se vous me volés escouter.“

2.4 Geschöpfe des Autors

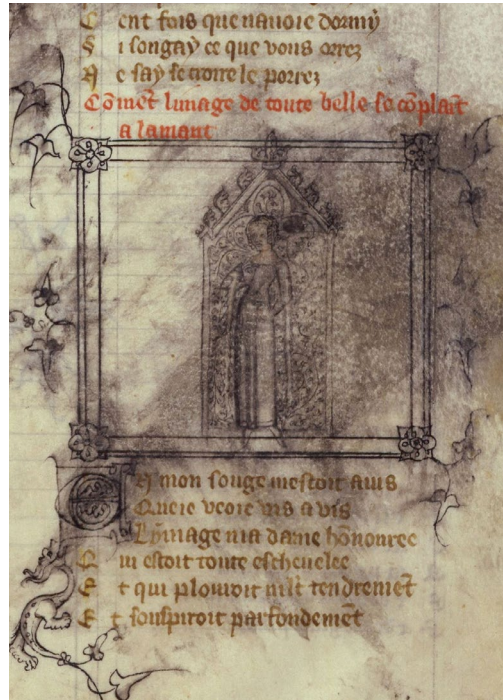


Abb. 37 Das Bild der *Toute Belle*,
in: Guillaume de Machaut: *Livre du
Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584,
fol. CCXCIIIr.

de Fortune et de Vertu („Streitgespräch zwischen Fortuna und Tugend“) in einer Handschrift von 1450, die heute in der Bibliothèque de l’Arsenal aufbewahrt wird (Abb. 38).²⁸² Hier sind im Hauptbild links die Dedikation der Handschrift an den Auftraggeber zu sehen als auch die Personifikationen des Textes, die im Vordergrund und im Hintergrund gezeigt werden.²⁸³ Goldene Beischriften weisen alle Einzelheiten im Bild aus. *Fortune*, *Raison* und *Vertu* im Zentrum des Bildes werden ebenso definiert wie die beiden Flüsse, *fleuve de Prosperité* und *fleuve de Adversité*, die den Ort, an dem die drei Personifikationen debattieren werden, umfrieden. Dazu blickt vom Rand offenbar der geistige Schöpfer dieser Frauenfiguren, Martin le Franc, aus einer fingierten steinernen Fensteröffnung der illustrierten Handschrift heraus. Zu erkennen ist sehr detailliert das Antlitz eines älteren Mannes, dessen Gesicht von zahlreichen Falten durchzogen ist. Sein Blick läuft ins Leere – womöglich als Andeutung des Traumes, der die Begegnung des Autor-Ichs mit den Personifikationen ermöglicht.²⁸⁴ Die Sphären von Autor und Personifikationen überschneiden sich nicht: Durch die räumliche Abgrenzung der Dedikationsszene von der allegorischen

²⁸² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013321f/f1.item.r=Estrif>.

²⁸³ Vgl. Peters 2007, S. 49.

²⁸⁴ Diese Traumfiktion findet sich in einer wenig später entstandenen Version des Textes im Musée Condé, Ms. 296, fol. 1r in einer Miniatur wieder. Gezeigt wird hier der im Schlaf

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?



Abb. 38 Übergabe der Handschrift mit Porträt des Autors am Rand, in: Martin le Franc: *Estrif de Fortune et de Vertu*, 15. Jahrhundert, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5202, fol. 1r.

2.5 Christine de Pizan und ihre allegorischen Schwestern

Landschaft und der zusätzlichen Distanzierung des Autors Martin le Franc in der seitlichen Miniatur macht der Miniator einerseits den Unterschied zwischen projizierten Kunstgeschöpfen und Personen kenntlich. Andererseits tritt auf der Buchseite unmissverständlich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Autor und seinen allegorischen Geschöpfen hervor.

Wie dieses Interaktionsfeld zwischen weiblichen Projektionen und männlichem Autor-Ich die Ausgestaltung der Personifikationen in den Bildern bestimmt, zeigt im Umkehrschluss ein Beispiel, bei dem diese bisher erprobten Strategien fehlgehen müssen: Christine de Pizan als prominente Autorin allegorischer Texte pflegt einen anderen Kontakt mit den von ihr geschaffenen Personifikationen. Die geschlechtliche Differenz, die zwischen Guillaume de Digulleville, Philippe de Mézières, Guillaume de Machaut oder anderen männlichen Autoren zu den handlungsleitenden Tugenden besteht, entfällt. Den komplexen Übergang von der Welt des Dichters in die allegorische Welt benötigt Christine de Pizan weder im Text noch in den zahlreichen Miniaturen, um ihren Personifikationen begegnen zu können.

2.5 Christine de Pizan und ihre allegorischen Schwestern

Das männliche Erzähler-Ich, das sich im Traum mit überwiegend weiblichen Personifikationen umgibt, prägt die allegorische Welt in Text und Bild: Optionen wie Verführung und Abschreckung werden bei den weiblichen Projektionsfiguren ausgelotet, und die visuellen Chiffren, die in den Handschriftenillustrationen bemüht werden, wurzeln in dieser Codierung der Beziehungen zwischen träumendem / dichtendem männlichen Körper und weiblicher Personifikation. Denn wenn einerseits die Personifikationen der hier gehandelten allegorischen Erzählungen als Projektionen des Erzähler-Ichs zu lesen sind, sind sie immer auch zugleich Ausdruck eines Geschlechterdiskurses, an dem sich bereits Guillaume de Digulleville durch verschiedene ironische Brechungen abarbeitete.²⁸⁵

Dass die allegorischen Frauenfiguren zugleich eine Debatte über ihre Wirkmacht und den sozialen Status der Frau auslösen, ergibt sich nahezu zwingend aus der literarischen Tätigkeit der Christine de Pizan. Mehrfach betont und konkretisiert Christine

versunkene Autor, um den herum die drei personifizierten Hauptakteurinnen des Textes erscheinen.

285 In Bezug auf die Codierung der Geschlechter in der *Psychomachia*, aber auch darüber hinaus Nugent 2000. Zu den Schwierigkeiten des Pilgers bei Guillaume de Digulleville, die weibliche Dominanz in der allegorischen Welt zu akzeptieren siehe oben Anm. 152.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

in ihren Schriften den Wert der allegorischen Ausdrucksebene, derer sie sich bedient.²⁸⁶ Als Witwe geriet sie unvermittelt in die Situation, für sich und ihre Kinder allein sorgen zu müssen, und tat dies, für ihre Zeit natürlich einigermaßen ungewöhnlich, als Literatin. Die Aufnahme dieser männlich geprägten Tätigkeit bedurfte offenbar weiterer Erklärung, denn gerade ihrer eigenen Verwandlung zur Schriftstellerin widmet sie sich im *Livre de la mutacion de Fortune*. Dort beschreibt sie ihre Herauslösung aus einer genuin weiblichen Rolle, die ihr die schicksalhafte Fügung in Gestalt der *Fortuna* ermöglicht.²⁸⁷ Die Annahme ‚männlicher‘ Eigenschaften, die in dem betreffenden Passus des Prologs wie eine literarische Geschlechtsumwandlung gelesen werden kann, ermöglicht Christine überhaupt erst, als Autorin zu wirken und allegorische Figuren zu schaffen – ihr Dasein als Witwe zwingt sie dazu, ihren weiblichen Körper mit männlich-kreativer Kraft zu überformen.²⁸⁸ Ausgiebig reflektiert Christine ihre Weiblichkeit und die Notwendigkeit, für die Arbeit des Schreibens, für den Broterwerb der Familie männliche Eigenschaften anzunehmen. Dieser metaphorische Geschlechtswandel vollzieht sich jedoch nur auf der Ebene des Textes, das maskulinisierte Selbstbild der Autorin („vray homme fus devenu“) steht in Differenz zu den Bildern, die Christine immer wieder an ihrer Schreibstätte zeigen.²⁸⁹

Nicht zuletzt aus diesem Grund verdient Christine de Pizans Umgang mit Personifikationen besondere Aufmerksamkeit. Die Begegnung der Autorin mit den von ihr ersonnenen Personifikationen schafft neue Voraussetzungen für die Bildwelt, und die Veranschaulichung der Autorin als zupackende Arbeitende im *Livre de la Cité des Dames* offenbart diese Bedeutungsverschiebung sehr klar: Christine agiert gemeinsam mit den von ihr geschaffenen Figuren bei der Errichtung der Mauern der Stadt der Frauen. Sie unterscheidet sich deshalb in den überlieferten Bildformularen kaum von den begleitenden Personifikationen – bis auf das nobilitierende Attribut der Krone, das Christine allein ihren Tugenden zuweist. Dabei erfolgt auch in ihren

286 Brownlee 1991; Paupert 2002; Reix 2007. Vgl. auch Lassabatère 2002; Kelly 2007; Peters 2008, S. 190–227.

287 Christine de Pizan: *Le Livre de la mutacion de Fortune* (Hg. Solente 1959–66). Auf die Illustrationen dieses Textes verweist u. a. Korteweg (Hg.) 2004, zu 78 D 42 vgl. S. 10 f., 112–115, 203, 210, Nr. 48, Abb. III, und Nr. 88–89; Quilligan 1991, S. 138 f.; Zühlke 1994, S. 85.

288 Kelly 2007, S. 94: „In the Cité, Christine says that she consulted other women in order to gauge her own reaction to misogyny. In spite of her views on gender distinctions, Christine claims in the *Mutacion* that she changed her gender upon becoming a widow.“ Vgl. zu diesem Kontext auch Zühlke 1994, hier S. 48 f.

289 Zu dieser Verwandlung vgl. die Passage in Christine de Pizan: *Le Livre de la mutacion de Fortune* (Hg. Solente 1959–66), vv. 1313–1361, hier zit. v. 1361. Männliche Eigenschaften zu inkorporieren scheint insgesamt eine besondere Auszeichnungsformel zu sein. Über hundert Jahre später wird Luise von Savoyen, Mutter des französischen Königs Franz I., mit ähnlichen Attributen von der personifizierten *Fortuna* wegen der männlichen Eigenschaften gelobt, die sie verkörpert habe. Vgl. dazu Rothstein 2015, n.p.

2.5 Christine de Pizan und ihre allegorischen Schwestern



Abb. 39 Christine hilft bei Erbauung der Stadt der Frauen, in: Christine de Pizan: *Livre de la Cité des Dames*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1178, fol. 3r.

allegorischen Texten die Begegnung mit den Personifikationen über das etablierte Modell der Traumfiktion, durch das die überirdisch strahlenden Figuren in die Erzählung eingeholt und die diegetischen Ebenen durchlässig gemacht werden (Abb. 39).²⁹⁰

Die Vermengung von Autorinnenfigur und weiblichen Verkörperungen tritt auch in anderen Texten Christines hervor. In einer illustrierten Variante des *Chemin de longue estude* begegnet Christine de Pizan vier Mächten, *Richesse*, *Chevalerie*, *Noblesse* und *Sagesse*, die als Königinnen im Himmel thronen und über den Zustand Frankreichs debattieren (während der Thron der personifizierten Vernunft verwaist ist).²⁹¹ Mit ihrer Begleiterin, der cumäischen Sibylle, steht Christine inmitten dieser Vision, und der Unterschied zwischen den Personifikationen und der Person der Autorin wird durch einen kleinen Größenunterschied dargelegt – die längst überkommene Bedeutungsperspektive ist es, die auch in anderen illustrierten Handschriften von Christines Texten die Markierung zwischen Mensch und übermenschlicher Projektion bildet (Abb. 40).

²⁹⁰ Vgl. etwa die drei Handschriften in der BnF, Ms. fr. 1179, BnF, Ms. fr. 1178, BnF, Ms. fr. 607, in denen im Vergleich zu späteren Handschriften Christine ihren Figuren nicht im Traum begegnet. Dies ist in der niederländischen Übersetzung *De Stede der Vrouwen* BL, Add MS 20698, fol. 2r ausdifferenziert, bevor sie auf fol. 5r den drei Figuren begegnet.

²⁹¹ BnF, Ms. fr. 836, fol. 15r. Analog dazu auch eine spätere Variante in BnF, Ms. fr. 1188, fol. 46r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

Die Herausforderung für die Miniaturen, die diese Texte begleiten, ist offenkundig: Die Geschlechterdifferenz zwischen den von ihr geschaffenen Personifikationen und dem Erzähler-Ich entfällt und muss daher durch andere bildnerische Mittel übersetzt werden. In den Illustrationszyklen vieler ihrer Werke entsteht der Eindruck, dass Christine de Pizan der Sphäre der allegorischen Figuren viel näher kommt als ihre männlichen Mitstreiter – zumindest visuell ist die zuvor literarisch formulierte ontologische Differenz zwischen Personifikationen und historischer Person kaum zu erkennen. Dabei sind die beschriebenen Begegnungen mit den allegorischen Begleiterinnen am Beginn kaum von dem zu unterscheiden, was in anderen vergleichbaren Traumfiktionen männlicher Erzähler vermittelt wird. Aber die Bildzyklen zu Christines Texten setzen eigene Akzente. Während der träumende Mönch Guillaume de Digulleville seinen Leib in einen traumwandelnden Pilger bzw. in eine nackte Seele verwandelt, während Philippe de Mézières in seinem *Songe du Vieil Pèlerin* gleich zwei Personifikationen, *Ardent Désir* und seine weibliche Begleitung *Bonne Espérance* im Verlauf der einführenden Kapitel entwickelt, um die historische Person des Autors im allegorischen Erzählverlauf zu ersetzen bzw. auf die nächste diegetische Ebene zu geleiten, weilt Christine de Pizan unter ihren Geschöpfen, wie die mehrfach kopierte Errichtung der *Cité des Dames* offenbart.²⁹² Zugleich erfolgt durch ihren Sonderstatus als Dichterin inhaltlich eine Neubestimmung der allegorischen Argumentation. Ihre klare Stellungnahme zum *Roman de la Rose*, die im nächsten Kapitel thematisiert werden soll, ist auch als Zeugnis ihrer eigenen Verwendung von Personifikationen zu sehen, setzt sie sich doch intensiv mit dem Zusammenhang zwischen weiblichen Personifikationen und gesellschaftlicher Rolle der Frau auseinander.²⁹³

Neben dieser Neubestimmung von Weiblichkeit und Personifikation fügt Christine den allegorischen Verkörperungen einen neuen Aspekt hinzu, der für die Folgezeit von großer Bedeutung sein wird: Sie integriert vermehrt Elemente der klassischen Mythologie in die allegorischen Texte. In der Tugendlehre *Epistre Othéa* verwandelt Christine die Götter der antiken Mythologie in Tugendformulare.²⁹⁴ Neben der von ihr ersonnenen Kunstgöttin Othéa konstruiert sie eine ganze Reihe an doppelten Verkörperungen für die Kardinaltugenden, die sie in mehreren Stufen beschreibt und deren Illustration sie zudem wohl koordiniert.²⁹⁵ Die Allegorisierung

292 Immer wieder wird in diesen Zusammenhängen in der Forschung betont, wie stark die italienische Prägung in das Allegorie-Konzept der Autorin einzubeziehen sei. Vgl. dazu etwa die Beiträge in Zimmermann/De Rentii 1994. Obwohl sie über umfassende Kenntnisse der lateinischen und italienischen Schriften verfügte, orientierte sie sich stark an ihrem unmittelbaren Umfeld in Frankreich; vgl. Chance 2015, S. 207.

293 Vgl. dazu Desmond 1998, S. 137; Willard 1992, S. 327–332; Allen 2005.

294 Vgl. dazu etwa Akbari 2007, S. 77–90.

295 Barbier 2008; Barbier 2012; mit Hinweis auf die Handschriften BnF, Ms. fr. 606 und BL, Ms. Harley 4431; vgl. Hindman 1986, S. 140–142.

2.5 Christine de Pizan und ihre allegorischen Schwestern



Abb. 40 *Richesse, Chevalerie, Noblesse* und *Sagesse* debattieren in Gegenwart von Christine und der cumäischen Sibylle über den Zustand Frankreichs, in: Christine de Pizan: *Chemin de longue estude*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 836, fol. 15r.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

der einzelnen Gestalten erfolgt schließlich in einem dritten Schritt, nachdem zuvor Text und Glosse erörtert wurden. In diesem mit einem *Prologue à allegorie* eingeleiteten Passus wendet sie die Heilige Schrift auf das zuvor Gesagte an.²⁹⁶ Anne-Marie Barbier widmete sich in mehreren Studien diesem *Procedere* von Christine de Pizan, das als wichtigste Neuerung im Umgang mit Personifikationen an der Wende zum 15. Jahrhundert angesehen werden kann.²⁹⁷ Auch die Bildwelt erhält dadurch zahlreiche neue Impulse – wenn etwa die Figur der Othéa als reife Frau in Doppel- und Dreigesichtigkeit der *Prudentia* dargestellt wird.²⁹⁸ Als durchgängiges Motiv in den Schriften der Christine de Pizan (und ebenso in den dazugehörigen Illustrationen) erscheint die Kombination von Personifikationen, antiken Göttinnen und Göttern, Heiligen und berühmten historischen Figuren, die allesamt von ihr auf derselben Abstraktionsebene gehandelt werden.²⁹⁹ Die weiblichen Tugendpersonifikationen, die Christine in Bild und Text setzt, dienen ihr dabei vor allem als Nachweis, dass Frauen nicht (wie nach zeitgenössischer Interpretation geläufig) defizitäre Männer sind, sondern zu denselben Leistungen und Abbildungen von Tugendidealen fähig seien.³⁰⁰ Im *Livre de la Cité des Dames* von 1404/5 wird schnell klar, dass die abstrakten Verkörperungen, die die Autorin entstehen lässt, die soziale Rolle der Frau mehrfach reflektieren. Widmet man sich der inhaltlichen Ausrichtung des Textes, führt die Dichterin einen fast freundschaftlichen Dialog mit den Tugenden *Raison*, *Justice* und *Droiture* über die misogynen Schrift des Mathéolus, der sich über die Untugenden der Frauen auslässt. In konkreter Auseinandersetzung mit den *Lamentationes Matheoluli* entsteht schließlich das Fundament der *Cité des Dames*.³⁰¹ Die These dieses für Christine provokanten Textes ist, dass weibliche Tugenden weniger Wert haben als die Tugenden des Mannes. Christine versucht dies sowohl durch die Präsentation berühmter tugendhafter Frauen – in Anlehnung an Boccaccio – als auch durch die Verwendung der personifizierten Tugenden zu widerlegen.³⁰² An dieser Positionierung zeigt sich, aus welchem Grund Christine Personifikationen

296 Christine de Pizan: *Epistre Othéa* (Hg. Parussa 1999), S. 201: „Prologue a allegorie. Pour ramener a allegorie le propos de nostre matiere, appliquerons la Sainte Escripture a noz dis, a l’edificacion de l’ame estant en cestui miserable monde.“ Vgl. Barbier 2008, Barbier 2012.

297 Barbier 2008, 2011 und 2012.

298 Barbier 2011, S. 291, verweist auf eine neapolitanische Bibel-Illustration von 1340 am Hofe des Robert d’Anjou, bei der *Prudentia* als zweigesichtige Figur mit einem jungen und einem alten Antlitz dargestellt wird.

299 Akbari 2004, S. 239, verweist schließlich auf den *Livre des fais d’armes et de chevalerie*, in dem Christine Minerva anspricht, da diese wie die Autorin eine italienische Frau sei.

300 Christine de Pizan: *The Book of Peace* (Hg. Gould), S. 30. Analog dazu auch Allen 2005, S. 615.

301 Das bereits im 14. Jahrhundert ins Französische übersetzte Werk der *Lamentationes Matheoli* erfuhr im Spätmittelalter weitere Verbreitung, vgl. *Le livre de Mathéolus* (Hg. Tricotel 1846); Matheus von Boulogne: *Lamentationes Matheoluli* (Hg. Klein 2014).

302 Allen 2005, S. 617.

2.6 Die Debatte um den *Rosenroman*

auf andere Art und Weise einsetzt als es männliche Autoren in ihren allegorischen Erzählungen tun– auf die Christine gleichwohl rekurriert. Die Nähe Christine de Pizans zu ihren Geschöpfen, wie sie in den Auftaktbildern der *Cité des Dames* hervortritt, ist insofern inhaltlich begründet. Mag diese einzelne Autorinnenstimme an der Wende zum 15. Jahrhundert in gegenwärtigen Debatten zum Geschlechterdiskurs oftmals reichlich überstrapaziert worden sein, zeigt sich dennoch, dass die Impulse, die Christine in ihren allegorischen Texten und den von ihr teils mitüberwachten Illustrationszyklen liefert, keineswegs unterschätzt werden dürfen. Zudem schaltet sie sich in eines der wichtigsten literarischen Streitfelder des Spätmittelalters ein. In der Folgezeit wird deutlich, dass ihre Dichtungen auch aufgrund ihrer medialen Verteilung lange nachwirken. Dabei scheint es, als wären Christine de Pizan und ihre Schriften insbesondere für Herrscherinnen eine wichtige Inspirationsquelle gewesen.³⁰³

2.6 Die Debatte um den *Rosenroman*

Der um 1400 aufflammende Streit um den *Rosenroman* ist für die mediale Verankerung von Personifikationen nicht unerheblich. Die Entwicklung von Akademien, die in Frankreich ähnlich wie die *Rederijerskamers* im Norden unter bestimmten Mottos gegründet wurden, mag nicht ganz unerheblich gewesen sein für den lebendigen Verlauf dieser Diskussion, die noch heute als eine der wichtigsten *Querelles* an der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit betrachtet wird.³⁰⁴ Als die *Cour amoureuse* um 1400 auf Betreiben der Herzöge Philipps des Kühnen und Louis II de Bourbon unter der Patronage des französischen Königs Karl VI. gegründet wird, zeigt sich das Wiedererwachen zentraler Begriffe des Hochmittelalters im Zusammenhang mit Ritterlichkeit und Minnedienst. Jean de Montreuil war als Sekretär des Königs Angehöriger dieser Vereinigung, die vermutlich vor allem mit dem Arrangement von Festen und Veranstaltungen befasst war. Die wichtigsten Dichter leisteten in der Zeit ihren Beitrag, und für Künstler scheint hier ein weiteres Betätigungsfeld entstanden zu sein.³⁰⁵ Die Wiederbelebung höfischer Themen in der Literatur am Ende des Mittelalters hat auch mit solchen gesellschaftlichen Prozessen zu tun. Dass ausgerechnet in dieser Zeit über ein Werk gestritten wird, dessen Abfassung schon mehr als ein Jahrhundert zurücklag, liegt wohl zum einen in der Popularität

303 Vgl. dazu etwa die Manuskripte für Anne von Bretagne, u. a. Kap. 3.1, Tapisserien für verschiedene Herrschaftshäuser, Kap. 4.3, oder die Werke für Luise von Savoyen, Kap. 5.2.

304 Greene 2006, S. 14, verweist hier auf die *Querelle* über *la Belle Dame sans Merci* von 1424 ebenso wie die *Querelle des Femmes* von 1540.

305 Bozzolo/Loyau 1982, S. 3. Vgl. auch Adams/Potegal 2012, S. 268–291.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

der Handschriften des *Rosenromans* begründet, zum anderen in der wachsenden Beliebtheit (weiblicher) Personifikationen, um die es in der Debatte vordringlich geht.

Wenngleich die Diskussionen, die um das berühmte Werk von Jean le Meun und Guillaume de Lorris geführt wurden, bisher vor allem aus literaturwissenschaftlicher Perspektive von Interesse waren, zeigt sich, dass die von den Parteien ins Feld geführten Argumente für und gegen den *Rosenroman* nicht nur für die Texte, sondern auch für die Bilder Gültigkeit beanspruchen wollten. Letztlich handelt es sich um ein medial übergreifendes Problem, um das die Argumente der Kontrahenten kreisen:³⁰⁶ Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Personifikation sind bei der Lektüre der verschiedenen Positionen dieser Debatte ablesbar. Einer der schwerwiegendsten Vorwürfe, die den Autoren des *Rosenromans* gegenüber vorgebracht werden, lautet, dass sie die Personifikationen für sich sprechen ließen. Man hätte sich schämen sollen, sich am helllichten Tag mit solchen verrückten Frauen zu zeigen, wie sie der Text beschreibt; abertausende Menschen hätte der *Rosenroman* durch diverse Sünden vergiftet und getötet.³⁰⁷ Nichts entschuldige diese Verderbtheit, nicht einmal die Tatsache, dass die Art des Sprechens durch „personnaiges“ stattfand. Dieser Angriff Jean Gersons (zu diesem Zeitpunkt Kanzler der Pariser Universität), der den Schöpfern des *Rosenromans* anlastet, sich bei den im strittigen Text auftretenden Sündhaftigkeiten hinter Personifikationen zu verstecken, und sei es unter dem Deckmantel der Personifikation („et soit par personnaige“), tangiert ganz wesentlich die Rolle dieser Figuren in der Text- und Bildwelt der Zeit. Der Terminus „personnaige“ wird übrigens von den anderen Diskutanten häufig bemüht.³⁰⁸ Auch Jean de Montreuil bewertet diese rhetorischen Mittel kritisch. Die Worte, die Jean le Meun *Raison* in den Mund lege, vertrügen sich nicht mit der Würde dieser Figur: „primo scilicet in capitulo Rationis, eam, ut aiunt, loqui supra personatus faciens dignitatem [...]“.³⁰⁹ Letztendlich erwächst daraus

306 Wobei über die Zielrichtung der Debatte noch immer einige Unklarheit herrscht, wie Greene 2006, S. 1–41, mit ihren Überlegungen zu den teils offenkundig misogynen Positionen jener Literaturwissenschaftler feststellt, die sich mit Christine de Pizan und im Zuge dessen auch mit der Debatte um den *Rosenroman* befasst haben. Vgl. zur Debatte auch Hill 1991.

307 Jean Gerson: *Traité contre le Roman de la Rose*, in: Christine de Pizan/Jean Gerson/Jean de Montreuil/Gontier Col/Pierre Col: *Débat sur le Roman de la Rose* (Hg. Hicks 1996), S. 67, 218–226: „Tu eusse eu honte, je ne doute mie, d’avoir esté trouvé en plain jour publiquement en lieu de foles fames qui se vendent et de parler a elles come tu escrips. Et tu fais pis ; tu enhortes a pis: tu as par ta folie – quant en toy est – mis a mort et murtri ou empoisonné mil et mil personnes par divers pechiés, et encores fais de jour en jour par ton fol livre. Et ja n’en yés a excusser sur la maniere de ton parler par personnaiges, come je proveray cy après clerement : mais je ne puis mie tout dire a une fois.“

308 Akbari 2004 zu dieser Bezeichnung S. 108.

309 Jean de Montreuil: *Epistolae*, in: Christine de Pizan/Jean Gerson/Jean de Montreuil/Gontier Col/Pierre Col: *Débat sur le Roman de la Rose* (Hg. Hicks 1996), S. 42, 154.

2.6 Die Debatte um den *Rosenroman*

die übergreifende Frage, inwiefern ein Autor für seine fiktionalen Figuren und ihre Wirkung auf den Rezipienten verantwortlich gemacht werden kann.

Die Debatte um den *Rosenroman* muss jedoch in einem größeren Kontext gesehen werden, denn die hier ins Feld geführten Argumente für und gegen allegorische Figuren haben auch jenseits literarischer Kontexte Gültigkeit.³¹⁰ Durch die Diskussion über die Frauenfiguren des *Rosenromans* um 1400 erfolgt gleichzeitig eine Neubewertung der Personifikation als mittlerweile sehr erfolgreiches und medienübergreifendes Ausdrucksmittel. Möglicherweise entzündete sich die Diskussion um diesen Text über hundert Jahre nach dessen Vollendung erst aufgrund der nun herrschenden Allgegenwärtigkeit von Personifikationen.³¹¹ Die mit dem *Rosenroman* einhergehende Frage war vor allem, wie sehr die Personifikationen fiktionale Geschöpfe oder Spiegelbilder des Autors sind und, in einem weiteren Gedankenschritt, inwiefern sich an diesen Figuren Zeichen und Bezeichnetes entsprechen müssen und können. Ein Vorwurf Jean Gersons und Christine de Pizans an den *Rosenroman* war, dass *Raison*, die personifizierte Vernunft des *Rosenromans*, nicht vernünftig handelt und somit ein Missverhältnis zwischen *signes* und *choses signées* entstehe.

Das Spiel mit Personifikationen erweitern die Kontrahenten der Debatte, die für den *Rosenroman* sprechen, indem sie nun ihrerseits mit diesen Verkörperungen argumentieren – in durchaus ironischer Weise. Es entwickelt sich im Verlauf der Ereignisse eine Diskussion um die Figur *Eloquence*, die bei Jean Gerson noch durch eine männliche Figur besetzt ist.³¹² In der Auseinandersetzung werden aus den Personifikationen, die den Autor bzw. seine Meinung repräsentieren, die Kämpfer eines sehr lebendigen literarischen Schlagabtausches. Schreibt Jean Gerson in seiner Polemik gegen den *Rosenroman* seinem Widersacher die Rolle des närrischen Liebenden auf den Leib, revanchiert sich dieser Adressat, Pierre de Col, indem er Christine de Pizan, die dieselbe Position wie Gerson vertritt, wiederum spöttisch als *Eloquence Theologienne* personifiziert.³¹³ Er verteidigt dabei den von Jean le Meun gewählten Griff zu Personifikationen: „Ich antworte Frau Eloquenz und Dir mit demselben Mittel und sage, dass Meister Jean le Meung in seinem Buch Figuren einführt und dass er jede Figur so sprechen lässt, wie es ihr zusteht.“³¹⁴ Dabei vermischt sich der Dialog über Personifikationen mit einem Diskurs über Ästhetik zwischen verschiedenen medialen Ausdrucksformen. Jean Gerson

310 Akbari 2004, S. 108, zu diesem Streitpunkt zwischen Christine de Pizan und Pierre Col.

311 Badel 1980, dazu S. 135 f.

312 Allen 2005, S. 595; Hult 2010, S. 113.

313 Pierre Col: *Response aux traitiés precedens*, in: Christine de Pizan/Jean Gerson/Jean de Montreuil/Gontier Col/Pierre Col: *Débat sur le Roman de la Rose* (Hg. Hicks 1996), S. 92.

314 Ebd., S. 100, 402–405: „Je respons a dame Eloquence et a toy par ung meisme moyen, et dy que maistre Jeahn de Meung en son livre introduisy personnaiges, et fait chascun personnaige parler selonc qui luy appartient.“

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

formuliert nämlich Bedenken über die Verführungskraft in Texten und Bildern. In seinem *Traité contre le Roman de la Rose*, den er im Namen von *Chastité* und *Conscience* schreibt, eigneten sich Malerei und Schrift gleichermaßen, die Begierde der Menschen zu entflammen, die dadurch eher zur Sünde denn zur Tugend geführt würden.³¹⁵ Jean Gerson stellt Malereien und Texte auf eine Ebene, da beide das Potential besäßen, den Menschen zur Sünde zu verleiten. Für die Wirkung eines literarischen oder künstlerischen Werkes wird damit dessen Schöpfer verantwortlich gemacht. Thesen wie diese begegnen natürlich nicht nur in der Debatte um den *Rosenroman*. Die Analogisierung von Schrift und Malerei ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in den Schriften von Jean Gerson. Immer wieder beschwört und kommentiert er die Gefahren, die in der Betrachtung von Malerei liegen. Die größere Verantwortung für schädliche Wirkungen ihrer Kunst tragen in seinen Augen allerdings die Produzenten dieser verderblichen Texte bzw. Bilder.³¹⁶

Auch die unausgewogenen Geschlechterverhältnisse des Textes werden in die Diskussion eingebracht – dies vor allem auf Betreiben von Christine de Pizan, die sich an diesem Punkt von ihrem Verbündeten Jean Gerson unterscheidet. Ihre Kritik bringt das allegorische Fundament von Jean le Meun und Guillaume de Lorris beträchtlich ins Wanken: So entlarvt Christine de Pizan am Beispiel des Umgangs mit den weiblichen Personifikationen im *Rosenroman* eine aus ihrer Perspektive misogynen Sprache. Vielleicht in Konsequenz dessen werden in der Folgezeit immer öfter Zweifel am Regiment der Personifikationen deutlich. Für Christine de Pizan stand freilich die negative Charakterisierung der weiblichen Personifikationen im Vordergrund – parallel zur Frage, wie sich allegorische Figuren des *Rosenromans* zur realen Rolle der Frau verhalten. In ihren eigenen Werken reagiert sie aktiv auf diese von ihr beklagten Desiderate des *Rosenromans*. In ihrem *Livre de la Cité des Dames* stattet sie – offenbar in direkter Reaktion auf die Debatte – *Raison* mit Eigenschaften aus, die sie zu einem Gegenentwurf der nach ihrer Ansicht unvernünftig handelnden

315 Jean Gerson: *Traité contre le Roman de la Rose*, in : ebd., S. 87, 698–705: „Et affin qu’aucun ne cuide ou ne se plaingne que je accuse autre chose que les vices et non pas les persones, je fais ou non de Chasteté et de Conscience une telle requeste et conclusion contre toute peintures ou scriptures ou dis qui esmeuvent a Lubricité; car trop y est encline de soy nostre fragilité sans la pis enflammer et trebuchier ou parfont des vices, loing des vertus et de Dieu, – qui est nostre gloire, nostre amour, nostre salut, joye et felicité.“

316 Jean Gerson: *Sermons de la Série Poenitemini*, in: ebd., S. 179, 1–11: „Regardes des choses par dehors es bestes ou es peintures ou ailleurs qui sont deshonestes, est ce pechié? Je respon comme par avant. C’est fort par especial que lire livres esmouvans a luxure ne soit pechié mortel, et ceulx qui les retiennent devoient ester contrains par leurs confesseurs les ardre ou desirer, que aulx ou aultres n’y pechassent plus (comme est Ovide ou je ne sçay quell/ Matheol, ou partie du Rommant de la Rose, ou rondeaux et baladez ou chanssons trop dissolues). Si jugés quelle penitence doivent faire ceulx qui les font et publient, sus quoy j’en ay escript plus a plain; parellement dy je des peintures ordes et deshonestes.“

2.6 Die Debatte um den *Rosenroman*

Personifikation des *Rosenromans* macht.³¹⁷ Kritiken wie diese kamen jedoch nicht nur von Seiten der ohnehin in einer Sonderstellung befindlichen Christine de Pizan. Selbst Geoffroy Chaucer, der eine Übersetzung des *Rosenromans* fertigte, äußert sich, wenngleich nicht zur Rolle der Frau im realen Leben und der Gestaltung weiblicher Personifikationen, immerhin kritisch zu der Dominanz weiblicher Figuren, die durch die Technik der Allegorie allerorten entstanden sei.³¹⁸ In anderen Medien wurde die ausufernde Verwendung weiblicher Figuren offenbar auch aus weiteren Gründen obsolet. Während in den spätmittelalterlichen *Moralités* die Geschlechterzuordnung der Personifikationen relativ eindeutig dem grammatischen Geschlecht folgt, finden sich Äußerungen, die die feminine Welt der Personifikationen als bemerkenswert hervorheben. Dass insbesondere im Moraltheater Schauspieler und dargestellte Personifikation unterschiedlichen Geschlechts gewesen sein dürften, sei dabei nur am Rande bemerkt – zum Geschlecht der Schauspieler findet man jedoch nur sporadisch, etwa im angelsächsischen Raum, deutliche Hinweise.³¹⁹ Zugleich wird die Autorität mancher allegorischer Figuren an maskuline Eigenschaften gebunden. In der *Moralité des Blasphémateurs de Dieu* beispielsweise werde, wie Helmich schreibt, die Kirche zwar als weibliche Personifikation beschrieben, doch sei sie mit männlicher Macht ausgestattet und eigentlich „totallement du genre masculin“.³²⁰ Dass damit die Personifikationen in den literarischen Zusammenhängen implizit auch als Kommentar über Gender-Zuordnungen zu sehen sind, ist offensichtlich.

Schon kurz vor der einflussreichen Debatte um den *Rosenroman* wurden diese Aspekte zunehmend problematisch. Bereits der zwischen 1373 und 1387 entstandene *Livre de Léesce* verdeutlicht dies, der sich offenbar als eine Art Gegenbewegung zum *Roman de la Rose* verstehen lässt, wie Anne-Marie Legaré hervorhob: Die *Dame Léesce*, eine Personifikation der Freude, verteidigt in diesem Text das weibliche Geschlecht als das wertvollere und hebt die größere Tugendhaftigkeit der Frauen gegenüber den Männern hervor – ein Weg, wie ihn Christine de Pizan in ihrem *Livre de la Cité des Dames* beschreitet.³²¹ Martin de Francs *Champion de Dames* im 15. Jahr-

317 Newman 2003, S. 22.

318 Riehle 2011, S. 224f., u. a. zu Chaucers *Legend of Good Women*.

319 Helmich 1976, S. 52, Anm. 248, zu Nicolas de La Chesnaye (?) in der *Condamnacion des Banquetz* „Sur lequel ouvrage est a note qu’il a plusieurs noms et personnage de diverses maladies: comme Appoplexie, Epilencie, Ydropisie, Jaunisse, Goutte et les autres, desquelz je n’ay pas tousjours gardé le genre et sexe selon l’intencion ou reigles de grammaire. C’est a dire que en plusieurs endrois on parle a iceux ou d’iceux par sexe aucunefois masculine et aucunefois femenin, sans avoir la consideracion de leur denominacion ou habit. Car aussi j’entens, eu regard a la propriété de leurs noms, que leur figure soit autant monstreuse que humaine.“

320 Helmich 1976, S. 52.

321 Legaré 2011, S. 179. Der Autor, Jehan le Fèvre, besorgte auch die Übersetzung der *Lamentationes Matheoli*. Zur Position des Autors vgl. auch Blumenfeld-Kosinski 1994.

2 Von Sprachbildern zu Bildsprachen?

hundert verbindet schließlich – in Auseinandersetzung mit dem *Rosenroman* – den allegorischen Weg mit einem Diskurs über den weiblichen Körper.³²² Wenn auch die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit zu Teilen im Vordergrund steht, wird hier ein altbekanntes Argument ausgebaut, das die Omnipräsenz der überhöhten allegorischen Schönheit jenseits rhetorischer Prämissen zu erklären vermag: Als Abglanz göttlicher Schönheit vermittele die Schönheit der Frau die sichtbare Ebene der Allmacht Gottes. Diese Zuordnung von Wohlgestalt und allegorischer Figuration gilt selbstverständlich nur für Tugenden. Dass den ambivalenten und zentralen Figuren wie beispielsweise der *Fortuna* ebenso ambivalente ästhetische Qualitäten zugeordnet werden, verwundert aus dieser Perspektive kaum.

Die hier skizzierten Streitpunkte, die sich zentral am *Rosenroman* entzündeten, aber keinesfalls darauf zu beschränken sind, machen das Spannungsfeld deutlich, in dem die überwiegend weiblichen Personifikationen zu interpretieren sind. Diese primär im Rahmen von Texten entstehenden Diskussionen und Äußerungen sind, was bisher übersehen wurde, auch für die Bildwelt von unmittelbarer Bedeutung, da sich die in Worten und Bildern geschaffenen Personifikationen mehr und mehr einander anzunähern scheinen. Wenn Jean Gerson und andere Zeitgenossen die Verführungskraft von Texten *und* Bildern vielfach hervorheben, tragen die jeweiligen Überlieferungsträger zu diesem Gefüge bei. Die zunehmende „*prédominance du visuel dans l'écriture*“, wie sie bereits Armand Strubel mit Blick auf die Bildhaftigkeit der Sprache betonte, umfasst noch einen weiteren Bereich. Durch die Verbreitung zahlreicher illuminierten Handschriften im Laienpublikum entsteht, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, eine neue Dialektik von Text und Bild.³²³

322 Barbey 1985, S. 78. Vgl. auch Legaré 2011, S. 180; Brook 2007. Eine übergreifende Analyse aller erhaltenen Handschriften bietet Charron 2016.

323 Strubel 2002, S. 254 f.

3 DER AUTOR ALS MALER

Text und Bild funktionieren (angeblich) ähnlich und sind parallel bzw. komplementär einzusetzen. Dies betont nicht nur Jean Gerson in der Debatte um den *Rosenroman*, wenn er behauptet, dass luxuriös ausgestattete Handschriften und Malereien insbesondere die Hinwendung der Benutzerinnen und Benutzer stimulierten. „Mais qui plus art et enflemme ces ames que paroles dissolues et que luxureuses scriptures et peintures? Nous veons que bonnes, saintes et devotes paroles, peintures et scriptures esmuevent a devocion, come disoit Pitagoras: pour ce sont fais les sermons et les ymages des eglises.“³²⁴ Im Hinblick auf die Debatte um den *Rosenroman* sind dies bisher Nebenschauplätze gewesen. Unbenommen dieser weithin geteilten Grundannahme der Nützlichkeit von Bildern verlangte der konkrete Einsatz von Bildern und Texten in allegorischen Zusammenhängen einen permanenten Aushandlungsprozess zwischen den Medien. Und gerade der sich dabei eröffnende ‚Spielraum‘ wurde zu einem der wichtigsten Innovationsfelder und Ausdrucksmittel spätmittelalterlicher Autoren.

Zugleich entwickelten die in und begleitend zu den Texten heraufbeschworenen Bilder und die Betonung ihrer visuellen Oberflächen und sinnlichen Qualitäten ein schwer kontrollierbares ‚Eigenleben‘ in der Imagination der Rezipient*innen, die die Vorbehalte gegenüber dem stets vorhandenen Verführungspotential des Visuellen selbst bei prinzipiell ‚ikonophilen‘ wie Jean Gerson bestärkt haben dürften. So sehr die Beschreibung der äußeren Gestalt von Personifikationen in tugendhafter Absicht geschah, so sehr konnte sie ihr verführerisches Sichtbar-Machen doch auch in die Nähe der Laster rücken: Gerade die besonders kunstreichen und damit eindrucksvollen und wirkmächtigen Personifikationen und Allegorien bedienten sich immer auch des visuellen Trugs und der bildhaften Imagination. Daher finden sich Hinweise auf staunenerregende oder abschreckende Elemente häufig an den Stellen, wo Allegorien und Personifikationen in Texten und Bildern eingeführt werden.³²⁵ Douglas Kelly hat in seinem zentralen Buch zur mittelalterlichen Imagination herausgearbeitet, wie Personifikationen insbesondere seit Alanus ab Insulis in ihrer Kunstfertigkeit als verkörperte Gestalten des göttlichen Wortes fungieren: „The agents of God’s will are personified images that function like artists.“³²⁶ Die Problematik und reflexiven Äußerungen dazu verdichten sich dann ganz besonders, wenn Autoren

324 Jean Gerson: *Traité contre le roman de la Rose*, in: Christine de Pizan/Jean Gerson/Jean de Montreuil/Gontier Col/Pierre Col: *Débat sur le Roman de la Rose* (Hg. Hicks 1996), S. 68.

325 Mühlethaler/Cornilliat 2001, S. 578; Zumthor 1972, S. 128.

326 Kelly 1978, S. 31.

Personifikationen und Malereimetaphern zusammenbringen und verbinden. Es geht keineswegs nur um topische Formulierungen, die Malerei als stumme Dichtung und Dichtung als Malerei mit Worten im Sinne Simonides von Keos verstehen. Wie breit das Spektrum der Denkfigur eines ‚ut pictura poesis‘ bei Allegorien und Personifikationen tatsächlich war, gilt es daher zunächst exemplarisch zu untersuchen.

Eine entscheidende Konsequenz des ‚ut pictura poesis‘ war, dass nicht erst die Ergebnisse und deren Rezeption, sondern bereits der Erfindungs- und Entstehungsprozess von Text und Bild analogisiert wurden. Denn bereits die Frage nach dem Ideenreichtum bei der Erfindung und Gestaltung von Personifikationen führte fast zwangsläufig zu einem vergleichenden Wettstreit zwischen Text und Malerei. Besonders deutlich zeigen sich die Herausforderungen an einem frühneuzeitlichen Text, auf den hier vorgegriffen werden soll. Dieser fasst in seinen ironisch gebrochenen Überlegungen zur Ausdrucksform Personifikation die vorausgehenden Diskussionen zusammen. Gemeint ist Battista Fieras (1469–1538) fiktiver Dialog *De Iusticia pingenda* von 1515, in dem der antike Spottgott Momus mit dem berühmten Andrea Mantegna den Spielraum beim Ersinnen von Personifikationen am Beispiel der ‚Gerechtigkeit‘ / *Iusticia* auslotet. Die literarische wie künstlerische Aufgabe am Beginn der Frühen Neuzeit lässt sich an diesem Beispiel präzise fassen, nämlich die kreative Invention von Personifikationen einerseits und deren Verbindung mit etablierten Bildtraditionen, eingeübten kulturellen Semantiken (von Attributen, Gesten usw.) und Lese- bzw. Seherwartungen andererseits.³²⁷

Fieras Text reagiert nicht nur auf unmittelbar vorausgehende italienische und französische Texte. Die bei Fiera angesprochenen Fragen werden unter anderem in einem zentralen Kommentar zu den weit verbreiteten *Échecs moralisés* diskutiert. Dieser betont die (neu-)platonische Idee, dass ein Baumeister oder Maler bereits vor der Fertigung seines Objekts in seinem Geist eine vollkommene Vorstellung von dessen endgültiger Gestalt entwirft.³²⁸ Dabei geht es nicht allein um die Analogie

³²⁷ Battista Fiera: *De Iusticia pingenda* (Hg. Wardrop 1957). Im Verlauf der Diskussion um die Darstellung der *Iustitia* geraten Mantegnas Ausführungen in eine andere Richtung, und Momus weist ihn zum Schluss auf die Konsequenzen seiner Überlegungen hin: „Sed me ne ultra perterreas enecesque. Satis superque est semel mori. Verum mi Mantynia, iam mihi pictor ultra non habetis, sed philosophus maximus, sed theologus summus, nisi fortassis olim pro Iustitia Mortem pinxeris.“ Mantegna beschließt den Dialog: „Gratulabor, Mome, si probe hinc vixeris.“ Treibt der Autor das Spiel um die Darstellbarkeit einer Personifikation hier auf die Spitze, so gibt es allerdings schon sehr lange Überlegungen, wie eine bestimmte Personifikation überzeugend darzustellen sei. Eine ausführlichere Besprechung, wie Tugenden darzustellen sind, liefert beispielsweise auch Michael de Massa: *De quatuor virtutibus*, und darin insbesondere der mit *Prudentia depingebatur* betitelte Abschnitt, vgl. dazu Tuve 1963, S. 272, Anm. 14.

³²⁸ „Es choses que nous veons par art faittes [...] nous veons que l’ouvrier qui voelt aulcunnes choses raisonnablement faire entent premierement et conchoit par devant en sa pensee la

3 Der Autor als Maler

von Erfindungs- und Entstehungsprozess einer Personifikation in Text und Bild oder darum, dass das Endprodukt ‚nur‘ das Resultat des bereits perfekten geistigen Entwurfs darstelle (eine Überlegung, die später in den *disegno*-Theorien der Renaissance nochmals aufgegriffen wird). Der ontologische und epistemische Anspruch der Figuren beruht darauf, dass sie als literarisch und malerisch erschaffene Personifikationen höhere Einsichten und quasidivine Erkenntnis spiegeln, sie aber zeitlich nachgängig zu diesen Einsichten entstehen, obwohl sie diese Konzepte überhaupt erst erkennbar machen. Die Autoren und Maler setzen demnach mit all ihrer Erfindungskraft höhere Wahrheiten um – und keine subjektiven Bildfindungen. Für die Entwicklung spätmittelalterlicher allegorischer Texte ist diese Vorstellung nicht unerheblich. Michael Randall hob die Bedeutung dieses Analogiedenkens für die Produktion spätmittelalterlicher allegorischer Texte von Molinet bis Jean Lemaire de Belges hervor. In Rekurs auf Thomas von Aquin und dessen Verwendung von Malereimetaphorik beschreibt Randall das Verhältnis von Subjekt und geschaffenen Bild folgendermaßen: „Although the painting is seen first, it is preceded ontologically by its subject, and only the latter can be said to resemble the former. To say that the subject is like painting reverses the underlying ontological relationship of prior and posterior and destroys the notion of participatory analogy altogether.“³²⁹ Insofern darf man nicht nur über die theoretische Haltung der Literaten zu den abstrakt-personifizierenden Bildern nachdenken, sondern muss die Beziehung der Abbilder zu ihren vorgängigen Konzepten bedenken, wie sie bei der Produktion von gemalten Allegorien besteht: Nicht erst Text oder Bild entwerfen eine Personifikation, sondern diese wird als Subjekt vor ihrer Abschilderung gedacht, die Personifikation existiert wie alle Lebewesen auch, bevor sie in einer konkreten materiellen Form – sei es als Abbild oder im Text – gestaltet und quasi veräußerlicht wird.

Letztendlich scheint es eine weitere Folge dieses Analogiedenkens zu sein, dass insbesondere die Autoren allegorischer Texte sich so intensiv der Terminologie der Bildkünste bedienen. Alle Referenzen an Malerei, Skulptur und andere künstlerische Ausdrucksformen sind ein Indiz dafür, dass das Wesen von Personifikationen nicht ohne ihre literarische und malerische bzw. bildhauerische Invention gedacht werden kann. Denn im Gegensatz zur Ekphrasis, die in aller Ausführlichkeit ein fiktives Kunstwerk entstehen lässt, das keinen Bezug zur realen Welt haben muss,

fourme de la chose qu’il voelt faire. Et puis vient apres la fantasie ou la fourme dessusditte est imprimee et pourtraite. Et puis la main et la doloire apres ou le pincel qui la chose parfait en la vertu des choses dessusdittes. Car tout aussi que la doloire du carpentier ou le pincel du peintre se met a la similitude de la main qui l’adresce, et la main le remeult a la similitude de la fantasie et la fantasie oultre aussi a la similitude de la figure ou de la fourme que l’ouvrier principal entent.“ Zit. nach Kelly 1978, S. 33.

329 Randall 1996, S. 44. Zur Thematik vgl. auch Cornilliat 1994.

3 Der Autor als Maler

sind die mit künstlerischer Metaphorik geschaffenen literarischen Personifikationen wie die gemalten oder anderweitig geformten Personifikationen in einem reziproken Wahrnehmungsfeld zu lesen. Diese Wechselwirkungen entstanden nicht zuletzt durch äußere Begebenheiten, wenn sich die Arbeitsbereiche der Maler, Bildhauer und Dichter, der Hofschreiber und Hofmaler überlagerten.

Als Beispiel wäre hier die Situation von Jean Lemaire de Belges zu nennen, einem Autor, der zunächst am burgundischen Hof und ab ca. 1511 am Hof der französischen Königin wirkte. In mehreren Texten geriert er sich als Kunstsachverständiger, in seinen literarischen Schöpfungen bedient er sich in verstärktem Maße auch der Malereimetaphorik. Dabei ist die Art und Weise, in welcher der Autor die Malerei in seine Schriften einbezieht, in gänzlich anderer Weise zu sehen als jene Einlassungen über Bildwerke, die noch in früheren Texten unter dem Begriff der Ekphrasis zu fassen sind. Jean Lemaire de Belges liefert in der *Plainte du Désiré* mit dem Dialog zwischen *Nature*, *Rhétorique* und *Peinture* einen ausführlichen und subtilen Beitrag zum Kräfteverhältnis zwischen Literatur und Malerei. Seine Freundschaft mit Jean Perréal im realen Leben muss in diese literarische Auseinandersetzung zweifelsohne mit einbezogen werden, denn auch in anderen Dichtungen bemüht er den Topos des neuen Apelles, um damit nicht nur seine Bewunderung für die Malkunst, sondern seine Verbundenheit mit der „Schwesternkunst“, der Rhetorik, zu unterstreichen.³³⁰ Dass dieser Dialog zwischen den Künsten mittels Personifikationen geführt wird, erscheint als ein bedeutsamer Schritt für die Weiterentwicklung der Personifikation in der Bildwelt. Jean Lemaire de Belges *Plainte du Désiré* erlaubt dabei insbesondere einen Einblick in die Positionsbestimmungen von Literatur und Malerei, nimmt

330 Frappier 1955; Bergweiler 1976, S. 172 und S. 182; Jenkins 1980; Eubanks 2008; Cornilliat, « Or ne mens » 1994; Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet* 2009, S. 206; Eichberger 2018, S. 243. Zu der Beziehung zwischen Jean Perréal und Jean Lemaire de Belges vgl. Jodogne 1965, S. 83–86; Eichberger 2018, S. 238. Brown 2011, S. 228, zur Handschrift BnF, Ms. 1683, die zwar eine feiner ausgeführte Miniatur mit derselben Szenerie bietet, jedoch bei der Darstellung der beteiligten Personifikationen unspezifisch ist. Zum Lob des Malerkollegen Perréal vgl. die Passage bei: Jean Lemaire de Belges: *La légende des Vénitiens* (Hg. Schoysman Zambrini 1999), S. 39: „Mais de vostre bon amy et mon singulier patron et bienfaicteur, nostre second Zeusis ou Appelles en peinture, maistre Jehan Perreal de Paris, painctre et varlet de chambre ordinaire du roy, la louenge est perpetuelle et non terminable car, de sa main mercuriale, il a satisfait par grant industrie a la curiosité de son office et a la recreation des yeulx de la tres chrestienne Majesté, en paignant et representant la propre existence tant artificielle comme naturelle (dont il surpasse au jourd’uy tous les citramontains) les citez, villes, chasteaulx de la conquete, et l’assiete d’iceulx, la volubilité des fleuves, l’inegalité des montaignes, la planure du territoire, l’ordre et desordre de la bataille, l’horreur des gisans en occision sanguinolente, la miserableté des mutilez nagans entre mort et vie, l’effroy des fuyans, l’ardeur et impetuosité des vaincqueurs, et l’exaltation et hilarité des triumphans. Et les ymaiges et peintures sont muettes, il les fera parler ou par sa tres elegante escripture, ou par la sienne propre langue bien exprimant et suaviloquente [...]“

3 Der Autor als Maler

man die konkreten Äußerungen der Personifikationen *Paincture* und *Rhétorique* in den Blick. Zunächst weist *Paincture* ihre ‚Konkurrentin‘ *Rhétorique* mit dem Unsagbarkeitstopos in die Schranken. Sie, die Malerei, habe als stumme Dichtung für die Trauer um Louis de Luxembourg die angemessenere Ausdrucksform gefunden. *Rhétorique* holt daraufhin zu einem Gegenschlag aus.³³¹ Ohne die Argumente dieses Schlagabtausches hier im Einzelnen zu rekapitulieren, ist allein die Tatsache, dass Malerei und Dichtkunst ihre Vorzüge benennen, bemerkenswert für die Reflexion über und die Wertschätzung von Personifikationen. Der Miniator einer Abschrift von Jean Lemaire's Text stellt entsprechend die Rhetorik mit blumigem Gewand und die Malerei als Frau im Arbeitskittel vor einer Werkbank mit Utensilien dar. Indem er sie mit einer antik anmutenden Kopfbedeckung ausstattet, stellt er sie in die Tradition antiker Malerinnen, etwa in Anlehnung an die auch bei Christine de Pizan besungene Figur der Marcia (Abb. 41). In ihrer Hand hält *Paincture* einen Napf mit blauer Farbe, vor ihr stehen weitere Farbpigmente bereit, die sie zur Darstellung der Trauer zu benötigen scheint.³³²

Die Rhetorik erringt bei Jean Lemaire de Belges erwartungsgemäß auch einen Teilerfolg, da sie im Dialog mit der Malerei vor allem durch größere Eloquenz überzeugt. Die personifizierte Malerei kann jedoch ebenfalls mit vielen Vorzügen glänzen:

J'ai pinceaux mille, et brosses, et outils,
Or et azur tout plein mes coquillettes;
J'ai des ouvriers tant nobles et gentils,
Esprits soudains, augus, frais et subtils;
J'ai des couleurs blanches et vermeillettes;
D'inventions j'ai pleines corbeillettes;
J'ai ce que j'ai, j'ai plus qu'il ne me faut,
Si n'ai point peur d'avoir aucun défaut.
Et si je n'ao Parrhase ou Apelles
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,
J'ao des esprits récents et nouvelets;
Plus ennoblis par leur beaux pincelets,
Que Marmion, jadis de Valenciennes,
Ou que Fouquet, qui tant eut gloire siennes,
Ni que Poyet, Roger, Hugues de Gand,
Ou Johannes qui tant fut élégant.
Besognez donc, mes nourrissons modernes,
Mes beaux enfants nourris de ma mamelle,
Toi, Léonard, qui as grâces supernes,

331 Eubanks 2008, S. 147.

332 BnF, Ms. fr. 23988, fol. 2v.

3 Der Autor als Maler



Abb. 41 Die Personifikationen von Malerei und Rhetorik, in: Jean Lemaire de Belges: *Plainte du Desiré*, 1. Viertel 16. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 23988, fol. 2v.

3 Der Autor als Maler

Gentil Bellin, dont les los sont éternes,
Et Pérugin qui si bien coueleurs mêle.
Et toi, Jean Hay, ta noble main chôme-elle?
Viens voir Nature avec Jean de Paris
Pour lui donner ombrage et esperits [...].³³³

Auch in seinen anderen Werken spielt die Malerei eine wichtige Rolle, um dem aus Personifikationen entworfenen Textgebilde zusätzliche – visuell-künstlerische – Überzeugungskraft zu geben. Mit diesen Reminiszenzen an antike und an zeitgenössische Malerei war Jean Lemaire nicht allein. So verbindet etwa sein Onkel Jean Molinet im *Épitaphe* für den zeitgenössischen Künstler Simon Marmion Malerei und Dichtung: Molinet „exploite le monde réel pour orner ses poèmes, et c’est en tant qu’ornement‘ dévoile la volonté du poète, qui propose moins une description qu’une création nouvelle à partir des images puisées de la théologie réaliste.“³³⁴ Umgekehrt wäre zu fragen, welche Bedeutung diese literarischen Verbindungen zur Malerei für den Wahrnehmungshorizont der Bilder hatten und inwiefern der vorherrschende Duktus allegorischer Argumentation in den Texten und die unzähligen Debatten zwischen personifizierten Figuren die Bildwelt unmittelbar prägten.

Dass Autoren wie Jean Lemaire de Belges eben nicht nur für Texte, sondern zu Teilen auch für festliche Ereignisse verantwortlich zeichneten, spielt für diese Verbindung eine wichtige Rolle, auf die noch zurückzukommen ist. In jedem Fall zeigt sich, dass die literarische Produktion des 14. und 15. Jahrhunderts das Erscheinungsbild der Personifikation beeinflusste, das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten in anderen Medien entscheidend erweiterte und durch Aufführungen auch die Anmutung des ‚wirklichen Lebens‘ einübte. *Paincture* und *Rhétorique* von Jean Lemaire de Belges stehen an einem wichtigen Wendepunkt. Doch der allegorisch verkleidete Aushandlungsprozess zwischen Text und Bild erfolgte nicht voraussetzungslos.³³⁵ Daher erscheint es sinnvoll, zunächst allgemein für die in Text übermittelten Personifikationen Unterscheidungskriterien zu entwerfen. Gezeigt werden soll, wie zunächst in den Texten verschiedene Verfahren der Anschaulichkeit entwickelt werden. In einem ersten Schritt sollen dabei Transfer-Figuren in den Blick genommen werden, die zwischen allegorischer und realer Welt vermitteln (3.1) um sich nachfolgend mit der hierarchischen Ordnung von Personifikationen zu befassen (3.2). An einem wohlkalkulierten Störfaktor allegorischer Weltordnung, Fortuna (3.3), führt aus vielerlei

333 Zit. nach Spaak 1975 [1926], S. 26f. Vgl. Yabsley 1932.

334 Galand-Hallyn 2001, S. 248; Freigang 2009, S. 81.

335 Auch andere Autoren verwenden fiktive Figuren des Kunstbetriebs, um ihre allegorischen Welten zu beleben. Michault de Caron etwa, genannt Taillevent, lässt in *L’Ostel doulloureux* den Architekten *Maie Saison* auftreten. Vgl. dazu Joukovsky 1969, S. 520.

Gründen kein Weg vorbei. Denn hier gilt, dass die Ausgestaltung der verschiedenen Personifikationen grundsätzlich ihrer Funktion innerhalb des allegorischen Parcours untergeordnet wird. Das Tableau von Figuren, welches der Autor entwirft, hat sowohl Folgen für die visuelle Umsetzung verschiedener Personifikationen in den unmittelbar umgebenden Buchmalereien als auch bei der Übertragung dieser Hierarchie- und Ordnungskonzepte in andere Medien. So hinterlassen die literarisch omnipräsenten Traumfiktionen und Streitdialoge auf verschiedene Weise Spuren in der Bildwelt. Viele der im 15. Jahrhundert neu entstehenden Personifikationen verdanken sich diesen in den Textvorlagen wiederkehrenden Strukturmerkmalen, wobei sich die Verschleifung von Bild- und Textwelt an mehreren Facetten zeigt. Der Autor als Maler schafft mit seinen Kunstwerken ein Fenster in die Bildwelt (3.4). Die damit einhergehende Betonung von Äußerlichkeiten, Kleidern und Hüllen liefert den Miniaturen der Texte Impulse (3.5–3.9). Durch die künstlerische Betätigung der Literaten verändert sich zudem das Verhältnis des Personifikationskörpers zu seinen Akzidenzien, wodurch der medialen Anschlussfähigkeit der Personifikation entscheidend zugearbeitet wird.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

Weshalb sich das Erscheinungsbild mancher Personifikationen von Kontext zu Kontext grundlegend ändert, während andere immer wieder in ähnlichen Gewändern auftreten, erklärt sich mit einem Blick auf die unterschiedlichen Stausebenen der allegorischen Verkörperungen innerhalb eines narrativen Zusammenhangs. Der Transfer des Erzähler-Ichs in die Welt der Imagination, in der die Personifikationen agieren und auf das Leben des Menschen wirken können, geschieht sowohl für den Leser als auch für den Betrachter der vorherrschenden Traumfiktionen oft in einem analogen Prozess. Als transzendierende Instanzen oder Agenzien werden kurzerhand Abstrakta eingeführt, die in die Welt der Personifikationen hinführen, die im wahrsten Sinne des Wortes den Träumenden an die Hand nehmen und in die neue diegetische Ebene der allegorischen Welt geleiten.

Die Vermischung von Fiktion und Realität, die bei diesen Personifikationen zum Tragen kommt, ist zunächst ein literarisches Thema, das jedoch für die Bildwelt Konsequenzen zeitigt.³³⁶ Dabei wird zu fragen sein, wie sich der ‚Zwischenstatus‘ dieser Personifikationen von anderen solchen Transfer-Figuren – Göttern, berühmten Männern der Geschichte oder einer verstorbenen und ‚vergöttlichten‘ Geliebten – unterscheidet, die in der Literatur seit der Antike ebenfalls eine solche Rolle einnehmen

336 Kelly 2014 setzt sich am Beispiel von Guillaume de Machaut zentral mit dieser Frage auseinander.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

können. Im *Pèlerinage de la Vie humaine* fällt *Raison* die Aufgabe zu, die dem zaudernden Pilger auf den ersten Abschnitten der Traumwanderung den Weg zu weisen.³³⁷ Im Gegensatz zu den vielen anderen allegorischen Charakteren wird *Raison* jedoch von Guillaume de Digulleville kaum beschrieben. Keine Attribute, keine aufwendige Kleidung oder Rüstung bereichern ihren Auftritt innerhalb des Textes, wie auch ihre Ausgestaltung in den verschiedenen Handschriften des *Pèlerinage* von Schlichtheit dominiert wird. Dabei ist die Einführung einer solchen an die Ratio des Lesers und Betrachters appellierenden Figur ein ausnehmend häufiges Erscheinungsbild. Für diese Art der Überführung des Träumenden in die nächste Ebene der allegorischen Fiktion gibt es zahlreiche Entsprechungen in anderen Illustrationen ähnlich gearteter Texte. Die personifizierte *Raison* begegnet seitdem in verschiedenster Gestaltung, jenseits der Buchmalerei entfaltet sie zunächst jedoch nur selten Wirkung.³³⁸ Ab dem späteren 16. Jahrhundert wird sie in den druckgraphischen Kompendien und Tapisserien in unterschiedlichen Aufzügen erwähnt, um danach eine einheitlichere Gestalt anzunehmen.³³⁹ Doch ihr Hauptbetätigungsfeld scheint sie in der textnahen Buchmalerei zu finden, und hier ist ihre Rolle als eine Art Schwellenfigur wohl am deutlichsten zu erkennen. Blickt man auf die erhaltenen Beispiele, ist die Vernunft jene abstrakte Verkörperung, die der Welt des Menschen am nächsten steht. Für ganz irdische Wünsche wird *Raison* in einer kostbar illustrierten Handschrift für Anne von Bretagne beansprucht. In der französischen Übersetzung *Remèdes de l'une ou l'autre Fortune* von Petrarca's *De remediis utriusque Fortunae* wird Ludwig XII. mit einer Klage vor *Raison* über das Ausbleiben eines männlichen Nachkommens in den Bildzyklus inseriert (Abb. 42).³⁴⁰ Die thronende *Fortuna* weist mit ihrer Hand auf eine sitzende Frauenfigur mit einem Kind auf dem Schoß. Zu ihren Füßen erscheint ein gemaltes Täfelchen mit der Darstellung von *Foy* und *Esperance* – ein Motiv, wie es auch Octovien de Saint Gelais in seinem *Séjour d'Honneur* zitiert.³⁴¹

337 Dazu siehe oben.

338 Eine Ausnahme bildet eine Brüsseler Tapiserie des frühen 16. Jahrhunderts aus dem Pariser Musée des Arts décoratifs, Reihe Tenture du monde, Inv.-Nr. PE 617; 783 mit der Beischrift „Le monde ne tient qu'à un fil“. Hier wird die zentral positionierte Vernunft den die Welt stützenden Tugenden zugeschlagen. Die Bildwirkerei aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts enthält eine Darstellung von elf allegorischen Gestalten, die die Tugenden bzw. Laster der Welt illustrieren, wie etwa „Ire divin“, die einen Baum fällt. Des weiteren tauchen die Figuren „raison“, „obligance“ und „l'église“ wie u. a. auch „la vanité“ auf, die sich in einem Spiegel betrachtet. Zu dieser Tapiserie vgl. Müntz 1902. Vgl. auch die Rolle der Vernunft im *Chemin de Povreté et de Richesse*, dazu Epurescu-Pascovici 2013, S. 19–50.

339 Etwa Stichserien bei Marten de Vos, Sadeler, oder auch in Ripas *Iconologia*.

340 BnF, Ms. fr. 225, fol. 165r, dazu Brown 2010, S. 102–121, hier S. 102f.; Lecoq 1987, S. 27–30.

341 Dazu vgl. auch Anm. 164.

3 Der Autor als Maler



Abb. 42 Ludwig XII. klagt bei *Raison*, in: Petrarque: *Remèdes de l'une ou l'autre Fortune*, 1503, BnF, Ms. fr. 225, fol. 165r.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

Zudem kann *Raison* als vermittelnde Instanz zwischen Text und Bild inseriert werden. So nimmt die von Jean Bourdichon gemalte personifizierte Vernunft in Jean Marots *Voyage de Gênes* eine halbgöttliche Position ein (Abb. 43).³⁴² Ohne hier auf den bemerkenswerten Bildzyklus zu Jean Marots Text ausführlicher eingehen zu können, lässt sich festhalten, dass der personifizierten Personifikation der Vernunft eine Schlüsselstellung für die gesamte Handlung zukommt. Der Anne von Bretagne, Königin von Frankreich, gewidmete Text schildert die Niederschlagung eines Aufstandes der Genueser Bevölkerung gegen Frankreich. Werden zunächst der König und sein festlicher Aufmarsch dokumentiert, liefert der Hauptteil des Textes eine allegorische Verbrämung dieser Geschichte, in der die personifizierte Genua lernt, das ihr auferlegte Schicksal zu akzeptieren und im wahrsten Sinne des Bildes Vernunft anzunehmen. Jean Marot strukturiert die Erzählung in mehrere allegorische Tableaus, die den Prozess der Niederlage in verschiedenen Abstufungen aufzeigen. Die Bildfindungen des Buchmalers Bourdichon reagieren sehr differenziert auf die Anschaulichkeit des allegorischen Textes, der seinerseits bildhaft argumentiert. Für die visuelle Umsetzung der einzelnen allegorischen Tableaus vermerkt der Text zahlreiche Details. Wie Bourdichon aus den Vorgaben des Textes auswählt, um ein gemaltes allegorisches Tableau zu fertigen soll an einem Beispiel gezeigt werden. Nach den literarischen Vorgaben Marots wirft sich im Verlauf der Erzählung die Personifikation Genuas in haltloser Trauer auf ein schwarzes Bett, das ebenso wie das schwarze Zimmer überall mit weißen Tränen übersät ist. *Raige* und *Douleur* haben dieses Bett bereitet, und *Desespoir*, ein alter Mann, sitzt mit verschränkten Armen und einem mit furchterregenden Schicksalen von Menschen bemalten Mantel daneben. Die Ankunft von *Raison* in dieser Szenerie wird als das Erscheinen einer unbeschreiblich schönen und eindrucksvollen Dame in purpurnem Gewand vermerkt.³⁴³

342 Zu den Miniaturen der Handschrift Hochner 2001, S. 17–36; Kat. Ausst. Paris 2010: S. 138, Nr. 51; Brown 2011, S. 81–93.

343 BnF, Ms. fr. 5091, fol. 34r, Jean Marot: *Voyage de Gênes* (Hg. Trisolini 1974), S. 121 f.: „En ses douloureux et lamentables regrets, Genes, tout ainsi comme desesperée, ne se povant plus soustenir à causes des terribles et merveilleux acces de dueil, se va jeter à l’envers sur ung lit, que Rage et Douleur luy avoyent acoustré dedens une chamber tenebreuse et obscure, tendue de tapiz noirs semez de lermes blanches. Pres de sa couche y avoit une chaire dedens laquelle estoit assiz ung viel home ayant le regard espoventable à merveilles, la barbe longue, face et mains (et) velues, portant plus forme monstrueuse que humaine, vestu d’ung manteaux en escharpe auquel estoient despains gens de diverses sortes, don’t les ungs ayans les bras croisez, avoyent cordeaux autour de leurs coulz, les aultres tenoyent glaives dedens leur estomac, les aultres avoyent le chief enclin, eulx arrachans les cheveulx qui me fut, a verité dire, chose si espoventable à regarder que fremissant retir[ay] pié arriere en telle tremeur que je tremboye tout ainsi comme les fueilles font dedens les arbres. Mais sur ce point, soudainement vint illec une dame de tant belle et gracieuse faconde, la face tant douce et benigne, appellee Raison, portant sur elle vestement de purpure [decoré] et enrichie de toutes choses

3 Der Autor als Maler



Abb. 43 Genua trauert, in: Jean Marot: *Voyage de Gènes*, 1507–1510, BnF, Ms. fr. 5091, fol. 34v.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

In der Miniatur finden sich viele Komponenten dieser Beschreibung wieder. Die Raumsituation ist so umgesetzt wie im Text geschildert: Auf der einen Seite stehen, auf die verzweifelte Genua blickend, *Raige* und *Douleur*, auf der anderen Seite – dem Betrachter zugewandt – sitzt *Desespoir* mit vor dem Körper verschränkten Armen. Selbst die auf dem Mantel der Verzweiflung dargestellten Szenen hat der Miniator versucht anzudeuten. Der drapierte Stoff lässt etwa Selbstmörder im Akt ihres Sterbens erkennen, und auch weitere Ereignisse sind auf dieser textilen Argumentationsfläche angedeutet. Die weit aufgerissenen Augen von *Desespoir* und die insgesamt bis an die Grenze der Entstellung getriebene Mimik scheinen eine Entsprechung jener Wirkung zu sein, die diese detailliert beschriebenen Mantelszenen an Affekt auslösen sollten.³⁴⁴ Auch der nach oben brechende Blick und die verquollenen Augen der trauernden Genua sind eine Zutat des Malers, offenbar um mit den von Marot beschriebenen starken Affekten gleichzuziehen. In Bourdichons Visualisierung trägt *Raison* jedoch kein Kleid in Purpur, und ihre Präsenz im selben Raum gestaltet sich anders: Sie erscheint als strahlende Gestalt in einem Fenster, das rechts im Bild den in schwarze Stoffe gehüllten Raum erhellt. Aus azurblauem Grund mit golden gehöhten Wolken, im üblichen Bildvokabular der göttlichen Erscheinung, emaniert sie in Dreiviertelansicht als weißgekleidete Figur mit goldenem Heiligenschein, der die goldene Krone und den weißen Schleier dieser Himmelskönigin überfängt. Die trostspendende *Raison* ist mit Bedacht als überirdische Instanz dargestellt, die selbstredend die Interessen Frankreichs wahrt: In der letzten Miniatur der Handschrift hat *Genua* das Trauergemach verlassen und kniet, in einem königsblauen Satinmantel (so beschreibt Marot dieses Detail) mit goldenen Lilien angetan, anbetend vor der marianisch verkleideten Vernunft (Abb. 44).³⁴⁵ Genuas Annahme der Niederlage und

de prix que, à brief dire, la splendeur et refulgence de son tresnoble et prexieulx aornement narrer me seroit impossible, laquelle, si tost que fut entrée, appareceut promptement que trop griefves doleances en se lieu se demenoient; si fist son approche vers se pitiable lit, d'aupres duquel elle fist retirer ce viellart, lequel elle appella par son nom, Desespoir, lors je congnu qu'elle estoit dame de puissance et auctorité. Si vint parler à icelle povre et quasi desesperée Genes en tells paroles: [...].“ – Zu Marot vgl. u. a. Minta 1977.

344 Wie in dieser Miniatur zugleich verschiedene Formen der Trauer zwischen sündhafter Verzweiflung auf der einen und Erlösungshoffnung auf der anderen Seite visualisiert werden, kann hier nur angedeutet werden – das allegorische Tableau im Text und das gemalte Tableau von Bourdichon lassen eine produktive Konkurrenzsituation der Künste erkennen, wie sie auch der Dialog von *Paincture* und *Rhétorique* bei Jean Lemaire de Belges andeutet.

345 BnF, Ms. fr. 5091, fol. 37v, dazu Brown 2011, S. 81–93; Jean Marot: *Voyage de Gènes* (Hg. Trisolini 1974), S. 124f.: „A ses remonstrances insoluble et tant louables, Gene cognoissante la cause de son pleur ne proceder fors de voye oblique, deviante par l'enhortement de inadvertence des mettes de bon conseil, se lieve, toutesfoys assez pesamment pour ce que trop l'avoit travail extenuée et amesgrie, si se print, joignant les mains, regacier treshumblement Dame Raison, par laquelle, si tost qu'elle fut expolée et devestue d'ung vieil habit de deul,

3 Der Autor als Maler



Abb. 44 Genua nimmt Vernunft an, in: Jean Marot: *Voyage de Gênes*, 1507–1510, BnF, Ms. fr. 5091, fol. 37v.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

die gewalttätige Niederschlagung des Aufstandes werden hier in einen schlichten Kleiderwechsel transferiert. Im Bildzyklus der Handschrift trägt sie insgesamt drei verschiedene Kleider, die das jeweilige Geschehen reflektieren. Das Spiel mit den verschiedenen durchdeklinierten Frauenrollen findet in einer raffinierten Zusammenführung von Text und Bild statt. Während *Raison* als göttliche Vermittlungsinstanz wirkt, durchläuft *Genua* – vom Erkennen der Situation über die Trauer bis hin zur Akzeptanz der französischen Annexion – einen Wandlungsprozess, der sich auch äußerlich manifestiert. Die als visionärer Fensterausblick gestaltete Vernunft ist freilich der zentrale Angelpunkt des gesamten Geschehens. Cynthia Brown hinterfragt bei diesem Anne von Bretagne gewidmeten, kostbar illustrierten Text die bisher gängige rhetorische Technik der weiblichen Personifikation, indem sie einen Bezug zwischen den weiblichen Figuren in Marots Text, der sozialen Rolle der Frau und dem politischen Rang der Besitzerin herstellt.³⁴⁶ Diskussionen über Misogynie, wie sie dem *Roman de la Rose* vorgeworfen wurde, finden sich vielfach im Verlauf des 15. Jahrhunderts, doch kommen Personifikationen vermutlich auch zum Einsatz, um eine größere Nähe von Adressatin und Werk herzustellen.³⁴⁷ So ergeben sich nach Ansicht Browns insbesondere bei der Darstellung von trauernden Adligen Bezüge zum allegorischen Inventar vieler zeitgenössischer Texte und Bilder.³⁴⁸ Die Frage nach der Beziehung zwischen allegorischer Figur und Betrachter bzw. Leser scheint berechtigt, handelt es sich bei den Personifikationen doch meist um Reflexionsfiguren, die zwischen irdischer und göttlicher Sphäre vermitteln. Die streitbare Vernunft, die in der Debatte um den *Rosenroman* nach Ansicht der Kritiker unvernünftig handelt, hat vor allem in der Bildwelt neue Aufgaben zugewiesen bekommen. Die halb-göttliche, gelegentlich geflügelte oder nimbierte Frauenfigur der *Raison* eignet sich als abstrakte Vermittlungsinstanz der allegorischen Bildwelt, wird sie doch entweder in die Sphäre der Engel gerückt oder, wie von Jean Bourdichon im Illustrationszyklus zu Marots Text exemplifiziert, mit marianischen Bildmerkmalen in eine eingängige Bildvokabel eingefügt.

Die Vermittlungsposition zwischen Gott und Mensch, wie sie bei Bourdichon politisch gemünzt wurde, kann freilich auch anders zum Ausdruck gebracht werden. Als helfende Geleitfigur tritt *Raison* der Autorin eines kleinen moralischen

fut revestue d'ung manteau de satin portant couleur de bleu semé de fleurs de lis lorsqu'elle l'eut vestu, commença à dire, de bouche et, comme je croy, de cueur: 'Soubz ce manteaux je vueil vivre et mourir.' Adonz yssit hors de ceste hideuse et tenebreuse place et vint entrer en la chamber de vraye Cognoissance, à l'instigation de laquelle fermement delibera cesser toutes lamentations, si se print derechief à parler en ces propres mots.“

346 Brown 2011, S. 166, spricht bezüglich Marot gar von „protofeminist writing“.

347 So Swift 2008, S. 100, mit Verweis auf Pierre Michaults allegorisches Werk *Le Procès d'Honneur Féminin*.

348 Brown 2011, S. 81–107.

Textes, der *Complainte de la dame pâmée contre Fortune* von 1520/1530 gegenüber. Die Protagonistin dieses allegorischen Textes, die durch die Heraldik innerhalb des Manuskriptes zugleich als deren Verfasserin Catherine d'Amboise kenntlich gemacht ist, erscheint in den ersten beiden Miniaturen als in tiefe Ohnmacht gefallen. Die derart entrückte Frau wird in dem nun folgenden allegorischen Traum von der geflügelten Vernunft zu verschiedenen Stationen eines Parcours aus Tugenden und Lastern geleitet.³⁴⁹ Die Eingangssequenz der Handschrift aus der Pariser Nationalbibliothek stellt gleichzeitig eine aufschlussreiche Variante auf die gängigen Visualisierungen von Traumfiktionen dar. Die auf dem Bett liegende Erzählerin hatte durch einen Mönch, den ein Miniaturfeld daneben zeigt, die Nachricht erhalten, die nachfolgend ihre tiefe Trauer und schließlich Ohnmacht auslöste.³⁵⁰ Gleich zwei Bilder bereiten die allegorische Traumebene vor. Die personifizierte Vernunft hilft der Ohnmächtigen mit duftenden Essenzen wieder zur Besinnung (Abb. 45). Die eben noch in tiefe Bewusstlosigkeit entrückte Frau öffnet in der nächsten Miniatur die Augen und ergreift die Hand der Vernunft, die wieder vor ihr kniet – mit dieser Geste führt die Personifikation die Erzählerin auf den allegorischen Parcours. Das Erwachen der Dame durch das Eingreifen der Vernunft, das den Beginn des Traumes markiert, leitet den Betrachter absichtsvoll in die Irre und entrückt ihn auf diesem Weg in die Welt der Personifikationen (Abb. 46).³⁵¹ Der Beschreibung des Textes sind dabei wenig Einzelheiten zu entnehmen. Die sorgsam ausgeführten Illustrationen zehren vielmehr von der als bekannt vorauszusetzenden Bildtradition der Begegnung eines Träumenden mit einer Personifikation. Insbesondere die Darstellung von *Raison* als einer geflügelten und schlichtgewandeten Gestalt ist in der Reihe jener tugendhaften Zwitterwesen zu sehen, die schon bei Guillaume de Digulleville den Weg ins Jenseits zeigten.

Doch greifbarer und weniger entrückt für Leser und Betrachter erscheinen männliche Personifikationen, die als Spiegel des Autors innerhalb der allegorischen Welt die Rückbindung an die Realität zu garantieren scheinen und die in der allegorischen Erzählstruktur die Position des Ratgebers einnehmen. Dies ist wohl auch der Grund, warum das Repertoire von Personifikationen, die zwischen den Welten oder, literaturtheoretisch, zwischen den diegetischen Ebenen einer Erzählung vermitteln, durch die Figur des *Entendement* erweitert wird. Als Mediator zwischen allegorischen Figurationen und dem Leser erscheint häufig eine Vermittlungsfigur, die durch den

349 Kat. Ausst. New York 2014, S. 203–213. BnF, NAF 19783, fol. 2r und 3r. In einer anderen Version dieses Textes wird die Vernunft zusätzlich mit einem Nimbus ausgezeichnet wie in der 2007 bei Christie's versteigerten annähernd zeitgleichen Handschrift. Vgl. zur Autorin auch Legaré 2019, S. 163 f.

350 BnF, NAF 19783, fol. 2r.

351 Ebd., fol. 3v.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 45 *Raison* und die Autorin des Textes, in: Catherine d'Amboise: *Complainte de la dame pâmée contre Fortune*, 1520–1530, BnF, NAF 19738, fol. 2r.



Abb. 46 *Raison* hilft der Autorin, in: Catherine d'Amboise: *Complainte de la dame pâmée contre Fortune*, 1520–1530, BnF, NAF 19738, fol. 3v.

Traum bzw. die Fiktion führt. Der Traum ist dabei literarisch die wichtigste und prominenteste Form des Rahmens: durch ihn wird schon die Begegnung Boethius' mit der Gestalt der *Philosophia* möglich, genauso rahmt er die iterative Struktur des *Rosenromans* oder dann Dantes *Divina Comedia*. Wichtig für die im 15. und frühen 16. Jahrhundert entstehenden allegorischen Werke ist die Figur des *Entendement* insofern, als der personifizierte Verstand allegorische und reale Welt verbindet.

Bereits im ausgehenden 14. Jahrhundert begegnet *Entendement* als etablierte Personifikation. Die Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts unterschieden zwischen *matere* und *sens*, zwischen *conte* und *entendement* – formulierten also zumindest das Konzept schon explizit, wie Barbara Nolan hervorhebt.³⁵² Claire Richter Sherman arbeitete an den am französischen Hof entstehenden Aristoteles-Übersetzungen des Nicolas Oresme die Bedeutung dieses Begriffs heraus, dessen Visualisierung

³⁵² Vgl. Nolan 1977, hier S. 127.



Abb. 47 *Entendement*, in: Nicole d'Oresme: *Éthiques d'Aristote*, MMW, 10 D1, fol. 110r.

sich zunächst als schwierig gestaltete.³⁵³ Auch in den von ihr analysierten Aristoteles-Übersetzungen erscheint *Entendement* neben der weiblichen Personifikation der *Sapience* als männliche Figur, die, in nachdenklichem Gestus erfasst, eher an die ikonographische Formel des Autorenporträts denken lässt (Abb. 47). In der Tat begegnen diverse personifizierte Umsetzungen des *Entendement*, die den nicht festgelegten Status dieser Figur offenbaren und deren primäre Funktion es ist, den Verstehensprozess des Rezipienten in die allegorische Ausdrucksebene zu begleiten. Ulrike Bergweiler beschreibt schließlich die Verwendung von *Entendement* bei Jean Lemaire de Belges, der diese Figur als „Paranympe“ bezeichnet.³⁵⁴ Sie definiert die Auffassung des *Entendement* als „höchste Eigenschaft der menschlichen Seele“, der Jean Lemaire de Belges etwa die *âme raisonnable* beigibt, um sowohl das intuitive als auch das rationale Erkenntnisvermögen abzubilden.³⁵⁵ *Entendement* vermittelt demnach zwischen den überwältigenden Eindrücken einer schillernden allegorischen Welt und dem Autor-Ich, das als Stellvertreter des Rezipienten in den Verlauf

353 Vgl. Panofsky 1997 [1930], S. 84; Sherman 1995, S. 129: „These specific philosophical and Aristotelian meanings of *entendement* may have presented problems of visual definition, compounded by the multiple meanings of the word in contemporary language. Thus, representation of *Entendement* called for a visual formula free of verbal reinforcement or elaborate attributes.“

354 Bergweiler 1976, S. 149.

355 Ebd. 1976, S. 97–99.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

der allegorischen Erzählung eingeschleust wird.³⁵⁶ Die Verwendung der sichtbaren Pracht dient in den literarischen Texten dabei vor allem der Hinführung zur Deutung und Interpretation des Beschriebenen, zu dem zentrale Figuren wie *Entendement* hinführen, denn das „paradis allégorique oblige le lecteur à dépasser l’image visuelle qu’il a sous les yeux pour en rechercher les sens. Le regard n’est plus un sens corporel, une capacité physique, mais bien un acte intellectuel [...]“.³⁵⁷ Und auch Guillaume de Digulleville spricht in seinen Schriften von dem „ueil de bon entendement“, also etwa dem ‚Auge des klugen Verständnisses‘, das den Sinn eines präsentierten Bildes erfassen kann.³⁵⁸ Als Gegenentwurf tritt übrigens in seiner Pilgerfahrt des menschlichen Lebens die bereits erwähnte Figur des *Rude Entendement* auf, die in Gestalt eines übelriechenden, missgelaunten und grobschlächtigen Mannes weitere Erklärungsreden der Tugendpersonifikationen über das Wesen der Vernunft provoziert.³⁵⁹ Dabei wird deutlich, dass die allegorische Welt, die dem Träumenden einen höheren Erkenntniszugang ermöglicht, brüchig ist. Guillaume de Digulleville lässt den alten, hässlichen Mann mit *Raison* debattieren. *Rude Entendement* provoziert in seiner absichtsvoll verständnislosen und dreisten Art die Erklärungen von *Raison* und *Grace Dieu*, mehr noch: Durch seine Grobheit, sein unangenehmes Auftreten und seinen üblen Geruch erscheint er gleichsam als massive Bedrohung der Traumfiktion, in welcher der Pilger bis dahin nur von angenehmen weiblichen Gestalten umgeben war.³⁶⁰ Bezeichnenderweise sinniert der Pilger an dieser Stelle, ob nun er träumen würde oder die ihn begleitende Figur *Raison*.³⁶¹ Dabei wird offensichtlich, dass die einzige männliche Personifikation des *Pèlerinage de la Vie humaine* eine Projektion des trägen, irdischen Leibes des Erzählers ist.

Der tumbe und missgestaltete Mann als retardierendes Element im Aufbau der literarischen Fiktion, der Erklärungen einfordert, wird auch in anderen Zusammenhängen verwendet. Martin le Franc hat in seinem *Champion de Dames* mit *Lourd Entendement* hier offensichtlich ein Äquivalent geschaffen.³⁶² Doch betrachtet man diese Personifikationen, die den Verstehens- und Erkenntnisprozess verkörpern sollen, als ein zusammenhängendes Phänomen, wird deutlich, dass es sich hierbei um hybride Figuren handelt, die gleichermaßen zwischen der Erfahrungswelt des Lesers und Betrachters und der allegorischen Traumwelt anzusiedeln sind. Der männliche

356 Zum *Entendement* auch Brunetto Latini: *Livre dou Trésor* (Hg. Chabaille 1863), S. 266.

357 Chiron 1995, S. 98.

358 Pomel, Voies 2001, S. 422, mit Verweis auf den *Pèlerinage de l’Âme*, v. 10820.

359 Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 64–68 bzw. 194–197, vv. 5285–5685.

360 Zur Episode mit dieser allegorischen Figur vgl. vor allem Pomel 2014.

361 Kamath 2012, S. 32.

362 Vgl. u. a. Taylor 2007.



Abb. 48 Erzähler und *Entendement*, in: *Danse aux aveugles*, BnF, Ms. fr. 1696, fol. 28r.

Körper bedient dabei eine niedrigere Abstraktionsebene, denn im Gegensatz zur göttlichen und gleichsam ätherischen *Raison* zitieren die verschiedenen Gestalten des *Entendement* vor allem irdische Bildformulare – alternde, nicht selten defizitäre Körper, die sich vom Glanz der makellosen Tugendgestalten unterscheiden. Wenn sich in der *Danse aux aveugles* (Abb. 48) der Autor und sein *Entendement* gestikulierend gegenüberstehen, so fällt die Unterscheidung der beiden männlichen Figuren, Personifikation und ‚reale Person‘, in nahezu identischer Kleidung schwer.³⁶³ Weshalb es dieser Transfer-Figuren überhaupt bedarf, ergibt sich aus dem bisher ungeklärten Status der Personifikation in den zeitgenössischen Ordnungsvorstellungen der Welt und der daraus resultierenden Frage, wie sich Mensch und Personifikation überhaupt begegnen können. In diesem Zusammenhang wirft James Paxson die Frage auf, inwiefern diese Differenz von Person, Personifikation, Gottheit etc. für Zeitgenossen eine Rolle spielte und ob der metaphysische Gehalt der allegorischen Figuren im Mittelalter anders beurteilt wurde als heute. Indizien dafür lassen sich meines Erachtens freilich, wenn überhaupt, nur in solchen Quellen festmachen, die

³⁶³ BnF, Ms. fr. 1696, fol. 28r.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

bereits mit ironischer Distanz auf das Prinzip Personifikation zu reagieren scheinen, wie beispielsweise im Werk Guillaume de Digullevilles.³⁶⁴

Der Umstand, dass nach 1500 vermehrt Transfer-Figuren wie *Entendement* oder *Raison* in die Bildwelt eintreten, zeigt an, dass die abstrakten Verkörperungen zunehmend hinterfragt werden. Dies spielt zunächst vor allem in den allegorischen Erzählungen eine Rolle, wirkt sich aber auch auf die visuelle Vermittlung von Personifikationen aus. Denn ob es sich um leibhaftige Gestalten oder um körperlose Projektionen handelt, variiert je nach Kontext. Während der ontologische Status der Personifikationen im Rahmen der allegorischen Erzählungen offenbar variabel bleibt, werden auf der visuellen Ebene unverrückbare Markierungen gesetzt, um die Hierarchie der verkörperten Abstrakta zum Ausdruck zu bringen: Wenn Robert der Weise im Frontispiz der von Niccolò d'Alife gefertigten Bibel zwischen den Tugenden thronet, so werden diese durch oktagonale Nimben vom himmlischen Personal am oberen Bildrand abgegrenzt.³⁶⁵ Personifikationen, die zwischen Gott und Mensch stehen, dienen auch in anderen allegorischen Texten als Transfer-Figuren des Erzählers. Christine de Pizan lässt 1405 im zweiten Teil der *Advision Christine* eine Personifikation der Meinung auftreten.³⁶⁶ Die Gestalt der *Opinion* ist ein körperloser Schatten, der aus unzähligen Einzelteilen besteht und eine Art Wolke formt. Den nicht-menschlichen, übernatürlichen Status von *Opinion* entwickelt die Autorin dabei im Rekurs auf Boethius' Beschreibung der *Philosophia*.³⁶⁷ Dieser intertextuelle Bezug tritt im dritten Teil des Werks hervor, in dem das Werk direkt zitiert wird.³⁶⁸ Damit ist eine weitere Kategorie der Transfer-Figuren benannt, die sich zunächst auf der Ebene der Texte durch große Flexibilität auszeichnen. So beweglich, wandlungs- und anpassungsfähig diese hochkomplexen Figuren in den Beschreibungen erscheinen, erzeugt deren visuelle Umsetzung zunächst einmal eine Simplifizierung. Blickt man auf die Illustration jener *Philosophia* vom Ende des 14. Jahrhunderts, die den Auftakt zu Brunetto Latinis *Livre dou tresor* bildet, zeigt sich, dass sich dieses literarisch etablierte Modell nur bedingt für die Bildwelt eignete: Zwar ist noch die beeindruckende Größe der *Philosophia* zu erkennen, die der Autor, wie sein

364 Paxson 1994, bes. S. 64f.; zu den ironischen Verweisen auf Personifikationen vgl. Kap. 2.1., bes. Anm. 152.

365 Vgl. zu diesem Beispiel Poeschke 2013, S. 9–33. – Für die Antike verweist etwa Gadoffre 1997, S. 310, darauf, dass die nimbierten weiblichen Verkörperungen der römischen Provinzen unter anderem Zeichen dafür sind, dass es sich hier nicht um Abstrakta, sondern um göttliche Wesen handelt. Diese Beobachtungen machte übrigens bereits Didron 1851, S. 83.

366 Dazu Kelly 2007. Christine de Pizan: *Le livre de l'advision Christine* (Hgg. Reno/Dulac 2001). Vgl. Reno/Dulac 2003, S. 199–214.

367 Kelly 2007, S. 41–76.

368 Der schwierig zu dechiffrierende Text war möglicherweise für Johann Ohnefurcht am burgundischen Hof bestimmt. Brown-Grant 2003, S. 89f.

aufmerksamer Blick über das Buch hinaus zeigt, in diesem Moment imaginiert (Abb. 49).³⁶⁹ Doch der Kopf der Figur, der sich laut Boethius, den Brunetto zitiert, „in den Sternen befindet“, endet recht profan an der hölzernen Decke der Schreibkammer.³⁷⁰ Nicht zuletzt aus diesem Grund werden Geleitfiguren wie *Entendement* und *Raison* bedeutsam.

Doch nicht nur sie, sondern auch ‚lebhaftere‘ Triebkräfte des Dichters begegnen in Text und Bild. *Ardent Désir* gehört zu den Personifikationen mit wechselndem Äußeren, denn sowohl die männliche Figur des *Ardent Désir* als auch weibliche Umsetzungen begegnen in der allegorischen Bildwelt. Und so erscheint in den erhaltenen Illustrationen zu Philippe de Mézières *Songe du Vieil Pèlerin* die Personifikation *Ardent Désir* trotz einer relativ eingehenden Beschreibung innerhalb des Textes in recht unterschiedlicher Gestalt.³⁷¹ Im Wiener Exemplar des Textes wird sie als bärtiger Mann mit roten Flügeln gezeigt, ihr Name wird nach dem Prolog ebenfalls in einer Übersicht der allegorischen Figuren aufgeführt.³⁷² Was es mit dieser Figur auf sich hat, erklärt der Text, der den Entstehungsprozess dieser Figur darlegt. Diese Personifikation ist nicht vorab vorhanden, sondern wird erst im Verlauf der Erzählung geschaffen: Im Prolog verkündet *Providence Divine*, dass der betagte Pilger, der zuvor als alter und armer Wanderer bezeichnet wurde, qua Namen eine neue Eigenschaft zugewiesen bekommt: „O Du alter Pilger, für das grosse Mysterium deiner wundervollen Vision, die ich Dir vorgestern berichtete, von diesem Mysterium, moralisch und im Geiste sprechend, wirst du nicht mehr Armer oder Alter Pilger genannt, sondern fortan nur noch als Brennendes Verlangen angesprochen werden. Und schließlich, so sprach Göttliche Vorsehung zum Brennenden Verlangen, damit Du nicht der Einzige bist, der seine Botschaft weitergibt, und damit die Menschen, denen Du verkündest, Dir leichter Glauben schenken, so wie es im Evangelium steht, dass der Zeugenschaft von zweien oder dreien mehr Wert zuerkannt wird, wirst Du in deinem Gefolge zu deinem Trost gegen die Widrigkeiten, die Dir

369 BnF, Ms. NAF 6591, fol. 3r, vgl. Roux 2009, S. 187. Roux gibt die entsprechende Passage des Textes wieder: „Por ce dit Boeces ou livre de sa Consolacion que il la vit en semblance de dame, en tel habit en si tres merveilleuse puissance que ele croissoit quant il li plaisoit, tant que son chief montoit sor les estoilles et sor le ciel, [et] porveoit amont et aval selonc droit et selonc verité.“

370 Ähnliches lässt sich auch bei der Gestaltung der personifizierten *Natura* in den Bildkünsten beobachten. Auch in diesem Fall simplifizieren die erhaltenen Miniaturen die Vielfalt und übernatürliche Macht der *Natura*, wie sie literarisch seit Alanus ab Insulis immer weiter ausdifferenziert wurden. Vgl. Modersohn 1997, die sich mit den verschiedenen Bildtypen *Naturas* im Mittelalter befasst.

371 Zu Philippe de Mézières und seinen Personifikationen vgl. Bell 1955; De Wolf 1989; De Wolf 1993.

372 Tarnowski 2012, hier S. 253.

3.1 Transfer-Figuren: Entendement und Raison



Abb. 49 Der Autor mit Philosophia, in: Brunetto Latini: *Li livres dou Trésor*, BnF, Ms. NAF 6591, fol. 3r.

begegnen, Deine eigene deutsche Schwester bei Dir haben, eine große Dame von großem Wert und Nützlichkeit, Gute Hoffnung wird sie genannt.“³⁷³ Neben dem *Pèlerin*, der im Laufe der Handlung zur Personifikation *Ardent Désir* wird, erscheint *Bonne Espérance et Volonté* als treue Begleiterin. Beiden Figuren widmet der Text eine genauere Beschreibung, an denen sich die erhaltenen Illustrationszyklen jedoch nur zu Teilen orientieren: „Man muss wissen, dass Brennendes Verlangen in eine himmlische Wolke gekleidet war, und zwei schöne und leuchtende Flügel aus Feuer hatte, die den Himmel, die Erde und die vier Elemente durchdrangen. Was seine Schwester Gute Hoffnung anbelangt, so war sie ganz in eine grüne Tunika gehüllt, so lang, dass sie den reifen Apfel vom Baum der Erkenntnis nicht pflücken konnte. Sie hatte auch zwei Flügel, je schwarz und weiß zur Hälfte, die ihr immer wieder dazu dienten, im Himmel auf- und abzustiegen.“³⁷⁴

Die Beschreibung dieser beiden geflügelten Wesen, die als Projektionen des Autors den Leser durch den Traum geleiten, beinhaltet ein ganzes Spektrum von visuellen Metaphern. Allein dem Protagonisten und seiner Begleiterin sind Flügel beigegeben, um die Stationen des allegorischen Weges zurückzulegen – das Motiv der Flügel hat übrigens bereits Guillaume de Digulleville in seinem *Pèlerinage de la Vie humaine* ausgearbeitet. Dort war es das Signum besonders potenter Tugenden, die damit mühelos die Mauern des Himmlischen Jerusalem überwinden konnten. In der Wiener Handschrift vermeint man in dem geflügelten *Ardent Désir* noch einen erwachsenen älteren Mann zu erkennen, der als Spiegelung des Autors durch die allegorische Welt gleitet. Am Beginn der Handschrift ist diese Gegenüberstellung von menschlicher Autorfigur zu der in eine geflügelte Personifikation transzendenten Figur *Ardent Désir* besonders deutlich – wie letztere auch gleichzeitig die Übergabe des Werkes an den König übernimmt (Abb. 50).³⁷⁵

373 Philippe de Mezieres: *Songe du Vieil Pèlerin* (Hg. Coopland 1969), Bd. 1, S. 91: „O tu Vieul Pelerin, que pour le grant mistere de la belle vision que je te disoie avant yer, du quel mistere, parlant moralment et en esperit, tu seras plus appelle ne Pauvre ne Vieul Pelerin mais seras appelle en figure Ardant Désir tant seulement. Et affin, dit Providence Divine a Ardant Désir, que tu ne soies pas seul faisant ta messagerie, et que tu soies mieulx creu des merveilles que tu annuncieras, si comme il est escript en l’evvangile que le testmoignage de deux ou de troys partout si doit valoir. Et tu auras tousjours en ta compaignie, pour toy reconforter es contraires que tu treuveras, ta propre suer germaine que je te bailleray, c’est assavoir une dame de grant valeur au besoing, Bonne Esperance appellee.“

374 Ebd. „Il faut savoir qu’Ardent Désir était habillé d’une nuée céleste et avait deux ailes de feu très belles et brillantes qui transperçaient le ciel, la terre et les quatres éléments lorsqu’il volait. Quant à sa soeur Espérance, elle était entièrement vêtue de vert d’une tunique si longue qu’elle n’aurait pu cueillir la pomme mûre sur l’arbre du désir. Elle avait aussi deux ailes, pour moitié blanches pour moitié noires, qui lui servaient souvent à monter et à descendre dans le ciel.“

375 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin*, ÖNB, Ms. 2551, fol. 130r.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*

Dass die Illustrationen des anspruchsvollen allegorischen Textes nicht nur Beiwerk sind, zeigt ein Blick auf ein anderes Exemplar desselben Werks. In einer niederländischen Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist diese Feindifferenzierung der allegorischen Figuren nicht (mehr) zu erkennen. Stattdessen haben die Hersteller jener Handschrift das Gewicht auf ein eigenes Bildprogramm gelegt, das in einem ausführlichen Vorwort beschrieben wird. Hierbei wird deutlich, wie stark das Buch als Objekt mit Inhalt und Ausstattung verwoben ist: Explizit hervorgehoben wird die Kostbarkeit des Einbands und dass die Betrachtung der Illustrationen gewinnbringend sei. *Ardent Désir* und *Bonne Espérance* erscheinen in den Illustrationen als zwei kindliche Figuren, die sich durch ihre geringere Körpergröße von den umgebenden ‚Super-Personifikationen‘ unterscheiden. Sie werden in den Miniaturen der niederländischen Handschrift bewusst als Mittlerfiguren inszeniert, die zwischen den irdischen und himmlischen Belangen eine Verbindung herstellen. Ihre kleinere Statur verweist auf ihre Nähe zur irdischen Präsenz, während die personifizierte Protagonistinnen durch Größe und hierarchische Anordnung in divine Sphären gerückt werden (Abb. 51).³⁷⁶ Zudem scheint es, als ob *Ardent Désir* und *Bonne Espérance* zugleich als in der Bildwelt dieser Zeit hinlänglich bekannte Seelen in Kindergestalt auftreten. Zumindest die Personifikation *Ardent Désir* begegnet in der Folgezeit noch einige Male. Möglicherweise in Kenntnis der früheren Figur des Philippe de Mézières entstand in René d’Anjou *Livre du Cœur d’Amours espris* ein weiterer Entwurf für diese Figur, wobei sich hier wiederum ein Wechsel des Geschlechts vollzieht und sie als weibliche Gestalt auf einem Wandteppich erscheint.³⁷⁷ Eine andere interessante Variante bietet Martin le Franc, der *Ardent Désir* als feuerspeienden Schimmel beschreibt, auf dem *Franc Voloir* reitet. Selbst in königlichen Einzügen wird auf manche dieser Personifikationen aus dem literarischen Kontext zurückgegriffen. So spielen *Ardent Désir* und *Noble Vouloir* in der Entrée Ludwigs XII. eine Rolle.³⁷⁸ Im Gegensatz zu den etablierten Tugendgestalten, die im Laufe der Jahrhunderte gelegentlich ihre Attribute, aber nicht ihre weibliche Gestalt änderten, sind die Transfer-Figuren offenbar je nach Anlass und Autor von formbarer Gestalt.

Die hier als Transfer-Figuren bezeichneten Personifikationen dienen in einem ersten Schritt der Überleitung in die verschiedenen diegetischen Ebenen der allegorischen Texte, ihre Funktion erschöpft sich darin nicht. Vor allem spätere Beispiele machen deutlich, dass wandlungsfähige Gestalten wie *Ardent Désir* oder *Entendement*

376 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pelerin*, BnF, Ms fr. 22542, f. 31r. Dazu vgl. mit einer Transkription der Einleitung Contamine 2007; ebenso Bourassa 2015, S. 89–108. Sie ordnet (ebd., S. 92) die Handschrift Louis de Crussol und seiner Frau Jeanne de Lévis zu.

377 BnF, Ms. fr. 24399, fol. 114v. Vgl. Bouchet (Hg.) 2011.

378 Hochner 2006, S. 88 f., sie verweist auf Guigue 1885, S. 14 f.

3 Der Autor als Maler



Abb. 50 *Ardent Désir* und *Bonne Esperance*, in: Philippe de Mézière: *Songe du Vieil Pèlerin*, 15. Jahrhundert, ÖNB, Ms. 2551, fol. 130r.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 51 *Ardent Désir* und *Bonne Esperance*, in: Philippe de Mézière: *Songe du Vieil Pèlerin*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms fr. 22542, fol. 31r.

sich appellativ an den Betrachter richten. Tania van Hemelryck verweist in einer Zusammenstellung solcher Figuren, die sie als Projektionen des Autors betrachtet, auf die Möglichkeit, durch sie das Wort an die Leser zu richten.³⁷⁹ Zunächst scheinen diese Vermittlungsinstanzen noch subtil eingefügt. Dass in Alain Chartiers *Livre de l'Espérance* (1428) beispielsweise *Natura* den *Entendement* des Poeten erweckt, ist für die Ausstattung der illustrierten Handschriften zunächst kaum relevant.³⁸⁰ Als schwächliche Assistenzfigur sitzt *Entendement* neben dem Bett der Angst (*couche d'Angoisse*) zu Seiten des Autors und tritt visuell deutlich hinter die anderen Figuren zurück (Abb. 52).³⁸¹ Die weißgekleidete Figur agiert vermittelnd zwischen dem Autor auf dem Bett und den positiv und negativ konnotierten weiblichen Personifikationen, die der Text bereithält – und die im Bildzyklus *Entendement* allesamt um eine halbe Haupteslänge überragen. Die Feinheiten der Rollenzuweisungen zwischen *Entendement* und dem Autor, mit denen der Autor gleichzeitig zum Beobachter der allegorischen Welt gemacht wird, sind nur im engen Kontext der Buchmalerei lesbar, und überwiegend sind die Wandlungen dieser allegorischen Figuren, wie sie etwa François Rouy für Alain Chartiers *Livre del'Espérance* herausarbeitet, nur innerhalb des Textes bedeutsam.³⁸² In der *Exposition sur Vérité mal prise* von Georges Chastelain kämpfen *Entendement* und *Imyginacion Françoise* miteinander,³⁸³ und in George Chastelains *Avertissement au Duc Charles soubz fiction de son propre Entendement parlant à luy-mesme* wird ein fiktives Zwiegespräch des Herzogs mit seinem *Entendement* inszeniert.³⁸⁴ Mit diesen individuell zugeschnittenen illustrierten Texten, die eine bestimmte Person in Dialog mit dem eigenen *Entendement* treten lassen, zeigt sich die Bedeutung dieser Transfer-Figur, die sich im Laufe des 15. Jahrhunderts verfestigt.³⁸⁵ Literarisch sind verschiedene Ausprägungen des *Entendement* also ein sehr geläufiges Bild.

Mehr und mehr entwickelt sich so die Figur des *Entendement*, die zunächst nur den Verständnisprozess des Autors und damit auch des Lesers und Betrachters

379 Van Hemelryck 2006, hier S. 321.

380 BnF, Ms. fr. 2265, mit der Darstellung des Autors Alain Chartier und die Erweckung durch *Entendement*. Vgl. auch die Analyse des Titelbildes BnF, Ms. fr. 126, fol. 218r im Beitrag von Maupeu 2017.

381 Die mit sechs Miniaturen ausgestattete Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts zeigt *Entendement* in vier unterschiedlichen Abschnitten: in BnF, Ms. fr. 24441, fol. 34r, 41r, 44r und 71r.

382 Peters 2008, S. 187. Rouy 1980, S. 124.

383 Doudet, Poétique 2005, S. 644; Jennequin-Leroy/Minet-Mahy 2010.

384 Emerson 2004, S. 133; Small 1997 zu diesem Text von 1467.

385 Genannt werden kann zu Chastelains Text eine illustrierte Handschrift des 15. Jahrhunderts: „Fiction faite en la personne du duc Charles [de Bourgogne] parlant à ly mesmes soubz fiction de son propre entendement, autre personnaige de ly, lequel l'instruit de son affaire, sur la mort de Philippe le Bon“, BnF, Ms. fr. 14386; ähnlich auch BnF, Ms. fr. 1217.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 52 *Natura* weckt das *Entendement* des Poeten, in: Alain Chartier: *Livre de l'Espérance*, BnF, Ms. fr. 24441, fol. 41r.

spiegeln sollte, zu einer gängigen Begleitfigur in den Illustrationen.³⁸⁶ Gleichzeitig wird *Entendement* gemeinsam mit *Raison* in den zeitgenössischen *Moralités* als Figur eingeführt, wie etwa in *L’Omme Pecheur*.³⁸⁷ In *Le Traicté de Peyne*³⁸⁸ hilft *Entendement* den drei Pilgern und auch in vielen weiteren illustrierten allegorischen Texten gewinnt diese Figur an Bedeutung.³⁸⁹ Bereits in den reich illuminierten Text-Bild-Kompendien, wie sie René d’Anjou 1457 mit dem *Livre du Cœur d’Amour espris* vorlegte, wird *Entendement* zur zentralen Assistenzfigur, die nicht nur dem Leser, sondern auch dem Betrachter Zugang zur allegorischen Ebene des Textes gewähren soll.³⁹⁰ Im *Discours allégorique d’Entendement et Raison* des Charles de Coetivy, Herzog von Taillebourg, der sich in einer mit wertvollen Miniaturen ausgestatteten Handschrift erhalten hat, wird das bis auf das schlichte weiße Untergewand entkleidete *Entendement* von der edel gekleideten Dame *Raison* durch einen allegorischen Parcours geleitet, um schließlich die Tugenden des Herzogs – als Wappen kodifiziert – auf einem sich entrollenden Papier dargestellt zu sehen, „que pourrez voir en la depiction de se role ou papier“ (Abb. 53).³⁹¹

Die *Grands Rhétoriqueurs* machen ausgiebigen Gebrauch von diesen allegorischen Abstraktionen, indem sie in ihren Texten entweder den Dialog mit einem Autor-Ich oder einer historischen Person inszenieren. Doch die ontologische Differenz von Autor-Ich, historischer Person und Personifikation wird stets offengelegt, und die Vermittlungsfigur erscheint als männliche Autoritätsfigur. Dies ist offenbar die Funktion des bärtigen Alten in Olivier de la Marches vielfach überliefertem *Chevalier delibéré* von 1483, der als kauzige Figur *Entendement* den *Acteur* durch alle Widrigkeiten geleitet.³⁹² Auch hier wird sogleich die Verbindung zur Vernunft hergestellt, denn *Entendement* wohnt im Haus von *Raison*, wie zu Beginn erklärt wird. Olivier de la Marches bärtiger alter Mann ist die Weiterentwicklung einer Figur, die schon sehr lange eingesetzt wird und im nicht weniger seltsamen *Rude Entendement* des Guillaume de Digulleville ein Vorbild hat (Abb. 54). Die Vernunft

386 Jourdan 2001 weist auch den 6. Teil der *Dame à la Licorne* dem *Entendement* zu – eine Auffassung, die den bestehenden Formen des *Entendement* nur zu Teilen entspricht.

387 Helmich 1976, S. 146 f.

388 Choné 2013, S. 180–195. Tant-Brun: *Le Traicté de Peyne: poème allégorique dédié à Mgr. et à madame De Lorrayne: Manuscrit inédit du XVI^e siècle*, Paris 1867.

389 Vgl. etwa Jean Bouchet: *Les triumphes de la noble et amoureuse dame* (1536), BnF, VELINS 586, fol. 61v.

390 Zusammenfassend vgl. den Kommentar von König 1996.

391 BnF, Ms. fr. 1191, fol. 27v. Die Verbindung von Wappen und Allegorie – als Personalisierung der allegorischen Erzählung – wird in anderen Stoffen, bei anderen Handschriften ähnlich angewendet. So etwa im *Séjour d’Honneur*, dazu siehe unten.

392 Diese Charakteristika des *Entendement* werden in allen mir bekannten Illustrationszyklen zu Olivier de la Marches Texten visualisiert, vgl. beispielsweise BnF, Ms. fr. 24373, fol. 7v; BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5117; BnF, Ms. fr. 15099 etc.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 53 *Entendement* und *Raison* vor den Wappen des Herzogs, in: Charles de Coetivy: *Discours allégorique d'Entendement et Raison*, BnF, Ms. fr. 1191, fol. 27v.

De jeunesse qui beaucoup vault
 Mais se le perdis en feu fault
 Dont je me trouuay desole
 Et me partiz tout asseulle
 Et prins vne petite voye
 Sans sauoir en quel lieu Jaloye

Je cheuaulehay le droit chemin
 Ayant pensee en souuain
 Qui me fist d'armes plain
 Sans vouloir parir au butin
 Des peines quil me fault souffrir
 Et droit au point du jour fuillir
 J'ay receuz de long vng haunte
 A liure de sa maison petite.

Comment L'ermitte herbergea l'acteur. et des
 deuises quilz eurent ensemble.



Sinctuay doit celle part
 Et lui diz. se dieu vous dont joye

Abb. 54 *Ermite Entendement* stattet den *Acteur* mit Rüstung aus, in: Olivier de la Marche: *Le chevalier délibérée*, BnF, Ms. fr. 24373, fol. 7v.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 55 *Acteur* in voller Rüstung,
in: Olivier de la Marche: *Le chevalier
délibérée*, BnF, Ms. fr. 15099, fol. 1r.

sendet den Autor / *Acteur* in den Kampf zur tugendhaften Erbauung, an dessen Ende der *Ermite Entendement* an das Bett des Autors tritt. Der betagte Begleiter übernimmt in den Bildzyklen die Funktion des Beraters für den als *Auctor* bezeichneten Protagonisten. Seinen anfänglich zur Schau gestellten Harnisch tauscht er gegen eine weisere „Rüstung“ ein, die der alte Mann ihm darreicht – die prominent ins Bild gesetzte Lanze ist Hauptbestandteil dieser Ausstattung (Abb. 55).³⁹³ Olivier de la Marches Text hält für die Illustratoren diverse visuelle Indikatoren bereit, und so finden sich die hier skizzierten Motive auch in anderen illustrierten Handschriften des Textes.

Dagegen verselbstständigt sich das Verfahren des Personifizierens in vielen anderen Bereichen, da offenbar auch weitaus weniger bildreich argumentierende allegorisch-moralisierende Schriften von diesem eingeübten Wahrnehmungsmodus zehren. Noch in einer von François de Rohan übersetzten Tugendabhandlung, der *Fior di virtù* von 1530, wird die Anordnung von Personifikationen als didaktische Markierung aufrechterhalten. Der im Bett liegende Kranke, der offenbar durch den folgenden Tugendzyklus Linderung erfahren soll, wird zu Beginn von einer männlichen Assistenzfigur – einer Figuration des *Bon Entendement*, des guten Verstehens, das zuvor im Text gefordert, aber nicht als Personifikation verwendet wird – und einer weiblichen Allegorie tugendhafter Liebe (die im Text nicht

³⁹³ BnF, Ms. fr. 15099, fol. 1r.

einmal als *abstractum agens* eingeführt wird) in seiner Schlafkammer aufgesucht (Abb. 56).³⁹⁴ Die männliche Figur weist mit dem Zeigefinger auf den Kranken und führt dem Betrachter ein Gleichnis vor, das zuvor im Text beschrieben wird. Der dargestellte Vogel auf der Hand des Mannes im Bild nimmt Bezug auf einen zuvor genannten Text des Albertus Magnus, dem zufolge sich ein Vogel beim Anblick eines sterbenden Menschen von diesem abwenden, bei einem genesenden Menschen jedoch dessen Blick erwidern würde.³⁹⁵

Es sind dies visuelle Hilfestellungen (quasi eigenen Rechts und ohne literarisches Gegenüber), die den Erkenntnisprozess beim Leser und Betrachter fördern sollen, denn das personifizierte *Entendement* steht auch für die Verbindung von Sehen und Erkennen. Eine Illustration zum *Livre de bonnes meurs* des Jacques Legrand veranschaulicht diesen Konnex sehr wörtlich: Hier wird dem *Entendement* hinterrücks von einem monströs dargestellten *Orgueil* die Sicht genommen. Die durch die Todsünde verhinderte Erkenntnis wird mit der gängigen Metapher der verbundenen Augen dargestellt (Abb. 57).³⁹⁶ Die Illustration ist dabei zugleich eine Kapitelüberschrift, die den Inhalt mittels Personifikationen zum Ausdruck bringt („Comment l’orgueil aveugle l’entendement“), und der personifizierte Stolz, der in Gestalt eines Dämons dem jungen Mann die Augen verbindet, hält ein Schild mit der Aufschrift „l’ourgueil“ empor. Dieser heute in 73 Handschriften erhaltene Text, der ursprünglich für den Duc de Berry verfasst wurde, scheint sich großer Beliebtheit erfreut zu haben. Was hier in einer kleinformatigen Buchmalerei vor Augen geführt wird, ist bedeutsam für den Transfer der textgebundenen Personifikationen in die Bildwelt insgesamt. Denn im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Texten liefert Jacques Legrand keine ausführlichen Beschreibungen dieser Figuren – an die Stelle der *descriptio* setzt der Autor andere Stilmittel zur Darlegung der Tugenden und Laster. Der personifizierte *Entendement*, der hier in der Handschrift aus Chantilly im erkennenden Sehen behindert wird, ist eine Zugabe der Miniaturen. Die im

394 BnF, Ms. fr. 1877, fol. 4r, beginnt eine *Allégorie de la Vertu d’Amour*. Dazu heißt es im Vorwort auf fol. 3r: „Comme dit saint Augustin en son livre de la trinite que aulcune personne ne peult aymer chose quelconque si premierement il na quelque congnoissance de celle chose. Et procede ceste congnoissance des cinq sens principaulx de la personne comme de veoir qui es yeulx De loyr qui est es oreilles. De lodorement qui est au nez Du goust qui est en la bouche. Et du toucher qui est es mains. Ancores procede daultre part que du corps. Cest assavoir de sens intellectif qui est en limaginer de lentendement. Et ceste congnoissance est la premiere cause et le premier commencement de lamour. Et de tout cecy la plus grand partie descend et procede des yeulx. Selon que dit Aristote en son livre de lame de sensu sensato. Que premierement la volonte des personnes se meult par ceste congnoissance. Puy se meult memoire et se convertist en plaisir par ymagination de la chose quil a pensee.“

395 BnF, Ms. fr. 1877, fol. 3v.

396 Chantilly, Bibliothèque du château, Ms. 297, fol. 7r.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 56 *Allégorie de la Vertu d'Amour*, in: *Fior di Virtù/Le Livre nommé Fleur de vertu, translaté d'italien en françoys, de François de Rohan*, BnF, Ms. fr. 1877, fol. 4r.



Abb. 57 *Entendement und Orgueil*, in: Jacques Legrand: *Livre des bonnes meurs*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 297, fol. 7r.

Livre de bonnes meurs auftretenden Tugenden und Laster werden eher im Sinne des *abstractum agens* verwendet. Eine anthropomorphe Gestalt erhalten diese Begriffe erst in den Illustrationszyklen, und so setzen die Bildzyklen, die die Ausführungen Jacques Legrands begleiten, durch ihre unterschiedliche malerische Ausgestaltung auch unterschiedlichste Akzente.³⁹⁷ Im 1487 bei Antoine Caillaut verlegten Inkunabeldruck des *Livre de bonnes meurs* erscheinen an den Kapitelanfängen nicht die Tugenden, sondern die Todsünden als männliche Figuren, die auf einem Attribut-Tier reiten – dies folgt offenkundig einer auf Vincent von Beauvais zurückgehenden Tradition (Abb. 58). Andere Zyklen zu Jacques Legrands Text fokussieren die verschiedenen Tugenden, die wiederum an biblischen Exempla dargestellt werden.³⁹⁸ Die Tatsache, dass die verschiedenen Überlieferungsträger des *Livre de bonnes meurs* nicht von einem wiederkehrenden Set fast identischer Figuren illustriert werden, liegt in der Struktur des Textes begründet: Die in einigen Handschriften ins Bild gesetzten Personifikationen sind nicht mit dem Inhalt des Textes verzahnt.

397 Jacques Legrand: *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs* (Hg. Beltran 1986).

398 So etwa BnF, Ms. fr. 1023, von 1410.

3.1 Transfer-Figuren: *Entendement* und *Raison*



Abb. 58 *Avarice*, in: Jacques Legrand: *Livre de bonnes meurs*, 1487, Paris, Bibliothèque Sainte Généviève, OEXV 776 Res.

Die in diesem Kapitel vorgestellten, überwiegend männlichen Assistenzfiguren des *Entendement*, die die Seelenreise des Erzählers geleiten, erscheinen als Projektionen mit wandelbaren Körpern. Bei der Umsetzung der allegorischen Traumreisen in den illustrierten Handschriften erfolgt jedoch ein Statuswechsel: Die Konturen der allegorischen Körper erfahren durch Malerei eine Festlegung – flüchtige und wandelbare Figuren, die in den Beschreibungen ihre Form und Größe ändern wie *Opinion*, *Philosophia* und ähnliche Gestalten werden fixiert und zugleich in eine simplifizierte Bildform übersetzt. Es entstehen neue Orientierungsfiguren für den Betrachter, der nun *Raison* oder *Entendement*, den Vermittlungsagenten in die allegorischen Welten, folgen kann. Die gemalten ‚Handgreiflichkeiten‘, die im Bild als körperlich dargestellten Interaktionen zwischen Erzähler, Erzählerin und Personifikationen, zwischen *Entendement*, *Raison* und anderen Figuren, erzeugen eine neue Ebene der allegorischen Präsenz. Erst durch diesen Einstieg in die Geschichte via einer Transfer-Figur wird die Heranführung des Betrachters an mächtigere Personifikationen möglich. Doch ab hier gilt, dass die in größerer Nähe zu Gott befindlichen Figuren sich gleichzeitig der menschlichen Erkenntnis stärker zu entziehen vermögen: Auf diesen Ebenen herrscht weiterhin eine unverrückbare Hierarchie.

3.2 Hierarchien

Hierarchien und damit ordnende Strukturen und Beziehungen innerhalb einer Gruppe von Personifikationen anzuzeigen ist eine weitere, vordringliche Aufgabe jener Malereien, die die allegorischen Schriften begleiten. Oft erscheinen vor allem zu Beginn einer allegorischen Erzählung die Ebenen zwischen Himmel und Erde durchlässig. In diesem ‚Zwischenbereich‘ bilden und entwickeln sich neue Figuren, die als Abbildungen des menschlichen Verstandes zu verstehen sind oder als Leit- und Identifizierungsfiguren dienen, aber auch das Potential von Personifikationen überhaupt thematisieren. Diese Transfer-Figuren, wie sie das vorausgehende Kapitel untersucht hat, sind in einen Kontext eingebunden, in dem die festgefügte Ordnung der Tugendpersonifikationen dominiert.³⁹⁹ Für eine solche Ordnung und detaillierte Beschreibung verschiedener Tugendpersonifikationen sei nochmals auf Philippe de Mézières *Songe du Vieil Pèlerin* verwiesen, bei dem es sich zweifelsfrei ebenfalls um eine Reminiszenz an Guillaume de Digullevilles Trilogie handelt, da sie im Text als vorbildhaft erwähnt wird.⁴⁰⁰ Zunächst stellt der Autor eine „Table des allégories“ auf, ohne die der Leser seiner Ansicht nach den nachfolgenden Inhalt nicht verstehen könne. Während die Beschreibungen der Personifikationen ein konsistentes Bild bieten, zeigen die verschiedenen Illustrationszyklen eine klare Differenzierung der Personifikationstypen: Die allegorischen Hauptakteure werden entsprechend der relativ aufwendigen Deskription im Text detailgetreu wiedergegeben; die nur am Rande erwähnten Mitspieler hingegen sind in den illustrierten Exemplaren einzig nach Maßgaben der Illuminatoren bzw. Programmentwerfer dargestellt.

Im Wiener Exemplar der Traumallegorie Philippe de Mézières, die von Maître François mit Illuminationen ausgestattet wurde, scheint sich in der Anordnung der zahlreichen Personifikationen nicht nur qua Arrangement im Bild, sondern auch durch die unterschiedliche Betonung der Attribute die Rangfolge der allegorischen Gestalten ablesen zu lassen (Abb. 59).⁴⁰¹ Mit großer Sorgfalt wird in der Handschrift die Erschaffung der allegorischen Figur des *Ardent Désir* gezeigt, mit der die allegorische Erzählung ihren Lauf nimmt.⁴⁰² Doch neben diesen ‚Projektionsfiguren‘ des Autors, von denen bereits die Rede war, ist bemerkenswert, wie er im Bild die eigentlich unübersichtliche Menge an Tugenden arrangiert: Der Rest des Personals neben *Ardent Désir* und *Bonne Espérance* lässt sich einteilen in Haupttugenden, thronend

399 Vgl. Drobinsky 2014, S. 71–92.

400 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin* (Hg. Coopland 1969), Bd. 1, S. 110.

401 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin*, ÖNB, Ms. 2551, fol. 73r; Sterling 1987, Bd. 2, S. 210–213.

402 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin*, ÖNB, Ms. 2551, fol. 10r; Sterling 1987, Bd. 2, S. 212; zu *Ardent Désir* s. o.

3.2 Hierarchien



Abb. 59 *Ardent Désir* und *Bonne Espérance* vor der Königin *Vérité*, in: Philippe de Mézière: *Songe du Vieil Pèlerin*, ÖNB, Ms. 2551, fol. 73r.

mit diversen Attributen, und Nebentugenden, einer Heerschar von langhaarigen, gleichförmig schmucklos gekleideten Frauenfiguren.⁴⁰³ Als Ort für diese Darstellung ist offenbar der schon auf fol. 70r derselben Handschrift gezeigte Raum im Stadtpalast von Paris gewählt worden. Die schiere Anzahl der in Rückansicht dargestellten Figuren, die wie ein Chor aufgereiht im Vordergrund der Miniatur stehen, lässt die einzelnen Bedeutungen in den Hintergrund treten. Aus dem argumentativ-rhetorischen Zusammenhang gerissen wirkt diese Versammlung sogar etwas grotesk, denn im Gegensatz zu den Personifikationen innerhalb des Textes, die immer an der Schwelle zwischen *abstractum agens* und eigenständiger Personifikation stehen, erscheinen die am Rand des Titelbildes positionierten Frauengestalten wie überflüssiges Zierwerk. Die Figuren sind in die Topologik des Raumes eingebunden – dies gilt sowohl für die ringsherum thronenden Haupttugenden als auch für die vor der niedrigen Brüstung versammelten Nebenfiguren. Da das hierarchische Gefüge zwischen diesen Personifikationen unveränderlich ist, bilden sie in ihrer figurativen Ordnung zugleich die Topologik des gesamten Werks ab. Die Wirkmacht einzelner Figuren erscheint an dieser Stelle relativiert, ist doch jede einzelne Personifikation Teil eines übergreifenden Ordnungskonzepts.

Die visuelle Verdichtung der Personifikationen in eine leicht ablesbare Bildordnung zeigt den Wert solcher Illuminationen. Die Tugend- und Lasterbäume sowie viele weitere schematische Darstellungen von Personifikationen, wie sie in Frankreich etwa seit 1300 verstärkt auftreten, ebnen den Weg für die selbstverständliche Hierarchisierung der Personifikationswelt: Das Beispiel der *turris sapientiae* zeigt, wie tektonische Ordnung und Hierarchie der als Personifikationen dargestellten Begriffe ineinandergreifen (Abb. 60).⁴⁰⁴ Dass die einzelnen Gebäudeteile dieses Turms als personifizierte Begriffe funktionieren können, zeigt die Beischrift, die *humilitas* als Fundament und *mater virtutum* des Bauwerks bezeichnet. Was in den allegorischen Texten relativ ausführlich geschildert werden muss, wird auf diesem Weg in ein diagrammatisches Schema umgewandelt.

Allerdings führt das Streben nach hierarchischer Ordnung auch zu einer neuen Herausforderung, nämlich zu klären, wie sich die Personifikationen in die göttliche Ordnung der Welt fügen. Hier treten einige Unterschiede zutage, wenn man zunächst auf Texte und erst dann auf die Bilder blickt. Barbara Newman hat sich in ihrem Buch über „God and the Goddesses“ der Frage nach der Rolle dieser weiblichen Figuren in

403 Vgl. dazu Sterling 1987, Bd. 2, S. 210–213; Strubel 1980, S. 54–74.

404 Vgl. etwa BnF, Ms. fr. 9220, fol. 12r, der sog. *Verger de Soulas* mit einem Turm aus Tugenden in einer diagrammatischen Ordnung – die relevanten Begriffe werden als Personifikationen, alle anderen etwa nur als Inschriften gekennzeichnet. Analog dazu BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 1037, eine geringfügig später entstandene Handschrift, die allerdings statt Personifikationen mit Inschriften operiert. Vgl. hierzu u. a. Schmitt 1989.

einer monotheistischen Religion ausführlich gewidmet. Ebenso zu erwähnen ist an dieser Stelle C. Lewis mit seiner Studie zur „Allegory of Love“, der mit dem häufig zitierten Satz „the twilight of the gods is the mid-morning of the personifications“ die strukturelle Zusammengehörigkeit von Göttern und Personifikationen unterstreicht.⁴⁰⁵ Damit werden Personifikationen in gewisser Hinsicht zu Konkurrenten der Götter oder gar des einen Gottes – zumindest, wenn man hier einzelne Figuren in den Blick nimmt. Auch als „Mächte“ wurden diese Gestalten definiert oder als „kosmische Potenz“, wie Ernst Robert Curtius etwa die personifizierte *Natura* bezeichnet,⁴⁰⁶ der allerdings auf die Unterordnung aller Tugend- bzw. Naturinstanzen unter die Allmacht Gottes verweist.⁴⁰⁷

In den Bildaufnahmen vieler allegorischer Erzählungen geht es weitaus weniger darum, die „kosmische Potenz“ einzelner Figuren zu unterstreichen denn die Grundordnung der jeweiligen allegorischen Welt abzubilden, und so zeigen sich auch die ‚Ersatzgöttinnen‘ (*Natura*, *Sapientia* und andere), wie sie Newman charakterisiert, nur als einzelne Glieder einer übergreifenden Struktur. Die in den Erzählungen aufmarschierenden Tugenden- und Lasterpersonifikationen sind feste Instanzen der allegorischen Erzählarchitektur. Ihre oft über einen langen Zeitraum fixierte Ikonographie hängt offenbar auch mit der Unveränderbarkeit ihres „metaphysischen Status“ zusammen, wie Werner Helmich am Beispiel der *Moralités religieuses* erläutert.⁴⁰⁸ Die Zuordnung der einzelnen Figuren zu Gott bzw. zum Teufel darf niemals durcheinandergebracht werden.⁴⁰⁹

Die textuellen Ordnungskonfigurationen, wie sie die Abhandlungen über verschiedene Tugenden bereithalten, werden also in den Frontispiz-Illustrationen bzw.

405 Lewis 1958, S. 52.

406 So zeigt sich in einer von Robinet Testart illustrierten Handschrift der *Echecs amoureux*, BnF, Ms. fr. 143, fol. 12v, *Natura* als Stellvertreterin Gottes, die himmlische und irdische Sphäre miteinander verbindet und einen Zirkel als Attribut ihrer divinen Kräfte trägt.

407 Die Figur der *Natura* ist im Reigen der spätmittelalterlichen Personifikationen tatsächlich ein Sonderfall, doch zeigt ihr unklarer Status das Problem der Hierarchie von Personifikationen deutlich auf. In dieser Hinsicht bezeichnet auch Strubel 1988, S. 69, *Natura* als „un cas limite de la personnification. L’extension du concept est infinie, sa compréhension presque nulle“. Auch Modersohn 1997, S. 64, unterstreicht diesen ambivalenten Charakter der Personifikation *Naturas*, der etwa in Brunetto Latinis *Tesoretto* besonders hervortritt. Ein Beispiel, das ihre Doppeldeutigkeit in der göttlichen Weltordnung veranschaulicht, findet sich in BnF, Ms. fr. 1537, fol. 102r, in den *Chants royaux sur la Conception couronnés au Puy de Rouen* von ca. 1530. Eine übergroße nackte Frauengestalt – *nature imparfaite* – gebiert aus ihrem Schoß die *femme parfaite* in Gestalt Marias.

408 Helmich 1976, S. 87.

409 Ambivalenten Status haben die Personifikationen der Sinne, die sowohl auf Seiten der Tugenden als auch jener der Laster operieren können, vgl. dazu Helmich 1976, S. 91. Er nennt als Beispiel die *Moralité du Cœur et des cinq Sens*.

3.2 Hierarchien

Eröffnungsminiaturen anschaulich kenntlich gemacht. Die Konfigurationen erinnern nicht selten an die Portalplastik und deren hierarchisiertes Arrangement der Tugend- und Lasterfiguren.

In der Buchmalerei wird die Dominanz einzelner 'Supertugenden' auf der visuellen Ebene noch wesentlich deutlicher hervorgehoben, als dies im Text geschieht, und in eine bildimmanente Topologik überführt. In diesen Bildern werden die Rollen der einzelnen Personifikationen und ihr Status innerhalb einer Erzählung zusammenfassend vorgestellt. Ganz ähnlich wie bei der Metaphorik der Gartenmauer, die im *Roman de la Rose* der Ort war, an dem die Laster illustriert wurden, wird auf diese Weise die allegorische Topologik offenbart.

In einer kurz vor 1500 illustrierten Variante des *Livre de la Toison d'Or* des Guillaume Fillastre beginnt die gesamte Geschichte mit einer solchen Tugendhierarchie.⁴¹⁰ Die Vorsitzende – sie scheint die Summe aller hier personifizierten Tugenden zu sein – dominiert alle anderen Tugendgestalten, die in einem Innenraum mit sorgfältig ausgeführten Attributen und kostbarer Kleidung aufgereiht sind (Abb. 61 a). Während die in einem Saal positionierten Figuren alle durch aufwendige Gegenstände charakterisiert sind, steht rechts die rotgewandete Gestalt, deren kostbares Gewand an seinen Aufschlägen den Blick auf goldenen Brokat freigibt, mit erhobenem Finger da, aus dem ein Schriftband ragt. Ihre zeitgenössische Kopfbedeckung hebt sich von den geradezu skurril anmutenden, etwas kleineren Gestalten ab, denen sie offenbar Anweisungen gibt.⁴¹¹ Sie ist hier als die Summe aller versammelten Tugenden, als eine Art *virtus generalis* zu erkennen. Wie Cynthia Brown aufgezeigt hat, ist die Figur auf einer anderen Ebene auch als Rollenporträt der Besitzerin der Handschrift lesbar: Vermutlich lässt sich hier Anne von Bretagne als Befehlshaberin über alle Tugenden erkennen. Signalisiert wird dies in der Handschrift durch die Inserierung der Wappen der Königin und die Wiederholung der Initialen A und S, die in der gesamten Handschrift für Anne von Bretagne und Karl VIII. stehen.⁴¹² Bedeutsam für die Situierung von Personifikationen ist der *Livre de la Toison d'or* insofern, als hier die Tugenden als Teil der Rahmenhandlung kenntlich gemacht werden. Das zeigt sich bereits an der Dis-

410 BnF, Ms. fr. 138.

411 Zur ikonographischen Besonderheit der dargestellten Tugenden siehe unten Kap. 3.8.

412 Etabliert wurde diese Ikonographie möglicherweise durch die Einzüge, die zu Ehren der Königin zuvor zelebriert worden waren. Brown 2011, S. 17 f., verweist auf die Feierlichkeiten in Paris von 1492 und 1504 und die allegorische Staffage dieser Ereignisse, die nach ihrer Ansicht Parallelen zur vorliegenden Handschrift BnF, Ms. fr. 138, aufweisen. Die Inschrift „A SE ME RANS//POUR IAMAIS A“ kann nach Brown nicht nur als Treuebekenntnis zu ihrem Gatten, sondern auch als Affirmation der Tugenden gedeutet werden, die in weiblicher Gestalt ihr gegenübergestellt sind. Zur Rechten der Königin erscheint noch die Inschrift „O cest la bonne fin“ als Vergewisserung dieser Tugendauswahl, die im Bild getroffen wurde. Auf einer göttlichen Banderole stehen die Worte „DIEU LE ARRA A GARANS“.

3 Der Autor als Maler



Abb. 61 a Die *Commanditaire des Vertus* (Anne von Bretagne?) vor den sieben Tugenden, in: Guillaume Fillastre: *Livre de la Toison d'Or*, BnF, Ms. fr. 138, fol. 1v.

3.2 Hierarchien



Abb. 61 b Übergabe an Karl den Kühnen, in: Guillaume Fillastre: *Livre de la Toison d'Or*, BnF, Ms. Fr. 138, fol. 2r.

position der aufwendig gestalteten Tugendgesellschaft: Schon beim Aufschlagen des großformatigen Buches erscheint die prominente Versammlung der sieben Tugenden unter dem Vorsitz der edel gewandeten Frauengestalt als *Commanditaire des Vertus*. Während die Kardinaltugenden und die theologischen Tugenden auf der verso-Seite der Eröffnungssequenz durch auffällige Elemente charakterisiert werden – vorgeführt wird hier eine neue Ikonographie der Tugenden, die an der durch Zügel, Windmühle, Uhr und Brille personifizierten *Temperance* am deutlichsten zu erkennen ist –, bilden weitere Personifikationen den Ordnungsrahmen des gesamten Buchinhalts, wie sich auf der folgenden Miniatur der Handschrift zeigt.⁴¹³

Die Überführung dieses (symbolischen Tugend-)Rahmens in die Historiendimension erfolgt nämlich auf der gegenüberliegenden recto-Seite (Abb. 61 b): Die Dedikationsszene der Handschrift zeigt die für die Schrift zentralen *Virtutes* als Garanten einer tugendhaften Ordnung in einem kleinen Fenster hinter dem König. Zu sehen sind *Magnanimité*, *Iustice* (als einzige Figur mit Schwert), *Prudence*, *Fidélité*, *Pacience* und *Clemence*. Sie weisen mit Zeigegesten auf die ihnen zu Füßen liegenden Vliese von Jason, Jacob, Gideon, Mesa, Job und David hin. Die Übergabe der Handschrift durch Guillaume Fillastre wird in einem Innenraum im Vordergrund gezeigt. Die Tugenden erscheinen im Fensterausblick, aber auch andere Zuschauer, darunter ein prominent in Gelb gekleideter Narr, der sich über die Brüstung zum Palastinneren hin lehnt. Auf diesem Weg werden die verschiedenen Gestalten – allegorische und historische Körper – einerseits voneinander getrennt, andererseits durch die Rahmung in verschiedene Ebenen geordnet.⁴¹⁴ Für die folgende Geschichte ist diese Trennung wichtig, denn die allegorischen Verkörperungen werden in der Handschrift in eine Art Metastruktur eingebaut. Die im Hauptfeld der Miniaturseiten erzählten Geschichten um das Goldene Vlies werden von einem christlich-allegorischen Kommentar im oberen Bilddrittel begleitet. So wird die Geschichte um Perseus und die Gorgonen von den herrscherlichen Vorzeigetugenden *Force*, *Magnanimité* und *Magnificence* überformt. Den Tugenden, die sich in einem leeren Innenraum an den Händen halten, sind Worte beigefügt, die ihre Präsenz in dieser Geschichte erklären: *Force* mit ihren Töchtern *Magnificence* und *Magnanimité* sei es, die das Wesen des Perseus vor allem auszeichnete (Abb. 62).⁴¹⁵ Später wird die personifizierte

413 Vgl. Mâle 1908, vgl. dazu Kap. 3.8.

414 BnF; Ms. fr. 138, fol. 2r. Die Inschrift zur Übergabe identifiziert die Figuren im Vordergrund: „Comment Guillaume, evesque de tournay, Et chancelier de la grande et noble ordre, De la toison dor ; ou maint beau tournay, Pour a conquerre . iason fist sans desordre ; icy devise des six toisons par ordre. A monseigneur. Charles duc de bourgogne. Et des vertus tresnobles sans vergongne.“

415 Ebd., fol. 16r: „Par perseus est la vertu de force. Par le cheval est managnimite. Le managnime d'acquerir lors efforce. Sa vertu volle par tout et se renforce Avec prudence raison humilite. Par tel couraige lhomme a eu milite Ses enemys puy leur despouille prent Qui sont les

3.2 Hierarchien



Abb. 62 Force mit ihren Töchtern Magnificence und Magnanimité, in: Guillaume Fillastre: *Livre de la Toison d'Or*, BnF, Ms. fr. 138, fol. 16r (Detail).

Magnanimité mit weit ausgebreiteten Armen die Geschehnisse mit ihrem Körper überfangen – um damit gleichzeitig zu einem Teil des Bildrahmens zu werden.⁴¹⁶

Analog zu dieser topologischen Ordnung der Tugenden gibt es eine Hierarchie der Laster, auf die noch kurz hingewiesen sei. Denn ebenso wie die Darstellung der personifizierten Tugenden ist auch die ihrer Gegenspieler, der ins Verderben führenden schlechten Eigenschaften, unverzichtbar. So präsentiert sich eine Auflistung der *vitia*, die der guten Herrschaft abträglich sind, in einer französischen Variante von *De regimine principum* als eine interessante Umkehrung der Tugendleiter: Auf einer zentral nach oben fluchtenden Treppe sitzen rechts Personifikationen verschiedener negativer Eigenschaften, die den Herrscher in eine Sackgasse locken. Die Beischriften der zu vermeidenden Laster sind jeweils auf den Treppenstufen angebracht und kulminieren in *Desespérance*, als weibliche Figur oben rechts am Ende der Stufen platziert (Abb. 63).⁴¹⁷ Ihnen gegenüber auf der linken Seite der Treppe stehen jeweils die gegenteiligen tugendhaften Affekte, mit denen der Ausgleich geschaffen werden soll.

pommes dor com chacun comprend. Gorgones ont face de pierre anime. Et pour cheveux portent serpens labilles. Qui signifie que lhomme managnime Ses ennemys tellement envenime. Par ses haults faitz quil les rend immobilles Ansi que pierres sans eulx mouvoir stables. Et les convainct par sa magnificence. Ses deulx vertus sont donc de force filles. Plaines damour de hault cueur et puissance.“

416 Auf fol. 26r (ebd.), wird dabei die Präsenz dieser Tugend erklärt. Hinsichtlich der Konzeption der Erzählung ist die Handschrift insofern interessant, als sie Strukturen vorwegnimmt, die vor allem in der französischen Druckgraphik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnen: Vielleicht auch als Nachklang dieser Ordnungsformen der Buchmalerei stellte René Boyvin seinen Zyklus zum *Livre de la conquete de la Toison d'Or* die Handlung in ein Rahmenwerk mit allegorischen Figuren, das zwischen Kommentar und Ornament oszilliert.

417 Vgl. BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5062, fol. 58v.

3 Der Autor als Maler



Abb. 63 Personifikationen der Laster, in: *Cy commence le livre du gouvernement des princes fait de frere Gilles Romain, de l'ordre des freres hermites de saint Augustin*, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5062, fol. 58v.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

Als statische Figuren in der unveränderlichen Weltordnung zwischen Gut und Böse, Tugend und Laster, werden die Personifikationen in vielen visuellen Kontexten als Symmetrie- und Rahmenelemente eingesetzt. Und so ist es nur konsequent, dass es für den Betrachter stets auch eine Bedrohung dieser Ordnung geben muss, deren häufigste Erscheinungsform im folgenden Abschnitt dargelegt werden soll.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

Bisher ist deutlich geworden, dass die 'Produktion' von Personifikationen vor allem durch die Autoren allegorischer Texte stattfand. Durch die Personifikationen wurde zugleich die bildhafte Ebene der Texte geformt, woraus sich mehr und mehr ein visueller Code zu verfestigen begann. Die Tugenden und Laster sowie andere seriellement verwendete Personifikationen bildeten dabei übergreifende, allgemeingültige Ordnungsvorstellungen ab. Es entwickelten sich aber auch Akteure, die wie die in 3.1 behandelten Epitheta des Autors *Entendement* und *Raison* die allegorisch-topologischen Ebenen durchqueren konnten und zumindest ansatzweise einen individuellen Standpunkt vertraten. Als drittes Element kam schließlich eine allegorische Gestalt hinzu, die in Texten wie Bildern besondere Aufmerksamkeit reklamierte und sowohl Ordnung wie Individuum nochmals entscheidend erweiterte.

Das Moment der Kontingenz und einer tendenziell chaotischen, sich rationaler Erklärung entziehenden Situation, wie es in den allegorischen Erzählungen immer wieder auftritt, wird zunehmend in einer sehr wandlungsfähigen Figur gefasst, über deren Gestalt die Autoren vermutlich nicht ohne Grund rasonierten. Auch im *Rosenroman* ist dies ein äußerst wichtiger Handlungsträger, der dort durch *Fortuna* personifiziert wird.⁴¹⁸ Insgesamt wurden Zufall, Kontingenz und alle anderen Aspekte, die die Ordnung durchkreuzen, freilich sehr unterschiedlich veranschaulicht und bezeichnet: Watriquet de Couvin beschreibt in seinem *Miroir as Dames* die Gestalt der *Aventure*, die dem Protagonisten der Geschichte halb schwarz, halb weiß erscheint.⁴¹⁹ Eine Miniatur des frühen 14. Jahrhunderts gibt dieses Mischwesen textgetreu wieder: Sie stellt sich dem auf einem Pferd reitenden Erzähler entgegen, ihre weiße Seite ist ihm zugewandt, während ihre dunkle Seite dem Ankommenden

418 Mit der mittelalterlichen *Fortuna* befassen sich u. a. Strubel 1988; Heller-Roazen 2003; Galent-Fasseur 2000. Zu *Fortuna* vgl. in übergreifender Perspektive Foehr-Janssens / Métry (Hgg.) 2003; Attwood 2007 mit der Spannweite der literarischen Kontextualisierungen *Fortunas*.

419 Der Zyklus in BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3525, fol. 54v–77v, enthält vier Miniaturen. Zu den verschiedenen Traditionen des *Miroir des Dames* vgl. die Edition *Miroir des Dames* (Hg. Piaget 1908), S. 6f.



Abb. 64 *Aventure*, in: Watriquet de Couvin: *Miroir as Dames*, ca. 1330, BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3525, fol. 54v.

scheinbar noch verborgen bleibt (Abb. 64).⁴²⁰ In der folgenden ausführlichen Beschreibung wird deutlich, dass *Aventure* die Rolle der *Fortuna* übernimmt: Als der Protagonist an eine Weggabelung tritt, erscheint dort eine Gestalt, so schön, wie *Natura* sie nur formen könne. Ihr strahlendes Weiß leuchtet dem Wanderer entgegen. Zunächst nimmt er die vollkommene Schönheit der rechten Seite wahr, um daraufhin ihre furchterregende dunkle Seite zu erahnen. Als er sich daraufhin auf die Figur zubewegt, kommt auf der linken Seite eine unvorstellbar hässliche Gestalt zum Vorschein. Je näher der Reisende gelangt, desto genauer erkennt er die in sich gesplante Frauenfigur, deren gute Seite sogar Lilien auf dem Gewand zieren und deren Gesicht von großer Schönheit leuchtet. Die hässliche dunkle Seite hingegen gleicht einem Bärenfell, und das Antlitz birgt teuflische Züge.⁴²¹ Die Zutaten dieser

420 BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 3525, fol. 54v.

421 Watriquet: *Dits* (Hg. Scheler 1868), S. 3 f., vv. 56–91: „Si com je passioe parmi / Une grant voie en .ij. croisie, / Ai devant moi de près choisie / La très plus belle creature / C’onques peüst fourmer Nature, / Et la plus blanche au droit costé ; Rien n’en avoit Nature osté, / Toute y estoit biautez entiere. / Mais tant estoit hideuse et fiere, / Laide, noire, au costé senestre, / C’on peüst esbahis estre ; / Plaine de grans plours et de cris, / Plus iert crieuse qu’antecris ; / Onques chose de mere née / Ne fu en tel point figurée / Ne de si hideuse façon / Qu’elle iert à l’esclenche

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

ambivalenten Figur dürften dem Zuhörer, Leser und Betrachter gleich bekannt vorgekommen sein – nicht zuletzt, weil sich Personifikationen wie *Fortuna*, aber auch *Raison* als ihre klassische Gegenspielerin, durch kleine Aufführungen längst etabliert hatten. Schon im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts führte beispielsweise Pierre de la Broche einen Dialog mit diesen beiden Figuren.⁴²² Die Scharnierfunktion der Gestalt *Aventure* lässt bei Watriquet de Couvin jedenfalls keinen Zweifel daran, dass sie hier die Rolle der Glücksgöttin vertritt und damit auch an einer Weggabelung im topographischen Gefüge der Erzählung ihren Platz hat.

Immer wieder begegnen in der Bildwelt dieser Zeit singuläre Lösungen, die nur im direkten Abgleich mit dem begleitenden Text verständlich sind. Zur selben Zeit wie Watriquets Dichtungen entwirft der *Roman de Fauvel* wieder ein gänzlich anderes Wesen: *Fortuna* erscheint mit zwei Kronen in der Hand, die für ihre gute und ihre schlechte Seite stehen (Abb. 65).⁴²³ Ausführlich wird im Text die Beschaffenheit der Kronen dargelegt, um danach den Typus der *Fortuna bifrons* zu beschreiben. Dieser wird in der zugehörigen Miniatur jedoch nicht visualisiert. Vielmehr werden im Bild nach den Vorgaben der politischen Allegorie des *Roman de Fauvel* die zwei Kronen als Zeichen des guten und schlechten Wirkens der *Fortuna* emporgehalten.

Die zwei vollkommen unterschiedlichen Bildlösungen bei Watriquet de Couvin und dem *Roman de Fauvel* führen ein grundsätzliches Phänomen vor Augen. Einerseits entsteht durch die Frage nach dem Wesen und Wirken der *Fortuna* offenkundig das Verlangen, das Schicksal sicht- und damit begreifbar zu machen. Andererseits stellt die Personifikation und ihre Scharnierfunktion an ganz unterschiedlichen Stellen der Erzählungen eine besondere Herausforderung dar. Der Zufall muss

parçon. D'enfer sembloit estre partie, / Qui esgarloit celle partie ; / Plus qu'arremens noire y estoit, Et ce dont elle se vestoit / Sembloit aussi con de pel d'oursse ; / Plaine portoit une grant bourse / De poureté et de meschief. / Vers lui ai encliné mon chief / Et, pour veoir chascun des lez, / Laprochai tant que fui delez, / Si l'esgardai mont volentier. / Ses vestemens n'iert pas entiers, / Mais de parçon mout très diverse: / Noire iert à l'esclen lez et perse, / Blanche au destre con fleurs de lis, / Du resgarder yert fins delis. / Vermeille ot la face con rose; / Onques ne vi plus belle chose / Ne plaine de si grant bonté.“

422 Vgl. Monmerqué / Francisque 1839, S. 208–215. Hier haben beispielsweise die Eigenschaften der *Fortuna* auf den unglückseligen Pierre de la Broche abgefärbt, der als einstiger Günstling Ludwigs IX. in Ungnade gefallen war und gehängt wurde. So spricht Pierre in seiner Rolle als Klagender (ebd., S. 209): „Tains sui de tainture perverse Et de dolor triste et amere; Ma robe m'est vestue enverse, Quar cele est noire qui blanche ere. Or voi-je chasse trop diverse; Quar Fortune est mairstre et mere; Trop s'est à moi mal fere aerse: Si vous pri, droit m'en vueilliez fere.“ Der Fall des Günstlings wird durch die gängige Gestalt der *Fortuna* in schwarz-weißem Gewand verdeutlicht.

423 BnF, Ms. fr. 146, fol. 16r. *Roman de Fauvel* (Hg. Strubel 2012), vv. 1910: „Biau grant avoit et bien faitis / Et les membres lons et traitis; / En sa main tint double couronne: L'une pert male et l'autre bonne [...].“

3 Der Autor als Maler



Abb. 65 *Fortuna*, in: *Roman de Fauvel*, 1314, BnF, Ms. fr. 146, fol. 16r.

der medialen Gesamtordnung von Text und Bild und den Regeln der Personifikation untergeordnet werden und verliert damit den entscheidenden Wesenszug des Zufällig-Unvorhersehbaren. Daniel Heller-Roazen stellt aufgrund der Varianz und Flüchtigkeit der *Fortuna*-Gestalt deren Status als Personifikation überhaupt in Frage, da sie vorrangig als Instanz und nicht als Figur innerhalb eines Textes fungiert: „As an abstractum agens, Lady Fortune therefore appears to fall into the class of *personae fictae* defined here; she seems to constitute a simple case of a ‘formless and speechless’ entity that has been transformed, through the figural language of the poetic text, into a ‘character’ gifted with a determinate form and language.“⁴²⁴ Dies verweist auf ein grundsätzliches methodisches Problem: die Feststellung von Heller-Roazen gilt lediglich auf der Ebene der Texte. In dem Moment, in dem *Fortuna* durch eine nebenstehende Miniatur einen gemalten Körper erhält, verlässt sie die Formlosigkeit des *abstractum agens*, die literarisch höchstens punktuell konkretisiert wird, und die flüchtige poetische Form wird im Bild zu einer endgültigen Figur. Eine bewegliche Instanz im Text wird als eine wiedererkennbare Personifikation innerhalb der Bildüberlieferung fixiert.

Vor diesem Horizont setzt sich im 14. Jahrhundert eine ganze Reihe weiterer allegorischer Texte mit dem Wesen und der Gestalt der *Fortuna* auseinander. Im *Liber Fortunae*, dessen Erzähler in Anlehnung an Boethius’ *De consolatione Philosophiae* im Gefängnis, in das er ohne Schuld für lange Zeit eingekerkert war, eine Traumvision hat, kommt zur personifizierten *Fortuna*, die sich als von Gott geschaffenes Wesen

⁴²⁴ Heller-Roazen 2003, S. 86.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

bezeichnet, ihre Schwester *Raison* hinzu. Beide Gestalten bleiben für andere Menschen innerhalb der Textfiktion unsichtbar.⁴²⁵ Das ungleiche Geschwisterpaar wird auch in zahlreichen anderen Texten, zentral natürlich in Petrarca's *De remediis utriusque Fortunae*, thematisiert. Der Konflikt von Vernunft und Zufall ist zentrales *Movens* allegorischer Moraldidaxen.⁴²⁶ Dabei wird bei Lektüre der verschiedensten *Fortuna*-Beschreibungen offensichtlich, dass die Ausgestaltung dieser Figur von ihrer momentanen Bewertung im narrativen Kontext abhängig ist. Die Konsequenz der Instabilität ihres Wesens ist ihre wechselnde Gestalt, weil ihre jeweilige Wertigkeit innerhalb eines Werks ihre Form bestimmt.⁴²⁷ Für die Bildwelt heißt dies, dass die Unbeständigkeit des Glücks dieser Welt ihre Entsprechung in einer äußerst variantenreichen Ikonographie findet, die einerseits aus der langen, bis in die Antike zurückreichenden Tradition der Figur und ihrem ursprünglich göttlichen Status resultiert, andererseits aber jeweils eine ikonographische Maßanfertigung für den ihr zugeordneten Kontext ist.

Die Dynamiken der Auseinandersetzung mit dem personifizierten Zufall und seinen Konkretisierungen vom Text ins Bild werden bei Guillaume de Machaut deutlich, der auf Grundlage antiker Texte das Aussehen der *Fortuna* in mehreren Varianten schildert.⁴²⁸ Am Ende seines *Livre du Voir Dit* bietet er ausführliche Beschreibungen der ihm bekannten zwei Bilder einer Glücksgöttin.⁴²⁹ Im ersten Bild, das der Autor auf die Situation seiner geliebten Dame *Toute Belle* bezieht, erscheint *Fortuna* mit einem großen Rad, in dem sich vier weitere Räder befinden.⁴³⁰ Diese Titus Livius entnommene Variante der Gestalt *Fortunas* wird in mehreren überlieferten Handschriften, die allerdings nur ungefähre Näherungswerte an die ausführliche Textpassage liefern, von einer zweispaltigen Miniatur begleitet (Abb. 66).⁴³¹ Sie zeigen *Fortuna* in einem Kreis, innerhalb dessen vier

425 Zum *Liber Fortunae* Grigsby 1967, u. a. S. 57 f.

426 Vgl. Attwood 2007, S. 119–124.

427 Heller-Roazen 2003, S. 86 f., fasst die wesentlichen Positionen seit Boethius zusammen.

428 BnF, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5203, Sammelhandschrift, fol. 147v f., *Comment Titus Livius figure l'ymage de Fortune*.

429 Dazu Kelly 2014, S. 145, und Clapasson 2013, S. 237–241.

430 Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 8205–8238: „L'ymage que cy vous devis / Fu belle de corps et de vis. / .II. petis sercle[s] a sa destre / Havoit et .II. a sa senestre, / Et un grant qui environnoit. / Les .III. petis et tenoit. / En premier cercle avoit, escript / D'or fin en latin, cest escript : / < Je afflue et me depart sans bonne, / Telz est mes jeux ou je me donne. > / En secont cercle escript estoit / Un mot qui grant glose portoit : / < Chierie sui tant com je dure, / Et a la mort, amere et dure. > Au tiers cercle avoit un notable / Qu'on ne doit pas tenir a fable : / < La pensee aveugle et enhorte / Que d'Amer son Dieu se deportte. > [...] Un quart cercle un escript avoit / Dont chascuns garder se devoit : / < Je chante et m'esbat faussement, / Ma chanson dessoipt, fausse et ment > / Le quint cercle qui environne / L'ymage abat ceptre et couronne / Et met tout a destruction ; / Cy ha dure conclusion, / Voire, a ceulz qui ne la desprisent, / Ainçois l'aiment, sievent et present, / et vescu la droite escripture / Que Titus Livyus figure : / < Pense et regarde qui je sui ; / Quant tu le saras, hé me et fui >.“

431 BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCXCVIIIr.

3 Der Autor als Maler

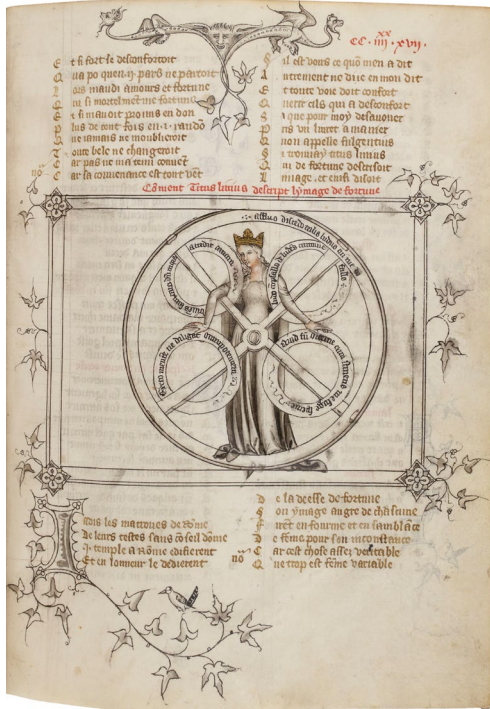


Abb. 66 *Fortuna*, in: Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCXCVIIr.



Abb. 67 *Fortuna*, in: Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCCIV.

weitere Kreise sind Guillaume de Machaut vergleicht im nachfolgenden Text übrigens das von ihm wiedergegebene Bild der *Fortuna* mit dem seiner Angebeteten, die ihn enttäuscht hat. Das gängigere Bild wird von Guillaume de Machaut in seiner zweiten Beschreibung wiedergegeben. Hier erlaubt sich der Überbringer der Botschaften zwischen *Toute Belle* und *Amant*, den mehrfach enttäuschten Liebenden das ihm bekannte Bild der *Fortuna* zu erläutern. Dabei ähneln sich die literarisch entworfenen Einzelkomponenten zwar stark, sie werden jedoch zu einem anderen Gesamtbild zusammengefügt. Die weit verbreitete *Rota Fortunae* wird ebenso ausdifferenziert wie die Zweigesichtigkeit der Gestalt (Abb. 67).⁴³² Die Rubrik zur Miniatur verkündet entsprechend: „Wie die Heiden das Bild der *Fortuna* mit zwei Gesichtern zeichnen.“⁴³³ Innerhalb des *Livre du Voir Dit*

432 Ebd., fol. CCCIV, diesmal *Fortuna* in einem Rad, mit zwei Gesichtern.

433 Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit* (Hg. Imbs 1999), vv. 8606–8641: „Comment les païens contrefrent l’ymage de Fortune a .ij. visages. Li païen anciennement / La figuroient autrement / Que vous ne l’avez figuré / Car en escript la figure hé / Il avoient une cité / Noble et de grant auctorité / La estoit, com deesse et dame, / Fortune en figure de fame / Enmi une rou qui tourne / Si que rien son tour destourne / N’on ne puet a li contester / Si qu’on puist

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

gehörchen diese beiden Beschreibungen der *Fortuna* dem Konzept, die Auswirkungen der wankelmütigen *Toute Belle* auf *Amant*, die Projektion des Autor-Ichs, anzuzeigen, der im Verlauf der Handlung ebenfalls die Eigenschaften *Fortunas* übernimmt, indem er mit einem lachenden und einem weinenden Auge charakterisiert wird.⁴³⁴ Und so assimiliert die *Fortuna* der ersten Beschreibung die Eigenschaften von *Toute Belle*, während das zweite Tableau auf die ‚Feminisierung‘ des Autors abhebt, der sich von der Geliebten zum Narren halten lässt und sich ihr unterwirft.⁴³⁵ Die beiden Miniaturen in Ms. fr. 1584 nehmen Details der Beschreibung auf, reduzieren jedoch die Ausführungen des Textes auf wenige Chiffren.⁴³⁶ Die fünf Jungfrauen an ihren fünf Quellen, wie sie im zweiten *Fortuna*-Entwurf dargestellt werden, entsprechen den fünf Eigenschaften *Fortunas*, die im ersten Bild durch die verschiedenen Ringe repräsentiert wurden – bei Machaut übrigens gleichermaßen als Signet künstlerischer Kreativität lesbar.⁴³⁷ Guillaume de Machaut stellt noch eine dritte *Fortuna* vor. Auch im *Remede de Fortune* liefert er diverse Details, die das Bild der *Fortuna* bestimmen und damit gleichsam seiner literarischen Positionsbestimmung zuarbeiten. Noch deutlicher als in der illustrierten Handschrift, die den *Livre du Voir Dit* enthält, wird die Beziehung zwischen Invention des Dichters und entworfenem Bild der *Fortuna* in der Miniatur zum *Remede de Fortune*. In der ältesten illustrierten Variante des Textes (Abb. 68) verfasst der *Amant* als *alter ego* des Dichters in einem ummauerten Garten seine *Complainte de Fortune*.⁴³⁸ Zu seinen Füßen sprudelt eine Quelle, sie verweist zugleich auf das untere Register der Miniatur, die rund zwei Drittel der Gesamtseite einnimmt. Dort dreht *Fortuna* mit verbundenen Augen an einem kleineren Zahnrad, welches das große Rad des Schicksals antreibt. Das untere Bild wird so deutlich als Inhalt jenes Schriftstücks ausgewiesen, das der Autor im oberen Register verfasst. Zwar gibt hier die Miniatur nur eine Zusammenfassung

son tour arrester./Trop est fiere, trop est crueuse/Trop par est fausse et perilleuse/Deulz faces havoit la deesse,/L'une de ioie et de leesce,/L'autre moustroit en sa coulour/Signifiance de douleur./La premiere resplendissoit/Et de li grant clarté yssoit/Et lautre estoit noire et obscure,/De nulle ioie n'avoit cure./La deesse ne vëoit goute/Comment que Catons pas ne doubtte,/Ains deffent son fil qu'il ne croie/Que Fortune tres bien ne voie/Ne qu'elle soit borgne ou avugle/Mais elle deçoipt et avugle/Les siens qui desirent les tas/Des florins et des grans estas/Pres que tuit dansent a sa dance/Fors aucun qui ont souffissance/Et si ne veulent plus avoir/Donneur de proufist ou davoit/Car Franchise et Raison les maine/Telz gens sont hors de son demainne/[...].“

434 Vgl. Leach 2011, S. 232; Kelly 2014, S. 45–149.

435 Vgl. hier Attwood 2007, S. 137–141.

436 Deutlicher wird dies noch in BnF, Bibliothèque d’Arsenal, Ms. 5203, fol. 147v und 150r. Hierbei sind jedoch die beiden *Fortuna*-Beschreibungen aus dem Zusammenhang des *Livre du Voir Dit* gerissen.

437 Attwood 2007, S. 139.

438 BnF, Ms. fr. 1586, fol. 30v, datiert auf ca. 1350–1355. Es wird vermutet, dass Guillaume de Machaut an der Konzeption des Bildzyklus dieser Handschrift mitgewirkt hat.

3 Der Autor als Maler

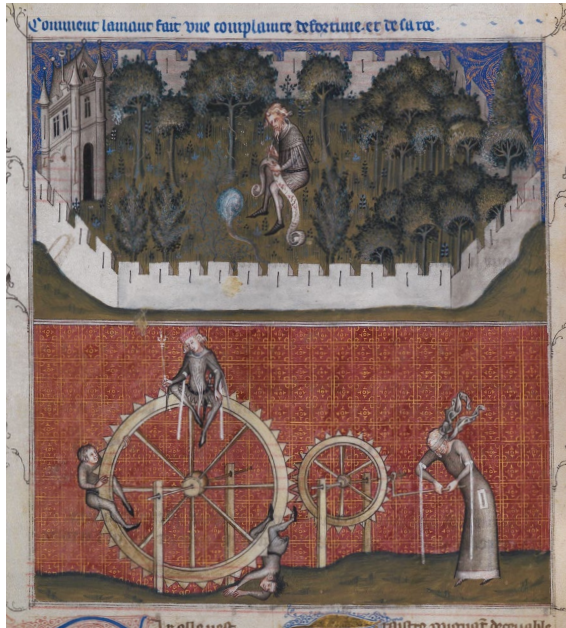


Abb. 68 *Fortuna*, in: Guillaume de Machaut: *Complainte de Fortune*, BnF, Ms. fr. 1586, fol. 30v.

der wichtigsten Eigenschaften wieder, die Machaut *Fortuna* zuweist, sie stellt jedoch visuell den Konnex zwischen dem künstlerischen Schaffensprozess und der Figur *Fortunas* her, deren Gestalt vom Dichter entworfen wird.⁴³⁹ Die Vielgesichtigkeit *Fortunas* inspirierte auch andere als die exemplarisch genannten Autoren aus dem französischen Sprachraum zu ähnlich ambivalenten Personifikationen. Zudem spielt zu einem frühen Zeitpunkt die Auseinandersetzung mit den *Fortuna*-Konzeptionen der italienischen Literatur eine Rolle. So wird die Zweigesichtigkeit bald durch die Monstrosität der *Fortuna* ergänzt, wie sie Laurent de Premierfait in seinen Boccaccio-Übersetzungen bereits kurz nach 1400 im frankophonen Bereich eingeführt haben mag. Monströse Eigenschaften, wie sie Boccaccio der *Fortuna* zuschreibt, werden in den Bildkünsten ebenso reflektiert wie die Ambivalenz des Glücks mit einer hellen und einer finsternen Seite.⁴⁴⁰ Hier wird

439 Auch andere Autoren nehmen dieses Thema auf – teils mit explizitem Rekurs auf Machaut – und setzen das personifizierte Glück an zentrale Stellen ihrer allegorischen Welten. Heller-Roazen 2003, S. 87, verweist noch auf Pierre Michaults *Danse aux Aveugles* für eine weitere Verbreitung der *Fortuna bifrons*. Dazu mit Schwerpunkt auf der deutschen Literatur Reichlin 2011, S. 11–49.

440 Meyer-Landrut 1997, S. 126, zur furchterregenden und vielarmigen amorphen Gestalt, die auf Boccaccios *De casibus virorum illustrium libri novem*, Buch VI, zurückgeht.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

durch die Übersetzung und Illustration des *Decamerone* ein neuer Bildtyp geschaffen, der von Manuskript zu Manuskript Variationen unterliegt.⁴⁴¹

Insgesamt entwerfen die Autoren ein sehr ausführliches Bild, das die ‚Binarität‘ und Beweglichkeit *Fortunas* einzufangen sucht, wobei die visuellen Umsetzungen der Beschreibungen immer auch eine Festlegung und Reduktion von *Fortunas* pluralen Eigenschaften im Bild nach sich ziehen. Es zeigt sich, wie die Gestalt der *Fortuna* vor allem durch ihre Funktion innerhalb einer Erzählung bzw. innerhalb eines narrativen Zusammenhangs bestimmt wird. In ihr manifestiert sich die vorgebliche Kontingenz der Handlung, und sie verschleiert, dass die Fiktion vom Erzähler gelenkt wird. Gerade die Auseinandersetzung mit Vorbildern scheint dabei ein wichtiges Moment für die Wahl der Gestalt *Fortunas* zu sein. Allerdings impliziert die gemalte Personifikation *Fortunas* noch mehr: Eben weil sich diese Figur in den verschiedenen Umsetzungen so grundlegend unterscheidet, wird sie für die Bildkünste zu einer besonders attraktiven Personifikation. *Fortuna* fungiert quasi als Prüfstein sowohl literarischer als auch künstlerischer Invention. In beiden Medien können die *auctores* an der Ausgestaltung der Figur ihre Kunstfertigkeiten und Innovationsleistungen unter Beweis stellen.

In einem religiösen Traktat vom Beginn des 16. Jahrhunderts beschreibt Gabrielle de Bourbon die vielgesichtige Welt, die viele Eigenschaften der *Fortuna* transportiert. In der dazugehörigen Miniatur erscheint ein vierarmiger und dreigesichtiger Mann, der mit verschiedenen kostbaren Gewändern angetan ist. Dass er die Welt verkörpert, erfährt der Leser im Verlauf des Tugenddialogs (Abb. 69):⁴⁴² Seine Kleidung sei so vielgestaltig, dass man sie nicht erkennen könne. Rund um den Kopf habe er Gesichter, die schön und hässlich seien. Seine vier Hände seien zart und rau, grob und mager. Ein Wesen also, das für weltliche Veränderlichkeit und Vergänglichkeit steht und widersprüchliche Eigenschaften in eine anthropomorphe Ordnung zwingt, ein personifiziertes Oxymoron, das ob seiner Monstrosität die Aufmerksamkeit des Lesers und Betrachters auf sich zieht.⁴⁴³ Das Traktat verweist damit zugleich auf eine ältere literarische Autorität: Es ist wohl eine Adaptation von Christine de

441 Vgl. etwa das prachtvoll illustrierte Exemplar in der BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5193, fol. 229v, mit der zwölfarmigen, blinden, geflügelten, buntgekleideten *Fortuna*, die dem Autor selbst erscheint. Dazu des Weiteren Hedeman 2008, S. 78.

442 Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 978, fol. 25v.

443 Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999), S. 191: „Certes, ma fille, dist Congnoissance, c’est le Monde, cy en personne, qui vient à toy veoir s’il pourra faire mieulx ques es suppotz. Ne voys tu pas comment il est abillé, ne sa robe si changeante qu’il n’est possible de le savoir congnoistre? Visage de tous coustez, aux ungs faisoit beau semblant et ès aultres la mouhe. Plusieurs mains, les unes douces et emmyellées, les aultres rude et rapineuses, le aultres tenant dagues et épées pour faire guerre et disention, les aultres seches et mesgres remonstrant famine et pauvreté. Voylà la figure du monde qui n’est pas pour y prendre plaisir à gens de bon entendement.“

3 Der Autor als Maler



Abb. 69 *Fortuna*, in: Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles*, 1510–1516, Bibliothèque Mazarine, Ms. 978, fol. 25v.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

Pizans *La mutacion de Fortune*, in dessen sechstem Abschnitt die Gestalt *Fortunas* ausführlich beschrieben wird.⁴⁴⁴ Gabrielle de Bourbon reflektiert diesen Kontext in ihrem Traktat und hebt die furchterregende Gestalt eigens hervor.⁴⁴⁵

Doch nicht nur literarische Verfeinerungen, die das Aussehen der *Fortuna* für die jeweilige Intention variieren, gewinnen damit an Bedeutung. Neben diesen sich jeweils unterscheidenden literarischen Bildern der *Fortuna* formt sich ein visueller Überlieferungsstrang, der offenbar auch losgelöst von seiner Textumgebung Wirksamkeit entfaltet. Denn auch in den Bildkünsten nimmt *Fortuna* nunmehr ungewöhnlichere und eigenständigere Positionen ein. Nahezu spielerisch zeigt eine Buchmalerei vom Beginn des 16. Jahrhunderts das Potential, das *Fortuna* für den Betrachter entfalten kann. In einer doppelseitigen Miniatur zu Michel Riz' *Changement de Fortune* reißt die auf einem Rad balancierende männliche *Fortuna* der Margarete von Österreich die Krone vom Haupt. Durch die Positionierung auf recto- und verso-Seite des Buches wird dieser schicksalhafte Umschwung im Leben der Statthalterin der Niederlande fast ironisch durch das Aufklappen des Buches gewendet.⁴⁴⁶ Die Anordnung, wie sie im Dedikationsexemplar BnF, Ms. fr. 14940, 2v–3r gezeigt wird (Abb. 70), unterscheidet sich im Übrigen von dem um 1507 bis 1509 entstandenen Exemplar in der ÖNB, Cod. 2625,⁴⁴⁷ denn hier erscheint das Schicksal als weibliche *Fortuna-Occasio* mit kahlrasiertem Hinterkopf.

Die illuminierte Handschrift zu François Haberts *Amant infortuné*, die wohl in Bourges um 1530 entstand, führt die Wankelmütigkeit der personifizierten Glücksgöttin durch eine ebenfalls stets changierende Ikonographie vor Augen, die einerseits den Maßgaben des nebenstehenden Textes gehorcht, andererseits auf diesem Wege zahlreiche neue Varianten für eine malerische Darstellung der *Fortuna* entstehen lässt (Abb. 71).⁴⁴⁸ *Fortuna* eröffnete die Gelegenheit zu malerischer Invention, die über die bloße Illustration des Textes hinausgeht.⁴⁴⁹ Bemerkenswert ist, dass auch im hier gewählten topographisch und zeitlich begrenzten Rahmen verschiedenste Entwürfe der *Fortuna* koexistieren. Florence Buttay-Jutier zeigt im engeren Kontext der

444 Vgl. Lacassagne 2000, S. 219–230. Ebenso Quilligan 1991.

445 Vgl. Gabrielle de Bourbon: *Euvres spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999), S. 191.

446 Auch eine Handschrift, die u. a. Henri Baudes *Dictz moraux* enthält, zeigt eine ähnliche Konzeption, in der *Fortuna* ein Seil in der Hand hält, das recto- und verso-Seite verbindet, so in BnF, Ms. fr. 24461, fol. 8v–9r; vgl. zu diesem Werk Kap. 4.3 und 4.4.

447 BnF, Ms. fr. 14940. Zu ÖNB, cod. 2625, fol. 2v–3, vgl. Eichberger 2002, S. 26; Michel Riz: *Le changement de Fortune* (Hgg. Françon / d'Herbécourt 1937). Vgl. das Digitalisat der Handschrift in der ÖNB mit dem anschließenden Kanon der Tugenden.

448 Chantilly, Bibliothèque du château, Ms. 508 (1489), fol. 89r, dazu François 2001, S. 38–44.

449 Die verschlungenen Wege der *Fortuna*-Ikonographie wurden bereits in verschiedenen Studien dargelegt, Sibylle Appuhn-Radke zeigt die enorme Spannweite der Überlieferung auf, vgl. Appuhn-Radke 2005, 271–401; Buttay-Jutier 2008.

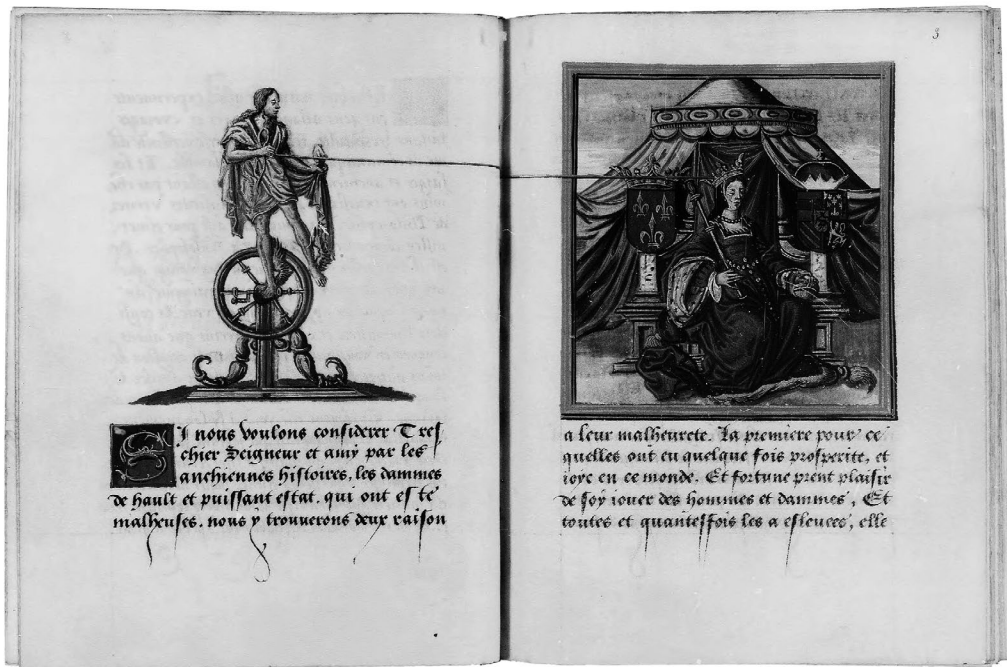


Abb. 70 *Fortuna*, in: Michel Riz: *Traité de Fortune*, nach 1500, BnF, Ms. fr. 14940, 2v–3r.

französischen Renaissance die Vielfalt der Gestalten *Fortunas* auf,⁴⁵⁰ führt aber die verschiedenen Formgebungen vor allem auf den Einfluss italienischer Bildfindungen zurück.⁴⁵¹ Doch die Wege der Glücksgöttin sind, wie gezeigt werden konnte, weitaus verschlungener: Die schillernde Gestalt der *Fortuna* zehrt – ohne die Überlieferungswege an dieser Stelle im Einzelnen darlegen zu können – von der Durchlässigkeit

450 So zieht Buttay-Jutier 2008, S. 157, beispielsweise auch Michault de Taillevent in Betracht mit seiner Interpretation der *Fortuna*, die auch Eigenschaften reflektiert, wie sie vor allem aus dem italienischen Sprachraum bekannt zu sein scheinen. Vgl. zu Michault de Caron, genannt Taillevent, die Analyse von Deschaux 1975.

451 Eine Anlehnung an die *Trionfi* Petrarcas enthält etwa ein von François Desmoulins zwischen 1515 und 1522 komponiertes Büchlein für Franz I., das heute in Glasgow, Univ. Library, Ms. Stirling Maxwell 6, aufbewahrt wird. Auch hier erscheint neben *Cupido*, der personifizierten Zeit, dem Tod und Christus eine *Fortuna*-Darstellung, die nach Buttay-Jutier die italienische Bildtradition der *Fortuna-Occasio* zitiert: eine nackte Gestalt mit verbundenen Augen und schwarzer Gesichtshälfte, die, auf der Spitze eines Turms sitzend, Dornen in der einen Hand und Rosen in der anderen hält. Wenngleich es einen italienischen Einfluss gegeben haben mag, übersieht diese Zuschreibung, dass bereits im 13. Jahrhundert die Ambivalenzen der *Fortuna*-Gestalt in der französischen Dichtung ausführlich beschrieben wurden. Und so kann auch für diese Bildfindungen nicht entschieden werden, ob sich darin künstlerischer Austausch oder literarische Tradition manifestiert. Für Desmoulins Büchlein mag beides gelten. Vgl. zu diesem Beispiel Buttay-Jutier 2008, S. 146 und Massing 1987, S. 249–271.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention



Abb. 71 *Fortuna*, in: Francois Habert: *Amant infortuné*, nach 1500, Chantilly, Musée Condé, Ms. 508, fol. 89r.

von Text- und Bildwelt. Während zunächst die Miniaturen eine Reduktion der vielzähligen Eigenschaften des personifizierten Glücks im Text bedeuten, wie es etwa die ausgeklügelten *Fortuna*-Konzepte Guillaume de Machauts bezeugen, erwächst aus diesen Komponenten und Gegensätzen zugleich eine autonome Bildtradition.

In den Texten differieren die Vorstellungen vom Aussehen der *Fortuna* bereits seit 1300. Spätestens ab 1500 sind es jedoch die Bilder, die primär die Vielgestaltigkeit der *Fortuna* reflektieren. Ursprünglich mehr als Instanz innerhalb eines Textes wird die Figur zum Beweisstück künstlerischer Inventionskraft: Die Instabilität ihres Wesens wird in eine ebenso instabile Ikonographie übersetzt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen. Die Vielgestaltigkeit der ursprünglich antiken Schicksalsgöttin, deren Verhältnis zum übergeordneten göttlichen Schöpfungsplan ambivalent bleibt, erweist sich damit auch als malerische Herausforderung. *Fortunas* quasi-diviner Status ändert sich ebenso wie ihre Ikonographie – so sehr, dass sie schließlich als „fiction peinte“ klassifiziert wird.⁴⁵²

Eine seltsame Überkreuzung zeigt sich etwa in einem autobiographischen Traktat der Catherine d'Amboise, in der sich *Raison* und die ohnmächtige Protagonistin mit dem Wesen des Glücks auseinandersetzen. In der bereits erwähnten *Complainte de la*

⁴⁵² Mühlethaler 2003, S. 205; ebenso Blanchard 1996, S. 316 f.



Abb. 72 Fortuna/Le monde, in: *Traité de morale sur la fortune*, 1520–1530, BnF, Ms. NAF 19738, fol. 5r.



Abb. 73 Fortuna/Le monde, in: *Traité de morale sur la fortune*, um 1500, Privatbesitz.

dame pasmée contre fortune, im *Traité de morale sur la fortune* (BnF, Ms. NAR 19738, fol. 5r⁴⁵³) wie auch in einem anderen reich illustrierten Exemplar, das sich in Privatbesitz befindet (Abb. 72 und Abb. 73), erscheint die Figur der *Fortuna* unter der Bezeichnung *Misère du monde*.⁴⁵⁴ In diesen beiden Fällen wurde für dieselbe Textpassage jeweils eine völlig unterschiedliche Bildlösung entwickelt: Zu erkennen ist einerseits eine zur Hälfte grau, zur Hälfte bunt bekleidete männliche Figur, die als *Misère du monde* auf einem Thron sitzt, ihre Füße ruhen auf einem Erdball. Die Pariser Handschrift zeigt hingegen den Typus der auf einer Kugel im Wasser balancierenden halbnackten *Fortuna*, die ein aufgeblähtes Segel in ihren Händen hält – eine immer populärer werdende Chiffre für *Fortuna*, wie sie auch in einem an Dürers *Fortuna*-Gestalten gemahnende Konzeption in einem franko-flämischen Tafelbild verwendet wird – statt Segel hier mit flatterndem Tuch (Abb. 74). Insbesondere das letztgenannte Tafelbild einer nackten, auf einer Kugel mühelos balancierenden Figur, deren Verführungspotential durch den

453 Kat. Ausst. New York/Paris 2014.

454 Dazu Buttay-Jutier 2008, S. 149f.; Kat. Ausst. New York/Paris 2014, S. 203–213. In der BnF, NAF 28878, fol. 10r, erscheint ebenfalls eine männliche Figur als *Misère du monde*.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

dunklen Hintergrund hervorgehoben wird, spielt offenbar ganz bewusst mit malerischer und erotischer Attraktion, indem selbst das um den Körper gewundene Band seine Funktion als Schleier gänzlich verweigert, da es mehr zu erkennen gibt als zu verbergen trachtet.⁴⁵⁵ Die Monstrosität, die das Bild der zweigesichtigen *Fortuna* impliziert und die im Bild eine noch stärkere Warnung transportiert als in der bildhaften Beschreibung, ist in dieser Konzeption der erotischen Attraktion gewichen, die nunmehr jegliches Blickbegehren des Betrachters auf die Probe stellt.

Gar einen eigenständigen Bildzyklus konstruierte viele Jahrzehnte später Jean Cousin der Jüngere in seinem *Livre de Fortune*. Er produzierte dabei eine ganze Serie von *Fortuna*-Gestalten, die er kompositorisch aus den verschiedensten Versatzstücken kombinierte (Abb. 75).⁴⁵⁶ An dieser Stelle zeigt sich, dass die Mutationen der *Fortuna*-Personifikation nicht nur ihrer literarisch oftmals ausgespielten Schlüssel-funktion geschuldet sind, sondern auch als Möglichkeit genutzt werden, die eigene künstlerische Inventionsfähigkeit unter Beweis zu stellen.⁴⁵⁷ Wie die Vielgestaltigkeit der Überlieferung deutlich macht, findet Fortunas Wankelmut in den Inventionen der Dichter und Maler eine direkte Entsprechung und wird damit zugleich zur Leitpersonifikation künstlerischer Kreativität. Für die Fertigkeiten der Literaten wurde dieser Zusammenhang bereits hervorgehoben: „Emblème de transgressions sociales et sexuelles, Fortune ouvre la voie aux auteurs du Moyen Âge tardif à une écriture plus large. Son exemple leur apprend, pour ainsi dire, la force de faiblesse, la force d’une folie qui permet de dépasser la Raison; d’une féminité qui permet au sujet exclu de contempler le monde masculine du dehors; d’un hermaphrodisme qui permet une approche complémentaire du texte; d’une cécité qui permet de voir plus clair que ceux qui y voient; d’une indifférence qui permet à l’auteur professionnel une neutralité indépendante.“⁴⁵⁸ Catherine Attwoods Analyse übersieht in diesem Fall die mediale Komplexität dieser Personifikation, denn nicht einmal derselbe Text wird von einer festgelegten *Fortuna*-Gestalt begleitet, wie die Beispiele von Catherine d’Amboise oder Michel Riz offenlegen – hier stimmt nicht einmal das Geschlecht *Fortunas* in den Überlieferungsträgern überein.

Dieses Kapitel wollte zeigen, wie die Vielgestaltigkeit und ‚Unvorhersehbarkeit‘ der *Fortuna* die feste Ordnung und Ikonographie der Tugenden und Laster, die hierarchische Architektur allegorischer Erzählungen insgesamt, aber auch die auktorialen

455 Straßburg, Musée des Beaux Arts, MBA 283 – Kat. Ausst. Paris 1965, Nr. 187.

456 Saunders 1997; Buttay-Jutier 2008; Cooper / Cordellier 2013. Jean Cousins Werk, das 200 Facetten der *Fortuna* beleuchtet, wird als Parallelunternehmen zu Alciatis *Emblemata* gewertet. Vgl. Grove 2005, S. 91; eine frühe Edition bei Lalanne 1883.

457 Hierzu mag man auch Étienne und Jean Delaune: *Le suicide de la Fortune de la France* (1580), zählen, Buttay-Jutier 2008, S. 460.

458 Attwood 2007, S. 152.

3 Der Autor als Maler



Abb. 74 *Fortuna*, 16. Jahrhundert, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. MBA 283.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention



Abb. 75 *Fortuna bifrons*, in: Jean Cousin: *Livre de Fortune*, 16. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 1910, Emblem Nr. 25.

„Identifikations-Figuren“ in den Texten in Frage stellt. Dabei wird das Ausdruckspotential der *Fortuna*-Personifikation für die verschiedensten Kontexte genutzt. Zahlreiche individuelle Schöpfungen existieren in Texten und Bildern, und hier wird nachvollziehbar, wie die verschiedensten überlieferten Mythologeme, die einst mit dem Kult der *Fortuna* verbunden waren, zu neuen Figuren zusammengefügt wurden. Damit erweist sich zugleich, dass diese Personifikation im Vergleich zu den anderen allegorischen Verkörperungen einen ambivalenten Status einnahm.⁴⁵⁹ Die Wandelbarkeit der *Fortuna* und ihre Vielgesichtigkeit werden nicht nur literarisch beschworen, sondern zuweilen in ein Lehrstück künstlerischer Inventionsfähigkeit verwandelt.

Zeigen lässt sich an der Figur *Fortunas* vor allem ein methodisches Problem im Umgang mit Personifikationen: Die isolierte Betrachtung von Schriften einerseits und Bildzeugnissen andererseits blendet wichtige Facetten aus – *Fortunas* ursprünglicher Einsatz als narratives Scharnier und ihre Verwendung als Beweis künstlerischer Inventionsleistung kommt durch beständige Wechselwirkungen zwischen den semiotischen Ausdrucksformen Text und Bild zustande. Derlei mediale Verschränkungen durch die Personifikation konnten allerdings auch auf einem anderen Weg erfolgen.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

Die bisherigen Einteilungen der Personifikationen betreffen überwiegend die literarisch vermittelte allegorische Welt. Die hierzu erarbeiteten Differenzierungen wie beispielsweise Anita Jonens Unterscheidung zwischen „objektiven“ und „subjektiven“ Personifikationen erweisen sich allerdings teilweise auch für die bildlichen Darstellungskonventionen als hilfreich.⁴⁶⁰ In den vorausgehenden Kapiteln wurden Personifikationen untersucht, die wie *Entendement*, *Ardent Désir* und andere Derivate des Autor-Ichs dazu dienen, zwischen realer und allegorischer Welt zu vermitteln. *Fortunas* „unbeständige“ visuelle Erscheinung zwischen Text und Bild offeriert eine weitere Alternative, die Erfahrungen der Wirklichkeit mit den Sphären des Allegorischen zu verbinden.⁴⁶¹ Hier gilt es nun eine nochmals anders gelagerte Strategie vorzustellen, um eine möglichst intensive Beziehung zwischen den „realen Dingen“ und den „Schatten der Dinge“ zu stiften: Es ist die Inszenierung von – scheinbar beinahe – physisch erfahrbaren Objekten, die den Personifikationen Lebendigkeit und glaubhafte Präsenz

459 Poirion/Weber 1999, S. 27, schreibt dieser Figur eine anthropologische Basis zu, die sich zwischen den anderen philosophischen Personifikationen ungewöhnlich ausnimmt.

460 Jonen 1974.

461 Zu den verschiedenen Ebenen der Personifikationen innerhalb eines Textes vgl. u. a. Paxson 1994.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

verleihen soll.⁴⁶² In den allegorischen Erzählungen des ausgehenden Mittelalters hantieren Personifikationen auffällig häufig mit solchen materiell-haptisch suggestiven Dingen, die damit zu Transfer-Objekten zwischen Allegorie und Rezipienten geraten.

In den Texten wird dieser Appell an die Haptik unterschiedlich entwickelt. Einige dieser fiktiven Objekte begegnen über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg so häufig, dass davon auszugehen ist, dass ihnen ein besonderer Stellenwert zukommt. So ist der von den Personifikationen gesiegelte und persönlich weitergegebene Brief ein entscheidendes Bindeglied zwischen den diegetischen Ebenen der allegorischen Welt, wie Guillaume de Digulleville und in dieser Tradition viele folgende Autoren vorführen.⁴⁶³ Auch Christine de Pizan verwendet dieses Element immer wieder. Im *Chemin de long estude* beschreibt sie die Übergabe eines Bittgesuchs der Erde an *Raison*.⁴⁶⁴ Dieser haptische Austausch eines Briefes überwindet die Distanz zwischen der quasi-göttlichen Personifikation und der irdischen Welt – zumindest aus der Perspektive des Rezipienten. Durch das Einflechten von fiktiven Dokumenten wird der Text immer wieder auf die Objektebene geführt und zudem strukturiert: Brief und Urkunde stehen in den Erzählungen stets an bedeutsamen Stellen. Eine besondere Form stellen dabei die *enseignes* dar, mit denen sich Personifikationen selbst präsentieren. Auf dieses spätestens im 15. Jahrhundert populäre Erscheinungsbild wird noch zurückzukommen sein.

Die demonstrative Rückbindung der allegorischen Figuren an die Objektebene dient als Mittel der Authentifizierung der fiktiven Welt. Obgleich dem Leser und Betrachter der irrealer Status der Geschichten vollkommen bewusst bleibt, ist es doch interessant zu beobachten, wie sehr die gesiegelten Schriften, die zwischen den Figuren hin- und hergereicht werden, im Stande sind, eine besondere Aufmerksamkeit und ‚Präsenzerfahrung‘ zu erzeugen. Jean Froissart entwickelt aus dieser Möglichkeit ein regelrechtes Spiel aus Verweisen, indem er in der allegorischen Erzählung *La Prison amoureuse* von 1372 den Siegeln selbst seine Aufmerksamkeit widmet. Die Hauptfigur bezeichnet sich als „Flos“ bzw. „Fleur“, von einem der besten Goldschmiede einen Siegelring aus massivem Gold anfertigen lässt. Darauf ist eine Margerite als Signet abgebildet.⁴⁶⁵ Dieses

462 Dies in Anlehnung an das vielbemühte Zitat aus dem *Anticlaudianus* I,4 des Alanus ab Insulis über die neuen Wunder der Malerei: „Oh neue Mirakel der Malerei. Es tritt ins Sein, was eigentlich gar nicht sein kann! Und die Malerei, der Affe des Wahren, wandelt mit neuer Kunst spielend, die Schatten der Dinge in Dinge, und jede Lüge in Wahrheit.“

463 Bei Guillaume de Digulleville fungiert das ABC-Gedicht, das den Pilger in höchster Not rettet, als ein solches Beispiel. In einigen Illustrationszyklen wird es gesondert hervorgehoben als ein direkt vom Himmel gereichtes Schriftstück. Vgl. zu diesem ABC-Gedicht Kapitel II, Anm. 147.

464 Zühlke 1994, S. 163.

465 Jean Froissart: *La Prison amoureuse* (Hg. de Looze 1994), S. 54 f., vv. 888–802: „Je me nomme et nommerai Flos, / Ceste devise en mon coer clos: / < Flos > en latin, < Fleur > en françois. / On penseroit assés, ançois / C'on adevinast pour le quele / J'ai ores mis ce nom a pele : / Il n'est

Siegel in Form einer Margerite ist eine unmittelbare Reaktion auf einen mit einer Rose gesiegelten Brief, den *Flos* von seinem Brieffreund *Rose* erhält – beides sind Figuren, die als Personifikationen funktionieren. Die ausführliche Auseinandersetzung in der *Prison amoureuse* mit diesem Siegel, das sich bei sorgfältiger Inspektion als das Bild einer einzelnen Rose erweist, führt weiter in die allegorische Fiktion hinein.⁴⁶⁶ Durch den Austausch von Briefen, die mit einem Siegel versehen sind – eben jenem Zeichen, das außerhalb der Fiktion einem Schriftstück Authentizität verleihen soll, wird die artifizielle Oberfläche der allegorischen Erzählung auf den äußersten Boden der Tatsachen geholt. Jean Froissart beschreibt dieses Siegel in Form einer Rose natürlich, um damit eine intertextuelle Bedeutungsebene zu eröffnen. Es ist dies eine Bezugnahme auf den *Roman de la Rose*, aber auch auf Guillaume de Machauts *Fontaine Amoureuse*.⁴⁶⁷ Das gewählte Objekt, das der Autor aufruft, bedient einerseits die visuelle Ebene der Sprache, nähert sich aber andererseits weitestmöglich dem Text an, handelt es sich hier doch um ein Hilfsmittel, das unmittelbar mit der Produktion und Bestätigung von Schrift verbunden ist. Auf demselben Weg wird der Rezipient des Textes zum Betrachter gemacht, indem Froissart das Begutachten der Siegel als visuelle Autopsie inszeniert. Kunstgriffe wie diese werden in der allegorischen Literatur der Zeit ausnehmend häufig angewendet. Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Auch Eustache Deschamps verwendet in seinen allegorischen Werken mehrfach den gesiegelten Brief als Mittel der fiktiven Authentifizierung und als Markierung innerhalb eines längeren Textes.⁴⁶⁸

Der Austausch von Siegeln und Schriftstücken in der allegorischen Welt ist freilich noch aus einem weiteren Grund bedeutsam: Hier entsteht die wichtigste Schnittstelle zwischen Text und Bild. Denn augenfällig ist bei den Bildzyklen, die die allegorischen Erzählungen begleiten, dass genau diese Szenen illustriert werden.⁴⁶⁹ Die Übergabe gesiegelter Briefe und Dokumente ist ein häufiges Motiv, das beim Durchblättern eines Werkes eine schnelle Orientierung im Handlungsverlauf

mie tamps dou savoir./Or me faut un signet avoir;/J'en voel errant faire un forgier./Quel cose porai je ens logier ?/J'ai visé une fleur petite/Que nous appellons margherite./En un aniel d'or tout massis/Fu mon signet mis et assis/Et l'entailla moult volentiers/Uns tres bons mestres argentiers.“

466 Jean Froissart: *La Prison amoureuse* (Hg. de Looze 1994), S. 55, vv. 687–690.

467 Kamath/Copeland 2010, S. 139.

468 Eustache Deschamps: *Miroir de Mariage* (Hg. Tarbé 1865), vv. 1041–1128, mit dem Brief von *Franc Vouloir* an *Répertoire de Science*, vv. 1129–8410; Kendrick 2008. Eustache Deschamps' *La charter des Fumeux*, 1398, und *La charter des bons enfants de Vertus en Champagne*, 1400, dazu Becker 2005, S. 145.

469 Nicht nur im *Roman de Fauvain* finden sich zahlreiche eingefügte ‚Dokumente‘, die der jeweiligen Handlung nicht nur Autorität verleihen sollen, sondern das genaue Hinsehen all jener verlangen, die diese Illustrationen im Buch ansehen. Der Text von Raoul le Petit: *Dit de Fauvain*, datiert vom Ende des 13. Jahrhunderts, ist lediglich in zwei Handschriften überliefert. Das Exemplar in der BnF, Ms. fr. 571, das mit Tintenzeichnungen ausgestattet ist,

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

ermöglicht. Ein mehrfach illustrierter Text des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts schlägt besonderes Kapital aus diesem Element. Im *Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio* wird auf der Bildebene explizit mit fingierten Dokumenten argumentiert, um den allegorischen Kampf zwischen Tugend und Laster zu entscheiden.⁴⁷⁰ Inhalt der Erzählung ist das Ringen zwischen Tugenden und Lastern, König *Modus* und Königin *Ratio* verkörpern Verstand und Mäßigung. Bereits zu Beginn der Erzählung trägt die Königin *Ratio* ihr Anliegen in Form eines gesiegelten Dokuments vor. Ein Bote übergibt das Schriftstück mit der Klage an den Teufel und an den thronenden Gottvater. Dieser Moment ist in den meisten Bildzyklen Gegenstand einer Illustration.⁴⁷¹ Auch Christus und Luzifer formulieren daraufhin ihre Argumente, die je als fingiertes Dokument in die Handschrift eingefügt werden: Die gemalten Siegel reklamieren prüfende Blicke, ein wohl ironischer Kommentar auf die zeitgenössische Siegel-Praxis in der politischen Kommunikation. In der zu dieser Zeit üblichen Rechtsrhetorik richten die in die reich illustrierte Handschrift eingefügten fiktiven Dokumente einen Appell an all jene, die den Brief sehen oder hören werden. Am Schluss verweisen sowohl Gottvater als auch Luzifer auf den Umstand, dass das Schriftstück gesiegelt und somit authentifiziert wurde.⁴⁷² Die gemalten Siegel sind mit großer Sorgfalt ausgeführt, und das gesamte Dokument mit den Worten Christi bzw. des Teufels (Abb. 76) ist mit einer Umrandung versehen.⁴⁷³

argumentiert auffällig mit Schriftstücken, die jeweils ins Zentrum der Miniaturen gestellt werden, vgl. Långfors 1914.

470 Logemann 2011. Vgl. auch Villela-Petit 2011, S. 177–205. Methodisch zur Nähe von Geschichte und Fiktion vgl. die Studie von Fleischmann 1983, S. 278–310.

471 BnF, Ms. fr. 1297, fol. 101v, BnF, Ms. fr. 12399, fol. 104r. Vgl. auch BnF, Ms. fr. 1303, fol. 10r: Hier kniet die Königin *Ratio* – hinter König *Modus* – und bringt ihr Anliegen vor, ein Engel links im Bild hält das dazugehörige gesiegelte Dokument.

472 Dazu vgl. Logemann 2011, bzw. das Zitat aus Henri de Ferrières: *Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio* (Hg. Tilander 1932), Bd. 2, S. 4f.: „A tous les condampnés des legions infernaus qui ches presentes lettres verront ou orront ! [...] En tesmoig de chen, a la requeste de nostre fille *Ratio*, li avon donné chez lettres pendantes, selleez de nostre grant seel, qui furent faires en l’incarnation de nostre Filz mil CCCXLII, le tiers jour de moi.“ Die Antwort des Teufels lautet ebd., S. 62f.: „Nous Lucifer, le tres puissant en toutes muavesités, le Prinches mauveullans de toutes bonnes euvres, Roy d’enfer, Souverain des comdamnés du chiel, de l’air, de l’eau, de la terre, faisons savoir a tous cheulz qui ches lettres verront ou orront [...] En tesmoing de laquelle chose nous avon seellés ces lettres du grant seel de nostre Puis d’enfer, qui furent faites après nostre grant tourment que Dieu osta de nos prisons Adam mil CCC. Seel Lucifer, Mau Re de l’Abisme d’Enfer.“

473 BnF, Ms. fr. 1298, fol. 101v und fol. 112v; BnF, Ms. fr. 1297, fol. 104v und fol. 116v; BnF, Ms. fr. 12399, fol. 107v und fol. 120r; in BnF, Ms. fr. 1302, fol. 118r, schließlich nur der Brief Luzifers.

3 Der Autor als Maler

Die gewählte Bildformel reklamiert den prüfenden Blick des Bildbetrachters, die dargebotenen Schriftstücke als Fiktion zu erkennen.⁴⁷⁴ Die Begutachtung von Dokumenten, die in die Fiktion eingefügt wurden, gibt den adressierten Lesern die Möglichkeit, nicht nur durch die Lektüre, sondern auch durch die fingierte Inspektion von Objekten am allegorischen Parcours teilzunehmen.⁴⁷⁵ An dieser Stelle zeigt sich, dass die illustrierten Bücher entscheidend auf ‚mit den Augen‘ wahrnehmende Rezipienten abzielen, die auch oder vor allem den beigegebenen Bildern Beachtung schenken: Nicht der Leser wird mit diesen Mitteln adressiert, sondern der Betrachter, und durch die Betonung gesiegelter Schriften bzw. handlungsweisender Schrift in den Händen des allegorischen Personals wird dieser externe Besucher aufgefordert, die ins Bild gestellten ‚Objekte‘ zu prüfen und für glaubwürdig zu befinden. Damit ist das visuelle Verweisen auf Schriftstücke eine Rückbindung des Bildzyklus an den Text, aber auch eine Annäherung der Personifikation an die reale Welt des Rezipienten. Ziel dieser Strategie ist offenbar, die ontologische Differenz zwischen den allegorischen Protagonisten der geschilderten Handlung und dem Benutzer der Handschrift durch die Inserierung von ‚fiktiv-realen‘ Objekten zu überwinden.

Neben solchen eingestreuten Schriftstücken finden sich andere ‚haptische Hilfsmittel‘ innerhalb der allegorischen Erzählwelt, die die abstrakten Konzepte sowohl innerhalb des Textflusses als auch in den Illustrationen greifbar und anschaulich machen sollen. Sie verbinden sich als rhetorische Strategie mit der Beschreibung von zahlreichen Kunstwerken, die im Verlauf der allegorischen Erzählungen immer wieder als Demonstrationsstücke angeführt werden. Diese ‚Bildhaftigkeit‘ ist zunächst der klassische Anwendungsbereich von Ekphrasis, sie gewinnt aber im Zusammenhang mit Allegorien und Personifikationen noch eine zusätzliche Bedeutung. So ziehen sich etwa die bereits erwähnten bemalten Mauern im *Roman de la Rose* als Motiv durch die verschiedensten allegorischen Dialoge und Debatten.⁴⁷⁶

Diese vermeintlichen Nebenschauplätze der allegorischen Welt avancieren wenige Jahre später zu zentralen Brennpunkten, und die Verquickung von allegorischem Text, Illustration und dem Ausblick auf ein weiteres Medium wird zum Merkmal jener Text-Bild-Kunstwerke, wie sie bisher nur vereinzelt in den Blick

474 Bei alledem ist der Wechsel von verschiedensten Darstellungsebenen zwischen Text, Schrift und Bild natürlich nicht nur in französischen allegorischen Schriften verbreitet. In der italienischen Buchmalerei wird seit dem 14. Jahrhundert mit vergleichbaren Elementen operiert. Betrachtet man die komplexe Interaktion zwischen Allegorien, historischen Personen, Büchern und Briefen als Informationsträgern in den *Regia Carmina* des Convevevole da Prato, BL, Royal 6 E IX, zeigen sich ganz ähnliche Tendenzen. Vgl. dazu Smout 2017.

475 Den mittelalterlichen Lektüregewohnheiten widmet sich Bouchet 2008 in einer übergreifenden Studie.

476 Zu den bemalten Mauern des *Rosenromans* siehe Kap. 2.1; analog etwa Watrquet de Couvins Glasfenster, s. Kap. 2.2.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

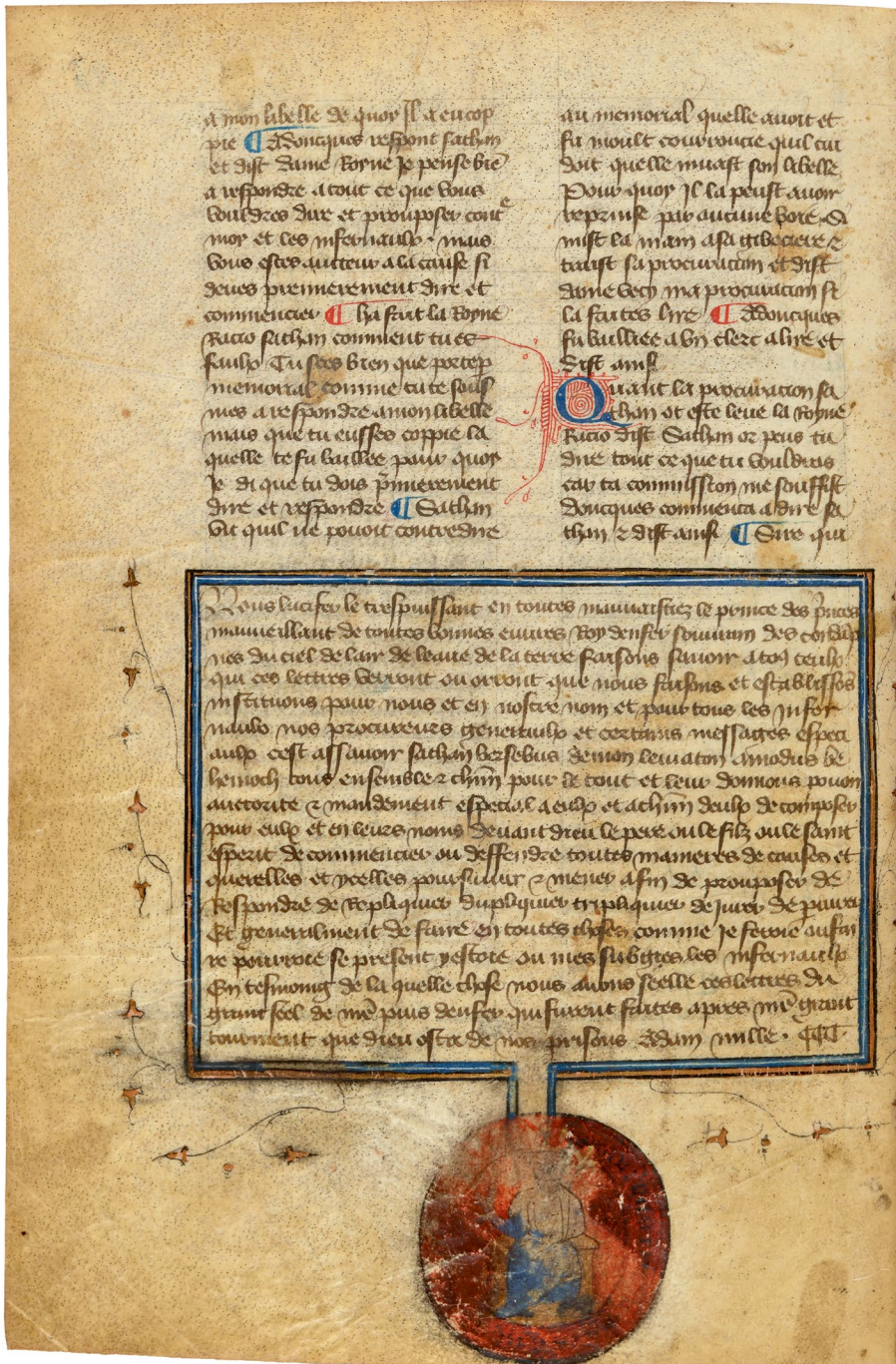


Abb. 76 Siegel des Teufels, in: Henri de Ferrières: *Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio*, Ende 14. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1297, fol. 116v.

genommen worden sind. Beschreibungen von Kunstwerken werden sehr häufig in den Illustrationszyklen umgesetzt. So verfuhr man bereits mit der *Salle de Fortune* von Christine de Pizans *Livre de la mutacion de Fortune*. Hier dient der Einschub von Malereien im Schloss der *Fortuna* der Beschreibung jener Heldentaten, die die großen Herrscher der Vergangenheit vollbracht haben (wohl auch in Rückgriff auf den Beginn von Vergils *Aeneis*) – die in der Beschreibung strahlenden Farben Gold und Azur sind zugleich eine Kostbarkeitsmetapher, die diese gemalten Worte der Imagination des Lesers überantworten.⁴⁷⁷ In den Illustrationen dieser Sequenz wird die Autorin Christine selbst als Betrachterin der fiktiven Malereien eingeführt, und die Parallele dieser Kunstbeschreibung zu den Mauern des *Rosenromans* mit den Lastern, die sich dem *Amant* als Malereien in Gold und Azur präsentieren, ist, wie Ursula Peters vermerkt, offensichtlich.⁴⁷⁸ Bekannt für solche Kunstgriffe sind auch die Schriften des René d'Anjou. Dieser inseriert etwa im *Livre du Coeur d'Amour Épris* unter anderem Wandteppiche mit Nebenszenen.⁴⁷⁹

Dass in der Folgezeit ironische Brechungen auf diese gemalten und fast immer wundersamen und Staunen erregenden Bilder möglich werden, deutet sich bei Octavien de Saint-Gelais an: Dessen *Acteur* in *Le Séjour d'Honneur* (Ende 15. Jahrhundert) wird bei Betreten des *Palais d'Honneur* von der personifizierten *Sensualité* unwirsch zurechtgewiesen: „Nun ist nicht die Zeit für Vergnügungstage, um sich Bilder anzuschauen. Das ist etwas für kleine Kinder und für Einfältige, sich an gemalten Dingen zu erfreuen. Ein schlechter Start, um an den Gipfel der Ehre zu gelangen.“⁴⁸⁰ Für die kostbar illustrierten Überlieferungsträger entsteht ein wohlkalkuliertes Paradoxon: Die Auftraggeber und Besitzer erfreuen sich zweifelsohne an aufwendigen Buchmalereien. Gleichzeitig wird im Text der Status des gemalten Bilds kritisiert und die Einfalt des Betrachters betont. Durch die Lektüre dieser allegorischen Texte und ihrer visuellen Umsetzungen geschieht das Gegenteil. Im Fall des *Séjour d'Honneur* wird die Anschaulichkeit des Textes auf die Spitze getrieben und durch eine Reihe aufwendiger ganzseitiger Miniaturen nicht nur ergänzt, sondern verdoppelt. Durch die eingefügten Bildbeschreibungen werden die allegorischen

477 Falleiros 2010.

478 Peters 2008, S. 226. Vgl. auch Joubert 2007.

479 Gertz 2010, S. 56.

480 Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur* (Hg. Duval 2002), S. 348, IV.1. [15/16]. „Ores n'as les jours de loisir pour les ymaiges regarder. C'est a jeunes enfans et aux cornars de s'amuser a choses painctes. Mal commencez a travailler pour parvenir au puy d'Honneur.“ Der Autor treibt dieses Spiel mit den fiktiven Bildern noch weiter, wenn er einige Verse (vgl. ebd., S. 393) später von einem Bild der *Raison* schwärmt, das so lebendig wirkt, weil es nach dem Leben gemalt sei. Vgl. zur ersten Passage Mühlethaler 2006, S. 274; Logemann 2021, passim.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

Verkörperungen aus dem Text und parallel dazu die Leser oder Hörer des Textes in einem Moment zu gemeinsamen Betrachttern gemacht.

Die Liste der Beispiele ließe sich fortsetzen, doch sei an dieser Stelle vor allem noch auf ein weiteres ‚sinnliches‘ Hilfsmittel verwiesen, die Personifikationen in das Hier und Jetzt des Rezipienten zu rücken. Dient die Inserierung von Kunstwerken, von Dokumenten, Siegeln etc. der Verstärkung der Sinneseindrücke, so sind damit die Möglichkeiten, Personifikationen an die materielle Welt zurückzubinden, noch nicht erschöpft. Denn auch als Träger von auffälligen Materialien werden Personifikationen instrumentalisiert – so sind sie in den Ausschmückungen der Autoren überwiegend in kostbarste Seide gehüllt. Auf der Ebene der Texte scheint dies eine beliebte Strategie zu sein, den Figuren eine haptische Qualität zu verleihen. Eine ungewöhnliche Verbindung von negativen Eigenschaften und exotischen Stoffen verwendet Philippe de Mézières in seinem *Songe du Vieil Pèlerin*. Die drei Personifikationen *Orgueil*, *Avarice*, und *Luxuria* (Stolz, Geiz und Wollust) als Repräsentantinnen der sieben Todsünden sind so auffallend geschmückt, wie es sonst eigentlich nur die Tugenden für sich beanspruchen dürfen: *Orgueil* ist umhüllt von kostbaren Seidenstoffen aus Alexandria, *Luxuria* trägt feinste Seide aus dem Tatarenreich. Nur *Avarice* hat offenbar ein so altes Gewand, dass das Material nicht mehr zu erkennen ist. Gleichzeitig sind diese drei Verkörperungen des Lasters monströse, dreiköpfige Wesen, die mehr als Erscheinungen oder Monster denn als Frauen beschrieben werden:⁴⁸¹ Bemerkenswert ist in diesem

481 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin* (Hg. Coopland 1969), Bd. 1, S. 308f.: „Dont les cuers et les entendemens des assistens mortelx se trouverent fort troublez, pour la grant horriblete des dessusdictes dames, qui sembloient mieulz fantosmes ou mo(n)stres que naturelles femmes. Elles avoient les corps, les bras, les mains, et les piez a forme de femme humaine, mais les testes estoient horribles et rendoient une veue non saine. La premiere vieille et l'aisnee estoit vestue d'un riche drap de soye d'Alixandre, treillie a or et fort resplendissant, par tout seme de lyons et d'aigles d'or eslievez, qui sembloient tous en vie. Et avoit la poitrine eslevee et les mamelles enflees. Et quant a la forme du corps, elle sembloit bien une grant royne ou une empereis. Mais la forme de sa teste moustroit une bien autre chose, car la teste de ladicte vieille estoit terrible, et estoit devant une lyonnesse fiere et rechignee, et a sa dextre apparoit la teste d'une vipere horrible, et a sa senestre la teste d'un grant serpent prive, par telle maniere que toutes les troys testes tenoient ensemble, et avoient leur regard devant, la [...] teste de la lyonnesse apparent ou milieu et plus haulte que les deux autres. Ainsi estoit paree la teste de ladicte vieille aisnee. Et tenoit en sa main destere une verge de fere, ague et bien trenchant, pour faire place entour que nul ne l'approchast, fors que tant seulement les autres deux ses suers. Et en la main senestre ladicte dame menoit en laisse une petite brochete de poil, toute grivelee, a laquelle prenoit son esbatement. La seconde vieille, qui estoit a la destre de sa dicte suer aisnee, estoit toute maigre de corps et de rens, et avoit le ventre tout enfle. Et estoit vestue d'un habit de bonne couleur en facon assez honneste. Mais il estoit si vieil que on ne peust jugier de quoy ledit habit estoit. Ladicte vieille avoit le corps, les bras, et les mains comme l'autre, a forme de femme humaine. Mais, comme di test dessus, sa teste estoit triple. Car devant apparoit la teste d'un horrible griffon, et a sa dextre

Fall, dass durch die Beschreibung der drei Personifikationen begehrte Luxuswaren in die Erzählung eingeflochten werden. Ein Blick in zeitgenössische Inventare zeigt, dass die bei Philippe de Mézières genannten Stoffe beim Adel sehr begehrt waren. Exotische Accessoires, die zu jener Zeit beliebte Handelsgüter waren, wie etwa eine kleine Statuette („un mahomet“), welche die *Convoitise* bei Guillaume de Digulleville auf dem Haupt trägt, erscheinen als Rückbindung der allegorischen Projektionsfiguren an die Betrachterwirklichkeit. Sie vermitteln zudem eine fast gegenständliche Präsenz innerhalb der allegorischen Traumpassagen.

Diese Blickbegehrlichkeiten und greifbaren Verlockungen, die in den allegorischen Texten kreierte und in den Miniaturen gespiegelt werden, sind bisher allenfalls unter dem Aspekt des rhetorischen Verfahrens der Ekphrasis, aber noch nicht systematisch im Gesamtkontext von Allegorie und Personifikation betrachtet worden. Jede beschriebene Kostbarkeit, jedes Kunstwerk wird als Verweis auf eine noch unglaublichere dahinter verborgene Pracht genutzt. Der immer wieder aufgerufene Unsagbarkeitstopos, der Bestandteil dieser Schilderungen ist, verdeutlicht dies. Die Personifikationen agieren damit einerseits mit bzw. in Objekten, doch fordern diese Objekte andererseits durch ihre Kostbarkeit oder Kunstfertigkeit ein genaues Hinsehen ein. Dieser Facette der Personifikation ist bisher kaum nachgegangen worden. Jean-Claude Margolin setzt in einer kleinen Studie die Technik der Anamorphose mit der Allegorie gleich: Ebenso wie bei der Einbettung der Allegorie in eine Erzählung offenbare sich in der Anamorphose ein auf den ersten Blick versteckter Bildsinn, der sich erst dem prüfenden Blick öffnet.⁴⁸² Auf die besprochenen Fälle bezogen, würden

la teste d'un serpent, qui a nom Arestes, et a sa senestre apparoit la teste d'un vaultour, tout tenant ensemble comme il fut dit dessus. Ceste malgracieuse vieille tenoit en sa main destre une fiole d'un cristal, bien cler et bien estoupee, toute plaine de besans d'or, de vieulx florins de diveres empreintes, et de belles pierres precieuses. Et ladicte vieille en ladicte fiolle par grant delit souvent se remiroit. Et en sa senestre main elle portoit par grant delit souvent se remiroit. Et en sa senestre main elle portoit par grant deli tune taupe noyre, qui lui estoit moult privee. La tierce vieille, tierce suer, a la senestre de l'aisnee, en forme humaine, bien taillee quant au corps, estoit vestue d'un riche drap de soye de Tartarie, tout verte goucte a or, et resplendissant de toutes manieres de fleurs. Ceste jolye vieille avoit aus(s)i la teste triple, car devant apparoit la destre et visage d'une belle seraine bien beignie, et a sa dextre la teste d'un marmou, et a senestre la teste d'une truye, qui estoit a veoir ennuyeuse et horrible, Ceste vieuille tenoit en sa main destre une fiole ronde, faicte d'un miroir toute foulere et remplie de fins aromanz. A laquelle fiole ladicte vieille se remiroit souvent et se delictoit fort en l'odeur des precieux aromaz, don't elle cria maintefois, < Helas ! >.“ Nach dieser ersten oberflächlichen Erläuterung werden die drei Sünden, die im Übrigen bekrönt sind, nochmals ausführlicher charakterisiert.

482 Nach Margolin 1977, S. 507, zeugen anamorphotische Darstellungen von der allegorischen Dimension des Dargestellten, denn die Kontrastierung von direkter und verzerrter Sicht könne analog gesetzt werden mit direkter und indirekter/allegorischer Bedeutung: „l'allégorie et l'anamorphose sont des discours secrets et chiffrés“ (ebd., S. 511).

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

sich im *Rosenroman* die Mauern des Gartens *Déduit* dem Leser und Betrachter nach und nach erschließen, und die Ordnung der verschiedenen Personifikationen dieses berühmten allegorischen Textes wäre einer Logik des Blicks unterworfen. Allerdings erschöpft sich die Funktion der geschilderten Kunstwerke, Kleidungsstücke und anderer Insignien der Kostbarkeit nicht in diesem anamorphotischen Effekt. Fabienne Pomel nimmt hier eine differenziertere Position ein und verweist auf den Blickwechsel der Personifikationen, die im *Rosenroman* durch die gemalten und schließlich ‚real‘ erscheinenden Personifikationen auszumachen sind.⁴⁸³ Zwar zeigt sich darin ein Zerr- und Rätselbild, das ein ikonographisches Puzzlestück liefert, es vermag jedoch nicht zum *Acteur* der Bildhandlung zu werden. Für die gemalten Personifikationen sind diese Verzerrungen ohnehin nur bedingt gültig, denn hier werden eigene Strategien entwickelt, Betrachter zur Dechiffrierung des Sinns zu motivieren.

Die meisten hier vorgestellten Bildkonzepte setzen bei den Rezipienten spezifische Vorkenntnisse voraus. Allerdings ist man auf Glücksfälle der Überlieferung angewiesen, wenn man nach Quellen und anderen Indizien sucht, die Auskunft geben können über die Fähigkeiten eines konkreten Handschriftenbenutzers oder auch nur über die Kompetenzen, die man dem intendierten Leserkreis allgemein zutraute. In eindrücklicher Weise kommentiert die bereits erwähnte franko-flämische Handschrift des 15. Jahrhunderts von Philippe de Mézières *Songe du Vieil Pèlerin* die möglichen Implikationen der beigegebenen Illuminationen. Eine ausgiebige Bilderklärung ist im Manuskript als eine Art Prolog vorangestellt, die neben ikonographischen Details auch über den Sinn einer solchen Bebilderung Auskunft gibt.⁴⁸⁴ Die potentiellen Rezipienten werden in

483 Pomel 2011, S. 59: „L’exploration de l’espace est ainsi scandée par les disjonctions ou conjunctions des sens auditif et visual, mais aussi par l’alternance d’une vision indirecte – personifications peintes ou sculptées sur le mur ou reflet des rosiers dans les cristaux – et d’une vision directe des personifications ou éléments du verger. Elle est aussi scandée par une logique de la vue ou du contact empêché, dans l’opposition reconduite entre extérieur et intérieur, avec le mur du verger, puis la haue, suscitant à la fois le désir de mouvement.“ Zu dieser Differenzierung auch Kelly 1978; Kelly 2014.

484 *Songe du vieil Pèlerin* in BnF, Ms. fr. 22542, vgl. die Wiedergabe des Textes bei Contamine 2007, S. 1918: „[...] pour ce ce livre se puet lire par troys manieres d’entendemens selon la capacité et entendement des liseurs et auditeurs. Premierement, a ceulx qui ne sont pas clerks, comme dames et damoiselles, l’estat de cestui livre leur est moult plaisant a passer temps pour ce que le livre est fait et composé de roynes, dames et damoiselles et chambrières procedant en maniere de court royalle. Mais a ceulx qui sont clerks selon le sen de la lectre le procès du livre leur est assez plaisant et prouffitable a passer temps et pour aprendre a parler ordonneement et distinctement comme on peut veoir qu’il est composé par clausules et oraisons parfaites gardans selon la maniere de parler les preceptions de rethorique. Mais a ceulx qui entendent la Sainte Escripiture et scevent reduire le sen licteral au sen mystic et moral, itelx liseurs le doivent exposer aux autres qui ne l’entendent pas. Pour ce supply je humblement [...] /A/ a tous maistres, bacheliers et lecteurs en theologie qui sont jurez de la foy que a tous les articles des devises des ystoires des troys livres de ce present livre

drei Gruppen unterteilt: Frauen und „Fräulein“, die sich an den Bildern zum Zeitvertreib ergötzen, Gelehrte, die die Unterteilung nach Abschnitten und die rhetorischen Unterteilungen zu erkennen vermögen, und schließlich jene, die in der Auslegung der Heiligen Schrift erfahren seien und den literalen vom mystischen und moralischen Wortsinn unterscheiden könnten. Nach den Maßgaben dieser Erklärung sollen die Bilder der Handschrift mindestens eine Zusammenfassung des Textes liefern, indem jeweils die drei Bücher des allegorischen Traums mit einem Titelbild versehen werden. Die Bilder können jedoch auch zu höheren Erkenntnissen führen. Die Personifikationen, die in den Miniaturen auftreten, werden dazu passend im Vorwort als „mistere de parçonnage“ bezeichnet.⁴⁸⁵ Bereits in dieser Begründung und Beschreibung der Bilder offenbart sich eine erstaunliche Vielschichtigkeit der Bildsprache. Die Differenzierung verschiedener Wahrnehmungs- und Verstehensebenen zeigt zunächst, dass die allegorische Bildsprache nicht jedem ohne weiteres Wissen zugänglich war.⁴⁸⁶ Dies scheint insbesondere der Fall, wenn das Erkennen des Bildsujets Teil der Bildaussage ist – schon die Bezeichnung „mistere“ verweist auf diesen Umstand. Der einzigartige Prolog, der die Miniaturen der Handschrift erläutert, deutet das Potential an, das die gemalten Personifikationen im Vergleich zu den beschriebenen Personifikationen enthalten. Abgesehen von der Tatsache, dass die Miniaturen die Handschrift als Luxusobjekt aufwerten (auch dieser Aspekt der Kostbarkeit wird im Prolog erwähnt), transportieren diese Bilder offenbar höhere Einsichten, die die Deutung des Textes ergänzen.

Das Spiel mit gemalten Bildern in allegorischen Schriften wird in vielen illustrierten Handschriften betrieben. Wenn in Octavien de Saint-Gelais' *Le Séjour d'Honneur*

cy dessoubz consequemment declairez la ou ilz trouveront en la fin et cetera veuillent dire oultre plus au propoz de leur grace ce qui leur semblera bon pour conforter la dicte devise et edifier les oyans pour aprendre a cognoistre et entendre le dit livre par lesdictes ystoires.“ Auch Bell 1955 verweist übrigens auf die Handschrift.

485 Contamine 2007, S. 1917. – Diese Terminologie für solche Kompositionen aus verschiedenen allegorischen Figuren begegnet übrigens auch im spätmittelalterlichen Moraltheater oder bei Tapisserien.

486 Ebd., S. 1916 f.: „Pour icelui doncques entendre promptement et originalement avecques la table figuree de divers noms, laquelle est entre le prologue et les rubriques, ont esté figurees ces quatre ystoires ausquelles il faut avoir recours et ymaginacion par parfait entendement, comme on a memoyre par le benoist crucifi z de la Passion nostre sauveur et redempteur Jesucrist“.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke



Abb. 77 *Raison* zeigt *Foi* und *Espérance* als Diptychon, in: Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur*, BnF, Ms. fr. 12783, fol. 162r.



Abb. 78 *Sensualité* zeigt die Freuden ihrer Jugend, in: Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur*, kurz vor 1500, BnF, Ms fr. 12783, 163v.

der *Acteur* – der noch kurz zuvor spitze Bemerkungen an einfältige Bildgläubige austeilte – *Raison* dazu auffordert, ein Polyptychon herzuzeigen, auf dem die Porträts von *Foi* und *Espérance* in eindrücklicher Lebendigkeit gemalt seien, erhält er von der personifizierten *Sensualité* (als Gegenspielerin der Vernunft) als Antwort ein Tuch präsentiert, auf dem die Freuden ihrer Jugend gemalt sind. Die im Text agierenden Personifikationen werden in und mit verschiedenen künstlerischen Medien verbunden, die auch außerhalb des Textes spezifische Wertigkeiten transportieren (Abb. 77 und Abb. 78).⁴⁸⁷ Dass gerade diese Sequenzen für den sparsam gestalteten

487 Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur* (Hg. Duval 2002), S. 393: „Bien regarday, certes, tout le blason. L'esmail party selon divers ouvraiges De cest tableau que tint dame Raison, Ouquel je vy deux tresriches ymaiges Faictes au vif si bien que les visaiges Sembloient lors de tous pointz avoir vie, Et je, soingneux, ayant moult fort envie Sçavoir si c'est chose certaine ou non, Veiz ung rollet qui m'enseigna le nom.“ Auch in den darauffolgenden Abschnitten

Illustrationszyklus ausgewählt werden, lässt erkennen, wie sehr die bildhafte Ebene der Allegorie zu einem transmedialen Fensterblick gerät.

Aus dem bisher analysierten Material geht hervor, dass Personifikationen eine zentrale Schnittstelle zwischen Text und Bild markieren, die vor allem in den Handschriften als Überlieferungsträgern manifest werden. Hier ist besonders gut zu beobachten, wie die bildhafte Sprache allegorischer Texte die Bildausstattung der Bücher direkt beeinflusst und wie im Lauf des 15. Jahrhunderts immer mehr Berührungspunkte zwischen den Personifikationen in Text und Bild konstruiert werden. Auch Jean Lemaire de Belges operiert in seinen Dichtungen häufiger mit Metaphern der Malerei und Goldschmiedekunst. In der für Margarete von Österreich verfassten *Couronne Margaritique* tritt die antike Malerin Marcia auf, die gemeinsam mit *Dame Science* die Tugendkrone der Regentin erschafft. Die Helferinnen sind antike Malerinnen, die bereits Christine de Pizan prominent (übernommen von Boccaccio) in die französische Literatur eingeführt hatte.⁴⁸⁸ Die *Couronne Margaritique* des Jean Lemaire de Belges bedient die Bedürfnisse eines mit kostbaren und anspruchsvollen Werken vertrauten Publikums. Michael Randall hebt die Plastizität der Beschreibung bei Lemaire als ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen zeitgenössischen Autoren hervor: „Lemaire creates an image full of painterly detail that clearly establishes the crown as an object that exists in the real world.“⁴⁸⁹ Randall bemüht in diesem Kontext Ficinos *Theologia platonica*, der zufolge die Schönheit des Objekts zu göttlicher Erkenntnis verhelfen soll. Die Beschreibung der Krone als Eloge auf Margarete von Österreich sei insofern Ausdruck der absoluten Tugend, die durch Schönheit des Objekts, Kostbarkeit der Materialien und Harmonie der Komposition eine irdische Entsprechung zu höherer Tugenderkenntnis sein soll.⁴⁹⁰ Das Beschwören von bildhafter Schönheit, das Auftauchen blendender Tugendpersonifikationen, die wie ein gemaltes Bild strahlen, wird in den Texten im Verlauf des 15. Jahrhunderts zum

werden immer wieder die von den Personifikationen mitgeführten Kunstwerke ins Gespräch gebracht.

488 Zur *Couronne Margaritique* vgl. Eichberger 2002, S. 334f., und Eichberger 2018. In der betreffenden Passage zu den Malerinnen wird zudem betont, dass die Tugenden „après le vif“ gemalt hätten, vgl. Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, Lyon 1549, S. 27.

489 Randall 1996, S. 82.

490 Ebd., S. 82f., zitiert die entsprechende Passage: „Martia donc la pucelle tressage / Donne au pourtrait termes d’orfaverie / Et aux fleurons fait un double souage, / Qui regne en cercle, et sert de bon liage / A dix pilliers portans l’imagerie / Le souage est fries d’oeuvre jolie / A demy bosse, à Nymphes, et Pegases: / Les pilliers points d’esmaillure delie / Et sont les noms des dix Vertus aux bases. / Entre pilliers, et souages gentilz, / Un fons semé des lettres se dispose. / Mais entremy les beaux fleurons faitis / De son sens proper, et de ses doigts traictis / Certainement elle fait noble chose. / Car entre deux Vertus, mi tune rose / Avec couleur d’esmail, qu’elle luy baille. / Et entremy chacune estoit enclose / D’or fin massif une noble medaille.“ Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, Lyon 1549, S. 69. Vgl. auch Blattes-Vial 2015, S. 83–126.

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

gängigen Topos und schlägt sich in den Miniaturen nieder. Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Rolle von gemalten Tugendbildern, die zur selben Zeit entstanden. Was bedeuten die genannten Beschreibungen von Malerei, Tapiserie, exotischem Stoff und anderen kostbaren Objekten für die allegorischen Verkörperungen selbst?

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts werden allegorische Erzählungen und Personifikationen scheinbar immer konkreter, lebendiger und anschaulich-plastischer. Die im letzten Abschnitt vorgestellten ‚fiktiv-realen‘ Schriftstücke, Objekte und Kunstwerke markieren einen Höhepunkt dieser Entwicklung. Eine andere, in die gleiche Richtung verlaufende Tendenz ließe sich als Somatisierung der allegorischen Körper beschreiben: Die abstrakten Konzepte, die bislang vor allem Tugenden, Laster und Emotionen verkörpern, erhalten nicht nur eine äußerliche Gestalt. Argumentiert wird zunehmend mit dem Inneren, den Organen und Funktionen ihrer neu gewonnenen Körper, wie sich exemplarisch am Aufstieg des Herzens als dem ‚Zentralorgan‘ des Körpers im Kontext der Personifikationen zeigt.

Um zu erahnen, welche Bedeutung diese Somatisierung für die emotionale Überzeugungskraft der Personifikation hatte, muss man sich die logischen Widersprüche bewusst machen, die für ein personifiziertes Herz in Kauf genommen wurden. Wie anders ließe sich verstehen, dass selbst der vom irdischen Ballast befreite Personifikationskörper als Analogon der Seele, wie er prominent in den *Pèlerinages* des Guillaume de Digulleville hervortritt und dann verschiedenartig in den Bildzyklen inszeniert wurde, zunehmend ein Herz aufzuweisen hat?⁴⁹¹ Dies widerspricht eigentlich gänzlich dem zugrunde liegenden Leib-Seele-Dualismus: Bei Guillaume de Digulleville selbst ist die Pilgerreise daher auch nur möglich, weil die Seele im Traum den Leib (und damit auch das Herz) zurücklässt. Zu diesem Zeitpunkt erscheint es kaum vorstellbar, dass ein Herz personifiziert wird und noch dazu eine prominente Rolle im Chor der Allegorien erhält.⁴⁹² Die ungewöhnliche Bildfindung des personifizierten *Doux Regard* (‚sanfter Blick‘) in Maître Thibauts *Roman de la Poire* aus dem 13. Jahrhundert, der einer Dame das Herz ihres *Amant* darreicht, stellt daher auch noch eine absolute Ausnahme dar (Abb. 79).⁴⁹³

Dies ändert sich im Verlauf der nächsten zwei Jahrhunderte grundlegend. Die somatische Sicht nach innen kulminiert dabei am deutlichsten in der vor allem im

491 Zur Personifizierung der Seele vgl. 2.3.

492 BnF, Ms. fr. 2186, fol. 41v. Zur Thematik des Leib-Seele-Dualismus vgl. die Studien von Philipowski 2004 und 2007.

493 Vgl. Doggett 2017, S. 18.

3 Der Autor als Maler



Abb. 79 *Doux Regard*, in: Maître Thibaut: *Roman de la Poire*, spätes 13. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 2186, fol. 41v.

15. Jahrhundert auftretenden Herzmeteraphorik allegorischer Texte. Entscheidend dafür war wohl nicht nur die ambivalente Funktion des Herzens, das man sich als Sitz der Leidenschaften wie des Intellekts dachte. Die ursprünglich für das christliche Seelenheil verwendete Konstruktion wurde nun auch in profane Bereiche übertragen.⁴⁹⁴ Dabei erhält, so scheint es, das Buch ein letztes Mal als topographischer Rahmen einer allegorischen Ordnung die Hauptrolle. Charles d'Orléans schreibt: „Dedens mon livre de Pensée, / J'ai retrouvé escripvant mon cuer / La vraye histoire de douleur, / Des larmes toute enluminée.“⁴⁹⁵

Dass das Herz Einzug in die allegorischen Texte und Bilder hält, bedeutet zugleich eine neuerliche Umwertung des Prinzips Personifikation, denn aus den körperlosen

⁴⁹⁴ Die innige Verbundenheit von beschriebener und gemalter Personifikation, die im Laufe des 14. Jahrhunderts zu immer variantenreicheren Gestaltungen der allegorischen Verkörperungen führt, findet in expliziten Text-Bild-Kompositionen des 15. Jahrhunderts einen Wendepunkt. Eine ganze Reihe von allegorischen Werken entsteht nun als eine bewusste Kombination von Text und Bild. Schwam-Baird 2000, S. 228, beschreibt die Wirkung der Bilder in René d'Anjous *Mortifiement de Vaine Plaisance* als besonderen Höhepunkt für den Betrachter: „the image ‚renders visible‘ moral precepts whose mere exposition in language could never affect the reader the way visual representation shapes the spiritual experience of the spectator.“ Vgl. auch die Studie von Schwam-Baird 1994.

⁴⁹⁵ Zu dieser berühmten Passage Berthelot 2006, S. 257. Die Buchmeteraphorik wird bald auch auf andere Bereiche bezogen, denn Molinet nimmt nur eine Dichtergeneration später diese Allegorisierung des Buches für politische Zwecke in Gewahrsam, wenn er im *Dictier sus Francois et Gantois* Frankreich selbst gar als Buch beschreibt, „Sy que tu es livre bien fortuné [...] Grande France d'or et d'azur coulourée“, dazu Minet-Mahy 2005, S. 517. Zum Konzept der Personifikation bei Charles d'Orléans vgl. Galderisi 1996, S. 385–412.

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Projektionsfiguren konnten nun auch Gefährten bzw. Gefährtinnen für das Herz des Dichters werden. Die Veranschaulichung dieser literarischen Herzensangelegenheiten lässt sich vor allem an einigen wenigen berühmten Autoren festmachen: Armand Strubel vermerkt diese Theatralisierung der Buchseiten insbesondere für das Œuvre von René d’Anjou⁴⁹⁶, der im *Mortifiement de Vaine Plaisance* (1455) wie im *Livre du Cœur d’Amours Espris* (1457) ein enges Beziehungsgefüge von Beschreibungen und Illustrationen der allegorischen Handlungssegmente entstehen lässt.⁴⁹⁷ Die Thematisierung des Herzens als Sitz der Leidenschaften ebenso wie als Sitz des Intellekts und der Ratio führt die allegorischen Ausdrucksformen an die Grenze der Darstellbarkeit. René d’Anjou thematisiert – wie viele seiner Zeitgenossen und wie kurz vor ihm schon Michaut Taillevent im *Débat du cœur et de l’oeil* (1444) – die Zerrissenheit zwischen Geist und Körper am personifizierten Herzen.⁴⁹⁸ René d’Anjous als Bild-Text-Werke angelegte Erzählungen sind wiederum für die visuelle Verbreitung von Personifikationen von Belang. Daniel Poirion charakterisiert die beiden allegorischen Werke als Texte „that push the possibilities of allegory to their outermost limits“.⁴⁹⁹ Die Präsenz des personifizierten Herzens stellt die allegorischen Grundordnungen vorangegangener Texte nach Poirions Interpretation in Frage, denn das personifizierte Herz ist in diesem Spiel der allegorischen Maskierung letztlich der demaskierte Kern des Autors; womit zugleich beantwortet sein mag, weshalb sich bis zu den beiden Hauptwerken René d’Anjous nur wenige Beispiele des personifizierten Herzens in der Malerei benennen lassen.⁵⁰⁰

Literarisch scheint dieses Thema an vielen Stellen reflektiert zu werden. Zahlreiche Werke rekurren auf Strukturmerkmale, wie sie der *Rosenroman* oder auch Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* vorgaben. Marco Nievergelt leitet die Vorstellung des geflügelten Herzens, wie sie René thematisiert, direkt aus dem *Rosenroman* ab.⁵⁰¹ Die Intensivierung des inneren Dialogs, der, auf den Prototyp in Boethius’ *Trost der Philosophie* zurückgreifend, vor allem die Komponenten Seele und Herz ausdifferenziert, bewirkt wohl eine letzte Hypostasierung des Prinzips

496 Strubel 2002, S. 197; Nievergelt 2012, Schwam-Baird 1994 mit einer Text-Bild-Analyse von René’s allegorischen Hauptwerken; vgl. auch Kamath/Karzewska 2013.

497 Rose-Marie Ferré arbeitet heraus, inwiefern sich diese Affinität zum Theater auch mit den medialen Verflechtungen zwischen Literatur, Malerei und Theater am Hofe des René d’Anjou erklären lässt, vgl. Ferré 2012.

498 Ferré 2012, S. 206. Michaut de Taillevents Text erfährt spätestens durch den Druck bei Antoine Vérard ab 1502 im Kontext der Sammelschrift *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique* eine stärkere Verbreitung. Dazu vgl. Deschaux 1975.

499 Poirion/Weber 1999, S. 29.

500 Vgl. ebd., S. 30: „We might attempt to define the Heart as precisely that which lies behind the mask and the disguise, especially if we associate him [...] with the eyes that look out through the holes of the mask that is the face.“ Dazu auch Ferré 2012, S. 207. Strubel 2003, S. 449–468.

501 Nievergelt 2012, S. 62.

Personifikation im illustrierten Buch.⁵⁰² Die Dualität von Leib und Seele, wie sie René d’Anjou im *Mortifiement de Vaine Plaisance*⁵⁰³ bearbeitet, in dem die Seele sich Gott zugewendet und das Herz irdischen Begehrlichkeiten nachhängt, wird hier auf bemerkenswerte Weise in den kostbar ausgestatteten Buchkörper transferiert.⁵⁰⁴ Dabei zeigen sich nicht nur weitere Strategien der „Objektifizierung“ von Allegorien und den agierenden Personifikationen. Innerhalb der Schilderungen wird auch immer wieder das Sehen von Inschriften thematisiert.⁵⁰⁵ So kommt der *Acteur* in den Garten, an dem die Tugenden das Herz ans Kreuz schlagen, nicht ohne zuvor über dem Eingangstor in großen römischen Lettern aus feinem Azurblau das geschrieben zu sehen, was nun auf seinem Weg folgen würde.⁵⁰⁶ Die erhaltenen Bildzyklen setzen diese Vorgabe unterschiedlich um. In einer Miniatur der Brüsseler Handschrift des *Mortifiement de Vaine Plaisance*⁵⁰⁷ erscheint die Inschrift als nicht entzifferbare Andeutung, in den anderen illustrierten Handschriften wird die im Text thematisierte Schrift nicht illustriert, wohl aber die kostbaren Gewänder der Tugenden, die René in seinem Text ausführlich beschreibt. Besondere Akzente setzt hier ein illustriertes Exemplar der Fondation Bodmer (Abb. 80).⁵⁰⁸ Jede der vier Tugenden bekommt ein spezielles Kleid zugewiesen, in das die Bedeutung ihrer Erscheinung eingewebt ist.⁵⁰⁹

502 In der Einleitung zur Edition von René d’Anjous *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. XXXVI, verweist der Herausgeber auf die Zeit der Gefangenschaft, die René d’Anjou und Charles d’Orléans mit ihrem Vorbild Boethius einten. Obgleich Boethius’ Text für viele Autoren allegorischer Schriften ein wichtiger Orientierungspunkt war, mag diese Koinzidenz tatsächlich bedeutsam sein für den Entwurf des *Mortifiement de Vaine Plaisance*.

503 Schwam-Baird 1994 zum *Mortifiement de Vaine Plaisance*; Hüe, Denis/Labère, Nelly: René d’Anjou, in: ARLIMA (<https://arlima.net/no/195>, aufgerufen am 08.11.2022) führen 12 erhaltene Exemplare an.

504 Vgl. etwa auch analog den *Chemin de Vaillance* des Jean de Courcy, dazu Nievergelt 2012, S. 48.

505 Dabei ist bezüglich der Inserierung von Schrift in die allegorischen Welten auch noch eine andere Deutung möglich, denn dass die Figuren bestimmte Objekte mit Inschriften o. Ä. transportieren, ist sowohl in den Illustrationen als auch in den Texten selbst als geläufiges Motiv zu finden. Edgar de Bruyne verweist für Alanus ab Insulis auf die rhetorische Wendung, dass Inschriften die hergestellte Illusion begrenzen könnten: „Hic hominum mores picturae gratia scribit / sed operi proprio scriptura fideliter haeret / ut res picta minus a vero deviet esse“. Vgl. De Bruyne 1998 [1946], Bd. 1, S. 298.

506 René d’Anjou: *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. 47: „en grandes lettres rommaines faites de fin asur veys en escript ce que cy ensieut“.

507 Brüssel, BR, Ms. 10308, fol. 76r.

508 *Mortifiement de Vaine Plaisance*, Cologne, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144, fol. 60v. Auch in der PML, Ms. 705, fol. 60r, werden diese Gewänder präzise dargestellt.

509 René d’Anjou: *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. 48f.: „La premiere des dames a laquelle mon oeuil mande plus tost sa veue comme a la plus prouchaine avoit vestement daube damit destile et de chappe faite dun blanc samit figure richement dont les orfraiz et aussi le capulaire estoit broude de personnaiges representant lanunciacion natiuite mort resurrection et ascencion de nostre seigneur Ihesucrist. Et auoit celle dame sur son chief vune couronne de merueilleuse

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch



Abb. 80 Tugenden schlagen das Herz an das Kreuz, in: René d'Anjou: *Mortifiement de vaine Plaisance*, um 1470, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144, fol. 60v.

3 Der Autor als Maler

Ausführlich schildert der *Acteur* die vier Frauenfiguren, die er nach und nach anzusehen scheint, und listet dabei ausschließlich die Kleidungsstücke und Accessoires auf, die mit einer Bedeutung belegt sind. So stehen die goldenen Anker auf dem Gewand der zweiten Tugendfigur für die Festigkeit des Glaubens, und die Azurfarbe des Untergrunds spiegelt den Himmel. Dass er die Frauenfiguren sehr ausführlich betrachtet, geht aus der Metaphorik des Textes hervor, denn die aufwendig gestalteten

richesse plaine faite a douze fleurons esquelz au vray estoient contenus les .XII. articles de nostre vraye et sainte foy catholicque. Oultre plus vng clou gros et quarre rude et fort tenoit en sa main dextre le quel estoit dacier dur et temper qui puet signifier duree en lautre main auoit vng pesant mail ouquel estoit escript parfaite congnoissance. Apres elle plusloingz estoit lautre dame vestue dun surcot royal et dessus ses espaules vng manteaux affule auoit qui dun bleu satin estoit borde a ancras dor desquelles le bec dun des deboutz attachoit dedens le drap qui asure estoit plus que ne sont les cieulx lesquelles ancras a mon aduis peuent signifier arrest et fermete en fait celestial. Car le bleu represente les cieux pour la couleur pareille. Et lancre aussi est faite pour arrester et tenir ferme la naue qui est sur lunde de la mer comme vng chascun scet. laditte dame sur son chief auoit vne belle couronne a .VII. fleurons moult beaulx esquelz estoient euidamment veuz et tout au long comprins les .VII. euures de misericorde tressainte et piteuses. Et en sa main senestre auoit vng grant clou de pareille facon comme le premier que par la pointe elle tenoit fait et forgie tout de fin argent qui puet signifier valeur Et vng mail tenoit en lautre main ouquel estoit escript charitable compassion. Empres elle vng peu pluslongz estoit vne autre dame vestue pareillement dun riche et gent surcot royal et par dessus auoit vng manteaux dun tesbeau cramoisy figure de flambes flamboyans Surquoy estoient broudez coulons blans voletans qui selon mon aduis peuent segnifier euures du saint esperit et sur son chief auoit vne moult riche couronne faicte a .X. fleurons esquelz estoient tout au long escriptz les .X. commandemens de la sainte loy de dieu. Et ainsi comme les deux dames precedentes auoit samblablement en lune de ses mains vng grant et hault mail ouquel auoit escript entire obedience et en lautre main vng trestout tel et pareil clou tenoit du gros de fourme et facon de lun des autres fors que tant seulement y auoit de difference que le clou estoit dor pur net et fin sans nul alloy quell quil soit dautre plus vil metal qui puet segnefier perfection en souueraine charite. Et ou plus apparent bout estoit au dessus des autres trop plus que nulle des autres vne dame qui empereys sambloit. et telle estoit elle sans faillier et ses habitz nen pouoient mentir. Car sur son surcot portoit tuncque imperial et sur son chief auoit vne tresriche couronne a trois moult riches et larges fleurons don't le pris n seroit a estimer possible qui dun seul cercle partoient et se espandoient en croissant par dessus et se reioingnoient et retournoient ensamble par les boutz et soustenoient vne pomme dor fin non pas faite mais de soy et en soy parfaite estoit en tresiuste rondeur sans y pouoir trouuer commencement ne fin. En chascun desquelz trois fleurons y avoit scripture bien euidente a lire. Ou premier estoit escripts souueraine puissance ou second treshaulte sapience. Et ou tiers bonte innumerable. la dicte dame auoit ses espaules et son chief enuironnez de rays de soleil voire plus clers et plus resplendissans dasses sans nulle comparaison que nest la lumiere du soleil au regard de celle qui de la lune part et en sa dextre main tenoit vng fust de lance poure meschant et de toutes pars pourry et tout vermolu le quel fust a mon aduis estoit tout prest pour iordre au fer tant poly et tant net lors ie me approachay delle asses pres et veys que ou milieu du fer auoit escript consideration des biens mondains caducques. Et quant ie eus bien a mon aise veu les quatre dames la facon leur ester et les significations de leurs habitz qui moult me plaisoient ie mis dutout mon aduis et mon entente a fort y penser.“

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Figuren ziehen den Blick des *Acteurs* förmlich auf sich, und nach ausführlicher visueller Analyse vermerkt er, dass er sich alles genau so ausführlich anschaute, wie es ihm gefiel, und ihn das Gesehene so sehr beeindruckte, dass er intensiv daran denken musste. Die reichen Details dieser Schilderungen und der Blick auf die nebenstehenden Figuren in den überlieferten illustrierten Handschriften offenbaren zudem, dass diese zwar nicht alle Einzelheiten des Textes abbilden (können), jedoch den Vorgang des aufmerksamen Betrachtens genauso einfordern wie die Lektüre des allegorischen Textes. Zudem ist hier auf dem gemalten Bildrahmen die Beischrift *Acteur* eingefügt, als ob der Betrachter der Miniatur das zuvor Beschriebene vorgesetzt bekommt und das geschilderte Tableau gleichsam in ein gemaltes Tableau übersetzt wurde.⁵¹⁰ Dieses Element substituiert offenbar vor allem die Figur jenes *Acteur*, der in anderen Bildzyklen (etwa im Brüsseler Exemplar) jeweils als Rückenfigur in den Miniaturenzyklus gesetzt ist. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Malerei auf mehreren Registern die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters sucht. Erwähnt werden muss an dieser Stelle nicht nur der Detailreichtum des Herzens, das mit weißgehöhten Nägeln auf dem Kreuzholz fixiert ist und dessen kostbares Blut durch den pastosen Farbauftrag hervorquillt. In der Gesamtwirkung des Bildes tritt auch ein weiterer Umstand zutage: So feinteilig die Malerei die Materialien wiedergibt, die der Text nennt – Herz, Holz und Nägel zum einen, die kostbaren Gewänder der Frauenfiguren zum anderen –, verstärken die unbewegte Mimik und die goldglänzenden Haare der Tugenden die Drastik des Geschehens. Die brutale, aber notwendige Aufgabe wird hier in heiligem Ernst vollzogen, da es die Bestimmung dieser allegorischen Verkörperungen ist, diese Tätigkeit auszuüben. Jede einzelne der acht ganzseitigen Miniaturen der Handschrift scheint mit ähnlicher Akribie die allegorische Dimension des Textes umzusetzen.

Die Parallelführung der medialen Ausdrucksformen Text und Bild hat mit den illustrierten Werken René d’Anjous einen Kulminationspunkt erreicht. Die Personifikationen des *Mortifiement de Vaine Plaisance* und des *Livre du Coeur d’Amour Épris* erscheinen gewissermaßen doppelt: auf den in den Miniaturen entworfenen Tableaus und im Verbund des allegorischen Textes.⁵¹¹ Im *Livre du Coeur d’Amour Épris* wird dies insbesondere in der Sequenz deutlich, in der das Herz und seine Begleiter von *Courtoisie* zunächst zum Friedhof der Liebe mit Grabmälern berühmter Persönlichkeiten geführt werden – und anschließend ins Schloss der Liebe, wo ihnen

510 Vgl. Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144. Es ist dies die einzige Beischrift mit der Bezeichnung *Acteur* – die gemalten Bildrahmen der anderen 7 Miniaturen enthalten diesen Hinweis nicht.

511 Vgl. zur Doppelung der allegorischen Tableaus Logemann 2021.

zwei Säle mit Tapisserie-Ausstattung präsentiert werden.⁵¹² Die Art und Weise, in der Text und Bild hier miteinander wahrgenommen werden müssen, unterscheidet sich grundlegend von den Buchkonzepten, wie sie etwa noch in den illustrierten Handschriften des 14. Jahrhunderts begegnen. Zunehmend wird deutlich, dass zwischen gemalten und beschriebenen Personifikationen weitere vermittelnde Instanzen mitzubedenken sind, die, wie auch Daniel Poirion bemerkt, in der Überlieferung nur schwer eindeutig festzumachen sind.⁵¹³ Deutlich wird, dass der Blick nach innen und der Aufstieg des Herzens nicht nur zu einer ‚Somatisierung‘ der Personifikationen führte.⁵¹⁴ Die neue Körperlichkeit erzeugte auch ein neues Bewusstsein für die Hüllen dieser fiktiven Körper, für ihre Kleidung. Während das Gewand der allegorischen Verkörperungen zuvor nur in Ausnahmefällen eine eingehendere Erwähnung fand, wird es nun zu einem zentralen Schauplatz. Die neuen Körper der Personifikationen erlauben ein ganz neues, bedeutungsträchtiges Wechselspiel mit ihrer Bekleidung.

3.6 Neue Körper und Hüllen: Die *Grands Rhétoriqueurs*

Die Betonung von Körper und Kleidung der Personifikationen lässt die Dichotomien zwischen bekleideter und nackter allegorischer Figur, zwischen Schönheit und Hässlichkeit, Kostbarkeit und Ärmlichkeit hervortreten. Natürlich hat es schon lange zuvor bedeutungsvolle Hüllen gegeben, in die Personifikationen gewandet waren, doch waren dies nur einige wenige. Der vielzitierte Mantel der *Natura* mit der Darstellung der Vielfalt der Arten ist seit Alanus ab Insulis auch in den Bildmedien ein vielfach dargestelltes Element. Die rhetorischen Ausschmückungen, die mit Worten in das Gewand der Natur gestickt werden, lassen sich nur bedingt in Bilder transferieren. Die Ikonographie der *Natura* wird bis zum Spätmittelalter von dieser literarischen Vorlage bestimmt, jedoch gesellen sich nun andere Personifikationen hinzu, die ähnlich gestaltet wurden.

512 Swift 2016. René d’Anjou: *Le Livre du Coeur d’Amour Épris* (Hg. Bouchet 2003), S. 292, vv. 23–33: „Si le prist dame Courtoisie par la main et le mena derriere l’eglise, et Desir et Largesse le suyvoient, et tant alerent par cloistres, par salles et par jardins qu’ilz ariverent devant le portal du cymetiere, lequel portal estoit hault, grant et large a merveilles; ouquel devant avoit une voulte ancienne faicte de pierre d’alabastre moult blanc, de la largeur de cent piez a peu pres de long et vingt de large, soubz laquelle estoit contre le mur clouez blazins assez riches, grans et beaulx, et les devises de pluseurs de ceulx la a qui estoient les dessusdiz blazons avec les noms, tiltres et seigneuries.“

513 Poirion/Weber 1999, S. 29: „And so allegorical personifications draws the ink for its writing from very diverse traditions: from folklore, itself more heterogeneous than the theorists of folklore would have us believe; from scholarly or popular myths, from oral or written legends; from oral and philosophical texts.“

514 Vgl. Philipowski 2001, passim, zur Diskussion von Körper- bzw. Körperlosigkeit der Allegorie.

3.6 Neue Körper und Hüllen: Die *Grands Rhétoriqueurs*

Den ikonographischen Umbrüchen gehen die literarischen voraus: Nach 1400 entstandene Texte wie Eustache Deschamps' *Art de dictier*, Jacques Legrands *Archiloge Sophie* (bis 1401) und der *Doctrinal de Seconde Rhétorique* von Baudet Harenc (1432) zeugen von einer Neubesinnung des literarischen Schaffens. Sie beeinflussten die Entwicklung von Personifikationen und ihre Einbindung in die literarischen Texte.⁵¹⁵ Dabei gewinnt auch die Kleiderrhetorik zusehends an Bedeutung. Die *Grands Rhétoriqueurs*, um diese in der literaturwissenschaftlichen Forschung ursprünglich abwertende Bezeichnung von Dichtern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts aufzugreifen, beleben am Ende des Mittelalters die Techniken des rhetorischen Enthüllens und Verbergens. An ihnen zeigt sich der enge Zusammenhang von *vestire/ornare* und der Produktion von Texten, auf den immer wieder verwiesen wird.⁵¹⁶ Insbesondere die Verwendung und Gestaltung der Personifikationen ändert sich stark. Susie Speakman Sutch sieht zudem starke inhaltliche Differenzen zwischen den Personifikationen aus der Zeit des *Rosenromans* und den von den *Grands Rhétoriqueurs* ersonnenen Personifikationen.⁵¹⁷ So konstatiert sie als Novum die sukzessive Bedeutungsentfaltung der Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert, bei der die Figuren erst im Laufe des Textes ihre vollständigen Eigenschaften zugewiesen bekommen.⁵¹⁸ Die Ver- und Entschleierung der allegorischen Verkörperungen gerät damit innerhalb von allegorischen Texten zu einem vordringlichen Merkmal. Doch die literarisch gesetzten Dichotomien zwischen Hülle und Körper, von denen die literarischen Personifikationen zehren, werden in Bildern wiederum auf eigene Art umgesetzt. Das Kräfteverhältnis zwischen der Personifikation aus Worten und jener aus Form und Farbe muss dabei neu ausgehandelt werden. In den illustrierten Handschriften des 14. Jahrhunderts waren die eingefügten Bilder von Personifikationen oft nur Ergänzungen und Akzentuierungen eines Textes, nun entwickelt sich ein reges Wechselspiel zwischen literarischer und visueller Rhetorik.

Inwiefern sich das Prinzip Personifikation unter dem Einfluss der *Grands Rhétoriqueurs* ändert, lässt sich allerdings erst unter Einbezug des gesamten medialen Gefüges darlegen. Die Verbindung von Sinnlichkeit und Argument, die etwa die *Rhétoriqueurs* über die Anschaulichkeit ihrer Texte, über die Kostbarkeit der

515 Berthelot 2006, S. 229; Campagne 1996, S. 21–29. Eine der ersten wissenschaftlichen Erwähnungen bei Langlois 1902; zu einer Neubewertung der literarischen Leistungen dieser Epoche kommt Zumthor 1978. Reflexionen dieser *Seconde rhétorique* finden sich auch in der Anthologie *Jardin de plaisance et fleur de Rethorique*, die erstmals 1501 erschien.

516 Vgl. zusammenfassend Dragonetti 1987, S. 49–55. Caldwell 1977 stellt in Bezug auf die Studie von Fletcher 1964 allgemeiner die Frage nach der Art und Weise, wie eine Allegorie zugleich enthüllt und verbirgt.

517 Sutch 1985.

518 So ist nach Sutch 1985, S. 59, der Prozess der Bedeutungsproduktion fortlaufend, die semantische Entschleierung sei sowohl teleologisch als auch retrospektiv zu verstehen.

beschriebenen Stoffe herstellen, bewahrt zunächst noch in der Buchmalerei ihre Gültigkeit: Die kunstvolle Ausstattung der Gewänder wird im Bild eindrücklich vorgeführt und durch die nebenstehenden Texte nochmals erklärt, wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet wurde. Im *Mortifiement de Vaine Plaisance* wetteifern schließlich die in Text und Bild entstehenden Personifikationen miteinander. In textferneren Bildgattungen verfehlen die aufwendig bearbeiteten Stoffe zunächst ihre Wirkung – offenbar können diese ‚Texturen‘ der Personifikationen ohne Referenztext ihre Wirkmacht nicht richtig entfalten; doch fanden die französischen und franko-flämischen Dichter des 15. und frühen 16. Jahrhunderts neue Anwendungsbereiche für ihre Figuren. Zunächst ist die eklatant wachsende Verbreitung von Mysterienspiel und Moraltheater zu verzeichnen, die ab dem 15. Jahrhundert als öffentliche Spektakel über sakrale Räumlichkeiten und Kontexte hinaus aufgeführt wurden. Allegorische Inhalte gehörten zu den wichtigsten Themen, und viele dieser Spiele bestanden aus Dialogen zwischen einzelnen Personifikationen. Hier figurierten vor allem Autoren wie Jean Molinet und Georges Chastelain als wichtige Protagonisten, und für den bereits erwähnten René d’Anjou ist die Parallelführung von Theater und literarischem bzw. künstlerischem Schaffen ohnehin ein zentraler Aspekt.⁵¹⁹ Durch ihre Tätigkeit an den verschiedenen Orten, ihre Einbindung nicht zuletzt in die sich immer mehr ausdifferenzierende Hof- und Festkultur in Burgund und an französischen Höfen übernahmen viele der *Rhétoriciens* auch die Aufgabe, sich der performativen Umsetzung ihrer allegorischen Texte zu widmen. Vertreter wie Pierre Gringore und am prominentesten wohl Jean Lemaire de Belges erschufen ihre allegorischen Figuren nicht nur für die Umsetzung in Bücher, sondern auch für wichtige politisch-repräsentative Ereignisse. Die *Grands Rhétoriciens* im französischsprachigen Raum wurden dabei zum Vorbild für die wenig später in Erscheinung tretenden *Rederijkers*, die sich vorrangig der Bühnenpräsenz ihrer Texte widmeten. Aus diesem Geflecht von Beziehungen zwischen Bild, Text und Theater entstehen für die Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert mehrere neue Bedingungen.

Spielt die Dialektik von Hülle und Körper in der Literatur eine konstitutive Rolle bei der Erschaffung einer Personifikation, und ist hier oft der Raum für rhetorische *amplificatio*,⁵²⁰ so bedeutet die Übertragung dieser Merkmale in die Malerei auch eine Veränderung der Personifikation. Die *Rhétoriciens* schlugen zunächst aus dem Reichtum der Textilien Kapital, mit denen die allegorischen Verkörperungen geschmückt werden. Wie es bereits seit der *Rhetorica ad Herennium* geläufig ist, das

519 Runnalls 1999, S. 100. Vgl. auch Doudet, « Finis allegoriae », 2005.

520 Vgl. Sutch 1985, S. 51 und bes. S. 54. Sie verweist darauf, dass „la clé de l’interprétation des allégories de personnification séculière est leur aspect cumulatif qui n’est pas un effet secondaire dû à l’esthétique de composition, l’amplificatio, mais c’est un aspect fondamental de la structure et du système sémantique de cette sorte d’allégorie.“

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Verführungspotential des weiblichen Körpers rhetorisch zu nutzen, so wird nun die Verhüllung und Verzierung der Personifikation mit Kleidern in verschiedensten Farben und Formen ein konstitutives Element.⁵²¹ Als Bestandteil der *elocutio* soll die Materie so ausgeschmückt oder im wahrsten Sinne des Wortes ausgekleidet werden, „dass sie das ästhetische Wohlgefallen des Aufnehmenden erregt“.⁵²² Kleidung kommt dabei ein besonders erhellendes, selbst-reflexives Potential zu, da sie als anschauliches Sinnbild sowohl der Sinnzuweisung als auch dem Verbergen einer tieferen Wahrheit dienen kann. Das Ver- und Enthüllen des allegorischen Körpers ist das zentrale Motiv, das die Wirkmacht der Personifikationen ausmacht. Dabei scheint es, dass Pracht und Botschaft der Kleidung wie Attraktion und Wirkmacht des (teilweise nackten) Körpers gerade in der performativen Realisierung bei Festen und Umzügen ihre vollkommenste Umsetzung erfuhren.⁵²³ Kündeten sich diese Zusammenhänge in den vorangegangenen Abschnitten bereits an, führt ein Briefwechsel dieses Spiel mit Personifikationen und ihren Kleidern besonders eindrucksvoll vor Augen.⁵²⁴

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Die überlieferten Handschriften der *Douze Dames de Rhétorique* verdeutlichen, weshalb diese und andere allegorische Schriften so wichtig wurden für die visuelle Kultur des Spätmittelalters: Die Ausschmückung der Texte lud ein zur Umsetzung der bildhaften Sprache in Farbe und Form.⁵²⁵ Vor allem griffen die *Grands Rhétoriciens* auf das personifizierende Verfahren zurück und widmeten sich ausführlich der *descriptio*. Metaphern der Stoffproduktion und -verzierung bilden hierbei ein wiederkehrendes Motiv, wie insbesondere die *Douze Dames de Rhétorique* aufzeigen. Das Weben bzw. Verzieren des Stoffes ist zwar ein gängiger Topos literarischer Produktion, hier wurde er jedoch in eine für die Rezeption dieser Figuren bedeutsame

521 Paxson 1994, S. 173 f.: „Concealment, clothing, structures of insides / outsiders or forms / contents are the foundational semiotic registers of personification.“

522 Zit. nach Müller 1981, S. 53; Plett, *Rhetorik der Affekte* 1975, S. 67; Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture* 2004.

523 Strubel 2002, S. 255, betont die Bedeutung von Festkultur für die Installation von Bildtypen. Vgl. zu methodischen Grundsatzfragen auch Ferré 2010.

524 Der folgende Abschnitt gibt verkürzt Überlegungen wieder aus Logemann 2011. Da die *Douze Dames de Rhétorique* ein wichtiger Baustein für die Gesamtargumentation dieser Arbeit sind, wurde das Kapitel hier aufgenommen.

525 Diesen Aspekt betont Brown 1999. Vgl. zu der engen Text-Bild-Relation allegorischer Werke auch Fleming 1969; Robertson 1962; Badel 1990.

Kostbarkeitsmetapher überführt.⁵²⁶ Zwölf bunt und sehr abwechslungsreich bekleidete weibliche Personifikationen, jeweils in unterschiedlichen Interieurs platziert, treten in einem Briefwechsel höchster rhetorischer Gelehrsamkeit auf. Der Austausch entspannt sich zwischen George Chastelain, Jean Robertet, Jean de Montferrant und einem vierten, allerdings nur passiven Adressaten, Seigneur de la Rièrre.⁵²⁷ In einer an mythologischen Anspielungen reichen, eventuell fingierten Auseinandersetzung werden die höchst unterschiedlichen dichterischen Positionen von Jean Robertet, Anwalt und Schriftsteller im Dienst von Jean II. de Bourbon, und George Chastelain, Historiograph Philipps des Guten, gegeneinander ausgespielt. David Cowling datiert in seiner Edition den Beginn des Briefwechsels auf den 24. November 1462 und vermutet das Ende der Korrespondenz im Sommer bzw. Herbst 1463, wobei sich ebenso überlegen ließe, ob es sich nicht auch hier um eine reine Fiktion handelt.⁵²⁸ Jean Robertet bedenkt Georges Chastelain über Montferrant, der als Vermittler auftritt, mit Panegyrik, die dieser zunächst unerwidert lässt. Er antwortet schließlich mit einem Kunstgriff: Im Zentrum seiner Erwägungen stehen die *Douze Dames de Rhétorique*, allegorische Figuren, die in diesem Dialog der poetischen Selbstreflexion dienen. Die Figuren begegnen in ihren kostbaren Gewändern erstmals Montferrant in einem Garten und stellen ihre *enseignes* vor. Jede einzelne von ihnen ist in diesem Gruppenbild genauso gekleidet wie in den folgenden zwölf Einzeldarstellungen (Abb. 81). Sie alle gemeinsam sollen das Wesen der Rhetorik versinnbildlichen. Diese selbst wiederum wird *in absentia* als *Dame Rhétorique* aufgerufen, deren kostbares Gewand bekanntlich Martianus Capella bereits beschrieb. In der wenig nach den *Douze Dames* erschienenen *Margarita Philosophica* von Gregor Reisch begegnet die Figur mit einem reich ornamentierten Kleid, das mit den Aufschriften „colores“,

526 Cowling 2002, S. 32f. Vgl. zur Metaphorik des Webens auch Scheid/Svenbro 2001 [1994]; pointiert zu dieser Thematik der Stoff- und Textproduktion auch Whitman 2010, S. 101–115, der spezieller auf die textile Metaphorik bei Bernardus Silvestris, Alanus ab Insulis und Johannes de Hauvilla eingeht. Speziell im *Architrenius* des letztgenannten Autors spielen Metaphern der Bekleidung und der Stoffproduktion eine prominente Rolle, wie die Beschreibung einer Tapiserie mit der Darstellung einer Weltordnung zeigt: „[...] ibi leta et tristia spargit / Ambigua Fortuna manu, fati exitus omnis / Textur et tenui dependent omina filo“, zit. Johannes de Hauvilla: *Architrenius* (Hg. Wetherbee 2006), S. 102, Buch IV, 282–3. Weitere Beispiele für die Stoffmetaphorik führt Joukovsky 1969, S. 511, an.

527 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002); Jung 1982; Doudet 2001, S. 43–54; Mühlethaler 1985; Brown 1995, S. 73–105; Straub, *Les Douze Dames de Rhétorique* – ein höfisches Traktat über die Rhetorik 2006, S. 245–261; Straub, « Les Douze Dames de Rhétorique » in Text und Bild 2016.

528 Cowling 2002, S. 21–23. Straub 2016, S. 62, datiert auf 1463–1464 und verweist auf die verschiedenen Positionen in der Forschung. Kritisch zu dem Zeitplan bzw. der Annahme eines realen Briefwechsels Koopmans, Rez. *Douze Dames* 2005.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 81 Die zwölf *Dames de Rhétorique* im Garten, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 17r.

„enthymema“ und „exemplum“ gesäumt ist.⁵²⁹ Die allegorischen Figuren sollen die Schlosswand des Adressaten schmücken – so vermerkt es zumindest der Text.⁵³⁰ Wer dieser Adressat ist, lässt sich allerdings kaum ausmachen.

Die erhaltenen Miniaturenzyklen bestechen vor allem durch die sorgfältige Auswahl der Kleidung; kostbare Stoffe und raffinierte Schnitte zeugen von der Bedeutung dieser Hüllen für die verbale Auseinandersetzung von Robertet und Chastelain.⁵³¹ Die Gestalten der *Douze Dames* sind, wie der Text hervorhebt, bislang unbekannt, neuartig und ganz speziell auf den Adressaten abgestimmt. Zunächst sind diese abstrakten Begriffe nur als *enseignes* bezeichnet, doch im Verlauf des Textes wird jedem dieser zwölf Begriffe eine Gestalt zugewiesen. Von den zwölf Frauengestalten vermerkt man im Text eine gewisse Unsicherheit über ihren Status, „ne sçay nimphes ou faees“.⁵³² In Versform stellen alle Frauenfiguren nacheinander ihr Wesen vor und fügen der vollkommenen Rhetorik eine Komponente hinzu – die detaillierte und kostbare Ausstattung der *Dames* und ihrer Umgebung offenbart sich als deutlicher Verweis auf die Wirkung dieser zwölf personifizierten Begriffe: die Ausschmückung der Rede und ästhetisches Vergnügen durch Schönheit.⁵³³

529 Gregor Reisch: *Margarita Philosophica* (1583); Plett 1975, S. 146; Plett 2004, S. 502.

530 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), 8/145 f. „[...] et voulons que de nostre envoy il pare les royaulx palais et que le noble duc, son maistre, se sente de noz affections envers lui à sa cause. Quant à Georges, il est nostre donné pieça, et est comme un mendiz en nostre religion, qui de nostre charité emprunte, et en ses affaires lui sommes prestables, mais à Robertet sommes hereditaires. Moulit desirons à estre devers lui, ou que trouver peust au moins noz faveurs, que nous lui avons tissues.“ Auch dieses Bild bedient natürlich einen klassischen, oft mnemotechnisch motivierten Topos, Bilder an Wänden als ausschmückendes Element eines Textes zu verwenden. Zu einer tatsächlichen Umsetzung dieses Zyklus vgl. Kap. 4.4.

531 Cowling 2002, S. 36–59, listet die erhaltenen Exemplare auf.

532 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 130, 10/4–5.

533 Plett 1975, S. 146, bzw. Plett 2004, S. 511, verweist auf George Puttenham's Beschreibung der Lady Rhetoric von 1589: „The sister art serving as *similitudo* is painting; for traditionally the rhetorical figures are metaphorically labelled colours of rhetoric (*colores rhetorici*).“ – Vgl. Puttenham 1970 [1936], S. 137 f.: „And as we see in these great Madames of honour, be they for personage or otherwise neuer so comely and bewtifull, yet if they want their courtly habillements or at leastwise such other apparell as custome and ciuilitie haue ordained to couer their naked bodies, would be halfe ashamed or greatly out of countenance to be seen in that sort, and perchance do then thinke themselues more amiable in euery mans eye when they be in their richest attire, suppose of silkes or tyssewes & costly embroideries, then when they go in cloth or in any other plaine and simple apparell; euen so cannot our vulgar Poesie shew it selfe either gallant or gorgious if any lymme be left naked and bare and not clad in his kindly clothes and colours, such as may conuey them somewhat out of sight, that is from the common course of ordinary speech and capacitie of the the vulgar iudgement, and yet being artificially handled must needes yeld it much more bewtie and commendation.“

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Die zwölf Personifikationen sind mehrfach als Illustrationen in den Handschriften umgesetzt worden, die diesen ‚Briefwechsel‘ dokumentieren: David Cowling beschreibt in seiner Edition des Textes ausführlich die erhaltenen Bildzyklen, ebenso liefert Karen Straub eine ausführliche Analyse der einzelnen Figuren.⁵³⁴ Jede der Figuren steht in einer eigens geschaffenen Umgebung, einer Landschaft oder einem Interieur, mit spezifischen Attributen und einem dazu passenden Gewand. Alle Figuren sind in den Miniaturen durch eine Namensbeischrift und ein Zitat identifizierbar. Sie setzen sich aus vier Triaden zusammen: Zunächst treten in der ersten Triade *Science*, *Eloquence* und *Profundité* als Repräsentantinnen der Weisheit auf. *Science* ist damit der Rhetorik untergeordnet.⁵³⁵ Man sieht auf der ersten Miniatur eine am Schreibpult sitzende Frauengestalt mit kostbarem Brokatgewand und einem Schleier als Kopfbedeckung (Abb. 82). „Astittit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate“, lautet die dazugehörige Beischrift, die das Gewand und den Schmuck der dargestellten *Science* zusätzlich hervorhebt. Das Interieur, in dem die Figur sitzt, wurde eben noch von einem roten Vorhang verschleiert, der jetzt beiderseits emporgehoben wird, im Zentrum des Fensterausblicks steht eine glänzende marmorne Säule. Dahinter öffnet sich eine weitläufige Landschaft mit Figuren. Das überragende Strahlen von *Science*, das der Text hervorhebt – in Anlehnung an das überragende Strahlen der *Philosophia*, die Boethius zum Trost erscheint – wird offenbar durch die Anlehnung an die Marienikonographie evoziert. Ebenso besitzt sie Eigenschaften der personifizierten *Sapientia* aus Sirach 24.⁵³⁶ Dass die Figur bereits am Anfang mit einer *conclusion* aufwartet, wie ihr in den Händen gehaltenes Buch als Beischrift zu erkennen gibt, zeigt die geschlossene Formation der zwölf Personifikationen an. Der gelüftete Vorhang spielt möglicherweise mit einem Passus im Text, in dem *Science* betont, dass sie mit den Augen das Unsichtbare sehen kann. Ihre Fähigkeit, feine Stoffe zu weben, hebt sie in dieser *enseigne* ebenfalls hervor.⁵³⁷ Die Thematisierung von Stoffen, unter denen sich das Unsichtbare verbirgt, zeigt etwa auch schon das Motiv in Hildegard von Bingens *Liber Scivias*, in dem *Sapientia* in ein weißes Gewand aus Seide mit einer grünen Tunika gekleidet und mit kostbaren Geschmeide ausgestattet ist.⁵³⁸ *Profundité*, die sich in ihrer *enseigne* als eine

534 Straub 2016, S. 77–217.

535 Zur Unterscheidung von *Science* und *Sapientia* vgl. Cowling 2002, S. 30.

536 Mühlethaler 1985; Cowling 2002, S. 30.

537 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 139, 14/24: „J’ayde à tistre aux yraignes leurs toilles [...]“ und wenige Zeilen später, 14/29: „Je voy à l’oeil les choses invisibles [...]“

538 Newman 1989, S. 72 f. Hier wird vor allem das Interesse Hildegards von Bingen für die Beschreibung kostbarer Kleidung hervorgehoben. Newman verweist auch auf einen Kommentar Richards von St. Viktor zu den wechselnden Gewändern der *Caritas*, in: Adnotatio in Ps. 44, PL 196, 323a: „Probatio enim charitatis est exhibitio operis. Nam opera bona ejus



Abb. 82 Science, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 22v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Schwester des Argus bezeichnet, hat an ihren ausgestreckten Armen, ihrem Kopf und ihren Füßen anstelle von hunderttausend Augen Spiegel, die mit den Inschriften „latitudo“, „longitudo“ und „profundum“ versehen sind (Abb. 83).

In einer zweiten Trias stehen *Gravité de Sens*, *Vielle Acquisition* und *Multiforme Richesse*; ihnen fällt die Aufgabe zu, die Respektierung der ethischen Werte zu überwachen und die moralische Bildung des Dichters und seiner Gesellschaft zu unterstützen. *Vielle Acquisition* beispielsweise sitzt in einem *Hortus conclusus* und hat in Körben, die sie laut dazugehörigem Vers seit ihrer Kindheit besitzt, Material gesammelt und im Koffer ihres Gedächtnisses bewahrt. Es folgt *Multiforme Richesse* mit einem Gewand, das über und über mit Edelsteinen besetzt und so sehr von Kostbarkeiten angefüllt ist, dass ihr Haupt vom Abglanz all dieser Reichtümer golden strahlt. Auch sie trägt Koffer, in denen sie ihre Kostbarkeiten aufbewahrt (Abb. 84).

Die dritte Trias wird aus *Florie Memoire*, *Noble Nature* und *Clere Invencion* gebildet. Hierbei geht es um die intellektuellen Fähigkeiten, die zur Schaffung eines Werkes notwendig sind. Das Gewand des blühenden Gedächtnisses, *Florie Memoire*, war einst weißer als Schnee⁵³⁹, von keiner Aufgabe befüllt, von keinem Unrat verunstaltet, eine *tabula rasa* – bis die *Dame Doctrine*, die Fülle des Sinns, wie es im zugehörigen Vers heißt, mit einem Pinsel ihr Kleid bemalte (Abb. 85).⁵⁴⁰ Die Personifikation der Erinnerung, *Mémoire*, lässt unwillkürlich an Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* denken. Dort ist sie die treue Begleitung des Pilgers bzw. des Erzähler-Ichs, dem sie stetig die Reiseutensilien hinterherträgt.⁵⁴¹ *Mémoire*

sunt vestimenta: *In vestitu*, inquit, *deaurato*. In vestitu opera justitiae, in auro intellige claritatem sapientiae. Vestimenta ergo aurea, opera sunt discreta. Fortassis tu agis omnia fortiter, minime tamen suaviter, quia minime sapienter. Vestimenta quidem habes, aurea tamen non habes [...].“ Vgl. auch Newman 2003 mit einer Einordnung dieser weiblichen Tugenden im christlichen Wertekanon.

539 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 147, 20/13–24: „Comme la noif j'estoie blanche et nette, / De nulle tache ou ordure encombrée ; / Lors quant la dame o sa main popinette / S'est dessoubz moy reclinand aümbree, / Et d'un pinsel m'a toute dyaspree, / Boutant en moy figures mille et mile, / Et puis encor, par forme plus subtile, / Me mist au col millions de branchette ; Rainsseaux flairans, fleurs sans nombres doucettes, / Dont tant fus riche et clere en transparence / Que pour me mettre ou ciel o les planettes, / A paine y a qui me roste apparence.“

540 Das Motiv des Bemalens begegnet auch im *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis. Dort bemalt die personifizierte Rhetorik die Achse am Wagen der *Prudentia* mit Blumen, um eine Verjüngung des Eisens zu suggerieren, dazu Plett 1975, S. 147.

541 Ripa selbst nennt in der Ausgabe von 1603 zwei Möglichkeiten, *Memoria* zu personifizieren. Er gibt den Gestalten vor allem ein schwarzes Gewand, um ihnen Würde zu verleihen. *Memoria*, in: Cesare Ripa: *Iconologia* (1603), S. 312 f.: „Donna di mez'età, hauerà nell'acconciatura della testa vn Gioilliero, ouero vn scrigno pieno di varie gemme, & sarà vestita di nero. [...] Vestesi di nero, il qual colore significa fermezza, & stabilità per la ragione detta alroue, essendo proprio della memoria ritener fermamente le forme del senso, come diceuono



Abb. 83 *Profundité*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 24v.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 84 *Multiforme Richesse*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 26v.



Abb. 85 Florie Memoire, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 27v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

wird auch von Olivier de la Marche in seinem *Chevalier délibéré* eingeführt, der seinem *Acteur* eine bemerkenswert schöne Prinzessin als Begleitung zugesteht. *Fresche Memoire* wird sie dort genannt, und auch diese Figur ist nach Angaben des Textes kostbar gekleidet und mit einem Mantel ausgestattet, auf dem einiges zu bestaunen ist.⁵⁴² Im Zyklus der *Douze Dames de Rhétorique* erscheint nach der Personifikation des Gedächtnisses *Noble Nature* in der darauffolgenden Miniatur im azurblauen Gewand mit goldenen Sternen (Abb. 86). Sie sitzt auf einem Thron und hält ein Gefäß mit kostbarer Essenz in ihrer Hand – wie sie auch selbst ein Gefäß für kostbare Materie ist: „Je suis vaisseau de matiere subtile, / Predisposé à toute noble chose, / Pour prendre en soy digne precieuse huile, Balsme excellent ou conserve de rose, / Sur quoy le monde attendant se repose, / Pour parement, pour fruit, pour medecine [...]“⁵⁴³ Bis hierher dominiert die Metaphorik des gefüllten Behältnisses, das die Damen nicht nur mit ihren Attributen, sondern mit ihrem ganzen Körper versinnbildlicht. In Koffern, Körben und Salbgefäßen als Doppelungen des Körpers werden die wichtigsten Elemente der Rhetorik gesammelt. *Clere Invencion* erbaut und ummantelt aus den von ihr gefundenen Materialien das Werk: „A pierre, à chaulx, à riche emmantelage, / Selon l’object compris en ma pensee [...]“⁵⁴⁴

Schließlich vollenden *Precieuse Possession*, *Deduction loyale* und *Glorieuse Achevissance* in der vierten Trias das Wesen der *Dame Rhétorique*, die selbst nicht zu Wort kommt und auch durch keine Miniatur illustriert wird. Die letzte Trias umfasst die Gestaltung, den Stil und den Ruhm des Werkes. Hier wird die grundlegende Metaphorik des Textes langsam deutlicher: *Precieuse Possession*, im Himmel schwebend und die Weltkugel in ihrem Schoß tragend, beschreibt, wie die literarische Produktion auf *Science* und *Profundité* aufbaut (Abb. 87).

Deduction loyale ist für das Gelingen des guten Werkes zuständig, ihr obliegt die Anordnung und Komposition des Werkes. Auch hier überlagern sich die Metaphern

rappresentate, & Aristotele l’afferma nel luogo citato di sopra. [...] Il cane nero si pone per la medesima ragione del colore del vestimento di detta figura, come anco perche il cane è animale di gran memoria [...]“ – Zu der Motivik des Ausrüstens bzw. Einkleidens vgl. Helmich 1976, S. 139–150.

542 Olivier de la Marche: *Le chevalier délibéré*, n. p., ca. 1486, BnF, Res. M- YE- 14, fol. 17: „Fresche memoire prompreme(n)t / Ma bonte et douceur monstree / Car elle me vint au devant / Et me Receut benigneement / Par bonne fasson asseuree / Elle se fut ce iour paree / Dun drap. Ou figura penser / Grans merveilles a regarder / Et quoy quelle se tient mussee / Cest moy labeur qui la trouva / Par lestude que jay amee / Jen ay la clef ie lay gardee / Nulz sans vertu ne la verra / Qui mémoire veoir vouldra / Apprendre fault et Retenir / De Ruminer le souvenir / Le viz en ce drap qui fut beau / Entrelasse dor et de soye au / Moulte du vieulx te(m)ps et du nouve(aux) [...]“

543 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 149 f., 21/25–30.

544 Ebd., S. 152, 22/18–19.



Abb. 86 Noble Nature, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 28v.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 87 *Precieuse Possession*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 30v.

für literarische Produktion: Bauen, Gärtnern, Dekorieren, Weben – wobei die Güte des Stoffs entscheidend ist für die Qualität des Werkes, wie diese vorletzte Dame beschreibt: „[...] Laquelle ourdie il convient tistre, / Car plus est une euvre excellente, / Estoffe riche et apparente.“⁵⁴⁵ Der Umstand, dass *Deduction loyable* in einer Werkstatt steht, Arbeitskleidung trägt und Winkelmaß, Lot und Zirkel zu sehen sind, zeigt, dass hier die Erbauungsmetaphorik gemeint ist (Abb. 88). Zahlreiche Blumen liegen auf der Werkbank und bezeichnen die Dekoration des Textes. Bauen und Weben verweisen hingegen auf den Prozess, mit dem im Werk die Anpassung der Form an den Inhalt gelingen soll, den die Figur als Zierrat über das Werk wirft: „Et là j’assortis mes parures, / Mes fleurs, mes couleurs, mes verdure, / Jusqu’à par-taindre en labours dures / La fin comprise en mon corage.“⁵⁴⁶ *Glorieuse Achevissance* schließlich, die letzte der zwölf Frauen, repräsentiert die plastische Schönheit des Werkes und garantiert den Ruhm und die Erinnerung an den Erschaffer.

Nun wird deutlich, woran zuvor *Deduction loyable* gebaut und schließlich gewebt hat: an dem feinen Stoff, der den Körper dieser letzten Personifikation ziert (Abb. 89). Die Feinheit des goldenen Gewandes verhindert nicht den Blick auf den Körper der *Glorieuse Achevissance*, der dünne Hauch von Stoff vergoldet vielmehr den Leib der allegorischen Gestalt:

En moy a beauté impollue,
 Formosité oblectant veue,
 Et dont l’inspection ague
 Donne saveur et nourissance;
 J’ay esté par cel art tissue,
 Et par main de sens si houssue
 Qu’il y pert en final issue
 Com faite en est ma reluisance;
 Ma robe est toute d’or cousue,
 De rayans perles surfondue,
 Où tant a flouriture drue
 Et de subtile apparissance
 Que l’oeuil s’i foiblist et esbleue [...].⁵⁴⁷

Die kunstreiche Verschleierung erst erlaubt es, die Schönheit von *Glorieuse Achevissance* in das rechte Licht zu setzen. In goldener Gewandung, umgeben von reicher Fülle, steht die Königin in Psalm 44 – eine Verbindung, die durch das Psalmzitat

545 Ebd., S. 155, 24/8–10.

546 Ebd., S. 156, 24/30–32.

547 Ebd., S. 157, 25/17–29; Cowling 2002, S. 157.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 88 *Deduction loyable*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 31v.



Abb. 89 Glorieuse Achevissance, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 32v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

in der Miniatur vorgegeben ist.⁵⁴⁸ Auf Psalm 44 Bezug genommen wird auch bei Königin *Raison* in der Vision Hadewijchs von Antwerpen. *Raison* ist dort ebenfalls mit einem goldenen Gewand ausgestattet, der Stoff ist jedoch zudem über und über mit den Augen des Argus besetzt.⁵⁴⁹ Der Reiz von *Glorieuse Achevissance*, von der glorreichen Vervollkommnung des Werkes, ist das Spiel mit Nacktheit und Bekleidung, die Exposition des schönen Körpers unter gleichzeitiger Verhüllung, die umso mehr das Begehren des Betrachters weckt, den dünnen goldenen Stoff und damit die letzte Hülle zu beseitigen. Das *integumentum* entspricht dem, was Patricia Oster in ihrem Buch zum Schleier im Text bereits hervorhob: Der Schleier über der Darstellung erst ist die Herausforderung für den Betrachter, eine Aufforderung gar, ihn selbst herunterzuziehen – und das Leuchten der schönen Gestalt bildet die Schönheit des Werkes ab.⁵⁵⁰ So geben einerseits Spalte und Risse im Gewebe den Blick auf die nackte Wahrheit frei, andererseits fordern dünne Hüllen dazu auf, sich diesem Kern zu nähern. *Vestire* und *exornare* sind gültige Termini antiker und mittelalterlicher Rhetorik und Synonyme für den Akt des Schreibens.⁵⁵¹ Nacktheit als Zeichen wird dabei auf verschiedenen Ebenen sowohl positiv als auch negativ konnotiert.⁵⁵² Die Ambivalenz dieses Signals wird dabei zur Erweiterung des Bildvokabulars genutzt. Nacktheit repräsentiert dabei verschiedene Eigenschaften: Wie schon Petrus Berchorius in seinem *Dictionarium morale* prägnant zusammenfasst, steht die *nuditas criminalis*, die Nacktheit der Sünder, neben der *nuditas naturalis*, die auf die natürliche, tierhafte Beschaffenheit des Menschen abzielt – statt Kleidung zu tragen, können Personifikationen nackt sein oder *pelliceas*, also mit Kleidung aus Fellen

548 Ebd., S. 157, 25: „Vultum meum admirabuntur divites plebis, quia speciosa in forma prefiliabus hominum.“ Cowling leitet in seiner Edition dieses Zitat von Psalm 44:3 bzw. 44:13 ab.

549 „Une reine vint à moi, vêtue d’une robe d’or et sa robe était pleine d’yeux. Ils pénétraient toute chose, ardents comme des flammes et pourtant translucides comme du cristal [...]“, Hadewijch d’Anvers: *Les Visions* (Ed. Epiney-Burgard 2000), S. 60–63; vgl. dazu Minet-Mahy 2007, S. 583.

550 Oster-Stierle 2002, S. 86: In Petrarca’s *Africa* erscheint der Textschleier als den Text verhüllende Wahrheit. – Dronke 1974, S. 31 f., verweist auf Noahs Trunkenheit als Belegstelle für die Verwendung von *vestmentum* und vor allem auf Wilhelm von Conches, der antike Autoren über Macrobius hinaus rezipierte, er arbeitete „with the antique conception of covering the indecency of fabulae by a veil of allegory“. – Endres 2005; Schwarze 2003, bes. S. 66, zur Theorie des *integumentum* bei Froissart; hier steht das *involutum* in Abgrenzung zur *allegoria*, die auf der Wahrheit der Heiligen Schrift gründete.

551 So etwa Dragonetti 1987, S. 49f.: „Nous tenons ici le fin mot d’un art dont la pratique échappe au dualisme didactique du fond et de la forme. Le corps qui se donne à voir n’est pas autre chose que son signifiant vestimentaire ou corps d’écriture. Ce qu’il faut souligner ici, c’est que la *parure* constitue l’écriture comme telle en tant qu’elle est *intransitivement* l’acte même de vêtir.“

552 Vgl. Lindquist 2013.

bzw. Häuten und damit in schlechter Qualität, bekleidet sein.⁵⁵³ Nacktheit gerät in den allegorischen Texten des Spätmittelalters zu einer oft genutzten Metapher, die nicht immer direkt in die Bildwelt übersetzt wurde. Und so gibt es neben der *nuditas temporalis*, der Abkehr von weltlichen Gütern, auch die *nuditas virtualis* als Symbol der Unschuld, bei dem die nackte Haut nur die unschuldige Hülle der durch Buße gereinigten Seele ist.⁵⁵⁴ Letztendlich können die Körper als Kleidung der Seele gedeutet werden; Jean Pépin spricht von den „vêtements de honte et de la gloire“.⁵⁵⁵ Übersetzt in Malerei, wird für die Gestaltung von Personifikationen hier ein neues Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt. Die Exposition und der Entzug des weiblichen Körpers in der Hagiographie schulten seit langem die Sehgewohnheiten. Das Spannungsfeld Verhüllen – Enthüllen kannte man auch aus der Präsentation weiblicher Heiliger und machte sich dies vor allem für Personifikationen zunutze.⁵⁵⁶

Dass Personifikationen bisweilen durch ihr Inkarnat ‚bekleidet‘ sind, zeigt sich in einem Andachtstext des frühen 16. Jahrhunderts, den Gabrielle de Bourbon verfasste (Abb. 90).⁵⁵⁷ Eine Gruppe von allegorischen Verkörperungen beschreitet den Tugend-

553 Die Dialektik von Kleidung und Haut und damit auch die implizite Kritik an überflüssigem Schmuck und Zierde beschreibt in Rekurs auf den Sündenfall Tertullian in *De cultu feminarum*, 1.1.1–2, in: *Tertulliani Opera I: Opera catholica* (Hg. Kroymann 1954), Bd. 1, S. 343: „In doloribus et anxietatibus paris, mulier, et ad uirum tuum conuersio tua, et ille dominatur tui: et Eum te esse nescis? Viuit sententia Dei super sexum istum in hoc saeculo: uiuat et reatus necesse est. Tu es diaboli ianua, tu es arboris illius resignatrix; tu es diuinae legis prima desertrix; tu es quae eum suasisti, quem diabolus aggredi non ualuit; tu imaginem Dei, hominem Adam, facile elisisti; propter tuum meritum, id est mortem, etiam filius die mori habuit; et adornari tibi in mente est super pelliceas tuas tunicas?“ Paxson, *Personification's Gender* 1998, S. 169f., deutet diese Stelle als wesentlich für das Verständnis von Personifikationen.

554 Petrus Berchorius: *Opera omnia* (1684), Bd. 3, S. 126.

555 Pépin 1987, S. 151.

556 Vgl. auch Baert 2007.

557 Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 978; Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999). In Gabrielle de Bourbons Schrift wird die Einbettung der Personifikationen in allegorische Landschaften, Architekturen oder Dialoge als Strukturmerkmal bewahrt und mit der Attribute- und Kleiderdichte aktueller Dichtung kombiniert: Die topologischen Erzählraster, die der Anordnung der Personifikationen zuarbeiten, sind längst etabliert. Die allegorische Pilgerreise im Stile des Guillaume de Digulleville bleibt etwa auch bis ins 16. Jahrhundert hinein ein verbreiteter Prototyp für die Erschaffung von Andachtstexten, die durch das Aufmarschieren von Tugenden und Laster am Wegesrand des Pilgers bzw. der Pilgerin zur *purificatio* des Lesers und Betrachters führen sollen. Die personifizierte Seelenkräfte spielen vor allem in den unbekannteren Traktaten eine vordringliche Rolle, doch zeigt sich eine umfassende Ausdifferenzierung von verschiedenen Personifikationen, die damit Eigenschaften aus den verschiedensten Text- und Bildvorlagen assimilieren. Figuren, die etwa in prominenteren Texten entwickelt wurden, werden zum Zweck der Perpetuierung von Andachtstexten kopiert bzw. adaptiert, mehr noch: Die umfassende Individualisierung von Bildkonzepten erzeugt singuläre Ikonographien, die offenbar nur im Kontext mit einem bestimmten Text, wenn nicht gar mit einem bestimmten Adressaten Wirkung entfalten konnten.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*



Abb. 90 Tugenden mit *Cœur contemplatif* und *Ame devote*, in: Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles*, 1510–1516, Paris, Bibliothèque Mazarine Ms. 978, fol. Ar.

pfad. In der Versammlung tugendhafter Gestalten sticht die geflügelte Figur mit roter Haut und goldenem Gewand besonders hervor. Die blutrote Gestalt ist möglicherweise auch eine Reminiszenz an Dantes „*donna de la sua mente*“, die am Beginn der *vita nova* auftritt.⁵⁵⁸ Einer der Traktate in der Handschrift bietet selbst eine Erklärung für die Kolorierung der Haut: In den *Douleurs de la Passion* fordert das *Cœur contemplatif* den *Ame devote* dazu auf, sich zusammen mit ihm an der Geißelsäule zu reiben, damit sie von jenem kostbaren Blut gezeichnet seien, das für sie vergossen wurde: „O *Ame devote*, frotons nous, toy et moy, en ceste coulonne affin que soyons paincts de ce precieulx sang qui pour nous est respendu.“⁵⁵⁹ Der rote Mantel, der zudem in diesem Text

558 Agamben 2005, S. 147, verweist auf diese zentrale Figur in Dantes Text.

559 Gabrielle Bourbon: *Œuvres Spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999), S. 63.

als Attribut Christi beschrieben wird, scheint dabei auch die Personifikation des *Coeur contemplatif* zu färben, womit zugleich eine Umdeutung der *Caritas* impliziert ist.⁵⁶⁰

Die vordringlichen Metaphern dichterischer Produktion – Weben, Entschleiern, Verhüllen, Besticken – werden im Kanon der *Douze Dames de Rhétorique* durch kostbare Gewänder und die Dialektik von Verhüllen und Entschleiern transferiert. Georges Chastelain, der Schöpfer dieser zwölf Begriffsbilder, hält zwar im Text mehrere Bilder bereit, die an die Aktivität der Frauengestalten gebunden werden – Blumen pflücken, Edelsteine ernten, Bauwerke errichten;⁵⁶¹ auf der visuellen Ebene verdichtet sich dies jedoch in eine stoffreiche Argumentation. Das kunstvolle Weben des Literaten wird zum Gewand der zwölf weiblichen Gestalten, die Hüllen und Hülsen des Textes korrespondieren mit den aufwendig gekleideten Damen.⁵⁶² Wenn eine gemeinte Wahrheit in eine Fiktion gekleidet, mit einer Fabel verdeckt wird, so Macrobius, verwendet man am besten die Bekleidungsmetapher, um die allegorische Hülle eines Kerns zu indizieren. Bei Geoffroi de Vinsauf wird der Prozess des Dichtens mit dem Bekleiden in Analogie gesetzt, die Materie mit Worten vermittelt, verschönt und verziert mit *Artificium*, das die natürliche Ordnung der Dinge ersetzt: Achtgeben möge man, dass die Dichtung nicht mit zotteligem Haar und zerschlissener Kleidung oder anderen störenden Elementen

560 Die in Gabrielle de Bourbons Tugendtraktat illustrierten Personifikationen unterscheiden sich von bisher bekannten Tugendfiguren sowohl durch eine diesmal nicht eindeutige Geschlechtszuweisung als auch im Falle des *Coeur contemplatif* durch die Flügel, mit der die Figur in die Nähe der Engel gerückt wird. Das Verfahren der allegorischen Pilgerreise, in der die Tugendgestalten eng an den Text zurückgebunden werden, gemahnt strukturell an Guillaume de Digullevilles Umgang mit Personifikationen. Reminiszenzen an diese allegorische Pilgerreise finden sich in schier unerschöpflicher Menge, und die Begegnung mit Personifikationen in einer allegorischen Landschaft mit architektonischen Stationen gerät zu einem standardisierten *narrative grid* bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. So bietet der *Traicté de Peyne* von 1524 eine Interpretation von Guillaumes Pilgerreise – oder auch eine Reminiszenz an Dantes *Divina Commedia*. Vgl. *Le Traicté de Peyne* (Ed. Paris 1867), S. 11, mit einem Verweis auf einen möglichen intertextuellen Bezug zur *Divina Commedia*, wenn „Seigneurs, otez joye de vostre esprit“ als Verweis gesehen werden kann auf das berühmte Zitat „Voi che entrate, lasciate ogni speranza“.

561 Cowling verweist in seiner Einleitung zu George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 26, auf die Vielgestaltigkeit der Metaphern, hebt jedoch architektonische und stoffliche Bilder besonders hervor.

562 Oder, wie es Carolyn Dinshaw 1989, S. 21, in ihrem Buch über *Chaucers' sexual poetics* formuliert: „allegorical interpretation is, in this sense, undressing the text – unveiling the truth, revealing a body figuratively represented as female.“ Vgl. auch Paxson 1994, S. 124. Die Ent-hüllung und das Verführungspotential des Weiblichen sind es beispielsweise auch in Dantes *Commedia*, die die Figur der Armut ausmachen oder in der Canzone „Tre donne intorno al cor mi son venute“ als Bild für die Verhüllung des Sinns bemüht werden: „Canzone, a'panni tuoi non ponga uom mano, / per veder quel che bella donna chiude: / bastin le parti nude; / lo dolce pome a tutta gente niega, / per cui ciascun man piega“, zit. nach Chiarenza 1993, S. 159.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

verunziert ist, da Form und Inhalt sich entsprechen müssen.⁵⁶³ Stil wird hier also als Gewand der Gedanken gedeutet, oder wie Pierre Fabri es etwas variiert: Unter den Decken der Dichter sind große Inhalte verborgen.⁵⁶⁴ Dass allegorische Inhalte auch und insbesondere in den Bildmedien durch die Bekleidung von Figuren ausgedrückt werden, kennt man bereits aus den Bildzyklen zu Guillaume de Digulleville. Dort ist der Zusammenhang von Kleidern so offenkundig, dass etwa in der Heidelberger *Pèlerinage*-Handschrift bereits in der Auftaktminiatur die Hemden der Gläubigen, die ins Himmlische Jerusalem gelangen wollen, zentrales Bilddetail sind.⁵⁶⁵ Auch versucht Guillaume de Digulleville, die Gewänder der Natur weiterzuentwickeln: Die allegorische Beschreibung des Kleides, das er nicht explizit nennt, gleichwohl er es zu kennen scheint, führt ihn zu der Analogie des Einkleidens der Natur vom Frühjahr zum Sommer und ihr Entkleiden im Winter.⁵⁶⁶ Der Begriff *integumentum* liefert hinsichtlich der verhüllten Wahrheit (*involutrum*) eine Abgrenzung zwischen antiker Mythologie und christlicher Offenbarung. Seit dem Mittelalter wird hier unterschieden, beispielsweise von Bernardus Silvestris: „Eine Art der Belehrung ist die Figur. Die Figur aber ist eine Rede, die man ‚*involutrum*‘ zu nennen pflegt. Diese wiederum zerfällt in zwei Teile: denn wir teilen sie ein in Allegorie und Integumentum. Die Allegorie aber ist eine Rede, die in eine historische Erzählung einen wahren Sinn hüllt, der vom äußeren [Sinn] verschieden ist [...]. Integumentum jedoch ist eine Rede, die in eine mythische Erzählung einen wahren Sinn einschließt [...]. Denn dort die Historie wie hier der Mythos haben eine geheime Bedeutung verborgen, die andernorts zu untersuchen sein wird. Die Allegorie gehört zur Heiligen Schrift, das Integumentum jedoch zu philosophischen Texten.“⁵⁶⁷ Während in der Heiligen Schrift die Glaubenswahrheit in wirkliches Geschehen gehüllt ist, wird die Wahrheit in der antiken Mythologie in eine fiktive Erzählung eingekleidet. Die Allegorie ist nach dieser Deutung als Ausdrucksform der Heiligen

563 Zit. nach Burns, E. Jane: Introduction. Why Textiles Make a Difference, in: Burns, E. Jane (Hg.): *Medieval Fabrications. Dress, Textiles, Clothwork, and Other Cultural Imaginings*, New York 2004, S. 12 f.

564 Pierre Fabri: *Le grand et vrai art* (Ed. Héron 1969), S. 6 f.: „[S]oubz les couvertures des poetes sont muscez les grandes substances“. Zum *integumentum* u. a. dazu Bezner 2005; Brinkmann 1980; Strubel 2002, S. 244; Jauneau 1957; Chenu 1955; Akbari 2004, S. 16.

565 UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, fol. 2r.

566 Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 26, vv. 1569–1580.

567 Zit. nach Stengl 1998, S. 446. Bernardus Silvestris, Prolog zum Kommentar des Martianus Capella: „Genus doctrine figura est. Figura autem est oratio quam involutum dicere solent. Hec autem bipertita est: partimur namque eam in allegoriam et integumentum. Est autem allegoria oratio sub historica narratione verum claudens intellectum [...]. Nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum, quod alias discutiendum erit. Allegoria quidem divine pagine, integumentum vero philosophice competit.“ Dazu auch u. a. Schwarze 2003, S. 66, zur Dichterlegorie und Allegorie der Kleriker; genauere Differenzierungen bei Brinkmann 1980, S. 169–179.

Schrift vorbehalten, das *integumentum* der profanen Literatur.⁵⁶⁸ Das Gewand wird dabei zum wichtigsten Motiv. Angeführt werden muss in diesem Zusammenhang Boethius' Kleid der *Philosophia*, dessen Inschrift einen kontemplativen Aufstieg vorgeben soll: Hier fungiert die Personifikation als Mediator zwischen irdischem und himmlischem Dasein. Dieses Modell gibt später Ripa in seiner *Iconologia* unter Verweis auf Boethius wieder; es wird im dazugehörigen Holzschnitt als weibliche Figur, deren Kleid Treppenstufen birgt, visualisiert. Im Gegensatz zur petrarkischen *Filosofia* zeigt die *Iconologia* die Figur im zerrissenen Gewand, das den Blick auf den nackten Körper zulässt.⁵⁶⁹ Alanus ab Insulis mit seinen typisch ausführlichen Deskriptionen allegorischer Figuren wird ebenfalls mitbedacht. Das Gewand der *Natura* gilt es zu entfalten und zu lesen, um die darin und dahinter verborgenen Sinnschichten zu entdecken.⁵⁷⁰ Wenn im *Anticlaudianus* schließlich *Prudentia* auf das schöne Gewand der Theologie blickt und dort in den Stoff ein gedankliches Verfahren eingewoben findet, so zeigt sich, in welcher Raffinesse die Gewänder der Personifikationen als Argumentationsfläche benutzt werden.⁵⁷¹ Genauso verhält es sich mit dem Mantel des Genius in einem zentralen Abschnitt von *De Planctu Naturae*. Genius ist beschrieben als eine Gestalt, die alt und jung zugleich in maßvoller Harmonie erscheint. „Sein kostbares Kleid ist für das Auge kaum fassbar: So flammt die Kleidung purpurn auf, um in dunkles Blau zu changieren, brennt in gelber Farbe, um schließlich in Weiß überzugehen, dabei folgt das Werk der Materie, und das Kleid lässt keinen Mangel an diesem und jenen erkennen.“⁵⁷² Deutlich tritt bei Durchsicht der

568 Bezner 2005, S. 507, nennt u. a. in Bezug auf Alanus ab Insulis die Darstellungen auf Häusern und auf Kleidern oder die Verwendung von Spiegeln, um auf eine höhere Deutungsebene zu gelangen.

569 Dazu auch Denny-Brown 2004, S. 177–191. Auch das Bild Petrarca's rekurriert natürlich auf Boethius, die Zuspitzung Ripas erwirkt hier jedoch eine Aufteilung der Bildtraditionen. Zur betreffenden Textstelle bei Boethius vgl. Boethius: *Consolatione* (Hg. Flasch 2005), 1, I, 3–5. „Uestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae, quas, uti post eadem prodente cognoui, suis manibus ipsa texuerat; quarum speciem, ueluti fumosas imagines solet, caligo quaedam neglectae uetustatis obduxerat. Harum in extremo margine π Graecum, in supremo uero Θ legebatur intextum atque inter utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti uidebantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. Eandem tamen uestem uiolentorum quorundam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerant.“

570 Zusammenfassend Wandhoff 2003, S. 236 f., zu Alanus und den Auswirkungen seiner Beschreibung *Naturas*.

571 Bezner 2005, S. 509, verweist auf das Kleid der Theologie: „Hic arcana Dei, divine mentis abyssum/Subtilis describit acus formaque figurat/Informem, locat immensum monstatque latentem/Incirconscripsum describit, visibus offert/Invisum, quod lingua nequit pictura fatetur [...]“, zit. aus Alanus ab Insulis: *Anticlaudianus* (Ed. Bossuat 1955), S. 126, Buch V, vv. 114–118.

572 Zit. n. Bezner 2005, S. 529: „Vestes uero, opere sequente materiam, huius uel illius nescientes inopiam, uidebantur nunc inflammari purpura, nunc serenari iacincto, nunc colore succenti

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

gemalten Personifikationen allerdings zutage, dass sich die von Alanus ab Insulis und anderen mit Worten erschaffenen Figuren einer Umsetzung in Malerei verweigern – sie sind Elemente einer *amplificatio* im Text, enthalten Bewegungsmuster und Effekte, die das darunterliegende Mysterium, die undurchdringliche Wahrheit, verhüllen sollen. Die oszillierenden Gewänder des Genius in *De Planctu Naturae*, das Kleid der Isis in Ovids *Metamorphosen* oder das farbig changierende Frühlingsgewand der Erde im *Roman de la Rose* entziehen sich dem Blick und richten sich einzig an die Imagination.⁵⁷³ Und der Mantel der Juno wird von Jean Lemaire de Belges analog zum Gewand der *Natura* gestaltet:⁵⁷⁴ Dort ist ein Muster mit Vögeln und Wolken dargestellt, wodurch die Göttin ihre Vorherrschaft über die Luft verdeutlicht.⁵⁷⁵

Die kostbar gearbeiteten Mäntel, Kleider und Accessoires der zwölf Frauenfiguren in den *Douze Dames de Rhétorique* stehen also in einer langen Tradition und erfreuen sich im 15. Jahrhundert größter Beliebtheit. So erhält auch der Mantel der *Dame France*, den Alain Chartier in seinem *Quadrilogue invectif*, ebenfalls ein Dialog zwischen mehreren Personifikationen, in fast umständlicher Ausführlichkeit beschreibt, größtmögliche Aufmerksamkeit – das Erzähler-Ich kann sich quasi kaum im Zaume halten, von der kostbaren Bekleidung zu berichten und vor allem von dem Mantel, der von höchster Kunstfertigkeit zeugt.⁵⁷⁶ Dazugehörige Illustrationen können nur einen schwachen Abglanz dessen bieten, was die *descriptio* zuvor leistete. Diese Form der Beschreibung ist vor allem als ein Mittel poetischer Selbstreflexion und Verweis auf die eigene Kunstfertigkeit in die allegorischen Handlungssegmente eingeflochten. Die Beschreibung der Schönheit und Pracht der Bekleidung wird dabei

coccineo, nunc bisso expressius candidari. In quibus rerum ymagines momentanee viventes tociens expirabant, ut a nostre cognitionis laberentur indagine.“

573 Dragonetti 1986, S. XVff., verweist auf changierende Gewänder als rhetorische Elemente vom Apuleius bis zu Alanus ab Insulis in *De Planctu Naturae* oder später im *Roman de la Rose*. Zu visuellen Metaphern wie isierenden Farben und anamorphotischen Effekten als Mittel allegorischer Argumentation vgl. Pomel 1995. Noch im 16. Jahrhundert greift Pontus de Tyard auf diese Vorstellung zurück, wenn er das Sonnenlicht, verkörpert durch Osiris, im schillernden Gewand der Mondgöttin Isis sich brechen lässt, dazu Marek 1999, S. 362. Zur Figur des Genius vgl. Knowlton 1920.

574 Jonen 1974, S. 82. verweist darauf, dass der Autor sich darin von seiner Inspirationsquelle Boccaccio abhebt.

575 Ebd.: „que comme ladite Iris est peinte et enrichie de diverses couleurs, et en un moment s’évanouit, aussi la Fortune mondaine combien qu’elle soit aornée pour un temps, de grand resplendeur, et speciosité, neantmoins elle est legerment fugitive, et tost anichilée.“

576 Motive einer national-textilen Metaphorik begegnen schon früher. Im *Roman de la Fleur de Lis* (Hg. Piaget 1936) lässt Guillaume de Digulleville *Sapience, Grâce de Dieu und Raison* ein königliches „pârement“ erschaffen, das aus den Resten jenes azur- und golddurchwirkten Stoffes gefertigt wurde, der einst bei der Erschaffung des Himmels verwendet wurde. Vgl. dazu ausführlicher Pomel 2007.

immer häufiger mit einem Unsagbarkeitstopos abgeschlossen.⁵⁷⁷ Dass die Rhetorik selbst in einem reich bestickten und kostbaren Kleid auftritt, wird ebenfalls in vielen anderen Texten bis hin zu Cesare Ripas *Iconologia* wiederholt.⁵⁷⁸

Ähnlich geht Martin le Franc in seinem *Champion des Dames* vor, in dem Amors Gestalt ausführlich – mit besonderem Fokus auf die Bekleidung – dargelegt wird.⁵⁷⁹

577 Dazu Rouy 1980, S. 43; Alain Chartier: *Le Quadrilogue invectif* (Hg. Droz 1923), S. 6f.: „De sa vesture ne me puis je pas passer ne taire, et mesmement du mante ou paille qui son corps couvroit dont le merueilleux artifice fait a ramentevoir. De trois pairs d'ouvrages sembloit avoir esté tissu et assemblé. Premierement, en chief, d'ancienne brodeure enrichi de moult precieuses pierres y estoient figurees les nobles fleurs de lis tout en travers semees de bannieres, gonphanons et ensaignes des anciens roys et princes françois, en mémoire de leurs renomées victoires et de leurs loables entreprises. Ou my lieu se monstroient entaillees lectres, caratheres et figures de diverses sciences qui esclarcissoyent les entendemens et adreçoient les oeuvres des homes. A la partie d'embas, qui vers terre pendoit, assez pouvoit on veoir pourtraitures et entremeslees bestes, pluseurs plantes, fruiz et semences tendans de leurs branches en hault et naissans de la bordeure d'embas comme de terre plantureuse et fertile. Qu'en diroy je plus ? De si precieux et riche ouvraige estoit basty cellui mantel et de si longue main avoit on mis paine a y ouvrer et faire l'assemblee des parties dont il estoit composé que, dessoubz le ciel, ne fut veu le pareil, se Fortune, envieuse de longue prosperité, l'eust souffert en sa beauté demourer ; mais tant lui despleut l'excellence et duree de si parfaite oeuvre qu'elle tourna son pervers et semestre cpsté et ouvry voyes dont cellui mantel, assemblé par la souveraine industrie des predecesseurs, estoit desja par voilentes mains froisiez et derompuz et aucunes pieces violement arrachees, si que la partie de dessus se monstroient obscurcie et pou de fleurs de liz y apparissoient qui ne fussent debrisées ou salies“ (Q. 7, 18–21). Eine Präzisierung dieser Kleidungsmetaphorik nimmt Chartier in seiner *Epistola de puella* vor, dazu Brown 1999; vgl. auch Huot 2007.

578 Noch George Puttenham Beschreibung der Rhetorik (1589) als prachtvoll gewandete Dame artikuliert die Notwendigkeit, den nackten Leib dieser Figur mit kostbaren Gewändern zu umhüllen. Für ihn ist der Redeschmuck ein wesentlicher Bestandteil, durch den Worte an Wirkung gewinnen, so wie die höfische Dame erst durch Kleiderschmuck ihre gesellschaftlich akzeptierte Schönheit erlangt. Plett 2004, S. 510; Müller 1981, S. 55.

579 Die Stickereien und Malereien auf dem Mantel Amors zeigen die eheliche Liebe mit einer Darstellung von Adam und Eva, *Amicitia* am Beispiel von David und Jonathan und die Mutterliebe mit einer Tierdarstellung, vgl. Barbey 1985, S. 40. Martin le Franc: *Le Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 22f., vv. 353–440. Auch Molinet stattet in seinem *Roman de la Rose moralisé* Amor mit einem Gewand aus, das wiederum eher dem der *Natura* ähnelt: „Par ce quil estoit vestu d'une robe de flouettes dont les couleurs / yndes / jaulnes ou blanches subtilement assises causoient ymages doyseaulx / lyons / leopars et autres bestes qui selon la difference de leurs proprietiez estoient aucunes pitoyables cremeteuses mansueitez / forces ou subtules nous sont designées les vertus dons et gratitez du saint esperit infuz es creatures embrases de son amour. Dont les aucunes ont don de sapience en amant. [...]“, zit. nach Randall 1996, S. 37. Swift 2015 stellt mit Ms. 352 aus der Bibliothèque municipale in Grenoble übrigens eine illustrierte Handschrift zum *Champion de Dames* vor, die mit den hier vorgestellten *Douze Dames* bezüglich eines Aspektes vergleichbar scheint: Die bei Martin le Franc vorgestellten Personifikationen treten in den Miniaturen als unterschiedlich gekleidete und attribuierte Frauengestalten auf, die eine auffällige Banderole mit einem Zitat

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Auch hier wird der allgegenwärtige Überbietungstopos der Beschreibung über die Fähigkeiten der Malerei ausgespielt; dies jedoch eher in dem Sinne, dass sich die Gestalt Amors von dem unterscheidet, was man bisher aus der Malerei kennen würde.⁵⁸⁰ Ebenso wird in Molinets *Roman de la Rose moralisé* der Gott der Liebe von einem vielfarbigem Mantel umfassen, auf dem Vögel und Säugetiere erscheinen, die als Abglanz der Tugenden des Heiligen Geistes gedacht sind.⁵⁸¹ Amor wird übrigens bereits im *Rosenroman* nicht als nackter Knabe antiker Provenienz dargestellt, sondern als König eines Hofstaats, der ein Gewand aus Blumen trägt, und ähnlich wird die Exotik der Gewandung auch im *Roman de la Poire* des 13. Jahrhunderts vermerkt.⁵⁸² Die Motive, die die *Rhétoriqueurs* verwenden, sind demnach nicht neu – es ist die Konsequenz für die Bildwelt, mit der die integumentale Argumentation umgesetzt wird, die eine bedeutsame Neuerung darstellt.

Bei allen Beispielen allegorischer Stoffe fungiert die textile Metaphorik in den *Douze Dames de Rhétorique* als Gesamtkonzept. Spinnt man die Fäden der einzelnen Figuren weiter zu einer übergreifenden Metapher, so sind alle diese Gestalten im Briefwechsel zwischen Robertet und Chastelain dem Mantel der Rhetorik zugehörig, wie Martianus Capella sie in der Hochzeit der *Philologia* mit Merkur beschreibt.⁵⁸³ *Rhetorica* trägt dort eine Vielzahl von Figuren auf ihrem Mantel, die *schemata* darstellen, und über der Brust einen Gürtel in den erlesensten Farben. Chastelain scheint durch die *Douze Dames de Rhétorique* wiederum einen reich bestickten Mantel der Rhetorik zu erschaffen – jene *Dame Rhétorique*, von der im Text zwar die Rede ist, zu der es jedoch in den überlieferten Handschriften nie ein endgültiges Bild gibt.⁵⁸⁴ In letzter ironischer Brechung kann Chastelain selbst diesen Mantel tragen: Im ab-

aus dem *Salve Regina* halten. Alle Frauen sind in einen Raum mit jeweils unterschiedlichem Fußbodenornament platziert.

580 Martin le Franc: *Le Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 20f., vv. 305–312: „Tel ne le vis comme on le paint/Maintenant, car on le figure/Que dards de tous costez empaint/Et bende on sa clere figure./De la veue on le disfigure/Et le fait on cruel de trait./ Sache tout maistre de peinture/Qu’il ne doit ester ainsy pourtrait.“

581 Randall 1996, S. 37. Evrard de Conty: *Le Livre des Eschez Amoureux Moralisés* (Hgg. Guichard-Tesson/Roy 1993), S. 36f., liefert ein weiteres Beispiel für die Ausgestaltung von *Naturas* Mantel und widmet den *vêtements de Nature* ein ganzes Kapitel.

582 Drobinsky 2011, S. 274. Strubel 1989, S. 105, zu den verschiedenen Erscheinungsformen Amors in der allegorischen Literatur des 13. Jahrhunderts. Vgl. weitere Texte arthurischer Tradition aus dem 13. Jahrhundert, in denen Bekleidung mit eben dieser polyvalenten Semantik belegt wird: „Le lai du cor“ et „Le manteau mal taillé“ (Hg. Koble 2005). Les dessous de la Table ronde, hg. und kommentiert von Nathalie Koble, Paris 2005.

583 Martianus Capella: *de nupt.* 5, 426. Dazu vgl. Grebe 1999.

584 Eine sehr enge Parallelsatzung von *colores rhetorici* und Gewandfarben allegorischer Figuren am Beispiel des *Rosenromans* unternimmt Pomel, *Revêtir* 2001, S. 306, wobei man auch bei den *Douze Dames de Rhétorique* überlegen könnte, ob nicht gar eine noch engere Verzahnung von Texten und Bildern möglich scheint. Straub 2016, S. 215, verweist auf eine Tapiserie im

schließenden Brief des Dichters an seinen Kollegen Robertet wehrt er sich nochmals gegen dessen überbordende Panegyrik, die wie Perlen auf seiner Kleidung leuchteten – allerdings wie Wasserperlen jenes Lobregens, den Robertet über ihm ausgeschüttet habe: „Robertet m’a surfondu de sa nuee, et dont les perles, qui congréent comme grésil, me font resplendir mes vestements. Mais qu’en est mieulx au corps obscur dessoubz, autrement lors que ma robe dechoit les voyans [...]“⁵⁸⁵

Die *Grands Rhétoriqueurs* operierten intensiv mit Bekleidungsmetaphern. Die textile Metaphorik der *Douze Dames de Rhétorique* wird vielfach rezipiert, wie beispielsweise von Jean Marot in seiner bereits erwähnten *Voyage de Gênes*. Paul Zumthor fasst dies in die Worte: „l’allégorèse entre ›dans le décor‹, se fond dans les ›couleurs‹ du costumier et du rhéteur.“⁵⁸⁶ Die seit dem 15. Jahrhundert literarisch und künstlerisch sich bildenden neuen Kleiderordnungen der allegorischen Figuren gerieten schnell zu einem wesentlichen Bestimmungsmerkmal.⁵⁸⁷ Dahinter mag zum einen eine Veränderung der literarisch vermittelten Personifikationen stehen, zum anderen spiegelt sich in diesen Gewändern sicher auch der zeitgenössische Umgang mit Kleidern und Mode wider.⁵⁸⁸ Die Serie der zwölf allegorischen Figuren stellt jedoch durch die Überlieferung in einer Reihe illuminierten Handschriften einen besonderen Höhepunkt dar – vor allem, weil die Miniaturen die textilen Metaphern in einen kostbaren Kleiderreigen übersetzen.⁵⁸⁹ Für diese in tatsächliche Bilder umgesetzten Personifikationen stellt sich die Frage: Was geschieht mit der Semantik der Kleidung, mit den bestickten und gemalten Mänteln als Indikatoren der Integumentum-Deutung, wenn sie die Handschrift verlassen? Die komplexen Gebilde der *Rhétoriqueurs* und ihrer Nachahmer waren als Malereien nur mit dem Wissen um diese literarischen Verortungen zu verstehen. Ihr Sinn erschließt sich nur dem, der Text und Bild gleichermaßen in den Blick nimmt und neben den Miniaturen die *enseignes* der *Douze Dames*, die beigefügten Belehrungen, studiert. Dies gilt auch für andere Zyklen von Personifikationen, die mit ausführlichen Selbstbeschreibungen aufwarten.

Musée des Arts Décoratifs mit der Darstellung der *Dames de Rhétorique*, die sich möglicherweise auf diesen Zyklus beziehen könnte.

585 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 182, 30/44–48.

586 Zumthor 1978, S. 83.

587 Vgl. dazu den Sammelband von Duport / Mounier (Hgg.) 2015 mit einer Perspektive auf die verschiedenen Kleider der Allegorien vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert.

588 Parallel dazu steht die Devisenmode, in der die Fürsten allerorts wetteiferten, im Fokus politischer Kommunikation. Die Devisen- und Wappenmode, wie sie Slanička 2002 beschreibt, spiegelt sich womöglich auch in der Aktualisierung von Personifikationen. Vgl. auch Vassilieva-Codognot 2011, S. 43–66.

589 Auch 1501 wird im *Jardin de plaisance* die kostbare Bekleidung der Rhetorik erwähnt. Campagne 1996, S. 22, zum *Jardin de plaisance et fleur de rhétoriques*. Campagne verweist ebenfalls auf *Les emblèmes du seigneur Jehans Sambucus* von 1567.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*



Abb. 91 *Orgueil* und *Espérance*, in: Henri Baude: *Dictz moraux*, um 1500, BnF, Ms. fr. 24461, fol. 109r.

Aus dieser Vernetzung bildlicher und literarisch vermittelter Personifikation ist noch ein weiteres Merkmal abzulesen: die Gebundenheit der Figuren an einen Ort innerhalb einer Erzählung.⁵⁹⁰ Die subtilen Differenzierungen der *Douze Dames de Rhétorique* (stellvertretend für eine ganze Tradition der Figurenbeschreibung) zielen nicht auf eine Übertragung in andere Bildmedien ab, sondern funktionieren offenbar visuell nur als Buchmalerei.⁵⁹¹ Die oft raffiniert gesetzten intertextuellen Bezüge, mit denen die allegorischen Figuren bei Georges Chastelain und seinen Zeitgenossen an Tiefe gewannen, müssten für ihre visuelle Verbreitung in deutlichere Binaritäten verwandelt und aus ihrem Kontext gelöst werden.⁵⁹² Ein simplifizierender Effekt zeigt sich, wenn in den *Dictz moraux* von Henri Baude die Tugenden und Laster in

⁵⁹⁰ Nicht nur die innere Topologik der Figuren ist damit gemeint, die etwa bei Boethius' Gestalt der *Philosophia* eine fundamentale Bedeutung hat, sondern auch die Reihenfolge der auf dem Gewand gestickten Buchstaben, die Sukzession der Beschreibungen von Physiognomie und umgebenden Attributen. Zur Topologik: Rouy 1980, S. 54; eben auch bedeutsam für die *Douze Dames* und den ihnen zugewiesenen Orten.

⁵⁹¹ Es sei denn, der Text wird mittransportiert, wie dies in Wandmalerei und Tapiserie gelegentlich praktiziert wird, dazu siehe unten, Kap. 4.4 und 4.5.

⁵⁹² Paxson 1994, S. 173, beschreibt die Dialektik, die durch Kleidung ermöglicht wird, als das grundlegende semiotische Muster der Personifikation: „Concealment, clothing, structures of insides / outsides or forms / contents are the foundational semiotic register of personification.“

Gewandfarben übersetzt werden, so dass auf einmal die Personifikation der Hoffnung in Grau erscheint und der Stolz als rotgewandete Dame begegnet (Abb. 91).⁵⁹³

Doch noch ein weiterer Aspekt ändert sich für die Personifikationen des 15. Jahrhunderts. Neben neuen Hüllen, Kleidern und Mänteln scheinen den Personifikationen auch andere Accessoires beigegeben zu werden. Wie dieses Gefüge von Personifikation und ihren Akzidenzien sich zwischen Text und Bild entfaltet, soll im folgenden Abschnitt beleuchtet werden.

3.8 Orte und Dinge

Die *enseignes* der *Douze Dames de Rhétorique* sind wesentliches Moment ihrer literarischen Selbstdarstellung. Mit diesen Sinnsprüchen stellen die Frauenfiguren ihre Eigenschaften vor und geben auf diesem Weg Hinweise zur Entstehung der Illustrationszyklen. Allerdings sind die zahlreichen weiteren Attribute, die in den Miniaturen auftauchen, nicht explizit dieser Selbstbeschreibung der Personifikationen zu entnehmen.

Dass Personifikationen erläuternde bzw. redundante Attribute tragen, hat eine lange Tradition. So führt etwa bereits bei Huon de Méry im 13. Jahrhundert die Figur *Tort* einen „écu“ mit sich, der seine namensgebende Eigenschaft symbolisiert.⁵⁹⁴ Alle Laster des Huon de Méry sind in dessen Beschreibung mit *blasons* ausgestattet, die ihre Identifikation erlauben.⁵⁹⁵ Doch die Art und Weise der Zuweisung variiert formal beträchtlich. Als Vermittlungsinstanz zwischen Text und Bild etwa erscheinen seit dem 12. Jahrhundert kreisförmige Gebilde in den Händen von Personifikationen in Malerei und Skulptur. Möglicherweise geht das Écu-Motiv bei Huon de Méry daher auf eine noch ältere Bildtradition zurück.⁵⁹⁶ Sowohl in Text- als auch Bildkünsten bewährt sich diese Vorgehensweise, Personifikationen einen solchen Gegenstand in die Hand zu geben. Die emporgehaltenen Medaillons der Figuren, wie sie vor allem aus der *Somme le Roi* seit dem 13. Jahrhundert bekannt sind und in viele andere

593 BnF, Ms. fr. 24461, fol. 109r.

594 Strubel 1989, S. 80: „C'est li escu à .II. envers / Tort et boçu, et contrefez / A la tortue de cors fet [...] Pourtraite de desleiauté / Al faus esgart de fausseté [...]“

595 Strubel 2002, S. 50. Diese Technik nutzte man häufig auch in Turnieren, fiktiven und realen, zur Vorstellung der Teilnehmer. Zur Funktion der *blasons* in der höfischen Literatur vgl. Scheuer 2006, S. 53–70. Eine interessante Koinzidenz ist es, dass in der um 1400 gegründeten *Cour Amoureuse* am französischen Hof die jeweiligen Wappen der Angehörigen auch im literarischen Dialog eine Rolle spielten und im Verlauf der literarischen Dispute mit eingebunden wurden.

596 So sind die Tugenden und Laster in den Portalskulpturen in Paris, Chartres und Amiens mit Wappenschilden ausgestattet, auf denen ein Symbol die jeweilige Tugend umschreibt.

3.8 Orte und Dinge



Abb. 92 *Espérance* und *Conoissance*, in: Thomas de Saluces: *Le Chevalier errant*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 12559, fol. 195r.

Bereiche übernommen werden, scheinen dabei nur eine zeichenhafte Leerstelle und ein bewusstes visuelles Äquivalent zu den *blasons* oder *enseignes* zu sein.⁵⁹⁷

Im Bildzyklus zu Thomas de Saluces *Chevalier errant* wird in dieser Hinsicht im späteren 14. Jahrhundert eine interessante Differenzierung zwischen Tugenden und Lastern vorgenommen. Während die Laster durch Attributtiere, auf denen sie reiten, eindeutig zu identifizieren sind, tragen die Tugenden lediglich ein Pergament bei sich, auf dem ihre Vorzüge hervorgehoben werden. Die Attribute der Tugenden werden hier vollständig durch die *enseignes* ersetzt. Die Schriftstücke erscheinen dabei jeweils in das Zentrum der Miniaturen gerückt (Abb. 92).⁵⁹⁸ Die *enseignes* dienen damit zugleich

597 Katzenellenbogen 1939, S. 81, beschreibt die Verbreitung des „virtue-medailion“-Typus und den Einfluss des Tugendzyklus an der Kathedrale von Notre-Dame. Vgl. allgemeiner Bejczy 2011. In der bereits erwähnten Handschrift des Giles de Rome aus dem 12. Jahrhundert, BnF, Ms. lat. 6191, tragen die Kardinaltugenden große Schilder mit sich, die mit ihren Eigenschaften beschriftet sind, vgl. Kap. 2.2.

598 Vgl. Bouchet 2014, S. 79–84. Vgl. etwa die Darstellung der *Espérance* auf BnF, Ms. fr. 12559, fol. 195r, die als erste der Tugenden vor *Connoissance* kniet. Die Darstellung der Laster als männliche Figuren, die auf Attributtiern reiten, bildet eine Traditionslinie, die etwa der

als Bindeglied zwischen Text und Bild: Werden die Personifikationen selbst plastisch beschrieben, sind ihre Eigenschaften doch wieder in Schrift kondensiert. Accessoires vergleichbarer Art spielen auch im Moraltheater eine Rolle: Emporgehaltene Schriften und andere Objekte erleichterten die Identifikation der Figuren und vermochten darüber hinaus in den Vorführungen eine neue Deutungsebene zu eröffnen. Die Praxis der ausgelagerten Beschreibung begegnet etwa in der *Moralité des sept Péchés mortels et sept Vertus*: Dort halten die jeweiligen Personifikationen *enseignes* bereit, die ihr allegorisches Profil erläutern sollen.⁵⁹⁹ Doch diese Objekte sind ohne ihren Kontext nicht verständlich. Wenngleich im performativen Zusammenhang die Personifikationen ihre Attribute, ihre Akzidenzien ablegen können, ist dies nur möglich, weil im Theater die Bühne, in der Buchmalerei der Text den narrativen Zusammenhang zwischen Objekten und Personifikationen herstellt.⁶⁰⁰ Offenbar wurden Personifikation und Akzidenzien in einem permanenten Aushandlungsprozess zwischen Text und Bild zusammengefügt. Die in den Illustrationen inszenierten Dokumente und Objekte und die anschauliche Ebene des Textes werden indexikalisch miteinander verbunden: Die *enseignes* sind, beispielsweise in Francois Haberts *Amant infortuné*, in Form von inszenierten Schriftstücken sowohl Attribut in der Illustration als auch anschauliches Element im Text.

Es zeigt sich hier ein Ringen um die Vereinbarkeit von Zeichen und Bezeichnetem. Die Probleme der Zuweisung von Attribut und Figur und damit der Übersetzung von Wesensmerkmalen in eine adäquate Form lassen sich im Untersuchungszeitraum häufig beobachten. Selbst solche Tugendpersonifikationen, die sich über Jahrhunderte hinweg durch Beständigkeit ausgezeichnet hatten, werden erneuert, modifiziert und in ähnlich staunenswerte Gebilde umgewandelt, wie sie Guillaume de Digulleville im 14. Jahrhundert mit seiner bemerkenswerten Serie von monströsen Lastern geschaffen hatte. Ikonographische Sonderwege wurden für die Tugenden auch andersorts in Europa beschritten, etwa von Bartoli di Bartolomeo in seinem Traktat über die Tugenden und die sieben freien Künste; im Kontext der Buchmalerei lassen sich einige Beispiele finden.⁶⁰¹ Im französischen Sprachraum des 15. Jahrhunderts sticht jedoch eine neue Art

Illustrator Robinet Testart in einem aufwendig gestalteten Stundenbuch fortsetzt: Darin erscheinen in einem Zyklus die Laster als Reiter auf unterschiedlichen Tieren. In Neben-szenen wird darunter auf die alltäglichen Ausprägungen des betreffenden Lasters verwiesen. Vgl. PML, Ms. M. 1001, ca. 1475.

599 Werner Helmich verweist zudem auf das Stück *Bien Advisé, Mal Advisé*, in dem die Personifikation der *Contrition* einen Mörser mit „viande“ als Sinnbild der „bonnes oeuvres“ mit sich führe, der mit einer *saulce* aus Reuetränen und einem Stößel eine „selbständige Dingallegorie“ bilde, die von der Handlung weitestgehend losgelöst funktioniere. Kennzeichnend sei hier die Loslösung der allegorischen Attribute von den Trägern. Helmich 1976, S. 49, Anm. 236.

600 Vgl. Doudet 2015.

601 Vgl. etwa das Exemplar in Chantilly, Bibliothèque du château, Ms. 599. Zu diesen und vergleichbaren allegorischen Bildzyklen vgl. Hansen 1995.

3.8 Orte und Dinge

von Attributen für bekannte Personifikationen aufgrund ihrer zwar unauffälligen, aber umso nachhaltigeren Verbreitung besonders hervor. Es handelt sich hier zunächst um Neuerfindungen, bei denen in der Illustration keine lange Texterklärung die Accessoires der Figuren ausführt, sondern lediglich eine kurze Beischrift. Emile Mâle hob vor langer Zeit ein ihm ungewöhnlich erscheinendes Blatt innerhalb einer Sammelhandschrift zu Tugenden und Lastern hervor; in dem die vier Kardinaltugenden sich in einem gänzlich neuen Gewand präsentierten. Diese ‚neue Ikonographie‘ der Kardinaltugenden ist, um die Beobachtungen Mâles und seiner Nachfolger ins rechte Licht zu rücken, insofern kein sonderlich neuartiges Erscheinungsbild, als zu dieser Zeit zumindest im französischen Sprachraum unzählige Personifikationen mit neuen Kleidern und Attributen ausgestattet wurden. Die Bildfindungen, die nur durch die Beischriften verständlich waren und die vor allem durch die Modernität ihrer Attribute erstaunten, müssen im Spiegel der Zeit gesehen werden: Mit der steten Neuzuweisung und Erfindung von neuen Figuren wurde die Personifikation als Ausdrucksform lebendig gehalten – und sie erfuhr zudem eine modische Aktualisierung (Abb. 93).⁶⁰² Alle vier auf dem Blatt untergebrachten Personifikationen werden durch eine *enseigne* erläutert, wie wir sie schon aus anderen Zusammenhängen kennen. Neu sind allerdings die Attribute, die durch den jeweiligen Vers unter den Malereien erklärt werden. Zügel, Brille, Windmühle und Uhr sind es, die beispielsweise im *Compendion historial: Les quatre vertus cardinales* die Mäßigung auszeichnen, wie die Inschrift in Versform erklärt: „Wer sich nach der Uhr richtet, der bedenkt die Zeit in allem, was er tut. Wer den Zügel im Mund trägt, der spricht nichts, was mit Bösem zu tun hat. Wer Brillen vor seine Augen tut, der sieht die Dinge in seiner Nähe besser. Die Sporen zeigen an, dass Respekt die Jungen gute Sitten lehrt, und die Windmühle, die ihren Körper stützt, zeigt, dass sie an keinem Exzeß teilnimmt.“⁶⁰³ Wiederhall findet diese Ikonographie nicht nur in vielen illustrierten Handschriften wie dem bereits erwähnten *Livre de la Toison d’Or* (Abb. 61a), sondern etwa auch im Grabmal Herzog Franz. II. in der Kathedrale von Nantes (Abb. 94). Emile Mâle bewertete diese „bizarres attributs“ als willkommene Neuerfindung der Tugenden, da sie in den vorherigen Jahrhunderten oftmals nur durch beigegebene Schildchen, *blasons*, identifizierbar gewesen seien und ansonsten ein eher monotones Äußeres dem

602 BnF, Ms. fr. 9186, fol. 304r; vgl. auch Suau 1989, S. 40–62. Ab S. 53: Zu der von Mâle 1908 u. a. besprochenen Handschrift, Ms. fr. 9186, vgl. Bautz 1999, Antoine 1982, Roux 2009, S. 249, zu einer illustrierten Handschrift Brunetto Latini; Gombrich 1986.

603 „Qui a l’orloge soy regarde/En tous ses faits temps garde/ Qui porte le freun en sa bouche/ Chose ne dict qui a mal touché/ Qui lunettes met a ses yeux/ Pres lui regarde sen voit mieux/ Esperans mentrent que cremeur (creinte)/ Font estre le josne home meur/ Au moulin qui le coprs soutinent/ Nul exces faire n’appartient.“ Dazu auch Tuve 1963, S. 278f. Übersetzung zitiert nach Gombrich 1986, S. 168f., dieser erwähnt die von Émile Mâle erstmals umfassender besprochenen Tugendbilder, vgl. Mâle 1908, S. 335.

3 Der Autor als Maler



Abb. 93 Vier Kardinaltugenden, in: Jehan de Courtecuisse/Pseudo-Seneca (?): *Formula vitae honestae sive De quattuor virtutibus cardinalibus*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 9186, fol. 304r.

3.8 Orte und Dinge



Abb. 94 Grabmal des François II de Bretagne und der Marguerite de Foix von Michel Colombe in der Kathedrale von Nantes, 1507.

Betrachter dargeboten hätten.⁶⁰⁴ Doch zieht Mâle dabei nicht in Erwägung (ebenso wie viele nachfolgende Studien), dass diese Anhäufung von tugendhaften Requisiten sich auch in anderen Texten und in anderen medialen Ausdrucksformen beobachten lässt: Der Stellenwert der Attribute verändert sich offenkundig sehr deutlich in diesem Zeitraum.⁶⁰⁵ So scheint etwa der Traktat über die *Trois bussines* (Glaube, Liebe, Hoffnung) von Adrien de Saint-Gelais, wie in Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892 zu finden, zunächst lediglich eine Aktualisierung der drei theologischen Tugenden zu sein.⁶⁰⁶ Doch die drei in Booten sitzenden Figuren sind mit Fanfaren ausgestattet, mit denen sie offenbar ihre Botschaft verkünden – und damit wohl nicht zuletzt den italienischen Bildtypus der *Trionfi* zitieren (Abb. 95–97). Darüber hinaus bedeutet dieser neue Umgang mit den

604 Mâle 1908, S. 336.

605 Dazu vgl. Kap. 3.4.

606 Vgl. zum literarischen Hintergrund u. a. dieses Textes Girault (Hg.) 2012. Saulnier 1952, S. 143–162, 182–219, 239–251, schreibt diesen Text Adrien de Saint-Gelais zu. Offenbar haben sich vier Handschriften insgesamt von diesem Text erhalten, vgl. die Exemplare UPenn Ms. Codex 850; BL, Harley 4329; BnF, Ms. fr. 1815; und Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892.

3 Der Autor als Maler



Abb. 95 *Foy*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine, MS. 3892, fol. 3r.



Abb. 96 *Amour*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine 3892, MS. fol. 7r.



Abb. 97 *Esperance*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine, MS. 3892, fol. 10v.

3.8 Orte und Dinge

Attributen für die Wahrnehmung der Figuren eine wichtige Veränderung: Schon der Kelch mit der frei darüber schwebenden Hostie, die zudem durch Strahlen in der Luft gehalten zu werden scheint, ist ein ungewöhnliches und instabiles Element an dieser Personifikation. Nicht nur der Ansatz der Fanfare, der Bewegung und Geräusch alludiert, sondern auch die Kopfbedeckung wird auf den ersten Blick als Deutungselement dieser Figur erkennbar, da es sich dem Betrachter förmlich aufdrängt. Anders noch als die allegorischen Frauenfiguren des 14. Jahrhunderts ist gerade die Unstimmigkeit des Details wichtig, um die übergeordnete Bedeutung der Figur ablesen zu können. Das Auftreten dieser ungewöhnlichen Attribute zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Illustrationszyklen vor allem des 15. Jahrhunderts. Die bereits von Mâle genannten Werke, die den sieben Haupttugenden ein neues Gewand samt ungewöhnlichem ‚dinglichen Beiwerk‘ verleihen, zeugen vom Funktionswandel dieser Personifikationen für den Betrachter.⁶⁰⁷

Deutlich wird diese neue visuelle Rhetorik in einer Miniatur zu den *Éthiques d'Aristote* in der Übersetzung des Nicole d'Oresme. Diese in Rouen 1454 gefertigte Handschrift zeigt den ‚Bühnenauftritt‘ von sieben kurios ausgestatteten Frauenfiguren (Abb. 98).⁶⁰⁸ Die Gestalten sind jeweils mit unterschiedlichen und aufwendigen Kleidern angetan. Dass die textile Rhetorik nicht nur Mittel der inhaltlichen Überzeugung ist, sondern möglicherweise auch zeitgenössische Modeinteressen reflektiert und damit auf die Schaubedürfnisse der adligen Klientel zugeschnitten ist, kann bei solchen Beispielen nur vermutet werden. Doch die große Varianz der zur Schau gestellten Materialien – pelzverbrämte Gewänder, kostbare Stoffe – provoziert die Frage nach schlichteren Intentionen dieser gemalten Opulenz.⁶⁰⁹ Wenn etwa die personifizierten geistigen Tugenden in Nicole d'Oresmes Aristoteles-Übersetzung fellverbrämte Dekolletés zeigen, dann spiegelt sich darin auch der neueste Bekleidungstrend der Damenmode wider. Die *rebrassées*, wie sie in den Miniaturen gezeigt werden und wie sie François Villon in seinem Testament kommentiert, können zum Entstehungszeitpunkt der Handschrift zweifelsohne als *dernier cri* der Damenmode gewertet werden.⁶¹⁰

Das Blatt in Rouen führt eine neue Funktion gemalter Personifikationen vor Augen. Bereits Mâle hat diese ungewöhnlich ausgestatteten Tugenden hervorgehoben, und Rosemund Tuve führt die Text- und Bildtraditionen dieser und anderer Bildbeispiele der ‚neuen‘ Tugenden zusammen,⁶¹¹ doch neben den ikonographischen

607 Vgl. noch eine frz. Missale von 1492, *Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 0412, fol. 151*.

608 Rouen, Bibliothèque Municipale in Ms. 2, fol. 17v. Vgl. zu den neuen Tugenden auch Antoine 1982.

609 Emerson 2004, die sich mit Olivier de la Marche als Geschichtsschreiber beschäftigt, nennt immer wieder Beispiele, in denen auch die Gewandung historischer Personen bei der Schilderung historischer Ereignisse eine Rolle spielt (ebd., S. 190 f.).

610 Challamel 1881, S. 68.

611 Tuve 1963, S. 279 f.



Abb. 98 Die sieben Tugenden, in: Nicole d'Oresme: *Éthiques d'Aristote*, 15. Jahrhundert, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 17v.

Zusammenhängen ist die Miniatur zugleich eine neue Interpretation der Personifikation als bildnerisches Mittel. Nicht nur die Kostbarkeit der Kleider fällt darin ins Auge. Auch die Disposition der einzelnen Körper reklamiert die Aufmerksamkeit des Bildpublikums. In eigenartiger Weise negieren die Figuren die Gesetze der Physik und des menschlichen Körpers, indem nicht nur überdimensionale Attribute ihre Häupter zieren, wie der Pelikan in seinem Nest auf dem Kopf der *Caritas* oder das Schiff auf der, *Spes*, auch ihre Sockel sind Attribute ihrer Wesensmerkmale, die keinen festen, sondern nur einen symbolischen Stand erlauben. Wenn die Liebe auf einem brennenden Ofen steht und die Hoffnung nicht nur ein schweres Schiff zuoberst, sondern einen filigranen Käfig mit einem eingesperrten Vogel unter ihren Füßen hat, würde dies für nicht-allegorisches Bildpersonal eine höchst fragile Stehposition signalisieren. Allein dieser Umstand lässt den Betrachter aufmerken, denn die einzelnen Figuren

3.8 Orte und Dinge

sind nicht nur Kombinationen ungewöhnlicher Elemente, sondern transportieren auch eine große Instabilität. Nicht ohne Grund wird hier ein Balanceakt illustriert, mit dem sich die sieben Gestalten eindringlich ins Gedächtnis schreiben. Wie *imagines agentes* sind diese Personifikationen konzipiert, indem sie, obgleich unbewegt, alle möglichen Gedächtnisfelder und Assoziationen in Bewegung setzen. Das Ausbalancieren des Gleichgewichts muss beim Blick auf diese Figuren vom Betrachter gleichsam fortgesetzt werden. Wenn *Justitia* auf ihrem Daumen in erstaunlicher Akrobatik ein Schwert aufrecht hält, zeigt sich einmal mehr, wie die Fragilität der dargestellten Bewegungsmomente zum Bildkonzept gehört. Verständlich sind diese instabilen Personifikationen primär dadurch, dass sie als Sets bzw. Serie vermittelt werden und an einem gemeinsamen Ort erscheinen. Die Zuordnung von Personifikation und ihren Akzidenzien kann daher in gewissem Rahmen stets variabel bleiben – der Ort der Personifikation garantiert ihre Lesbarkeit für den Rezipienten.

Für die in diesem dritten Teil gehandelten Beispiele, die primär die Autoren als Maler schufen, lässt sich – bei aller Vielgestaltigkeit der Beispiele – Folgendes festhalten: Die Personifikation benötigt einen Ort in einem größeren narrativen Kontinuum. Sie tritt in Serien auf oder erscheint in die Struktur des Textes eingebunden. Die Bühne dieser allegorischen Figuren ist primär definiert durch die allegorische Topographie von Texten.⁶¹² Für die Bildwelt haben diese Einbettungen der Personifikationen in eine übergeordnete Struktur Konsequenzen. Die fiktiven Orte – allegorische Jenseitswege, geschlossene Architekturen als Abbilder des tektonisierten Gedächtnisraumes – werden ausstaffiert mit allegorischen Figuren und göttlichen Gestalten, die damit dem Rahmenwerk des narrativen Gefüges subordiniert werden.

Abschließend und zusammenfassend soll dies nochmals ein unbekannter, zunächst wenig spannungsreicher Tugendtraktat deutlich machen, die *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain*.⁶¹³ In dieser kurz nach 1500 entstandenen Handschrift der BnF, Ms. Fr. 12550, die wohl dem Besitz der Margarete von Österreich entstammt, werden die Allegorien des Textes in Schauprosp ekte übersetzt.⁶¹⁴ Die Bühne, die in der illuminierten Handschrift aufgezeigt ist, bildet

612 Pomel 2001 hat dies vor allem für mittelalterliche Texte ausgehend von Guillaume de Digullevilles Pilgerreisen untersucht und dabei die Strukturmerkmale von allegorischer Topographie und darin eingepassten Personifikationen eruiert. David Cowling zeigt diese sich weiter ausdifferenzierende allegorische Topographie für die darauf aufbauende literarische Tradition im 15. und 16. Jahrhundert auf, vgl. Cowling 1998.

613 Der Titel ist offenbar eine nachträgliche Zuweisung, wie Legaré 1990, S. 316, mit Verweis auf Omont betont.

614 Eichberger 2002, S. 334; Legaré 1990. Die *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain* in BnF, Ms. fr. 12550, ist leider nur fragmentarisch erhalten, so dass einige der allegorischen Bildbeschreibungen nicht mit einer Miniatur korrespondieren. Der Auftakt und das Eintauchen in die allegorische Welt sind zugleich ein ästhetisches Vergnügen des

zusammen mit den als Bauschmuck gekennzeichneten Personifikationen den Rahmen, in den sich menschliches Handeln einfügt. Durch exklusive Räumlichkeiten bewegt sich der Leser im Schatten des *Homme raisonnable*, der unter der kundigen Führung von *Entendement humain* diverse geheimnisvolle Orte besucht, die insgesamt einen Palast bilden – mit guten und schlechten Seiten. Beide allegorischen Figuren sind damit Projektionen des unbekanntem Autors, mit denen der erbauliche Dialog gesteuert wird. Und die allegorischen Figuren, die als moralische Instanzen innerhalb des Textes eine Rolle spielen, werden wiederum als Kunstwerke innerhalb dieser Tableaus inszeniert. So wird bei Betreten der Kammer für *Conseil multiforme* die kostbare Ausstattung explizit vermerkt: „Als wir über eine kleine Treppe höher stiegen, fanden wir die Ansicht eines sehr schönen Zimmers, denn dieses war reich mit Gold ausgemalt, und davor gab es ein gemeißeltes Bild aus Alabaster, das auf einem Täfelchen sagt: Ich bin das Zimmer des reichgestaltigen Rates“. ⁶¹⁵ Die kleine, nur fragmentarisch erhaltene Handschrift nimmt den Leser mit auf eine bunte Reise, die sich mehr und mehr als Seherlebnis denn als Lektüre entpuppt (Abb. 99). Am Ende der Reise verschwinden all diese Kostbarkeiten wieder, und *Entendement humain* konzediert: „Du bist in den Händen desjenigen, der aus den großen und körperhaften Dingen, die Du von außen gesehen hast, durch geistige Schau die innere Wahrheit hervorbringen wird.“ ⁶¹⁶ Der Adressat oder die Adressatin der Handschrift bekommt damit eine Serie von Gedächtnisorten angeboten, die sowohl durch eine Beschreibung als auch durch eine Miniatur dargestellt werden. Anne-Marie Legaré macht hier einen Wandel in der Gedächtniskunst aus, in dem nicht mehr ungewöhnliche

Wandernden (ebd., fol. 3v): „Lors me mena au front de la porte qui moult estoit richement ouuree et estoffe de peinture et ou avoit une ymaige de femme a ung ryant oeil et a bras ouvers ayant devant ses piedz un tableau [...]“. Dies entspricht der auf fol. 4v gemalten Miniatur, in der ein goldenes Stadttor mit violetten Türmen zu sehen ist. Oben auf dem Tor erscheint als goldene Figur eine Frau mit einer kleinen Tafel zu ihren Füßen, die zwei Traumreisenden werden als Reiter zu Pferd dargestellt. Die Dame, die auf dem Stadttor den Männern zuzwinkert, erweist sich als *Flatterie*, wie auf fol. 5r, „Je suis flatterie [...]“, ausführlich beschrieben wird. Auch der Eintritt in den Palast mündet in eine Beschreibung der überbordenden Pracht, so auf 6r: „magnifique ceste maison pardedans tappisee de touz les verrinee de clere fenestres et garni de huyt tables rengeez par ordre et bien longues.“ Innerhalb dieses Saales sind alle Tische mit einem Schild ausgestattet.

615 BnF, Ms. fr. 12550, fol. 13r, zur *Chambre de Conseil multiforme*: „Lors montasmes par ung petit degre quelque peu plus hault et trouvasmes le front dune chambre moult bel/ car estoit paint richement enluminée dor par dehors avec une ymage taillee dalbastre dont le tableau quelle tenoit disoit : Je suis chambre de conseil multiforme.“

616 Legaré 1990, S. 320: „Tu es en main de celly qui les choses grosses et corporeles que tu as veues exterieurement, fera venir a verité interiore, par vision espirituelle.“

3.8 Orte und Dinge



Abb. 99 *Chambre de Conseil multiforme*, in: *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain*, kurz nach 1500, Paris, BnF, Ms. fr. 12550, fol. 15v.

und unerwartete Bilder der Verinnerlichung zuarbeiten sollen, sondern Hierarchisierung und Ordnung der Gesamtstruktur.⁶¹⁷

Bei der Lektüre des Textes wird deutlich, dass die allegorischen Wesen, die diese Orte bevölkern, nicht mit dem Besucher interagieren: Sie verharren in ihrer Welt, deren Besucher sich auf das Sehen, Erkennen und Deuten der dargebotenen Bildwelt beschränkt. Hören kann er nicht, denn alles, was ihm sprachlich vermittelt wird, geschieht über Inschriften auf den Gebäuden oder an den Personifikationen, die die Wege säumen. Die allegorischen Verkörperungen werden als Kunstwerke innerhalb der Palastausstattung beschrieben, deren ästhetischer Wert offenbar die Vermittlung der Tugenden garantieren soll. Bei alledem diktieren und ebnet stets Texte den Weg für das umfassende Verständnis der Bilder.

Die ästhetischen Eindrücke, die der *Homme raisonnable* dieses anonymen Traktats erfährt oder Olivier de la Marche *Chevalier délibéré*, Guillaume de Digullevilles *Pèlerin* oder seine Präfiguration, der *Amant* im *Roman de la Rose*, gründen auf dem Prinzip ekphrastischer Beschreibung, zu dem die Miniaturen einen Akzent zu setzen vermögen, gleichwohl sie ganz ohne den Text selten verständlich sind.

Das didaktische Interesse jener Handschriften, in denen allegorische Beschreibungen und Bilder miteinander verknüpft sind, um jeglichem Missverständnis vorzubeugen, zeigt, dass allegorische Bilder keine unproblematische Gattung waren.⁶¹⁸ Argumente dieser Art begegnen seit langem – etwa in moralischen, erbaulichen Texten aus dem Frankreich des 13. Jahrhunderts.⁶¹⁹ Auch hier beschreiben die Autoren Gestalt und Attribute der Tugenden nicht nur im Text, sondern fordern die Umsetzung mit Pinsel und Farbe explizit ein und überliefern sie der Nachwelt als zusammengehöriges Konzept.⁶²⁰ Jean Gerson formuliert noch um 1400 den Sinn solcher Malereien sehr umfassend: „O welch edle Malerei, die solch Wissen beinhaltet,

617 Ebd. 1990, S. 343.

618 Wenn bspw. im *Breviarium von Belleville* in BnF, Ms. lat. 10483, der allegorische Bildzyklus der Kalenderblätter durch eine ausgiebige Seh- und Interpretationsanleitung verständlich gemacht wird, zeugt dies von der Schwierigkeit, Bildallegorien zu vermitteln. Zum *Breviarium* vgl. Sandler 1984; Arnulf 2008; Cockshaw 1994, S. 94–109; Tuve 1964.

619 Weitaus unbekannter ist das anfangs bereits erwähnte *Crédo* des Jean de Joinville, in dem Text und Malerei zur Betrachtung anempfohlen werden. Auch hier wird ein allegorischer Bildmodus bemüht: „Ou non et en l'enor dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit, un Dieu tout poissant, poez veoir ci après point et escrit les articles de nostre foi par letres et par ymages selonc ce que on puet poindre selonc l'humanité Jhesu Crist et selonc la nostre“, zit. nach Friedman 1958, S. 29. Die heute in St. Petersburg aufbewahrte Handschrift wird auf kurz vor 1297 datiert (St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Lat. Q. V. I, 78), vgl. ebenso Sterligov/Woronowa 1996, S. 53–66. Die Illustrationen, die Friedman in seiner Edition bespricht, lassen ebenfalls Tendenzen zur personifizierenden Darstellungsweise erkennen.

620 Die *Somme le Roi* des Frère Laurent ist dabei die berühmteste Schrift, die bereits Émile Mâle als eine der wichtigsten Stationen einer neuen Tugendikonographie benennt, dazu Mâle

3.8 Orte und Dinge

dass sich weder die Philosophie noch irgendeine menschliche Wissenschaft damit vergleichen kann.⁶²¹ Bildhafte Ebene der Sprache und gemalte Bilder gehen also insbesondere bei Tugenddarstellungen in vielen Fällen ineinander über und bedingen sich gleichzeitig. Viele Autoren benötigten, wie sich gezeigt hat, Bilder, um ihren allegorischen Schriften den gebührenden Ausdruck zu verleihen.⁶²² Wenn noch die im *Rosenroman* beschriebenen Malereien an den Mauern lediglich als visuelle Ebene des Textes dienten, forderten allegorische Texte von Christine de Pizan, Guillaume de Machaut oder auch René d'Anjou tatsächlich eine Illustration ein. Autoren oder Autorinnen als Maler – und als Konzeptionierende von Bildzyklen – bedienen dabei zugleich göttliche Schöpfungsmetaphern.⁶²³

Geht man einen Schritt weiter, stellt sich die Frage, ob und wie Personifikationen im Bild ohne Anleitung wirken und wie sie verstanden werden können, insbesondere wenn sie ohne einen vorab fest zugewiesenen Ort funktionieren müssen. In weitaus stärkerem Maße als in den bisher behandelten allegorischen Schriften, die durch reichhaltige Illustrationen Akzentuierungen erfuhren, ist bei anderen medialen Ausdrucksformen vor allem das Vorwissen des Bildbetrachters gefordert. Anders gefragt: Wie weit kann der Maler mit neuen Bilderfindungen gehen, wie weit kann er zum Inventor werden?

1986 [1910]; Tuve 1963 und 1964; Field 2007, S. 59–110; Kosmer 1973; Millar 1953. Vgl. auch Badel 1990.

621 Siehe oben zum *Jardin amoureux de l'âme*, Jean Gerson: *Œuvres complètes* (Hg. Glorieux 1960–1973), Bd. 7/1, S. 147.

622 Dies führte unter anderem Christine de Pizan in ihrer *Épistre d'Othéa* vor, vgl. u. a. Hindman 1986; Parussa 2004, S. 335–356.

623 Jean Molinet, der noch im 15. Jahrhundert Formen der bildhaften Sprache vorführt, verweist schließlich auf die Fähigkeiten des göttlichen Malers, der das tugendhafte Bild Marias erschafft (zit. nach Randall 1996, S. 51): „[M]ais celle que le peintre immortel/et souverain imagineur a voulu tailler et former / a son digne image et samblance / c'est nostre dame, nostre princesse, / c'est nostre Marie, c'est nostre maîtresse, / a laquelle, en l'honneur de la royne du ciel, / je presente ce vertueux chapelet.“

4 MEDIENKOMPETENZ: MALER ALS INVENTOREN

An den Metamorphosen der Personifikation in den verschiedenen Bildmedien lässt sich der Zuschnitt dieser Ausdrucksform auf die intellektuellen Bedürfnisse und Voraussetzungen des jeweiligen Rezipienten erkennen. Das Problem der Komplexität allegorischer Ausdrucksformen stellt sich bei Bildern in besonderem Maße, da sie immer dem Verdacht ausgesetzt waren, nur dem reinen Lustgewinn zu dienen.

Bisher standen überwiegend Personifikationen in Buchmalereien und in Texten im Vordergrund, denn hier waren die Innovationen entstanden, durch die sich das Prinzip Personifikation zunächst entwickelt hatte. Wenngleich auch Skulptur, Glasmalerei und andere Ausdrucksformen ihren Anteil an der Verbreitung der Personifikation als Ausdrucksform hatten, fällt im Vergleich zu den textgeleiteten Personifikationen in der Buchmalerei das Beharren auf konventionellen Formeln ins Auge.⁶²⁴ Mag dies einerseits in den technischen Möglichkeiten, beispielsweise der Skulptur, begründet liegen, die den Akzent auf wenige eindeutige Attribute legte, ist die eingängige Ikonographie vielleicht auch ein Zugeständnis an das Zielpublikum, das mit den komplexen Personifikationen in manchen Buchmalereien überfordert wäre. Oder sind vielleicht, um es neutraler zu formulieren, viele der Figuren, wie sie beispielsweise Guillaume de Digulleville entwickelt, ohne Textreferenz doch gar nicht verständlich?

Lassen sich diese medialen Unterschiede bei der Gestaltung von Personifikationen vielleicht noch weiter präzisieren? Dass sich die wichtigsten Veränderungen des Prinzips Personifikation in bestimmten Bildmedien am deutlichsten nachzeichnen lassen, resultiert aus dem Interaktionsfeld der Personifikation zwischen Texten, Bildern und performativem Gebrauch. Die folgenden Kapitel wollen dabei über die Buchmalerei hinaus das Spektrum der wichtigsten Bereiche erfassen, in denen sich Personifikationen finden, um auf diesem Weg die Funktionsunterschiede allegorischer Verkörperungen offenzulegen.

Der bekleidete und von Attributen überhäufte Körper der Personifikation, der in der Literatur des 15. Jahrhunderts noch als wichtige Argumentationsfläche dient, ist zunächst einmal weiblich. Die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers als Darstellungs- und Projektionsfläche wird in den Texten so detailliert vorbereitet, dass die konkrete bildliche Umsetzung mit Pinsel und Farbe kein Problem dargestellt haben dürfte. Die Körper der Personifikationen waren durch Gender und Idealität offenbar so weit idealisiert, dass eine eigenständige Bildsphäre evoziert wurde und

624 Zur Skulptur im öffentlichen Raum vgl. Kap. 2.2 mit Verweis auf Boerner 1998.

eine Verwechslung mit echten Frauen ausgeschlossen war. Noch in einem *Miroir aux Dames* des 15. Jahrhunderts wird diese bildhafte, anscheinend nur in Malerei-metaphern zu beschreibende Ebene des weiblichen Körpers hervorgehoben:

Dieu et Nature vous ont faictes,
Selon humaine creature,
Si belles et si bien pourtraictes
Et de si noble pourtraicture
Qu'en vo singuliaire peinture
Ont voulu qu'homme se delicte
Et preigne sa plaisance et cure,
Voire dessoubz la loy escripte.⁶²⁵

Dieser Passus leitet über in eine umfassende Eloge auf die Rundungen des ideal-schönen weiblichen Körpers, der schon allein aufgrund dieser Merkmale der Perfektion weitaus näherkommt als der männliche Körper. Dieser wird niemals in zeitgenössischen Quellen so eindringlich beschrieben, und es wird schon gar nicht seine von Gott und Natur geschaffene Harmonie hervorgehoben. Immer wieder werden Metaphern über das Malen und die Tätigkeit des Künstlers eingestreut.⁶²⁶ Betätigten sich die Literaten in den zuvor präsentierten Beispielen immer wieder als Maler und Malerinnen, so leisten die Maler bei der Erschaffung von allegorischen Bildern ihrerseits einen Beitrag, der ihre Inventionskraft hervorhebt.

Allerdings führen gerade die Überbietungstopoi, mit denen zuvor in den Texten die Schönheit tugendhafter Personifikationen betont wurde, in der Malerei zu beträchtlichen Schwierigkeiten in der Umsetzung. Denn was Durandus von Mende noch empfahl, nämlich: die Tugenden in Gestalt schöner Frauen darzustellen,⁶²⁷ sehen andere, wie beispielsweise der bekannte Gelehrte Brunetto Latini, durchaus kritisch. Die Verkörperung von Tugenden durch schöne Frauengestalten, wie sie längst geläufig ist, spende dem Betrachtenden nicht nur Trost und Freude, sie führe ihn auch in Versuchung und bringe ihn in Konflikt mit anderen Tugenden, zum

625 *Miroir aux Dames* (Hg. Piaget 1908), S. 44, 9/65–72

626 Ebd., S. 49: „Or me regardez ces peintures / Et tous ces ymaiges pourtraz, / Qui sont si douces pourtraictures / Faictes a si deliez traiz.“ In einem innerhalb dieser Lobrede auf den weiblichen Körper folgenden Passus wird auch auf die Tätigkeit des Malers verwiesen (ebd., S. 50): „Ung bon paintre, quant il veult faire / Ung ymaige et y met sa cure, / Il met paine de le pourtraire, / Selon sa fourme et sa figure, / Au plus près qu'il peult de nature, / Aultrement son euvre deffait: / Car l'art doit suivre la mesure / De nature et ce qu'elle fait.“

627 Vgl. Kap. 1, Anm. 4.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Beispiel der Keuschheit.⁶²⁸ Stellt dabei die literarische Inszenierung eines schönen Körpers oder einer besonders schönen Figur den Autor nur theoretisch vor das Problem, den Rezipienten vom tugendhaften Pfad abzubringen, da er die entscheidenden Deutungen auf derselben Ebene bereithält, so birgt der Konflikt zwischen Schönheit und begehrllicher Schau vor allem für die Maler eine große Herausforderung. Exemplarisch soll dies durch einen Exkurs in die Malerei Hans Memlings (4.1) gezeigt werden, um daran anknüpfend die Darstellungsmöglichkeiten der Tugend auszuloten, wie sie in Italien, Frankreich und den Niederlanden mehr oder weniger zeitgleich reflektiert wurden (4.2). Ob ästhetisches Vergnügen mit moralisch verwerflichem Tun oder tugendhafter Schau einhergeht, bleibt im konkreten, individuellen Umgang mit den Bildern offenbar ambig und lässt sich kaum in die eine oder andere Richtung entscheiden. Die sich wandelnde mediale Verbreitung der Personifikation, zu beobachten seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts, trägt zur Veränderung des bisher literarisch dominierten Prinzips Personifikation bei. Das vermehrte Aufkommen von Personifikationen in Tapisserien (4.3) und der Wandmalerei (4.4) verdient eine gesonderte Betrachtung, denn an diesen repräsentativen Medien lässt sich der Stellenwert der Personifikation in der spätmittelalterlichen Kultur bemessen. Nicht nur die Maler, auch die Medien hatten also einen Anteil an der Invention allegorischer Verkörperungen. Entscheidendes geschieht in kleinerem Format: Zu Beginn der Frühen Neuzeit sehen wir Personifikationen in druckgraphischen Vorlagen (4.5) und mobilen Objekten (4.6), ebenso gibt es allegorische Innovationen in Theater und Festwesen (4.7) und in der Verbindung zwischen Personifikation und Kostümierung (4.8).

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Wenn in dieser Arbeit bisher von Tugendpersonifikationen die Rede war, handelte es sich um Malereien auf Pergament, die in unmittelbarer Nähe eines Textes wirkten. Auch die wenigen allegorischen Wandmalereien, die in Italien Tugend- und Lasterzyklen visualisierten, operierten mit Inschriften. Im Gegensatz zu den textaffinen

628 Brunetto Latini: *Li livres dou tresor* (Hg. Chabaille 1863), S. 282, XIX, De Chastée: „Chastée est mi entre le delit dou cors et si n'est pas entre tous car qui se delite des choses dont il se doit delitier, et en cele guise, et en celui tens, et tant comme il est convenable, il est chastes, et cil qui se delite de veoir bele color ou bele peinture, ou en oïr bone novele ou fables ou chant, ou flairier bones odors, n'est pas chastes ne non chastes, jà soit ce que il se delite convenablement [...]“. Gleichwohl sieht Brunetto Latini die Keuschheit nicht nur durch visuelle Verlockungen, sondern auch durch auditive oder olfaktorische Faktoren bedroht – die Umsetzung in Farbe und Malerei scheint jedoch die akuteste Bedrohung der Tugend zu sein.

Figuren, die in den vorangegangenen Kapiteln untersucht wurden, etabliert sich in der Malerei das Genre der Allegorie nach vollkommen anderen Gesetzmäßigkeiten, wie ein Blick auf verschiedene visuelle Umsetzungen der Tugend in Europa veranschaulichen soll.⁶²⁹ Ein in Flandern im späteren 15. Jahrhundert niedergeschriebener Traktat eröffnet die Diskussion der einzelnen *virtutes* und *vitia* mit einer Setzung: „Alle lieben das Schöne, nichts ist schöner als die Tugend, daher lieben alle auch die Tugend!“⁶³⁰ Der Autor verweist auf Platon, der zu Recht behauptete, allein der Anblick der Weisheit verwandle alle in Liebende und ziehe sie mit aller Macht zur Tugend hin, da ein junger Mann weniger durch Worte und Beschreibungen als durch den Anblick eines schönen Mädchens in Liebesbann geschlagen werde. Der unbekannte Autor hätte zur Illustration seiner These auf zwei kleine, ca. 1480/85 entstandene Gemälde Memlings verweisen können. Eine nackte Frauengestalt mit gelöstem Haar und einem Spiegel in der Hand lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf sich, jedoch nicht, um zu tugendhafter Erkenntnis zu geleiten, sondern um auf Vergänglichkeit zu verweisen: Ihr Mangel an Kleidung entspricht ihrem Mangel an Tugendhaftigkeit (Abb. 100).⁶³¹ Das schöne, aber doch auch eitle Mädchen, dessen Anblick die Männer in den Bann schlägt, ist einer sechsteiligen Allegorie menschlicher Sündhaftigkeit und Erlösung zugeordnet.⁶³²

Ein anderes Gemälde Memlings zeigt ein in Gesichtstyp und Haaren vergleichbares, nun freilich angezogenes Mädchen, das in die Spitze eines Berges eingelassen scheint – eine bislang nicht vollständig gedeutete Allegorie, die hier als personifizierte Tugend interpretiert werden soll (Abb. 101). Die eine junge Frau schlägt durch Schönheit den Betrachter in irdisch-vergänglichem Liebesbann, die andere inspiriert zur Tugend. Genau diese Parallele hatte der flandrische Traktat entwickelt – allein das Tugendgemälde Memlings kann diesen Gedanken jedoch in eigenständiger Überzeugungskraft dadurch weiterentwickeln, dass sich die Tugend als attraktive junge Frau präsentiert. Offenbar intensivierte die Rezeption Platons auch in den

629 Die folgenden beiden Abschnitte wurden in einer ausführlicheren Version in Logemann 2015 vorgestellt.

630 [*Tractatus*] *de effigie sive specie virtutis*, BnF, NAL 701, fol. 2r: „hinc est q[uod] plato in de immortalitate anime dicit q[uod] si sapientie forma oculis videri posset cunctos ad amorem sui violanter atraheret virtus namque sui natura amabilis est vicium vero odibile. verum sicut frustra puellam speciosissimam adolescentis auribus laudas verbis quod describis quo stimulos amoris incutias uti ipsam pulchram puelle formam adolescentis oculis queas offendere sic dicendum est de virtute [...]“

631 Auch dies ist ein gängiger Topos. Im frühen 14. Jahrhundert wurde beispielsweise für die Gestaltung Amors gefordert, dass er bar jeder Tugend darzustellen sei, vgl. dazu Egidi 1931, S. 49–70.

632 *Triptychon der Irdischen Eitelkeit und der Himmlischen Erlösung*, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, von ca. 1485, dazu De Vos 1994, Nr. 64, S. 245–247.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 100 Hans Memling: *Eitelkeit*, Detail eines Triptychons, ca. 1485–1494, 22 × 15 cm, Öl auf Eichenholz, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, MBA 185.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 101 Hans Memling: Allegorie, 28,7 × 35 cm, Öl auf Holz, Paris, Musée Jacquemart-André.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Niederlanden des 15. Jahrhunderts eine Ästhetisierung der Tugendkonzeption.⁶³³ Und nicht nur das: Im Fall des Memling-Bildes geht die erhebende Wirkung auf den Betrachter ja nicht von der realen, sondern von der gemalten weiblichen Personifikation aus. Man könnte daher in letzter Konsequenz überlegen, ob hier nicht auch die Schönheit der Kunst und ihre Anziehungskraft in Parallele zur Tugend funktionieren soll. Weshalb die Bildfindung Memlings entscheidende Neuerungen des Prinzips Personifikation reflektiert, soll im Folgenden herausgearbeitet werden, denn das Thema der „Tugend schlechthin“ – um einen Begriff Panofskys aufzugreifen, der in seiner berühmten Studie zu Herkules am Scheideweg die Schwierigkeit der Visualisierung dieses raren Bildtypus vermerkte – scheint für den Umgang mit Bildallegorien bedeutsam.⁶³⁴ Zudem gilt es zu beachten, dass eben dieses Bildthema ein zentrales Dilemma der Bildkünste aufgreift, wie es sowohl südlich als auch nördlich der Alpen wahrgenommen wurde. Andererseits hielt man, den Textzeugnissen des 14. und 15. Jahrhunderts nach zu schließen, eine solche Bild gewordene Darstellung der Tugend für viel besser verständlich und wirksamer als alle theoretischen Analysen oder exemplarischen Beschreibungen.

Stellt das Memling-Gemälde wirklich *die* Tugend dar? Und warum darf es überhaupt in Verbindung mit dem flandrischen Traktat gebracht werden? Ein genauere Blick auf das Bild kann hier Klärung bringen: Es zeigt eine – auf den ersten Blick etwas unkomfortabel – in die Spitze eines steil aufragenden, kristallinen Berges bis zum Bauch eingesenkte Frauengestalt (Abb. 101). Zu Füßen der Gesteinsmassen entspringt eine Quelle, die einen Fluss aus Edelsteinen speist. Flankiert wird dieser von zwei Löwen mit goldenen Schilden; im Hintergrund links ist die Kulisse einer Stadt und rechts eine Landschaft zu erkennen (allerdings handelt es sich hierbei um nachträgliche Ergänzungen). Dass man es hier mit einer allegorischen Bildfindung zu tun hat, ist allein aufgrund dieser Indikatoren zu erkennen; ebenso, dass die Frau mit sittsam gefalteten Händen und gesenktem Blick etwas Positives verkörpert. Auffällig sind allerdings ihre geröteten Wangen. Die wenigen Deutungsversuche der Szene sehen in der Frauengestalt eine Darstellung von Jungfräulichkeit, ohne auch nur annähernd alle attributiven Bildelemente einbeziehen zu können.⁶³⁵ Micheline Comblen-Sonkes verweist darauf, dass die zu diesem Zeitpunkt gängige

633 Vgl. auch dazu Monfrin 1959, S. 482–484, hier S. 483. Allgemeiner zu diesem Zusammenhang von Tugend und Schönheit, ausgehend von Marsilio Ficino: Scheuermann-Peilicke 2000, bes. S. 187f.

634 Panofsky 1997 [1930]. Vgl. zur Tugendikonographie den Beitrag von Schüssler 2004. Nach Panofsky 1997 [1930], wie Wuttke, S. 49, in seinem Kommentar zu Panofskys Text herausgearbeitet, fehlt es im Mittelalter daher an Bildern der Tugend schlechthin.

635 Zuletzt verwies Brückle 2013, S. 132, auf eine zum Fasanenfest 1454 beschriebene Figur einer von zwei Löwen flankierten nackten Frau, aus deren Brüsten Wein fließt.

Ikonographie der Keuschheit andere Elemente aufweist, bestätigt aber ansonsten die bisherige Interpretation der Tafel.⁶³⁶ Barbara Baert versucht, Verbindungen zum literarischen Thema des Venusbergs herzustellen, ohne jedoch zu einer schlüssigen Deutung zu gelangen; Philippe Lorentz schließlich sieht Verbindungen zu einer Begebenheit aus der Vita der Hl. Barbara, nach der sich während ihrer Flucht vor ihrem Vater ein Felsen auf wundersame Weise schließt und der Heiligen ein Versteck bietet.⁶³⁷

Dagegen bietet der flandrische Traktat gleich eingangs mit seiner Beschreibung einer gemalten Tugend den Schlüssel für die Szene: Die Tugend ist eine strahlend schöne, junge Frau. Als Königin ist sie auf einer Anhöhe positioniert. Dass Schweißtropfen auf ihrem geröteten Gesicht stehen, zeugt von ihrem strengen Pflichtgefühl. Das Gestein, in das sie eingesetzt ist, lässt sich als Amethyst erkennen – ein weithin geläufiges Tugendattribut. In einem Ring getragen, wehrt Amethyst Trunkenheit ebenso ab wie moralische Verirrungen.⁶³⁸ Die den Berg flankierenden Löwen können als tugendhafte Tiere und möglicherweise als Verweis auf den salomonischen Thron gedeutet werden, die junge Dame wäre damit in die Nähe einer *sedes sapientiae* gerückt. Der Felsenberg könnte sich auch in diese Deutung fügen, denn der Berg der Weisheit wurde zu diesem Zeitpunkt bereits in anderen Kontexten thematisiert.⁶³⁹

⁶³⁶ Comblen-Sonkes 1988, S. 77–86.

⁶³⁷ Baert 1997. Zwar gelingt es Baert, alle Elemente des Bildes in einer Deutung unterzubringen, doch handelt es sich bei der gefundenen Quelle um eine arabische Beschreibung eines Berges aus Amethyst, in dem die persische Göttin Ashir wohnt. Baert charakterisiert diese Verbindung als exotisch, obgleich in der Tafel alle geforderten Elemente vom Diadem bis zum Berg aus Amethyst enthalten wären. Memlings junge Frau ist nach ihrer Erkenntnis eine Art Göttin (ebd., S. 201): „She bears resemblances to Mother Carey [...], to Venus [...] and the Sibyl [...]. The combination of motifs points to a knowledge of the possibilities of the pictorial language (synchronically and synthetically) and the skilful integration of various motifs from various contexts on a ‘high’ iconographical and artistic level.“ Zur zweiten Deutungsmöglichkeit Lorentz 1995, S. 75.

⁶³⁸ Vgl. mit einer Zusammenfassung aller bisherigen Deutungen Winkler 1928; Comblen-Sonkes 1988, die insbesondere auf die violette Farbe und damit auf Keuschheit abzielt, obgleich es dafür, wie Baert 1997, S. 203, vermerkt, durchaus geläufigere Edelsteine als den Amethyst gibt, um Jungfräulichkeit und Keuschheit zu symbolisieren. Im letzten Gesamtkatalog von Memlings Œuvre wird Comblen-Sonkes’ Interpretation jedoch übernommen, vgl. De Vos 1994, Nr. 34, S. 164–165. Zu den vielfältigen Bedeutungen des Amethysts vgl. Meier 1977, z. B. S. 210, S. 331. Zu eben dieser oben genannten Deutung Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur* (Hg. Pfeiffer 1994), Buch VI/1, hier S. 431 f.: „Der stain hât die kraft, daz er der trunkenhait widerstêt und macht den menschen wâchig und vertreibt die poesen gedânk und pringt guot vernunft.“

⁶³⁹ Westfälische Tafel, nach 1360, dazu u. a. Krüger 2005, S. 221–244. Zu Maria auf dem Thron der Weisheit vgl. McKenzie 1965. Einen Berg der Weisheit thematisiert u. a. Tommaso Sardi in seiner *Anima peregrina*, vgl. Rom, Biblioteca Corsiniana, Ms. 612, f. 13r, mit einer Darstellung

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Diese enge Verbindung von Weisheit und Tugend findet sich auch in der reich illustrierten Nikomachischen Ethik für den Herzog von Atri. Dort erscheinen *Sophia* und *Arete* schwesterlich verwandt, es eint sie ihre frontale thronende Haltung, der gesenkte Blick und der leicht zur rechten Seite geneigte Kopf und unterscheidet sie von den anderen dargestellten Tugenden (Abb. 102).⁶⁴⁰ In dieser um 1500 von Reginaldo Piramo ausgestatteten Aristoteles-Handschrift findet sich der Felsenberg, der zu diesem Zeitpunkt als Attribut der Königin aller Tugenden offenbar fest etabliert war und literarisch längst auf vielgestaltige Weise verarbeitet wurde. Auf einem zerklüfteten Felsen, den eine Reihe von kleineren Figuren mühevoll zu bezwingen suchen und an dem allerlei Getier zu erkennen ist, sitzt eine junge Frau, *Arete*, mit gelöstem Haar. In der vom Betrachter aus gesehen rechten Hand hält sie ein Lorbeerbäumchen, in der linken einen an beiden Enden entflammten Stab, in dessen Mitte ein goldener Apfel liegt, der den Balanceakt jeglicher Tugend zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig anschaulich macht.⁶⁴¹ Auch der *Estrif de Fortune* von Martin le Franc vermittelt den Felsenberg als Tugendort, wie die schroffen Felsformationen im Hintergrund der Titelminiatur ahnen lassen (Abb. 38).⁶⁴² Ganz entsprechend ist Memlings Figur als personifizierte *Virtus* auf der Spitze des Tugendberges zu begreifen. Sie ist um die perfekte ‚Mitte‘ bemüht, allerdings bei Memling in dem Sinne,

des Bergs der Weisheit mit Moses und dem Dominikaner Tommaso Sardi, vgl. dazu Salmi 1956, Abb. XLVIII.

640 ÖNB, Codex phil. Gr. 4, fol. 10v (*Arete*) und fol. 45v (*Sophia*). Dazu Mazal 1988; vgl. zu der Tugenddarstellung in der Handschrift auch Schüssler 2004, S. 475. Zu *Sophia* und *Arete* vgl. Dodson 2008, bes. S. 118.

641 Vgl. dazu Schüssler 2004, S. 475 f., und Sherman 1995, S. 60–72.

642 Vgl. etwa Martin le Franc: *L' Estrif de Fortune et Vertu* (Hg. Dembrowski 1999), S. 4, vv. 70–80: „Soit de Vertu la quele a mon advis / En son vergier de toutes flours paré, / Sur haulte roche, en ung lieu separé, / Soubs orient, plain de toutes delices, / O ses filles, ennemyes des vices, / Pensoit au fait de la chose publique / Et demonstroit la forme et la pratique / De redresser les povres cueurs humains, / Et de bailler telles armes es mains / De ses amys que qui en usera, / Orné de gloire imortelle sera. [...]“ Zu Martin le Franc vgl. auch Kap. 2.4. Bereits Wittkower 1984 [1977], S. 200, erwähnt diesen Text, den er als sehr einflussreich einschätzte. Meditative Tugendaufstiege häufen sich seit dem frühen 14. Jahrhundert, und auch Brunetto Latini, der offenbar das Motiv des Tugendaufstiegs impliziert, indem er *Natura* dem Erzähler-Ich den mühevolleren Pfad anempfehlen lässt, setzt die Kaiserin in einer weiten Landschaft über alle anderen Tugenden: „e io presi andamento / quasi per aventura / per una valle scura, tanti ch' al terzo giorno / io mi trovai d' intorno / un grande pian giocondo, / lo più gaio del mondo / e lo più diletto. / Ma rìcontar non oso / ciò ch' i' trovai e vidi: / se Dio mi porti e guidi, / io non sarei creduto / di ciò ch' i' ho veduto ; / ch' i' vidi imperadori / e re e gran signori, / e astri di scienze / che dittavan sentenze / e vidi tante cose / che già in rime né in prose / no lle porria contare ; / ma sopra tutti stare / vidi una imperadrice / di cui la gente dice / che ha nome Vertute, / ed é capo e salute / di tutta costumanza / e de la buona usanza / e d' i be' reggimenti / a che vivon le genti [...]“, zit. nach Brunetto Latini: *Tesoretto* (Hg. Baker 1979), vv. 1216–1244.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 102 Arete, in: *Nikomachische Ethik des Herzogs von Atri*, ÖNB, Cod. phil. gr. 4, fol. 10v.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

dass der schlechtere, triebhafte untere Körperteil weggelassen oder besser: in der umgebenden kristallinen Struktur auf unveränderliche Seelenstärke hin festgestellt ist.⁶⁴³ Der steinige Sitz der Tugend, wie er von Aristoteles in der Nikomachischen Ethik vorgegeben wird, scheint in diese Felsenberge eingeschrieben.

Der genannte flämische Traktat benennt nicht alle Elemente von Memlings Darstellung, liefert aber bislang die bei weitem beste Erklärung. Bemerkenswerterweise lässt sich eine sehr ähnliche Vorstellung vom Aussehen der Tugend ungefähr zur gleichen Zeit in Italien in einem Traktat des Matteo Bossi nachweisen: „Der Tugend Äußeres ist von ansprechender und jungfräulicher Gestalt; ihr Anblick erhaben und eindrucklich; mit scharfen und furchterregenden Augen; am ganzen Körper gewappnet und mit schweißglänzendem Gesicht. [...] Sie sitzt auf der Spitze eines Berges und überragt alles; mit dem Fuß tritt sie fest auf ein Paar Diamanten, strahlend und mit aufragender Spitze. [...] [M]it der erhobenen Rechten berührt sie den Himmelspol und die Sterne. Das Haupt ist lorbeerbekrönt. Von ihrem ganzen Körper geht ein überragendes Strahlen aus [...]“⁶⁴⁴

Dass die schweißglänzende Tugend, die unter anderem eine Metapher aus Hesiods *Werke und Tage* aufnimmt,⁶⁴⁵ bei Bossi nicht nur auf dem Berg sitzt, sondern gerüstet ist und auf Diamanten tritt, erinnert zudem an Filaretos berühmte männliche

643 Zur Härte von Edelsteinen als eine den Tugenden zuarbeitende Eigenschaft vgl. Meier 1977, S. 269f. Ein weiterer bemerkenswerter Kontrast ist die Zuordnung von Landschaft und weiblichem Körper – auch dies scheint bereits auf die allegorische Aussageebene des Bildes zu verweisen. In Memlings Werk ist übrigens eine weitere allegorische Darstellung erhalten, die, ähnlich der Dame im Felsenberg, Anlass zu vielen Interpretationen gab, ohne dass diese zu endgültigen Ergebnissen geführt hätten, vgl. de Vos 1994. Die idealisierten Gesichtszüge jener Dame auf der hochoblongen Tafel, die heute in New York im Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird, scheinen, wie auch bei der Tafel aus Paris, auf eine abstrakte Deutungsebene zu verweisen. Auch in diesem Fall demonstriert der Maler seine Fertigkeiten bei der Erschaffung komplexer Bildallegorien, zumal das New Yorker Bild offenbar durch eine Tafel desselben Formats mit der Darstellung von zwei Pferden und einem Affen ergänzt werden muss. Vgl. dazu Panofsky 1953, S. 506f., Anm. 7; De Vos 1994, Nr. 73, S. 264–267.

644 Matteo Bossi: *De Veris* (1491), fol. 28v–29r, im Zusammenhang: „Vt sit illa forma eleganti virginalique decore: Aspectu sublimi & formidabili. Oculis acribus atque terrificis: Armata undique corpus: & sudans in facie. Resideat in cacumine montis omnibus prominens: Premat vestigio adamantes geminos fulgentes ac cuspidem rectos. Palma virente frugiferaque nitatur: dexteraque elata polum contigat ac sydera. Sic caput redimita lauro. Exeat de toto corpore nitor quidam eximius: Ad eam ducat per longos anfractus difficilis semita: Et asper ubique sit per sudorem incessus. Vbi vero ad eam ventum est: ibi plana omnia: dulcia: suavia: fausta: foelicia. Haerebit ne tibi animo haec speciosa effigies: venerandumque simulacrum: quod tot egregiis preciosisque coloribus depinximus.“

645 Hesiod: *Werke und Tage* (Ed. Schönberger 1996), S. 75, bei Beschreibung des Weges der *Arete*: „Vor das Gedeihen jedoch haben die ewigen Götter den Schweiß gesetzt. Lang und steil ist der Pfad dorthin und schwer zu gehen am Anfang. Kommst du jedoch zur Höhe empor, wird er nun leicht, der anfangs so schwer war.“ Vgl. Schüssler 2004, S. 472.

Personifikation der *Virtus* aus den Jahren um 1460/65, die er in Text und Bild eingehend erläutert und die ebenfalls auf einem Diamanten als Zeichen der Seelenstärke steht, unter dem aber kein Wasser hervorströmt, sondern aus dem eine honigartige Flüssigkeit entspringt (Abb. 103).⁶⁴⁶ Filarete betont dabei, dass es sich um seine eigenen Bildfindungen handelt, und hebt ebenso die Denkanstrengungen hervor, die ihn diese Inventionen gekostet haben, für die es nach seinem Dafürhalten keine Vorbilder gibt. Dies verdeutlicht, dass solche Bildschöpfungen als demonstrativer Ausweis für die tugendhafte Erfindungskraft ihres Künstler-Urhebers gedacht waren.⁶⁴⁷ Insbesondere die Tugendpersonifikationen können daher auch als Signum künstlerischer *Virtus* gelesen werden: Die Erfindung einer Bildchiffre für die ‚Tugend schlechthin‘ wird so bei Filarete gleichsam selbst eine Tugendübung. Entscheidend ist dabei, dass die Erfindung – ausgehend von im kulturellen Gedächtnis verankerten Einzelementen – direkt im Bild geschieht und nicht in einem anderen Medium wie beispielsweise einem Text, aus dem heraus sie in einem zweiten Schritt in ein Bild umgesetzt würde. Offenbar stimulierte diese Herausforderung europaweit zahlreiche Künstler zu ungewöhnlichen Bildschöpfungen, bei denen sie verschiedenste Symbole und Charaktereigenschaften einzelner *virtutes* miteinander kombinierten.⁶⁴⁸

Hier wäre auch Bernardo Parentinos gezeichneter Entwurf einer Tugend zu nennen.⁶⁴⁹ Auf einer Drachenschlange sitzend, als Zeichen, dass sie das Böse überwunden hat, weist sie die Gaben des Satyrs zu ihrer Linken ab. Totenschädel und abgestorbene Bäume stehen nach Schulze Altcapenberg für das *memento mori*, und das SC ihrer Fahne ließe sich zu „Senatus Consultum“ ergänzen. Es fällt vor allem die fast emblematische Bildordnung ins Auge, insofern als die Figur der Tugend und die darum gruppierten Elemente nur lose miteinander verbunden sind.

Auch Memling scheint bei seiner Tugenddarstellung bewusst nicht einen einzelnen Text illustriert zu haben. Erst die kreative Zusammenschau einzelner Bestandteile des Bildes soll die junge Dame als personifizierte Tugend ausweisen, womit

646 Vgl. den für Francesco Sforza verfassten Architekturtraktat des Antonio Averlino Filarete, in: Filarete: *Trattato* (Hgg. Finoli/Grassi 1972), Bd. 1, S. 533. Panofsky 1997 [1930], S. 190; zu Filaretos Tugendallegorie Coen 1997; Hubert 2006; Tiller 2006.

647 „Prima pensando, in che modo questa virtù si potesse figurarla che in una sola figura si rapresentasse essa virtù, in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno, il quale fusse armato, et la sua testa era a similitudine del sole et la mano destra teneva uno dattero et dalla sinistra teneva uno alloro et stesce diritta su uno diamante et disotto acquesto diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellificio et disopra dalla testa la fama“, zit. nach Panofsky 1997 [1930], S. 189 f. Vgl. auch Filarete: *Trattato* (Hgg. Finoli/Grassi 1972), S. 103. Auf die Stelle bezieht sich auch Mommsen 1953; Kemp 1977, S. 371.

648 Vgl. dazu King 1998. Vgl. auch Weissert 2004, S. 54.

649 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. 2000–1902, KdZ 5148, vgl. Schulze Altcapenberg/Grabow 1995, S. 234 f., Nr. 105.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 103 Antonio Averlino, genannt Filarete: *Tugend*, in: *Trattato di architettura*, 1461–1464, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, II, I, 140 (ehem. Cod. Magliab. XVII, 30), f. 143r.

auf dieser Ebene sowohl die Tugend des Künstlers wie die des Betrachters gefordert wäre. Noch eine Gemeinsamkeit verbindet den flämischen Traktat und Matteo Bossi: Beide behaupten gleich am Anfang, dass ein Bild die Tugend viel besser und einfacher darstellen könne als jeder Text. Bei Bossi heißt es: „Damit für Dich die Sache [das heißt das Thema der folgenden Abhandlung] kürzer und leichter zu erfassen ist, bediene ich mich der Herangehensweise der Maler, bei denen ich gesehen habe, dass sie das Bild und das Wesen der Tugend einmal ungefähr auf diese Art dargestellt haben“, danach folgt die oben zitierte Beschreibung der Tugend.⁶⁵⁰ Der anonyme Traktat behauptet entsprechend, dass die Tugend im Bild nicht nur besser zu verstehen sei als jede Beschreibung, sondern die Menschen auch intensiver ermahne – ähnliche Begründungen begegneten ja bereits mehrfach bei der Illustration allegorischer Texte.⁶⁵¹

Bossi wie der flämische Traktat stehen mit dieser Hochschätzung der Tugendbilder in einer längeren Tradition, die mindestens bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht: Für Francesco da Barberino beispielsweise, der in seinen *Documenti d'amore* ausgiebig über das Zusammenwirken der semiotischen Ausdrucksformen Text und Bild reflektiert, scheint es unabdingbar gewesen zu sein, zugleich Bilder zu entwerfen.⁶⁵² Die zwölf Tugenden, durch welche die Liebe Gottes zu erlangen ist, und ihre komplexe Deutung sollen durch Bilder nicht nur erklärt, sondern in ihrer Bedeutung entscheidend vertieft werden: „Wenn auch kein Maler von Beruf, so hat mich doch mithilfe der (göttlichen) Gnade die Notwendigkeit der Liebe zum Zeichner dieser Figuren gemacht; da mich kein Maler in jener Gegend, wo mein Buch entstand, wirklich verstanden hätte; es können jetzt andere nach meinen Richtlinien weitermachen und Besseres zustande bringen.“⁶⁵³

Ausgiebig setzt sich Francesco da Barberino mit der Konzeption einer *virtus generalis* auseinander. Explizit darauf hinweisend, dass er damit ein neues Bild schaffe, das andere als Unmöglichkeit betrachten würden,⁶⁵⁴ schlägt er vor, gegenüber

650 Matteo Bossi: *De Veris* (1491), fol. 28v–29r: „MAT. Quo sit tibi res brevior captuque facior: utar pictorum venia: quos virtutis imaginem et naturam quandoque in hunc ferme modum finxisse vidi.“

651 Vgl. in Kap. 3.4 den Prolog zu BnF, Ms. fr. 22542.

652 Egidi 1902. Dazu ebenso Partsch 1981; Blume 2015; vgl. auch Kap. II, Anm. 68.

653 Partsch 1981, S. 79 f.; Egidi 1902, S. 2: „[...] sic dicas quod etsi non pictorem designatorem tamen figurarum ipsarum me fecit necessitas amoris gratia informante. cum nemo pictorum illarum partium ubi extitit liber fundatus me intelligeret iusto modo. Poterunt hinc et alij meis servatis principiis reducere meliora.“ Vgl. auch MacLaren 2007; Francesco da Barberino: *Liber documentorum Amoris* (Hg. Egidi 1905).

654 Francesco da Barberino: *Liber documentorum Amoris* (Hg. Egidi 1905), Bd. 1, S. 66: „Sed primo quidem nobis videndum est et sciendum. quod tres species sunt virtutis naturalis spiritualis et animalis. Forma tamen virtutis quam representare intendo est moralis in genere ut ad omnem se moralem hoc genus extendat et ita idem dico de vitiis que consistunt in omnia.“

4.1 Die Tugend aller Tugenden

einer nicht weiter spezifizierten Frauengestalt eine Phalanx von Lastern aufmarschieren zu lassen. Die absolute Tugend wird also *ex negativo* charakterisiert. Die Frauengestalt selbst hat keine besonderen Eigenschaften, ihr fast beliebiges Attribut ist der Löwe, dem sie den Rachen aufreißt.⁶⁵⁵ Der für das Bildverständnis unabdingbare begleitende und kommentierende Text beginnt auf einer ganz fundamentalen Ebene, indem erklärt wird, dass nebenstehend die Tugend und ihre Gegenteile abgebildet seien. Wenn angesichts dieser Komplexität Francesco da Barberino an anderer Stelle, nämlich bei der Beschreibung der Figur des Todes, an die *idiotae* appelliert, auch über das Bild einen Zugang zum Inhalt seines Textes zu suchen – also den bekannten Topos Gregors des Großen aufgreift –, dann handelt sich um einen rhetorischen Kunstgriff. Dieser zielt weniger auf das Bildungsniveau der potentiellen Rezipienten als vielmehr auf die Affekte von Betrachter und Leser ab. Neben schlichteren Konzeptionen der *virtus generalis* tauchen schließlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts beischriftenreiche Bilder auf, die eher diagrammatisch argumentieren.⁶⁵⁶

Eine wesentlich spätere Interpretation der perfekten Tugend offenbart eine gänzlich andere Konzeption, die auf die Ausbildung und Formung des zukünftigen französischen Königs zugeschnitten ist.⁶⁵⁷ In einem Traktat François Desmoulins' über die vier Kardinaltugenden bildet eine siegreiche Tugend den Auftakt. Auf dem mit *Vertus* überschriebenen Bild ist sie mit zahlreichen Attributen bewaffnet, diverse Beischriften sind notwendig, um diese Frauengestalt mit ihren Akzidenzien zu verbinden. In ihrer Rechten hält sie ein Schwert, an dessen Ende ein Kreis mit der Inschrift *vita*

Nec obmicto quamvis aliqui dixerint quod licet possibile sit representare in figuris virtutes in specie tamen in genere figurare virtutem impossibile videbatur quin ad istam generalitatem figurandam procedam non in contentum illorum sed ad quandam qualem (I) novitatis effigiem inducendam in amoris honorem servorumque suorum gaudium aliquare. Et quia facto rei cuilibet fundamento ut dicitur supra circa principium prohemij ibi ubi de amoris forma tractatur Igitur reservatis rationibus formarum et locorum hic designatorum infra loco sui antequam ad aliorum expositionem divertatur, et reservato etiam ipsius moralis virtutis tractatu similiter loco sui hic figuras ipsius generalis virtutis et vitiorum secundum quod capere potuit mei modicitas intellectus non sine quadam magna dubitatione represento.“
Vgl. zu dieser Stelle auch Mommsen 1953, S. 180.

655 Womit sie natürlich gleichzeitig deutliche Züge der *Fortitudo* annimmt.

656 Vgl. etwa die *virtus generalis* in der *Avis aus Roys*, PML, Ms. 456, fol. 48v, die die Kardinaltugenden unter ihrem Mantel birgt: „Comment une uertus senz lautre lan ne puet auoir parfaitement. XXXVJ. Item qui ueut auoir une uertuz parfaite il faut quil ait toutes les autres uertuz. Quar les uertuz on tune tele connexion. et tele conuenience que lan ne peut auoir lune senz lautre parfaitement. La raison en est tele quar qui ueust auoir une parfaite uertuz il faut de necessite quil ait la uertuz de prudence [...]“. Zu dieser Miniatur auch Sherman 1995, S. 67f. Zur Handschrift, die zwischen 1340 und 1360 datiert, Logemann 2011. Ebenso Camille 1993 und 1997. Dem Text des Fürstenspiegels widmet sich Bell 1962.

657 Lecoq 1987, S. 301, Anm. 44: „...Si voit on les vertueux disputer de la grandeur et Excellence de vertus...“

beata und als Gegenbegriffe um ihn herum die Worte *tristitia* und *voluptas* gesetzt sind, in ihrer Linken trägt sie einen Schlüsselbund. Die für tugendhafte Vollkommenheit notwendig erachteten Eigenschaften sind auf den Schlüsselhalmen kenntlich gemacht. Mit diesen Schlüsseln (*triumphi, victorie, potestatis, glorie, laudis, honoris*) sollte der Weg in verschiedene allegorische Paläste geöffnet werden (Abb. 104).⁶⁵⁸ Entscheidend ist, dass die Darstellung auf Beischriften zurückgreift, um alle Aspekte abzudecken. Hier spiegelt sich eine Tendenz, die sich kurz nach 1500 vor allem in Tapisserien und in der Festdekoration zu häufen beginnt: Durch die ins Bild gesetzte Schrift wird zugleich eine Überdeterminierung erzeugt. Dieses Bildverständnis scheint bereits in Kommentaren zu Aristoteles (etwa zu *Peri hermeneias*) und in Sentenzen-Kommentaren auf.⁶⁵⁹ Dort wird diskutiert, dass man das Thema „eines Bildes an der Wand nur erkennt“, wenn man über sein Thema unterrichtet ist oder aber, wie andere Kommentatoren vorschlagen, Beischriften daneben stehen.⁶⁶⁰ Zugleich geht es aber auch um eine Rückbindung des Bildes an die einzelnen Begriffe, die hier wie in einer Art Diagramm präsentiert werden.

Das Verständnisproblem stellt sich jedenfalls beim Bild der Tugend schlechthin, der *Virtus generalis* oder *Vertuz parfaite*, in besonderem Maße: Zum einen scheint sie zu abstrakt und umfassend, um in eine überzeugende Bildtradition zu münden, zum anderen wird die vollkommene Tugend kulturell immer wieder neu codiert und neu verhandelt. Nichts scheint so sehr einem situativen Wandel unterworfen zu sein wie die Vorstellung einer über alle Einzeltugenden erhabenen Tugend. Die Spannweite reicht von der ausgeklügelten virilen *Virtus* des Filarete bis hin zu wesentlich einfacher gestalteten Figuren, die offenbar mittels der christlichen Ikonographie ihr Bedeutungspotential entfalten.⁶⁶¹ Dass sich mit dem Wortfeld *vertu* nicht zuletzt auch aktivere Qualitäten assoziieren lassen, legen zahlreiche Quellen nahe.⁶⁶² So trägt die spätmittelalterliche Tugend aller Tugenden zuweilen gar keine speziellen Attribute in ihren Händen, stattdessen hat sie marianische Gesichts- und Gewandzüge: Eine

658 BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2v. Lecoq 1987, S. 90, verweist auf kompositionelle Ähnlichkeiten dieser Tugend zur *Hypnerotomachia Poliphili* – dort überfing der Baldachin aus Blättern jedoch eine weniger tugendhafte Gestalt.

659 Vgl. auch Tachau 1988, hier bes. S. 65 f.

660 Pfisterer 1999, hier bes. S. 432, mit Verweis auf Gregorius Ariminensis: *Lectura* (Ed. Trapp / Marcolino 1981), Bd. 1, S. 356: „Quid enim videret imaginem Herculis in pariete et numquam vidisset Herculem, non plus posset illam esse imaginem eius quam Hectoris vel Achillis.“ Vgl. auch Tabarroni 1989.

661 Zur Verbindung von *vir* und *virtus* vgl. Petrarca (Fam. XXIII, 2, 28) – es handelt sich dabei ganz offensichtlich weniger um ein etymologisches Missverständnis, sondern um eine antike und mittelalterliche Deutungsweise, die zwischen Ähnlichkeiten inhaltliche Beziehungen herstellt; vgl. Seigel 1974; Schüssler 2004, S. 473, mit Verweis auf Cicero, der *virtus* von *vir* ableitet.

662 Vgl. etwa zum *virtus*-Begriff bei den Römern exemplarisch McDonnell 2006.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 104 Vertuz, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, 1509–1515, BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2v.

gekrönte junge Frau in blauem Kleid und rot-weißem Mantel erhebt als Verkörperung der absoluten Tugend die linke Hand, um einen göttlichen Lichtstrahl zu empfangen (Abb. 105). In dieser malerischen Umsetzung Jean Pichores nach einem Traktat über das Glück des Menschen wird die absolute Tugend als Siegerin über ihre sündhaften Gegenspieler charakterisiert.⁶⁶³

Keines der hier besprochenen Tugendbilder funktioniert dabei ohne seinen Kontext, keines dieser Beispiele löst annähernd das ein, was Bossi und der anonyme flandrische Traktat in Aussicht gestellt haben: einen privilegierten Verständniszugang über das Bild. Die ‚Tugend schlechthin‘ kann in diesem Sinne als Paradebeispiel einer Diskontinuität der Zeichen gelesen werden, denn spezifische Eigenschaften wie die einzelnen Kardinaltugenden kann und darf sie nicht aufweisen, da sie erst durch ein Gleichgewicht der einzelnen *virtutes* entstehen und wirken kann.⁶⁶⁴

Spät erst wird die Figur der Tugend aller Tugenden in den verschiedenen Medien entdeckt. In politisch-allegorischen Programmen gelangt dieses Konzept erst ab dem späteren 15. Jahrhundert zur Anwendung, und in Jean Molinets *Le Trosne d'Honneur*

663 BL, Cotton MS Caligula A V, fol. 37r. Der mit *Disputation de la félicité humaine* betitelte Traktat ist offenbar eine französische Übersetzung von Filippo Beroaldo: *De felicitate opusculum*, aus dem Jahr 1495. Mit gängiger spätmittelalterlicher Tugendthematik wartet beispielsweise Martin le Franc in *l'Estrif de Fortune et de Vertu* auf, ein allegorischer Text, der 1447 bis 1448 entstand und Philipp dem Guten dediziert wurde. Die Grundfrage – ob nun Fortuna oder Virtus die Geschicke der Menschheit lenkt, taucht zu dieser Zeit auch in vielen anderen Texten auf. Vgl. Heitmann 1958; des Weiteren Kessler 1978, hier bes. S. 141–158. Eine ähnlich unspezifische Tugendgestalt begleitet den hl. Hieronymus in BnF, Ms. fr. 421, fol. 1r, im *Trespassement du glorieux saint Jhérôme selon Eusèbe son disciple*, um Luise von Savoyen besagte Schrift zur Lektüre anzuempfehlen, vgl. Lecoq 1987, S. 72–74, zu diesem Beispiel.

664 Auf das Problem der Darstellung absoluter Tugend verwies bekanntlich Erwin Panofsky 1997 [1930], S. 153 f., der die Schwierigkeit dieser Bildkonzeption für mittelalterliche Denkvorstellungen umschrieb: „Wo diese Auffassung vom Wesen der ‚Tugend als Ganzer‘ sich mit der Vorstellung der 7 Einzeltugenden zusammengefunden hatte, da war der ‚Virtus‘ gleichsam ihre Personalität entzogen – nicht sowohl in dem Sinne, daß sie nicht mehr als Gottheit geglaubt werden konnte [...], als vielmehr in dem Sinne, daß sie – von den erwähnten Ausnahmen abgesehen – vollständig aus der Welt des Anschaulich-Lebendigen und Darstellbaren verschwinden mußte. Die Einzeltugenden, gleichviel ob sie als ‚erworbene‘ oder als ‚eingegossene‘ aufgefaßt wurden, waren mögliche Eigenschaften des diesseitigen Menschen und blieben als solche durch diesseitige Symbole, insonderheit durch irdische Frauengestalten, ausdrückbar. Ein diesen Einzeltugenden übergeordnetes Prinzip aber, wie es das heidnische Altertum etwa in seiner ἀρετή oder ‚Dea Virtus‘ besessen hatte, konnte vom mittelalterlichen Denken nicht mehr in einer anthropomorphen, sondern nur mehr in einer metaphysischen Sphäre gesucht werden – nicht mehr als eine Vollendung im Diesseits, die, ganz im Gegensatz zur christlichen Humilitas, auch Selbstbehauptung, Heldenhaftigkeit und Ruhm in sich einschloß und deren höchster Ausdruck der Begriff des ‚Heros‘ ist, – sondern als ein Gnadengeschenk aus dem Jenseits, dessen auf Erden nie ganz erreichter Erfolg sich als ‚Heiligkeit‘ darstellt.“ (Hervorhebungen im Original.)

4.1 Die Tugend aller Tugenden

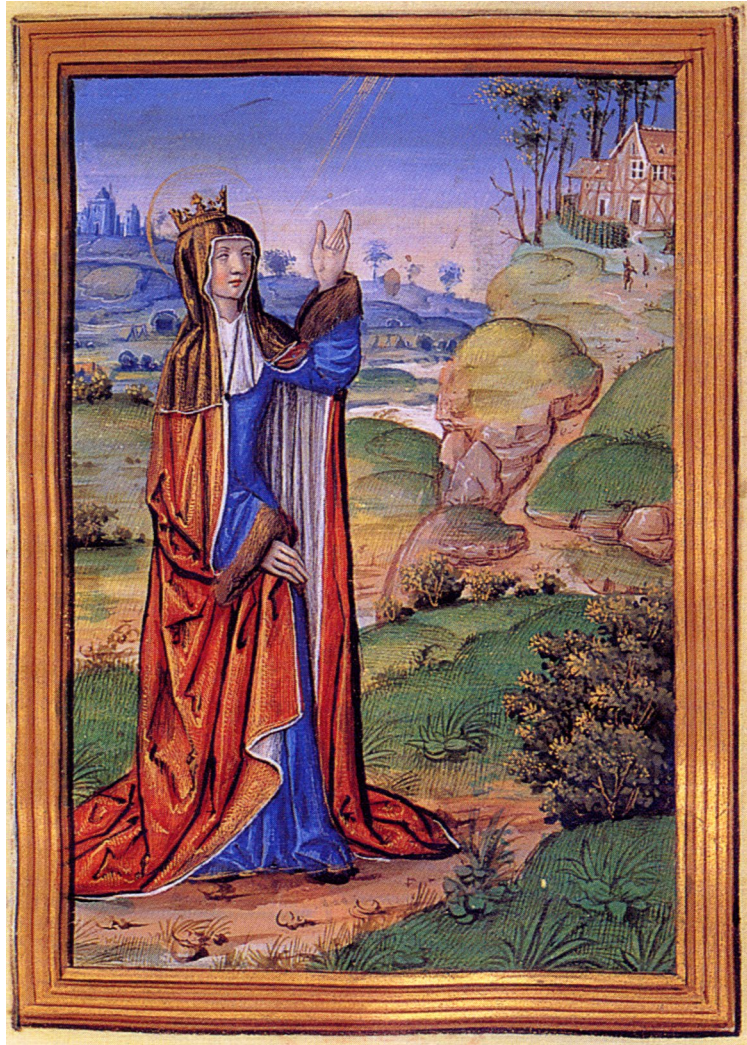


Abb. 105 Jean Pichore: *Vertu*, in: *Disputation de la félicité humaine*, 1500–1530, London, BL, Ms. Cotton Caligula A V, f. 37r.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Welt, *Monde*, zu sein, die in vorherigen französischen Beispielen dem Genus folgend männlich dargestellt wird.

Die aristotelische Mitte zwischen Fleiß und Müßiggang nimmt eine halbbekleidete Frauengestalt in einer franco-flämischen Tafel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ein.⁶⁶⁷ Die nur teilweise mit einem weißen Tuch bedeckte Frauenfigur hält einen Lorbeerkranz für die Fleißigen zu ihrer Rechten bereit, während sie mit ihrer Linken auf einen Galgen zeigt und damit den Faulen auf dieser Bildseite droht. Während diese Entscheidungssituation bisher vor allem im Kontext der Herkules-Geschichte analysiert wurde, wäre an dieser Stelle zu bedenken, dass die Wahl zwischen Arbeit und Müßiggang ein zentrales Element der in diesem Buch bereits mehrfach besprochenen Pilgerreise des Guillaume de Digulleville wie auch später in Sebastian Brants *Narrenschiff* ist.⁶⁶⁸ Die anonyme Tafel würde bei der Visualisierung einer Tugend aller Tugenden auf ein vielfach etabliertes Bildformular der Entscheidung zwischen gutem und schlechtem Weg vertrauen. Das Bekanntwerden der *Tabula Cebetis* trug ebenfalls zur Verbreitung der Tugendweg-Thematik und damit einhergehend der Entscheidung zwischen Tugend und Laster bei. Der unter anderem von Lukian überlieferte antike Text, der in Form einer Ekphrasis das Leben des Menschen als ein allegorisches Bild darstellt, wird überhaupt erst seit Ende des 15. Jahrhunderts in Europa wieder rezipiert. Eine illustrierte Variante der *Tabula Cebetis* von 1507 zeigt als Auftaktminiatur den Autor des Textes, wie er mit einem Zeigestab auf das Bild des allegorischen Lebensweges zeigt, womit die Bildlichkeit der bekannten Ekphrasis gleichsam gedoppelt erscheint (Abb. 107).⁶⁶⁹ Die einzelnen Abschnitte dieser Ekphrasis werden in der Handschrift in einzelne Orte übersetzt, die je von einer Mauer umgeben sind. Vor einem Gartentor sitzen der Kriegsgott Mars in Rüstung und das personifizierte *Studium* vor dem Eingang zum Sitz der Tugend. Diese thront zwischen *Aeternitas* und *Gloria* in einem kleinen Garten (Abb. 108).⁶⁷⁰ Die mit *Virtus* betitelte Frauengestalt im goldenen Gewand hält in ihren Händen ein Buch, in Richtung *Aeternitas* gehalten, und ein Schwert, das auf die Figur der *Gloria* neben ihr weist. Im Hintergrund erscheint ein zweigeteilter Baum, der rechts als Palme und links wohl als Lorbeer erscheint.⁶⁷¹ Der aus der Antike überlieferte Text erfreut sich nach 1500 wachsender Beliebtheit und erfuhr zahlreiche Übersetzungen. Geoffroy de Tory verfasste 1529 eine französische Übersetzung der *Tabula Cebetis*,

667 Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M 233.

668 Panofsky 1997 [1930].

669 BL, Arundel 317, fol. 2v, Philippus Albericus, *Tabula Cebetis, and De mortis effectibus and other poems*.

670 Ebd., fol. 20v. Vgl. Sider 1990.

671 Sider 1990, S. 10.



Abb. 107 Der Erzähler zeigt auf die *Tabula Cebetis*, in: *Tabula Cebetis*, 1507, BL, Arundel 317, fol. 2v.



Abb. 108 *Virtus* zwischen *Aeternitas* und *Gloria*, in: *Tabula Cebetis*, 1507, BL, Arundel 317, fol. 20v.

die den Weg zur Tugend beschrieb und malte.⁶⁷² In der Illustration der Londoner Handschrift tritt allerdings die christliche Bildprägung der Tugend hervor, die sich in wichtigen Details von der Textvorlage unterscheidet.⁶⁷³ Der quasi-blematische Charakter der einzelnen Illustrationen zur *Tabula Cebetis* ist dabei offenkundig auf Interessen des Auftraggebers zurückzuführen.⁶⁷⁴

Angesichts der hier zusammengetragenen Erkenntnisse zur Darstellung von Tugend muss Memlings Bild (Abb. 101) noch einmal auf seine spezifischen funktionalen und medialen Dimensionen hin befragt werden. Welche Funktion könnte diese Tafel gehabt haben? Einiges spricht dafür, dass sie als Rückseite oder vielleicht eher

⁶⁷² Ebd., S. 2, verweist auf die Diskrepanz zwischen Text und Bild bei der Darstellung des Sitzes der Tugend: Ceres und Thetis umsorgen die Natur, Phoenix erneuert sich „with the odor of frankincense“.

⁶⁷³ Diese Handschrift war nach Sider 1990, S. 11, für Heinrich VII. bestimmt, weshalb in der persönlichen Dedikation am Ende Mars und *Studium* zu den zentralen Figuren werden, die die Tugenden des englischen Königs abbilden.

⁶⁷⁴ Vgl. Pfisterer 2021.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

als Deckel eines Porträts gedient hat. Die nur 0,4 Zentimeter dicke Eichentafel von Memlings Gemälde unterstützt die Vermutung, dass entweder auf der anderen, später abgespalteten Seite einst ein Porträt angebracht war oder aber die Tafel als leichter Deckel diente.⁶⁷⁵ Auch wenn der Erhaltungszustand des Bildes keine näheren Rückschlüsse erlaubt, so scheint die Verbindung mit einem – vermutlich männlichen – Porträt die sinnvollste Ergänzung zu der jungen Frau im Fels, da die Allegorie erst in dieser Kombination ihre volle Wirkung und ihr Bedeutungsspektrum entfalten konnte. Die personifizierte Tugend würde die von ihr verkörperten Eigenschaften an den Porträtierten weiterreichen, den Dargestellten gleichsam als tugendhaft qualifizieren. Zugleich wäre die Tugend für den Porträtierten Anleitung und Ansporn zum tugendhaften Dasein. An ihrer Schönheit würde sich ganz im Sinne des flandrischen Traktats seine Liebe zur Tugend und sein Begehren nach ihr entzünden. Bei Memling wird diese Vorstellung in eine neuartige direkte Ansprache und quasi durch Übertragung von Eigenschaften auf den Bildbetrachter umgesetzt. Tugendthematik, Erfindungsleistung und künstlerische Umsetzung zusammen lassen hier eine *Virtus generalis* entstehen, die letztlich wohl tatsächlich dem Anspruch genügte, den Matteo Bossi und seine Zeitgenossen formulierten, nämlich durch die Betrachtung von Bildern zu Erkenntnis gelangen zu können. Denn was hier mit der Darstellung einer enigmatischen Allegorie auf die Spitze getrieben wird, demonstriert zugleich die neuentdeckten Möglichkeiten der Tafelmalerei: Fernab literarischer Festsetzung eine visuelle Allegorie zu schaffen, die gerade durch Ambiguität den Betrachter zu fesseln vermag. Die Tugend im Felsenberg ist damit Ausweis der künstlerischen Inventionsleistung, die ohne Rekurs auf präzise benennbare Texte in der Lage ist, eine überzeugende Personifikation zu erschaffen. Exemplarisch wird hieran das prinzipielle Bestreben im 15. und 16. Jahrhundert nach einer eigenständigen allegorischen Visualisierung von Tugenden deutlich.

Wenn sich einige Tafelbilder der Personifikation als Ausdrucksform bedienen, um damit zugleich auf die Innovationsleistung ihrer Schöpfer zu verweisen, gewinnt die Frage der Autorschaft an Komplexität. Es zeigt sich hieran erstmals, dass die Personifikationen nicht mehr nur reine ‚Textgestalten‘ sind, die in Malerei überführt werden, sondern auch als eigenständige und von Anfang an in Bildform auftretende Ausdrucksform denkbar sind. Ebenso selbstverständlich wie zuvor in der Literatur wird damit das Potential allegorischer Figuren für die künstlerische Selbstreflexion in Anspruch genommen. Dies muss beim Umgang mit einigen

675 Comblen-Sonkes 1988, S. 82, vermutet dabei ein Frauenporträt, wie auch Winkler 1928 vorschlägt. Dülberg 1990, S. 288, und Campbell 1990, unterstützen diese Deutung, die das allegorische Bild als Deckel bzw. als Rückseite eines Porträts interpretieren. De Vos 1994, S. 164, möchte die Tafel als Teil eines größeren allegorischen Programms sehen, da Porträt-rückseiten bzw. Deckel bei Memling nur mit Devisen oder Wappen ausgestattet waren.

singulären Ikonographien mitbedacht werden, und so sei in diesem Zusammenhang noch auf ein ungewöhnliches Künstler selbstbildnis verwiesen, das fast ein Jahrhundert nach Memling die Dimension des Prinzips Personifikation aufzeigt: Das von Gaspard Masery 1559 geschaffene zweiteilige, wohl lebensgroße Bild, das den Maler auf der einen Bildtafel bei der Anfertigung des personifizierten Todes und auf der gegenüberliegenden den Tod selbst zeigt (der per se ein Grenzfall des Begriffs Personifikation ist), führt die Nutzung des allegorischen Bildmodus zur Hervorhebung von Künstlertugenden vor. Der Maler sitzt vor einer Staffelei und malt ein Bild des personifizierten Todes. Er attribuiert mit Zirkel, Laterne und Schlange, wobei er die kleine Ausführung auf der Leinwand auf der korrespondierenden Tafel in Lebensgröße mit seinen Devisen „Ars remanet“ (auf der hier nicht abgebildeten Rückseite) und „sine mensura“ verbindet (Abb. 109 a und 109 b).⁶⁷⁶ In zugeklapptem Zustand scheint sich dabei der Blick des Malers, der aus dem Bild geht, direkt auf den von ihm gemalten Tod zu richten. Das persönliche Motto verdichtet die Bildtafeln dergestalt, dass hier emblematische und allegorische Traditionen miteinander verflochten werden. Das Diptychon ist insofern ein wichtiger Beitrag zur Rolle der Personifikation im Tafelbild, als hier personifizierter Tod und Schaffensprinzip des Malers miteinander verbunden werden. Sowohl das außergewöhnliche Format als auch die Gegenüberstellung von Maler und geschaffener Allegorie des Todes sind bemerkenswert. Das Beispiel von Gaspard Masery ist im Kontext der enigmatisch verdichteten allegorischen Bildkompositionen in ganz Europa zu sehen. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Tafel Memlings mit der jungen Frau in Felsformation. Solche vermutlich auf einzelne Auftraggeber bzw. kleinere Rezipientengruppen zugeschnittenen Bildtafeln definieren die Allegorie als Bildform vollkommen neu.

Gezeigt werden konnte bisher, in welcher Weise sich die Rolle der Personifikation durch die gewählte mediale Ausdrucksform änderte. Die Leerstelle, die durch die Abwesenheit erklärender Texte vom Betrachter gefüllt werden muss, wird zum entscheidenden *Movens* der Bildallegorie. Dabei geht es vor allem um den Erfindungsprozess von passenden Attributen und Attitüden, um die jeweilige abstrakte Eigenschaft möglichst treffend darzustellen. Derartige Neuerfindungen von Attributen, die dem Betrachter, sollte er keine Hilfe durch eine Erklärung angeboten bekommen, große intellektuelle Anstrengungen abverlangen, lehnte Cesare Ripa übrigens später strikt ab und berief sich lieber auf antikische oder vermeintlich

676 Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M 1013, M 1014; auf dem Arm des Todes befindet sich zudem eine Banderole mit der Aufschrift „modicum iterum modicum“. Vgl. Amiet 1961 und Natale 2007, bes. S. 353 f. Überlegt werden kann zudem, ob der mit einschlägigen Attributen ausgestattete Tod physiognomische Ähnlichkeiten mit dem Künstler aufweist, blickt man etwa auf die prägnante Kinnpartie des Todes.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

109a



109b



Abb. 109 a und 109 b Gaspard Masery: *Selbstbildnis mit Tod*, 1559, 180,7 × 85,1 cm, Öl auf Leinwand, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M1013/M 1014.

antikische Vorbilder.⁶⁷⁷ Doch mit diesen Rätselbildern, wie sie gelegentlich in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts begegnen, erschöpfen sich die Personifikationen im Bild längst nicht. Machten bei allegorischen Kompositionen in der Buchmalerei zumindest der nebenstehende Text, Beischriften oder ähnliche ‚Paratexte‘ die dargestellten Figuren als Personifikationen kenntlich, ist die semantische Oberfläche von Memlings Tafel – und vergleichbarer Werke – eine vollkommen andere. Die mimetische Wiedergabe einer anmutigen Frauengestalt wie die überzeugende Darstellung von Landschaft und Felsenberg negieren zunächst die allegorische Dimension des Bildes, um sie sogleich wieder zu betonen, etwa mit den flankierenden Löwen oder der ungewöhnlichen, aller Wirklichkeitserfahrung widersprechenden Positionierung der Frau im Berg.

Evident ist, dass in den wenigen erhaltenen Tafelbildern mit weiblichen Allegorien die individualisierte Schönheit der dargestellten Frauengestalten zugleich der Deutung zuarbeitet. Die mimetischen Qualitäten der gemalten Allegorien erzeugen ein neues Spannungspotential. Während die Lebensnähe der anmutigen Tugend oder des betörenden Lasters in der Malerei den einzelnen Betrachter herausfordert, so erfüllen die abstrakten Verkörperungen in einem weitaus repräsentativeren Medium offenkundig eine andere Funktion: Der in feinen Pinselstrichen gefertigten *Virtus* Memlings stehen zur selben Zeit allegorische Bildfindungen gegenüber, deren ästhetischer Reiz offenbar auf gänzlich anderen Parametern fußt. In Bildteppichen begegnen allegorische Themen und mit ihnen Personifikationen seit dem Spätmittelalter ausnehmend häufig, doch die Beschaffenheit des Bildträgers erzeugt eine andere Semantik. Bildnerische Mittel wie in Buch- und Tafelmalerei entfallen, und die Übersetzung der Personifikationen mit Nadel und Faden impliziert neue Lesarten dieser Ausdrucksform.

⁶⁷⁷ Vgl. zu dieser Diskussion von modernen und traditionellen Attributen Gombrich 1986 [1948], S. 168f. Er verweist auf Ripas Vorwort, in dem die Präferenz für tradierte Symbole deutlich gemacht wird, so Cesare Ripa: *Iconologia* (1603): „Le Imagini fatte per significare una diuersa cosa da quella, che si vede con l’occhio, non hanno altra più cirta, nè più universale regola, che l’imitatione delle memorie, che si trovano ne’ Libri, nelle Medaglie, e ne’ Marmi intagliate per industria de’ Latini, e de’ Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio. Però comunemente pare, che chi s’affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere, le quali due macchie sono molto abborrite da quelli, che attendono con le proprie fatiche all’acquisto di qualche lode [...]“

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Eine beträchtliche Anzahl der bisher behandelten allegorischen Erzählungen erfahren auch eine Umsetzung in kostspielige Tapisserien, jedoch haben sich von diesen nur wenige Fragmente bis heute erhalten. Manche der textil aufbereiteten allegorischen Themen wurden bereits erwähnt: Eine Tapisserie, die die Geschichte von *Roi Modus* und *Reine Ratio*, umgeben von ihrem Hofstaat, zeigt, ist aus Brüssel dokumentiert.⁶⁷⁸ Tapisserien und Wandmalereien, die bisher vor allem als ‚ekphrastische Bestandteile‘ allegorischer Erzählungen in Erscheinung getreten sind, erfahren ab dem 15. Jahrhundert eine eigene Blüte und verleihen dem Prinzip Personifikation entscheidende Impulse. In vielen Inventaren finden sich Spuren allegorischer Bildwirkereien, denen keine erhaltenen Objekte mehr zugeordnet werden können. Im Folgenden soll es daher nicht um eine systematische Aufarbeitung allegorischer Bildteppiche des Untersuchungszeitraumes gehen (dies wäre ein Unterfangen für eine eigene Studie), sondern um die Frage, welche Rolle dieses Medium für die Weiterentwicklung der Personifikation zwischen Bild, Text und Performanz spielt. Insbesondere die kostspieligen textilen Bildträger bieten (oftmals älteren) allegorischen Erzählungen und ihren Personifikationen eine neue Bühne.

In vielerlei Hinsicht scheint die innere Textur der visualisierten Personifikationen auf den erhaltenen Bildteppichen eine ganz andere zu sein als bei den bisher analysierten Formen aus der Malerei im Kontext von Handschriften oder der Tafelmalerei. Schon das ‚persönliche Moment‘ der Bildbetrachtung entfällt angesichts der zumeist großformatigen Tapisserien, die durch ihre Anbringungsorte als wichtige und zudem äußerst kostbare Repräsentationsobjekte für ein größeres Publikum gesehen werden müssen. Die oft lebensgroßen Figuren erzeugten eine vollkommen neue Wirkung, die etwa im zeitgenössischen Festwesen genutzt wurde. Auch der physische Akt des Betrachtens dieser großformatigen, häufig flexibel im Raum angebrachten Objekte über eine längere Zeit hinweg und möglicherweise von unterschiedlichen Positionen aus ist ein anderer: Die Tapisserien dürfen daher nicht nur als ‚Bilder‘ und ikonographische Herausforderung wahrgenommen werden, wie häufig geschehen, sondern vor allem als Objekte, die eine andere Art der Interaktion erforderten als die kleinformatigen Allegorien, von denen bisher die Rede war.⁶⁷⁹

678 Vgl. Destrée 1895, S. 4. berichtet wird von einem 8 Meter breiten Werk aus dem Besitz von Philipp, Herr von Enghien.

679 Olson 2008, bes. S. 11–13, versucht diese rezeptionsästhetischen Grundlagen im Umgang mit spätmittelalterlichen und Renaissance-Tapisserien darzulegen, indem sie darauf verweist, wie Teppiche etwa in die Raumorganisation integriert waren und den Bewohnern Nischen und Rückzugsorte erlaubten.

Es lohnt erneut der Blick in die Literatur des Mittelalters. Bei der Lektüre zahlreicher mittelalterlicher Ekphrasen fällt auf, dass die gewebten Bilder, wie sie sich in diversen Überbietungstopoi vor dem Leser oder Zuhörer entfalteten, wie virtuelle Sehnsuchtsorte inszeniert werden. Hier stehen als Qualitätskriterien vor allem die Kostbarkeit des Objekts und die Fülle an Details im Vordergrund – im Gegensatz zur ebenfalls in der Ekphrasis thematisierten Wandmalerei, die vor allem durch illusionistische Qualitäten zu bestechen scheint. Die Tapisserie als Imaginationsort hat seit dem Hochmittelalter einen festen Platz in der Literatur: Das Schlafgemach der Gräfin Adèle von der Normandie, einer Tochter Wilhelm des Eroberers, das Baudri de Bourgueil so wortreich auskleidet⁶⁸⁰ und das in der Vergangenheit immer wieder zu Spekulationen Anlass gab, damit sei die *Tapisserie de Bayeux* zitiert, kombiniert geballte materielle Pracht mit überbordendem Figuren- und Formenreichtum.⁶⁸¹ Mögen bisher literarische Technik und künstlerische Praxis als zwei voneinander unabhängige Bereiche gegolten haben und lehnen gerade literaturwissenschaftliche Untersuchungen jeglichen Bezug zu erhaltenen Objekten entschieden ab, scheinen dort doch zumindest Erwartungshaltungen des höfischen Publikums reflektiert zu werden.⁶⁸² Oder, um es vorsichtiger zu formulieren: Selbst die überwältigenden (und offenkundig fiktiven) Bildeindrücke, die in der sogenannten *Adelae Comitissae* ausgebreitet werden, funktionieren nicht ohne die Kenntnis zeitgenössischer ästhetischer Kriterien. Denn bei aller rhetorischen Gebundenheit dieser Ekphrasen, die darauf abzielen, maximal kostbare Kunstwerke zu evozieren, scheint es durchaus eine Rolle zu spielen, dass innerhalb der allegorischen Erzählungen vor allem des späteren 14. Jahrhunderts bestimmte Medien als Projektionsfläche an Bedeutung gewannen. Das Spiel mit den Verweisen auf Malerei, auf Tapisserien und Skulpturen ist, wie bereits in Kap. 3.4 herausgearbeitet wurde, untrennbar mit allegorischen Darstellungsverfahren verbunden. Die Auslagerung von Handlungssegmenten auf ekphrastische Elemente war auch in der zeitgenössischen Chronistik üblich: Die Beschreibung von Hintergrundbildern implizierte Deutungen wichtiger Ereignisse,⁶⁸³

680 Zentral dazu Ratkowitsch 1991.

681 Zur Verbindung zwischen der Tapisserie von Bayeux und Baudri de Bourdeuil vgl. Otter 2001, S. 63. Otter weist zwar die Verbindung von Ekphrasis und tatsächlichen Artefakten vehement zurück, doch müssen solche literarischen Elemente in Zusammenhang mit den ästhetischen Erfahrungen und Erwartungen des Publikums gedacht werden – die Beschreibung einer kostbaren fiktiven Tapisserie ergibt erst einen Sinn, wenn der Rezipient sie zu realen Objekten in Bezug setzen kann.

682 Vgl. Wandhoff 2003 zur Ekphrasis im Mittelalter; eine neuere Studie rückt von den strengen Ekphrasis-Definitionen vorangegangener Studien ab, wie der von Knapp/Johnston/Rouse (Hgg.) 2015 herausgegebene Sammelband zeigt.

683 So in der berühmten Festmahlsbeschreibung aus den *Grandes Chroniques de France*, in der im Zusammenhang mit dem Besuch des römisch-deutschen Kaisers Karl IV. 1378 der Festsaal

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

bei denen mythologische, historische und allegorische Ebenen mühelos miteinander verschmolzen wurden. Bereits die Schilderung in Baudri de Bourgueils Lobgesang auf das Gemach der Gräfin Adèle stellt neben allegorischen und biblischen Ereignissen auch historische Begebenheiten dar. Die Tapisserie als literarische Argumentationsfläche fällt also zunächst in den Bereich der Ekphrasis.

Die zunehmende Präzision und Ausweitung dieser Beschreibungen, insbesondere bei allegorischen Sujets, koinzidiert im Spätmittelalter mit einem gesteigerten Interesse an den kostbaren Objekten auf dem höfischen Kunstmarkt. So nutzt unter anderem René d'Anjou in seinem *Livre du cœur d'amour espris* sehr umfangreich die Tapisserien als Argumentationsfläche. In den illustrierten Handschriften des Werkes fällt ihnen darüber hinaus eine besondere Rolle zu: In den Abbildungen wird ihr medialer Status offengelegt. Der Betrachter kann unterscheiden zwischen agierenden Personifikationen, die durch die Handlung führen, und den auf dem Bildteppich dargestellten Personifikationen, die dort ihre jeweilige *enseigne* präsentieren.⁶⁸⁴ Wenn sich Tapisserien aber in Texten als Demonstrationsmedium eigneten, scheint dies ein Indiz für die Verbreitung der kostbaren Objekte an den Höfen gewesen zu sein.

An den aufwendigen Bildwirkereien scheint sich so die Verbindung von geschriebenen Texten und höfischer oder religiöser Realität und Performanz am deutlichsten zu zeigen.⁶⁸⁵ Schon 1902 hob Eugene Müntz die Nähe von Literatur und Tapisserie hervor und nennt einige zentrale, heute größtenteils nicht mehr auffindbare Werke, die zeigen, dass komplexe allegorische Themen vor allem in den Tapisserien des ausgehenden Mittelalters eine große Rolle spielten. Hier wurden die zentralen Motive allegorischer volkssprachlicher Texte zusammengefasst.⁶⁸⁶ In ihrem Standardwerk zur burgundischen Tapisserie erwähnen Anna Buri Rapp und Monika Stucky-Schürer die Rolle allegorischer Bildthemen für die Herstellung von Bildwirkereien. Sie lässt sich jedoch größtenteils nur noch aus den Inventaren erahnen, und auch hier bleibt die Schwierigkeit, aus den Beschreibungen Rückschlüsse auf die dargestellten Bildthemen zu ziehen. Oftmals orientierte sich der Wert einer Tapisserie an der Zahl der

nicht nur in seiner momentanen Pracht beschrieben wird, sondern auch die Tapisserien im Hintergrund des Saales Erwähnung finden, die den Trojanischen Krieg zeigen. Vgl. ebenso den *Livre de l'Amoureuse Alliance* mit einer Schilderung mythologischer Teppiche sowie dazu Houdoy 1871.

684 Nievergelt 2012 zur Struktur des Textes; Ferré 2011 speziell „zur Rolle der Bildteppiche bei René d'Anjou: *Le Cœur d'amour espris* (Hg. Roussineau), S. 436: „En la salle avoit dix grans tapis de soye et tous batuz a or de l'ouvraige d'Arras [...]“ bzw. S. 453 f.: „La tapisserie de sa chambre estoit toute de satin cramoisy, brodé de fin or et de perles, a personnages telz que cy après s'ensuivent [...]“

685 Delmarcel 2000, S. 20, verweist auf die „théâtralité de la composition“, wie sie auch Weigert in mehreren Studien herausarbeitet, dazu Weigert 2010 und 2015.

686 Müntz 1902. Vgl. Jourdan 2001.

dargestellten Figuren und dem verwendeten Material, so dass in den Inventaren die genaue Art der literarischen Vorlage nicht erwähnt wird. Die Einträge in den Inventaren lassen jedoch immerhin die große Menge allegorischer Sujets erahnen.⁶⁸⁷ Noch immer ist die grundlegende Aufarbeitung der Tapisserie-Bestände vor allem des 14. bis 16. Jahrhunderts ein Desiderat, das auch neuere Publikationen kaum beseitigen können.⁶⁸⁸ Ein nicht unerheblicher Teil der heute erhaltenen Tapisserien befindet sich in Privatbesitz, womit eine systematische Aufarbeitung der erhaltenen Bestände derzeit kaum möglich ist. Selbst bei Versteigerungen tauchen immer wieder unbekannte allegorische Sujets auf. Die Zuschreibungen an bestimmte Werkstätten, die bis vor einigen Jahren notorisch auf flämischer Provenienz beharrten, sind in vielen Fällen kaum belegbar – und für die hier gehandelte Problematik ohnehin kaum relevant. Denn wenn beispielsweise eine Vorlage der französischsprachigen Literatur von flämischen Teppichwebern für einen französischen Hof realisiert wurde und die so entstandenen Objekte bei den verschiedensten Interessentenkreisen in ganz Europa Anklang fanden, zeigt sich, dass bei der Frage nach allegorischen Bildthemen die Lokalisierung der Tapisserien zweitrangig ist.⁶⁸⁹ Insbesondere in der politisch-diplomatischen Kommunikation erfüllten die Bildwirkereien eine wichtige Funktion. Schon die Burgunderherzöge bedienten sich der Wirkmacht großformatiger Textilien, um politische Repräsentationsbedürfnisse zu stillen.⁶⁹⁰ So ist etwa 1393 eine Schenkung des burgundischen Herzogs Philipp des Kühnen an den englischen Königshof belegt, die unter anderem eine Darstellung der Tugenden und Laster und eine *Histoire de Déduit et Plaisance* umfasste.⁶⁹¹ Im Inventar des Jean de Valois, Herzog von Berry, von 1416 lassen sich nicht nur mehrere Bildteppiche mit der Darstellung der sieben Todsünden nachweisen, sondern auch ein „Tappis du rommant de la Rose“ und ein „Tappis de Pèlerinage“ – womit bei letztgenanntem Eintrag überlegt werden kann, ob es sich um eine Umsetzung von Guillaume de Digullevilles Pilgerreisen handelte, der zu diesem Zeitpunkt berühmtesten Pilgerwegsdichtung.⁶⁹²

687 Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 386. Vgl. etwa Guiffrey 1887, S. 40: „[...] y a la Déesse d’Amours [...]“; ebd., S. 78: „Item, ung autre tappiz de fil delyé, de volerie, sur champ noir, à plusieurs personnages à cheval et à pié, et a escript dessus: *Vééz cy Jeunesse* [...]“ oder ebd., S. 89: „Item, ung petit drap de laine du Dieu d’Amours [...]“.

688 Souchal 1974; grundlegende Zusammenstellung u. a. bei Guiffrey/Müntz/Pinchart 1885, hier Bd. 3; Bertrand 2009.

689 Bertrand 2009 hebt die Divergenz von nationaler Zuschreibung und grenzübergreifender Herstellung für die erhaltenen großen Renaissance-Zyklen hervor.

690 Delmarcel 1999: Philipp der Kühne verwendete die Tapisserien in der politischen Kommunikation bekanntermaßen nicht nur als wertvolle Gaben, sondern auch bei festlichen Ereignissen; vgl. allgemein zur Verwendung des Mediums Brassat 1992.

691 Doutrepoint 1970, S. 329.

692 Guiffrey (1894–1896), Bd. 2, S. 210 bzw. S. 208.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Zumindest ansatzweise lässt sich über diese fragmentarischen Erwähnungen einschätzen, welche Vorreiterrolle allegorische Bildthemen bei der Herstellung der kostbaren Wandtextilien eingenommen haben müssen. Der *Rosenroman* ist als Tapisserie nachweislich mehrfach umgesetzt worden, allerdings sind die erhaltenen Spuren dieses berühmten Werks im Medium der Bildwirkerei dürftig. Dabei zeugt die thematische Akzentsetzung bei den Tapisserien von einer bewussten Auseinandersetzung mit der älteren und der zeitgenössischen Literatur. Ein um kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigter Bildteppich mit einer Darstellung aus dem *Roman de la Rose* ist nur ein letzter Nachhall der Bedeutung dieses allegorischen Textes für die Produktion von Wandtextilien (Abb. 110).⁶⁹³ Das heute in englischem Privatbesitz befindliche Objekt fasst mehrere zentrale Szenen des *Rosenromans* zusammen, die weniger erzählend denn repräsentierend auf die literarische Vorlage zu verweisen. Der Autor des *Rosenromans* ist mit einer Schriftrolle in den Händen am rechten Rand der Komposition eingefügt, und oberhalb der reichbevölkerten Szenerie erscheinen einige Verse aus dem langen Text des 13. Jahrhunderts.⁶⁹⁴ Tatsächlich entspricht der Auftritt zahlreicher Figuren nur bedingt dem narrativen Ablauf des *Rosenromans*. Die Tapisserie bietet vielmehr eine Vorstellung der wichtigsten Personifikationen aus dem *Roman de la Rose*, ohne auf eine spezifische Stelle in der Handlung zu rekurrieren. Der repräsentative und zugleich assoziative Charakter dieses Werkes steht im Vordergrund dieses Bildteppichs, und er ist zugleich charakteristisch für die Umsetzung allegorischer Themen in Tapisserie.

Allerdings stellt das Medium Tapisserie, seine spezifische Bilderzählung, aber auch die große Textproduktion der Zeit ganz besondere Anforderungen – an die damaligen Betrachter wie an die heutige Forschung und deren Deutungs- und Kontextualisierungsversuche. So entpuppen sich bei näherem Hinsehen einige der erhaltenen allegorischen Bildteppiche als Umsetzungen rezenter literarischer Vorlagen, die für die Auftraggeber der Tapisserien eine besondere Bedeutung gehabt haben dürften. Zu erwähnen wäre in diesem Kontext eine in der Eremitage in St. Petersburg erhaltene zweiteilige Tapisserie, die vermutlich einst aus noch mehr Teilen bestanden hat (Abb. 111). Das dargestellte Figureninventar begegnet zu einem großen Teil zwar auch im *Rosenroman*, doch bezieht sich diese Anordnung offenbar nicht, wie bisher vermutet wurde, direkt auf ihn, sondern auf eine der zahlreichen kritischen Auseinandersetzungen mit dem berühmten Referenzwerk Jean de Meuns und Guillaume de Lorris'. Eine nahezu unüberschaubare Menge an Personifikationen findet sich in diesem Teppich, Namensinschriften bieten eine Orientierung zu

693 Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 257, datieren den Teppich auf kurz vor 1465 und verorten ihn in eine Werkstatt in Tournai.

694 Ebd., S. 253–258.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 110 Schlusszene aus dem *Roman de la Rose*, Tapissérie, Wolle mit Seide, Gold- und Silberlahn, ca. 1465, 4,14 × 4,75 m, Privatbesitz.

den einzelnen Figuren.⁶⁹⁵ Der Angriff auf das *Château d'Amour* durch männliche Aggressoren und die Verteidigung der Festung durch weibliche Tugenden ist allerdings kein Motiv des *Rosenromans*. Ein bekannter Text des 15. Jahrhunderts beginnt mit einem kriegerischen Aufruf an eine Reihe allegorischer Figuren:

A l'assault, dames, a l'assault!
A l'assault dessus la muraille!
Ores est venu en sursault
Malebouche en grosse bataille!⁶⁹⁶

Was hier in der St. Petersburger Tapisserie gezeigt wird, ist zweifelsfrei der Angriff auf den Liebesgott, wie er sich auch als Auftakt des Textes und Beginn des ersten Buches von Martin le Francs *Champion des Dames* findet.⁶⁹⁷ Das wird dadurch bestätigt, dass die thronende und offenbar gerade gekrönte Figur nicht mit der Inschrift *Amour*, sondern abgekürzt als „le franc champion des dames“ ausgewiesen ist. Sie verweist damit zugleich auf den Schluss des Geschehens bei Martin le Franc. Dort wird der *Champion des Dames* von der personifizierten *Vérité* mit einem „chappelet de lauriet comme victorien“ gewürdigt – Anfang und Ende der literarischen Vorlage erscheinen hier als gewebtes Resümee.

Die andere Tapisserie, die bisher als Vasalleneid von *Bouche d'Or* an *Amour* interpretiert wird, zeigt zunächst sowohl im oberen als auch im unteren Register nicht mehr als die Übergabe von Dokumenten. Tatsächlich dürfte die in der zweiten Tapisserie dargestellte Übergabe von Schriften zwischen *Faux Semblant* und *Bouche d'Or* im unteren Register und die Übergabe eines gesiegelten Briefes zwischen *Amour* und *Bouche d'Or* im oberen Bereich auf das 5. Buch von Martin le Francs *Champion des Dames* zurückgehen, in dem zentral um die *Immaculata Conceptio* gestritten wird.

Die Darstellung des komplexen Geschehens aus dem *Champion des Dames* auf beiden Tapissereien scheint nur summarisch-evokativ die Zielrichtung des zugrunde liegenden Textes aufzurufen. Das Gewimmel von unzähligen allegorischen Figuren bezeugt, dass nicht eine einzige Begebenheit, sondern mehrere Momente des Textes illustriert werden. Repräsentiert wird literarisches Wissen: Die zentralen Rollen von *Amour* und *Bouche d'Or* belegen, dass hier kein anderes Werk als Martin le Francs *Champion des Dames* als literarisches Vorbild gedient haben kann. Die beiden in

695 Birjukowa 1965, Abb. 107–116. Birjukowa verweist auf die Inschrift R.S.L.A. auf dem Teppich am Fuße des Throns von *Amour* und auf ein A, das zentral direkt neben dem Schild über der Brüstung eingewebt ist. Zur Provenienz verweist Birjukowa auf Guiffrey / Müntz / Pinchart 1885, Bd. 3.

696 Martin le Franc: *Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 9, vv. 1–8.

697 Zu der literarischen Vorlage der St. Petersburger Tapissereien vgl. Teodorescu 2012.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

St. Petersburg befindlichen Fragmente des *Champion des Dames* sind also – bedenkt man die kritische Haltung Martin le Francs gegenüber dem *Rosenroman* – visuelle Zeugnisse einer leidenschaftlich geführten Debatte. So intensiv bereits um 1400 über diesen misogynen Text aus dem 13. Jahrhundert gestritten wurde, so pointiert sind die Reaktionen späterer Autoren auf den *Rosenroman*. Wenn sich also ein Auftraggeber oder eine Auftraggeberin eine Tapisserie auf der Textgrundlage des *Champion des Dames* und nicht des originären *Rosenromans* bestellte, so ist allein dies eine bedeutsame Entscheidung, mit der die Person Position in einer bis dato literarisch geführten Auseinandersetzung bezog.⁶⁹⁸ Auch für die Lesbarkeit der gezeigten Figuren spielt es eine Rolle. Überlegt man beispielsweise, dass es zu dem Text Martin le Francs seinerseits zeitgenössische Reaktionen gegeben haben mag, die allerdings nicht überliefert sind, relativiert dies die Komplexität der Darstellung. Dass für die Adressaten der Tapisserie die neuartige Figur *Bouche d'Or* auf den ersten Blick als Invention von Martin le Franc erkennbar war, scheint naheliegend, zumal der Autor selbst in seinen Texten an mehreren Stellen mit Tapisserie-Vergleichen operiert.⁶⁹⁹

Die Präsenz von ungewöhnlichen Figuren in einem so beliebten wie kostbaren Bildmedium jener Zeit scheint kein Einzelfall gewesen zu sein. Dass auch jenseits der Buchmalerei die Personifikation als Ausdrucksmittel neue Erfolge feierte, lässt sich insbesondere in den Tapisserien des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen, die die zeitgenössischen allegorischen Themen aufnehmen und sie so möglicherweise zugleich zum Gegenstand des höfischen Gesprächs machen. Sie liefern visuelle Synthesen anspruchsvoller Literatur und sind zugleich Zeugnis der literarischen Bildung ihrer Besitzer. Die (In-)Schrift spielt dabei eine große Rolle. Ein Maximum an Inschriften sollte viele der Kompositionen bereits für die Zeitgenossen verständlich machen bzw. auf den dahinterstehenden Ausgangstext verweisen – nicht zuletzt durch die Inserierung der Autor-Figur in der Tapisserie. Gleichwohl bleiben Deutung und Rekonstruktion zumindest aus heutiger Perspektive anspruchsvoll, da die meisten Serien nur fragmentarisch überliefert sind und auch der in die Tapisserie gesetzte Autor nur bedingt Klarheit bringt. Eine kleine Reihe allegorischer Tapisserien im Metropolitan Museum vermitteln in kleinformatigen Bildfeldern eine allegorische Hirschjagd, die von zahlreichen Personifikationen von *Natura* bis *Ignorance* bevölkert

698 In diesem Zusammenhang erscheint es auch interessant, dass schon die erste Kopie des Textes am burgundischen Hof nicht auf Zustimmung stieß und von Philipp dem Guten 1442 abgelehnt wurde, vgl. Swift 2015, S. 67.

699 So heißt es am Beginn des *Champion des Dames*: „Se tu parles d'art de peinture, / D'historiens, / d'enlumineurs, / D'entailleurs par grande maistrise, / En fust-il oncques de meilleurs? / Va véoir Arras ou ailleurs / L'ouvrage de tapisserie, / Puis laisse parler les railleurs / De l'ancienne pletterie“, vgl. Martin le Franc: *Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 8.



Abb. 112 Autorbild,
Tapisserie aus einer Serie mit
allegorischer Hirschjagd, um
1500, 92,4 × 88,9 cm, Wolle mit
Seide, New York, Metropolitan
Museum, Inv.-Nr. 65.181.22.

wird. Prominent erscheint dabei ein Bild des (unbekannten) Autors, dem ein Epilog beigegeben ist (Abb. 112).⁷⁰⁰

Eine ebenso prominente Situierung des Autors findet sich im umfangreichen Tapisserie-Zyklus *Los Honores*, der als neunteiliges Ensemble wohl zwischen 1520 und 1525 in der Werkstatt des Pieter van Aelst entstand.⁷⁰¹ Die für Kaiser Karl V. bestimmte Serie über Tugenden und Laster, die ursprünglich als *Tapisseryen van Fortunen* geplant war, ist zwar im Einflussbereich der Habsburger entstanden, doch die verantwortlich zeichnenden Programmentwerfer sind eindeutig im französischen Sprachraum zu verorten.⁷⁰² Bereits Emile Mâle spekulierte über eine Mitwirkung von Jean Lemaire de Belges, und Guy Demarcel bringt die Beteiligung von Rémy du Puys ins Spiel. Dass etwa der *Temple d'Honneur et de Vertus* und weitere Werke des Jean Lemaire de Belges für die Konzeption dieser Tapisserie-Serie von Bedeutung waren, scheint offensichtlich, obgleich jener Literat zum Entstehungszeitpunkt

⁷⁰⁰ Datiert werden können die erhaltenen fünf Bildfelder (Maße in diesem Fall 92,4 × 88,9 cm) auf ca. 1500 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468699>). Vgl. die Angaben bei Cavallo 1993. Eine Handschrift mit der allegorischen Hirschjagd hat sich in BnF, Ms. fr. 25429, erhalten.

⁷⁰¹ Madrid, Patrimonio Nacional.

⁷⁰² Joubert 1987 verweist darauf, dass die wenigen Herstellungsorte, die in der Literatur immer wieder genannt werden – Tournai, Arras, Paris etc. –, oft reine Fiktion seien.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

der Tapisserien nicht mehr aktiv war.⁷⁰³ Dabei wird dem Schöpfer der Textvorlage und des allegorischen Werks ein Platz in dieser Teppichserie eingeräumt: In der letzten Tapisserie, die den Hofstaat von *Dishonor* zeigt, erscheint rechts unten am Schreibtisch sitzend die Gestalt des Autors, der mit erhobenem Federkiel auf die von ihm verfasste Tugendserie verweist (Abb. 113).⁷⁰⁴ Damit wird deutlich, dass die gewebte Allegorie auf einen Text rekurriert und insofern nur bedingt als autonome allegorische Komposition gelesen werden kann. Allerdings sind weder in diesem umfangreichen Tapisserie-Zyklus noch in anderen erhaltenen Objekten, die allegorische Themen darstellen, klare Erzählmomente zu erkennen. Stattdessen werden dem Betrachter häufig fast lebensgroße Personifikationen gegenübergestellt. Es scheint, als wollten die Konzeptoren mit der Ordnung der Tapisserien eine visuelle Tugendanleitung geben, wie sie auch der abschließende Text formuliert, der über dem Haupt des Autors am Schluss der neunteiligen Tapisserien-Serie angebracht ist. Darin wird der Betrachter dazu aufgerufen, sich an der Ordnung, die in der Darstellung der Tugenden im Bild herrsche, ein Beispiel zu nehmen und sich nicht von den Sinnen, sondern von der Vernunft und den Tugenden leiten zu lassen.⁷⁰⁵ Sowohl die Inschriften als auch die zahlreichen Namensbeischriften, mit denen die einzelnen historischen, mythologischen und allegorischen Gestalten ausgewiesen werden, machen die Tapisserie zu einer Sammlung literarischer Fundamente und Ergänzungen. Obgleich die gewebten und gestickten Allegorien folglich ein wichtiges Bindeglied sind, um die Interaktion von Literatur und Kunst darlegen zu können, steht eine systematische Untersuchung dieses Bereiches noch aus.

Das mediale Gefüge zwischen allegorischen Tapisserien, Literatur und Theater wird deutlich, wenn man auf eine unscheinbare Handschrift des späten 15. Jahrhunderts blickt, die eine Kopie eines für Philippe le Bon gefertigten Textes ist. Unter dem Titel *Les trois Tapisseries de Turquie* beschreibt sie ausführlich das Aussehen von drei allegorischen Tapisserien. Irritierend ist angesichts der gewählten allegorischen

703 Mâle 1931; Delmarcel 1999, S. 148; Delmarcel 2000, S. 28, mit einer genaueren Auflistung der zugrunde liegenden literarischen Quellen.

704 Delmarcel 1999, S. 154. Denken lässt sich in diesem Zusammenhang auch an die Tapisserie über *Mort et triomphe d'Honneur* aus dem Musée de Cluny. Sie zeigt die menschliche Seele, wie sie in den Himmel aufsteigt, da sie sich in allen Tugenden übt. Auch hier ist der literarische Schöpfer der Didaxe, „l'acteur“, rechts in seiner kleinen Schreibstube dargestellt.

705 „Ergo perpetuus, si tibi Vis, Honor/Fama ac Nobilitas clara refulgeat,/Nec Fortuna sua te laceret rota,/Vel famosa notis Improbilas suis:/Fac pictura probo que docet ordine/Fac quinis Ratio sensibus imperet/Et prudens recolas hortus, Homo, deus/Quam seuus, fragilis, quamque severus est/Iam pressis vicium calcibus obterens/Cunctas excucias nequicias procul./Mox Astreae virgo clarior Hespero/Et Virtus reliquis cincta sororibus/Sic ornare animum se venient tuum,/Quod dignum omnigenis te facient laudis/Et desyderii comporis eris. Vale.“ Zit. nach Delmarcel 2000, S. 154.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 113 Detail aus der Tapissierie der Infamia mit der Darstellung des Autors, aus *Los Honores*, Tapissierie, 1520–1525, 5 × 10 m, Segovia, Museo de Tapices del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Thematik nicht nur die Provenienz der beschriebenen Teppiche, es stellt sich auch die Frage, ob hier fiktive Objekte beschrieben werden oder ob sich die drei beschriebenen Sujets doch auf existierende Werke beziehen, die nicht mehr identifizierbar sind.⁷⁰⁶ Die drei allegorischen Tapisserie-Serien werden so beschrieben: Die erste zeigt die Verbannung des Alters vom Hof der Venus; die zweite Tapisserie handelt von der Ehre und die letzte thematisiert ein allegorisches Bankett.⁷⁰⁷ Die Gattung des Textes ist insofern ungewöhnlich, als dessen Beschreibungen keinerlei Realitätsbezug zu haben scheinen, sondern es sich um allegorische Dichtungen für den burgundischen Hof handelt.⁷⁰⁸ Auch wenn die beschriebenen Bildwirkereien fiktiv sind, haben sie die realen Erfahrungen der Zuhörer zur Voraussetzung.⁷⁰⁹ Umso bemerkenswerter ist es, dass die letzte dieser drei allegorischen Tapisserie-Dichtungen mit der *Condamnation de Banquet* tatsächlich in Tapisserie umgesetzt wurde – allerdings offenbar erst zu

706 Erstmals verweist Jubinal 1840, S. 32–59, auf die Handschrift. Zu Beginn der Handschrift beschreibt der Autor den Moment, als er das erste Mal die Teppiche sah (ebd., S. 32): „Mon très-douté seigneur, pour ce que vous voyés voulentiers belles et riches tapisseries, mesmement quand elles portent signiffiance de quelque joyeuse nouvelleté, et que despiceça m’avez commandé bailler à vos tapissiers quelque matière de bonne sustance joyeuse pour récréation, aussi quelque instruction pour la tailler et appliquer à l’ouvrage de figurance de tapisserie. Je me suis advisé de vous présenter ung bref extrait de la belle tapisserie de Turquie, que je viz long-temps au palays impérial à Vienne en Austrisse, pendant au long des haultes murailles, ainsi que deux marchands du pays de Turquie l’avoient fait illec estandre pour en faire monstre, s’aucun l’eust voulu acheter, lequel extrait au cas qu’il vous plaise l’ouyr lire en manière d’un passe-temps, et qu’il vous soit agréable, vous pourrez s’il vous plaist le faire bailler à vos dits tapissiers pour figurer et appliquer en ouvrage; ou pourra diligence être faite de recouvrer des dits marchans leur dicre tapisserie, en cas qu’elle ne soit ailleurs vendue, et que la vouldissiez acheter.“

707 BnF, Ms. fr. 1193, „Comment Viellesse fut banie de la court de Venus“, „la tapisserie de Honneur“, „la tapisserie de la Condamnation de soupper et de banquet“. Vgl. Nicolas de La Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans/Verhuyck 1991); Scoumanne 1959; Zur Handschrift BnF, Ms. fr. 1193 vgl. auch Jubinal 1840. Vgl. zur Geschichte der Handschrift und der *Condamnation de Banquet* Logemann 2021, in der die hier skizzierten Aspekte ausführlich dargelegt werden.

708 Die *Tapisserie Chrestienne de Jean Germain* von 1460 ist ein wohl ungefähr zur selben Zeit verfasstes Lehrstück, das an einer Bildwirkerei allegorisch-christliche Inhalte zu vermitteln versucht. Vgl. Jubinal 1840, S. 60–62.

709 Schilderungen von Tapisserien mit Bezug zu realen Objekten existieren gleichwohl. Rebecca Olson nennt eine Handschrift aus Madrid mit einer Beschreibung einer Tapisserie der sieben Todsünden. Olson 2008, S. 90, Anm. 2, verweist auf Bauer/Steppe 1981, hier S. 91–99. Die besagte Handschrift findet sich in Madrid, Spanische Nationalbibliothek, Ms. 6015: „Significance de sept tapis / des sept pechez mortelz pour / guillaume pannemakere desquelz / a fait les patrons et ordonnance (maistre pierre van aelst peintre / d’anvers“. Zu dieser Passage auch Delmarcel 1999, S. 128. – Etwas anders gelagert ist der Fall in den sogenannten *Troyes mémoires*, die konzise Anweisungen für die Planung einzelner Tapisserien bereithalten, vgl. dazu Kane 2010.



Abb. 114 Das Bankett, aus *La condamnation de banquet*, Tapiserie, 1. Viertel 16. Jahrhundert, 5,50 × 3,60 m, Nancy, Musée de l'art lorrain.

Beginn des 16. Jahrhunderts.⁷¹⁰ Darüber hinaus ist die allegorische Vorlage variantenreich als *Moralité* überliefert.⁷¹¹ Welchen Stellenwert in dieser Konstellation die überlieferte Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts einnimmt, kann nicht beurteilt werden.⁷¹² Besser nachvollziehen lässt sich die Wirkungsgeschichte des Bildthemas: Die Herzöge von Lothringen besaßen höchstwahrscheinlich einstmals eine Serie mit diesen allegorischen Sujets, von denen sich noch heute in Nancy fünf Einzeltapiserien erhalten haben (Abb. 114). Sie veranschaulicht eine Moraldidaxe gegen Trunksucht und Völlerei.⁷¹³ Wie in anderen Tapiserien mit allegorischem Inhalt treten auch hier die zahlreichen Personifikationen mit Beischriften auf. Die einzelnen Teile der Serie

710 Mindestens belegt sind Umsetzungen dieses Bildthemas in Tournai für 1501, 1505, 1508, 1513 und 1518–1519, vgl. dazu Logemann 2021.

711 Jubinal 1840, S. 53, argumentiert gar, dass die Beschreibung sich konkret auf die in Nancy erhaltenen Tapiserien bezieht.

712 Zur Texttradition Pierre 1987, S. 5–15. Zum Text: Doutrepoint 1931; Jubinal 1838; Marot 1954.

713 Nicolas la Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans/Verhuyck 1991); Koopmans 2005.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

lassen weniger einen narrativen Zusammenhang denn eine Präsentation zentraler Motive des Textes erkennen. Um den Sinn der versammelten Personifikationen verstehen zu können, reicht freilich auch für den zeitgenössischen Betrachter die bloße Betrachtung der Tapisserien kaum aus. Es muss daher eine weitere, didaktische Form der Vermittlung und Erläuterung gegeben haben. Eine performative Darbietung, wie sie ja nachweislich mit der gedruckten *Moralité* existierte, wäre wohl die einfachste und verständlichste Kommunikationsform des Textes. Für den Fall der *Condamnation de Banquet* kann angenommen werden, dass es in irgendeiner Form einen Dialog über diese allegorischen Themen gegeben haben muss. Dies gilt aber nicht nur für die *Condamnation*, sondern für viele andere komplexe Themen der Tapisserie wie den *Champion des Dames* oder die fragmentarisch erhaltene allegorische Hirschjagd wie auch für das Genre als solches, das sich an aktuellen literarischen Themen abarbeitet.⁷¹⁴

Einen Dreh- und Angelpunkt dieser multimedialen Verschränkungen bildeten im französischen Sprachraum wohl wiederum die *Rhétoriciens*, die nicht nur für den Entwurf von allegorischen Erzählungen, sondern auch für die Choreographie höfischer Feste verantwortlich zeichneten.⁷¹⁵ Ihre Vorliebe für bildhafte Einschübe, wie sie bereits im vorangegangenen Kapitel hervorgehoben wurde, ist eine der Voraussetzungen für das neue Gefüge der Medien im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert.⁷¹⁶ Der repräsentative Charakter dieser allegorischen Tapisserien funktionierte übrigens bald in umgekehrter Richtung. Denn nicht nur Texte beeinflussen die Bild-Objekte. Wie Rebecca Olson in ihrer Studie zu Tapisserien in der englischen Renaissance hervorhebt, scheinen am englischen Hof manche der textilen Kunstobjekte (insbesondere aus Arras) von so großem Renommee gewesen zu sein, dass sie selbst zum Gegenstand literarischer Argumentation wurden: In den literarischen Texten des 15. und 16. Jahrhunderts werden existente Tapisserien zur Zielvorstellung erhoben.⁷¹⁷ Solche Bezüge in der Bewertung von Tapisserien lassen sich auch im frankophonen Bereich aufzeigen.⁷¹⁸

Wurde bisher eine enge Textbindung der Tapisserien konstatiert, so lässt sich bei einem weiter ausgreifenden Blick auf das Medium beobachten, wie sich die ursprüngliche

714 Die Tapisserien boten sich auch aufgrund ihrer variablen Hängung in großen Repräsentationsräumen als Ort der Kommunikation an; Olson 2013, S. 6, verweist auf Quellen aus der Zeit Heinrichs VIII., nach denen die bei einer freien Hängung entstehenden Nischen genutzt wurden für Versteckspiele, Konversationen und profanere Verrichtungen des höfischen Alltags.

715 Auf diesen Zusammenhang verweist auch Delmarcel 1999, S. 147, oder, wie François Rigolot formuliert: „Les peintres n’ont plus le monopole du dessin et de la couleur“. Vgl. Rigolot 1982, S. 39.

716 Vgl. vor allem Kap. 3.6 und 3.7.

717 Olson 2008, und Olson 2013.

718 Noch Rémy de Belleau liefert mit seiner Tapisserie von *Gombault et Macee* um 1560 eine detaillierte Beschreibung eines einst real existierenden Werkes, vgl. Eckhardt 1969. In seinen Schriften werden im Übrigen auch noch andere zeitgenössische Kunstwerke geschildert.

Textaffinität der Tapiserie im Laufe der Zeit veränderte und wie sie sich möglicherweise an die unterschiedlichen Interessen der Auftraggeber anpasste. Es entstanden zunehmend gewebte Kondensate hochkomplexer allegorischer Ausgangstexte, deren zahlreiche Inschriften die Vorlage nicht nur zitieren, sondern sie auch variieren beziehungsweise kommentieren. Schon ab 1500 weisen Kompilationen allegorischer Bildthemen im Stil von Vorlagenbüchern darauf hin, dass die Sujets manch allegorischer Bildteppiche (und anderer Medien) nicht mehr aus Originaltexten, sondern aus einer vorgefertigten Zusammenstellung gewählt wurden. Eugène Müntz zeigte bereits die Bedeutung der *Dictz moraux pour mettre en tapisserie* auf, die dem *Rhétoricien* Henri Baude zugeschrieben werden und die eben nicht nur für die Entstehung von Tapisseries, sondern auch von Wandmalereien von Bedeutung waren.⁷¹⁹ Diese mit anderen Materialien als „Recueil Robertet“ mehrfach kopierte und mit Miniaturen ausgestattete Schrift enthält Aufbereitungen mythologischer und allegorischer Bildthemen sowie Spruchweisheiten, die explizit für die Umsetzung in Tapiserie gedacht waren. Dabei lässt sich zugleich ein Wandel der Autorenfigur im Bild nachvollziehen: Zunächst noch in körperlicher Präsenz eng mit dem eigenen Text verknüpft, wie etwa in den genannten Beispielen der Hirschjagd, der *Honores-Reihe* und dem Fragment des *Rosenromans*, zeigt sich nach Andreas Bässler hier, wie die auktoriale Figur aus den allegorischen Kompositionen verschwindet, um schließlich nur noch in den Beischriften implizit mitgedacht zu werden.⁷²⁰ Zur Bedeutung des Autorenporträts bzw. seinem Verschwinden aus den Bildteppichen vom 15. bis zum 16. Jahrhundert finden sich bisher kaum Überlegungen, obwohl dieses Detail für die Wirkung allegorischer Sujets auf das zumeist höfische Publikum von eminenter Bedeutung ist, zeigt es doch, dass es sich bei allegorischen Tapisseries weniger um die Veranschaulichung einer Bilderzählung denn um die kostspielige Inszenierung eines Textes handelt, bei der die Figur des Autors einen Platz in der Tapiserie zugewiesen bekommt. Ob eine Tapiserie sich als gewirkte Variante eines literarischen Werks zu erkennen gibt oder ob ein allegorisches Bildthema auf Basis allgemeinverständlicher Komponenten vermittelt wird, muss im Umgang mit

719 Müntz 1902, ebenso in Nicolas la Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans / Verhuyck 1991), S. 35, verweisen die Herausgeber auf weitere Kompositionen dieser Art, sie nennen zudem noch Rémy Belleau als Autor solcher Kompositionsstückchen, wie sie Henri Baude vorlegte. Vgl. Scoumanne 1959. Zu BnF, Ms. fr. 24461: Kat. Ausst. Paris 2010, S. 290, Nr. 145.

720 Vgl. BnF, Ms. fr. 24461. Bässler 2009, S. 272, verweist auf weitere Handschriften mit Beschreibungen der Bildthemen in A: Paris, BnF, Ms. fr. 1716, fol. 47–67; B: Paris, BnF, Ms. fr. n. acq. 10262, fol. 45–60; C: Chantilly, Musée Condé, Ms. 510, fol. 55; D: Paris, BnF, Ms. fr. 24461, fol. 39–67; E: Chantilly, Musée Condé, Ms. 509, fol. 40; F: Paris, BnF, Ms. fr. 12490, fol. 118–122; G: Paris, BnF, Ms. fr. 1717, fol. 57f. Zur Handschrift BnF, Ms. fr. 24461 vgl. Grove 2001. Bereits Müntz 1902, S. 96, verweist auf die *Dictz moraux pour mettre en tapisserie* oder den „Recueil Robertet“, wie ihn Ziegler 2020 bezeichnet.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

den Bildteppichen durchaus eine Rolle gespielt haben. Im ersten Fall ist die Tapisserie auch als intellektuelles Statement des Besitzers zu einem größeren literarischen Werk lesbar, im anderen Fall sind es einzelne und miteinander kombinierbare Sujets, die beliebig platziert werden konnten.

Dass allegorische Literatur konfektioniert werden konnte, zeigt die Serie von allegorischen und mythologischen Zeichnungen, die als Vorlagen für verschiedenste Kunstwerke dienen sollten. Die beachtliche Verbreitung der *Dictz moraux* durch Abschriften beweist, dass es sich nicht um eine marginale Erscheinung handelt. Und so ist insbesondere der Überlieferungskontext dieser Sammlung an Bildmotiven aufschlussreich. In der Handschrift BnF, Ms. fr. 12490 etwa sind neben diesen *Dictz moraux*, die explizit als Vorlagen für eine bildliche Umsetzung ausgewiesen sind, diverse literarische Texte zusammengefasst. Unter anderem finden sich dort die *Trionfi* Petrarcas in einer französischen Version sowie Werke prominenter französischer Dichter.⁷²¹ Das bedeutet nicht, dass die von Henri Baude komponierte Sammlung von Bildsujets weniger anspruchsvoll als ein literarischer Originaltext gewesen wäre. Die Grenzen zwischen einem literarischen Text und einer Vorlage für Bildwerke waren fließend, und es ist zu vermuten, dass in der zeitgenössischen Perspektive Baudes *Dictz moraux* nicht als Musterbuch wahrgenommen wurden. Erst in einer Zusammenschau der diversen Texte und illustrierten Manuskripte, die textile Kunstwerke detailliert beschreiben und skizzieren, zeigt sich, wie eng die Verbindung zwischen der Anfertigung von Texten und repräsentativen Textilien tatsächlich war.

Ein weiterer bedeutender Aspekt ist die Nachwirkung literarischer Werke, die sich in Tapisserien niederschlägt. Die Bedeutung eines Textes lässt sich auch daran ablesen, dass er noch ein, zwei Jahrhunderte später als Vorlage für Bildwerkereien ausgewählt wurde. Die Analyse der erhaltenen Inventare und überlieferten Objekte zeigt, dass manche allegorischen Werke eine weitaus längere Wirkung hatten, als es die handschriftliche Überlieferungslage vermuten ließe. Wenn Christine de Pizan mit ihrem *Livre de la Cité des Dames* noch am englischen Hof des 16. Jahrhunderts in Form eines Tapisserie-Zyklus große Wertschätzung erfuhr und sich mehrere Bildzyklen in den Besitztümern hochrangiger europäischer Adliger befanden, so lässt sich daran erahnen, wie komplex die literarischen Interessen und medialen Verflechtungen gewesen sein müssen, die sich heute nur noch ansatzweise über Quellenrecherchen aufspüren lassen, da die Tapisserien allesamt verloren sind.⁷²² Die Personifikationen der *Cité des Dames*,

721 BnF, Ms. fr. 12490. Enthalten sind neben Henri Baudes „Plusieurs diz pour faire tapisserie“ und den „Triumphes de Petrarche“ verschiedene „Poésies“ von Jean Robertet; Georges Chastellain, Guillaume Crestin, François Villon, Jean Molinet, Octovien de Saint-Gelais und Clément Marot.

722 Vgl. Bell 2004, ebenso Olson 2008, S. 11f. Suzanne Groag Bell hat sechs weitere Serien recherchiert, sie befanden sich u. a. im Besitz von Margarete von Österreich, Luise von Savoyen

die Christine um 1400 schuf, begegneten offenbar noch nach langer Zeit in einem neuen Kontext und regten möglicherweise ihrerseits neue allegorische Zusammenhänge an.⁷²³

Die Verdichtung allegorischer Bildthemen erfolgte in kostspieligen Medien wie der Tapiserie vor allem durch die Fokussierung auf Personifikationen. Ohne Inschriften, ohne Kenntnis der zitierten literarischen Vorlage ist ein Erkennen des Bildthemas oft kaum möglich, vielleicht auch gar nicht intendiert.⁷²⁴ Die in den gewebten Allegorien angedeuteten Handlungssequenzen erscheinen so minimal, dass die Tapiserie als eine Art Ikonotext fungiert. Der Inventionsprozess, den Memling etwa in seiner Tafel sichtbar machte, verteilt sich bei der Tapiserie auf die Trias von Betrachter, Konzeptor und Autor. Die oft lebensgroßen Personifikationen, die auf vielen Tapisseries des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts begegnen, geben sich als Teil eines literarischen Diskurses zu erkennen und werden insofern erst durch die Interaktion eines vorgebildeten Publikums wirksam. Auch dies ist ein Zeichen, dass Personifikationen immer noch ein hochaktuelles Thema waren – zumal sie sich nun mit dem neuen humanistischen Interesse für Hieroglyphen, Embleme und andere Arten von Sinnbildern verbanden. Die Aufarbeitung antiken Quellenmaterials in größerem und in kleinem Format (wie etwa auf Medaillennrückseiten mit zahlreichen antiken Personifikationen) spielte hier ebenfalls eine Rolle.⁷²⁵ Spätestens mit der endgültigen Etablierung des Buchdrucks hatten dann aber Vorlagenbücher Hochkonjunktur, die allegorische Bildthemen auf- bzw. vorbereiteten, und so warb auch Gilles Corrozet im Vorwort seiner *Hécatomgraphie* von 1544 damit, dass jeder Nutzer Anregung für seine Phantasie fände: „Chascune hystoire est d’ymage illustrée Aussy pourront ymagers et tailleurs, Paintres, brodeurs, orfèvres, esmailleurs, Prendre en ce livre aulcune fantaisie.“⁷²⁶

und Anne von Bretagne. Möglicherweise liegt hier auch eine Reaktion auf die *Quèrelle des Femmes* vor, wie sie *Les controverses du sexe masculin et foeminin* hervorriefen, dazu Warner 2013, S. 109f.

723 Selbst vorgeblich flüchtige Ereignisse konnten durch die Umsetzung in das aufwendige und kostspielige Medium fixiert und retrospektiv interpretiert werden. Die heute in den Uffizien erhaltene Serie der Valois-Tapisseries, die nur auf den ersten Blick eine Momentaufnahme von höfischen Festivitäten und allegorischen Tableaus aus der Regierungszeit Karls IX. visualisieren, sind ein Beispiel dafür. Die ikonographische Invention, die hier in die Festdekoration gesteckt wurde, um politische Akzente zu setzen, erfährt durch eine mediale Umwandlung von ephemerer Festdekoration zu einem Bildteppich eine enorme Bedeutungssteigerung. Vgl. Yates 1959; Kociszewska 2016.

724 Dafür, dass Tapisseries zu allegorischen Bildthemen angefertigt wurden, gibt es zahlreiche Belege. So sind in Inventaren Titel für in Auftrag gegebene Tapisseries verzeichnet. Erhalten haben sich dagegen nur wenige Objekte. Vgl. Ysselstein 1969.

725 McGowan 2000; McAllister 1968.

726 Notin 2007, S. 339.

4.3 Vom Buch auf die Wand

Ganz ähnlich wie die Tapisserien zeigen auch die Wandmalereien des behandelten Zeitraums oft Allegorien. Hier gibt die allegorische Literatur des späten Mittelalters zahlreiche Fingerzeige, die die Bedeutung dieser Malereien erkennbar werden lassen. Christine de Pizan beschreibt in ihrem *Livre de la Mutacion de Fortune* einen Saal voller Malereien, der mit Personifikationen der *Artes liberales* und der *Artes mechanicae* gefüllt sei.⁷²⁷ Auffallend ist, dass in den Überlieferungsträgern der Bildstatus des Beschriebenen stets sichtbar gemacht wird: Die zugehörigen Buchmalereien übersetzen die Einlassungen des Textes als eine Bild-im-Bild-Darstellung. Christine ist bei der Betrachtung ihrer selbst entworfenen Fiktion zu sehen, wodurch, wie Ursula Peters hervorhebt, „ihre Zugehörigkeit zur externen Ebene auktorialer Ich-Rede“ gezeigt wird.⁷²⁸ Schon in den vielen Illuminationen wird offensichtlich, dass die Personifikationen oftmals als Kunstwerke dargestellt werden und nicht als Projektion der auktorialen Phantasie. Sie bekommen dadurch einen Zwischenstatus zugewiesen, der letztlich die Verwendung von Personifikationen außerhalb von Texten vorantreibt.⁷²⁹ Die Strategien der Anschaulichkeit in allegorischen Schriften weisen nicht nur der Tapisserie, sondern ebenso der Wandmalerei eine wichtige Rolle zu. Diese ekphrastischen Bestandteile reklamieren Erstaunen und Bewunderung auf vielfältige Weise. Kaum ein allegorischer Text kommt im 15. Jahrhundert ohne Hinweis auf ein gemaltes Bild in einem prachtvollen Palast aus. So beschreibt etwa Jean de Courcy in seinem *Chemin de Vaillance* fiktive Malereien der sieben Lebensalter im Palast der Welt.⁷³⁰ Das größte Staunen erregen dabei stets die verschiedenen Möglichkeiten der Augentäuschung und der scheinbaren Lebendigkeit, wie viele Autoren hervorheben. Wie im *Champion des Dames* das Schloss der Venus – herausragendes Werk des Architekten *Mondain Plaisir*, ein Blendwerk mit *Trompe-l'œil* und Ähnlichem – funktionieren auch andere besonders anschauliche Beschreibungen, darunter besonders prominent diejenigen des Jean Lemaire de Belges.⁷³¹

727 Joubert 2007, S. 109, zu den Beschreibungen der Malereien im Palast der Fortuna. Vgl. auch Brownlee 1991. Christine de Pizan: *Le Livre de la mutacion de Fortune* (Hg. Solente 1959–66), Bd. 1, vv. 7098–7106: „Les paremens et les nobleces/En .C. ans ne deviseroie,/ Qui y sont, ne je ne sarroie,/ Non feroit autre, tant soit sage,/ Car ou monde n’a bel ouvrage, Qui la ne soit principaument; [c] / Si est peinte moult richement/D’or et d’azur trestout autour/Et par les pillers fais a tour [...]“

728 Peters 2008, S. 225.

729 Vgl. etwa die in Kap. 3.4. genannten Beispiele.

730 Nievergelt 2012, S. 48.

731 Martin le Franc: *Champion de Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, hier vv. 1082f; vgl. auch Barbey 1985, S. 42.

Der kostbar ausgemalte Palast ist verbreiteter Topos in der allegorischen Literatur. Doch welche Bedeutung haben die literarischen Malereien für die Zeitgenossen dieser Texte? Festzuhalten ist zunächst, dass die realen Malereien aus dem Untersuchungszeitraum weitaus spärlicher erhalten sind als die Wandmalereien in den allegorischen Texten.⁷³² Dabei ist davon auszugehen, dass den bildreichen Schilderungen in den Texten eine ganze Reihe von realisierten allegorischen Bildprogrammen gegenüberstand. Ein solch seltener Glücksfall hat sich in Lausanne erhalten. Im Château Saint-Maire finden sich zwei Bildzyklen, die vom Besitzer Aymon de Montfalcon in Auftrag gegeben worden waren. Es sind zunächst die bereits vorgestellten *Douze Dames de Rhétorique*, die hier der Textvorlage entsprechend als Wandmalereien erscheinen – insofern sind die zwölf Personifikationen, die das Wesen der Rhetorik abbilden, nicht nur topisch geeignet, auf eine Wand gemalt zu werden, denn zumindest in Lausanne hat man sie realisiert (Abb. 115).⁷³³ Die heute nur noch schlecht erhaltenen und daher schwer erkennbaren Frauenfiguren unterscheiden sich signifikant von den aufwendigen Kompositionen in der Buchmalerei, sie scheinen mehr ein literarisches Zitat als eine Umsetzung des Textes zu sein. Die *enseignes*, die Selbstbeschreibungen der Personifikationen, die analog zum Attribut eingesetzt werden, bilden einen wesentlichen Bestandteil der Wandmalereien. *Gravité de Sens* etwa ist in ihrer Beschreibung, die auf der weißen Beischrift zu erkennen ist, wie in einen Mantel gehüllt. Mit ihrer rechten Hand zeigt sie auf das lateinische Zitat aus Psalm 16,5, mit dem auch im überlieferten Text die *enseigne* dieser Figur beginnt: „Dirigit dominus gressus meos in semitis suis.“⁷³⁴ Die Malereien verweisen so offensichtlich auf einen vorgängigen Text. Eine erzählerische Anordnung wird hingegen nicht angestrebt, denn die Frauenfiguren folgen vor allem einer symmetrischen Anordnung im Raum: Sie stehen den allegorischen Frauenfiguren eines weiteren bekannten Tugendkanons auf der anderen Seite gegenüber, den Alain Chartier im *Bréviaire des Nobles*⁷³⁵ entworfen hatte. Diese Figuren unterscheiden sich in der Wandmalerei nicht auffällig von den *Douze Dames de Rhétorique*. Die beiden für die Konzeption der Wandmalereien herangezogenen Texte passen vor allem strukturell zusammen. Auch im *Bréviaire des Nobles* werden mehrere tugendhafte Frauenfiguren vorgestellt, die insgesamt das Wesen der *Noblesse* abbilden sollen. Die Ikonographie

732 Sporadisch begegnen Reste von allegorischen Bildprogrammen in kleineren Kirchen: Eine Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern, die auf verschiedenen Tieren reiten, findet sich als Wandmalerei in Plampinet, Notre Dame des Graces (letztes Drittel 15. Jahrhundert).

733 Zu diesem Text und seinen Illustrationen vgl. Kap. 3.7, zu den Wandmalereien Mühlethaler 2007; Straub 2018.

734 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), 17/1–2, vgl. ebd., S. 144, Anm. 175, entsprechend zur Vulgata, Psalm 16,5: „Perfice gressus meos in semitis tuis, ut non moveantur vestigia mea.“

735 Alain Chartiers *Bréviaire des Nobles* findet sich ediert in Alain Chartier: *Poèmes* (Ed. Laidlaw 1988), S. 196–210; dazu auch Jonen 1974; Rice 1954.

4.3 Vom Buch auf die Wand



Abb. 115 *Precieuse Possession, Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Wandmalerei in Lausanne, Château Saint Maire.

dieses Freskenzyklus hat kaum etwas mit den illustrierten Handschriften gemeinsam, in denen die Personifikationen mit hoher Präzision und Raffinesse von den literarischen Beschreibungen in eine visuelle *enseigne* transferiert wurden – und so zeigt sich an diesem Punkt ein grundlegender Funktionsunterschied.⁷³⁶ Die Fresken in Lausanne im Château Saint-Maire zeigen keinerlei narrativen Zusammenhang, sondern bauen ganz auf der Kenntnis der in den Textvorlagen behandelten Personifikationen auf, die sogar Sequenzen aus der literarischen Vorlage als *enseignes* bei sich halten. Sie sind damit zunächst ein Bekenntnis der literarischen Interessen der Auftraggeber.⁷³⁷

Von den berühmten Galerien in Fontainebleau und einigen anderen, weniger zentral gelegenen Schlössern abgesehen weiß man heute wenig über die Wandmalereien, die allegorische und mythologische Bildthemen perpetuierten. Die erhaltenen

⁷³⁶ Vgl. etwa zum *Bréviaire des Nobles* Charron 2013.

⁷³⁷ Bei der Frage nach den Auswahlkriterien der Vorlagen ist jedoch Vorsicht geboten. Wenn den *Douze Dames de Rhétorique* Alain Chartiers *Breviaire des Nobles* gegenübergestellt wird, so stand bei der Auswahl des Freskenprogramms möglicherweise die numerische Harmonie im Vordergrund, weniger die spezifische Eignung der Bildprogramme für die Bewohner.

Malereien gewähren nur bruchstückhafte Einblicke in die Bildwelt, die sich zwischen Texten und realen Malereien entspannte. Einige wenige erhaltene Fragmente offenbaren, dass die gewählten Bildthemen ganz ähnlich wie die zeitgleich entstandenen Tapisserien gestaltet waren, was sich nicht zuletzt mit der Tatsache erklären lässt, dass dieselben Bücher zirkulierten, die komplexe allegorisch-mythologische Thematiken in eine anschauliche Form übersetzten. Anni Regond verweist auf die Verwendung von Kompositionen des „Recueil Robertet“ in der Galerie des Château de Busset – möglicherweise hatte der Autor Baude selbst Verbindungen zum Schlossherrn, der Familie Bourbon-Busset.⁷³⁸ Andreas Bässler nennt zudem die Schlösser Plessis-Bourré und Branzac in Loupiac als weitere Orte, an denen Henri Baudes *Dictz moraulx* in Malerei monumentalisiert wurden.⁷³⁹

Bei diesen fest installierten allegorischen Bildern stellt sich in noch stärkerem Maße als bei den Tapisserien die Frage nach den Nachwirkungen solcher Bildprogramme. Dass die gemalten Allegorien nicht nur als Modeerscheinungen zu sehen sind, sondern auch langfristig Wirkung entfalteten, zeigt die am besten erhaltene profane Wandmalerei mit Personifikationen aus dem 15. Jahrhundert. Es ist ein Fresko der *Artes liberales*, das kurz vor 1500 in Le Puy-en-Velay entstanden sein dürfte und in der Bibliothek der Kathedrale situiert ist.⁷⁴⁰ Die erhaltenen vier Figuren werden jeweils von ihrem prominentesten Vertreter begleitet: die *Grammatica* ist durch Priscian, *Logica* durch Aristoteles, *Rhetorica* durch Cicero und *Musica* durch Tubal charakterisiert (Abb. 116).⁷⁴¹ Die beigefügten Spruchbänder bieten eine Art Selbsterklärung der Personifikationen, wie sie in der rhetorischen Tendenz auch in den Texten der *Rhétoriciens* immer wieder zu finden sind. Der Grammatik etwa werden die Worte „Quicquid agant artes, ego semper praedico partes“ in den Mund gelegt, ähnlich weisen auch die anderen drei Figuren auf ihre Bedeutung hin.⁷⁴² Der Auftrag zur Wandmalerei findet sich in einer lokalen Chronik.⁷⁴³ Hier zeigt sich wie bereits bei der Bildwirkerei, dass die großformatigen Malereien nicht selten

738 Bohat-Regond 1981; vgl. ebenso Regond 1979; Bässler 2003.

739 Bässler 2003, S. 64.

740 Ring 1949; Leblond 2006.

741 Dulau / Albers 2013, S. 257–263. Die Zuordnung von *Artes* und prominenten Hauptvertretern ist auch in einer Variante aus dem Frontispiz einer *Bible historiale* um ca. 1400 bekannt, vgl. dazu Evans, Boethius and an Illustration to the *Bible Historiale* 1967; Evans, Personifications of the “Artes” from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century 1971; ebenso Kap. 2.1.

742 Der Logik ist die Beischrift „Me sine, doctores frustra coluere sorores“, der Rhetorik „Est mihi dicendi ratio, cum flore loquendi“ und der Musik „Invenere locum per me modulamina vocum“ zugewiesen. Vgl. Dulau / Albers 2013, S. 260f.

743 Die Chronik besagt: „Pierre Odin fit faire la librairie de ladite église, la peindre et estauffer ainsi qu’ est présentement“, zit. nach Dulau / Albers 2013, S. 262.

4.3 Vom Buch auf die Wand



Abb. 116 *Artes liberales*, vor 1500, Wandmalerei in Le Puy-en-Velay.

Bindeglied zwischen dem Medium Buch auf der einen Seite und dem höfischen Fest, der Performanz, auf der anderen Seite waren. Quellen aus dem Jahre 1533, die im Zusammenhang mit einem Einzug Königs Franz I. in Puy-en-Velais stehen, erlauben eine Annäherung an die Wahrnehmung dieser Ausstattung. Dazu zählt beispielsweise die Chronik des Étienne Médicis, der eine ausführliche Beschreibung der zu diesem Anlass geschaffenen *tableaux vivants* mit den sieben *Artes liberales* gibt und zudem auf die Fresken in der Bibliothek der Kathedrale verweist, obwohl diese fast 40 Jahre vor den Einzugsfeierlichkeiten entstanden sind.⁷⁴⁴ Auch an dieser Stelle wäre zu überlegen, wie der Dialog über derartige Personifikationen vonstattenging und inwiefern die gemalten *Artes liberales* zugleich didaktische Funktionen zugewiesen bekamen. Über die spezifischen Verwendungen dieser Fresken lassen sich zwar keine Hinweise finden, doch das Ineinandergreifen der verschiedenen medialen Ausdrucksformen kann man an diesem Beispiel gut nachvollziehen. Es zeigt wiederum die Situierung der Personifikation zwischen Literatur, Malerei und ephemerer Inszenierung. Die Merkmale der vier *artes* in Puy-en-Velais sind auch in der zeitgenössischen Literatur wie in den *Douze Dames de Rhétorique* und ihren *enseignes* zu finden, bei denen hier wie dort die Formulierung der Inschriften an die

⁷⁴⁴ Bohat-Regond 1981, S. 60–62. Für den Hinweis auf den Einzug des französischen Königs danke ich Philippe Cordez, der mich auf die Festlichkeit in Le Puy-en-Velais am 18. Juli 1533 aufmerksam machte. Zu den Feierlichkeiten auch Leblond 2006, S. 375. Dieses Arrangement oder „chaffault“ wurde offenbar durch junge Frauen personifiziert, ebd.: „de jeunes dames, toutes accoutrées de fin taffetas de diverses couleurs, à façons antiques et estranges, et leurs cheveux et testes à gaudailles et coiffes de chaynes d’or et d’autres façons de divers entrelassemens estranges.“

Inszenierung von Personifikationen denken lässt. Auffallend ist darüber hinaus die Belebung dieser Bildformen durch politische Ereignisse wie etwa den Besuch des französischen Königs. Dass (ältere) allegorische Bilder in das aktuelle politische Geschehen einbezogen wurden, spricht möglicherweise ebenso dafür, dass bestimmte Themengruppen sich lang anhaltender Beliebtheit erfreuten.⁷⁴⁵

Doch die großformatigen Allegorien auf Wänden wie auf Tapisserien verdeutlichen, dass das mediale Gefüge der Personifikation von anderen, externen Komponenten bestimmt wurde. Denn als fixe Ausstattungselemente spiegeln die Wandmalereien vor allem die Vorlieben der Auftraggeber, Besitzer und Bewohner – beispielsweise, wenn ganze Serien von Personifikationen aufmarschieren und dabei literarische Vorlagen zitieren.

4.4 Vorbild / Abbild

Neben den genannten großformatigen Anbringungsorten von Personifikationen lässt sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine weitere bedeutsame Komponente benennen, die das Gefüge der Personifikation als Figur zwischen Literatur und Kunst entscheidend verändert. Dass es seit etwa 1500 mit den *Dictz moraux* Vorlagenbücher für das Entwerfen von Allegorien gibt, ist ein wichtiger Schritt für die visuelle Transmission von Personifikationen,⁷⁴⁶ eine zentrale Bedeutung für den Umgang mit Bildallegorien und einzelnen Personifikationen hat jedoch die etwas später einsetzende Weiterentwicklung und Popularisierung der Druckgraphik. Zum einen kommt es nun vor, dass der bis dato übliche Weg: Allegorien und Personifikationen werden primär in den Texten entwickelt und dann in die Bildmedien

745 Die Verbreitung der *Artes liberales* in verschiedenen Medien zu verfolgen (vgl. etwa Verdier 1969) würde auch bedeuten, das mediale Interaktionsfeld zu bedenken, das in Puy-en-Velais offenbar ebenso wie vermutlich bei anderen Wandmalereien – wirkte. Im Château Ancy-le-Franc vermitteln viele Jahre später die Medaillons der *Artes liberales* das neue Selbstbewusstsein bei Zurschaustellung von adliger Bildungsauffassung und Kunstgeschmack: Nicht nur Fragmente von Skulptur, auch eine Leinwand im Hintergrund rechts neben *Geometrie* bilden ein ungewöhnliches Element. In der *Chambre des arts*, die um 1555 entstand, werden die klassischen Personifikationen mit ihren Exempla dargestellt. Neben dem Einfluss stilistischer Errungenschaften aus Fontainebleau, für Ancy-le-Franc natürlich von größter Wichtigkeit, zeigt sich, dass für die fest installierten Fresken auch ephemere Vorlagen denkbar sind. Usher 2013 zeigt bei der Rezeption mythologischer Stoffe diese Interaktion von aktuellem Geschehen, Installationen der Festkultur und den erhaltenen gemalten Galerien in ausgewählten französischen Renaissance-Schlössern auf. Zu Ancy-le-Franc vgl. Barbet-Massin / Frommel 2010. Zur Innenausstattung vgl. Bélime-Droguet 2004.

746 Zu den *Dictz moraux* siehe oben.

4.4 Vorbild/Abbild

übertragen, verkompliziert und in einigen Fällen sogar ganz umgekehrt wird.⁷⁴⁷ Zum anderen kann sich das Verhältnis von präzise benennbarer Bedeutung und Überdeterminiertheit der allegorischen Verkörperungen durch das neue Verhältnis der Medien verschieben.

Eine – wohl anekdotische – Begebenheit, die Barthélemy Aneau als Einleitung seiner 1552 erschienenen *Imagination poétique* schildert, zeigt die neuen Möglichkeiten dieser veränderten Relation von Text und Bild. Im Gespräch mit einem Lyoneser Graveur verweist dieser auf einen Stapel von Vorlagen, die nach beiderlei Dafürhalten keine Bedeutung hätten. Aneau beschließt daraufhin, den Bildern nachträglich durch einen Text (den er schließlich in Latein, Griechisch und Französisch anfertigt) eine Bedeutung zu geben.⁷⁴⁸ Diese retrospektive Bedeutungszuweisung hat eine gewisse Relevanz für die Entstehung allegorischer Bildzyklen, denn das Phänomen der retrospektiven Bedeutungszuweisung tritt damit früher auf, als von der Forschung bisher angenommen. Sie hatte es vor allem mit der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht; als Musterbeispiel dafür gilt Giambolognas Raub der Sabinerinnen, dessen Thema erst nachträglich festgelegt wurde.⁷⁴⁹ Noch wichtiger ist freilich, dass nun bei der Wahl der Vorlagen für viele weitere Kunstwerke und Objekte die Druckgraphik eine Hauptrolle zu spielen beginnt, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts weiter ausdifferenziert. Es lassen sich unzählige Kompositionen mit Personifikationen auf Druckvorlagen zurückführen, die im Unterschied zu den allegorischen Erzählungen des ausgehenden Mittelalters immer in einer gesamteuropäischen Perspektive betrachtet werden müssen.⁷⁵⁰ Beginnt in Frankreich erst in den 1540er Jahren eine spürbare Intensivierung druckgraphischer Tätigkeit, haben sich die Übertragungswege von allegorischen Werken in ganz Europa zu diesem Zeitpunkt bereits merklich verschoben.⁷⁵¹ Und so lässt sich beobachten, dass viele Freskenzyklen, Tapissereien, Emailleobjekte etc. auf Vorlagen aus häufig reproduzierten Drucken zurückzuführen sind. Durch Rückgriffe auf Stiche von Gian Jacopo Caraglio, René Boyvin oder Adriaen Collaert (um nur einige Beispiele zu nennen) entsteht eine ubiquitäre Verfügbarkeit von Vorlagen für Personifikationen und mythologische Figuren. Immer häufiger werden nun Kompositionen, Stilmerkmale und Ikonographien europaweit austauschbar gemacht, und nicht nur die beträchtliche Menge italienischer und niederländischer Werke und Stichserien, die auf einmal übersetzt bzw. adaptiert werden, verändert sukzessive

747 Übergreifend dazu Armstrong 1990; Parshall/Landau (Hgg.) 1994; Kat. Ausst. L. A. 1994; Zorach/Rodini (Hgg.) 2005.

748 Fontaine 1994, S. 67.

749 Cole 2008; vgl. auch die Beiträge in Nagel/Pericolo (Hgg.) 2010.

750 Brown 1995.

751 Vgl. dazu Zerner 1969, Kat. Ausst. L. A. 1994.

die französische Bildwelt.⁷⁵² Dies ist für das 16. Jahrhundert längst erkannt und vorrangig im Zusammenhang mit der Schule von Fontainebleau untersucht worden.⁷⁵³

Für die Personifikationen, die zuvor durch die Feder der Literaten entstanden, bedeutet dies allerdings tiefgreifende Veränderungen. Indem der einst primär an Sprache rückgebundene Kontext der personifizierten Abstrakta nun vorrangig zu einer visuellen, teils ganz von Texten unabhängigen Argumentation wird, fallen Sprachbarrieren weg, die zuvor die Wege manch allegorischer Bildfindung begrenzt hatten.⁷⁵⁴ Die Grundbedingungen der neuen Medien bestimmen die Ausgestaltung der Personifikation, ihr Format, ihre Anzahl und ihre Ausrichtung.⁷⁵⁵

Mit diesen kurzen Einblicken in die Möglichkeiten eines medienspezifischen Umgangs mit Personifikationen lassen sich auch jene Umwälzungen verstehen, die die allegorischen Verkörperungen neben den zeitgleich aufkommenden Emblemen zum mitunter wichtigsten Ausdrucksmittel in den Künsten werden lassen. Das Zeitalter auf den engen literarischen Kontext beschränkter Personifikationen neigt sich dem Ende zu, die ‚Einbahnstraße‘ der allegorischen Verkörperungen, die stets vom Text zum Bild führte, verliert an Bedeutung. Mehr noch: Die mediale Verbreitung von Personifikationen in Tapissereien, Tischgefäßen, in Wandmalerei und Druckgraphik führt immer häufiger zu einer Umkehrung des Weges, vom Bild zurück zum Text. Jedenfalls ist dies die Vorstellung, die etwa Peletier du Mans in seiner *Art poétique* oder auch Ronsard in seinem *Abrégé de l'art poétique* aufrechterhalten, indem ihre Figuren sich an dem orientieren, was sie in der bildenden Kunst gefunden haben.⁷⁵⁶ Insbesondere die Schwierigkeit, die Beschreibung realer wie aus fiktiver Objekte in den Dichtungen der Pléiade auseinanderzuhalten, ist für den Umgang mit den zeitgleich entstandenen Malereien und Skulpturen kennzeichnend.⁷⁵⁷ Die von Françoise Joukovsky beschriebene Mehrdeutigkeit der Kunstbeschreibung zwischen Epideixis und Ekphrasis verdeutlicht dieses Problem für den Rezipienten, wenn die Pléiade-Dichter sowohl aus fiktiven wie realen Kunstwerken gleichsam Ekphrasis entstehen

752 Hier ist ein besonderes Augenmerk auf die Antikenrezeption zu legen, wie sie in mehreren Stichwerken demonstriert wird, vgl. Pfisterer 2012. Zu den niederländischen Stichserien mit Personifikationen vgl. Shamos 2015.

753 Vgl. zusammenfassend Kat. Ausst. L. A. 1994; Brown 1995.

754 McGowan 2000 mit Darlegung der aus Italien übertragenen Quellen.

755 So lässt sich exemplarisch an einer von Bernard Palissy gestalteten Platte zeigen, dass sich die Gestalten um die Hauptpersonifikation der *Temperantia* vor allem dem queroblungen Format anpassen mussten. Insofern war es weniger eine inhaltliche, denn eine formale Entscheidung, passende Gestalten um die Personifikation zu gruppieren. Vgl. dazu Ballot 1924, S. 30, pl. 36; Kat. Louvre. Les Objets d'art 1994, S. 153–154.

756 Perrier 1995. Vgl. auch Meerhof 1986; Joukovsky 1991 zur Rolle der bildenden Künste bei Ronsard und Du Bellay; zu Ronsard vor allem McGowan 1985 und McGowan 2015; Ford 1986 und 1997; Campo 1998; übergreifend auch Lecoq 1975.

757 Vgl. auch Kooji 2004.

4.5 Mobile Objekte

lassen: „Pour la Pléiade, toute description tend plus ou moins à l'ekphrasis, parce que l'intérêt que ces poètes y prennent lui confère ampleur et autonomie: elle devient alors un tableau en soi.“⁷⁵⁸ Zahlreiche Dichter übten sich in Kunstbeschreibungen an existierenden Vorbildern – der Kunsthistoriker Philip Ford verweist auf Pontus de Tyards Entwürfe für das Château d'Anet, das in den *Douze Fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture, et les epigrammes* erwähnt wird.⁷⁵⁹ Dass beispielsweise für die antike *Tabula Cebetis* recht bald in Frankreich Übersetzungen und illustrierte Drucke geschaffen wurden, passt zu dieser Tendenz. Die intensive Auseinandersetzung der Dichtung mit den bildenden Künsten bedeutet insbesondere für das Prinzip Personifikation eine grundlegende Erneuerung.⁷⁶⁰ Doch auch bewegliche und ephemere Objekte eigneten sich für eine Erprobung und Vervielfältigung von Personifikationen.

4.5 Mobile Objekte

Das Ineinandergreifen verschiedener Bildmedien ist für die Wirkmacht von Personifikationen für die Zeitgenossen von großer Bedeutung. Zu den Tapisserien und Wandmalereien, die zumeist komplexe allegorische Texte verhandelten bzw. zeichnerhaft zusammenführten, gesellen sich mit Beginn der Frühen Neuzeit andere Repräsentationsobjekte als Träger allegorischer Personifikationen. Sie hielten vermehrt profane Bildthemen bereit. Kostbare Salzstreuer, Platten und andere Objekte hatten nicht nur einen Platz auf der Tafel oder auf den eigens für die Schau errichteten Kredenzen, sie eigneten sich auch im politisch-diplomatischen Geschenkverkehr.⁷⁶¹ Spätestens ab dem 16. Jahrhundert gerieten sie zur seriell gefertigten Modeerscheinung. Schon im Mittelalter gehören kostbare Tischgefäße zu den wichtigsten Elementen subtiler höfischer Kommunikation, an denen sich künstlerische und technische Invention erproben ließen. Obwohl vergleichsweise wenige dieser fragilen Objekte

758 Joukovsky 1991, S. 130.

759 Ford 1997, S. 13; umfassend Marek 1999, zum Werk des Autors.

760 Diese Mechanismen des Austausches, so scheint es, werden zuerst dort in Bewegung gesetzt, wo sich Texte und Bilder auf neutralem Boden begegnen. Dass die Skulptur für die Invention von Personifikationen in Frankreich noch eine eher untergeordnete Rolle spielte, mag auch darin begründet liegen, dass großformatige und der Öffentlichkeit zugängliche Objekte wenig Spielraum für Ikonographien ließen, die ohne eine leicht verfügbare Textreferenz auskommen mussten. Und so erschöpften sich hier die Beispiele im üblichen Kanon der Tugenden, die als längst erprobt gelten konnten, so etwa Jacques Du Brœucqs Kanon der Tugenden, die den ca. 1540/1549 erbauten Chorraum der Stiftskirche in Mons zieren. Dazu vgl. Kavalari 1994, S. 348–381.

761 Beispiele etwa bei Bimbenet-Privat 2011, S. 57–65. Brown 2011, S. 34, analysiert ein venezianisches Banquett für Anne de Foix, bei dem mythologische Gestalten und u. a. eine nackte Sirene die jeweiligen Gänge als ephemere Aufbauten (wohl aus Zuckerwerk u. a.) zierten.

erhalten sind, ist an diesem Kleinformat sehr präzise der damalige Stand von Kunst und Technik zu erkennen.⁷⁶² Die Emaillier-Kunstwerke des späten 15. und vor allem des 16. Jahrhunderts sind zwar weniger ein Ort ikonographischer denn technischer Invention, in ihrer Perpetuierung gängiger Bildthemen sind sie für das Gesamtbild allegorischer Repräsentationen aber nicht weniger wichtig. Vor allem in Limoges als dem wichtigsten Produktionsort dieser Objekte spezialisierte man sich zunächst auf die Vermittlung grundlegender mythologischer Bildthemen und Allegorien, die größtenteils auf verbreitete Stichvorlagen zurückgehen.⁷⁶³

In der politisch-sozialen Kommunikation werden diese Tischkunstwerke zu einem wichtigen Bindeglied in der Zusammenführung von allegorischer Tugenddarstellung und Besitzer (oder Beschenkten). Erstmals lässt sich hier sehr deutlich der ausschließlich visuelle Übertragungsweg von Personifikationen bzw. mythologischen Figuren nachvollziehen. Die literarischen Inventionen, deren Weg in die Buchmalerei und andere Medien in den vorangegangenen Kapiteln nachgezeichnet wurde, werden nun oftmals von künstlerischer Invention und Reproduktion abgelöst. Die entscheidenden Veränderungen ereignen sich vor allem im Verlauf des 16. Jahrhunderts, wie an dieser Stelle nur exemplarisch ausgeführt werden soll: Wenn die Göttin Ops nach der Stichvorlage Caraglios in verschiedenen Kleinobjekten ein Leben als personifizierte *Abundantia* führt, zeigt sich, dass hier andere Prioritäten bei der Schöpfung von Personifikationen gesetzt werden (Abb. 117). Das Medaillon zeigt eine Verkörperung der *Abundantia*, die inmitten von zahlreichen Putti mit dem Füllhorn attribuiert ist und mit einem Griff an ihre Brüste Milch zu vergießen scheint. Das Werk Léonard Limousins von ca. 1540 orientiert sich offenkundig an dem populären Stich Caraglios aus der Serie der antiken Götter (Abb. 118).⁷⁶⁴ Die Übergänge zwischen antiker Göttin und abstrakter Personifikation sind auch nach zeitgenössischen Interpretationen fließend. Die Semantisierung der Figur mit einerseits mythologischen Komponenten, andererseits mit polyvalenten allegorischen Elementen ist ein bedeutsamer Schritt, der die Anschlussfähigkeit von Personifikationen in verschiedene Kontexte garantiert.

Wie viele seiner Zeitgenossen hat der Emaillier die Stichvorlage mehrfach benutzt. Bemerkenswert ist indes, dass er unterschiedliche Akzentuierungen setzte. Die

762 Verschiedene Objekte nennt etwa Buettner 2001.

763 Vgl. u. a. Wardropper 2004. Signifikant ähnlich erscheint auch eine Gruppe von Emaillier-Kerzenleuchtern, die auf der Oberseite das Porträt des bzw. der jeweiligen Adligen und auf den anderen Flächen mythologische Szenen bzw. Tugenden zeigt, um damit die Tugenden des Porträtierten hervorzuheben. Daneben werden auch standardisierte Motive der christlichen Ikonographie verbreitet.

764 Das Objekt ist aus der Sammlung Lady Mount, vgl. Verdier 1967, Nr. 104. Die Orientierung an Caraglios Stichen nach Rosso Fiorentino war sehr verbreitet, dazu zusammenfassend Beyssi-Cassan 2006, bes. S. 190.

4.5 Mobile Objekte

Abb. 117 Guiseppe Caraglio: *Ops*, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, 21,5 × 11 cm London, British Museum, Inv. Nr. 1853,0709.93.



Abb. 118 Leonard Limousin: *Abundantia*, 1540–1549, 22,3 cm Ø, Baltimore, MD, Walters Art Museum.

dargestellte Nackte ist dadurch sowohl Verkörperung eines abstrakten Begriffes als auch antike Gottheit. Bedeutung wird in diesem Fall durch die visuellen Parallelen produziert. Damit wird genau das, was Barthélemy Aneau ironisch formuliert hat, nunmehr zur Grundvoraussetzung bei der Erschaffung von Personifikationen im Bild: Die Zuweisung des Begriffs an die Figur erfolgt retrospektiv.

Die Verwendung allegorischer Bildthemen und die fast ornamentale Integration von Personifikationen in verschiedene Arten von Prunkgeschirr mögen auf den ersten Blick vielleicht keine allzu großen Neuerungen in die Bildwelt einbringen. Jedoch erzeugt allein die Perpetuierung von wenigen Motiven den Effekt, dass bestimmte Figuren einen weitaus höheren Bekanntheits- und Verbreitungsgrad erlangen, als dies zuvor durch die Tafelmalerei oder Tapiserie der Fall gewesen ist. Figuren wie Ops/*Abundantia* sind aufgrund ihrer Haltung und Körperform kopierwürdig, ohne dass ihre Bedeutung zwingend mittransportiert werden muss – die abstrakten Verkörperungen, die im Endergebnis für den Betrachter entstehen, erscheinen teils sogar als ‚Nebeneffekt‘. Dieses Zitieren von Vorlagen lässt sich bei vielen Kleinobjekten beobachten. Manche Keramikwerke scheinen dabei nicht nur einzelne Figuren, sondern sogar druckgraphische Vorlagen der Zeit zu imitieren – bis hin zur Übernahme des erklärenden Textes, wie Bernard Palissys Keramik mit einer Allegorie des Wassers zeigt (Abb. 119).⁷⁶⁵ Die auf einen Stich von Raphaël Sadeler zurückgehende Anordnung nimmt die Merkmale des Kupferstichs auf, und die umlaufende Schrift, die der Erklärung der Allegorie gilt, verweist auf die Provenienz dieser Konzeption aus der Druckgraphik. So verschiebt sich zumindest in einigen Medien der Inventionsprozess der Personifikation. Gut nachvollziehen lässt sich dies an den verschiedenen Adaptationen der Nymphe von Fontainebleau.⁷⁶⁶ Nicht mehr nur attributiv zu lesende Elemente bestimmen die Figuren, sondern primär der Entwurf eines idealschönen Körpers.

Parallel zu den bisher vorgestellten Medien begegnen Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert vermehrt auch in einem anderen Kontext, nämlich als bewegte und vergängliche Bilder in Aufführungen, die als Bindeglied alle bisher genannten Erscheinungsorte der Personifikation zusammenführen.

765 Vgl. dazu auch Usher 2013, S. 14. Amico 1996, S. 37–40, verweist auf die Übernahme dieser Komposition aus einem Stich von Raphaël Sadeler.

766 Amico 1996, S. 37–40, beschreibt die Bearbeitungen des Motivs durch Bernard Palissy, René Boyvin, Pierre Milan und andere.

4.6 Performativität

Wie bereits mit Verweis auf Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* beschrieben, gewinnt seit dem ausgehenden Mittelalter die performative Vermittlung von Personifikationen an Relevanz. Sie ist zunächst als Text, dann auch als Moraltheater nachweisbar.⁷⁶⁷ Einen deutlichen Zuwachs solcher Darbietungen gibt es vor allem ab dem Ende des 15. Jahrhunderts.⁷⁶⁸ Hier werden dem Prinzip Personifikation zweierlei Aspekte zugefügt.

Zum einen ist es die Verbindung von Ort und Figur, die sowohl in religiösen als auch in profanen Aufführungen ausgespielt wurde: Nicht selten bestimmt die urbane Topographie die Figuren, die in den einzelnen Stücken auftreten. Öffentliche Schauspiele fanden in allen größeren französischen Städten statt. In Paris lässt sich die Überlagerung von Allegorie und Ort am besten erkennen, sind doch zahlreiche Ereignisse gut dokumentiert. In der *Moralité à cinq personnages* von 1484/85 werden beispielsweise ganz bewusst Personifikationen und Orte der Stadt zusammengeführt. Das Stück kreist um die *Fontaine du Ponceau* bzw. *Fontaine de la Reine* und gruppiert die entsprechenden Personifikationen um diese Orte.⁷⁶⁹ Die *Fontaine du Ponceau* figuriert noch viele Jahre später in allen wichtigen Herrschereinzügen der Stadt an prominenter Stelle. In der genannten *Moralité* wird die Quellen-Metaphorik für eine Eloge auf die Stadt Paris verwendet, die mit der mythologischen Figur des Paris durch fünf Figuren verbunden ist.⁷⁷⁰

Zum anderen ist die Art und Weise von Bedeutung, wie die Theaterrollen der Personifikationen in den Stücken besetzt wurden. Im religiösen Kontext organisierte Mysterienspiele und Moraltheater hatten bereits für eine Popularisierung von Personifikationen gesorgt. Nicht zuletzt durch die besondere Aufführungspraxis erhielt

767 Der Begriff ‚Performativität‘ wird den vorliegenden Phänomenen umfassender gerecht als jener der ‚Theatralität‘. Zum Begriff der Performativität sei auf die Deutungen vor allem von Fischer-Lichte 2012 verwiesen (bes. S. 27–29).

768 Vgl. den Beitrag von Eichberger 1988, der die Bedeutung der *Tableaux vivants* für die Bildkultur hervorhebt.

769 Die *Fontaine du ponceau* hat offenbar anlässlich des Einzugs Ludwigs XI. nach Paris eine gewisse Berühmtheit erlangt. Dort gab es zu diesem Zeitpunkt ein spektakuläres *Tableau vivant* mit nackten Sirenen, die den König begrüßten. Vgl. dazu Duval 1828, S. 75; *Moralité à cinq personnages* (Hg. Blanchard 1988), S. 29f. Die *Fontaine du Ponceau* wird auch zum Einzug Mary Tudors 1514 von drei Grazien (als drei Tugenden) an einer Quelle mit der Lilie Frankreichs inszeniert, vgl. BL, Cotton Vespasian B. II, fol. 6r.

770 *Moralité à cinq personnages* (Hg. Blanchard 1988), S. 29. So entstand vermutlich die *Moralité à cinq personnages*, die den Dialog eines kleinen und eines großen Hirten inszeniert, le Petit und le Grand, für einen ganz bestimmten Ort in Paris in der Rue Saint Denis. Geplant war das Stück wohl für den Einzug Karls VIII. 1484, und auch ein zeitgenössischer Verweis auf die frühere Nutzung des Ortes existiert, wie Guenée/Lehoux 1968, S. 112f., beschreiben.

4.6 Performativität

diese Erscheinungsform jedoch eine ganz eigene Dynamik. So mussten die Personifikationen in den *Moralités* vermutlich überwiegend von männlichen Schauspielern verkörpert werden. Die Präsenz weiblicher Tugendfiguren in den Textvorlagen, wie sie ironisch bereits in Guillaume de Digullevilles *Pilgerreise* konstatiert wird, mag insbesondere dadurch ins Auge gefallen sein, dass viele dieser Figuren von Knaben gespielt wurden.⁷⁷¹ Möglicherweise wurde für die Zuschauer sogar teils mit der Differenz zwischen verkörperter Tugend bzw. Laster und dem unter der Maskerade verborgenen Menschen kalkuliert, um der Darbietung mehr Attraktivität zu verleihen.⁷⁷² Derlei Formen des *cross-dressing* gaben sowohl bei religiösen als auch profanen Spielen immer wieder Anlass zu spöttischen oder zumindest erstaunten Bemerkungen, und noch 1540 konstatiert mit subtiler Verwunderung ein spanischer Bericht zum Einzug Karls V. in Paris, dass die personifizierte Gestalt des Friedens von einem als Frau verkleideten Knaben verkörpert wurde.⁷⁷³ Dass Männer diese abstrakten Verkörperungen dominierten, regte zugleich zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit männlichen und weiblichen Tugenden an. Auch das praktizierte *cross-dressing* bei allegorischen Theaterstücken mag die Diskussion über die geschlechtsspezifische Komponente der Tugenden befeuert haben. In einer französischen Übersetzung Giovanni Boccaccios von 1493 ist eine Bemerkung hinzugefügt, die diese Vermittlung von Tugenden als weibliche Körper hervorhebt. Sie unterstreicht damit die Existenz spezifisch männlicher und spezifisch weiblicher Tugendeigenschaften (wir erinnern uns an Kernargumente des Streits um den *Rosenroman*).⁷⁷⁴

Dass seit dem 15. Jahrhundert verschiedene Arten des Schauspiels mit allegorischen Figuren stattfanden, die sich nur schwer in eine bestimmte Gattung fügen lassen, spielt für die hier verfolgten Fragestellungen eine untergeordnete Rolle.⁷⁷⁵ Personifikationen begegnen sowohl im religiösen als auch im profanen Theater, in politisch bedeutsamen Einzügen wie auch in vielen weiteren Kontexten, kurzum: Sie sind jedem Zeitgenossen

771 Dazu s. o., Kap. 2.2, Anm. 264 und 265.

772 Vgl. Rastall 1985; Normington 2004, hier bes. S. 55. Auch Doudet 2008 verweist immer wieder auf das Spannungsfeld zwischen Personifikation und darunter verborgener Person.

773 Zit. n. Renaissance Festival Books, BL, C.62.c.10 (n. p., n. d.) „Et vn jardin con vna letra en frances / en el qual estaua vn mancebo vestido como muger que era la paz muy bien vestido come la letra / en la qual suplicaua la paz al emperador defendiesse aquel Castillo / y a el se encomendaua. El gra[n]de y muy sumptuoso recibimiento que hizieron en la gran cibdad de Paris: al inuictissimo Emperador y rey nuestro señor.“

774 Darauf verweist Brown 2011, S. 125, mit einem Auszug aus Antoine Vérards Übersetzung von 1493 der *Nobles cleres et dames*: „Affin que vous, mas tresredoubtee dame, ayez matiere de repliquer et alleguer les nobles et celebrables vertuz qui ont esté par cy devant ou sexe feminin: quant les princes et seigneurs du royaume vouldroient, en devisant devant vostre illustre majesté, proposer les beaux faiz et vertuz des hommes a la diminution des louables vertuz des dames.“

775 Doudet 2008.

in irgendeiner Form präsent.⁷⁷⁶ Dabei erweist sich die grundsätzliche Unterscheidung profaner und religiöser Sphären vor allem für die visuell vermittelten Personifikationen als irreführend, da gerade die performativen allegorischen Darbietungen als Kontaktzonen dieser Bereiche fungieren. Die religiösen Darbietungen im öffentlichen Raum bildeten im 15. Jahrhundert vielleicht die Voraussetzung für spätere Aufführungen mit politischen Inhalten und sorgten für eine große Verbreitung verschiedenster Personifikationen im kollektiven Gedächtnis, doch letztlich sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Aufführungsformen und -zwecken fließend.

Durch die Einzüge und Rollenspiele im Kontext höfischer Feste im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts findet eine entscheidende Diversifizierung der allegorischen Ausdrucksformen statt. Es ist die Zeit, in der die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Medien zirkulieren und dem Publikum vorgestellt werden; belebte Personifikationen im Schauspiel werden mit gemalten oder plastisch dargebotenen Personifikationen kontrastiert.⁷⁷⁷ Gilt dies ganz explizit für die Tapissereien und bemalten Tücher, die etwa bei festlichen Großereignissen ausgestellt wurden,⁷⁷⁸ darf nicht vergessen werden, dass auch kostbare Tischobjekte diese allegorischen Bildthemen vermittelten. Neben der Pluralisierung der Medien findet auch eine topographische Ausweitung allegorischer Formensprache statt: Gerade durch den Repräsentationscharakter politischer Ereignisse kommen Bildfindungen zur Anwendung, die nicht nur auf französische Text- und Bildtraditionen rekurrieren.⁷⁷⁹ Es treten dabei Aspekte hervor, die den neuen Anwendungsbereichen der Personifikation in der politischen Kommunikation geschuldet sind.

776 Blanchard 2003, S. 476, beschreibt etwa die Funktionsweise der Tableaus, die sich erst beim Vorbeischieben des Königs bzw. der Königin zu beleben beginnen.

777 Zu den Einzugsfeierlichkeiten der französischen Könige und den dabei verwendeten allegorischen Tableaus vgl. u. a. Blanchard 2003; Kipling 1998; Guinée/Lehoux 1968; Bryant 1986; Strong 1984; Jacquot (Hg.) 1959, 1960 und 1975. – Eichberger 1988 vermerkt, dass zwischen Einzügen und Hoffesten insofern ein signifikanter Unterschied in der Wahrnehmung der Bewerke bestehe, als bei den Festen die Teilnehmer vor allem Zuschauer seien und die Aktivitäten weitgehend Schauspielern und Akrobaten überlassen würden. Allerdings zeigt eine umfassende Lektüre von Schilderungen dieser Ereignisse, dass auch hier keine klare Trennung möglich ist.

778 Vgl. Inventare oder spätere Rekonstruktionen, die die im Moralthheater verwendeten Materialien auflisten, wie etwa Paris 1843. Doudet 2005, S. 123, betont die Bedeutung der Kostüme im Moralthheater, die ihrerseits zur Argumentationsfläche werden.

779 Allein der Beginn der Verbreitung von Petrarcas berühmten und schon kurz nach der Übersetzung ins Französische äußerst beliebten *Trionfi* in der französischen Buchmalerei und im Festwesen zeigt einen Wandel in der Situierung von Personifikationen an (dazu u. a. Wintroub 2006, S. 67). So werden auf diesem Wege auch die visuellen Formen der *Trionfi* in Frankreich übernommen und variiert – dies möglicherweise weniger durch die Verbreitung von neuen Übersetzungen der in Italien längst kanonischen Texte, sondern wohl auch durch eine symbolische Konkurrenzsituation, die sich vor allem durch die Versuche Frankreichs, in Italien Macht zu gewinnen, erkennen lässt. Vgl. auch Siguret 2004, hier insbesondere S. 108 und 120.

4.7 Kostümierung

Vor allem durch die performative Einbindung verändert sich die Wahrnehmung von Personifikationen grundlegend. Bei einer öffentlichen Aufführung entwickeln die Kostbarkeit der Kostüme, der Abwechslungsreichtum und die überraschenden Maskeraden über den Inhalt hinaus immer auch eine eigene Dynamik.⁷⁸⁰ Intensiv untersucht wurde, welche Bedeutung und besondere Aufgabe zu dieser Zeit der Farbe und Form der Kleidung zukam. Selbstverständlich wurde Kleidung schon vor und über die allegorischen Kontexte hinaus als Argumentationsfläche benutzt. Modisch auffällige Personifikationen begegneten jedoch freilich schon seit einem längeren Zeitraum in der Buchmalerei, und auch hier bestehen Überlegungen, beispielsweise die bereits erwähnten *Douze Dames de Rhétorique* im Zusammenhang mit einem öffentlichen Bankett als eine Art *entremets* zu sehen, als buntes Schauspiel, das an einem Fürstenhof präsentiert wurde. Wenn dem so wäre, stünde es in der Anfangsphase solcher Entwicklungen.⁷⁸¹ Vorweggenommen sei, dass viele der Personifikationen, die Cesare Ripa in seiner *Iconologia* in einen allegorischen Kanon überführte, ihre Vorbilder in Festumzügen haben. Die performative Darlegung der allegorischen Bildsprache wurde zu einem der wichtigsten Instrumente der Zeit: Hier konnten neue allegorische Kompositionen mit Schaustellern (oder an Puppen) erprobt und zugleich kulturell implementiert werden. Abgesehen von der konkreten Aufführungssituation bestimmter Texte gewinnen die kostbaren Gewänder der allegorischen Figuren einen neuen Kontext. Eingereiht in die höfische Kleiderordnung und doch davon abgesetzt, liefern die allegorischen Gewänder auch einen Beitrag zu modischen und materiellen Errungenschaften. Die ostentative Präsentation kostbarer Stoffe einerseits, die sorgfältige Bedeutungszuweisung einzelner Kleidungsstücke andererseits zeugen von einer sehr differenzierten Wahrnehmung von Kleidung und Mode. Wenn Olivier de la Marche in seinem *Parement et triumphe des Dames* (1493 bis 1494) eine Tugendlehre entfaltet, indem er die einzelnen Elemente der weiblichen Garderobe mit Tugendeigenschaften belegt, ist diese auch im Spiegel zeitgenössischer performativer Praktiken zu lesen. Exemplarische Figuren aus der Bibel und der Mythologie dienen der Veranschaulichung seiner Kostümlehre, das Bekleidungszeremoniell höfischer Frauen wird in einen Tugendspiegel transferiert.⁷⁸² In

780 Zorach 2005, S. 87: „Personae are the masks of actors, but also the character performed by the actor’s body.“

781 David Cowling verweist in diesem Zusammenhang auf den öffentlichen Charakter dieses Briefwechsels zwischen zwei einflussreichen Höfen und legt eine solche Nutzung der Textvorlage nahe, auch wenn über eine direkte Aufführung der 12 allegorischen Figuren keine Quellen erhalten sind; so in der Einleitung von George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 24 und 27; ebenso die Vermutung von Jung 1982, S. 229.

782 Kat. Ausst. Leuven 2005; darin auch Fontaine 2005.

der illustrierten Druckausgabe seines Textes wird deutlich, wie die abstrakten Begriffe, die meist als einzelne Personifikationen in der Bildwelt zirkulieren, hier als Beischriften dienen, die auf die einzelnen Schichten und Bestandteile der Kleidung transferiert werden: Eine nicht näher bezeichnete Frauengestalt steht im Untergewand links vom Autor und lässt sich ihre Kleidungsstücke reichen, die ihre Tugendhaftigkeit versinnbildlichen. Die Pantoffeln der Demut (*Humilité*) und die Beinkleider der Beharrlichkeit (*Perseverance*) liegen neben anderen Accessoires im Raum (Abb. 120).⁷⁸³

Dass hier der Prozess des Bekleidens allegorisch aufgeladen wird und die einzelnen Kleidungsstücke als Akzidenzien dem weiblichen Körper tugendhafte Bedeutung zuweisen, ist unter anderem ein Spiegel bisheriger literarischer Entwicklungen. Die Vorstellung, dass man sich Tugendhaftigkeit wie ein Gewand überstreifen könne, findet sich in zahlreichen Zusammenhängen und Formulierungen. Bei den textil kostbar ausgestatteten Personifikationen der *Rhétoriciens* gibt es dafür wichtige Anknüpfungspunkte. Ein anonymes *Traité des vertus et des vices* vom Ende des 15. Jahrhunderts schließt mit dem Fazit (Abb. 121):⁷⁸⁴ „Und [er = Sokrates, C. L.] sagt, beherrsche deine Zunge und deine bösen Absichten, das ist das schönste Gewand, in das du dich kleiden kannst.“⁷⁸⁵ Der Träumende, der in der Eingangsminiatur dieses weitgehend unbekanntes Traktats mit Motiven des *Rosenromans* erscheint, ist von einer ganzen Personifikationsgesellschaft umgeben, die jeweils Gegensatzpaare im Gespräch zeigt. Ist dies zunächst eine Wendung, die vor allem als literarischer Topos begegnet, darf das Überstreifen von Kleidern und Ausstatten mit Attributen, die das Verkörpern einer Rolle erlauben, als ein Hauptelement in profanen und religiösen Darbietungen gelten.⁷⁸⁶ Die der ursprünglichen Entstehung von *prosopopeia* inhärente theatralische Komponente wurde nun nicht nur in den Texten, sondern sukzessive in der ephemeren Kunst (wieder)entdeckt und angewendet. Doch auch in der Malerei hinterließ dies Spuren.

Die Auswirkungen der allegorischen Kostümierung lassen sich auch in bekannteren Werken erkennen, wie in diesem Zusammenhang noch ein letztes Beispiel zeigen soll: Jean Bellegambes *Triptyque du Bain mystique*, das in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts entstand, setzt sich mit diesem Spannungsfeld von bekleideten

783 Olivier de la Marche: *Le Parement et triumphe des dames*, Paris 1510, fol. 11r.

784 *Traité des vertus et des vices*, précédé d'un prologue en vers, Bibliothèque d' Arsenal, Ms. 2676, fol. 1r.

785 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500100q/f111.item.r>: „Et dit refrain ta langue et tes malvaises volentes et ce sera la plus belle robe de quoy tu te puisse vestir.“

786 Bryant 1986, S. 127, beschreibt beim Einzug des Königs für 1438 eine über die Kleidung / Kostümierung gelenkte Persiflage auf den Kampf der Tugenden und Laster der *Psychomachia*. Guinée / Lehoux 1968, S. 76, aus der *Chronique d'Enguerran de Monstrelet*, beschreibt dies für Karl VII. im Jahre 1437, als eine Sequenz mit berittenen Tugenden und Lastern: „En après vinrent les personnages des Sept pechiés mortelz et des Sept vertus, montés a cheval, et estoient tous habillés seloncq leurs propriétés“. Vgl. auch Doudet 2005, S. 123.

4.7 Kostümierung



Abb. 120 Olivier de la Marche: *Parement et triumphe des Dames*, Paris: Pierre Desrey 1510, BnF, RES-YE-1253, fol. 11r.

Personifikationen und nackten Figuren eindringlich auseinander (Abb. 122).⁷⁸⁷ Die sich entkleidenden Seelen schicken sich an, ein Bad im Blut Christi zu nehmen – und kontrastieren die aufwendig (allerdings eher mittelalterlich) kostümierten Tugenden, die ebenfalls ins Bild gesetzt sind.⁷⁸⁸ So wie Christine de Pizan ihre Musen der Poesie entkleidet, um ihre *vérité nu* zu offenbaren, lockt die nackte Haut zur Wahrheitsfindung durch den Beschauer.⁷⁸⁹ Die zum Brunnen eilenden Seelen-Gestalten werden von ihren

787 Zu dem auf 1525 datierten Werk von Bellegambe vgl. Boëdec 2011; Kriebber / Kotting 1990.

788 Joukovsky 1969, S. 96, vermerkt den mittelalterlichen Kleidungsstil der Personifikationen in diesem Beispiel.

789 Desmond 1998, S. 137. Eine ähnliche Metaphorik findet sich auch bei Pontus de Tyard: *Douze Fables de fleuves* (1585), fol. 23r.: „Meum peplum nullus mortalium retexit [...]: car ceste inscription est tiree de ce qui estoit escrit sur le pavé du Temple d’Isis en Egypte.“ Vgl. dazu

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 121 Titelblatt mit träumendem Autor, in: *Traité des vertus et des vices*, Ende 15. Jahrhundert, BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 2676, fol. 1r.

4.7 Kostümierung



Abb. 122 Jacques Bellegambe: *Das mystische Bad*, 1515/1526, 81 × 58 cm (Mitteltafel), Palais des Beaux-Arts, Lille, Inv.-Nr. P 832.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren

Kleidern und damit von ihren irdischen Hüllen befreit. Hervé Boëdec verweist hier auf die Motive, die bereits im *Pèlerinage de la Vie humaine* entwickelt wurden und die erst die Korrespondenz zwischen Personifikationen als Mittlerfiguren auf dem Weg ins Jenseits und dem Menschen in der reinen Form seiner Seele ermöglichen.⁷⁹⁰ Die im Triptychon vorgeführte haptische Interaktion zwischen Seele und Personifikation wird erst durch das Abwerfen von irdischem Ballast, von Schmuck, Kleidung und jeglicher Art körperlicher Verhüllung möglich: *Fides* hilft bei der Entkleidung, *Spes* stützt die Seelen und *Caritas* hebt sie in den Brunnen. Boëdec beschreibt diese Figuren als „puissances ‚illuminantes‘, en ce qu’elles sont des dons de la grâce divine.“⁷⁹¹ Die Figur der *Spes* trägt ein Schiff auf ihrem Kopf – ein augenfälliger Schmuck, der zugleich auf ihren Vermittlungsauftrag hindeutet und in der Tradition der bereits besprochenen ‚neuen Tugenden‘ steht.⁷⁹² Ungewöhnlich ist die Rezeption der mit Attributen auffälligster Art überfrachteten Tugenden im Medium der Tafelmalerei insofern, als hier die Personifikationen ohne großen Unterschied zwischen den Seelen agieren und sich der Unterschied zwischen Personifikation und Menschenseele lediglich an der Kleidung zeigt. Die allegorischen Verkörperungen werden einzig über die fast ‚modisch‘ zu bezeichnenden Accessoires als übermenschliche Gestalten ausgewiesen. Das Spiel mit den Kleidern, das hier nochmals christlich gewendet wurde, ist damit jedoch noch nicht an seinem Höhepunkt angekommen.

ausführlich Marek 1999, S. 354f. Pomel 2001, S. 307, spitzt die Ambivalenz der Nacktheit zu, wie sie virtuos Jean de Meun vorführt: „On se demande alors si le vêtement allégorique ne serait pas une enveloppe vide, tout en véhiculant subrepticement une double critique de l’esthétique courtoise et de l’ascétisme chrétien.“

790 Boëdec 2011, S. 351.

791 Ebd.

792 Vgl. die Parallele zu der neuen Tugendikonographie, auf die Mâle 1908, S. 342, mit Hinweis auf Bellegambe, zuerst aufmerksam machte.

5 MASKERADEN DER MACHT

Die körperlosen Projektionen, von denen Walter Benjamin mit Blick auf mittelalterliche Personifikationen sprach, gewinnen am Ende des Mittelalters an leibhafter Qualität und reklamieren – als kostümierte Akteure – gesellschaftliche Teilhabe.⁷⁹³ Mag dies zunächst ‚nur‘ eine Konsequenz der avancierten Kleiderhethorik sein, die im 15. Jahrhundert intensiv bedichtet wurde, so ändern sich in jedem Fall dadurch auch die Anwendungsbereiche der Personifikation.⁷⁹⁴ Dabei gewinnt die politische Dimension der Allegorie seit der Zeit um 1500 zunehmend an Relevanz – freilich nicht ohne Anbindung an Traditionslinien, die das Prinzip Personifikation in den vergangenen beiden Jahrhunderten herausgebildet hat.⁷⁹⁵

Zur neuen Rolle des Prinzips Personifikation in der politischen Kommunikation trug ab den Dezennien um 1500 eine neuerliche Integration der antiken Götter und deren ‚abstrakter Eigenschaften‘ bei, die vor dem Hintergrund von Historismus und Hinwendung zur Antike zu sehen ist. Was änderte sich mit der Vereinnahmung des antiken Pantheons in die Welt der ‚körperlosen‘ Personifikationen, die in verschiedensten Kombinationen die Bildwelt bevölkerten? Wie die personifizierten Abstrakta waren die Götter der Vergangenheit zu diesem Zeitpunkt rein rhetorische Elemente. Auch bei ihnen fand die Aktivierung ihres allegorischen Codes nicht mehr nur in der Literatur oder in Bildern statt, sondern in der Kombination verschiedener Medien, wobei dem höfischen Zeremoniell besondere Beachtung geschenkt werden muss. Die herrschaftlichen Einzüge und Festlichkeiten operierten seit Ende des 15. Jahrhunderts regelmäßig mit einer Kombination aus Göttern und Personifikationen, die schließlich zu den Hauptakteuren vieler Veranstaltungen wurden (5.1). War in den vorangegangenen Kapiteln bisher von ephemeren Bildern, von Verkleidungen im Zusammenhang mit höfischen Festlichkeiten die Rede, so zeigt sich, dass parallel dazu offenbar neue Bildtechniken erprobt wurden, die einen Zusammenhang zwischen Verkleidung und historischer Person herstellten, zum Beispiel in handschriftlich überlieferten Tugendtraktaten, die sich ihrerseits der Maskerade bedienten (5.2).

793 Benjamin 1978 [1928]; vgl. dazu Camille 1989, hier bes. S. 338 f.

794 Minet-Mahy 2004 und 2005, Brown 2011 und Delogu 2015 fokussieren die politische Dimension allegorischer Ausdrucksmittel. Kritisch ist dabei anzumerken, dass die Phänomene politisch instrumentalisierte Personifikation nicht isoliert betrachtet werden dürfen: Neben dem höfischen Bedürfnis nach avancierten allegorischen Formen bestehen die anderen Traditionslinien religiöser und literarischer Personifikationen relativ ungebrochen fort.

795 Vgl. etwa die Arbeiten von Brown 2011 und Delogu 2015. Brassat 2011 allgemeiner zur Rolle politischer Allegorie.

Die Möglichkeit, Personifikationen als Sinn- und Signalbilder für politisch-topographische Identität zu nutzen, gewinnt im Verlauf des 16. Jahrhunderts ebenso an Bedeutung (5.3) wie politisch-ironische Brechungen (5.4), die durch allegorische Figurationen möglich werden. Die neue Sinnlichkeit der Personifikationskörper (5.5) und die Dominanz mythologischer Ressourcen verändern schließlich das Bild dieser Figuren maßgeblich (5.6–5.8).

5.1 Figurentheater

Die Belegung von Einzügen und anderen performativen Ereignissen vorrangig durch Personifikationen ist ein Aspekt, der in der kunsthistorischen Forschung bisher nur unzureichend beleuchtet wurde. Der freudige Bericht des Einzugs von 1550, die *Entrées* seien „animés de beaux personnaiges“⁷⁹⁶ – ein Erscheinungsbild, wie es aus dem Moraltheater bekannt gewesen sein dürfte – wirft jedoch gleich ein besonderes Schlaglicht auf den Stellenwert der einzelnen Figuren. So geht es hier – fernab ikonographischer Subtilitäten – offenbar nicht selten zunächst um die Erzeugung von Lebendigkeit und Pracht durch die schiere Menge von Figuren.⁷⁹⁷ Oftmals kann aus der Lektüre der Quellen gar nicht mehr abgeleitet werden, ob es sich bei den Personifikationen, die den Einzug etwa eines Königs zierten, um lebendige Figuren oder um Puppen aus Wachs, Pappmaché oder Holz handelte oder ob sie auf den Bildwirkereien angebracht waren – und diese Überblendung war offenbar durchaus beabsichtigt.⁷⁹⁸ So weiß man vom Fasanenfest Philipps des Guten 1454, dass bei einem *Entremets* die weibliche Figur, die den ersten Teil bildete, keine Person, sondern ein Bildwerk war, und der ‚echte‘ Löwe, der den zweiten Teil dieses *Entremets* darstellte, eigens für die Veranstaltung hergestellt worden war – obgleich andere Augenzeugenberichte die vorgebliche Lebendigkeit des Tieres rühmten.⁷⁹⁹ Andererseits traten zum selben Fest auch Hofdamen in der Rolle von Personifikationen auf, um die Anwesenden für einen neuen Kreuzzug gewogen zu stimmen.⁸⁰⁰ Nur in wenigen Beispielen, wie beim Einzug Johanna von Kastilien in Brüssel um 1496, wird der Status dieser Figuren etwas deutlicher gemacht, indem die Figuren in den

796 Anonym: *C'est la deduction* (1551). Explizit vermerkt wird im Text auch die Ausstattung des gesamten Parcours mit kostbaren Tapisserien, auf denen Figuren, *persona(i)ges*, zu erkennen seien.

797 Scaillérez in Kat. Ausst. Paris 2013, S. 55, verweist etwa auf den Auftrag an Jean Cousin (Père) für zwei Triumphbögen, die mit acht großen Figuren und Meeresungeheuern auszustatten waren.

798 Blanchard 2003, S. 483.

799 Weigert 2015, S. 60.

800 Straub 2016, S. 249.

5.1 Figurentheater

Aufbauten als *effigies* oder als *personagia* betitelt werden.⁸⁰¹ Vermerkt werden in den erhaltenen Quellen erstaunlich viele Details, die die Luxuriösität der Veranstaltungen unterstreichen, etwa die Reichhaltigkeit der Kleidung. Thematisiert wird auch, ob die Kleidung der Darsteller bemalt oder bestickt war – ein nicht unerhebliches Detail, weil die Kostspieligkeit dieser Ausstattungen die Höfe bzw. die Städte oftmals an ihre finanziellen Grenzen brachte. So beklagte man etwa 1464 beim Einzug Ludwigs XI. in Tournai, dass die drei Kinder, die dem König Geschenke überbrachten, nur bemalte Roben besäßen, während die Magistrate mit kostbar gewebten und bestickten Stoffen bekleidet gewesen seien.⁸⁰²

Die Überlagerung von bewegten und unbewegten Figuren, von kostbaren Verkleidungen und besonderen Stoffen schien das Spannungspotential dieser Ereignisse auszumachen. Einige bemerkenswerte Arrangements zeigten auch über den direkten Aufführungskontext hinaus Wirkung und wurden daher bei nachfolgenden Ereignissen zitiert. Insbesondere die Beschwörung politischer Tugenden erfolgte über Personifikationen, die in ihrer Anordnung und Auswahl als besonders gelungen bewertet wurden: Der Einzug Karls VIII. in Paris im Jahre 1484 zeigt einen Aufbau mit einem Knaben, der den König darstellt. Dieser steht auf einer dreiblättrigen Lilie mit den Tugenden *Justice*, *Misericorde*, *Amour*, *Science*, *Raison* und *Paix*, denn sie bildeten das Fundament einer guten Herrschaft.⁸⁰³ Als bedeutsam erscheinen in diesem Zusammenhang die Arrangements aus Tugenden, die beim Einzug Karls VIII. in Rouen 1485 zur Schau gestellt wurden.⁸⁰⁴ Hier spielt die Verquickung von allegorischem Figurenrepertoire und Schrift eine besondere Rolle: Angestrebt wird, den königlichen Namen mit einem Kanon an Tugenden zu verbinden.⁸⁰⁵ Junge Frauen halten einen Buchstaben des Namens vor sich und verkörpern die Tugend, die an diesen Anfangsbuchstaben gebunden ist.⁸⁰⁶ Ein solches Vorgehen etabliert sich

801 Weigert 2015, S. 32; Eichberger 1988.

802 Reynolds 1989, S. 41.

803 Guinée / Lehoux 1968, S. 111: „J’y vis un moult grand eschaffaut / Couvert d’une moult belle tente, / Ou j’aperceus sur en sursault / Un soleil de grand reluisance. / Et puis, sans mettre resistance, / Un lys entrelassé parmy, / Ou avoit sur chascune branche / Les vertus que je diray cy. / Sur la pointe du lys seeoit / Un fils, le roy representant, / Puis sur chacune feuille estoit / La vertu qu’iray demonstrent, / Justice y estoit en estant, / Misericorde, Amour et Science, / Raison et Paix, significant / Que on leur doit grand’assistance; / Et qu’il ne peut bien gouverner / Se les vertus ne sont en luy / Ne securement ne peut regner, / Ne le people qui est soubz luy, / Lequel doit, soubz son sauf conduit, / Estre en ses vertus gouverné, / En paix maintenu et conduit, / Et Dieu servy et honoré.“

804 Pinel / Beaurepaire 1902. Vgl. auch Brind’Amour 1975 und 1976.

805 Vgl. u. a. Blanchard 2003 zu diesem Einzug.

806 Blanchard 2003, S. 491.

zusehends und wird spätestens unter Franz I., beispielsweise in den Einzügen, zu einem gängigen Motiv.⁸⁰⁷

Bei den Entrées treten Adlige oder reiche Bürger gelegentlich als Tugendpersonifikationen auf. Über den Einzug Karls VIII. in Vienne wird ausführlich berichtet: Prominente Frauen des Ortes partizipieren in prachtvollen Gewändern als Figuren am allegorischen Gesamtprogramm. Diese Zusammenführung wird in der Beschreibung von Personifikation und Person von einzelnen Elementen der Kleidung bis zum Schmuck detailreich dargelegt.⁸⁰⁸

Intention dieser aufwendigen allegorischen Programme ist es vor allem, der Betonung nationaler Tugenden zuzuarbeiten, denn sie verbinden sich vermehrt mit bestimmten Topographien.⁸⁰⁹ Bei den genannten Beispielen handelt es sich um itinerativ erfahrbare Bildkonzepte, die den städtischen Raum an zentralen Punkten der Einzüge mit allegorischer Bedeutung verquicken. Insbesondere für Frankreich und seine einzelnen Provinzen spielte die Zuordnung von Topographie und Personifikation eine besondere Rolle. Zunächst scheint die Thematisierung nationaler Tugenden anhand der personifizierten *Francia* in lyrischen Texten und Dichtungen ein erstes Indiz dafür zu sein, dass Personifikationen vermehrt in politisch-repräsentativen Zusammenhängen verwendet werden.⁸¹⁰ Die Ablösung rein christlich-didaktischer Inhalte wird ebenso erkennbar wie die Ausweitung der allegorischen

807 Guinée/Lehoux 1968, S. 242–265. Vgl. auch zur Verwendung der Namen als Ausgangspunkt für die Zuordnung von Tugenden Capodiecì 2007, S. 78; für Franz I. speziell Lecoq 1987, S. 144

808 Guinée/Lehoux 1968, S. 299 f.: *Vienne* ist die Frau des Pierre Olivier, „habillee d’une robe de drap d’or fort belle, et sus ladite robe ung manteaux de damas blanc semé de fleurons d’or; et estoit, tant parmy le corps que ailleurs, envyronné de chaynes d’or grosses et de grande valeur, et la teste abillee d’un couvrechief de plaisance et tresgente façon [...]“. Es folgt „une pucelle nommee Humilité, habillee d’une robe de taffetas jaune, habillee de teste tres richement et garnye de coulriers d’or et chaynes, disant ces paroles audict roy, en moult doux et humble langaige.“ Nach Information des Berichts handelt es sich bei *Humilité* um Enymunde, Tochter des Jehan Trelhart; *Loyauté* wird von Anthoine, Tochter der Catherine de la Maladiere, gespielt. Ebenso sind auch die Darstellerinnen von *Volupté* und *Vertus* bekannte Repräsentantinnen der Stadt.

809 Schon die Burgunderherzöge experimentierten mit dieser allegorischen Ortsidentität. 1468 etwa erprobte man beim Einzug Karls des Kühnen in Mons die Verbindung von Personifikationen und Orten, indem die Personifikation der *Noblesse* zusammen mit den sieben Tugenden den Herzog in den *Jardin d’Hainaut* führten, der eine allegorische Miniatur des Gebiets war und in dem alle größeren Städte der Grafschaft repräsentiert waren, vgl. Hurlbut 2009, S. 101.

810 Becherer 1996, S. 399 f.; Lassabatère 2002. Vgl. auch Lassabatère 2011, bes. S. 227 f. Beobachtet werden kann, dass auch im Kontext von Funeraldichtungen die Personifikationen von Ländern und Regionen eine Rolle spielen, vgl. etwa die Handschrift der BnF, Ms. fr. 4962, vor allem fol. 110v–113v.

5.1 Figurentheater

Figuren auf neue Anwendungsbereiche. Hier bewegt sich die Politik offensiv in die Welt der Allegorien, da auf diesem Wege ein neues Ausdrucksmittel geschaffen werden konnte, topographisch gebundene Identitäten zu beschwören. Dass nun Städte und Provinzen sich als Personifikationen verkörpern, steht wohl im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen: So beauftragt die Stadt Toulouse 1544 den Bildhauer Jean Rancy, eine personifizierte Stadtpatronin herzustellen.⁸¹¹ Für den königlichen Einzug von 1533 war bereits die Figur einer *Palladia Tolosa* geschaffen worden, in der, auf das antike Erbe der Stadt verweisend, Antike und Gegenwart verschmolzen; diese sollte nun als Skulptur verstetigt werden. Als *Dame Tholose* wurde sie kurze Zeit später in Holz, 1550 schließlich in Bronze ausgeführt, um als Repräsentationsfigur des Toulouser Volkes zu fungieren. Dabei gehorcht die einbeinig auf einer Kugel balancierende Figur mit entblößten Brüsten zugleich Darstellungskonventionen, wie sie andernorts für *Fortuna* entwickelt worden waren: Das Glück sollte sich dauerhaft in Toulouse niederlassen (Abb. 123).

Bei den allegorischen Programmen, die für meist königliche Einzüge konzipiert wurden, gesellt sich zur lebendigen Vermittlung von Personifikationen ein weiterer wichtiger Aspekt: ihre akustische Belebung. So wird beim Einzug Ludwigs XII. in Paris 1498 die Anwesenheit von *ménestrels* beschrieben, die die Personifikationen der Arrangements belebt.⁸¹² Der bereits in Kap. 4.1 erwähnte Einzug Kaiser Karls V. 1540 in Paris wird ebenso von zahlreichen lebenden Bildern begleitet, deren allegorische Figuren – laut den Quellen – dem Kaiser lateinische Texte vortrugen.⁸¹³ Und bei Festivitäten auf Schloss Chenonceau empfängt die Festgesellschaft um den König,

811 Vgl. zu diesem Fallbeispiel Tollon 1999; ebenso Julien 2009. Auch für andere Städte entstanden solche Figurationen, eine zusammenhängende Studie solch städtischer Identitätsfiguren steht noch aus, vgl. exemplarisch Hess/Lochman 2001.

812 Guinée/Lehoux 1968, S. 131: „A la porte aux Paintres, avoit ung escharfault sur lequel avoit ung monde, dedens lequel estoient deux personnages – Bon Temps et Paix – et menestrelz, qui jouoient melodieusement; et autour dudit monde estoient trois autres personnages: Le Peuple françois, Rejouyssance et le Bon Pasteur, lesquelz disoient: Je suis Dehait menant Resjouissance, A la venu du Bon Pasteur de France; Paix et Bon Temps il entretient au monde. Honneur, louenge, triumphe en luy habonde, Dieu le preserve de mal et de souffrance.“ Neben einem geflügelten Hirsch und nachfolgend den Porträts der vorherigen französischen Könige tauchen viele weitere Personifikationen wie *Eglise*, *Peuple*, *Seigneurie*, *Pouvoir*, *Union* und *Paix* auf. – Zur klanglichen Untermauerung von Herrscherauftritten vgl. auch Scharrer 2022.

813 Doudet 2005; La magnifique et triumpante entree du tresillustre et sacre Empereur Charles Cesar tousiours Auguste faite en la excellente ville et cite de Paris le jour de lan en bonne estreine, Paris 1540, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 754 RES (P.18): Beschrieben werden sowohl ein Tableau mit den Personifikationen *Accord*, *Discord*, *Paix* und *Volonté de Dieu* als auch andere allegorischen Figuren, die im Stadtraum integriert sind.

5 Maskeraden der Macht

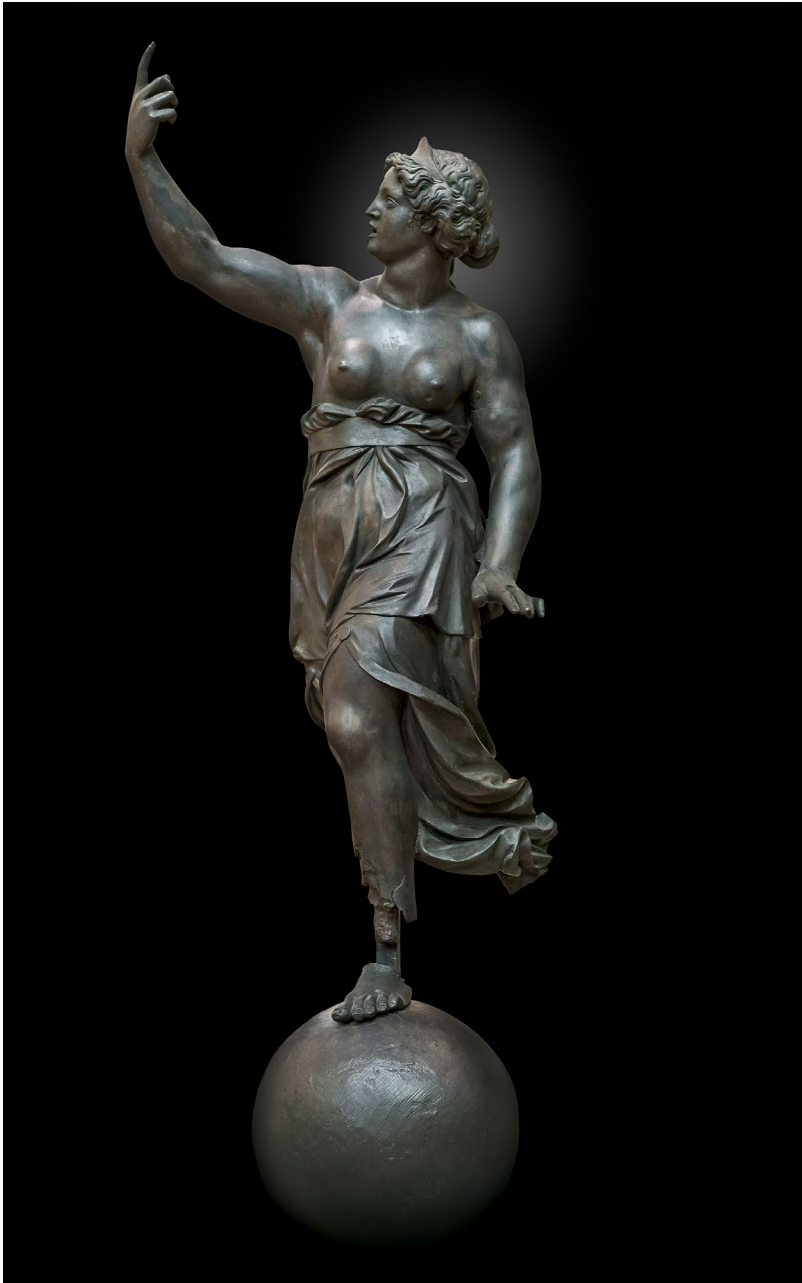


Abb. 123 Jean Rancy: *Dame Tholose*, 1550, 187 × 63 × 50 cm, Bronze, Toulouse, Musée des Augustins, Inv.-Nr. 2005 2 1.

5.1 Figurentheater

nachdem sie zwei Personifikationen in Gestalt von *Victoria* und *Fama* passiert hat, eine junge Frau im Kostüm der Pallas Athene mit ein paar Versen.⁸¹⁴

Die komplexere ikonographische Struktur dieser Einzüge und Festlichkeiten erklärt sich sowohl durch die Verbreitung vorbildhafter Triumphzüge, etwa aus Italien, die neue Maßstäbe setzten,⁸¹⁵ als auch aus den Wechselwirkungen verschiedener Ausdrucksformen. Personifikationen begegnen bei diesen Ereignissen gleich mehrfach, als Darstellungen auf Tapisserien und Malereien, als Skulpturen, als gemalte Bilder und als verkleidete Schauspieler oder Schauspielerinnen. Mehr noch: In den ephemeren Elementen höfischer Festkultur sind offenbar Ausdrucksformen möglich, denen als dauerhafte Bildkonzepte vermutlich kein Erfolg beschieden gewesen wäre, die als kurzfristige – nicht selten wohl provokant-skandalöse – Belebung jedoch vorstellbar waren. Zudem muss betont werden, dass die allegorisch-mythologischen Programme lediglich ein kleines Publikum adressierten. Schon die französischen, lateinischen und griechischen Inschriften dürften für Überforderung einerseits, für Missverständnisse andererseits gesorgt haben,⁸¹⁶ zumal sich die Themenwahl entscheidend verkomplizierte.

Es ist für die hier verfolgten Thesen wichtig hervorzuheben, dass das neue Interesse an griechischer und römischer Mythologie und die Personifikation als Ausdrucksform von Beginn an untrennbar miteinander verbunden sind. Schwingen einige Mythologeme bei der Gestaltung mittelalterlicher Personifikationen stets mit, indem prominente Eigenschaften der antiken Mythologie an neue Begriffe gebunden werden, so zeigt sich, dass die Einarbeitung dieser Elemente keinesfalls eine schlagartige Wiederentdeckung war, sondern die Konsequenz eines kontinuierlichen Prozesses.⁸¹⁷ Nicht zuletzt Petrus Berchorius lieferte mit *De formis figurisque deorum* einen wichtigen Referenzpunkt für die Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts.⁸¹⁸ An vielen Stellen wird schließlich in den vor allem bei Hofe kursierenden Texten

814 Bolduc 2007, S. 164.

815 Ebd. 2007, S. 173, verweist auf Flavio Biondos *Roma triumphans* von 1482, Robertus Valturius *De re militari*, 1532, Petrarca's *Trionfi* und *Hypnerotomachia Poliphili*.

816 Murphy 2016, S. 9f.; Herm 2016, S. 144, berichtet von Irritationen der englischen Gesandten bei den Bildprogrammen anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen 1468.

817 Attribute wie Amors Pfeil, der den *Rosenroman* zum Ziel führt, und Merkurs Flügelschuhe, die die Jugend in Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* kleiden, oder auch *Fortunas* Zweigesichtigkeit, von Watriquet de Couvin kurz nach 1300 zur *Aventure* umgestaltet, zeigen, dass jenseits des gelehrten und rein literarischen Diskurses visuelle Metaphern eine größere Kontinuität besitzen als Texte, möglicherweise weil sich letztere sorgfältiger gegen die pagane Vergangenheit abgrenzen mussten. So entstehen etwa durch Fulgentius Metaforalis zunächst punktuelle Verdichtungen von mythologischen Motiven und ausgehend von wenigen Vorlagen schließlich eine reichhaltige Sammlung solcher Geschichten, vgl. dazu Liebschütz 1926.

818 Dazu vgl. Blume/Meier-Staubach (Hgg.) 2021.

mythologischer Phänotyp und allegorisches Abstraktum gemeinsam generiert: Verbindungen dieser Art bereiteten in Frankreich schon im 15. Jahrhundert etwa der einflussreiche Jacques Legrande in seinem *Archiloge Sophie*⁸¹⁹ oder Evrard de Conty im *Livre des echecs moralisés*⁸²⁰ vor, daneben wurden natürlich einschlägige Quellen von Boccaccio bis hin zu den zahlreichen Schriften Christine de Pizans rezipiert. Diese sehr verbreiteten Werke waren überwiegend mit aufwendigen Illustrationszyklen ausgestattet, so dass der Überlieferungskontext für die Genese nachfolgender Götterbilder wichtig war.⁸²¹ Die Verbindung von antiker Götterwelt mit dem mittelalterlichen Reich der Personifikation wird maßgeblich von einigen wenigen Autoren vorangetrieben, wie etwa von Jean Lemaire de Belges, der in seinen *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* neben den Bewohnern des Olymps die Personifikationen des *Rosenromans* aufmarschieren lässt, womit ein prominenter Verbindungspunkt zwischen mythologischen und abstrakten Verkörperungen markiert ist.⁸²² Bei den Einzügen der Könige und Königinnen, wie sie Zeitgenossen Lemaire choreographierten, lassen sich die interessantesten neuen Ikonographien entdecken. Sie wurden in ihrer Komplexität möglicherweise nur von eingeweihten Zeitgenossen verstanden.⁸²³ Zwei von Pierre Gringore konzipierte Festlichkeiten sind gesondert hervorzuheben, da hier erstmals die allegorische Mytheninterpretation auf die königliche Familie angewendet wird und sie für die Verschmelzung mythologischer, christlicher und allegorischer Elemente von Bedeutung sind: der Einzug von Mary Tudor 1514 anlässlich ihrer Hochzeit mit Ludwig XII. und von Claude de France 1517.⁸²⁴ Die *Entrée* der englischen Prinzessin impliziert auch eine Begegnung von Göttinnen und Personifikationen, wenn es heißt: „Et Dyana est France la fertile, Et Mynerve Prudence tres utile.“⁸²⁵ Das Programm, das von Pierre Gringore beschrieben wird, zeigt die konsequente Gleichsetzung von Personifikationen und

819 Jacques Legrand: *Archiloge Sophie* (Hg. Beltran 1986).

820 Evrard de Conty: *Le Livre des Eschez Amoureux Moralisés* (Hgg. Guichard-Tesson/Roy 1993).

821 So beispielsweise die von Robinet Testard ausgestattete Schrift *Livre des échecs amoureux moralisés* und Jacques Legrands *Archiloge Sophie* in BnF, Ms. fr. 143. Einblicke in die Präsenz solcher Schriften in fürstlichen Sammlungen bieten nicht nur die erhaltenen Inventare, sondern auch neuere Synthesen zum Thema wie etwa von Jeannot 2012. Vgl. zu BnF, Ms. fr. 143 Kat. Ausst. Paris 2010, S. 201, Nr. 86.

822 Frappier 1955; Bergweiler 1976, S. 20–28. Bergweiler (ebd., S. 158) führt des Weiteren aus, dass die Innovationsleistung Jean Lemaire de Belges nicht darin bestehe, dass er allegorische Verbrämungen politischer Ereignisse betreibt, sondern dass er die allegorischen Figuren der Mythologie entnimmt.

823 Walbe 1974, S. 41. Vgl. zum größeren Kontext Banks 2008.

824 Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005).

825 *Entrée de Marie d'Angleterre à Paris en 1514*, in Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005), S. 137, vv. 80–81.

5.1 Figurentheater



Abb. 124 Pierre Gringore: *Entrée Marie d'Angleterre*, 1. Viertel 16. Jahrhundert, BL, Cotton Coll. Vespasian B II, fol. 13r (Detail).

mythologischen Figuren.⁸²⁶ Die Londoner Handschrift offeriert dem Betrachter die Verquickung von Mythologie und Personifikation, indem sie den zeitgenössisch gewandeten Figuren je ein antikisch fest konnotiertes Symbol in die Hand gibt: Minerva wird durch eine Rüstung ausgewiesen und Diana durch einen stilisierten Mond, den sie in ihren Händen hält. Ihre Kopfbedeckungen hingegen sind zeittypisch (Abb. 124).⁸²⁷ Diese auf die Herrscherpersönlichkeiten detailliert abgestimmten Programme, in denen die Tugenden und ihre mythologischen Ergänzungen an die politischen Protagonisten angepasst werden, sind nur der Auftakt für einen neuen Umgang mit der Personifikation als politischem Stilmittel. Die vielgestaltigen Maskeraden der Macht nehmen in solchen Veranstaltungen ihren Anfang.

Vermutlich fielen die komplexen Bildprogramme der Einzüge bei exklusiven Adressatenkreisen aus einem weiteren Grund auf fruchtbaren Boden: Maskeraden, wie sie bei den Einzügen vorgeführt wurden, waren längst Teil der kulturellen Praxis.

⁸²⁶ Walbe 1974, Anm 148; Baskervill 1934. Bei der Handschrift handelt es sich um BL, Cotton Collection, Vespasian B II.

⁸²⁷ Lachner 2006, S. 179–181, zu diesem Beispiel; *Entrée Marie d'Angleterre*, BL, Cotton Collection, Vespasian B II.

Im Kontext höfischer Festereignisse sind seit dem 15. Jahrhundert Masken nachzuweisen, die es dem höfischen Publikum erlaubten, sich an allegorischen Spielereien zu beteiligen.⁸²⁸ Der Terminus *masque* etablierte sich zwar im Französischen erst am Beginn des 16. Jahrhunderts (möglicherweise wurde er aus der italienischen Theatertradition übernommen), dass Masken schon deutlich früher in Frankreich Verbreitung gefunden hatten, zeigt jedoch die Tatsache, dass das Parlament von Paris sie schon 1506 und nochmals nachdrücklicher 1514 verboten hatte, wobei sich dieses Verbot selbstverständlich nicht auf den König und sein enges Umfeld bezog. Nach diesem Verbot erfreuten sich Maskeraden sogar noch wachsender und exklusiverer Beliebtheit. Neben diesen wenigen greifbaren frühen Belegen für die Verwendung von Masken und Verkleidungen entstand schließlich im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine regelrechte Gattung: Zahlreiche Kostümentwürfe belegen das große Interesse der Hofgesellschaft an allegorischen Kostümspielen. Sie zeigen, wie die Personifikation in ein neues Wahrnehmungsfeld tritt.⁸²⁹ So erscheinen 1540 als Ergänzung zum *Temple de Cupido* von Martial d’Auvergne die *Ordonnances sur le fait des Masques*.⁸³⁰ Das Thema der Maskerade faszinierte zweifelsohne.⁸³¹ Die in Fontainebleau wirkenden Niederländer, allen voran Hieronymus Francken, haben sich später auf dieses Genre spezialisiert und die Maskeraden in Gemälden festgehalten. Vor allem von Franz I. wissen wir, dass ihm das Überstreifen verschiedener Masken, das Verkörpern allen möglichen Figuren viel Freude bereitete. Bis heute hat sich eine Vielzahl von Maskenentwürfen aus dieser Zeit erhalten – man denke etwa nur an die zahlreichen Skizzen, die von Primaticcio überliefert sind. Politische Motivationen bestimmten jedenfalls die Feierlichkeiten. Dies ist gleichfalls vor allem

828 Für das Spiel mit verschleierter Identität und allegorisch-mythologischer Maskerade interessierte man sich im frankophonen Raum schon früh. Bereits für das Jahr 1436 findet sich ein Beleg bei den Herzögen von Burgund, die einen Maler für die Anfertigung von 14 falschen Gesichtern, *faux visages*, und 14 falschen Bärten bezahlten. Vgl. dazu den Verweis auf einen Rechnungseintrag über eine Zahlung an einen gewissen Meister Pierre in Siret 1866, S. 702. Zum Kontext auch Koopmans 2000. Vgl. auch Doudet 2008, hier zu Anwendungen von Masken in Komödien. Unvergessen ist natürlich eine der berühmtesten Maskeraden am französischen Hof, der *bal des ardents*, der negative Berühmtheit erlangt hat.

829 Zum Kontext der Maskeraden Doudet 2008. Die Kostümentwürfe Rosso Fiorentinos belegt etwa Giorgio Vasari, der ihre Vielfalt erwähnt: „[...] e per tutte quelle cose, che per abigliamenti di cavalli, di mascherate, di trionfi, e di tutte le altre cose che si possono imaginare, e con sì strane e bizzarre fantasie, che non è possibile far meglio.“ Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite* (Hg. Barocchi/Bettarini 1966–1988), Bd. 4, S. 488.

830 Martial d’Auvergne: *Ordonnances sur le fait des Masques*, Lyon 1540: „Pour le bien et vutilite publicque / franchise et liberte cummune / Il est permis a toutes gens aller en masque aux iours et heurez cy apres declairez.“

831 McGowan 2008, Strong 1984, Russel / Visentin (Hgg.) 2007, Knecht 2004 u. a. haben sich mit diesem Themenbereich beschäftigt, jedoch steht eine gründliche Aufarbeitung der erhaltenen Quellen noch aus.

5.1 Figurentheater

für Franz I. belegt, der das Spiel mit Masken maximal für politische ‚Überzeugungsarbeit‘ einsetzte bzw. damit für die Mitglieder des Hofes bewusst eine Art kompensierendes Betätigungsfeld schuf, das von der Beschäftigung mit politischen Intrigen ablenken sollte.⁸³² Der Wandel der Personifikation von der körperlosen Projektion zum kostümierten Schauspieler arbeitete den politischen Akteuren im Umfeld von Franz I. entscheidend zu. Der König selbst verfügte über ein ganzes Spektrum an Rollen, das er verkörpern konnte.⁸³³ In der neueren Forschung zu diesem Thema unterstreicht neben anderen insbesondere Margaret McGowan die Vorliebe des Herrschers für phantasievolle Kostümierungen, die ihrerseits die neuen Akzentuierungen des französischen Hofes offenbaren – etwa, wenn im Jahre 1542 er und der Kardinal de Lorraine einen Kentauren mimten. Mit Jean de Lorraine trat der König übrigens in vielerlei Zusammenhängen auf.⁸³⁴ Bereits früher spielte das Verkleiden und die Vermengung von Personifikationen, mythologischen Figuren und historischen Personen eine große Rolle.⁸³⁵ Zwischen den *tableaux vivants* im städtischen Raum und abendlichen Maskeraden zeigt sich hier oft ein fließender Übergang.

Das Bekleiden solcher Rollen durch Mitglieder des Hofes in der Festkultur ist hinreichend belegt – angefangen bei den zahllosen Maskeraden Franz I. über jene Heinrichs II., der als Dauphin gar in das Gewand einer Göttin schlüpfte, bis hin zu den Verkleidungen seiner Gattin Katharina von Medici, die in Festumzügen und Tänzen nicht nur als Juno, sondern auch etwa als Kybele auftrat.⁸³⁶ Die Verwandlung des französischen Hofes in eine Göttergesellschaft, in einen Olymp mit austauschbaren Rollen, propagierten nicht nur Ronsard oder du Bellay, auch die Werke des Hofdichters François Habert waren voll von Anspielungen, die König Franz I. mit Apoll inmitten seiner Musen oder Heinrich mit Jupiter assoziieren.⁸³⁷ Damit tritt vor allem durch die Maskerade ein weiterer Aspekt der Personifikation

832 So McGowan 2008, S. 128.

833 Croizat-Glazer 2013, S. 1232, berichtet von einem Hoffest 1518, an dem Franz I. Christus-ähnlich gekleidet war und Kompass und Uhr trug, um auf *Prudentia* und *Temperantia* zu verweisen.

834 McGowan 2008, S. 128; zu den Doppelkostümen vgl. die Beispiele bei Croizat-Glazer 2013.

835 Über den *Ordre tenu et gardé a l'Entree de Charles Empereur en la ville de Paris* mit den dortigen Vorführungen von lebenden Bildern und anderen Spektakeln heißt es 1540: „Et apres le soupper vindrent plusieurs princes et seigneurs en masques tous vestuz de drap d'or, broderies et autres habitz de valeur inestimable, et furent faictes morisques, dances et autres esbatemens les plus triumphantz qu'il est possible de veoir“, zit. nach Knight 1983, S. 126. Knight verweist auch darauf, dass die verschiedenen Aufbauten des Einzugs in einem zweiten Bericht zusammengefasst wurden, in der *Description des Magnificences, Theatres et Misteres faictz en la ville de Paris pour la reception de l'Empereur*.

836 Erwähnenswert ist auch die *Chanson des astres* (1547), die von Hofdamen berichtet, welche als Göttinnen verkleidet werden.

837 Petey-Girard/Bokdam (Hgg.) 2014.

hervor, der sich in mehreren Medien manifestiert: Elemente der antiken Mythologie halten verstärkt Einzug in die Bildwelt und erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation beträchtlich.

Rebecca Zorach merkt an, dass sie für manche Personifikationen des 16. Jahrhunderts den Terminus *prosopopoeia* für sinnvoller erachtet, da er den kunsthistorischen Verwendungszusammenhängen dieser Verkörperungen eher entsprechen würde.⁸³⁸ Doch diese Benennung übersieht die Traditionen der allegorischen Texte und Bilder, sie erlaubt nicht die Spezifika der Personifikationen zu fassen, mit denen schon im 16. Jahrhundert die Zeitgenossen rechneten. Daniel Poirion sieht in der Maskerade sogar einen der primären Gründe für die Verwendung von Personifikationen schon im Mittelalter, dort aber als Bestandteil eines literarischen Verfahrens.⁸³⁹ Bei den Maskeraden der Renaissance handelt es sich dagegen um tatsächliche performative Ereignisse des Theaters oder der festlichen Einzüge.⁸⁴⁰ Die Maskerade wird zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel, um im höfischen Umfeld Tugend, Stärke und politische Kompetenz zu artikulieren. Verantwortlich für die Organisation dieser Ereignisse zeichneten entweder Literaten oder Maler. Wie eng die jeweiligen Felder verwoben gewesen sein müssen, lässt sich heute zwar nur noch an wenigen Details ablesen, für das Verständnis der Personifikation ist es jedoch unerlässlich, sich bewusst zu machen, dass für die Schöpfung politischer allegorischer Programme die besten Maler und Literaten Hand in Hand arbeiteten. Insbesondere die Künstler zeigten Flexibilität im Umgang mit verschiedenen Kunstformen. Für Jean Fouquet sind solche Aktivitäten bei Festlichkeiten gleichermaßen belegt wie für André Beauneveu oder Jean Colombe, die in der Forschung bisher ausschließlich als Buchmaler in Erscheinung getreten sind.⁸⁴¹ Wenn im 15. Jahrhundert der Autor Jean Lemaire de Belges und der Künstler Jean Perréal aufeinanderfolgend für die Ausstattung und Programmplanung von höfischen Festen in Lyon für den französischen Hof verantwortlich zeichneten,⁸⁴² so verdichtet sich dieses Interaktionsfeld zwischen text- und

838 Zorach 2005, S. 86 f., spricht hier von Figuren wie *Caritas*, *Abundantia* und *Natura*.

839 Poirion 1999, S. 23: „Allegorical personification works to designate political figures, real people, actors in history. It gives these people a mask – first as a precaution, no doubt, allowing for criticism that is both personal and anonymous, next as an insult, applying infamous labels and attributing a fundamental vice to each one.“

840 Zorach 2005, S. 86 f. Wie James Paxson betont, ist der Terminus *prosopopeia* der ursprünglichere und kategorial übergreifende, dem der spezifische Gebrauch von Personifikationen als rhetorisches Element nachfolgt; Paxson 1994. Weiterhin Doudet 2005, S. 135; Koopmans 1992.

841 Eichberger 1988, S. 49. Schmidt 1958, S. 64.

842 Vgl. dazu Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005), S. 12: Jean Perréal war an der Organisation der Einzüge und Hoffeste in Lyon von 1490 an beteiligt, ab 1495 war er dafür verantwortlich. Nachfolgend wurde 1509 Jean Lemaire de Belges mit dieser Aufgabe betraut, vgl. Jean Lemaire de Belges: *Œuvres* (Hg. Stecher 1891), Bd. 4, S. 375. Zur Quellenlage in Bezug auf Perréal vgl. Pradel 1963.

5.2 Tugendbilder

bildbefassten Künsten im 16. Jahrhundert nochmals deutlich.⁸⁴³ Dass schließlich Primaticcio die allegorischen Tableaus für den Empfang Franz II. und seiner Gattin Maria Stuart in Chenonceau 1559/1560 entwarf,⁸⁴⁴ zeugt von den vielfältigen Aufgaben und Einflussmöglichkeiten der italienischen Künstler, die Franz I. einst nach Frankreich geholt hatte. Auch die bekanntesten Dichter Frankreichs wurden in die Ausgestaltung der Festlichkeiten einbezogen. Längst arbeiteten an den allegorischen Programmen neben italienischen Künstlern andere bei Hof tätige Maler und Bildhauer mit. Cécile Scaillérez beschreibt beispielsweise Jean Cousins Anteil an der Erstellung von „fainctes“, also illusionistischen Tafeln, für den Empfang Karls V. 1540 in Paris.⁸⁴⁵ Später arbeitete Pierre de Ronsard mit Antoine Caron und anderen Künstlern zusammen, ebenso Jean Cousin mit Jean Goujon. Charles Dorigny und Philibert de l’Orme gestalteten gemeinsam den Einzug Heinrichs II. in Paris 1549.⁸⁴⁶ Mit diesen wenigen bekannten Beispielen sei lediglich angedeutet, wie eng die Künste zusammenwirkten. Text- und Bildproduktion wurden in der Forschung häufig getrennt verhandelt – für die Weiterentwicklung der Personifikation ist ihre Schnittstelle allerdings entscheidend.⁸⁴⁷

5.2 Tugendbilder

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation und der allegorischen Maskerade wurden vielfältig genutzt. Luise von Savoyen instrumentalisierte als eine der ersten diese Art der Maskerade für die Erziehung ihrer Kinder und vorrangig des Dauphins. Für die Ausbildung des zukünftigen Königs Franz I. wurden diverse christliche Tugendallegorien in neue Formen gebracht, wie Anne-Marie Lecoq in ihren Studien aufzeigt.⁸⁴⁸ Dass Luise von Savoyen als Mutter des zukünftigen Königs selbst in immer

843 Vgl. Blanchard 2003, S. 506, zu den früheren Einzügen bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

844 Bolduc 2007; *Les Triomphes Faictz à l’Entrée de François II et de Marye Stuart au Chasteau de Chenonceau le Dymanche, dernier Jour de Mars*, hg. François Fromont, Augustin Petrovich Golitsyn, Paris 1856.

845 Scaillérez in *Kat. Ausst. Paris 2013*, S. 55.

846 Zorach 2005, S. 105.

847 Zur Zuständigkeit Jean Lemaire de Belges für zahlreiche Einzüge und Feste siehe oben. Auch hier stellt allerdings die Aufarbeitung und Analyse dieser künstlerisch-dichterischen Arbeitsgemeinschaften nach wie vor ein großes Desiderat dar. Vgl. etwa zu den Teilnahmen Ronsards an höfischen Festivitäten Usher 2013, S. 137, und McGowan 2015, spezieller etwa Mazzochi Diglio 1988. Zusammenfassend zum Themenbereich vgl. Strong 1984; Yates 1956, S. 61 f.; McGowan 2008.

848 Lecoq 1987, spezieller: Lecoq 1989; Zöhl 2006 zur Bibliothek der Königinmutter. Des Weiteren *Kat. Ausst. Ecouen 2015/16*.

neue Rollen zu schlüpfen vermochte, wird insbesondere in illustrierten Manuskripten deutlich, die in ihrem Auftrag entstanden, wie etwa in einem bisher kaum bekannten Tugendzyklus, der in Écouen aufbewahrt wird. Das offenbar von Jean Pichore illustrierte Werk des *Grand rhétoriqueur* André de La Vigne enthält Rollenporträts der französischen Adligen.⁸⁴⁹ Gezeigt wird eine Serie von Tugenden, die jeweils ein Laster niederringen. Eine weißgekleidete berittene Gestalt überwindet in der Tradition der *Psychomachia* mit Waffengewalt ein Laster (Abb. 125 a und b). Doch der wesentliche Bestandteil dieser klassischen Tugendformel findet sich auf der Rückseite des jeweiligen Pergamentblattes. Dort umschreibt ein Gedicht das Wesen der jeweiligen Tugend und glorifiziert gleichzeitig Luise von Savoyen: In der Vertikale zusammengefasst, gibt es ihren Namen als Akrostichon preis.⁸⁵⁰ Das gemalte Bild der Tugend auf der Vorderseite wird so als ein (angestrebtes) *image* der Königinmutter lesbar, die alle in den beigefügten Versen geforderten Eigenschaften vorbildlich verkörpert. Die Schriftbildlichkeit überblendet die Tugendpersonifikation der jeweiligen Manuskriptrückseiten, und der Namenszug der Luise von Savoyen wird untrennbar mit je einer Tugend assoziiert. Die Verbindung von Namen und Tugenden kennt man schon aus Einzügen.⁸⁵¹ Luise von Savoyen begegnete häufiger in tugendhafter Maskerade, sie lässt sich mutmaßlich noch in einigen weiteren von ihr in Auftrag gegebenen Handschriften in der Rolle einer Tugend darstellen. Ihre besonderen Verflechtungen mit den personifizierten Tugenden zeigen sich nochmals in einer anlässlich ihres Todes erschienenen Schrift des Jean Bouchet, in der unter anderem *Grace*, *Fortune* und *Nature* die innere und äußere Schönheit der Königinmutter bezeugen. Die personifizierte Natur wird als eine Frauengestalt mit einer Krone aus den Himmelssphären dargestellt, die eine nackte weibliche Figur an ihrer Brust nährt – diese visualisiert die Rückkehr der Luise von Savoyen in den Schoß der Natur (Abb. 126).⁸⁵²

849 Écouen, Musée national de la Renaissance, E.Cl. 22718 d. Mme de Saint-Surin [i.e. Monmerqué, Marie-Caroline-Rosalie Richard de Cendrecourt]: L'Hôtel de Cluny au moyen âge, Paris 1835, S. 155: „En ce petit livre sont sept rondeaux des vertus contre les pechez mortelz, en chascun desquelz es premieres lignes est le nom et surnom de vous, Madame, et pourrez relire lesditz rondeaux au rebours, commençant du bas en hault, lesquelz se rentrent en retournant sus la derreniere ligne.“

850 Zu der verbreiteten Technik, den Namen des Autors oder des Auftraggebers über ein Akrostichon abzubilden, vgl. Dauvois 2008.

851 Vgl. den von Blanchard 2003 analysierten Einzug Karls VIII. mit den weiblichen Tugendfiguren, die je einen Buchstaben des königlichen Namens vor sich hielten.

852 Vgl. Jean Bouchet: *Le jugement poétic* (1538), hier fol. 14v–15r. Das Blatt ist an dieser Stelle eingefügt, darunter befindet sich die Darstellung einer Figur, die an späterer Stelle als *Grace* beschrieben wird. Möglicherweise handelt es sich bei dem aufgesetzten Blatt mit *Natura* und der Seele der Verstorbenen um eine Korrektur des Drucks. Der Text beschreibt die Verstorbene wie folgt: „Nature qui parle de l'origine et beaulte corporelle de la tresillustre Dame decedee et de sa royalle lignee. / Pour bien parler de la tresnoble dame Dont voy limaige et

5.2 Tugendbilder



Abb. 125 a *Humilitas*, in: Tugendzyklus für Luise von Savoyen, um 1500, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. E.Cl. 22718 d.

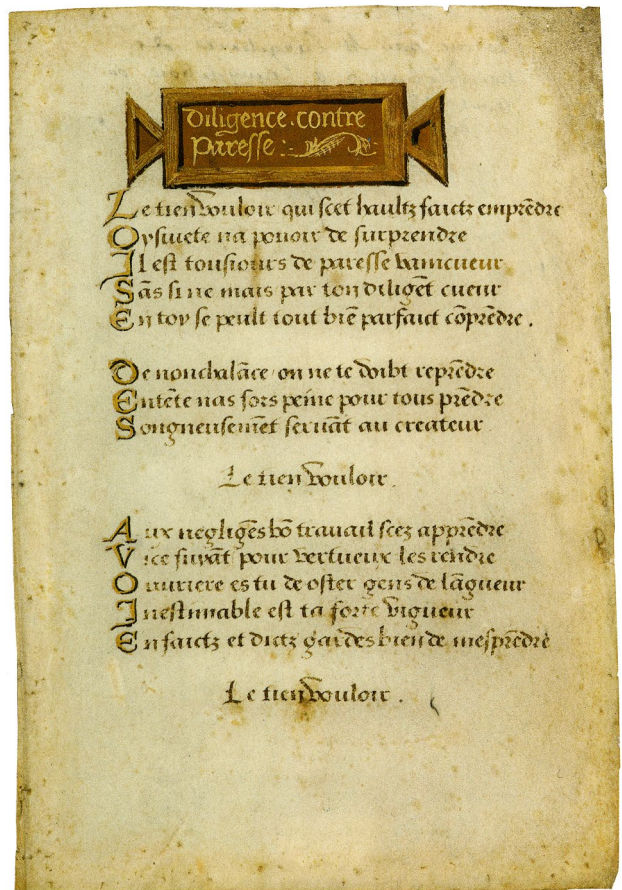


Abb. 125 b Gedicht auf *Diligence*, um 1500, in: Tugendzyklus für Luise von Savoyen, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. E.Cl. 22718 d.



Abb. 126 *Natura* mit Luise de Savoyen, in: Jean Bouchet: *Le jugement poétique de l'honneur féminin* (Poitiers 1538), Paris, BnF, RES-YE-363, fol. 14v.

5.2 Tugendbilder

Eine umgekehrte und ungewöhnliche Strategie der Überblendung von historischer Person und abstraktem Tugendbegriff ist in einer italienischen Handschrift erhalten, die sich ursprünglich im Besitz Franz I. befand, heute in der Biblioteca Trivulziana aufbewahrt wird und den Titel *Tutte le dame del re* trägt. Das aufwendig gestaltete Manuskript wurde um 1518 in Mailand für den französischen Herrscher gefertigt. Die Handschrift beginnt mit einer Widmung an den König und einem Titelblatt, das nicht zufällig Ähnlichkeiten zum Cover des vorliegenden Buches aufweist.⁸⁵³ Dort ist das Antlitz des Königs zu sehen, umgeben von den Haupttugenden (Abb. 127). Der italienische Maler selbst scheint sich damit dem König anzuempfehlen – und bediente gleichzeitig Themen und Formen, für die es im französischen Sprachraum genügend Parallelen gab.⁸⁵⁴

Darin enthalten sind Darstellungen der *Dames du roi*, der *Dame del re*, worunter offenbar alle höhergestellten mailändischen Damen verstanden wurden, die sowohl wegen ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als auch wegen ihrer Schönheit aufgenommen wurden. Die Verbindung von gemaltem Porträt und eingeschriebenen Tugendbegriffen gerät zu einer effizienten Methode, bedeutenden Frauen Tugenden zuzuweisen und damit den immer wiederkehrenden Tugendpersonifikationen neue Gesichter zu verleihen.

de son bruiet et fame/Elle eut le don de grand formosite/En sa facture on na veu vice ou blasme/Parfaicte fut pour telle la reclame/On ny veit oncq rien de deformite./Son corps estoit de bonne quantite/Gresle et moyen de blanche qualite/Bien compose de ioyeuse rencontre/Et qui portoit a chascun bonne encontre./Quant au visaige il estoit clere et blanc, le nez traictiz longuet mis en bon ranc./Soubz yeulx rians entre ioues vermeilles/Et non par trop: car charge de sang/Elle nestoit et pour en parler franc/Peu ien ay veu de sa beaulte pareilles./Droicte elle estoit et bien sayne a merveilles/Ce qui luy feist ung temps trop aymer veilles/Sans long dormir delle ung chief doeuve feis/Et nullement en ceste oeuvre messis./Fresche couleur elle avoit et beau tainct/Grave marcher modere non contrainct/Assez monstrant quelle estoit bien posee/Rien ny avoict sur elle qui fust saint/Ne contrefaict car elle avoict attainct/Tout le sejour de lhonneur/Tout le parfaict de forme dispose/Vive en esprit non au vent exposee/A brief parler des dames fut le choix/Chascun le sect cest la commune voix [...]" Vgl. dazu Jean Bouchet: *Le jugement* (Hg. Armstrong 2006); Swift 2008.

853 Vgl. Abb. 127; Die Handschrift beginnt mit einer Widmung an Franz I.: Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 1v: „AD CHRISTIANISSIMUM ATQUE INVICTISSIMUM FRANCORUM REGEM FRANCISCUM/IO. AMBROSIUS NUCETUS PICTOR./ SUNT QUI PURPUREAS VESTES OPOBALSAMA GEMMAS/DENT TIBI SIQUID GRANDIUS ESSE PUTENT/NON MICH I DIVITIE SUPERANT FRANCISCE SED EXTAT/INGENIUM INGENII SUSCIPE DONA MEI/REX VIRTUTE POTENS FRANCISCE POTENTIOR ARMIS/SPES IN QUO STABILES UTRAQUE PALLAS HABET/ECCE TIBI ASURGUNT LATRALI PECTORE NIMPHE/PULCHRA COHORS SUPERIS ANNUMERANDA CHORIS/ECCE VIDUE ADDUCUNT GENIUM MENTEM FIDEMQUE/ET PRO TE ACCENSIS DANT PIA THURA FOCIS/SED TIBI COMMENDAT NINPHARUM INVENTOR UT IPSIS/SIT PROPE TE MIXTUS SEMPER IMAGINIBUS.“ Zit. nach Bologna 1989; vgl. auch Buck 2008.

854 Zu den stilistischen Zuordnungen und den möglichen Intentionen des Malers vgl. Buck 2008.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 127 Titelblatt mit dem Porträt Franz I. und den Tugenden, in: *Tutte le dame del Re*, Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 1v–2r.

Alle in der Handschrift beschriebenen Tugenden sind mit einem Aquarellporträt von der Hand des Malers Giovanni Ambrogio Noceto verbunden. Jede der Frauen, im Vorwort als Nymphen des Königs attribuiert, repräsentiert je eine bestimmte Tugend. In die gedoppelten Pergamentseiten ist eine kreisrunde Öffnung geschnitten, die den Blick auf das Gesicht der jeweiligen Person freigibt. Dieser Ausschnitt wird von einem runden Deckelchen verborgen, auf dessen Oberseite die entsprechende Tugend als Inschrift eingefügt ist (Abb. 128). Dadurch werden die abstrakten Begriffe mit den Mailänder Frauen verbunden, Personifikation und historische Person miteinander kombiniert. Es ist dies der umgekehrte Weg zu den Tugendelogen in Écouen, bei denen das Porträt der jeweiligen Tugend sich mit dem Namen Luise von

5.2 Tugendbilder



Abb. 128 Antonia Alphonso als *Prudentia*, in: *Tutte le dame del Re*, Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 5r.

Savoyen verband. Die Strategie, die hier vorgeführt wird, i. e. die Assimilation von Wort und Porträt, ist zweifelsohne neu in der politischen Kommunikation. Die Möglichkeit dieser Zuweisung kommt nicht zuletzt aus den theatralischen Umsetzungen der allegorischen Verkörperung. Die Personifikation zehrte dort vom Spannungsverhältnis zwischen Verkleidung und Körper, und Inschriften waren ein verbreitetes Mittel, Personifikationen auf der Bühne, bei Einzügen oder Ähnlichem kenntlich zu machen. Die besprochenen Beispiele zeigen, dass sich im höfischen Umfeld ein analoges Verfahren etabliert hatte, das mit der Kombination von bekannten Persönlichkeiten und Personifikationen operierte.⁸⁵⁵ Gerade für die Herrscherikonographie

⁸⁵⁵ Hierbei ist es schließlich die Nähe von Exemplum und Personifikation, die es erlaubt, durch Zitieren einer Form Bedeutung aufzurufen. So formulieren dies Cuntz/Söffner 2006, S. 286, allgemeiner bereits für mittelalterliche Beispiele: „Der Protagonist eines bekannten Exemplum kann mit diesem bekanntlich so sehr verwachsen, dass es sich bis zu bloßer Namensnennung ökonomisieren lässt, die fortan genügt, um den in dieser Episode transportierten Gehalt aufzurufen; eingebettet in eine Handlung kann er diesen direkt verkörpern, er wird dann zur *imago* [...], die es erlaubt, *descriptio* an die Stelle der bekannten exemplarischen

eröffnete sich ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten, vorbildliche Herrschaft repräsentierende Tugenden im wahrsten Sinne des Wortes an den Mann zu bringen.

5.3 Personifikation, König und Körper

Ein neues Feld für die Verwendung von Personifikationen in Schrift und Bild sind Erziehungs- bzw. Erbauungsschriften für Mitglieder des Hofes. Schon Autoren wie Philippe de Mézières oder Pierre Salmon hatten die Erziehung der Prinzen über allegorische Inhalte zu lenken versucht, um die Wende zum 16. Jahrhundert ändern sich deren Fokus:⁸⁵⁶ An die Stelle des Kanons der traditionellen Fürstenspiegel tritt ein differenzierter Zuschnitt erstrebenswerter Tugenden. Die Personifikation wird auf diesem Wege zu einem wichtigen Instrument der Inszenierung politischer (Un-)Tugenden aufgewertet. Das lang erprobte Verfahren, einen abstrakten Begriff in menschliche Gestalt zu gießen, entfaltet damit seine volle didaktische Macht. Allerdings ist dieser Wandel weit weniger spektakulär, als es die Veränderungen in den allegorischen Texten der *Rhétoriciens* waren. Wichtiger als originelle und abwechslungsreiche Personifikationen zu schaffen blieb in der politischen Sphäre, dass die erprobten Tugend- bzw. Lasterpersonifikationen wie auch die neu erfundenen Verkörperungen eindeutig lesbar waren und einen hohen Wiedererkennungswert besaßen. Jegliche Ambiguität, die den Personifikationen in anderen Kontexten besondere Lebendigkeit verlieh, wäre in diesen Zusammenhängen aus naheliegenden Gründen fehl am Platz gewesen.

Es gibt zahlreiche Traktate, die jene Tugenden veranschaulichen und kommentieren, die zur Lenkung und Verwaltung eines Herrschaftsgebietes notwendig sind. Über die üblichen kanonischen Personifikationen hinaus werden neue Gestalten im Dienste Frankreichs entwickelt bzw. bestimmte Aspekte herrscherlicher und nationaler Tugend hervorgehoben. So ist es nun durchaus möglich, dass königliche Macht die Gestalt einer weiblichen Personifikation annehmen konnte: So geschehen etwa in einem auf 1511 datierten, mit einer qualitätvollen Miniatur ausgestatteten kleinen Band in BnF, Ms. fr. 25295, der den Titel *Le dyalogue de vertu militaire de jeunesse francoise* trägt und Jean Lemaire de Belges zugeschrieben wird.⁸⁵⁷ Das Anne von

Handlung zu setzen und somit deren Differenz zur rhetorischen *evidentia* aufzuheben zugunsten eines momentanen Einleuchtens, einer Synchronizität des Diachronen.“

856 Zu Erziehungsschriften vor allem des 14. Jh. vgl. Krynen 1993; zu Salmon vgl. Hedeman 2001; zu Philippe de Mézières siehe oben.

857 Im Traktat werden die Eckdaten des *Dyalogue de vertu militaire et de jeunesse francoise* genannt (BnF, Ms. fr. 25295): „fait à Lyon, le premier jour de juillet mil cinq cens et unze“ von Jean Lemaire de Belges.

5.3 Personifikation, König und Körper

Bretagne dedizierte Werk liefert eine Definition der französischen Herrschertugenden und enthält Tugendelogen auf ihren letzten Gemahl, Ludwig XII. So heißt es auf fol. 5r: „Die Frauengestalt militärischer Tugend vereinigt imaginär und potentiell in einem sehr mächtigen Körper den universellen Stand des französischen Adels. Und in dem Wunsch, sich durch nützliche Werke hervorzutun, beklagt sie sich hier.“⁸⁵⁸ Das personifizierende Darstellungsverfahren ermöglicht es, politische Konfliktsituationen und Krisen auf elegant-literarische Weise zu veranschaulichen. Auch die Differenzen zwischen Papsttum und französischer Krone werden in allegorischer Manier artikuliert: In einer Miniatur steht eine Personifikation der *Puissance royale*, die offenbar auf göttliche Unterstützung vertrauen darf, neben dem leeren apostolischen Thron, während Papst Julius II. von diesem Platz abgewandt auf einem anderen Thron aus dem Bild herauschaut und niedergerungende allegorische Figuren am Boden liegen (Abb. 129).⁸⁵⁹ Personifikationen sind ein eleganter Kunstgriff – zum Teil unverhohlen –, der politischen Kritik eine Stimme und einen anschaulichen (Bild-)Körper zu verleihen. Der Dialog mit Personifikationen wird immer wieder genutzt, um auf politische Zusammenhänge zu verweisen.

Einer der auffälligsten Tugendtraktate ist der von François Desmoulins verfasste *Traité des vertus cardinales* (BNF, Ms. fr. 12247), in der die für die Formung des zukünftigen Herrschers notwendigen Tugenden hierarchisiert beschrieben und dargestellt werden. Im Unterschied zu den literarisch mit dem Text verwobenen Personifikationen der *Douze Dames de Rhétorique* und anderen Figuren etabliert sich in der politisch-didaktischen Literatur eine neue Art, Personifikationen zu konstruieren. François Desmoulins Tugendtraktat ist mit konzisen Texten durchsetzt, die weniger die jeweilige allegorische Figur beschreiben denn eine parallel zu lesende Tugendanleitung geben. Hier ist Luise von Savoyen als Akrostichon im Vorwort präsent, indem ihr Name an den Anfangszeilen der kurzen Inhaltsangabe steht.⁸⁶⁰ Der Adressatenkreis dieses Tugendtraktats wird am Ende nochmals aufgerufen: Es handelt sich explizit um politische Tugenden, die sich, wie topisch am Ende formuliert wird, an Prinzen und Prinzessinnen richten.⁸⁶¹ Bereits in der Aufmachung des Bandes Ms. fr. 12247 wird deutlich, dass es

858 Ebd., fol. 5r: „Dame vertu militaire enclose ymaginativement et potentiellement en ung corps trespuissant qui represente lestat universel de la noblesse francoise. Et desirant yssir par euvres effectives se plaint ainsi.“ Lachner 2006, S. 170 f., zu diesem Beispiel.

859 Lachner 2006, S. 167, nennt als weiteres Bildbeispiel mit einer allegorisch verbrämten Kritik am Papsttum eine Handschrift mit Jean Bouchets *Déploration de l'Église militante*, in der *Caritas* auf Seiten König Ludwigs XII. als Opponentin der destruktiven Personifikation *Dissolucion* vor der personifizierten *Eglise* angeordnet ist.

860 BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2r.

861 Ebd., fol. 16v: „Toutes ces vertus predictes sont principalement pour les personnes politiques : Comme sont princes et princesses Et autres publiques personnes qui ont constitue de bien se Regir. Et de saignement gouverner la chose publique. Mais si nous voulions prandre plus

5 Maskeraden der Macht



Abb. 129 Jean Lemaire de Belges (?): *Le dyalogue de vertu militaire de jeunesse francoise*, 1511, BnF, Ms. fr. 25295, fol. 12v.

5.3 Personifikation, König und Körper

sich um eine Tugendanleitung handelt, denn die Innenseiten der Buchdeckel sind bemalt mit *Prudence, Force, Justice* und *Temperance*. Der vordere Buchdeckel visualisiert diese Eigenschaften in Gestalt von vier Frauenfiguren, der hintere Buchdeckel zeigt vier Farbfelder mit einem jeweils zentral gesetzten Edelstein, der die entsprechende Tugend versinnbildlicht (Abb. 130 a–b).⁸⁶² Besonders interessant ist diese Anordnung unter dem Aspekt, dass die Kardinaltugenden zu jener Zeit eben mit gänzlich ‚neuen‘ Attributen ausgestattet wurden. Brunetto Latinis Edelstein-Metaphorik etwa (die zugleich das Fundament seiner Schatz-Metaphorik ist) zeigt eine ikonographische Alternative auf, die bei den Einbandbildern des Tugendtraktates für den französischen Dauphin und zukünftigen König Franz I. Niederschlag findet.⁸⁶³

Auch im Inneren des Buches gehorcht die Anordnung der Bilder und Texte einer strengen Choreographie. Die Tugenden werden in Form einer Genealogie präsentiert, und die Verästelungen untereinander erfolgen durch fein gemalte metallene Ketten. Nur die wichtigsten Tugenden werden mit ganzseitigen Miniaturen gewürdigt. Bei *Prudence*, die in ihrem schwarzen Habitus an typische Porträtdarstellungen der Luise von Savoyen erinnert, erscheinen die dazu gehörigen Untertugenden als Miniaturen in kleinen Medaillons. Die opponierenden Laster sind als Beischriften in noch kleineren Medaillons oder lediglich als Inschriften realisiert. Erkennbar werden die spezifischen

estroitement les dictes vertus il faudroit parler de plus haulte philosophie : sequestree et separee de mondanite: et totalement dediee a speculation parfaite. De laquelle pour le p[rese]nt ie me deportte. Protestant que quant il plaira au temps moyennant laide des trespassez ien parleray plus a mon aise.“

862 Brunetto Latini: *Li livres dou tresor* (Hg. Chabaille 1863), S. 256: „Et cist enseignementz sera sor les .iiij. vertuz actives. Dont la premiere est Prudence, qui est senefiee par l’escharboucle, qui alume la nuit et resplendit sor toutes pierres; La seconde est Atrempance, qui est senefiee par le safir, qui porte celestial color, et est plus gracieuse que pierre dou monde ; La tierce est Force, qui est senefiee par le diamant, qui est si fors que il ront toutes pierres et touz metaus, et par po il n’est chose qui le puisse donter. La quarte vertu est Justise, qui est senefiee par l’esmeraude, qui est la plus usee vertu qui soit et la plus bele chose que oil d’ome puissent veoir.“ Diese Einteilung ist möglicherweise auf Brunetto Latinis *Livre dou tresor* zurückzuführen, und die dort formulierte Edelstein-Metaphorik wird u. a. im Frontispiz des 2. Buches in Genf, BDG, fr. 160, fol. 82, visualisiert. *Philosophia* überreicht zunächst einen Kasten mit Schmuck an *Logica* und *Practica*. Die vier Kardinaltugenden sind innerhalb eines fiktiven Stadtraumes darum herumgruppiert, und alle Damen halten einen Edelstein als zweites Attribut, der auch in der Randdekoration dieses Blattes zitiert wird. Dort werden alle vier Edelsteine in Form und Farbe nochmals als ornamentaler Bestandteil aufgenommen.

863 Wobei es für Latinis Edelstein-Zuordnung der Tugenden eine längere Bildtradition gibt, vgl. etwa eine Handschrift des *Livre du tresor* von Brunetto Latini, die 1326 gefertigt wurde. In BnF, Ms. fr. 571, fol. 52r, sind nämlich die Tugenden nicht durch Medaillons, sondern durch Ringe mit einem je unterschiedlichen Edelstein gekennzeichnet worden, eine Deutung, die sich in die zeitgenössische Traktatliteratur fügt, die eine Zuordnung von Tugenden und Edelsteinen unternimmt. Überlegt werden könnte, inwiefern sich Brunetto Latinis Werk auch eine inhaltliche Ausrichtung des Tugendtraktats entnehmen lässt.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 130 a–b Die vier Kardinaltugenden und die ihnen zugeordneten Edelsteine, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, 1509–1515, BnF, Ms. fr. 12247, Umschlagsseiten innen.

Prioritäten des Büchleins, die bereits Anne-Marie Lecoq mit Blick auf die Tugenderziehung des französischen Königs überzeugend analysiert hat (Abb. 131).⁸⁶⁴ Am Ende des kurzen *Traité* wird nochmals der Königsweg zur Erlangung von Tugend skizziert: Die Tugend der Mäßigung ist zugleich herausragende Göttin (*deesse prestante* bzw. *hauttesse de vertus*) unter den Tugenden wie Mittel bzw. Remedium, um zu Tugendhaftigkeit zu gelangen. Die Tugend des Maßhaltens ist also sowohl Weg als auch Ziel.⁸⁶⁵

⁸⁶⁴ Lecoq 1987, S. 101. Auch Buck 2008, S. 204f., argumentiert für ein Rollenporträt der Luise von Savoyen. Lecoq 1987, S. 475, verweist noch auf ein Einzelblatt in PML, ms. 147, fol. 5r, auf dem Luise in genau der Weise abgebildet ist.

⁸⁶⁵ BnF, Ms. fr. 12247, fol. 18r: „Le Remedde pour acquerir vertus: Vertus qui est une deesse prestante et hault eslevee peult estre comprinse: mais non facilement. Car on l’acquiert non par exces de boire et de manger de iour et nuict. Comme les bestes brutes. Ains par abstinence et sobriete. Non par yurongnerie. Mais par tollerance de longue soif. Non par dormir et son chef ensevelir en molle plume. Ains par veiller et durement coucher. Non par oisivete: mais

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 131 *Prudentia*, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, BnF, Ms. fr. 12247, 4r.

Dieses Rezept orientiert sich an den aristotelischen Vorgaben der Tugendbeherrschung durch Maßhalten.

Auch andere Autoren bemühten sich um eine Positionierung der Tugenden für die Bildung des Königs oder anderer Mitglieder des Hofes. Insbesondere Jean Thenaud widmet sich in zahlreichen Schriften sowohl den drei theologischen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung) als auch den Kardinaltugenden, zu denen aufwändig illustrierte Handschriften erhalten sind. Er ist es, der erstmals prominent das personifizierte Frankreich auftreten lässt. Im Traktat BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r von 1519 erscheint Frankreich als Frauenfigur im *Fleur-de-lis*-Mantel neben *Natura*, sie begleitet die Geburt des Dauphins, des 1518 geborenen Sohnes von Franz I.⁸⁶⁶ Die Miniatur enthält eines der wenigen frühen Bildzeugnisse des personifizierten Frankreichs außerhalb der zeitgenössischen Festkultur.⁸⁶⁷ Schon die Hervorbringung königlicher Nachkommen wird damit in die Hände von Personifikationen gelegt. Für die Darstellung der Geburt des Dauphins in Jean Thenauds *Triumphe des Vertus* ist ein Verfahren gewählt worden, das verschiedene Personifikationen an einem fiktiven allegorischen Ort visualisiert: *Natura* mit bemaltem Gewand und *Dame France* treten gemeinsam in einem Garten auf, und in einem Gebäude neben ihnen findet die Geburt des Thronfolgers statt (Abb. 132).⁸⁶⁸ Bei der Lektüre von Thenauds Text ist zudem erkennbar, dass weiterhin mittelalterliche Traditionen beschworen werden, wie sich etwa an der Wiedergabe der Gestalt der *Natura* erkennen lässt, die deutlich den Spuren des Alanus ab Insulis folgt.⁸⁶⁹ Relevant ist jedoch, dass die Personifikationen und mythologischen Gestalten zu diesem Zeitpunkt noch einen eigenen Ort konstruieren – mit eigener Topologik, mit eigenen Gesetzen. François, Sohn des gleichnamigen Königs, um den es geht, kommt im Reich der *Natura* und im Garten Frankreichs zur Welt, und die allegorische Landschaft verschmilzt in Thenauds Text und der dazugehörigen Illustration zu einer Einheit.

par sollicitude et dilicence. Non par volupte: mais par labeur tres difficile. Non par parole: mais par effect. Non par disposition, maiz par coustume. Et apres que l'homme saige par peu dormir, labourer, et suer, est parvenu a celle haultesse de vertus. A donc il est rempli de si grand ioye et plaisir inextimable. Que son humanite est quasi toute deifiee. [...].“

866 Vgl. zu diesem Beispiel auch Modersohn 1997, S. 44; Lecoq 1987, S. 446 f.; BnF, Ms. fr. 144.

867 Zu den weiteren Werken, in denen die personifizierte *Dame France* vorgestellt wird, zählen die Illustrationen zu Alain Chartiers *Quadriologue invective*, vgl. dazu Kapitel 2.2, Anm. 254.

868 Jean Thenaud: *Triumphe des Vertus* – BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r. Zu Thenaud siehe oben. Vgl. zur Gestaltung der *Dame France* auch Cadoffre / Céard 1997, bes. S. 39. Zum *Triumphe de Prudence* in St. Petersburg, RNB, Ms. Fr. F. v. XV, vgl. Lecoq 1987, S. 101–112.

869 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10520631m/f17.item>: „Description de Dame Nature: Ceste avoit la teste coronee destoilles entre lesquelles sept estoient tresclaires que par leur lumiere les autres estoient presque eslipsees. Soubz celle coronne avoit en son chief ung fin voile de couleur changeant ou quel estoient peinctz plus de deux cens espees doyseaux qui sembloient voler soy coubler chanter.“

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 132 Geburt des *Dauphin*, in: Jean Thenaud: *Triomphe de Vertuz*, BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r.

Neuschöpfungen wie die *Dame France* als Personifikation Frankreichs gewannen zunächst nur literarisch an Bedeutung. In den erhaltenen Bilddokumenten spielte sie eine untergeordnete Rolle, doch schon beim Einzug Ludwigs XII. in Paris werden das französische Volk und nationale Ideen durch Personifikationen visualisiert.⁸⁷⁰ Darüber, wie die Nation als Figur darstellbar ist, bestand noch lange Zeit Uneinigkeit.⁸⁷¹ Joan Landes hat sich in einer vielbeachteten Studie der Genese der Nationalpersonifikation ausführlich zugewendet, und Daisy Delogu arbeitete die literarischen Traditionen vor allem des 15. Jahrhunderts heraus.⁸⁷² Jenseits der literarischen Wendungen, die die Vorstellung einer personifizierten *Dame France* vorbereiteten, widmet sich die erhaltene Traktatliteratur vor allem der spezifischen Erziehung des Königs bzw. des Dauphins und seiner Angehörigen und der Repräsentation vorbildlicher royaler Tugenden. Thenauds Werk entstand schon für König Franz I. Wie auch viele andere der hier vorgestellten illustrierten Schriften hatten diese Handschriften neben ihrer Funktion als Erziehungsschrift großen Einfluss auf die Verbreitung allegorischer Figuren, denn sie waren offenbar als Text-Bild-Kompendien konzipiert. Jean Thenauds *Triomphe des Vertus* ist vierteilig angelegt: je ein Buch und damit eine Tugend wird einem Mitglied der Familie gewidmet. Marguerite wird die Tugend *Prudence* zugeeignet, Franz I. findet sich als Inbegriff der *Force*, und für die Kinder des Königs, zunächst Charlotte und Louise, entstehen der *Triomphe de Temperance* und der *Triomphe de Justice*. Auch zeigt sich, wie versucht wird, die jeweiligen historischen Personen mit den ihnen zugeordneten Personifikationen in eins zu setzen.⁸⁷³ Das Werk Thenauds beschränkt sich keinesfalls auf diesen Zyklus. Schließlich arbeitete der vor allem im Auftrag Luise von Savoyens schreibende Gelehrte noch an einem *Traité de Cabale*, in dem er zeitgenössische Theorien von Pico de la Mirandola bis zu Ficino zusammenführte. Jean Thenaud fertigte (möglicherweise ebenfalls im Auftrag der Königinmutter) für Franz I. zwei Versionen mit einer Einführung in die Kabbala an. Offenbar wurde der komplexe erste Entwurf, der in metrischer Form verfasst war, abgelehnt, und gegen eine Prosa-Variante ausgetauscht, die heute noch in drei Handschriften überliefert ist.⁸⁷⁴ Die Personifikation hat als didaktisches Ausdrucksmittel eine wichtige Vermittlerposition, die im Folgenden kurz skizziert sei.

870 *L'entrée du roi Louis XII à Paris [2 juillet 1498]*, Paris: Pierre de Caron 1498.

871 So beschreibt viel später Agrippa d'Aubigné in seinen *Tragiques* das Bild der Mutter Frankreich, „je veux peindre la France une mere affligee / qui est entre ses bras de deux enfans chargee [...]“. Vgl. dazu Becherer 1996, S. 402.

872 Landes 2001; Delogu 2015.

873 Jean Thenaud: *Le Triomphe des Vertus* (Hg. Schuurs-Janssen 1996–2010). Vgl. Zöhl 2006 auch zu BnF, Ms. fr. 144, aus der Bibliothek der Luise von Savoyen.

874 Jean Thenaud: *Traité de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller / Roudaut 2007). Vgl. Roudaut 2009; Smith 2013. In der ursprünglichen Cabbale métrifiée integriert Thenaud die drei theologischen Tugenden in die Hierarchie der Engel, und die Konzepte des Textes werden in einer Art

5.3 Personifikation, König und Körper

In Jean Thenauds Tugendtraktaten ist die Grenze zwischen den bisher behandelten Personifikationen und den mythologischen Figuren auch auf der visuellen Ebene fließend. Intellektuellen Zugang zur Materie der jüdischen Kabbala erhält der Autor durch die Assistenz von Personifikationen, die ihn durch das Thema geleiten. Hier wird ein Motiv aufgegriffen, das seit Jahrhunderten zum Standardrepertoire allegorischer Texte gehört: Projektionsfiguren geben dem Erzähler-Ich Geleit durch die Argumentation. Diese Figuren sollen augenscheinlich auch dem Rezipienten Anleitung und Führung bieten.⁸⁷⁵ Der rhetorische Kunstgriff erfolgt auf konventionelle Weise: Personifikationen helfen bereits am Eingang des Textes bei der Vermittlung der Inhalte. Im Moment der zweifelnden Reflexion, „en celuy douteux et perplex penser“, eilen zwei Frauengestalten herbei, um dem Erzähler-Ich beizustehen:

Ich sah plötzlich vor mir zwei ruhmreiche und sehr berühmte Damen, in Haltung und Verhalten, Gesten, innerer Beherrschtheit und Kleidung völlig verschieden. Die eine stieg vom Himmel und übertraf in natürlicher Schönheit alle irdischen Frauen, die ich gesehen hatte, bevor das Licht der Sonne das des Mondes überstrahlte. Ihr Kleid war aus silbernem Tuch ohne überflüssigen Zierrat und Luxus. Die Sanftheit und Würde ihrer Augen und ihres Gesichts unterstrichen ihre jungfräuliche Schönheit, ihren demütigen Geist und ihr königliches Herz. Ein Halseisen hing um ihren Hals, das mit großen orientalischen Margariten verziert war, ein goldener Tropfen auf ihrer jungfräulichen Brust, worauf ihr Name, Einfachheit [*Simplicité*], emailliert war. In einer Hand hielt sie ein reich gestaltetes Kreuz, das sie ohne Unterlass anschaute, aber die andere erhob sie in meine Richtung, damit ich ihr folgte, und sie zeigte mir die Glut, die sie für mein Heil hatte, und den Willen, der in ihrem königlichen Herzen war, mein Verlangen zu stillen durch die gnadenvollen Blicke, die sie auf mich warf, dergestalt dass mein ängstlicher Geist ihr folgte, ganz wie es der Liebende macht. Aber die andere Dame, die auf die Erde stieg, gesellte sich zwischen sie und mich. Sie hatte auf ihrem Körper, in dem die drei Schönheiten Juno, Pallas und Venus vereint waren, nicht mehr als einen sehr feinen Stoff, geblümt mit goldenen Rosen, unter dem ein so köstlicher und duftender Körper erschien, so wohl proportioniert nach Hautfarbe, Länge, Proportion und Eleganz aller Glieder, wie es Homer, Demostenes, Vergil und Tullius hätten kaum beschreiben können. Ihr Name war eingraviert in eine Smaragdtafel, die um ihren Nacken hing, es ist die Neugier [*Curiosité*].⁸⁷⁶

Diagramm daneben zusammengeführt. Vgl. hier BnF, Ms. fr. 882, auch Lecoq 1987, S. 452 f., erwähnt diese Handschrift.

875 Vgl. Lecoq 1986.

876 Jean Thenaud: *Traicté de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller/Roudaut 2007), S. 86 f.: „je vey soudain davant moy deux glorieuses et très claires dames en maintien, port, gestes, contenance et vestements moult differantes. L'une descendoit des cieulx et surmontoit d'autant en naifve beaulté toutes aultres dames terrestres qu'avoye veu auparavant que la lumiere

Curiosité fordert das Erzähler-Ich auf, ihr zu folgen, und *Simplicité* adressiert folgende Worte an den Leser: „Ich gebe Dir einen Monat Lektüre über die genannte heilige und gesegnete Figur, die hier gemalt und beschrieben ist, wenn ich beginne, dich über die drei theologischen Tugenden zu belehren, was einen sehr großen Band erfordert.“⁸⁷⁷ Mythologische und christlich-allegorische Weltsicht werden im Verlauf des Werkes zusammengeführt. Aufschlussreich mag an dieser Stelle eine prominente Miniatur zu dieser Schrift sein (Abb. 133), in der die Göttin *Necessité* als Weltenseele (rekurrierend auf Marsilio Ficino) und die drei Schicksalsgöttinnen ausführlich beschrieben werden. Auch bei ihr gehorcht die Beschreibung den Regeln der illustrierten Personifikation. Sowohl ihr Arrangement in zeitgenössischer Kleidung als auch ihre Inschriften erinnern an Personifikationen abstrakter Begriffe, die offenbar auf derselben Ebene wie quasi-divine Erscheinungen operieren.⁸⁷⁸ Zwischen den gebräuchlichen Personifikationen und den nunmehr in Mode kommenden mythologischen Figuren ist kein prinzipieller visueller Unterschied auszumachen.

Die Liste an politischen Traktaten ließe sich noch weiter fortsetzen. Immer wieder zeigt sich dabei, dass Figuren, die zuvor vor allem für die Erlangung spirituellen Heils zuständig waren, nun in gesteigerter Intensität für die politische Kommunikation

du Soleil surmonte celle de la Lune. Sa robe estoit d'ung drap d'argent sans superfluité, luxure et dissolucion quelquonques. La douceur et gravité de ses yeux et face descovroit sa purité virginalle, humble pensée et son royal cueur. Il pendoit du carcain de son col, qui estoit de grosses margarites orientalles enchassés en grandes tables de vrays dyamens, une lame d'or jusques sur ses mammelles virginées en laquelle son nom estoit emailé c'est à savoir SimPLICITÉ. En une main tenoit une croix moult riche qu'elle regardoit sans cesse mais elle estendit l'autre vers moys pourque la suyvisse ensemble elle me feist demonstrance de l'ardeur qu'elle avoit à mon salut et du vouloir qui estoit en son royal cueur pour satisfaire à mon desir par les gracieux regards qu'elle getta sur moy tiellement que mon paureux esprit la suyvoit si comme fait le fer l'aymantmais l'autre dame qui montoit de la terre en sus se mist entre elle et moy. Elle n'avoit sur son corps (on quel estoient unies les troys beaultéz de Juno, Pallas et Venus) fors une très fine toile flouronnée de roses d'or au travers de laquelle paroissoit si delicieux et odorant corps qui estoit si bien proporcionné quant à tainct, longueur, droicture et elegance de tous membres que Homere et Demostenes, Virgille et Tulle eussent esté empechez de bien la descripre. Son nom estoit engravé en une table d'esmerade qui pendoit à son col, c'estoit Curiosité.“

877 Zit. nach Masters, Mallary: Introduction, in: Jean Thenaud: *Lignée de Saturne* (Hg. Mallary Masters 1973), S. 16: „Je te feray une lecture d'ung moys sur ladicte figure saincte et sacrée cy sus paincte et designée quant je commenceray à te instruire sur les troys vertus theologalles qui requiert un tresgrant volume.“

878 Vgl. die Illustration in Genf, BdG, Ms. fr. 167, fol. 77v, Jean Thenaud: *Traicté de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller/Roudaut 2007), S. 192f. Ebd., Anm. 423, wird auf ein Paneel eines Kamins im Schloss Amboise verwiesen, das diese Szenerie darstellt, wie Thenaud in *Le Voyage et Itinaire* vermerkt.

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 133 *Necessité*, in: Jean Thenaud: *Traité de la Cabale*, Genf, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 167, fol. 77v.

in Anspruch genommen wurden.⁸⁷⁹ Der bereits von Anne Marie Lecoq analysierte *Compas du Dauphin*, in dem Luise von Savoyen ähnlich wie die *Prudentia*-Personifikation in Ms. fr. 12247 einen Zirkel über den Dauphin hält, ergänzt das Spektrum politisch-allegorischer Erziehungsanweisungen (Abb. 134).⁸⁸⁰

Doch bereits kurze Zeit nachdem tradierte Personifikationen in den Dienst der Politik gestellt und zunehmend zentrale Figuren wie *Prudentia* eingesetzt wurden, um die Vorzüge (zukünftiger) Herrscher herauszustellen, geraten diese Zuordnungen wieder durcheinander,⁸⁸¹ da die Dominanz tugendhafter Frauengestalten für das ‚allegorische Image‘ des Königs problematisch wurde: Funktionierten die Bildformen von mütterlichen Tugenden, die den Dauphin erziehen wollten, in den frühen Traktaten für Ludwig XII. und Franz I., war dies für die Artikulation politischer Machtansprüche bald nicht mehr ausreichend. Die modisch gewandeten und letztlich aus dem Mittelalter stammenden Tugendpersonifikationen ließen sich zwar durch das neue Interesse an mythologischen Quellen aktualisieren, doch bedingte dies eine neue körperliche Präsenz. Das Geschlecht der Personifikation wurde intensiver in Frage gestellt. Was dies für das Prinzip Personifikation seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bedeutet, lässt sich vielleicht am besten an jenen Phänomenen aufzeigen, die im Folgenden unter dem Begriff ‚Travestien‘ abgehandelt werden sollen.

879 Solche Umdeutungen der *Prudentia* finden sich etwa in einem Traktat des François Desmoulins in BnF, Ms. fr. 1863, *Dialogue sur le jeu*. *Prudentia* erscheint dabei (fol. 2v) umgeben von Tugenden auf einem Thron. Der mehrfach in ihr Gewand eingewebte Buchstabe L scheint wiederum ein Hinweis auf Luise von Savoyen zu sein. Innerhalb des L erscheinen die Buchstaben F und M, die auch wiederum auf den Autor des Textes verweisen könnten.

880 *Compas du Dauphin*, BnF, Ms. fr. 2285, fol. 5r. Vgl. auch BnF, Ms. fr. 421, in der wiederum Luise von Savoyen die Mittlerstellung und das Geleit in die allegorische Argumentationsebene gibt (Jean Thenaud: *Trespasement de saint Jérôme*), vgl. Lecoq 1987, S. 72.

881 Zudem scheint sich die Darlegung politischer Konflikte mit Hilfe von Personifikationen als sehr nützlich erwiesen zu haben. Bei den Streitigkeiten zwischen Ludwig XI. und Maria von Burgund beispielsweise waren im *Dispute entre Louis XI et Marie de Bourgogne. Défense des droits de Louis XI sur la Bourgogne et autres*, Tours, BM, Ms. 1047, fol. 001, die Kardinaltugenden in die Bildpolitik eingebunden.

5.3 Personifikation, König und Körper

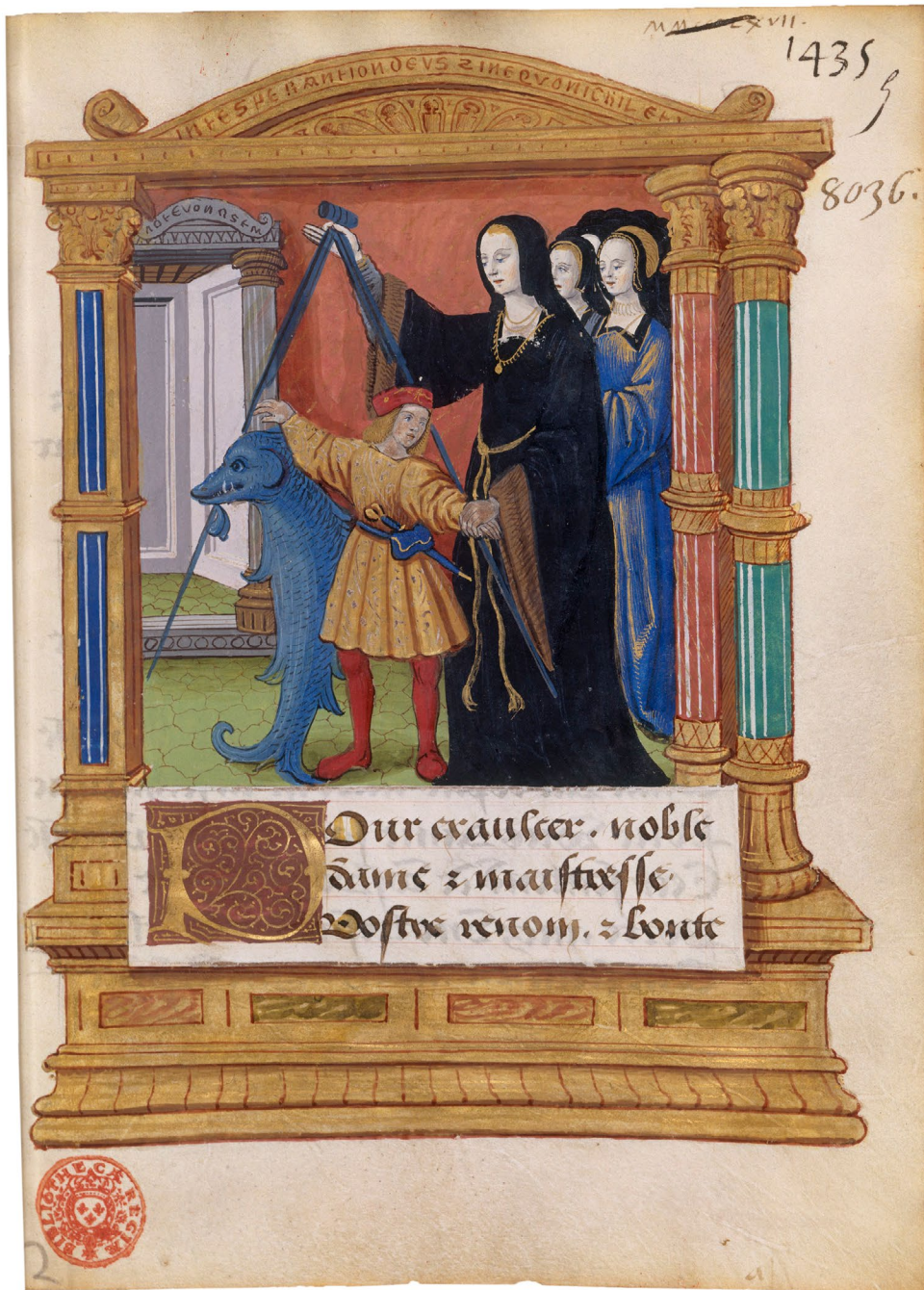


Abb. 134 Maître de Philippe de Gueldre (?): Luise von Savoyen als *Prudentia*, in: *Compas du Dauphin*, BnF, Ms. fr. 2285, fol. 5r.

5.4 Travestien

Spätestens seit dem 16. Jahrhundert, das dürfte deutlich geworden sein, wurden Personifikationen dazu verwendet, politische Vorgänge in schöne Kleider und Körper zu verpacken. Nachdem im Zuge der Debatte um den *Rosenroman* und durch die Omnipräsenz weiblicher Personifikationen die Frage nach dem Zusammenhang zwischen sozialer Rolle der Frau und Geschlecht der Personifikation drängender wurde, scheint sich nicht zuletzt aus diesem Problem die Sonderform der allegorischen Travestie zu entwickeln, bei der die aufwändigen Hüllen der Personifikationen immer mehr die Hauptrolle übernahmen. Der bekleidete Personifikationskörper entzieht sich dadurch eindeutigen Gender-Zuweisungen, er verliert damit aber auch seine unmittelbare quasi-divine Potenz, die noch im 14. Jahrhundert die schlicht gewandeten Gestalten wie *Nature* oder *Grace Dieu* besaßen.

Dieses ‚Unbehagen der Geschlechter‘⁸⁸² wird gelegentlich explizit gemacht. So beschreibt Thomas Sébillet in seiner *Art poétique françois* von 1548, dass allegorische Figuren, wie sie im religiösen Theater zum Einsatz kommen, weder als männlich noch als weiblich definiert werden können:

Or y a-t-il une autre sorte de Moralité que celle dont je viens de parler, en laquelle nous suivons allégorie ou sens moral (d’ou encore retient-elle l’appellation), y traitant ou proposition Morale, et icelle déduisant amplement sous faincte de personne attribuée à ce que véritablement n’est homme ne femme : ou autre Enigme & allégorie faisant à l’instruction.⁸⁸³

Joachim du Bellay formuliert in seiner *Deffense et illustration* in diesem Zusammenhang eine Abwertung der Personifikation.⁸⁸⁴ Dass diese Kritiken nach einer Phase großer Popularität der Personifikation vor allem im Theater entstanden, muss mitbedacht werden.⁸⁸⁵ Denn gerade im Kontext theatralischer Darbietungen gewinnt das Spiel mit dem Geschlecht der Personifikation an Brisanz. Selbst wenn die Zuweisung von Begriff und Figur auch literarisch längst nicht immer den Regeln der Grammatik folgt, erscheinen solche Aspekte in performativen Kontexten umso auffälliger: Eine weiblich assoziierte Personifikation durch einen männlichen Schauspieler zu besetzen, erzeugt ein Spannungsverhältnis, das zugleich Unterhaltungspotential

882 Um hier die Konstruiertheit des Geschlechts im Sinne von Butler 1991 deutlich zu machen.

883 Dazu Doudet 2005, S. 120; Sébillet, Thomas: *Art Poétique François* (Paris 1548), S. 62.

884 Doudet 2005, S. 120.

885 Doudet 2005 setzt die Blütezeit der Personifikation im Theater zwischen 1430 und 1540 an, und es ist anzunehmen, dass die starke Präsenz allegorischer Figuren in performativen Zusammenhängen Auswirkungen auf die Gestaltung dieser Figuren in anderen Medien hatte.

5.4 Travestien

bietet. Eine der bekanntesten *Moralités* scheint für den Umgang mit Personifikationen wegweisend gewesen zu sein: In der 1439 in Rennes erstmals aufgeführten *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*⁸⁸⁶ wird die Personifikation *Male Fin* (Schlechtes Ende) als eine Teufelsgestalt mit männlichen und weiblichen Eigenschaften charakterisiert – und als *hermophrodite* im überlieferten Text gehandelt. Die Figur beschreibt selbst ihren Zwischenstatus: „Je suis masle et je suys fumelle“ – ‚masle‘ ist hier zugleich ein Wortspiel mit der Ambiguität schlecht/männlich. Damit soll der Handlungscharakter der Personifikation betont werden, da sie mit der Enthauptung des *Mal avisé* die männlich konnotierte Tätigkeit des Henkers ausführt. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein wurden solche Themen weiter ausdifferenziert.⁸⁸⁷ Das Beispiel aus der *Moralité* führt ein grundlegendes Problem vor Augen, das für die Herrscherikonographie von Bedeutung ist: Bestimmte Eigenschaften sind offenbar auch in der allegorischen Sprache des Theaters geschlechtsspezifisch codiert, weshalb Mischwesen kreiert werden.

Diese Sichtweise zeitigt in der politischen Kommunikation sichtbare Effekte: Je stärker das soziale Geschlecht einer Personifikation, zum Beispiel eines männlichen Herrschers, reflektiert wird, desto schwieriger wird es, deren Tugenden einzig durch weibliche Verkörperungen zu illustrieren.

Das Motiv der Zweigeschlechtlichkeit wird als Ausdrucksmöglichkeit in Literatur und Malerei häufiger erwähnt. Jean Thenaud definiert sie folgendermaßen: „Hermaphroditus signifie lasciveté et peinture de rhétorique, laquelle est plus delectable que profitable, et est engendrée de superfluité, non de raison et vérité.“⁸⁸⁸ Für den Blick auf die Personifikation ist diese Wendung, die offenkundig durch performative Praktiken mitausgelöst wurde, von Bedeutung. Wie Catherine Coats es formuliert, ist der zweigeschlechtliche Körper in der Wahrnehmung der Zeitgenossen „a conflicted and conflictual entity“.⁸⁸⁹ Dieser vor allem durch die Ovid-Rezeption in die französische Literatur diffundierende Spezialfall des Hermaphroditen lässt sich letztlich auf Personifikationen zweideutigen Geschlechts übertragen. Das Konfliktpotential liegt insbesondere in der Performanz, in der Differenz zwischen Schauspieler und eingenommener

886 *Recueil général* (Hg. Beck 2014), Bd. 3: *La Moralité de Bien avisé Mal avisé*; vgl. zur *Moralité* und ihrer Nähe zu Guillaume de Digullevilles *Pilgerreisen* auch Kap. 2.2.

887 Vgl. dazu Bordier 2014, S. 174. Ein frühes Beispiel findet sich noch bei Eustache Deschamps in seinem *Hermonfondricus*, vgl. Mühlethaler 2008.

888 Campagne 1996, S. 32; *Jehan Thenaud: La Lignée de Saturne* (Hg. Mallary Masters 1973), S. 121. Im Jahre 1605 erscheint als Satire auf den französischen König Heinrich III. der allegorische Text *L'Isle des Hermaphrodites*. Er spielt in einer säkularisierten Welt, die sich vollends den Erfüllungen menschlicher Bedürfnisse widmet. Dazu vgl. Reeser 2006, S. 241–250. Pontus de Tyard fokussiert in den *Douze fables* dieses Thema ebenso, vgl. Mathieu-Castellani 1997, S. 44f.

889 Coats 1994, S. 20.

Rolle, zwischen natürlich-historischem Körper und Hülle, die den abstrakten Begriff verkörpern soll – in den Momenten des *cross-dressing* wird es deutlich wahrnehmbar.

Die Möglichkeit, im Kontext höfischer Zeremonien die Zuordnung von Körper, Kleidung und Geschlecht provokant zu hinterfragen, wurde in verschiedenster Form genutzt: Das Prinzip Personifikation erlaubte, eine distanzierte Ebene einzuführen, ohne die Autorität der beteiligten Personen zu beschädigen. Ebenso wie sogar die Zurschaustellung weiblicher Nacktheit im Dienste eines tugendhaften Rollenspiels möglich wurde,⁸⁹⁰ scheint der Kleiderwechsel zwischen den Geschlechtern Bestandteil der höfischen Skandalrhetorik gewesen zu sein, durch die durchaus ironische Elemente vermittelt werden konnten. Im *Banquet du Faisan*, das Philipp der Gute 1454 in Lille an seinem Hof veranstaltete, um für einen neuerlichen Kreuzzug zu werben, erscheint eine zentrale allegorische Figur als Beispiel für die Austauschbarkeit von Geschlecht bei der Einnahme von Maskeraden. Als Organisator des Spiels figuriert Olivier de la Marche, der zum Höhepunkt des Spiels auf einem reich geschmückten Elefanten Einzug in den Festsaal hält.⁸⁹¹ Sein Auftritt erfolgt in Gestalt der weiblichen Allegorie der *Ecclesia* im Trauergewand, die die Eroberung Konstantinopels und damit ihre Bedrohung beklagt. Obgleich das Spielen weiblicher Rollen durch männliche Personen nichts Ungewöhnliches war, wird es bei der Schilderung dieses Festes eigens hervorgehoben und als denkwürdiges Ereignis bezeichnet, das allen Beteiligten noch lange in Erinnerung geblieben sei. Es scheint, als ob in manchen Fällen die Verknüpfung von männlicher Person und weiblicher Personifikation als besondere Markierung wahrgenommen worden sei. 60 Jahre später wurde der Konflikt zwischen Ludwig XII. und Papst Julius II. Gegenstand einer allegorischen Travestie, die der politischen Agitation diente: Der Erfinder des Stückes, Pierre Gringore, spielte selbst die Personifikation des Papstes als Mutter Kirche, *Mère Église*, die während des Stücks die Kleider abwirft und als *Mère Sotte*, als Närrin, endet.⁸⁹² In beiden Spielen nutzen die Autoren die Überlagerung von

890 Legaré 2011, S. 183, verweist auf Zeremonien zur Krönung Philipps des Kühnen 1494 in Antwerpen, zu deren Anlass, wie Jean Molinet berichtet, drei nackte Gottheiten „trois déesses, que l'on veoit au nud, et de femmes vives“ ihren Auftritt hatten. Möglicherweise trifft dies auch für ein *entremets* zu, das wohl zur Hochzeit Marias von Burgund mit Maximilian um 1477 aufgeführt wurde. Eine Zeichnung, die mit Entwürfen Hugo van der Goes in Zusammenhang gebracht wird, zeigt eine nackte Venus-Figur auf einem überdimensionalen Pfau, dazu Kat. Ausst. Brügge 2008, S. 294, Nr. 117.

891 Strubel 2002, S. 186. Zu den Festivitäten und besagtem Spiel vgl. auch Guisset 2005. Vgl. zum Hoffest von 1454 auch Emerson 2003. Das Motiv des Elefanten wird übrigens in Bayone 1572 zentral wiederbelebt.

892 Hochner 2001. Vgl. die gendertheoretische Diskussion zur Figur der *Ecclesia* bei Blumenfeld-Kosinski 2007, die sich allerdings vor allem auf frühere Beispiele wie etwa Eustache Deschamps konzentriert.

5.4 Travestien

allegorischem Geschlecht und männlichem Darsteller bewusst, um die Figuren mit negativen Assoziationen aufzuladen – als „conflicted and conflictual entity“ stehen diese verkleideten Gestalten im Zentrum politischer Satire.

Auch im 16. Jahrhundert existieren diverse Formen von höfischem *cross-dressing*, und sie setzen bei vielen allegorisch ausgeschmückten Festlichkeiten wichtige Akzente. Es wäre verfehlt, diese Ausdrucksform auf Satire zu begrenzen, zumal es einen großen Unterschied macht, wer sich verkleidet.⁸⁹³ Der brüchige Status der allegorischen Figuren zwischen Mann und Frau ist wohlkalkuliert und trifft auf eines der berühmtesten Beispiele frühneuzeitlichen *cross-dressing* zu: Das Porträt des französischen Königs Franz I., der in einer höchst ungewöhnlichen Kostümierung aufwartet (Abb. 135). Das kleinformatige Bild, eine Buchmalerei, wird in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt und datiert vermutlich nach 1532.⁸⁹⁴ Über den ausführenden Künstler gibt es zahlreiche Mutmaßungen, etwa die Beteiligung des italienischen Malers Niccolò dell'Abate da Modena, der im Dienst Franz I. stand, aber auch ein anonymes französischer Meister wird als Urheber für möglich gehalten. Der Entstehungskontext des Bildes ist unbekannt, und so bleibt nur der irritierende visuelle Befund.⁸⁹⁵ Die markante Physiognomie des Königs mit der charakteristischen Nase war zu diesem Zeitpunkt wohlbekannt, es irritiert aber der darunter platzierte Körper. Eine zarte weibliche Schulter und Armpartie kontrastiert mit einer gerüsteten und gepanzerten Seite, sowohl Gewand als auch Beine spiegeln diese Ambivalenz. Eine Vielzahl von Götterattributen ziert die Gestalt, die historische Person, mythologisches Wesen und Allegorie zugleich zu sein scheint. Der Begleittext des Porträts betont dies noch:

893 Yates 1959, S. 62 und 91. Auf der Hochzeit des Herzogs von Nevers und Marguuite de Bourbon-Vendôme 1539, die im Louvre ausgerichtet wurde, tanzt etwa die Dauphine im Gewand eines Jungen, vgl. die Beschreibung Fabrizio Bobbas, zit. n. Chatenet 2002, S. 221: „Et mentre durò quella danza et ballò a la gagliarda un pezzo una giovane di Mma la dolfina in habito di ragazzo, S. Mtà, i figliuoli et tutti gli atri principi et parecchi gentilhuomini andarano a vestirsi in maschera [...]“. Zu Formen des *cross-dressing* insbesondere im italienischen Sprachraum vgl. Gianetti 2009.

894 BnF, Cabinet des Estampes, Reserve Na-255-4. Die Zuschreibung und Datierung wird kontrovers diskutiert. Buttay-Jutier 2008, S. 362, diskutiert dieses Beispiel mit Verweis auf eine mögliche Verwendung in einem Zyklus von Göttern oder *uomini illustri*, dazu Wind 1980, S. 228 f.

895 Ins Spiel gebracht wurde die Überlegung, ob es sich ursprünglich um Dekorationen eines Einzugs für Heinrich II. gehandelt haben könnte – so argumentiert etwa Bardon 1963. McGowan 2008, S. 135, beschreibt, dass nicht nur Primaticcio, sondern auch Nicolo da Modena durch seine Entwürfe von Masken an Berühmtheit gewann und stellt ebenfalls einen Vergleich zu den Maskeraden bei Hofe her. Vgl. zum Beispiel auch Warnke 1998, S. 143–149; Tauber 2009, S. 43–46.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 135 Porträt Franz I. mit verschiedenen Göttern, nach 1532, BnF, Cabinet des Estampes, Reserve Na-255-4.

5.4 Travestien

„Francoys en guerre est un Mars furieux
En paix Minerve et Diane a la chasse
A bien parler Mercure copieux
A bien aymer vray Amour plein grace
O France heureuse honore donc la face
De ton grand Roy qui surpasse Nature
Car l’honorant sers en mesme place
Minerve Mars Diane Amour Mercure.“⁸⁹⁶

Grundlage dafür ist letztlich der spätantike Synkretismus, wie ihn etwa Servius in seinem Vergil-Kommentar aufruft, in dem er alle klassischen Gottheiten mehr oder weniger als Manifestationen einer einzigen höheren Kraft zu verstehen versucht. Diese Idee griff zu Beginn des 17. Jahrhunderts Girolamo Aleandro d. J. auf: Er vereinte auf einem antiken Relief in der Figur der Sonne alle Götterattribute.⁸⁹⁷ Die mythologische Assimilation jedenfalls, die das Kompositporträt Franz I. offenbart, stellt die bisherigen Kategorien von Leib, Person und Personifikation grundlegend auf den Kopf: Männliche und weibliche mythologische Eigenschaften vereinend, scheint der König zugleich einen gottgleichen ‚Herrscher‘ in antiker Tradition und eine umfassende Allegorie auf Frankreich zu verkörpern – François und *France* werden in der Zusammenschau von Text und Bild zu sich ergänzenden Prinzipien. Dies gilt es ausführlicher zu begründen.

Im Text unter dem Bildnis ist das Königreich als *abstractum agens* genannt, und die Wendung, nach der sich Frankreich eines solchen Herrschers glücklich schätzen dürfe, wirkt, als würden sich das Bild des Königs und Frankreich als Personifikation überlagern.⁸⁹⁸ Denken lässt sich in diesem Zusammenhang an Jean Thenauds Kritik an überbordender Verzierung, die er als überflüssig und nicht der Wahrheit dienlich empfindet und die er an der Gestalt des Hermaphroditen metaphorisch aufzuzeigen versucht.⁸⁹⁹ Doch das Zuviel an Attributen und das auf den ersten Blick verunsichernde Nebeneinander beider Geschlechter kann mit positiven Vorzeichen gelesen werden. Barthélemy Aneau stellt in seiner *Imagination poétique* von 1552 den

896 Dazu Cox-Rearick 1995, S. 16 und S. 432, Nr. 94, mit den verschiedenen Zuschreibungen des Porträts; vgl. zusammenfassend auch Kat. Ausst. Paris 2010; Hochstetler Meyer 1995; Walbe 1974, S. 82–91; Waddington 1991; Tauber 2009, S. 42–45. Vgl. zum Kontext androgyner und hermaphroditischer Bilder auch Ferguson 2008.

897 Girolamo Aleandro: *Antiquae tabulae marmoreae* (1616)

898 Hochner 2006, S. 90, verweist darauf, dass derlei Überlagerungen von König und mythologischer Rolle unter Ludwig XII. noch nicht vorstellbar waren.

899 Dazu vgl. Coats 1994; Daston/Park 1985; Reeser 2006; Rothstein 2015.

Hermaphroditen als Emblem der Vereinigung zwischen Mann und Frau dar.⁹⁰⁰ Diese *Figure de mariage* dürfte auch auf das androgyne Porträt des französischen Königs übertragbar sein, werden daran doch dessen umfassende Tugenden als mythologisches Kompositporträt visualisiert, die „france heureuse“ zur Ehre gereichen und durch die der König mit *France* vereinigt wird. Auf dieser Ebene wird das kleine Bild als Personifikation Frankreichs lesbar, das den männlichen Souverän und die weiblich imaginierte *Francia* in einem Zwitterwesen zusammenfasst.⁹⁰¹ Mag es zunächst missverständlich erscheinen, von Personifikation(en) zu sprechen, so gilt zu bedenken, dass die abstrakten Gestalten mit auffälliger Gewandung und deutlichen Inschriften, wie sie im 15. Jahrhundert in vielen Medien vermittelt wurden, im 16. Jahrhundert bereits an Popularität verloren hatten. Das Kompositporträt des französischen Königs zehrt dennoch von den Ausdrucksmöglichkeiten der allegorischen Maskerade, denn seine vielfältigen Bezüge zur Mythologie und die ergänzenden Verse machen das Blatt auf mehreren Ebenen lesbar. Kostüm und Maske sind ein konstituierendes Moment für die Wahrnehmung allegorischer Verkörperungen, wie sie im Festwesen der Zeit vielfach begegnen. Unter diesen Kostümen und Masken erlangen die Körper eine neue Qualität. Sind der „Hermophrodite“ und die Beispiele zweigeschlechtlicher Verkörperungen neue Spielarten der Personifikation, so gibt es zeitgleich mehrere Indizien, die diese neue ‚Leiblichkeit‘ zu verstehen helfen. Bereits bei der Benennung von Figuren, die abstrakte Dinge verkörpern sollten, zeichnet sich ein grundlegender Sinneswandel ab. Was zuvor vor allem als „Dame“ in den allegorischen Texten an Personifikationen eingeführt wurde, erhält nun neue Zuweisungen.

900 Barthélemy Aneau: *Imagination poétique* (Lyon 1552), S. 19–22: „L’Hermaphrodit est icy en pincture / A double face, & à double Nature. / Lune de Masle, & l’autre de Femelle, / En un seul corps, ou l’un l’autre se mesle. / Puyx deux baisers sont baillez, & renduz / Par les deux cheffz l’un vers l’autre estenduz. / Qui sont plaisirs d’Amour perpetuel / De l’un vers l’autre, en effect mutuel. / D’un des costez, est des sages quelqu’un: / Qui dict, que ‘L’homme, et femme ne sont Qu’un’. / Daultre costé est un Satyr hydeux / Qui dict, que ‘quand se battent, ilz sont deux’. / [...] Ainsi sera figurée l’Image / D’un convenable, & bien fait Mariage / Que l’on pourra mettre en un ciel de lict / Auquel Mary, & Femme hont leur delict.“ Reflektiert wird in diesen Bildern natürlich auch Platons Kugelmensch.

901 Bereits Petrus Berchorius hatte den Hermaphroditen als Allegorie verwendet, indem er das doppelte Geschlecht christlich deutete: In seinem Körper wären die männliche Natur des Gottes und die weibliche Natur der Menschheit zusammengefasst. Vgl. dazu O’Conner 2010, S. 17. Die Einführung von Rothstein 2015 erwähnt auch eine Stelle aus Ronsards *Hymne de l’Esté*, dort erhält der Frühling eine doppelte Konnotation: „L’un fut Hermaphrodite (le Printemps est son nom) de puissance petite, Entre Masle et femelle, inconstant, incertain, Variable en effet du soir au lendemain.“ Wohl nicht zufällig taucht eine ganz ähnliche Konzeption auf einer Medaille für den französischen König Heinrich II. auf, die vermutlich von Marc Bechot 1552 gefertigt wurde, vgl. Hochstetler Meyer 1995, S. 317.

5.5 Von Musen und Nymphen

Um den Funktionswandel der Personifikation in den Jahrzehnten nach 1500 zu verstehen, ist es hilfreich, sich mit den zeitgenössischen Bezeichnungen für diese Ausdrucksform auseinanderzusetzen. In den allegorischen Texten, die bisher besprochen wurden, gibt es nur eine begrenzte Anzahl an Bezeichnungen für Personifikationen. Positiv konnotierte Figuren werden meist als „Dame“ angesprochen und unter anderem als „Töchter Gottes“ miteinander in Beziehung gebracht. Hierarchien und Strukturen werden vor allem über fiktive Verwandtschaftsverhältnisse der Figuren konstruiert. In den Bildmedien dominieren zunächst schlicht gewandete Frauenfiguren. Im Zuge einer neuen Kleiderretorik im Verlauf des 15. Jahrhunderts veränderte sich dieses Erscheinungsbild. Zu beobachten sind nun aufwendig gekleidete Personifikationen mit auffälligen Accessoires. Natürlich sind dies keine stringenten Entwicklungslinien, doch der Fokus auf das Prinzip Personifikation veränderte sich spürbar. In den Dichtungen Jean Lemaire de Belges zeigen sich erste Umbrüche. Parallel zu den literarischen Entwicklungen und der Verquickung von allegorischer und mythologischer Welt entwirft der Autor andere weibliche Prototypen, die sich nicht nur in der Benennung, sondern in ihrem offensiv zur Schau gestellten Verführungspotential von den als Geistwesen charakterisierbaren Personifikationen des späten Mittelalters deutlich unterscheiden. Paul Zumthor beschreibt den ambivalenten Status der weiblichen Figuren in den Dichtungen Jean Lemaire de Belges: „Sa muse balance entre l’abstraction courtoise et la sensualité vénusienne“, und so findet sich bei diesem Dichter das reichhaltigste Wortfeld für die weibliche Verkörperungen abstrakter Begriffe.⁹⁰² Wiederum zeigt sich, dass die Aktivierung dieser modifizierten allegorischen Bildsprache in erster Linie mit Festivitäten am französischen Hof korreliert ist.⁹⁰³ Sowohl in der Bildwelt als auch in den Texten sind die personifizierten Abstrakta mit ihren anmutigen, nicht selten verführerischen weiblichen Körpern weniger bedeutungsvoll be- denn entkleidete Figuren. Einmal mehr zeigt sich bei Jean Lemaire de Belges, wie er die Macht der Personifikationen mit den erotischen Reizen der Nymphen kombiniert. In seiner *Couronne margaritique* von 1505 wird die personifizierte Tugend von zehn Nymphen begleitet, die nach ‚italienischer Mode‘ geschmückt sind. Von dem Arrangement macht die antike Malerin Martia ein Bild

902 Zumthor 1952, S. 81. – Zur zunehmenden ‚Verkörperlichung‘ der Musen seit Boccaccio, die auch für die französische Entwicklung entscheidend gewesen sein dürfte, vgl. Foster Gittes 2014. Zur Boccaccio-Rezeption in den Handschriften vgl. Hedeman 2008.

903 Taylor 2007, zu Martin le Francs *Champion des Dames* und der Rolle der Musen innerhalb des Reigens von Personifikationen. Koopmans 2002, S. 67, hebt diesen Bruch zwischen mittelalterlichen Personifikationen in der „tradition des *abstracta agentia*“ und der Einbeziehung der Mythologie ebenfalls am Beispiel des Theaters hervor.

und arrangiert *Vertu* in die Mitte der zehn Nymphen.⁹⁰⁴ Abgebildet ist die Sequenz in einer Handschrift, in der die bildreiche Beschreibung in eine Miniatur umgesetzt wurde (Abb. 136),⁹⁰⁵ wobei zusätzlich auf die Harmonie dieser Komposition verwiesen wird.⁹⁰⁶ In einem weiteren Text für Margarete von Österreich lässt Jean Lemaire de Belges eine personifizierte Tugend – diesmal die *Concorde du Genre humain* – in Gestalt einer Nymphe auftreten. Ihre Erscheinung beschreibt er als Mischung aus Engel und Nymphe: „Ses membres rondz, plus blancs que fin velin, monstroit l’abit, ne say de soye ou lin, mais plus meslé, changant, versicolore que l’arc en ciel vermeil et saphirin.“⁹⁰⁷ Die Figur entzieht sich einer eindeutigen Zuweisung: Aus dem von Jean Lemaire entworfenen Bild ist keine fest definierte Gestalt auszumachen, er lässt beispielsweise offen, ob das Gewand aus Leinen oder Seide ist, und auch die Farbe changiert.

Des Weiteren wird das literarisch geformte Bild auf die schriftliche Fixierung im Buch, auf das Pergament, das als Metapher für das Inkarnat dient, zurückgeführt. Der wohlgeformte Körper ist in der Farbe feinsten Pergaments gemalt und leuchtet in hellem Weiß.⁹⁰⁸ Das Wesen besitzt Flügel, wodurch es in himmlische Sphären gerückt wird (die Flügel als ‚Transportmittel‘ in die himmlischen Sphären sind bereits bei Guillaume de Digulleville ein Standardmotiv). Schönheit und Anmut, aber auch sexuelle Attraktivität gehören zu einem neuen Tugendbild. Tugendpersonifikationen, die etwa in den Illustrationen des 14. Jahrhunderts noch in schlichtem Habit erscheinen, tauschen ihre starren Hüllen zugunsten eines neuen, sinnlich-ästhetisierten Körpers ein. Anmut und Grazie, „beaulté“ und „douceur“ werden als fleischliche Qualitäten präsentiert, die sonst der Darstellung adliger Personen vorbehalten waren.⁹⁰⁹ Inkarnat und Wohlgestalt des Körpers werden zum äußeren Indikator für innere Tugendhaftigkeit, womit zugleich eine Abkehr von der integumentalen Rhetorik vorangegangener Jahrzehnte stattfindet. An die Stelle überirdisch strahlender, entkörperlichter Frauenfiguren, ausgestattet mit ungewöhnlichen

904 Randall 1996, S. 76.

905 ÖNB, Cod. 3441, fol. 40v – Scheller 2014.

906 Randall 1996, S. 77; Jean Lemaire de Belges: *Couronne margaritique* (Lyon 1549), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111875g/f29.item>.

907 Jean Lemaire de Belges: *La Concorde du genre humain* (Hg. Jodogne 1964), S. 65. Vgl. dazu auch Randall 1996, S. 89.

908 Die Verbindung von Inkarnat mit der Farbe des Überlieferungsträgers begegnet auch in christlichem Kontext. So wird beispielsweise in einer Übersetzung des hl. Bernhards durch das bleiche Pergament des Manuskriptes und das Inkarnat des toten Christus eine allegorische Verbindung zwischen Text und Überlieferungsträger erzeugt. Vgl. dazu Logemann 2015.

909 Müller 2011, bes. S. 167, verweist auf einen poetischen Dialog zwischen Marguerite de Navarre und Jeanne d’Albret, in dem die Mutter der Tochter Tugendhaftigkeit durch Schönheit und Anmut konzidiert.

5.5 Von Musen und Nymphen



Abb. 136 Die *Couronne margaritique*, in: Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, ÖNB, Cod. 3441, fol. 40v.

Attributen, treten bei Jean Lemaire de Belges wie auch bei anderen Autoren der Zeit sinnliche Musen.⁹¹⁰ Denkt man an die allegorischen Projektionsfiguren, die etwa im *Rosenroman* oder in Guillaume de Digullevilles Pilgerfahrten den Weg säumten und deren Körper in Beschreibung wie Illustration jeder Sinnlichkeit entbehrten, wird die unterschiedliche Präsenz dieser weiblichen Figuren in ihrer literarischen Inszenierung deutlich. Françoise Joukovsky-Micha legt ausführlich die Genese dieser neuen Frauenfiguren dar, die sie vorrangig als Inspirationsfiguren der Dichter definiert. Sie sieht diese mythologischen Geschöpfe eher als Konkurrenz denn als Verkörperungen von Abstrakta.⁹¹¹ Doch diese Unterteilung in mythologische und allegorische Themen führt in die Irre. Bereits in den *Douze Dames de Rhétorique* ist ein fließender Übergang zwischen mythologischer Figur und Personifikation auszumachen. So transportiert *Dame Science* zahlreiche Eigenschaften der Urania, wie in späteren Dichtungen explizit wird.⁹¹² Möglicherweise fällt die Vermengung der verschiedenen Ebenen erst aus heutiger Perspektive auf, denn die beiden Gestalten Urania und *Science* sind offenbar funktionsäquivalent. Dass die *Rhétoriqueurs* Musen nicht nur als Nymphen beschrieben, sondern sie in antiker Tradition als bühnenwirksames Element anwendeten, erklärt möglicherweise das Diffundieren antik-mythologischer und mittelalterlich-allegorischer Anwendungsbereiche, die erst über ein Jahrhundert später wieder getrennt wurden.⁹¹³ Noch bei Pierre de Ronsard und Joachim du Bellay sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Figuren mythologischer Provenienz fließend, sie konnten sowohl abstrakt als auch als Göttinnen wahrgenommen werden. Abgesehen von der berühmtesten Nymphe des 16. Jahrhunderts, jener Benvenuto Cellinis, und mythologisch-religiösen Kompositfiguren wie Jean Cousins *Eva Prima Pandora*, zeigt sich vor allem in Texten, wie Allegorie und Mythologie ineinander übergehen und den allegorischen Verkörperungen ein gänzlich neues Gepräge verleihen.⁹¹⁴ Auch in vielen Einzügen und höfischen Festen ist die Vermischung von Personifikationen und Göttinnen, Nymphen und anderen

910 Jean Thenaud operiert mit dem Terminus ‚Nymphe‘, der offenbar eine Anspielung auf Luise von Savoyen ist, vgl. Lagerlöf 2013, S. 63.

911 Joukovsky-Micha 1969, S. 14 und 48, etwa zu Jean Lemaire de Belges' *Temple d'honneur et de vertus*.

912 Joukovsky-Micha 1969, S. 27, verweist auf Guy LeVêfre de La Boderie, denn dort zitiert Urania die Eigenschaften, die in den *Douze Dames de Rhétorique* der Figure *Science* zugeordnet waren.

913 So durch Unternehmen wie die *Iconologia* des Cesare Ripa. Joukovsky-Micha 1969, S. 77 f., legt in ihrem Kapitel zu „Les nymphes, sœurs des muses“ dieses Beziehungsgefüge dar.

914 Vgl. Tauber 2009, bes. S. 260; Cole 2014; Zorach 2005; Panofsky 1956; Cooper / Cordellier 2013, S. 224, verweisen auf die Orientierung etwa von Jean Cousins *Eva Prima Pandora* an antiken Skulpturen, die, u. a. vermittelt über die italienischen Künstler am französischen Hof, die Figurenkompositionen nachhaltig beeinflussten. Zur Nymphe von Fontainebleau vgl. auch Marsengill 2001.

5.5 Von Musen und Nymphen

mythologischen Gestalten zu beobachten. Vorbereitet wird dieser Moduswechsel durch die Bezeichnung der Personifikation als „Déesse“. Zwar wählte man schon lange zuvor den nobilitierenden Titel „Déesse“ für die Personifikation, wie unter anderem bei Christine de Pizan um 1400 zu sehen ist, doch lässt sich daran, wie diese Gestalten geschildert werden, nachvollziehen, wie sehr ihr Habitus antiken Gottheiten angenähert wird. Beim Einzug Heinrichs II. und Katharina von Medicis in Lyon im Jahre 1548⁹¹⁵ werden *Vertu* und *Immortalité* von zwei jungen Frauen verkörpert, die mit aufwendigem Haarschmuck aus Edelsteinen und Perlen sowie mit seidenen Gewändern als Göttinnen und Nymphen auftreten:

Aux deux flans du Trophée on avoit erigé deux Arules en forme de pedestal presque tout carré : sur lesquelles se presentoient deux ieunes Dames de la Ville aornees en Deesses, et autant richement parees, s'il en fut onques. Acoustrees la teste de leur cheveleure avec entrelasures et garnitures à gros Dyamantz, Rubys, Esmeraudes, Bagues et Ioyaux, et grosses pierres de Perles pendantes aux oreilles: autour du col la gorge couverte d'ineestimable richesse. Leur acoustrement de diverse facon de Nymphes, de satin cramoisy associé d'autres couleurs, porfiléz de passementz, et bisettes d'or: les bottines d'une suytte.⁹¹⁶

Der Unterschied zwischen Personifikation und antikischer Göttin ist kaum auszumachen. Kurz zuvor wird auch der personifizierte Glaube als Göttin auf gemalten Wolken platziert:

Et au costé droict peinct sur le mur Foy en Deesse assise sur nués, embrassant une Croix platte, et s'appuyant la teste sur l'un des bras d'icelle, tournant toutesfoys sa veue aux passantz: et auprès d'elle un rouleau volletant parmy les nués escript de ce mot IN FIDE.⁹¹⁷

Daneben erscheint *Justitia* analog als Göttin. Die Präsentation von Personifikationen als Göttinnen begegnet zwar schon seit der Antike, literarisch wie auch in Bildform (letztere insbesondere auf Münzen). Doch lange Zeit spielt dies in den mittelalterlichen Bildkünsten eine untergeordnete Rolle. Erst im 14. und 15. Jahrhundert lassen sich Veränderungen beobachten. Christine de Pizan platzierte ihre allegorisch-mythologischen Figuren des *Épistre Othéa* auf Wolken, die sich zugleich qua Namen als antike Götter offenbarten.⁹¹⁸ Und in den Einzügen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts werden die etablierten Personifikationen christlicher

915 Maurice Scève: La magnificence de la superbe et triumpante entree (1549).

916 Ebd., S. 45.

917 Ebd., S. 39.

918 Zu Pizan siehe oben, Kap. 2.5.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 137 König Karl IX., umringt von den *Artes liberales*, 41,8 × 31,4 cm, Zeichnung, Musée Condé, Inv.-Nr. DE 365; 255.

Provenienz regelmäßig in einen heidnisch-göttlichen Status erhoben, indem ihre antikisierten Gewänder und Frisuren beschrieben werden.

Eine ähnliche, ebenfalls deutliche Vermischung von allegorischer und mythologischer Ausdrucksebene findet sich auf literarischer Ebene bei Jehan Dupré [oder Du Pré], der in seinem *Palais des nobles dames* (Lyon 1534) die Musen als Repräsentantinnen der *Artes liberales* und der *Artes mechanicae* zeigt.⁹¹⁹ Dieser Konnex lässt sich auch in der Ikonographie beobachten. Eine Zeichnung von Étienne Delaune aus dem Musée Condé, welche die Bitte der Universität Paris an König Karl IX. ins Bild setzt, die *Artes liberales* zu retten, zeigt die Konsequenz dieser literarischen Überlagerung. Zehn im Kreis arrangierte Frauengestalten halten verschiedene Attribute empor, die sie als die personifizierten Fakultäten der Universität und als sieben *Artes liberales* ausweisen. Formal ist die Nähe zu den tanzenden mythologischen Figuren wie Nymphen, Driaden und Musen auffällig (Abb. 137).⁹²⁰ Im Gegensatz zu den statischen Gruppierungen von Personifikationen noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts

919 Joukovsky-Micha 1969, S. 28. Vgl. auch Dunn-Lardeau 2006.

920 Vgl. Musée Condé, Inv. Nr. DE 365; 255. Dazu Auclair 2009, S. 150f. Ein analoges Motiv begegnet freilich schon in Jean Lemaire de Belges *Couronne margaritique*, dazu siehe oben.

5.5 Von Musen und Nymphen

offenbart dieser Figurenreigen auch die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation. Die sich bewegenden Frauengestalten besitzen nun sinnlich-erotische Qualitäten, die ihren Vorgängerinnen eindeutig fehlten.

In den Bildkünsten wird vor allem ab Beginn des 16. Jahrhunderts deutlich, welches Spektrum an allegorischen und mythologischen Deutungen der Körper als Projektionsfläche eröffnet. In der höfischen Panegyrik werden mit dem weiblich-abstrakten Körper neue Eigenschaften verbunden. Höhepunkte der Inszenierung weiblicher Körper mögen vor allem im Rahmen der Ausrichtung von Tanzfestivitäten und Einzugsfeierlichkeiten um Katharina von Medici entstanden sein, doch lässt sich bereits für die Zeit davor beobachten, dass der weibliche Körper nicht mehr nur als Präsentationsfigur abstrakter Tugenden, sondern für gewagtere mythologische Gestalten dient. Für Katharina von Medici und Karl IX. spricht die personifizierte *Vertu heroique* in einem Triumphwagen bei der „Entrée de Bayonne“:

Je suis Vertu plus divine qu'humaine,
Qui ay tousiours des humaines Vertus
Tenu en main le sceptre, comme Royme:
Car les mortels de mes honneurs vestus
L'ay emporté et ravy sur mes ailes
Et mis au rang des plus claires estoiles.⁹²¹

Selbst *Gallica*, als Abwandlung der sich an anderen Stellen herausbildenden Personifikation der *Francia*, wird in Gestalt einer Nymphe beschrieben. Anlässlich der Thronbesteigung Heinrichs III. im Jahr 1573 erhält die Nymphe *Gallica* ihren Auftritt. Sie wirkt insgesamt wie eine erotisierte Variante der personifizierten Nation. *Gallica* beschreibt sich selbst als älteste Tochter der Götter und verweist auf ihre Macht, die die Welt erzittern ließe, ihren Reichtum und ihre Fruchtbarkeit, die sogar den Himmel neidisch machen würden. In den Versen Pierre de Ronsards wird dies selbstbewusst ausgesprochen:

Je suis des Dieux la fille aînée
De cent Lauriers environnée,
La bonne Nymphe des François,
Qui d'armes et d'hommes feconde,
Ay tousiours fait trembler le monde
Sous la puissance de mes lois.

921 *Recueil des choses notables qui ont esté faites à Bayonne, à l'entreveuë du Roy Treschrestien Charles neuvieme de ce nom, [et] la Royne sa treshonoree mere, avec la Royne catholique sa soeur*, Paris: Michel de Vascosan 1566, zit. nach Renaissance Festival Books, BL, 286.i.2, S. 67.

5 Maskeraden der Macht

Mon heur ne porte point d'enuie
A l'Afrique ny à l'Asi,
Tant abondante ie me voy
En chasteaux, en ports, et en villes :
Et mes terres sont si fertiles,
Que les Cieux sont ialoux de moy.
C'est moy qui ay donné naissance
A tant de Monarques de France,
A Clovis, à Charles le grand,
Et à ce Charles que l'honore,
Qui me commande, et qui redore
Ce siècle, qui de luy depend.
Sous luy ie me voy bien traittée,
Sous luy ma gloire est augmentee
Sous luy j'ay reueu la claret
Par la conduitte de sa mere [...].⁹²²

Nach der Vorstellung weiterer Nymphen, die die einzelnen Provinzen des Landes verkörpern sollen, erscheint als Höhepunkt ein Berg mit sechzehn Nymphen, auf dessen höchstem Punkt *Gallica* sitzt. Die *Montis nympharum descriptio* enthält eine Lobrede auf Katharina von Medici, die mit der Göttin Kybele verglichen wird. Die beschriebenen Frauengestalten führten im Rahmen des Festes offenbar einen Tanz auf, der in dem Bericht des Ereignisses ebenfalls dargestellt ist (Abb. 138).

Die Einbindung dieser ‚Nymphen‘ in die Choreographie weist den Personifikationen der Provinzen eine neue Rolle zu, geht es doch bei den Aufführungen nicht nur darum, Gewänder und Attribute zu präsentieren, sondern um die anmutige Bewegung. Auch in vielen anderen Quellen gilt ein besonderes Augenmerk der Anmut des weiblichen Körpers. So nimmt der in der Druckgraphik durch Nachstiche stark verbreitete Tanz der Dryaden von Pierre Milan (Abb. 139) ein Motiv auf, das zu dieser Zeit überall eine Rolle zu spielen scheint.⁹²³ Der Tanz der Musen und Nymphen, der Dryaden und anderer mythologischer Gestalten hatte sich schon vor

922 Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi* (1573). Hier zit. nach Renaissance Festivalbooks, BL, 837.e.41, S. 17. Der Berg, auf dem *Gallica* sitzt, wurde von Bernard Palissy entworfen. Im Kupferstich ist die Nymphe *Gallica* mit entblößten Brüsten am Gipfel des Berges abgebildet. Nach der Textvorlage könnte sie auch als Heinrich III. mit der Lyra des gallischen Apollon gedeutet werden, vgl. Amico 1996, S. 80. – Eine Personifikation Frankreichs beschreibt Estienne Jodelle: *Le Recueil des inscriptions* [1568] (Hg. McAllister 1973).

923 Das erklärt sich nicht zuletzt mit der Verbreitung mancher Druckgraphiken und den Steuerungsmöglichkeiten des Marktes, vgl. dazu Armstrong 1990, S. 205, die auf die Erlangung königlicher Privilegien für diesen Druck verweist. Dies gilt ebenso für die *Parques masquées* und die Nymphe von Fontainebleau.

5.5 Von Musen und Nymphen



Abb. 138 Die Nymphe Gallica, in: Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi a regina regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici regis Poloniae... nuper renunciati gratulationem, descriptio*, Paris: Morelli 1573.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 139 Nach Pierre Milan: *Danse des Dryades*, 16. Jahrhundert, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Fund, Inv.-Nr. 1976.80.1.

der Pléiade-Dichtung als Motiv in Literatur und Festkultur verbreitet.⁹²⁴ Die Festlichkeiten in Paris 1573 anlässlich des Besuchs polnischer Gesandter mit dem von Katharina von Medici veranlassten *Ballet de la cour*⁹²⁵ bilden einen Höhepunkt dieser Bestrebungen. Die bewegten Körperbilder wirken sich auf die Verkörperung jener Abstrakta aus, die zuvor im Zentrum der Personifikation standen, denn die zahlreichen Studien zu den Bewegungen des weiblichen Körpers lösen fast nahtlos die allegorischen Körper der Personifikationen ab.⁹²⁶ An diesem Punkt scheint es, als wären die Aufgabenbereiche der Personifikation von Figuren mit mythologischer Dimension übernommen worden. Die Einführung des Terminus ‚Nymphe‘ in der Literatur geht einher mit der Erotisierung der Personifikation in den Bildkünsten und mit einer Diffusion der allegorischen und mythologischen Ausdrucksformen. Rebecca Zorach verweist an dieser Stelle nicht nur auf die Neubewertung allegorischer Figuren unter

924 Joukovsky-Micha 1969, S. 117.

925 Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi* (1573); vgl. ausführlich dazu Kociszewska 2012.

926 McGowan 2011, S. 43, verweist zudem darauf, dass diese alternierenden Bezeichnungen auch für die Hofdamen selbst verwendet wurden, weil bei Hoffesten die Inszenierung der Teilnehmerinnen als Nymphen, Göttinnen, Halbgöttinnen etc. sehr verbreitet war.

5.5 Von Musen und Nymphen

dem Einfluss italienischer Ikonographien, die zentral durch die Kunstbestrebungen Franz I. mit dem vorhandenen französischen Formenrepertoire verschmelzen, sondern auch auf die grundsätzlich neuen Ausdrucksmöglichkeiten der verführerischen Körper, die sich – anders als die überdeterminierten Personifikationen der *Rhétoriqueurs* im 15. Jahrhundert – einer eindeutigen Zuweisung entzogen.⁹²⁷ Diese neuen körperbetonten Personifikationen altbekannter Tugenden und solcher, die etwa am französischen Hof des 16. Jahrhunderts auf einmal als tugendhaft erachtet wurden, begegnen nun in Bildern, die sich nur auf den ersten Blick mythologischer Themen bedienen.⁹²⁸ Tatsächlich geht die Verwendung mythologischer Figuren als Ausdruck für Eigenschaften, die zuvor noch von Personifikationen repräsentiert wurden, einher mit einem grundlegenden Wandel in den Poetiken. Peletier du Mans zeigt 1555, dass die eingesetzten mythologischen Figuren vor allem als Metonymien zu verstehen sind.⁹²⁹ Die Positionsbestimmungen von Pierre de Ronsard, Antoine Fouquelin und vielen anderen, die in aller Selbstverständlichkeit die Figuren der antiken Mythologie als Repräsentanten abstrakter Eigenschaften auftreten lassen, gilt es ebenso mitzubedenken.⁹³⁰ Fouquelin nennt in seiner *Rhétorique française* von 1555 zahlreiche Beispiele für die Verwendung mythologischer Figuren, grenzt sie jedoch auf den Bereich der Poesie ein.⁹³¹ Für die Prosa eigne sich die Metonymie nicht, da das Ausdrucksmittel dort nicht seine volle Wirkung entfalten könne. Ungeachtet dieser Eingrenzung geben Fouquelins Richtlinien dem Prinzip Personifikation neuen Auftrieb – und durch die Verflechtung mit der Mythologie zugleich eine neue Gestalt. Das literarische Verfahren erweist sich als außerordentlich durchsetzungsfähig, noch 1674 verweist Nicolas Boileau in seiner *Art poétique* darauf:

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité :
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.⁹³²

Zahlreiche zumeist halb oder ganz nackte Frauenfiguren begegnen vor allem in der Malerei in der Formel mythologisch-allegorischer Gestalten. Caecilie Weissert

927 Zorach 2005, S. 87: „But following the reemergence of allegory in postmodern theory, as in the work of Craig Owen and Paul de Man, we might see responses to these figures as allegorical, precisely because they refuse to restrict their referents to a single authoritative meaning. Rather, in their productive relation to desire, they generate new meanings and new ‘readings’“

928 Vgl. u. a. Wilson-Chevalier 1993.

929 Cernogora 2014, S. 194.

930 Vgl. dazu Cernogora 2014.

931 Meerhof 1986, S. 234–262. Vgl. zum Kontext auch Huchon 2012, S. 89–99.

932 Cernogora 2014, S. 197.

verweist im Hinblick auf niederländische Darstellungen auf Guicciardinis Bezeichnung der „*poesia con figure nude*“, die vom italienischen Kunstdiskurs abgeleitet ist.⁹³³ Deutete sich dieses Nebeneinander von Nymphen, Göttinnen, Personifikationen und historischen Figuren zunächst literarisch und in der zeitgenössischen Festkultur an, erscheinen in Folge der neuen künstlerischen Errungenschaften der Schule von Fontainebleau zahlreiche Bilder, die womöglich als letzte Ausformungen des Prinzips Personifikation gelesen werden müssen.

Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass auch diese Darstellungen der antiken Göttinnen und Götter, die in der Malerei des 16. Jahrhunderts dem Betrachter in einer neuen Dimension von Opulenz und Nacktheit präsentiert werden, als Metonymien verstanden werden sollten. Dabei werden die Sinnlichkeit der dargestellten Körper und die allegorische Deutungsebene miteinander in Bezug gesetzt, und statt kostbarer Gewänder, integumentaler Hüllen, wird der Körper der Personifikation zur Botschaft. Diese neuen leiblichen Qualitäten und damit auch die letzten Hypostasierungen der Personifikation sollen abschließend an einigen Beispielen vertieft werden.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

Fait ce que la Nature
Nous monstre en sa vive peinture,
Et qui plus est, ce que nos yeux
Ne virent jamais sous les cieux:
Nous repaissant d'un feint image
Ou de quelque estrange paysage.⁹³⁴

Wenn Remy Belleau noch 1556 in seinem Gedicht *Le Pinceau* das Oszillieren der Bilder zwischen Realität und Fiktion beschreibt, so zeigt sich darin die Herausforderung, vor welcher der Betrachter komplexer Bildallegorien im Frankreich des 16. Jahrhunderts stand: Bezüge zwischen oftmals sehr heterogenen Elementen herzustellen und anspruchsvolle Ikonographien zu entschlüsseln. Mit mythologisch-allegorischer Flexibilität konnte man sich zu diesem Zeitpunkt gut aus: Die epochale Bedeutung, die die Galerie Franz I. in Fontainebleau für die französische Kunst des 16. Jahrhunderts einnimmt, ist in unzähligen Studien dargelegt worden.⁹³⁵

933 Weissert 2004, S. 28.

934 Remy Belleau, zitiert nach Joukovsky 1991, S. 62.

935 Ich verweise hier auch für eine Zusammenfassung älterer Forschungsliteratur auf Tauber 2009 mit ihrer Studie zu den politisch-allegorischen Verflechtungen der Kunst unter Franz I. und seinen Nachfolgern.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

Die Verflechtung von Politik, Allegorie und antiken Mythologemen gab Anlass zu vielfältigen Spekulationen über Bedeutung und ikonographisches Programm der Fresken Rosso Fiorentinos. Die Fragen, die zu diesem Bildprogramm aufgeworfen wurden, lassen sich auf viele andere Beispiele der Zeit übertragen. Historische Personen, mythologische Figuren und allegorische Abstraktionen treten miteinander auf und zeugen damit von einem grundlegenden Wandel im Umgang mit allegorischer Bildsprache. Phillip John Usher arbeitet diese Dimension allegorischer Deutung für die bisher kaum bekannten Freskenzyklen im Château d’Oiron (unter anderem von Noël Jallier), im Château Ancy-le-Franc, aber auch in der Galerie d’Ulysses in Fontainebleau heraus, betont aber für die Galerie in Fontainebleau die Überlagerung allegorischer Deutungsebene und epischer Erzählform.⁹³⁶ In vielen Galerien spielen vor allem mythologische Hybridfiguren eine Rolle. Personifikationen – in der Form, wie sie zuvor begegneten – nehmen dagegen oft nur noch randständige Positionen ein. Dies liegt vor allem daran, dass sich die Aufgaben der Personifikation zu diesem Zeitpunkt verschoben hatten. Der stufenlose Übergang zwischen Personifikation und Göttin, wie er im vorangegangenen Kapitel etwa für den Einzug Katharina von Medicis nach Lyon 1548 aufgezeigt wurde, auf dem junge Frauen gekleidet im Stil antiker Göttinnen erscheinen (und dabei Figuren wie *Vertu*, *Immortalité* und *Foy* personifizierten), hatte für die Malerei Konsequenzen. Hier zeigt sich nämlich, wie das Vermittlungspotential dieser anthropomorphen Attributträgerinnen bzw. -träger auf neue Art ausgeschöpft wird. Insbesondere den Ausdrucksmöglichkeiten des (erotisierten) menschlichen Körpers gelten die Überlegungen der Dichter und Maler, und so ist diese Ambivalenz von Realität und Fiktion auch für die Rolle von allegorischen Figuren in den Bildkünsten relevant. In den folgenden Abschnitten sollen einige Grenzfälle allegorisch-mythologischer Bildformen analysiert werden, die erst durch Kenntnis der Personifikation als Ausdrucksform möglich wurden.

Zur Gänze entblößt erscheint eine weibliche Figur auf einem anonymen Tafelbild aus der Privatsammlung Dreyfus in Binningen. Mit aufmerksamem und zugleich herausforderndem Blick über die Schulter scheint die unbekannte Frau den Bildbetrachter zu taxieren. Dieser erkennt vermutlich nicht auf den ersten, mit Sicherheit aber auf den zweiten Blick, dass er einer Allegorie gegenübersteht. Das Schild mit dem Gorgonenhaupt, die Lanze und der Helm weisen eindeutig darauf hin, dass ein allegorischer Bildgehalt mitklingt. Die sinnliche Präsenz der nackten Rückansicht, ihr

936 So Usher 2013, S. 59, zum Vergil-Zyklus im *Château d’Oiron*: „The allegorical Aeneid that concludes the series of paintings, leading from epic mistakes to epic renewal and translating a Christian idea of vice and virtue, here clashes with the humility topos in the squire’s assertion that ‘Hic terminus haeret.’“ Usher sieht in der Bildausstattung dieser Galerie die politische Tugend der *Prudentia* veranschaulicht. Zur Galerie vgl. auch Guillaume 1996.

fragender – und provokanter – Blick implizieren zugleich die Frage nach der Identität der Dargestellten, deren Gesichtszüge sorgfältig herausgearbeitet wurden (Abb. 140).⁹³⁷

Ein anderes, wenig bekanntes Gemälde mit der Darstellung einer nackten Frau und Attributen der Pallas Athene mit einer ungewöhnlichen Kombination aus mythologischen Fragmenten, allegorischem Ausdrucksrepertoire und porträthafter Präzision scheint hingegen den Betrachter mit Vorsatz zu verführen. Die Frage, in welcher Tradition diese zwischen Porträt und idealisiertem Körper oszillierenden weiblichen Figuren stehen, ist nach wie vor offen. Nur für sehr wenige dieser geheimnisvollen Nackten lassen sich zufriedenstellende Erklärungen finden.⁹³⁸ Zumindest bei dem genannten Beispiel scheint die Ikonographie eindeutig. Die Haltung der nackten Gestalt erinnert an eine zu dieser Zeit sehr populäre Vorlage (Abb. 141): Gian Jacopo Caraglios Stichserie zu den Göttern der Antike, die seit 1526 verbreitet wurde, scheint hier, wie auch bei vielen anderen Werken aus dem Umkreis der Fontainebleau-Maler, vorbildhaft zu sein, denn diese Figuren wurden in anderen Kontexten in aller Deutlichkeit zitiert. So ist der an der Lanze emporgeführte Arm und der Schild einerseits ein Zitat der Pallas Athene aus den Vorlagen, die Caraglio in einer Serie zusammenfasste, andererseits erinnert die Rückenfigur an die Darstellung der Juno, die in der Stichserie in paralleler Deutlichkeit zu dem Objekt aus der Sammlung Dreyfus ihre Kehrseite zeigt (Abb. 142).⁹³⁹

Ob sich hinter dem mythologischen Bildformular eine bestimmte zeitgenössische Person verbirgt, ist für das Gemälde der Sammlung Dreyfus nicht eindeutig zu beantworten – der Bildtypus entspricht eher einer idealschönen erotisierten Frauengestalt. Signifikante Details weisen darauf hin, dass es sich um eine überindividuell aufzufassende Wesenheit handelt, auch wenn aus heutiger Sicht die allegorische Ebene des Bildes nicht zu dominieren scheint. Ordnet man aber, wie es vor längerem vorgeschlagen wurde, das Gemälde in den stilistisch diffusen Fontainebleau-Umkreis ein, gewinnt die Frage nach dem Wer neue Bedeutung.⁹⁴⁰ Die unmittelbare Präsenz der

937 Das Bild befindet sich in Privatbesitz der Sammlung Dreyfus, Binningen, und wird mittlerweile wieder – nicht überzeugend – dem Spranger-Umkreis zugewiesen.

938 Zerner 2003; Ruby, *Das Porträt der schönen Frau* 2004; Ruby, *Mit Macht verbunden* 2010; Zorach 2005.

939 Siehe unten. Zu Caraglio vgl. u. a. Gramaccini 2009; Tauber 2009, bes. S. 54f. zu Verwendungen der Reproduktionsgraphik auch für ironische Brechungen.

940 Die Zuordnung zum Werk Giampietrinos, wie im Katalog zur Sammlung; Beyer 2014, S. 75–77, mit Verweis auf die Zuschreibung Franco Moros von 1993 geschehen, erscheint etwas hoch gegriffen, da diese Art des Pastiche, die zweifelsohne die Stichfolge Jacopo Caraglios zum Vorbild hat, für die Maler der italienisch beeinflussten Fontainebleau-Schule sehr typisch ist. Zumal – trotz der Maßgleichheit – der Qualitätsunterschied in der Ausführung der Figuren etwa zwischen der Juno in Trient oder der Diana in New York zu der hier verhandelten Minerva auffällig erscheint.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen



Abb. 140 *Minerva*, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Privatbesitz, Sammlung Dreyfus, Binningen.



Abb. 141 Giuseppe Caraglio: *Juno*, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv. Nr. 1853,0709.96.

5 Maskeraden der Macht

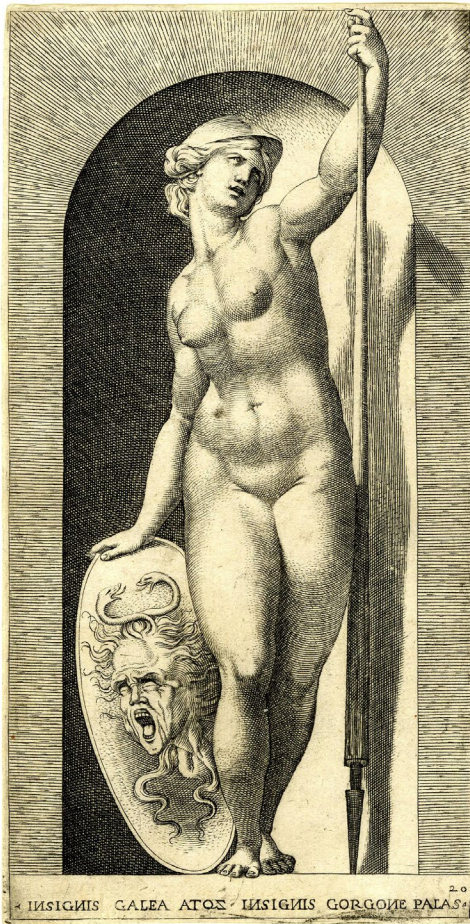


Abb. 142 Giuseppe Caraglio: Pallas Athene, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv.-Nr. 1970.0307.5.

nackten Rückenansicht lässt zumindest darüber nachdenken, ob diese nackte Maskerade jemanden verbergen könnte – denn die Zuweisung von mythologischen Rollen an bestimmte Persönlichkeiten hatte zu dieser Zeit Hochkonjunktur, zumindest in den Kreisen bei Hofe, an deren Geschmack sich der breitere Kunstmarkt ausrichtete. Andrea Beyer verweist bezüglich der in New York aufbewahrten *Diana* Giampietrinos, die deutliche stilistische Parallelen zu unserem Gemälde aufweist, darauf, dass derlei Werke vermutlich zunächst an den französischen Höfen Verwendung fanden, zumal die französischen Herrscher zu dieser Zeit am Wirkungsort des Künstlers, Mailand, vorherrschend waren.⁹⁴¹

⁹⁴¹ Beyer 2003, S. 21.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen



Abb. 143 Jean de Court: Minerva, 1555, 20,9 × 15,9 cm, Email auf Kupfer mit Vergoldungen, Wallace Collection, London, Inv.-Nr. C589.

Ließe sich die Lokalisierung der nackten Minerva an einen französischen Hof bestätigen, hätte dies Konsequenzen für die Wahrnehmung des Bildes, denn in diesem Fall wäre die offensive Erotik des Bildes noch auf einer anderen Ebene lesbar. Im frankophonen Bereich wurde zu dieser Zeit in allen Medien das Spiel mit verschiedenen mythologischen und allegorischen Rollen kultiviert, und nicht nur im engen Kontext der Königsfamilie wurden hochgestellten Persönlichkeiten antike mythologische Figuren oder Allegorien zugewiesen. Minerva galt zur Entstehungszeit des Gemäldes als mächtige Tugendgarantin, ihre Eigenschaften wurden gleich auf mehrere Protagonistinnen der königlichen Familie projiziert. Eines der frühesten mythologischen Rollenporträts ist die Darstellung der Marguerite de Valois-Angoulême als Minerva, die Jean de Court 1555 auf einer Emailleplakette anfertigte (Abb. 143).⁹⁴² Die Minerva mit den Gesichtszügen der Tochter Königs Franz I. führt die Attribute ihrer mythologischen Verkleidung, Schild, Helm und Lanze mit sich; zu ihren auf Büchern abgestützten Füßen sitzt eine Eule. Jean Lemaire de Belges beschrieb schon die Tante der jungen Marguerite, Margarete von Navarra, als *Minerva-Prudentia*, ein Konnex, der auf die Nichte übertragen wurde, denn Pierre de Ronsard zieht in seiner Ode *À Madame Marguerite* den Vergleich mit Pallas Athene, die das „vilain monstre de l’Ignorance“ zerstören würde. Clement Marot affirmiert in seiner *Ode de*

⁹⁴² Dazu vgl. Higgott/Biron 2004; Walbe 1974.

l'enfer dieselbe Rolle der Pallas Athene für Marguerite und auch Brantôme verweist auf diese Verbindung.⁹⁴³ Suzanne Higgott und Isabelle Biron arbeiteten heraus, inwiefern sich diese Rollenzuweisung in eine dynastische Tradition einordnen lässt, die mythologische Figur also nicht einem Individuum, sondern der ganzen Linie weiblicher Mitglieder des Hofes zugewiesen wurde.⁹⁴⁴ So wie Luise von Savoyen mehrfach die Rolle der *Prudentia* übernahm (Abb. 134), war die Verwendung der entsprechenden allegorisch-mythologischen Rolle sowohl für Margarete von Navarra als auch für Marguerite de Valois-Angoulême Teil jenes Konzepts, das Pierre de Ronsard wohl am prominentesten und gleich mehrfach in die Form eines Pantheons der französischen Hofgesellschaft fügte. Im Umkehrschluss wurde die antike Göttin damit zu einer Art *role model* für weibliche Angehörige der Hofgesellschaft – und natürlich für solche, die gern dazugehören wollten.

Diese Entwicklungen haben nicht zwingend etwas mit dem Bild aus dem Giampietrino-Umkreis zu tun. Die unbekannte Frauengestalt ist sicher keine Angehörige des Hofes, sie ist keine *Prudentia*, aber auch nicht nur Minerva. Doch der Betrachter assimiliert möglicherweise all diese Komponenten, denn sie sind den Zeitgenossen (etwa aus Einzügen oder Ähnlichem) bekannt – und für viele andere solcher Bilder Voraussetzung, die frappante Nacktheit mit allegorisch-mythologischen Deutungen zu bekleiden. Zu den Personifikationen früherer Jahrzehnte besteht jedoch ein entscheidender Unterschied: Die erotische Oberfläche des Bildes fordert eine allegorische Deutung heraus, indem sie die bekannten Attribute Minervas mit dem provokanten Rückenakt kombiniert. Dabei vereint das Bild diese Eigenschaften mit ironischer Brechung und fügt sich damit überzeugend in andere Strömungen französischer und italienischer Kunst jener Zeit, bei der in bewusster Auseinandersetzung mit Vorbildern und Tugend-Images eine Pointe erzeugt werden sollte.⁹⁴⁵ Die Kompositfigur auf der wohl für den Privatgebrauch bestimmten Bildtafel, in der mythologisches Rollenporträt und Personifikation miteinander verschmelzen, weist zwar eine für Aktdarstellungen zunächst überraschende Dichte an Bedeutungsebenen auf. Doch angesichts der Virulenz der Göttermaskeraden und der mythologisch-allegorisch verbrämten Panegyrik kann dieser Konnex von zeitgenössischem Auftraggeber und/oder Adressaten kaum übersehen worden sein. Ganz ähnlich wie während des 16. Jahrhunderts das Bild der Diana zugleich zu einem Signum der Diana von Poitiers geriet und die nachfolgenden Darstellungen der Jagdgöttin die

943 *Recueil des Dames, I, VI*, „Sur Mesdames, filles de la noble maison de France“, hg. von Étienne Vaucheret, Paris 1991, S. 185: „on donna le nom de la Minerve ou Palas de la France pour sa sapience.“ Vgl. auch Margarete von Navarra: *Œuvres complètes* (Hg. Nicole Cazauran 2012), hier Bd. 5, S. 19.

944 Higgott/Biron 2004.

945 In diese Richtung argumentiert Tauber 2009, S. 61 f.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

einflussreiche Mätresse Heinrichs II. als *role model* zitierten, scheint diese Form der Assimilation sehr verbreitet gewesen zu sein.⁹⁴⁶

Wenn Personifikationen und zu abstrakten Figurationen verwandelte Götterfiguren mit historischen Personen in solcher Art verschmelzen konnten, haben sich offenbar die Aufgabenbereiche der Personifikation grundlegend verschoben.⁹⁴⁷ Die Annäherungen an Tugendpersonifikationen, wie sie in einigen Darstellungen der Luise von Savoyen erkennbar sind, waren vergleichsweise zaghaft – hier hingegen wird das erotische Potential entkleideter Gottheit mit dem allegorischen Darstellungsverfahren früherer Beispiele vermischt. Die mit dem Pinsel so sorgfältig zur Schau gestellte Körperlichkeit der Frauenfigur in ihrer ostentativen Nacktheit zeigt, dass weniger eine abstrakte Projektion als vielmehr eine leibhaftige, irdische Frau gemeint ist, die sich nur durch Accessoires und gewählte Körperhaltung als Bild einer Göttin lesen lässt. Doch scheint dieses Spiel mit der allegorischen Maskerade gerade aufgrund der Fragilität einer angemessenen Darstellung beliebt zu sein.

Die Begegnung zwischen Personifikation und menschlicher Gestalt wurde durchaus als Herausforderung wahrgenommen. Wie in den vorangegangenen Kapiteln vielfach geschildert, entwickelten allegorische Texte seit dem Spätmittelalter eine standardisierte rahmende Fiktion, um diese Begegnung möglich zu machen, und folgten eigenen kompositorischen Gesetzen, welche die allegorischen Bildfindungen beeinflussten. Keine jener schützenden Komponenten trägt oder rahmt diesen allegorisch-mythologischen Rückenakt.⁹⁴⁸ Letztlich erscheint die Konfrontation des Betrachters mit der nackten Kehrseite der Pallas Athene als Paradoxon, denn erst das Fehlen eines Schleiers oder Gewandes verweist auf die übergeordneten Bedeutungen des Bildes. Dies bedeutet eine völlige Umkehr des im 15. Jahrhundert geläufigen allegorischen Bildkonzeptes, bei dem kostbare Gewänder die allegorischen Verkörperungen umhüllten und konstitutiver Bestandteil der Personifikation

946 Zu Diana von Poitiers vgl. die Beispiele bei Ruby 2010; Bardon 1962; Zerner 2002. Für die Verwendung dieses Images ist es irrelevant, ob Diana dieses Modell selbst favorisiert hat – Tatsache ist, dass viele der entkleideten Jagdgöttinnen, wie sie auf gemalten Tafeln erscheinen, nach diesem Vorbild gestaltet sind. Vgl. zum mythologischen Porträt auch Pot 2005, S. 57 f.

947 Bisher wurde dieses Phänomen vor allem bei mythologischen Rollenporträts beobachtet. Dass es einen fließenden Übergang zwischen Rollenpersonifikation und mythologischem Rollenporträt gibt, ist jedoch kaum bemerkt worden, vgl. dazu Logemann 2011.

948 Denkt man beispielsweise an John Luttrells Porträt des flämischen Malers Hans Eworth von 1550, wird die Schwierigkeit der Begegnung von anthropomorpher Figur und Mensch deutlich: In einer Art Himmelserscheinung in der linken oberen Bildecke erscheint die Figur des personifizierten Friedens, die die Hand des Adligen ergreift. Sowohl der beträchtliche Größenunterschied zwischen der Personifikation oben und dem Menschen im Wasser als auch ihr differierendes Inkarnat lassen erkennen, dass der unterschiedliche Status der Gestalten den Maler vor Herausforderungen stellte. Vgl. zu diesem Bild Yates 1967.

waren. Tzvetan Todorov beschreibt den Akt allegorischer Interpretation als das Entkleiden eines Objekts – eigene Metaphern zu entwerfen, hieße, den Körper aufzudecken, zu verstehen und zu entschleiern.⁹⁴⁹ Die Entkleidung der mythologischen und allegorischen Figuren entspreche dem „régime du plaisir textuel“,⁹⁵⁰ die Erotik der Vermittlung von Bedeutung, die Roland Barthes beschrieben hat. Die nackten Leiber vieler enigmatischer Fontainebleau-Schönen (wie exemplarisch in Gestalt von Minerva–*Prudentia*) können gleichwohl als Zeichen dieses Allegorie-Paradoxons gewertet werden: Um die Entschleierung der allegorischen Bedeutungsebene zu provozieren, wurde bei den Figuren auf jegliche Verzierung bzw. *vestitio* im Sinne des *ornatus* verzichtet.

Das Betonen der nackten Wahrheit, wie es schon Alciati als Topos führt, dürfte jedoch nur einer von zahlreichen Aspekten gewesen sein, die zu den ungewöhnlichen Bildfindungen führten. Dabei stellte die nackte Darstellung einer Gottheit, die aufgrund der verkörperten Eigenschaften als Rollenporträt verstanden werden konnte, die eigentliche Herausforderung an das Publikum dieser Bilder dar: Den erotisch sich präsentierenden Körper als Verschleierung der gemeinten Person zu verstehen.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay

In einzigartiger Konsequenz wird das Überblenden historischer Mitglieder des Hofstaates mit mythologischen Figuren am Hofe Heinrichs II. vorgeführt. Während sich die Forschung bisher auf die Erwähnungen der Analogie in der zeitgenössischen Panegyrik und im Festwesen konzentrierte, ist es vor allem ein Fresko, das die Neubewertung der Hofgesellschaft als Pantheon der Antike am deutlichsten und in unmittelbarer Drastik vorführt. Eine große Gruppe antikisch gekleideter oder nackter Figuren erscheint versammelt im Halbrund der Kuppel in der Tour de la Ligue des Château de Tanlay. Die Malereien bieten ein auf den ersten Blick sehr heterogenes Bild, die einzelnen Figuren scheinen zusammengesetzt, individuelle Physiognomien und standardisierte Figuren wechseln sich ab. Nackte Heroen und Götter stehen neben zeitgenössischen Gesichtern mit zeittypischer Haartracht und überfangen den vermutlich gegen 1559/1560 errichteten Raum (Abb. 144 a–c). François d'Andelot, Bruder des berühmten Admirals de Coligny, veranlasste die Errichtung dieses Turmzimmers. Schon Jean Seznec verwies auf den in einen Olymp verwandelten französischen Hof im Château de Tanlay.⁹⁵¹ Bereits auf den ersten Blick

949 Vgl. u. a. Todorov 1995, S. 90, zur *vérité de dévoilement*.

950 Barthes 1973, S. 17.

951 Seznec 1990 [1940].

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 144 a Göttergesellschaft, Château de Tanlay, Tour de la Ligue, nach 1560.



Abb. 144 b Detail 1:
Jupiter.



Abb. 144 c Detail 2: Göttergesellschaft mit Mars, Venus und der Schmiede des Vulkan.

wird deutlich, dass im Vordergrund wenige bedeutsame Figuren der Hofgesellschaft im ‚Gewand‘ der antiken Götter – das heißt: in idealer Nacktheit – dargestellt werden. Neben aus der Antike Vertrautem wie der Kombination von Porträtkopf und nacktem Heroenkörper gibt es einiges Irritierendes. Visuell offenbart sich, dass die einzelnen Figuren seltsam aus dem Kontext gerissen scheinen: Die Fresken vermitteln weniger den Eindruck einer stimmigen Komposition denn einer unvollendet gebliebenen Bricolage aus einzelnen prominenten Figuren und einer gedrängt stehenden Masse im Hintergrund. Die ausgesparten Köpfe, die neben der nackten, schreitenden Frauenfigur erkennbar sind, zeigen an, dass die Versammlung hätte weitergehen sollen. Über allem erscheint auf einem Adler Jupiter mit den Gesichtszügen und der charakteristischen Barttracht Heinrichs II. Wenngleich die Ausführung der Figuren hinter den künstlerischen Errungenschaften von Fontainebleau zurückbleibt und insbesondere die mit Porträtzügen versehenen Köpfe teils von mittelmäßiger Qualität zu sein scheinen, wirkt die vom Himmel stürzende Gestalt des französischen Königs bzw. Herrschers auf dem Olymp wie eine anspruchsvolle Bewegungsstudie. Dies ist insofern kaum verwunderlich, als die längst bekannten und etablierten Zeichnungen Rosso Fiorentinos zu den Göttern der antiken Mythologie, von Gian Jacopo Caraglio seit 1526 gestochen, auch hier für einzelne Götter die Vorlage lieferten. Unschwer lässt sich erkennen, dass die Figur Jupiter / Heinrich direkt auf diese Quelle Bezug nimmt, und bei näherem Hinsehen entpuppen sich die anderen Protagonisten der Göttergesellschaft als direkte Übernahmen aus den bekannten Stichserien (Abb. 145).

Aus der Gesamtkomposition tritt eine Gruppe hervor, in der die Vereinzelnung der Figuren etwas zurückgenommen ist: Vulkan, der am Amboss steht, ist in Kombination mit den anderen Figuren zweifelsohne zurückzuführen auf eine Zeichnung Primaticcios, die die Zyklopen in der Schmiede Vulkans bei der Arbeit zeigt. Die Komposition hat unter anderem Léon Davent über eine Zeichnung von Luca Penni druckgraphisch verarbeitet und ihr zudem Venus als Figur beigefügt (Abb. 146).⁹⁵² Dass Pierre de Ronsard die Kenntnis dieser Darstellung zugesprochen wird – vieles spricht dafür, dass er sie in seiner Ode *Des peintures contenues dedans un tableau* thematisiert⁹⁵³ –, ist insofern von Belang, als auch das Gesamtkonzept in Tanlay vermutlich die Handschrift des Dichters trägt. Obwohl diese und weitere Analogien von mythologischen Figuren und besonderen Charaktereigenschaften der Mitglieder des Hofes bereits in vielen anderen Stücken exemplifiziert wurden, scheint Pierre de Ronsard als Urheber des Pantheons festzustehen: Er verfasste einen Text,

952 Kat. Ausst. Paris 1985, S. 75.

953 Ebd. Vgl. ebenso Campo 1998, bes. S. 96–115.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 145 Caraglio, Jupiter, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv.-Nr. 1853,0709.94.



Abb. 146 Léon Davent: Schmiede des Vulkan, 1546/47, British Museum, Inv.-Nr. W. 3.181.

der vermutlich als Inspiration für das freskierte ‚Theaterstück‘ diente.⁹⁵⁴ Folgt man diesem Paradestück höfischer Panegyrik, geben sich im Fresko folgende Figuren zu erkennen: Die nackte Juno, die unverkennbar Caraglios Juno zitiert, erscheint in der Rolle Königin Katharina von Medicis.⁹⁵⁵ Für die anderen Figuren ergeben sich teils ambivalente Lesarten, da die Zuordnung von Mitgliedern des Hofes und einzelnen Göttern bei Ronsard unterschiedlich ausfällt. Dass den Mitgliedern des Hofes aber prinzipiell die Rollen antiker Götter zuerkannt wurden, zeigen prominent sowohl die *Hymnes* als auch *Le temple de Messeigneurs le Connétable et des Chastillons*, wobei das zuletzt genannte Gedicht möglicherweise eine Art höfisches Spiel abbildet.⁹⁵⁶ Orientiert man sich an der Vorlage von *Le temple de Messeigneurs le Connétable et des Chastillons*, ergibt sich die Figur der Minerva alias Margarete von Frankreich und Merkurs, der für den Kardinal Charles de Lorraine-Guise steht. Der Connétable de Montmorency wird als Einziger in der vollen Rüstung des Mars gezeigt, was zugleich die offensive Nacktheit der Venus mit unbedeckter Scham daneben hervorhebt. Dass es sich bei ihr um ein Rollenbild der Diana von Poitiers handelt, kann angenommen werden – passend wäre zudem, wenn die engsten Vertrauten des Königs hier als gegenteilige Temperamente dargestellt würden. Insgesamt ist es die Hüllenlosigkeit der dargestellten Figuren, die die allegorische Bedeutungsebene der Komposition offenlegt. Indem fast alle Dargestellten in diesem Modus erfasst sind, verliert die Nacktheit in gewisser Weise ihre problematische Komponente, da qua heroischer Nacktheit auf eine höhere Bedeutungsebene angespielt wird.⁹⁵⁷ Der göttliche Körper ist eine Maske, die für den Moment der Zusammenkunft angenommen wird – zusätzlich geschützt durch bekannte Bildformulare, wie sie die Stichserien Caraglios, Léon Davents und anderer hergeben, womit diese Überblendungen durch künstlerisch hochgeschätzte Vorlagen legitimiert werden.⁹⁵⁸ In Zusammenschau dieser Aspekte sind die einzelnen Angehörigen des französischen Hofes als Personifikationen bestimmter Eigenschaften der olympischen Götter zu lesen. Mag dies durch die Textvorlage von Pierre de Ronsard legitimiert sein, so wird auf der visuellen Ebene die

954 Darauf verweisen Oulmont 1933; Schneegans 1935; Christol 1956; Seznec 1990, S. 29. Tanlay 1982; Larcher 1970.

955 Genannt werden die Hymnen an Heinrich II., so u. a. Oulmont 1933. Eine andere Variante des Götterhimmels liefert 1544 Mellin de Saint-Gelais. Er entwirft eine Maskerade mit Sternbildern, bei denen Heinrich II. Endymion, Diana von Poitiers der Mond und Franz I. die Sonne ist (Mellin de Saint Gelais, *Œuvres I*, 121–127, dazu McGowan 2011, S. 47).

956 Ménager 1982, S. 315 f., verweist auf einen Passus in diesem Text: „Chommable tous les ans, et prendre le laurier, / Digne prix de celui qui sera le premier / Publié le vainqueur (comme au lustre Olympique) / Soit de lutte, ou de course, ou de lance, ou de pique.“

957 Vgl. etwa Lecercle 1987, S. 134 f. zur Codierung von Nacktheit in der Malerei.

958 Zur Verbreitung dieser Stiche vgl. Kat. Ausst. Los Angeles 1994; Parshall/Landau (Hgg.) 1994.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay

allegorische Verbindung nicht nur durch Nacktheit der Figuren, sondern auch durch die starke Formelhaftigkeit der Gestalten erzeugt. Die Stichserie Caraglios muss, wie möglicherweise die originären Zeichnungen Rosso Fiorentinos und anderer, als einigermaßen bekannt und verbreitet vorausgesetzt werden. Dass es in Tanlay ein großes Interesse an dieser Form visueller Bildung gegeben haben muss, lässt sich von einem anderen Indiz ableiten: Wie Liliane Châtelet-Lange vor einigen Jahren herausarbeitete, war in dem Raum eine Sammlung von Antiken untergebracht.⁹⁵⁹ Es ist gut möglich, dass die Göttergesellschaft mit Statuen korrespondierte, die in den fünf dafür vorgesehenen Nischen standen und die vielleicht durch Graphiken ergänzt wurden. Wenn Caraglios berühmte Götter in Nischen von 1526 im darüberliegenden Fresko zitiert werden, scheint dafür weniger mangelnde künstlerische Kreativität Ursache gewesen zu sein als der Wille, auf diesem Wege antiquarisches Wissen anzuzeigen. Und so kann nur überlegt werden, inwiefern nicht nur die inhaltliche Kombination von Porträt und mythologischer Figur, sondern auch die kunsttheoretische Kombination von Antikenzitat und Antikensammlung für die Gesamtkonzeption des Raumes bedeutsam gewesen sein mag. Die Verwendung der mythologischen Figuren als Masken, die erst in ihrer Nacktheit Vollkommenheit anstreben, erinnert an den Einzug Heinrichs II. nach Paris im Jahre 1549. Der dort prominent ins Bild gesetzte gallische Herkules, der wie kein anderer die Tugenden des französischen Königs zu visualisieren vermochte, erschien wohl ebenfalls in perfekter antiker Nacktheit.⁹⁶⁰ Die Zeitgenossen erkannten in der prominenten Physiognomie dieser ephemeren Figur die Züge des Vorgängers, Franz I., und in dieser Kombination ergibt eine nackte mythologische Maskerade mit Porträtzügen ihren Sinn. Lawrence Bryant fasst dies treffend mit den Worten zusammen: „the perfect body of Hercules joined to the perfect mind of Francis I.“⁹⁶¹

Die Fresken in Tanlay bieten ein heute ungewöhnliches Bild der französischen Hofgesellschaft – ein Umstand, der möglicherweise dem schlechten Erhaltungsgrad von Renaissance-Malereien in französischen Schlössern geschuldet ist. Die im Turm des Château de Tanlay untergebrachten Malereien lassen an die heute nicht mehr existierende Ausmalung von Montaignes Turmzimmer denken, in der nackte oder halbentblößte mythologische Figuren in verschiedenen Szenen vereint erschienen, und deren vorgebliche Dekorumsverletzungen spätestens von Besuchern des 18. Jahrhunderts beschrieben wurden. Angesichts der Vielzahl heute verlorener

959 Châtelet-Lange (1975), S. 272.

960 Vgl. u. a. für spätere Adaptationen des Herkules-Themas Vivanti 1967. Vgl. auch Hallowell 1962.

961 Bryant 1992, S. 137. Vgl. auch Bryant 1986, S. 130; Strong 1984, S. 24. Freedberg 1989, S. 327, verweist zudem auf die nackte Herkules-Figur in Fontainebleau, die von Michelangelo gefertigt wurde.

Ausmalungen kann nur spekuliert werden, ob Bildkonzepte wie in der Tour de la Ligue in Tanlay zu diesem Zeitpunkt wesentlich verbreiteter waren.⁹⁶² Die nackten Heroen der römisch-griechischen Mythologie dienten den Mitgliedern bei Hofe als Verkleidung, um ihre Eigenschaften und Wesensmerkmale herauszustellen – und so unterscheidet sich die in Tanlay gewählte Bildform nur graduell von dem Prinzip Personifikation, wie es Jahrzehnte zuvor vermittelt wurde. Durch die Verschmelzung von Individuum und Maskerade werden die Grenzen allegorischer Darstellungsverfahren ausgelotet.

Die politischen Gründe für die mythologisch-allegorische Überblendung können hier nur angedeutet werden: Die Rückbesinnung auf die Ikonographie der antiken Mythologie hatte in erster Linie eine Schutzfunktion, wie sich vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen sollte. Der althergebrachte, in der christlichen Ikonographie längst fest verankerte Kanon personifizierter Tugenden barg während der aufbrechenden Religionskonflikte und der folgenden Religionskriege zu viel Konfliktpotential. Die ohnehin als zänkisch und intrigant agierende Göttergesellschaft der Antike hingegen schien sich als Folie für aktuelle politische Entwicklungen besser zu eignen. Von Magali Béline Droguet wurde überlegt, ob das Fresko nicht in eine gute und eine schlechte Seite unterteilbar sei, bei der Janus seine schlechte Seite den Protestanten zuwendet.⁹⁶³ Eine solche Gegenüberstellung auf allegorischer Ebene wurde beispielsweise 1572 anlässlich der Hochzeit von Margarete von Valois und Heinrich von Navarra unmittelbar vor der Bartholomäusnacht versucht, indem man die Kostümierungen der beiden Parteien kontrastieren ließ. Es existieren jedoch auch in anderen Medien Beispiele, in denen mythologische Projektionsflächen genutzt werden.⁹⁶⁴ Nicht immer geht es um die Abbildung kollektiver Harmonie: Der Triumph der Eucharistie und des katholischen Glaubens von Léonard Limousin (1561/62), der möglicherweise annähernd zeitgleich mit den Fresken in Tanlay entstand, benutzt die Formel petrarkistischer *Trionfi*, um christliche Inhalte in antike Form zu prägen. In dem Fall ist es die Familie de Guise (Abb. 147), die sich in Rollenporträts ins Bild hat setzen lassen.⁹⁶⁵ Die Lenkerin des Wagens ist Antoinette de Bourbon, die Gattin des Claude de Lorraine, der mit seinen drei Söhnen vor dem

962 Hoffmann 2006, Legros 1999; Legros 2000, passim, mit einem Versuch der Rekonstruktion der heute überwiegend verlorenen Ausstattung.

963 Béline Droguet 2002.

964 Ein Emaille-Teller im Besitz des Anne de Montmorency, 1555 von Léonard Limosin gefertigt, bildet ebenfalls die Hofgesellschaft bei einem Göttermahl ab, König Heinrich II. ist deutlich an seinem prominenten Profil zu erkennen. Vgl. Kat. Ausst. Limoges 2002, S. 139 mit einem Verweis auf den in einer Privatsammlung befindlichen Teller. Zu erkennen sind darauf u. a. Heinrich II. als Jupiter, Diana von Poitiers zu seiner Linken und Madame Flamin als Venus zu seiner Rechten. Vgl. auch Grand-Dewyse 2011, S. 132, zu diesem Beispiel.

965 Grand-Dewyse 2011, S. 141–206. Vgl. die Angaben in der Frick Collection, Inv.-Nr. 1916.4.22.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 147 Léonard Limousin: Allegorie auf den katholischen Glauben, 1561–62, Email auf Kupfer, teilweise vergoldet, 19,7 × 25,4 cm, The Frick Collection, New York, Inv.-Nr. 1916.4.22.

Wagen steht. Unter dem Wagen sieht man die Häupter der Häretiker vergangener Zeiten. Der Wagen selbst wird von vier Tauben gezogen; die Konzeption erinnert zugleich an den Triumph der Venus. Neben dieser eher ungewöhnlichen Ikonographie entwarf Léonard Limosin für die königliche Familie noch einige weitere Rollenporträts: Katharina von Medici wird 1573 als Juno und ihr Sohn Karl IX. im selben Jahr als Mars dargestellt.⁹⁶⁶ Es zeigt sich an diesen Rollenporträts, dass die Zuordnung von Götterbild und historischer Figur flexibel ist. Bei seinem Einzug in

⁹⁶⁶ Grand-Dewyse 2011, S. 131. Die im Getty-Museum aufbewahrten Plaketten sind offenbar Teil einer größeren Serie von Rollenporträts, vgl. die Beschreibung der beiden Neuanschaffungen in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 15 (1987), S. 218; zusammengefasst unter: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/1135/leonard-limosin-allegory-of-charles-ix-as-mars-and-allegory-of-catherine-de-medici-as-juno-french-1573/>.

Paris im März 1571 wird Karl IX. als Jupiter inszeniert, der Herzog von Anjou als Neptun und Marguerite, seine Schwester, als Juno.⁹⁶⁷ Noch nach 1600 scheint sich dieses Verfahren des allegorischen Rollenporträts für die Protagonisten der Hofgesellschaft zu eignen.⁹⁶⁸

Politische Tugenden abzubilden war offenbar das vordringliche Ziel dieser gemalten Rollenzuweisungen, die zugleich Aushängeschilder künstlerischer Inventionskraft waren. Die Verquickung allegorischer Ausdrucksform mit politischer Tugendartikulation, wie sie Giulio Bonasones Stich zu Achille Bocchis *Symbolicarum quaestionum* von 1574 mit dem Motto *Virtus virtutem fingere sola potest* treffend zum Ausdruck brachte, scheint der neue Weg gewesen zu sein, über den das Prinzip Personifikation zum Einsatz kam.⁹⁶⁹ Doch das Interesse an antiken Mythologien und ihre Nutzbarmachung für allegorische Argumentation verkomplizierte diese tugendhaften Rollenspiele entscheidend. Indem die Maskeraden bei Hof sich des allegorisch-mythologischen Inventars bedienten und sogar dem männlichen Prinzen erlaubten, im Gewand der Göttin Diana die Bühne zu betreten, bekam die politische Ikonographie der Zeit eine neue Dimension an Komplexität und mit ihr das Prinzip Personifikation, das nun entscheidende Umbrüche erfuhr.⁹⁷⁰ Durch die performative Verbindung erreichte die Ausdrucksform der Personifikation eine enigmatische Verdichtung, die selbst Kategorien von *gender* in Frage stellte. Besonders detailliert lässt sich dies, wie gesehen, an der Interaktion von Dichtern, Künstlern und Architekten am französischen Hof des mittleren 16. Jahrhunderts zeigen. Die Interpretation Ronsards und anderer Dichter von Mythologie und Allegorie zeitigte auch in den Bildkünsten direkte Effekte, die sich etwa in den heute enigmatisch wirkenden Allegorien vieler Werke der Schule von Fontainebleau niederschlugen. Selbst Rabelais spielte mit der Möglichkeit der Maskerade, wie er in seiner Vorbemerkung zum *Quart Livre* vorstellte: „Desguisement, fiction de persone“ sind seine Mittel, mit denen er Abstraktes zur Sprache kommen lässt.⁹⁷¹ Und Barthelemy Aneau schrieb schon 1541 mit seinem *Lyon marchand* eine Satire, die „soubz Allegories, et Enigmes par personnages mystiques“ in Lyon aufgeführt wurde. Durch den Einbezug der olympischen Götter in allegorische Deutungsmechanismen wird evident, dass

967 Grand-Dewyse 2011, S. 132.

968 Einige erhaltene Tapisserien aus dem Musée de la Renaissance in Écouen, die jeweils das Porträt eines Mitglieds der königlichen Familie in Gewand eines antiken Gottes zeigen, scheinen eher den Endpunkt einer Entwicklung zu markieren, die im 16. Jahrhundert erstaunliche Ausdrucksformen zeitigte. Vgl. zu diesen bisher kaum beachteten Tapisserien: Véron-Denise 1998. Vgl. auch Babelon 1967. Übergreifend die Studie von Polleroß 1993, S. 17–36.

969 Symbolon XXIV, vgl. dazu Weddigen 2004, S. 125 f.

970 Russel 2007, S. 58, zum Hoffest von 1541, bei dem der Dauphin Heinrich, der zukünftige König Heinrich II., in der Verkleidung Dianas auftrat.

971 Zit. nach Marrache-Gouraud 2011, S. 46. Vgl. auch La Charité 2005.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Personifikationen und verbindende Allegorien zu einer neuen Möglichkeit wurden, Ordnungen und Harmonien abzubilden. Nicht nur in Rückbezug auf die griechische und römische Mythologie, sondern auch im Kontext mit fremden Kulturen – mit dem Blick auf ferne Welten – erlangte die allegorische Bildsprache neue Bedeutung.

Die für irdische Belange in Anspruch genommenen Vertreter des antiken Pantheons fügen sich als Maskeraden sukzessive in ein System der Personifikationen, das mit langer Tradition in Bild und Text als etabliert gelten konnte. Die abstrakten Geistwesen des Mittelalters werden zu jenen fleischlich-anschaulich dargebotenen allegorisierten Göttern, wie sie in Tanlay begegnen. Dies erfordert eine neue Art der Bildbetrachtung, mit der die vielschichtigen Bezüge und die übergeordnete allegorische Bedeutung vom Betrachter entschlüsselt werden können. Im nächsten Abschnitt soll exemplarisch eine Bildtafel besprochen werden, die das Prinzip, das der nackten Göttergesellschaft des Tour de la Ligue zugrunde liegt, auf die Spitze treibt und als letzte Ausdrucksmöglichkeit eines personifizierenden Darstellungsverfahrens vorgestellt werden soll.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Auch wenn die Bildfindung in Tanlay singulär und die Kombination der adeligen Personen mit ihren nackten mythologischen Avataren gewagt erscheinen mögen, sind sie dennoch kein Einzelfall. Vielmehr lässt sich eine ganze Reihe solcher Ver- bzw. Entkleidungsgesellschaften finden. Dabei zeigt sich, dass die Zuordnung dieser Bilder völlig verlorengegangen ist. Für das Bildprogramm in Tanlay lässt sich zumindest noch vage erahnen, für welchen Adressatenkreis dort gearbeitet wurde. In der Tour de la Ligue wird offensichtlich, dass die Dechiffrierung der komplexen Bildthemen für Zeitgenossen keine leichte Aufgabe gewesen sein kann und dass die deutlichen Orientierungen an bekannten druckgraphischen Vorlagen eher der Verständlichkeit des Programms zuarbeiteten denn als Zeugnis mangelnder Kreativität zu werten sind.

Manche Kompositionen verlangen jedoch eine noch eingehendere visuelle Autopsie, um die allegorische Dimension erkennen zu können – die ihrerseits nur in einem engen topographischen und temporären Fenster funktionierte. Tatsächlich muss einige Zeit investiert werden, um ein bisher unbeachtetes Bild, das heute in der Bildergalerie in Potsdam hängt, einordnen zu können (Abb. 148).⁹⁷² Die zehn weiblichen, hüllenlosen Figuren, die kunstvoll in ein Arrangement von Körpern und verschiedenen Bezugsachsen eingefügt sind, schlagen den Betrachter schnell in ihren Bann. Spätestens mit dem Erkennen von verschiedenen Kompositionsgruppen

972 Bildergalerie Potsdam, GK I 5040, Öl auf Holz, 91 × 125 cm.



Abb. 148 Allegorie auf die Geburt des Dauphin, 1560–1580, Öl auf Holz, 91 × 125 cm, Bildergalerie Potsdam, Inv.-Nr. GK I 5040.

und Bezugsachsen wird deutlich, dass hier keine bedeutungslose Reihe von weiblichen Akten vorgeführt wird. Dass solche Bilder einer ausführlichen Betrachtung bedurften, beschreibt bereits ein Zeitgenosse: Von zwei Stunden geht François de Nouy 1587 in seinen *Discours politiques et militaires* aus, die benötigt würden, um neue Gemälde in einem Palast oder in der Malerwerkstatt gebührend anzuschauen.⁹⁷³ In gewisser Weise ist dieser lange Blick der einzig mögliche Umgang mit den enigmatischen Kompositionen, die in Frankreich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts

⁹⁷³ François de la Noue: *Discours politiques et militaires*, Repr. F. E. Sutcliffe, Genf 1967, S. 182, Discours VII: „Quand vous-vous promenez au Palais de Paris, & passez devant les boutiques des peintres, vous-vous arrêtez bien deux heures à contempler quelque belle peinture, qui y sera desployee, ce qui vous induit souvent à louer l’ouvrage & l’ouvrier. Beaucoup plus devriez-vous faire le semblable en ce beau pourtrait de vous mesmes, revestu de tant d’ornemens, de crainte que l’ignorance ou la legereté ne vous face accuser le souverain peintre, qui donne à chacune de ses œuvres la perfection qui luy est propre & convenable. Et comme c’est luy qui a formé les rois & les princes, que le vulgaire va adorant, aussi de la mesme main a-il moulé ceux que la pauvreté traivaille ; laquelle diversité si disproportionnee n’empesche pas que le vaisseau de terre ne soit aussi utile, pour son bas & mechainique usage, que celuy d’or trespur, & bien elabouré, pour le sien haut & magnifique.“

5.8 Die Geburt des Dauphin

den Markt erreichten: Genügte es doch bei weitem nicht, für sie nur das jeweilige mythologische Thema zu bestimmen. Wirklich verstehen ließen sie sich nur, wenn die darüber hinausgehende allegorische Bedeutung im zeitgenössischen Kontext erkannt wurde. Das Gemälde, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg für eine Weile in der Sowjetunion befand und dem Interpretationszugriff der Kunstgeschichte entzogen gewesen war, findet sich nicht in den großen Katalogen zur Schule von Fontainebleau, gehört aber zweifelsohne in diesen Umkreis.⁹⁷⁴ Colin Eisler, der es auf die 1560er Jahre datierte, konzidiert ihm eine „gewisse Provinzialität“, die aber auch mit dem stärker werdenden niederländischen Einfluss auf die bisher von italienischen Stilidiomen dominierte Malerei in Frankreich erklären lässt.⁹⁷⁵ Denken lässt sich bei dem Bild tatsächlich an einen niederländischen Maler und möglicherweise eine etwas spätere Datierung auf die 1570er Jahre, doch die Komposition und Themenwahl insgesamt verweisen eindeutig auf den Kontext der Schule von Fontainebleau und den französischen Hof als Bestimmungsort.

Hauptgrund für die bisherige Vernachlässigung des Bildes ist allerdings ein anderer: Dem Betrachter wird zwar ein Meisterstück an mythologisch-allegorischer Komplexität geboten, die Träger der gesamten Bildhandlung aber sind Figuren, die sich jeder schnellen Zuweisung entziehen. Keine Beischrift erlaubt Orientierung, kein erklärender Text rahmt die Bildhandlung. Gegenüber der Bildsemantik scheint sich die sinnlich-erotische Qualität der Akte in den Vordergrund zu spielen. Damit drängt sich die Frage auf, wie solche Bildformen bewusster Ambiguität zustande kamen. Es erinnert an die zahlreichen Darstellungen anmutiger Frauen im Bad, die bis auf wenige Ausnahmen ebenso ihrer Deutung und Zuordnung harren.⁹⁷⁶ Das irritierende Moment dieser Tafel wird im Rückblick auf bereits vorgestellte allegorische Bildthemen deutlich. Noch wenige Jahrzehnte zuvor wurden bei der kleinsten Unklarheit Inschriften neben die Göttergestalten und Personifikationen gesetzt, verstellten diverse Beischriften den direkten Blick auf die Körper. Die nackten Figuren in Tanlay konnten durch ihren Zitatcharakter sowie die eindeutigen Attribute leicht zu einem anachronistischen Pantheon zusammengefügt werden. In jedem Fall lieferten die mythologisch-allegorischen Figuren den interpretativen Rahmen der Darstellungen. Wenige Jahrzehnte nach diesem Potsdamer Beispiel wird jegliche Ambivalenz von Personifikationen und symbolischen Bildelementen durch Unternehmen wie das der Ripa'schen *Iconologia* erneut auszuschalten versucht. Oder aber man rät, wie schon 1612 Henri Poullain dem König gegenüber, gleich ganz von allegorischer Bildersprache ab, da Allegorien (in diesem Fall auf

974 Kat. Ausst. Paris 1972; vgl. mit detaillierteren Einzelstudien u. a. Elsig (Hg.) 2012.

975 Eisler 1999, S. 155 und 158.

976 Siehe oben, Zerner 2003, S. 204–225.

der Rückseite von Medaillen und Münzen) „plus de confusion que d’esclairement en leur historie“ erzeugten.⁹⁷⁷

Wenn hier eine Deutung des Gemäldes vorgeschlagen wird, dann soll damit zugleich gezeigt werden, wie zwischen den beiden skizzierten Positionen im Frankreich des mittleren 16. Jahrhunderts mythologisch-allegorische Bildthemen und Verkörperungen einerseits maximal verkompliziert wurden, andererseits die Bilder durch die Sinnlichkeit der allegorischen Körper hochgradig attraktiv blieben. In einem letzten Schritt lässt sich zeigen, wie die auf den ersten Blick frappante Enigmatik der Einzelfiguren durch die eher konventionelle Gesamt-Bildordnung gebändigt und verständlich zu machen versucht wurde. Natürlich war es während des 16. Jahrhunderts auch andernorts in der europäischen Malerei zu bewussten Verschleierungen in Bildern gekommen.⁹⁷⁸ Doch insbesondere am französischen Hof wurde es zunehmend Mode, die Rolle der Bildfiguren als allegorisch-mythologische Projektionen nicht mehr gänzlich offenzulegen und mit dieser Verunklärung zu spielen. Abstrakte Begriffe wurden durch erotische Körper seltsam gebrochen, mythologische Gestalten durch porträthafte Anverwandlung ins Diesseits geholt usw. – Vorgänge, die sich gleichermaßen in der Bilderwelt wie in der französischen Literatur der Zeit finden.

Auf den ersten Blick erkennt man im Potsdamer Gemälde wohl nicht mehr als eine Schar von Musen, Göttinnen, Nymphen oder ähnlichem leicht bekleideten mythologischen Personal in einem Durcheinander von Accessoires, die einen Säugling in ihrer Mitte hält, bei dem es sich, wie der bereits im frühesten Inventar vermerkte Bildtitel verrät, vermutlich um den französischen Thronfolger handelt.⁹⁷⁹ Für die Annahme, dass es sich um eine Geburtsszene handeln könnte, wird seit den 1940er Jahren das ungleich bekanntere Bild aus dem Metropolitan Museum mit der Geburt des Cupido angeführt. In beiden Gemälden erscheinen ein Säugling, ein Bett und mögliche Kandidatinnen für die Figur der Mutter (Abb. 149).⁹⁸⁰ Doch die in der Forschung postulierten Gemeinsamkeiten enden mit dem Thema der Geburt recht schnell. Harry Wehle führt für das New Yorker Bild überzeugend aus, dass dort Venus in Begleitung der drei Grazien und der personifizierten vier Tageszeiten gezeigt wird – in Rekurs unter anderem auf Vincenzo Cartaris Zusammenfassung dieses Ereignisses.⁹⁸¹ Diese Deutung ist nicht übertragbar. Im Potsdamer Gemälde

977 Henri Poullain: *Traictés des monnoyes*, Paris 1612, S. 57f.

978 Am berühmtesten Settis 1992 zu Giorgione.

979 Sommer 1996, S. 242, verweist auf einen Kupferstich von Seuter, der 1770 das Werk dokumentiert.

980 Wehle 1942 zum New Yorker Beispiel.

981 Wehle 1942, S. 28. Verfügbar war die französische Übersetzung von Cartari allerdings erst 1581. Vincenzo Cartari: *Les Images des dieux des anciens* (1610). Aufschlussreich sind auch die Quellen, die von Du Choul: *Discours de la religion des anciens Romains* (1556), zusammengefasst werden.

5.8 Die Geburt des Dauphin



Abb. 149 Geburt des Cupido, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, 108 × 130,5 cm, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 41.48.

Venus in Begleitung der Musen zu sehen, wie es die eher beiläufig entwickelten Deutungen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert behaupten, überzeugt kaum: Nur die musizierenden Figuren im Hintergrund können als Musen gedeutet werden – die sitzenden Frauengestalten vorne unterscheiden sich vom Bild der Muse allein schon im Hutton und durch ihre Kränze. Die äußerste scheint zudem ein Füllhorn als Attribut mit sich zu führen, was ebenfalls zu keiner Muse wirklich passt. Angesichts der sonst vorherrschenden mythologisch-allegorischen Präzision würden derartige Inkonsistenzen erstaunen. Wehle legt weiterhin nahe, dass es sich bei der prominent im Bild lagernden Mutter um eine der königlichen Mätressen handeln könnte.⁹⁸² Bei näherem Hinsehen werden alternative Deutungsmöglichkeiten sichtbar, die in geschickter Bricolage dem seit Jahrhunderten zugewiesenen Bildtitel von der *Geburt eines Dauphin* entsprechen würden.

⁹⁸² Wehle 1942, S. 30.

Durch ihre Position von allen abgesetzt ist die auf dem Boden liegende Figur, die ihren Kopf auf den rechten Arm stützt. Da es sich um die Hauptfigur des Bildes und die Mutter des Säuglings handelt, ist ihre Darstellung auf dem mit goldenem Tuch ausgelegten niedrigen Boden signifikant. Ihre leuchtend weiße Haut nimmt geläufige Schönheitsideale der zeitgenössischen Dichtung auf. Rechts darüber sitzt eine ebenso helle Figur, die mit einem Zeigegestus auf die liegende Gestalt am Boden verweist und in ihrer erhobenen Linken einen Blütenkranz hält. Die rechts neben ihr Positionierte, dem Betrachter den Rücken zuwendend und mit dunklerem Inkarnat, hält einen anderen Kranz, nämlich aus Lorbeeren, und auch die dritte Frau am rechten Bildrand trägt einen geflochtenen Kranz in ihren Händen. Links im Hintergrund umringen fünf weibliche Gestalten, vier davon musizierend, den Säugling, der offenbar Musik mag. Dies könnte ihn als Dauphin charakterisieren, als ‚Delphin‘, ein Tier, das, wie nicht nur Philostrate konstatiert, als äußerst musikkaffin gilt.⁹⁸³ Die Figur rechts zieht in der vielleicht deutlichsten Parallele zum New Yorker Bild einen Vorhang beiseite und schüttet Blumen aus. Auch der nicht eingeweihte Betrachter ahnt, dass es sich bei dem Nebeneinander von weiblichen Figuren und einem Säugling um eine allegorische Bildfindung handeln muss, selbst wenn alle unmittelbar verständlichen Hinweise fehlen. Diese These führt zu weiteren Problembereichen, die im Folgenden dargelegt werden sollen. Zunächst stellt sich die Frage, wie das Bildpersonal überhaupt zu deuten ist. Sind es mythologische oder historische Figuren, sind es allegorische Verkörperungen, und wie ist das Verhältnis zwischen menschlicher und göttlich überhöhter Gestalt zu beschreiben? Umso deutlicher wird bei längerem Betrachten das kompositorische Gefüge erkennbar und damit eine semantische Leseanweisung und Ordnung.

Die Gruppe der drei sitzenden Frauen rechts der liegenden Figur im Vordergrund zieht die Blicke des Bildbetrachters auf sich. Ihr unterschiedliches Inkarnat, ihre variierenden Körperhaltungen und die durch die mittlere Figur mit dem Zeigegestus bestimmte Bilddiagonale markieren den Einstieg in das Bild. Möglicherweise soll das Urteil des Paris als Zitat und Assoziation aufgerufen werden: Pallas Athene bzw. Minerva wäre nach dieser Zuordnung mit ihrem Rüstzeug attribuiert,⁹⁸⁴ rechts Juno und links die so prominent die Bilddiagonale einnehmende Venus mit leuchtend

983 Blaise de Vigenère: *Les Images* (1615), S. 174: „De cette grande amitié au reste, et de la benevolence que par un instinct naturel les Dauphins portent aux hommes, voyez tout le 8. chapitre du 9. livre de Pline: lequel est plein de cela; et semblablement la fin du traicté de Plutarque, Lesquels participent plus de raison, les animaux de la terre ou ceux de l'eau: là où pour le regard de la Musique, que Philostrate dit icy estre singulierement aimée des Dauphins, il allegue ces vers de Pindare [...]“

984 Die mittlere Figur mit dunklerem Inkarnat zitiert womöglich Marten van Heemskercks *Urteil des Paris*, ca. 1545–1550, Amsterdam, Miop und Loek Brons Collection. Vgl. für weitere Beispiele Kopp 2017; Damisch 2011. Auch Marcantonio Raimondi zeigt übrigens Minerva als Rückenfigur

5.8 Die Geburt des Dauphin

hellem Inkarnat, die auf die liegende Gestalt weist. In der damit aufgerufenen Logik würde die Liegefigur als schönste Frau auf Erden und Pendant zu Helena ausgewiesen werden. Die unterschiedlichen Kränze aus Blumen, Lorbeeren und Früchten der drei Figuren stünden dann für unterschiedliche Gaben an die liegende Mutterfigur.⁹⁸⁵ Der nicht-menschliche Status des allegorischen Bildpersonals wird auf verschiedene Weise offengelegt, und in der Tat ist diese Ansammlung kaum bekleideter Frauen nur dann denkbar, wenn es einen mythologisch-allegorischen Deutungsrahmen und eventuell einen impliziten historischen Bezug gibt.

Das bedeutet, dass in dieser Deutungshypothese die historischen Figuren, auf die die nackten Körper im Bild möglicherweise verweisen, mitgedacht werden können. Wenn es sich bei dem Säugling also um den Dauphin handelt, dann wohl bei der Protagonistin im Bild um seine Mutter, die durch ein mythologisches Zitat ins Licht gerückt wird. Für die erdverbundene Gebärende ist auch eine entsprechende mythologische Mutterfigur vorstellbar. Da die Mutterschaft wegen der Sicherung der Thronfolge für die königliche Familie von eminenter Bedeutung war, sind die verhandelten allegorisch-mythologischen Vergleiche besonders interessant. Die Inszenierung Katharina von Medicis als Kybele oder Rhea war in der zeitgenössischen Literatur und im Festwesen ein häufiges Motiv. Beim Einzug in Paris 1549 wird die Verbindung zwischen der Königin, Kybele und Frankreich auf mehreren Ebenen betont, die antike Gottheit wird gleichsam in den französischen Nationalmythos integriert.⁹⁸⁶ Die Überblendung von Maske und Figur findet sich ebenso bei den Einzügen in Bayonne und Troyes (1564), in denen die Königin als Kybele mit ihren Kindern dargestellt wurde.⁹⁸⁷ Diese Verknüpfung wurde literarisch bereits mehr-

in einem Stich von 1517/1520, einer Zeichnung Raffaels folgend. Das Thema wurde oft verwendet, um weibliche Schönheit zu thematisieren, vgl. Nagel 2003, S. 348.

985 Die Varianz der Blumen und Kränze in diesem Bild ließe sich auch als eine poetische Anspielung deuten, etwa wenn Ronsard in einigen seiner Dichtungen auf die reichen Farben und Materialien in der Malerei abhebt und dies am Bild des Blumenkorbs u. a. in *La defloration de Lede* ausführt: „Paint de diverses couleurs, / Et paint de diverse sorte“; vgl. dazu Campo 1998, S. 126. Auch Hyde 2005, S. 112 f., hebt auf die Bedeutung von Blumen ab, wie sie durch mehrere Darstellungen der personifizierten Flora etwa durch Primaticcio zum Ausdruck gebracht wurde. Cartari: *Les Images des dieux des anciens* (1610), S. 271, beschreibt auch Brauchtümer mit Kränzen zu Ehren von Ops/Berecynthia.

986 Capodieci 2007, S. 87: „L'antique Cybele gloire produict aux Dieux / Et preste abondamment substance à la nature: / Moy Gaule, ie produy honneur et nourriture / Au Roy, à ses subiects, et homes de tous lieux [...] / Flore promet par son mari Zephyre / De fruicts et fleurs heureux euenement. / Le Roy promet par son aduenement / Le vray bon heur ou toute France aspire.“ Diese Rede wurde von der personifizierten *Gallia fertilis* gehalten, die als Anspielung auf die Königin verstanden wird.

987 Beide Ereignisse hängen mit der Rundreise zusammen, die König Karl IX. mit seiner Mutter durch das Königreich unternahm. Möglicherweise finden sich bei den zahlreichen Stationen der königlichen Reise noch mehr Hinweise auf die Kybele-Thematik, jedoch sind viele der

fach vorbereitet: Die Nähe der mütterlichen Königin zur mythischen Mutterfigur spiegelt sich etwa in der 1559 verfassten Ode Ronsards *Pour la Roynne de France*, in der er sie als „une autre mere Cybelle“ charakterisiert und sie zugleich mit der Figur der Rhea verbindet. Die Thematik ist seit langem verbreitet, bereits Evrard de Conty beschrieb in seinem *Livre des échecs moralisés* (1496–1498) die Geburt Jupiters aus dem Schoß der Göttin.⁹⁸⁸ Die Verquickung von Kybele und *Natura* ist ebenfalls eine gängige Chiffre, und sie liegt bei Betrachtung des Bildes nicht fern, werden doch sowohl literarisch als auch ikonographisch verschiedene mythologische Facetten zum Gesamtbild einer Erdgottheit verbunden.⁹⁸⁹ Dass sie unter anderem auf der *Saliera* Benvenuto Cellinis als Berecynthia figuriert und sogar in analoger Körperhaltung präsentiert wird, verweist zusätzlich auf die Popularität dieser mythologischen Figur und ist eine mögliche ikonographische Bezugnahme des Potsdamer Bildes.⁹⁹⁰ Ein Stich von René Boyvin nach Zeichnungen von Léonard Thiry zeugt von der Verbreitung der Figur Kybele / Berecynthia.⁹⁹¹

Insbesondere Ronsards ursprünglich für Heinrich II. geschaffene *Franciade* thematisiert die Verbindung zwischen Katharina von Medici und der Göttin.⁹⁹² Das großangelegte Unternehmen, das auch unter Heinrichs Nachfolger Karl IX. unvollendet blieb, ist eine letzte literarische Beschwörung des Troja-Mythos. Dort ist Kybele Francus, dem mythischen Begründer der französischen Dynastie, zugeordnet.⁹⁹³

Quellen aus den einzelnen Städten des Herrschaftsgebietes noch nicht aufgearbeitet worden. Vgl. McAllister Johnson / Graham (Hgg.) 1980.

988 Auch andere Autoren nahmen diese Metaphorik auf: „Plus que Rhéa notre Roynne est feconde.“ Vgl. dazu Zorach 2005; Capodiceci 2011, S. 434 f. verweist auf zahlreiche Anwendungen dieser personellen Verschmelzung Katharina von Medicis mit der Göttin Kybele, so in einem Einzugszug nach Paris von 1549, bei dem eine Personifikation der *Gallia fertilis* mit der Krone der Kybele ausgestattet wurde. Zwei Jahrzehnte später wird die Figur der Kybele wie selbstverständlich mit der Hervorbringerin französischer Könige in Verbindung gesetzt. Sowohl Gedichte von Simon Bouquet als auch Darstellungen der Katharina als Gallia zeigen, dass es sich nunmehr um einen allgemein etablierten Topos handelt. Vgl. auch Kociszewska 2012 und Murphy 2002, S. 59, mit Verweis auf Joachim du Bellays sechstes Sonett der *Antiquitez de Rome* in der Ekloge *Daphnis und Thyrsis* von 1564, in *Bergerie* und *Les Nues, ou es Nouvelles* von 1565.

989 Cernogora 2014, S. 198, zu Ronsards Vorbemerkungen zur *Franciade*, in der diese Überblendung vorgenommen wird. Zorach 2005, S. 106 f. zeigt die Spannweite des Themas auf, das in der Vorstellung der Erde als Mutter aufscheint.

990 Vgl. etwa Zorach 2005, S. 94.

991 Zorach 2005, S. 98, beschreibt in diesem Zusammenhang die Fruchtbarkeitssymbolik, die hinter dem Bild dieser mythologischen Figur verborgen sein mochte. Er nennt Blaise de Vigenères *Traité du feu et du sel*, in dem die Erde als Mutterleib bezeichnet wird, aus dem alles empfangen werde.

992 Ronsard, *Franciade I*, 417–423; vgl. dazu auch Capodiceci 2011, S. 437; Zorach 2005, S. 117.

993 Ebenso in der zweiten Ode *A la Roine*, dazu Silver 1992, S. 43.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Literarisch wird das Thema also variantenreich verhandelt, und so soll hier nochmals das Potsdamer Bild in den Blick genommen werden, hält dieses doch eine ganz eigene Semantik bereit, mit der die einzelnen Figuren zueinander in Bezug gesetzt werden. Schaut man auf die am Boden liegende Frauengestalt und die damit zum Ausdruck gebrachte Erdverbundenheit, ergibt sich eine neue Assoziation. Die Darstellung von Kybele und Venus als Fruchtbarkeitsgöttinnen scheint ebenso ein gemeinsamer Nenner zu sein wie der Kultort, auf den durch die Figuren doppelt verwiesen wird: das Ida-Gebirge. Denn dies ist nicht nur die Verehrungsstätte der Kybele, sondern auch Ort des Paris-Urteils, Ursprung der Trojaner und zudem die Stätte der Erziehung Jupiters, der zweifelsohne als mythisches Analogon des Dauphin gelten kann. So wie Bacchus auf dem Berg Nysa, erfuhr Jupiter auf dem Berg Ida (einige Quellen verweisen auf zwei Berge mit der Bezeichnung Ida) die Zuwendung durch Nymphen – oder durch die Korybanten, je nach der mythographischen Quelle, die man hierzu konsultiert. Und so scheint es, als ob die mythologisch-allegorische Topographie das einende Moment der Bildkomposition ist.⁹⁹⁴

Das implizierte topographische Wissen ist ein wesentlicher Aspekt für das Verständnis des Bildes: Immerhin war der Berg Ida in der nationalen Mythologie der Herkunftsort des französischen Volkes. Die Erfindung von Francus als zweitem Kind von Hektor und Andromache – ihr erstgeborener Sohn Astyanax starb bekanntlich bei der Eroberung Trojas – erfuhr in den französischen Chroniken großen Zuspruch. Im 16. Jahrhundert blühte die mittelalterliche Legende nochmals auf. Sowohl Jean Lemaire de Belges' *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* (1513) als auch Johannes Trithemius' *De origine gentis Francorum compendium* (1514) nahmen dieses Narrativ auf. Noch bedeutsamer mag gewesen sein, dass dies in Pierre de Ronsards *Franciade* ausgearbeitet wurde. Dort heißt es (II/17):

„Muse, l'honneur des sommets de Parnasse,
Guide ma langue et me chante la race
Des Rois François yssus de Francion
Enfant d'Hector Troyen de nation,
Qu'on appelloit en sa jeunesse tendre
Astyanax et du nom de Scamandre.“

994 Spinnt man diese Zuschreibungen, das Auf-den-Leib-Schneidern der enthaltenen Mythologeme an Katharina von Medici weiter, so mag der Dauphin, eingeordnet in den Kreis der musizierenden Frauen, dem Inhalt einer Ode Ronsards an den Dauphin entsprechen, der von den edlen Königen der Antike spricht, die – in Anspielung an die Erziehung des Achilles bei Kheiron – ihre Kinder im Haus der Musik aufwachsen ließen: „nourrir leurs enfants en la maison des Musiciens.“ Das Motiv wird in der Galerie von Fontainebleau zitiert; vgl. auch Brooks 2000, hier S. 140.

Das Fortleben des Francus als mythischen Begründers Frankreichs könnte sich in dieser Anordnung von musizierenden Frauen und Säugling spiegeln, die die Blutlinie der Trojaner besingen. Die im Potsdamer Bild inhärente allegorische Deutungsebene distanziert sich einerseits vom Prinzip Personifikation, wie es noch im zeitgenössischen Festwesen perpetuiert wurde, doch ist es andererseits ohne das Wissen um diese allegorischen Körperprojektionen nicht lesbar. Die Geburt des Dauphin war ohne göttlichen Beistand nicht denkbar – auch dies ein Element mit Tradition. Verweisen ließe sich etwa auf Thenauds *Triumphe des vertus* mit einer von Personifikationen assistierten Geburt (Abb. 132).⁹⁹⁵

Die Grundordnung des vorliegenden Potsdamer Bildes ist damit jedoch noch nicht gelöst – etwa die Frage, wie die drei Hauptbestandteile des Bildes überhaupt zusammenhängen: die musizierende Gruppe um den Dauphin, die liegende Mutter / Kybele im Vordergrund und das Zitat des Paris-Urteils. Drei visuelle Topoi, für die man im Bild vergeblich einen ‚Deutungsschlüssel‘ und Bezugsrahmen sucht, denn dieser liegt außerhalb des Bildes. Führt man sich die eindeutig von theatralischen Praktiken beeinflussten Kompositionen der französischen Malerei wie die Bilder Antoine Carons vor Augen, wird deutlich, dass ein Ordnungsgefüge, das eine komplexe Allegorie erklärt, nicht ausschließlich im Bild selbst zu suchen ist.⁹⁹⁶

Die unmittelbar körperlich-erotische Präsenz der Figuren im Bild stellt die Differenz zwischen historischer Person und Maske auf eine fragile Basis. In dem Beispiel zeigt sich deutlich das Moment einer singulären allegorischen Unordnung, nämlich die vollkommene Verschmelzung historischer Personen mit ihren Rollen: Katharina von Medici als Allegorie der Königinmutter in der Rolle der Kybele, der Dauphin als Jupiter alias Karl IX. Das Gemälde datiert zwar einige Zeit nach der Geburt Karls, doch das dürfte aus zeitgenössischer Perspektive nicht so wichtig gewesen zu sein: Auch Ronsards Panegyrik auf den Säugling Karl entstand zu einem Zeitpunkt, als der Dauphin bereits zehn Jahre alt war. Die retrospektive Inszenierung war offenbar notwendig geworden, nachdem Karl in der Thronfolge aufgerückt war, da sein Bruder Franz II. bereits ein Jahr nach der Thronbesteigung gestorben war.⁹⁹⁷

Mit der Einordnung in den historischen Hintergrund erschöpft sich die allegorische Komposition in Potsdam allerdings noch nicht. Was ins Bild gesetzt wird, ist

995 Siehe oben, Kap. 5.3.

996 Analog wäre hier auf Antoine Caron: *La remise du livre et de l'épée* zu verweisen. Implizit wird hier Artemis mit Katharina von Medici gleichgesetzt, die sich der Erziehung ihres Sohnes Karl widmet. Kurz nach 1559 erschien ein allegorischer Roman, der die Königin in der Rolle der Artemisia beschreibt. Vgl. dazu McAllister / Johnson 1989. Dazu vgl. BnF. Ms. fr. 306 bzw. die Serie von Graphiken BnF, Est. B 5 res.

997 Die *Élégies, mascarades et bergeries* bedichten allerdings die drei Parzen, vgl. Cohen 1950, Bd. 1, 917–947.

5.8 Die Geburt des Dauphin

die Überführung des Prinzips Personifikation in eine neue visuelle Grundordnung, die sich vor allem mit dem medialen Kontext allegorischer Ausdrucksformen erklären lässt. Ins Auge sticht nämlich vor allem die Mehransichtigkeit der entkleideten Figuren in der Bildtafel, die sich drehenden und wendenden weiblichen Körper, die den Betrachter in ihren Bann schlagen. Dadurch werden einerseits Bildzitate berühmterer Vorlagen evoziert, andererseits aber auch Einlassungen wie Agnolo Firenzuolas Traktat über die Schönheit der Frauen von 1548: „Wenn sie tanzt, hat sie Venus selbst zur Gefährtin.“ Am stärksten entfaltet der weibliche Körper seine Reize in der Bewegung.⁹⁹⁸ Zur selben Zeit kursieren in vielerlei Formen sogenannte *blasons*, Gedichtformen, die – wie es Pierre de Brantôme in seinen *Vies des dames galantes* vorführt – den weiblichen Körper fragmentieren, die Körperteile poetisch rühmen und in eine neue allegorische Ordnung überführen.⁹⁹⁹ Die anmutige Verschränkung der Körper, wie sie auch in dem bereits angesprochenen Bild *Geburt des Cupido* aus dem New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 149) betont wird, ist nicht zuletzt eines der Charakteristika der im Umkreis Fontainebleaus entstandenen Bilder. Die Belebung des weiblichen Körpers zwischen den verschiedenen Medien und zwischen den verschiedenen Daseinsformen allegorischer und ‚realer‘ Körper wird literarisch mehrfach formuliert. So verdeutlicht Ronsards Gedicht *La Charité* die Veränderbarkeit des weiblichen Körpers in der Bewegung, indem er den Tanz bei Hofe mit dem himmlischen Ballett der Sphären vergleicht und die tanzende Margarete von Navarra mit einer der drei Grazien verschmelzen lässt.¹⁰⁰⁰ Ronsard rühmt in diesen achtzig Zeilen die Schönheit der Prinzessin Margarete am Vorabend ihrer Hochzeit – sie sei so schön, dass die begabteste und schönste Tänzerin der drei Grazien, Pasithée, vom Himmel komme und mit der Prinzessin verschmelze: „Les deux corps n'estoient plus qu'une chose.“¹⁰⁰¹ Eben hier werden bildimmanente Ordnung und codifizierte Nacktheit als antikisierendes Schönheitsideal in die höfisch-bewegte Ordnung überführt: Im höfischen Fest verschmelzen die prachtvollen

998 Agnolo Firenzuola: *Dialogo* (1552), fol. 25v: „Se ella balla ha Venere in compagnia.“ Die erste französische Übersetzung des Textes erfolgte 1578.

999 Vgl. u. a. Kritzman 1991, S. 97 f.

1000 *Blasons/Le beau tétin* – ein weiteres Fragment übrigens, das enigmatische Kompositionen aus der Schule von Fontainebleau wie etwa die Allegorie des Wassers (Louvre) in einem anderen Licht erscheinen lassen könnte. Ein weiteres wichtiges Ziel dieser Göttervergleiche war die Überprüfung weiblicher Schönheit, denn im Gegensatz zu den blutleeren Personifikationen, die im *Rosenroman* ihren Ursprung nahmen, konnte durch die Masken der antiken Figuren Sinnlichkeit eingefangen werden. Dies zeigt sich ebenso in Texten aus der Feder Ronsards und anderer Dichter, welche die Schönheit der Königin von Navarra mit jener der Venus verglichen, ebenso wie in den zahlreichen Musenporträts der Dichter.

1001 Vgl. dazu Pigné 2010, https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/10-_pigne.pdf, S. 13 f.

5 Maskeraden der Macht

Kostüme mit den nackten gedrehten und gelenkten Körpern der dichterischen Ekphrasen und der Maler. Stellt man sich Ausmalungen wie etwa Primaticcios *Danse des Heures*,¹⁰⁰² das einst wohl den Höhepunkt der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau bildete, in ihrer zeitgenössischen Rezeption vor, so scheint es, als ob sich die nackten allegorischen Körper mit den kostümierten Figuren in dem Moment berührten, in dem die verkleidete Person im höfischen Spiel die angenommene Rolle in perfekter Form ausführt und mit ihr verschmilzt. Dieser Moment der Belebung einer Rolle wird in den Schilderungen der Hoffeierlichkeiten beschrieben und nicht selten bildete er den Höhepunkt der Festchoreographien. Erwähnt sei zudem, dass insbesondere bei höfischen Festen mit verkleideter Entkleidung gespielt wurde: Hautfarbene Kostümbestandteile sollten Nacktheit suggerieren – ein vermutlich weitaus weniger skandalöses Element als heute gemeinhin angenommen wird, das das berühmte Hoffest in Chenonceaux 1577, bei dem Katharina ihre Hofdamen halb entkleidet die Speisen auftragen ließ, entsprechend kontextualisiert.

Was in höfischer Festkultur durch aufwendige Kostümierung eingeholt wird, was Ronsard und seine Zeitgenossen durch den vielzitierten Schleier der Dichtung noch verhüllen konnten, wird in der Malerei in eine neue visuelle Ordnung überführt, die sich das Prinzip Personifikation zunutze macht und zugleich das theatralische Dispositiv reflektiert:¹⁰⁰³ Das Verführungspotential der Sprache und die Mehransichtigkeit des bewegten, sinnlichen Körpers wird transformiert in eine Komposition aus Figuren, die möglicherweise zum Vergleich idealschöner französischer Körper mit der Konkurrenz italienischer Frauengestalten auffordern sollten, von dem Montaigne sprach. Keine künstliche Vermittlungsinstanz wie etwa ein aufwendiger Rahmen, wie er bei Druckgraphiken gebräuchlich ist, lenkt den Betrachter ab.¹⁰⁰⁴ Insofern, als im Potsdamer Bild allein die Komposition aus unterschiedlichen Gruppen auf den komplexen mythologischen Gehalt verweist, lässt sich eine Parallele zum eklektizistischen Mythologie-Gebrauch und zur Allegorie-Struktur der Pléiade-Dichter

1002 Vgl. die Zeichnung Primaticcios in Frankfurt am Main, Städel-Museum (<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-tanz-der-horen>).

1003 Ronsard: *Hymne de l'Automne* [1563], in: Pierre Ronsard: *Les Hymnes* (Hg. Py 1978): „Puis à fin que le peuple ignorant ne meprise / la verité cognue apres avoir apprise, / D'un voile bien subtil (comme les peintres / Font au tableaux bien portraits) luy couvre tout le front, / et laisse seulement tout au travers du voile / Paroistre ses rayons comme une belle estoile / A fin que le vulgaire aut desir de chercher / La couverte beauté dont il n'ose approcher / Tel j'ay tracé cest Hymne, imitant l'exemplaire / Des fables d'Hesiodé et de celles d'Homere / Me montra comment / on doit feindre et cacher les fables proprement, / et à bien desguiser la verité des choses, / D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses [...]“ Vgl. dazu Vignes 2001, S. 269, und Usher 2013, S. 36, zu Ronsards Äußerung über den Mantel der Dichtung, beziehungsweise auf seinen Lehrer Dorat.

1004 Der Originalrahmen des Gemäldes ist unbekannt.

5.8 Die Geburt des Dauphin

erkennen. Die Irritation der unverhüllten Vielansichtigkeit weiblicher Körper eröffnet zugleich das Deutungspotential dieses Bildes, das vertraute Sehgewohnheiten für seine Zwecke aktualisiert. Das Erreichen kaum mehr unmittelbar verständlicher Komplexität im allegorischen Bildmodus wird durch Sinnlichkeit wieder eingeholt. „Malerei ist nackte Dichtung“, wie schon Petro Mexya 1540 formulierte.¹⁰⁰⁵ Sie zu lesen, der allegorisch-mythologischen Un-Ordnung Herr zu werden, bedarf offenbar einiger Zeit: Die Verstrickung verschiedenster Quellen, das Zitieren bestimmter Formen, all dies evoziert eine Komplexität, die spielend durchaus Ronsards bildhafter Kreativität würdig erscheint. Aus der Perspektive des Potsdamer Bildes erhalten viele andere Beispiele aus der Schule von Fontainebleau einen höheren Sinn. Mit Rebecca Zorach ließe sich beispielsweise das berühmte Porträt der Gabrielle d’Estrées und ihrer Schwester als eine allegorische Darstellung Frankreichs interpretieren. Die Darstellung der Mätresse Heinrichs IV. als *Gallia fertilis* steht nach dieser Interpretation hinter der enigmatischen Nacktheit der beiden Schwestern. Auch für die liegende Erdgottheit im Potsdamer Bild erscheint eine solche Zuspitzung möglich. Fasst man die mythologisch-allegorischen Versatzstücke des Bildes zusammen, könnte bei der gemalten Geburt des Dauphin die Inszenierung der Königin in Gestalt der fruchtbaren *Francia* bzw. *Gallia fertilis* im Mittelpunkt stehen.¹⁰⁰⁶ Damit wäre die liegende Figur die personifizierte *Gallia fertilis*, die das Image der Königinmutter einerseits mit jenem der Göttin Kybele andererseits verbindet – Motive, wie sie auch zu den Festlichkeiten anlässlich des Besuchs der polnischen Gesandten 1573 verflochten wurden.¹⁰⁰⁷

Die nackte Göttergesellschaft als Fresko in Tanlay und die Geburt des Dauphins als Allegorie auf die *Gallia fertilis* gehören zu den wenigen Beispielen, in denen die allegorische Dimension der Figuren und ihre Wesensmerkmale nicht durch Inschriften und Kleidung, sondern durch ihre heroisch-allegorische Nacktheit vermittelt wurden. Tragfähig war solch eine Konstruktion nur, wenn der mythologisch-allegorische Bezugsrahmen für Zeitgenossen deutlich war. Doch in der Dichte zeitgenössischer Elogen über Mitglieder der königlichen Familie ist davon auszugehen,

1005 Pedro Mexia, *Silva* (Sevilla 1540), fol. 152r, dabei bezogen auf Naturnachahmung und die Vielheit der Einzelteile, die auch in der Dichtung verbunden würden. Bernard Girard: *Silva di varia Lettione: de l’eccezenza della pittura*, äußert zudem 1574 Kritik an den überbordenden Formen in der Kunst. Pigné 2009, S. 251, beschreibt Ronsards Charakterisierung der Malerei als heilsames Mittel gegen Liebeskummer.

1006 Zorach 2005, S. 125, sieht bei der Selbstdarstellung Katherina von Medicis eben dieses Desiderat: „It is a little wonder that Catherine was at such pains to depict herself as the personification of France.“ Zur Figur der *Gallia fertilis* beim Einzug nach Paris 1549 vgl. Bryant 1986, S. 132; Berger 1999, S. 42.

1007 Siehe oben, Kap. 5.5.

dass zumindest Auftraggeber und Adressaten mit dieser Form der allegorischen Verunklärung umgehen konnten.

Die aufgezeigten ‚nackten‘ Spielarten der Personifikation loten damit zugleich die Grenzen dieses Darstellungsverfahrens aus. Zwischen allegorischer Deutung, Karikatur und Satire bestand oft nur ein schmaler Grat. Denn die Grenzen zur Karikatur wurden mittlerweile auf demselben Wege überschritten, und in den genannten Beispielen könnte die allegorische Bildebene einer subtil formulierten politischen Aussage zuarbeiten. Die ironisch-satirische Abrechnung von Pierre de l'Estoile in seinen *Mémoires-Journaux* liefert einige Beispiele, die das Spiel der Grenzüberschreitung allegorischer Nacktheit und bewusster Verletzung des Dekorums weitertreiben. So beschreibt er 1590 als Reaktion auf die herrschenden Religionskonflikte eine allegorische Wandmalerei in Paris in explizit sexueller Metaphorik.¹⁰⁰⁸ Die Nacktheit, die den enigmatischen Allegorien in der Tradition der Schule von Fontainebleau die Aufmerksamkeit des Betrachters garantierte, fand bald ein Ende. Zumindest der spielerisch-frivole Umgang mit allegorischem Deutungspotential schien nur in einem engen Kontext und für einen begrenzten Zeitraum zu funktionieren. Vielleicht berichtet deshalb Antoine de Laval 1595 von der züchtigen Bedeckung aller nackten Körperteile der Statuen und Malereien in Fontainebleau – ein Vorgang, der auch anderenorts im Zuge religiöser Sensibilisierung in Europa einsetzte, der aber im Zusammenhang mit den erotischen Allegorien der Fontainebleau-Schule eine besondere Komponente enthält.¹⁰⁰⁹

5.9 Fremde Körper

Die nackten allegorischen Verkörperungen der Schule von Fontainebleau führen das Prinzip Personifikation auf eine letzte Ebene des Ausdrucks, die sich an eingeweihte und im Lesen komplexer Bildbezüge und -ebenen erfahrene Betrachter wendet. Die volatilen Elemente der Festkultur bilden darin einen wichtigen Angelpunkt zum Verständnis der verflochtenen Ikonographien, deren Bedeutung sich heute nur ansatzweise rekonstruieren lassen. Die flexible Ausdrucksform löst sich an diesem Punkt

1008 Vgl. Pierre de l'Estoile: *Mémoires-Journaux* (Hg. Brunot 1888), Bd. 4, S. 216: „LXVIII, Peinture allégorique sur un mur de Paris: Au logis de Marc Antoine, aux faux-bourgs Saint Germain de Paris, fust trouvée peinte, contre une muraille, une femme monstrant sa nature découverte, et un grand mulet auprès, qui avec son grand kats vouloit monter dessus. Au dessus de la femme y avoit escrit: MADAME DE MONTPENSIER. Et au dessus de l'aze: MONSIEUR LE LÉGAT. En aoust 1590.“

1009 Hoffmann 2006, S. 124, nennt eine von Antoine de Laval in Moulins 1595 abgefasste Schrift, *Peintures convenables aux basiliques et Palais du Roy, mesmes à sa Gallerie du Louvre à Paris*.

5.9 Fremde Körper

in den Bildkünsten auf. Nicht nur Mensch, aber auch kein Gott: Die in mythologische Maskeraden gesteckten Figuren boten die Möglichkeit, Dinge zum Ausdruck zu bringen, die im 16. Jahrhundert weder auf Bildern noch im Festwesen darstellbar gewesen wären. Das Prinzip Personifikation führte in dieser Ausprägung zu neuen Formen und Werten in einem tradierten Ordnungs- und Bildersystem.

Daneben verbleiben freilich Anwendungsbereiche der allegorischen Verkörperung, die hier nur noch angedeutet werden können. Die Verbreitung der Personifikation über die Grenzen Europas hinaus ist ein Prozess, der im Folgenden exemplarisch skizziert werden soll. Neben der Nutzung des personifizierten Darstellungsverfahrens für politische Finessen, religiöse Differenzen und Ähnlichem zeichnete sich in Frankreich vor allem im Verlauf des 16. Jahrhunderts ab, dass diese Art und Weise der allegorischen Verkörperung sich auch für die Aneignung vollkommen fremder Dinge eignete: für neue, fremde Körper, die das Weltbild des alten Europa für lange Zeit vor große Herausforderungen stellten. Unter der Rubrik ‚Exotik‘ wurden bisher viele Dinge und Aspekte verortet, die von außerhalb Europas Einzug in die Städte hielten. Die Zeitgenossen bedienten sich allerdings hier der allegorischen Ausdrucksebene, um unerklärliche Erscheinungen erklärbar zu machen und in ein gewohntes, europäisches Ordnungssystem einzufügen. Fremde Hautfarben und Trachten hatten einen ebenso festen Platz in den Einzügen und Hoffesten wie Figuren der Mythologie oder klassische Personifikationen.¹⁰¹⁰ Mit Blick auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint es, als habe die französische Monarchie erheblichen Aufwand betrieben, die fernen Länder dem heimischen Publikum zu präsentieren. Die Gelehrten – wie die Einlassungen Montaignes anzeigen – nahmen die Entdeckung fremder Völker als Gelegenheit wahr, sich mit den Mechanismen des Einsortierens in die eigene Vorstellungswelt auseinanderzusetzen. Mit diesem Wissen ergibt die berühmte *Entrée* in Rouen von 1550 einen neuen Sinn. Zunächst markiert der Einzug Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina von Medici einen bedeutsamen Wendepunkt in der Verwendung griechischer und römischer Mythologie in allegorischer Perspektive: Hier begegnen die Götter und Göttinnen der Antike christlichen Tugenden, hier treffen die Verkörperungen der Antike und des Mittelalters auf Körper, die, fremd und neu, in einen allegorischen Rahmen gezwängt werden. Der Höhepunkt der *Entrée* ist ein *tableau vivant* mit einem brasilianischen Dorf, in dem 300 Indianer (und wohl 50 rot bemalte französische Fischer) vollständig nackt auftraten, „sans aucunement couvrir la partie que nature commande“, wie die Beschreibung dieses Anlasses vermerkt

1010 Die jeweiligen Regionen der Welt entsprachen dabei bestimmten Klischees, vgl. zu ägyptischen Masken bei Franz I. Croizat-Glazier 2013. Vgl. etwa die Feierlichkeiten in Bayonne 1575, die fremde Trachten und mythologische Elemente miteinander kombinierten, indem die Teilnehmer sich derart kostümierten.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 150 Schaukampf mit Indianern, in: *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre 1550*, Bibliothèque municipale de Rouen, Ms. Y 28.

(Abb. 150).¹⁰¹¹ Dieses Ereignis war für Zeitgenossen bemerkenswert. Montaigne etwa wird sich später auf diese wundersamen Bilder beziehen, er hatte selbst (unter anderem) 1562 Kontakt zu drei brasilianischen Indianern in Rouen.¹⁰¹² Die Verschmelzung verschiedener zeitlich und topographisch weit voneinander entfernter Welten deutet auf eine neue visuelle Interpretation des Fremden hin. Die Kontaktzonen von christlichem Herrscher, klassischer Antike und indigener Bevölkerung der Kolonien werden durch personifizierende Darstellungsverfahren vermittelt. Alle Elemente dieses Einzugs von 1550 werden durch die Verwendung allegorischer Tableaus miteinander vernetzt. Die personifizierte Religion wird in Rouen auf einem Triumphwagen gefahren und ist zugleich, wie der Text erklärt, die Göttin Vesta in einem weißen Satingewand, begleitet

1011 Vgl. zu Montaignes Auseinandersetzung mit den Völkern in Südamerika – zu seinem Kontakt u. a. zu brasilianischen Indianern in Rouen – Guild 2014; Kiening 2006, bes. S. 111–162. Zum Blick auf ‚exotische‘ Körper zentral Gaudio 2006. Zur *Entrée* in Rouen insbesondere McGowan 1968, sowie insbesondere die Arbeit von Wintroub 2006; in größerem Zusammenhang vgl. Wintroub 2017.

1012 Guild 2014, S. 41. Montaigne reflektiert das Thema der Nacktheit auch gesondert in seinen Schriften, vgl. beispielsweise Esclapez 1997.

5.9 Fremde Körper



Abb. 151 Triumph der Religion, in: *Entrée à Rouen 1550. C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoyens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...*, Rouen: Jean Le Prest 1551.

von den Personifikationen *Victorieuse Vertu* und *Majesté Royale* (Abb. 151). Elemente aus der römischen Antike folgen, wie etwa die heidnischen Göttinnen *Fortuna* und *Flora*, die den Einzug des Königs ebenfalls zieren. Exotische Tiere wie Elefanten stehen als Signum der königlichen Macht und des Reichtums. Schließlich wird Südamerika, Sehnsuchtsort höfischer Fantasien und Machtbestrebungen, in dieses Konzept integriert: Zusammen mit den Göttern des Olympos erscheinen die nackten Krieger und führen einen Schaukampf vor. Michael Wintroub widmete sich diesem Ereignis in mehreren Studien und wies dem Auftritt der Indianer eine Art Scharnierfunktion für den Betrachter zu.¹⁰¹³ Der Einzug erschafft auf diese Weise einen semantischen Zusammenhang zwischen den Götterkörpern der Antike, Personifikationen und den fremden Körpern der Neuen Welt. Nach dem denkwürdigen Tableau mit brasilianischen

1013 Wintroub 2001, S. 492: „Les Brésiliens incarnaient la vertu naturelle, la vie telle qu'elle était avant la chute et l'expulsion du genre humain hors de l'Éden, avant l'ère des répressions visant à discipliner les corps, les gestes et l'esprit, c'est-à-dire tout ce par quoi la noblesse de robe cherchait à se distinguer comme civilisée et noble.“

5 Maskeraden der Macht

Indianern in Rouen gab es noch weitere Darstellungen der paganen Völker am französischen Hof, doch die visuelle Synthese, wie sie beim Einzug von 1550 geleistet wurde, verblasste zunehmend. Wenn in Bayonne 1565 die Angehörigen des Hofes in exotisierenden Kostümen neben antikischen Motiven und folkloristischen Elementen aufmarschieren, sind die fremden Körper bereits absorbiert in Fantasiekostümen. Im *Grand Ballet des étrangers* von 1598 erscheint der Maréchal de Bassompierre in einer Gruppe von Indianern, als falscher Indigener verkleidet und gemeinsam mit Türken und Persern, die insgesamt für die Gruppierung „peuples exotiques“ stehen.¹⁰¹⁴ Doch bereits zu diesem Zeitpunkt wirkten diese falschen Indianer nur mehr als Zeichen von Hässlichkeit und Grausamkeit – ihre Parallelisierung mit den abstrakten Figuren und antiken Göttern in Rouen war damit hinfällig.

Dennoch hatte das Ereignis von 1550 vor allem literarisch größeren Einfluss.¹⁰¹⁵ Der im festlichen Großereignis thematisierte Versuch der Kolonisierung Brasiliens regte weitere Autoren zu Kommentaren an. Estienne Jodelle zog in einer Ode zum Vorwort der *Singularitez de la France Antarctique* (1557/1558) von André Thevet einen Vergleich zwischen nackten Brasilianern und nackten Philosophen der Antike.¹⁰¹⁶ Ersichtlich wird daraus vor allem, dass ‚exotische‘ Körper auf einer abstrakten Ebene verhandelt werden konnten und hier weniger individuelle Merkmale denn allgemeine Eigenschaften ‚verkörpert‘ wurden. Die Wesen, die in der Neuen Welt lebten, schienen sich auf einer analogen Abstraktionsebene zu befinden wie die Götter der Vergangenheit, die ihre Hüllen nunmehr der allegorischen Interpretation der Gegenwart liehen. Die Aneignung des Fremden erfolgte durch ein kulturelles Grundmuster der allegorischen Bildproduktion, und die Personifikationen, die funktionsäquivalent zu den Göttern gehandhabt wurden, dienten nun auch als Ausdrucksform für die außereuropäischen Kulturen, deren Status für das europäische Verständnis offenbar gleichermaßen diffus war. Michael Wintroub beschreibt diese Sicht auf fremde Körper treffend als Verbindung zwischen materieller und spiritueller Welt.¹⁰¹⁷ Er betont den transzendierenden Charakter der einzelnen Stationen des Einzugs in Rouen: Der Weg von den Mythen der Alten Welt in die Neue Welt Südamerikas bis hin zur Kathedrale Notre-Dame am Endpunkt bildet einen *rite de passage* ab, der den König der göttlichen Sphäre näherbringen soll.¹⁰¹⁸

1014 Moureau 2005, S. 433.

1015 Wintroub 2006, S. 182.

1016 Zu diesem Kontext: Lestringant, *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde* 1996; Lestringant, *Le Brésil de Montaigne* 2005.

1017 Wintroub 2006, S. 163, zu den wilden Männern und fremden Körpern, die in das französische Festwesen integriert wurden: „The symbolism is unmistakable, and directly points to the liminal status of wild men and women as mediators between material and spiritual worlds.“

1018 Wintroub 2006, S. 142. Vgl. Gadoffre 1997 zur Rolle allegorischer Mythenrezeption, die er für Frankreich am Beispiel von Guillaume Budé aufzeigt.

5.9 Fremde Körper

Die im fünften Kapitel zusammengetragenen Ausdrucksformen erfassen das Prinzip Personifikation in seinen äußersten Ausprägungen. Doch gerade an diesen Schnittstellen, die Personifikation und mythologische Figur, Personifikation und ‚exotische Körper‘ verbinden, zeigen sich die maßgeblichen Veränderungen der allegorischen Verkörperungen seit ihren Anwendungen in der mittelalterlichen Bildwelt. Der Austausch von mythologischer und allegorischer Figur, wie er in den Einzügen und Festen längst praktiziert wurde, wirkt sich auf die Gestaltung der Personifikation in der Malerei des 16. Jahrhunderts insofern aus, als dort durch die Welt der Nymphen, Göttinnen und anderer weiblicher Figuren eine neue körperlich-erotische Präsenz hergestellt wird. Die Kleiderretorik, am aufwendigsten vorgeführt in den *Douze Dames de Rhétorique*, wird durch nackte Haut und anmutige Körperbewegung ersetzt. Dies eröffnete neue Anwendungsbereiche für die Personifikation – nachdem die hier vorgestellten Beispiele als letzte Hypostasierung jener allegorischen Verkörperungen zu interpretieren sind, die im 13. und 14. Jahrhundert noch Abbildungen der göttlichen Weltordnung waren. Es ist wohl kein Zufall, dass parallel zu den enigmatischen Allegorien aus dem Umkreis der Fontainebleau-Schule auch in Frankreich Unternehmungen populär wurden, die die Vielgestaltigkeit der Personifikation in einen verlässlichen Kanon gießen wollten. In größter Konsequenz führte dies Cesare Ripa ab 1593 mit seiner *Iconologia* vor, doch steht dieses Projekt nicht am Anfang, sondern eher am vorläufigen Ende einer Entwicklung der Personifikation in den Bildkünsten.¹⁰¹⁹ Diese Ordnungskonfigurationen scheinen nun vor allem rahmende Funktion zu haben. Denn längst hatten vor allem durch die Verbreitung von Druckgraphik visuelle Normierungen stattgefunden, mit denen Laster und Tugenden, die *Artes liberales*, die Monate, Erdteile, Jahreszeiten und noch vieles mehr in eine Reihe von beliebig reproduzierbaren Sets transferiert wurden.

1019 Mandowsky 1977; MacGrath 1983; Müller 1995; Leuschner 2014; Pierguidi, Guivanni Guerra 1999; Pierguidi, Un anonimo repertorio 2005; Pierguidi, „Dare forma humana a l’honore et a la virtù“ 2008; Maffei 2010; Maffei 2013; Gabriele / Galassi / Guerrini 2013.

6 EPILOG

Gezeigt hat sich in den vorangegangenen Kapiteln durch einen konsequent medienübergreifenden Ansatz vor allem die Vielschichtigkeit der Personifikation als Ausdrucksform. In der Tat ist die Personifikation kein starres Konstrukt, wie es für die Kunst Cesare Ripa in seiner *Iconologia* systematisierte (und wie es dann vor allem die kunstgeschichtliche Forschung häufig verstanden hat), sondern ein anpassungsfähiges Prinzip, das sowohl in Texten und Bildern als auch in performativen Zusammenhängen wirkt. Nachdem in dieser Arbeit erstmals der Versuch unternommen wurde, die Personifikation als ein zwischen den Medien oszillierendes Phänomen zu verstehen, konnte für den Untersuchungszeitraum gezeigt werden, wie ein für Texte erprobtes Verfahren sukzessive an die verschiedenen Anforderungen der Bildmedien angepasst wurde. Dabei hat sich herausgestellt, dass die ursprünglich literarisch konzipierten Personifikationen im Zuge medialer Umbrüche im 16. Jahrhundert vor allem in der Bildwelt verbreitet wurden.

Die Verflechtungen der Personifikation vom frühen 14. Jahrhundert bis weit in das 16. Jahrhundert hinein zeugen von einem grundlegenden Funktionswandel der abstrakten Verkörperungen. Eine vorwiegend literarische Technik entwickelt sich zu einem teils nur noch auf rein visueller Ebene funktionierenden Gestaltungselement. Es sind dies keine Veränderungen, die sich mit den in der Forschung häufig bemühten Vorstellungen eines Epochenwandels vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit erklären lassen – vielmehr scheinen sich die sukzessiven Veränderungen der Medienlandschaft auf die Personifikation als Ausdrucksform auszuwirken. Der gewagte Parcours, der in diesem Buch unternommen wurde, bezeugt die Wandlungsfähigkeit des Prinzips Personifikation vor allem durch die Analyse seiner Übergänge: vom Text zum Bild, vom Bild auf die Bühne des Moraltheaters, von der Druckgraphik in die Dichtung, vom Bild zurück in den Text. Zunächst konnte der Mechanismus dargelegt werden, mit dem dieses zunächst in Texten vorherrschende Verfahren im Verlauf des 14. Jahrhunderts für die Bildwelt relevant wurde. Zwar bestanden schon vorher Bildzyklen und Skulpturenprogramme, in denen Personifikationen dargestellt wurden – vor allem der Tugenden und Laster, man denke an die Kathedralprogramme –, doch kommt nun mit der Verbreitung volkssprachlicher allegorischer Texte eine wichtige Komponente ins Spiel. Neben dem Kanon weniger traditionsreicher Figuren entstanden in der Literatur neue Personifikationen in so großer Anzahl, dass Mediävisten wie Jelle Koopmans die Frage diskutieren, inwiefern diese Neuerfindungen überhaupt als Personifikationen zu betrachten

6 Epilog

sind.¹⁰²⁰ Die literarischen Projektionen, die zunächst sporadisch ihren Weg sowohl in die Buchmalerei als auch zu Teilen in andere Medien fanden, kennzeichnen dabei eine erste Phase der intensiven Verbreitung von Personifikationen in den Bildmedien. Die iterative Begegnung mit Personifikationen und Gottheiten im fiktiven Dialog, wie sie sich zunächst in allegorischen Texten seit dem 14. Jahrhundert entwickelt – in dieser Arbeit herausgearbeitet an Guillaume de Digullevilles einflussreichem Werk von der Pilgerschaft der menschlichen Seele –, schien zunächst ein geeignetes Mittel der Kommunikation mit dem Jenseits. Als Hilfsfiguren bei der Annäherung an göttliche Sphären und für spirituelle Läuterungen leisteten Personifikationen wertvolle Dienste. Die Lokalisierung der Personifikation in Traumfiktionen, die im Spätmittelalter in unendlichen Varianten entwickelt wurden, hatte zur Folge, dass die Figuren primär als textaffine Gestalten funktionierten, die den Leser von der Welt des Erzählers in die Welt der allegorischen Fiktion geleiteten. Hier wird vor allem erkennbar, dass die Entstehung einzelner Personifikationen durch die Beschreibungen der Figuren im Text erfolgte. Nur in Ausnahmefällen gab es bildimmanente Übertragungswege von Personifikationen. Dies spielte neben wenigen Beispielen der Portalplastik eigentlich nur in der Buchmalerei eine prominente Rolle. Einzig das Moraltheater, das schon im 14. Jahrhundert verstärkt mit Personifikationen operierte, bot die Möglichkeit, bestimmte Figuren dem Publikum vorzustellen.

Es waren zunächst die Autoren allegorischer Schriften, die sich als ‚Text-Maler‘ dieser Personifikationen betätigten und an die Imagination ihrer Leser appellierten. In illustrierten Handschriften allegorischer Texte waren die gemalten Personifikationen Orientierungshilfen für den Benutzer dieser Bücher: Zentrale Leitfiguren wie *Raison* auf der einen, *Fortuna* auf der anderen Seite gehörten vermehrt zum visuellen Kanon dieser Schriften. Es ließ sich in der vorliegenden Untersuchung nachverfolgen, wie sukzessive die visuelle Ebene der Sprache in den Überlieferungsträgern ihre Spuren hinterließ und wie die überbordenden Beschreibungen schließlich mit Malereien in den Handschriften beantwortet wurden. Obwohl im Rahmen dieser Arbeit nur wenige solcher Beispiele vorgestellt wurden, muss darauf verwiesen werden, dass gerade in der Buchkultur des Spätmittelalters allegorische Text-Bild-Kompendien einen wichtigen Stellenwert besaßen. Allein die schiere Menge prachtvoll illustrierter Manuskripte macht deutlich, dass es sich um ein übergreifendes Phänomen handelte. Die *Rhétoriqueurs* verfeinerten das Prinzip Personifikation im 15. Jahrhundert mit kostbaren und bedeutungsvollen Kleidern, und hier lassen sich

1020 Koopmans 2002, S. 76: „Est-on en droit d’y voir encore des allégories?“ lautet die provokante Frage im Hinblick auf Figuren wie Käse, Tartelette, Hände und Füße, die neben vielen anderen skurrilen Verkörperungen das Moraltheater bevölkern.

6 Epilog

erste Berührungspunkte zur höfischen Festkultur ausmachen, in der Personifikationen einen neuen Anwendungsort finden sollten. Und spätestens hier entspannt sich ein regelrechter Wettstreit zwischen dem Autor als Maler und dem Maler als Gestalter von Personifikationen – etwa wenn man die Art und Weise betrachtet, in der Jean Bourdichon die allegorische Textvorlage von Jean Marot in einen visuellen Code umsetzt. Die zahlreichen ungewöhnlichen Bildfindungen, die im Rahmen dieser Arbeit zutage gefördert wurden, erlauben zudem einen neuen Blick auf eine visuelle Kultur, die im steten Austausch von Malern, Bildhauern, Schriftstellern und damit den Choreographen höfischer Bildwelten entstand.

Dass sich ihrerseits nun auch die Maler als Inventoren von allegorischen Figuren hervortaten, zeigt ein Blick auf die Gestaltung von Personifikationen in publikumswirksameren Bildmedien. Wohl stimuliert durch die Dichte von Personifikationen in den Texten und ihren Illustrationen, begegnen im Verlauf des 15. Jahrhunderts vermehrt allegorische Verkörperungen, die losgelöst von einem verbindlichen Textrahmen funktionieren konnten. Wenn Hans Memling etwa mit ambivalenten Bildallegorien spielt, wenn Tapisserien und Wandmalereien auf einmal mit Personifikationen bestückt werden und dadurch zu Ausweisstücken literarischen Wissens werden, offenbart sich, dass sich das Kräfteverhältnis der Medien verändert hat. Kommt zudem durch das Entstehen der Druckgraphik eine neue Möglichkeit hinzu, allegorische Inventionsleistungen weiterzureichen, bedeutet dies im Rückblick auf die vorangegangenen Dezentennien vor allem eines: Die Personifikation wird von einem primär literarischen zu einem visuellen Ausdrucksmittel. Dieses nun bildmächtig gewordene Verfahren steht nicht mehr nur im Dienste religiöser Verinnerlichung, sondern politischer Kommunikation.

An die Stelle einer Übertragung der Personifikationen mittels Texten trat der Weg über Bilder. Das letzte Kapitel des Buches widmete sich der politischen Verwendung des Prinzips Personifikation und der Möglichkeit, diese Maskeraden den Herrschenden gleich selbst überzustreifen. Hoffeste und Einzüge boten eine prominente Gelegenheit, über den allegorischen Bildmodus politische Tugenden (und Laster) zu artikulieren. Damit bestanden einerseits viele der bereits etablierten Figuren fort und wurden über druckgraphische Vorlagen repliziert, andererseits wird das Potential der allegorischen Verkörperung auch an weiteren Stellen benutzt: Dass sich die Personifikation von der konservativ gewandeten Tugendfigur zur allegorisch-sinnlichen Frauenfigur mit kalkuliert-verstörendem Verführungspotential veränderte, wird in den letzten Beispielen aus der sogenannten Schule von Fontainebleau deutlich. Eine irritierende und zugleich den Blick des Betrachters anziehende Unordnung wird etwa im Potsdamer Bild von der Geburt des Dauphin durch die völlige Aufhebung der Grenze zwischen historischer und mythologisch-allegorischer Figur erreicht – die Betonung der allegorischen Bildbezüge überformt das dargestellte Ereignis in

6 Epilog

seinen mythologischen wie historischen Dimensionen. Obwohl wir bei diesem Beispiel nicht von Personifikationen im engeren Sinne sprechen würden, wird deutlich, wie das Bild von diesem Verfahren zehrt: Eine Kombination menschlicher Figuren, die aber qua übermenschlich-allegorischem Status auf etwas anderes verweisen, wäre ohne die vorangegangenen skizzierten Bild- und Texttraditionen der Personifikation kaum dechiffrierbar. Beispiele wie dieses aus der Schule von Fontainebleau können nur für einen kurzen Moment und für ein spezifisches Publikum Wirkung entfalten – und so ist es wohl eine Folge dieser absichtsvoll verunklärten Bilder, dass anderenorts Versuche einer unmissverständlichen Erklärung und Kategorisierung von Personifikationen und Allegorien auftauchen.

Aus dieser Perspektive mag es nicht ungewöhnlich erscheinen, dass zur selben Zeit Personifikationen und ähnliche Figuren vom Textrahmen in den Bildrahmen überführt wurden, als Ornament, als überliefertes Symmetrie-Element, zur Nischenbefüllung, als druckgraphische Rahmung oder als Randerscheinung und -ereignis wie in der ephemeren Festkultur. Man erinnere sich nur der zur Potsdamer Geburt des Dauphin fast zeitgleichen Entwürfe elaborierter Rahmen mit Personifikationen und mythologischem Inventar, wie sie unter anderem Antonio Fantuzzi, Étienne Delaune oder René Boyvin entwarfen.¹⁰²¹ Parallel dazu lassen sich aber auch Tendenzen einer zunehmenden Normierung der einzelnen Gestalten erkennen, wie sie etwa in Emblembüchern und druckgraphischen Serien von Personifikationen erfolgten. Neben niederländischen Stichserien, etwa der Tugenden und Laster, sind in diesem Zusammenhang vor allem Philipp Galles *Prosopographia* und natürlich die *Iconologia* Cesare Ripas zu nennen – Werke, die explizit als Anleitungen für Maler, Kupferstecher, Bildhauer und andere Künstler gedacht waren, wie sie diese Personifikationen in ihr Werk übernehmen konnten.¹⁰²²

1021 Hier sei ein Verweis auf Montaignes Definition des Rahmens angebracht, der sein eigenes Werk an den Rand und das seines Freundes Étienne de la Boétie in die Mitte stellt, vgl. Zorach 2005, S. 185.

1022 Dazu das Vorwort aus Philippe Galle: *Prosopographia* (ca. 1585–1590): „Tv as icy, amy Lecteur, les images de Patience, Penitence, Experience, Humilité, Pieté & autrs semblables Vertus, comme pareillement les images des vices, & d’autres choses, lesquelles tu voiras ornees & embellies de leurs symboles & appartenances peculieres; fort necessaires à tous peintres, engraveurs, orfeuvres, statuaries & mesmes aux Poëtes rimeurs & rhetoriciens vulgaires, pour eux conseiller à ce liure, qui leur furnira des moyens pour pouuoir imiter toutes fortes deffigies: affin que lors qu’il leur prendra fantasie de peindre ou feindre quelque chose, ilz n’ayent besoing d’auoir tousiours leur recours, à ceux qui sont es arts les plus practiqués et experimentés. Si est-ce qui i’ay trouué bon & vtil de ne grossir & combler ce liure d’vn tas de figures qui sont en grand nombre: mais seulement decelles qui sont les plus rares et moins vsitees. A l’occasion dequoy i’ay laissé les sept arts liberaulx, Les vertus cardinales, Les pechez principaux & choses de pareilles denrées desquelles sont abondamment furnies les boutiquees. Je me suis servi peu ou point de la facon de peindre des anciens: daultant

6 Epilog

Offenbar erzeugten die Normierungsversuche à la Ripa aber schnell wieder neuerliche Bestrebungen der Überschreitung, Neuerfindung und Überkomplexität allegorischer Figurationen. Gegen diese ‚Exzesse‘ des Allegorischen hatte sich schon Henri Poullain zu Beginn des 17. Jahrhunderts und der eingangs zitierte Abbé Pluche zu Beginn des 18. Jahrhunderts geäußert.¹⁰²³ Der Vorwurf der ‚Künstlichkeit‘, Gelehrsamkeit um ihrer selbst willen und Distanz zu ‚echter lebensweltlicher Erfahrung‘ und Empfindung bedeutete dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein vorläufiges Ende der frühneuzeitlichen Sinnbilder, Allegorien und Personifikationen.

q'icelle est maintenant renue pour obscure & particuliere aux payens, & que la nostre est plus claire, & linvention des Chrestiens est plus en vogue & reputation. Que si i'apperçoy que ce trauail nostre te reüssisse agreable, i'en feray Dieu aidant aguillonné pour oser doresnauant faire & produire daultres ourages de pareille estoffe.“

1023 Vouilloux 2006 mit seiner Synthese zum Wandel der Allegorie in den bildenden Künsten. Vgl. auch Kap. 1.2.

DANK

Die Wurzeln dieser Arbeit, die 2017 an der Universität Heidelberg als Habilitationsschrift eingereicht wurde, reichen sehr weit zurück. Das „Prinzip Personifikation“ begann einst als Postdoc-Projekt zu allegorischen Bildthemen des 14. Jahrhunderts, das durch ein Stipendium der Gerda-Henkel-Stiftung finanziert wurde.

Der Kern des Buches entstand schließlich in meiner Nachwuchsforschergruppe „Prinzip Personifikation. Visuelle Intelligenz und epistemische Tradition 1300–1800“ an der Universität Heidelberg, die im Zuge der Exzellenzinitiative von der DFG finanziert wurde. Viele der in dieser Arbeit vorgestellten Überlegungen wurden in diesem Zeitraum erarbeitet und diskutiert. Hier danke ich meinem Team, Dania Schüürmann, Miriam Oesterreich, Julia Rüthemann, Michael Mohr und Anastasia Kurzel, die mir eine wichtige Unterstützung waren. Stets mit Rat und Ermunterung zur Seite stand mir auch Lieselotte Saurma. Insbesondere Nicole Sobriel bin ich für diese Zeit zu Dank verpflichtet, ohne deren engagierte und flexible Hilfe ich vieles nicht geschafft hätte.

Für Hinweise und Anregungen in den verschiedenen Stadien der Arbeit danke ich Maria Effinger, Dagmar Eichberger, Karin Gludovatz, Wolfgang Kemp, Elizabeth A. R. Brown, Silke Tammen, Thomas Maissen, Ulrich Rehm, Henry Keazor, Urte Kraß, Anja Rathmann-Lutz, Henrike Haug, Helene Wöckinger und vielen anderen, die mir in Heidelberg, München, Paris und andernorts in vielfältiger Weise zur Seite standen.

Dem Team von Heidelberg University Publishing, besonders Anja Konopka, sei für die engagierte Arbeit gedankt.

Insbesondere danke ich Ulrich Pfisterer für stoische Geduld und Rat während der langen Entstehungsphase des Werks.

Cornelia Logemann

im Juli 2023

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Aufgenommen wurden nur gedruckte Quellen, da die übrigen Quellen digitalisiert vorliegen und online sehr gut zugänglich sind.

Alain de Lille: *Anticlaudianus*. Texte critique avec une introduction et des tables, hg. v. Robert Bossuat, Paris 1955.

Aneau, Barthélemy: *Imagination poétique*, Lyon: Macé Bonhomme 1552.

Anonym: *C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...*, Rouen: Jean Le Prest 1551.

Anonym: „*Le lai du cor*“ et „*Le manteau mal taillé*“. *Les dessous de la Table ronde*, hg. und komm. von Nathalie Koble, Paris, 2005.

Baude, Henri: *Dictz moraulx pour faire tapisserie: dessins du Musée Condé et de la Bibliothèque nationale*, hg. von Jean-Loup Lemaitre, Ussel, Musée du pays d'Ussel, Paris 1988.

Baude, Henri; *Dictz moraux pour faire tapisserie*. Édition critique publiée par Annette Scoumanne, Genf 1959.

Beroaldo, Filippo: *De felicitate opusculum*, Bologna: Franciscus dictus Plato de Benedictis 1495

Boethius: *Consolatio Philosophiae – Trost der Philosophie* (lateinisch – deutsch), hg. und übers. von Ernst Gegenschatz / Olof Gigon (Tusculum Studienausgaben), Düsseldorf / Zürich 2002.

Boethius: *De consolatione Philosophiae*, übers. von Kurt Flasch, München 2005.

Bosso, Matteo: *De veris ac salutaribus animi gaudiis*, Florenz: Ser Franciscus Bonaccur 1491.

Bouchet, Jean: *Le Jugement poétic de l'honneur femenin et seiour des illustres claires et honnestes Dames*, Poitiers: Jean de Marnef et Enguilbert de Marnef 1538.

Bouchet, Jean: *Les Triumpes de La Noble et amoureuse Dame: Et lart de honnestement aymer*, Compose par le Traverseur des Voyes perilleuses, Nouvellement Imprime... Paris: Ambroise Girault 1536.

Bouchet, Jean: *Le Jugement poetic de l'honneur femenin*, hg. von Adrian Armstrong, Paris 2006.

Literaturverzeichnis

- Bourbon, Gabrielle de: *Œuvres spirituelles* (1510–1516), hg. von Evelyne Berriot-Salvadore, Paris 1999.
- Brunetto Latini: *Tesoretto*. Die Geschichte einer Einweihung an der Schwelle der Neuzeit, übers. und eingeleitet von Dora Baker, Stuttgart 1979.
- Brunetto Latini: *Li livres dou tresor*. Publié pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque Impériale de la Bibliothèque de l'Arsenal, et plusieurs manuscrits des départements et de l'étranger, hg. von Polycarpe Chabaille, Paris 1863.
- Bunyan, John: *The Pilgrim's Progress from this World to That which is to Come*, hg. von Roger Sharrock, Oxford 1967.
- Cartari, Vincenzo: *Les Images des dieux contenant leurs pourtraits, coutumes & ceremonies de la religion des payens par Vincent Cartari Italien, et traduites par Anth. du Verdier, sieur de Vauprivas . Augmentees de l'Histoire et genealogie des dieux des payens*, übers. von Étienne Laplonce Richette, Lyon: Paul Frellon 1610.
- Casanova, Giovanni Battista: *Theorie der Malerei*, hg. von Roland Kanz, München 2008.
- Chartier, Alain: *Bréviaire des nobles*, in: Laidlaw, James C. (Hg.), *The Poetical Works of Alain Chartier*, London/New York 1974, S. 393–409 und S. 467–469.
- Chartier, Alain: *Poèmes*. Textes établis et présentés par James Laidlaw, Paris 1988.
- Chartier, Alain: *Le Quadriologue invectif*, hg. von Eugénie Droz, Paris 1923.
- Chastelain, Georges: *Le Temple de Bocace*, hg. von Susanne Bliggenstorfer, Bern 1988.
- Chastelain, George/Robertet, Jean/Montferrant, Jean de: *Les Douze Dames de Rhétorique*, hg. von David Cowling, Genf 2002.
- Choul, Guillaume du: *Discours de la religion des anciens Romains ... illustré d'un grand nombre de medailles et de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se treuvent à Rome et par nostre Gaule*, Lyon: Guillaume Rouille 1556.
- Christine de Pizan: *Epistre Othea*, hg. von Gabriella Parussa, Genf 1999.
- Christine de Pizan: *Epistre de la prison de Vie humaine*, hg. von Angus Kennedy, Glasgow 1984. Christine de Pizan: *Le Livre de la mutacion de fortune*, hg. von Suzanne Solente, 4 Bde., Paris 1959–1966.
- Christine de Pizan/Jean Gerson/Jean de Montreuil, Gontier Col/Pierre Col: *Débat sur le Roman de la Rose*, hg. und eingeleitet von Eric Hicks, Genf 1996.
- Christine de Pizan: *The Book of Peace*, hg. von Karen Gould u. a., Penn State/University Park 2008.
- Corrozet, Gilles: *Hecatographie. Cest à dire les Declarations de plusieurs Apophtegmes, Proverbes, sentences, et dictz, tant des Anciens que des Modernes*, Paris: D. Janot 1541.

Primärliteratur

- Cousin, Jean: *Le Livre de fortune, recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin*, publié d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de l'Institut, par Ludovic Lalanne, Paris/London 1883.
- Dan, Père Pierre: *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris: Sebastien Cramoisy 1642.
- De Piles, Roger: *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris: François Muguet 1699.
- De Piles, Roger: *Cours de peinture par principes*, Paris: C.-A. Jombert 1766 (1709).
- Deschamps, Eustache: *Le Miroir de mariage. Poème inédit*, hg. von Prosper Tarbé, Reims 1865.
- Doni, Antonio Francesco: *Pittura del Doni. Academico Pellegrino*, hg. von Sonia Maffei, Neapel 2004.
- Dorat, Jean: *Magnificentissimi spectaculi a regina regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici regis Poloniae... nuper renunciati gratulationem, descriptio*, Paris: Morelli 1573.
- L'Estoile, Pierre de: *Mémoires-Journaux, Les belles figures et drolleries de la Ligue*, hg. von Gustav Brunet u. a., Bd. 4, Paris 1888.
- Evrard de Conty: *Le Livre des Eschez Amoureux Moralisés*, hg. von Françoise Guichard-Tesson/Bruno Roy, Montreal 1993.
- Fabri, Pierre: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, hg. von Alexandre Héron, Genf 1969.
- Fiera, Battista: *De Iusticia Pingenda. On the Painting of Justice. A Dialogue between Mantegna and Momus*, hg. von James Wardrop, London/Boston 1957.
- Filarete: *Antonio Averlino detto Il Filarete. Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972.
- Firenzuola, Agnolo: *Dialogo delle belezze delle Donne*, Venedig: Giouan. Griffio 1552. [zuerst 1548].
- Francesco da Barberino: *Liber documentorum Amoris*, in: *I documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, hg. von Francesco Egidi, 4 Bde., Rom 1905–1927.
- François Habert: *Amant infortuné*, nach 1500, Chantilly, Musée Condé, Ms. 508.
- Froissart, Jean: *La Prison amoureuse = The prison of love*, hg. von Laurence de Looze (Garland library of medieval literature 96), New York/London 1994.
- Galle, Philippe: *Prosopographia sive, Virtvtvm, animi, corporis, bonorvm externorvm, vitorvm, et affectvvm variorvm delineatio*, Antwerpen (?), ca. 1585–1590.
- Gerson, Jean: *Œuvres complètes*, hg. von Palémon Glorieux, 10 Bde., Paris 1960–1973.

Literaturverzeichnis

- Giarda, Christoforo: *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Farnese: Cesare Bassano 1628.
- Giovio, Paolo: *Dialogo delle imprese militare et amoroze*, Rom: Antonio Barre 1555.
- Girolamo Aleandro: *Antiquae tabulae marmoreae solis effigie, symbolisque exculptae accurata explicatio ...*, Rom: Zannetti 1616.
- Gossoin du Metz: *L'image du monde du Maître Gossouin*. Rédaction en prose, texte du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds Français No. 574, hg. und ed. von Oliver Prior, Paris 1913.
- Gregorius Ariminensis: *OESA Lectura super primum et secundum Sententiarium*, hg. von A. Damasus Trapp und Venido Marcolino, Bd. 1, Berlin/New York 1981.
- Gringore, Pierre: *Les Entrées Royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, hg. von Cynthia J. Brown, Genf 2005.
- Guillaume de Digulleville: *Le pèlerinage de Vie humaine*, hg. von Jakob J. Stürzinger, London 1893.
- Guillaume de Digulleville: *Pilgerreise ins Himmlische Jerusalem*, 2 Bde., hg. von Veit Probst u. a., Darmstadt 2013.
- Guillaume de Digulleville: *Le Roman de la fleur de lis. Un Poème inédit de Guillaume de Digulleville*, hg. von Arthur Piaget, in: *Romania* 62 (1936), S. 317–358.
- Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Roman de la Rose. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378*, hg. von Armand Strubel, Paris 1992.
- Guillaume de Machaut: *Le Livre du Voir Dit (le Dit véridique)*, hg. von Paul Imbs, Paris 1999.
- Hadewijch d'Anvers: *Les Visions*, hg. u. übers. von G. Epiney-Burgard, Genf 2000.
- Hébreu, Léon: *Dialogues d'Amour*, traduction de Pontus de Tyard 1551, hg. von Tristan Dragon/Saverio Ansaldi, Paris 2006.
- Henri de Ferrières: *Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, hg. von Gunnar Tilander, 2 Bde., Paris 1932.
- Hesiod: *Werke und Tage*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1996.
- Jehan le Teinturier: *Le Mariage des Sept Arts*. Suivi d'une version anonyme. Poèmes Français du XIII^e siècle, hg. von Arthur Långfors, Paris 1923.
- Jodelle, Estienne: *Le Recueil des inscriptions* [1568], hg. von Victor E. Graham/W. McAllister Johnson, London/Toronto 1973.
- Johannes de Hauvilla: *Architrenius*, hg. und übers. von Winthrop Wetherbee, Cambridge 2006.
- La Moralité à cinq personnages. Du manuscrit B.N.fr. 25467*, hg. von Joël Blanchard, Genf 1988.

Primärliteratur

- Legrand, Jacques: *Archiloge Sophie. Livre de Bonnes Meurs*, hg. von Evencio Beltran, Paris/Brüssel 1986.
- Lemaire de Belges, Jean: *La Concorde du genre humain*, hg. von Pierre Jodogne, Genf 1964.
- Lemaire de Belges, Jean: *La Couronne margaritique*, composée par Jean Le Maire, indiciaire et historiographe de Mme Marguerite d’Autriche et de Bourgogne ..., Lyon: s. n. 1549.
- Lemaire de Belges, Jean: *La Légende des Vénitiens* (1509), hg. von Anne Schoysmann Zambrini (Collection des anciens auteurs belges 9), Brüssel 1999.
- Lemaire de Belges, Jean: *Œuvres*, hg. von Jean Auguste Stecher, 4 Bde., Louvain 1891.
- Marguerite de Navarre: *Oeuvres complètes*, hg. von Nicole Cazauran, Bd. 5, Paris 2012.
- Marot, Jean: *Le Voyage de Gênes. Édition critique et commentaires*, hg. von Giovanna Trisolini, Genf 1974.
- Martial d’Auvergne: *Droictz nouveaux publiez de par messieurs les senateurs du temple de Cupido, sur lestat & police damour pour avoir entendu le different de plusieurs amoureux & amoureuses*, Lyon: Denis de Harsy 1540.
- Martin le Franc: *Le Champion des Dames*, hg. von Robert Deschaux, 5 Bde., Paris 1999.
- Martin le Franc: *L’Estrif de Fortune et Vertu*, hg. von Peter F. Dembowski, Genf 1999.
- Matheus von Boulogne: *Lamentationes Matheoluli*. Kritisch hg. und komm. von Thomas Klein (Quellen und Untersuchungen zur Lateinischen Philologie des Mittelalters 17), Stuttgart 2014.
- Matheus von Boulogne: *Le Livre de Mathéolus, poème français du XIV^e siècle par Jean Lefèvre. Nouvelle édition, revue sur les manuscrits et les éditions gothiques*, hg. von Édouard Tricotel, Brüssel 1846.
- Megenberg, Konrad von: *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*, hg. von Franz Pfeiffer, Hildesheim / Zürich / New York 1994.
- Mexia, Pedro: *Silva de varia lexiòn*, Sevilla 1540.
- Le Miroir aux dames. Poème inédit du XV^e siècle publié avec une introduction par Arthur Piaget*, Neuchatel 1908.
- Nicolas de La Chesnaye: *La Condamnation de banquet*, hg. von Jelle Koopmans und Paul Verhuyck, Genf 1991.
- La Noue, François de: *Discours politiques et militaires*, Paris: F. Forest 1587 [Reprint: Sutcliffe, Genf 1967].
- Octavien de Saint-Gelais: *Le séjour d’Honneur*. Edition critique, introduction et notes, hg. von Frédéric Duval, Genf 2002.
- Paradin, Guillaume: *Histoire de notre temps*, Paris: Jean Ruelle 1558.

Literaturverzeichnis

- Petrus Berchorius: *Opera omnia. Reductorium, Repertorium, et Dictionarium morale utriusque Testamenti; catholicum, philosophicum, historicum, tropologicum* [...], 3 Bde., Köln: Friessem 1684.
- Philippe de Mézières: *Le Songe du Vieil Pèlerin*, hg. von George William Coopland, 2 Bde., Cambridge 1969.
- Philippe de Mézières: *Le Songe du Vieux Pèlerin*, traduit de l'ancien français par Joël Blanchard, Paris 2008.
- Pluche, Noël Antoine: *Historie des Himmels darinnen vom Ursprunge der Abgoetterey und von den philosophischen Irrthuemern über die Entstehung des Weltengebäudes und der ganzen Natur gehandelt wird*. Nach der neuen französischen Ausgabe übersetzt, Leipzig / Breslau: Johann Ernst Meyer 1764.
- Poeti minori del Trecento*, hg. von Natalino Sapegno (La letteratura italiana. Storia e Testi 10), Mailand/Neapel 1952.
- Pontus de Tyard: *Douze Fables de fleuves ou fontaines avec la description pour la peinture, & les epigrammes*, Paris: Jean Richer 1585.
- Poullain, Henri: *Traictés des monnoyes*, Paris 1621.
- Recueil général de moralités d'expression française*, tome III: *La Moralité de Bien avisé Mal avisé*, hg. Jonathan Beck, Paris 2014.
- Reisch, Gregor: *Margarita Philosophica*, Basel: Sebastianum Henricpetri 1583.
- René d'Anjou: *Le Livre du Cœur d'Amour Épris*, hg. von Florence Bouchet, Paris 2003.
- René d'Anjou: *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*. Étude du texte et des manuscrits à peintures, hg. von Frédéric Lyna, Brüssel/Paris 1926.
- Ripa, Cesare: *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antiqchità & di propria inuentione*, Rom: Lepido Faeij 1603.
- Riz, Michel: *Le changement de Fortune en toute prospérité de Michel Riz*, hg. von Marcel Françon und Pierre d'Herbécourt, in: *Humanisme et Renaissance* 4/4 (1937), S. 351–365 und 5/2 (1938), S. 307–329.
- Le Roman de Fauvel*, hg. von Armand Strubel, Paris 2012.
- Ronsard, Pierre: *Hymnes*, hg. von Albert Py, Genf 1978.
- Ronsard, Pierre: *Œuvres complètes*, hg. von Gustave Cohen, Paris 1950.
- Scève, Maurice: *La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble [et] antique cité de Lyon faicte au treschrestien roy de France Henry deuxiesme de ce nom, et à la royne Catherine son espouse*, Lyon: Guillaume Rouillé 1549.
- Sébillot, Thomas: *Art Poétique François: Pour l'instruction des ieunes studieux, et encor peu avancez en la Poësie Française*, Paris 1548.
- Seuse, Heinrich: *L'Horloge de la Sagesse*, hg. und bearb. von Marie-Anne Vannier, Jean-Claude Lagarrigue und Monique Gruber (Sagesses médiévales 19), Paris 2017.

Sekundärliteratur

- Tertullian: *Tertulliani Opera I: Opera catholica. Adversus Marcionem*, hg. von Dom E. Dekkers u. a. (Corpus Christianorum Series Latina 1), Turnhout 1954.
- Thenaud, Jean: *La Lignée de Saturne. Ouvrage anonyme (B.N. Ms. fr. 1358), suivi de « La Lignée de Saturne ou le Traité de Science Poétique » (B.N., Ms. fr. 2081)*, hg. von George Mallery Masters, Genf 1973.
- Thenaud, Jean: *Traicté de la Cabale*, hg. von Ian R. Christie-Miller / François Roudaut, Paris 2007.
- Thenaud, Jean: *Le Triumphe des Vertuz*, hg. von Schuurs-Janssen, Tatia J., 4 Bde. [1, Le Triumphe de Prudence, 1996, 2, Le Triumphe de Force, 2002, 3, Le Triumphe de Justice, 2007, 4, Triumphe de Temperance, 2010], Genf 1996–2010.
- Le Traicté de Peyne. Poeme Allégorique dédié a Monseigneur et a Madame de Lorrayne*. Manuscrit inédit du XVI^e siècle, Paris 1867.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte, nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, 6 Bde., Florenz 1966–1988.
- Vigenère, Blaise de: *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, Paris: chez la veufue Abel l'Angelier et la veufue M. Guillemotc 1615.
- Villon, François: *Poésies completes*, hg. von Claude Thiry, Paris 1991.
- Watriquet de Couvin: *Dits*. Publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variants et de notes explicatives, hg. von Auguste Scheler, Brüssel 1868.
- Wilhelm Durandus: *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, hg. von Anselm Davril und Timothy M. Thibodeau (Corpus Christianorum / Continuatio Medievalis, 140, 140A, 140B), 3 Bde, Turnhout 1995–2000.

Sekundärliteratur

- Adams, Tracy / Potegal, Michael: Anger and the „Cour amoureuse“ of Charles VI: Medieval and Modern Perspectives, in: *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 1 (2012), S. 268–291.
- Agamben, Giorgio: *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, Zürich / Berlin 2005.
- Akbari, Suzanne Conklin: *Seeing through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*. London / Toronto 2004.
- Akbari, Suzanne Conklin: *Metaphor and Metamorphosis in the „Ovide moralisé“ and Christine de Pizan's „Mutacion de Fortune“*, in: Keith, Alison / Rupp, Stephen

Literaturverzeichnis

- (Hgg.): *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto 2007, S. 77–90.
- Allen, Don Cameron: *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore / London 1970.
- Allen, Prudence: *The Concept of Woman: The Early Humanist Reformation, 1250–1500*, Cambridge 2005.
- Alt, Peter-André: *Begriffsbilder: Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995.
- Amblard, Paul: *Le pèlerinage de Vie Humaine: le songe très chrétien. Ouvrage réalisé à partir du manuscrit 1130 de la bibliothèque Sainte-Geneviève de l'abbé de Digulleville*, Paris 1998.
- Amer, Sahar (Hg.): *Rereading Allegory: Essays in Memory of Daniel Poirion*. New Haven: Yale Univ. Press 1999.
- Amico, Léonard N.: *À la recherche du paradis terrestre: Bernard Palissy et ses continuateurs*, Paris 1996.
- Amiet, Pierre: *Un peintre chambérien du XVI^e siècle: Gaspard Masery*, in: *Revue du Louvre* 1 (1961), S. 19–22.
- Anderson, Judith: *Reading the Allegorical Intertext: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton*, Fordham 2010.
- Antoine, Jean Philippe: *Ancora sulle Virtù: La nuova iconografia' e le immagini di memoria*, in: *Prospettiva* 30 (1982), S. 13–29.
- Appuhn-Radke, Sibylle: *Fortuna*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte X* (2005), 271–401.
- Arabatzis, Stavros: *Allegorie und Symbol: Untersuchung zu Walter Benjamins Auffassung des Allegorischen in ihrer Bedeutung für das Verständnis von Werken der Bildenden Kunst und Literatur*, Regensburg 1998.
- Armstrong, Elizabeth: *Before copyright: The French Book-Privilege System 1498–1526*, Cambridge / New York 1990.
- Arnulf, Arwed (Hg.): *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter: Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2008.
- Assmann, Aleida: *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*, in: Schade, Sigrid / Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hgg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln / Weimar / Wien 1994, S. 11–25.
- Attwood, Catherine: *Fortune la contrefaite: l'envers de l'écriture médiévale*, Paris 2007.
- Aubailly, Jean-Claude: *Le théâtre medieval profane et comique*, Paris 1957.
- Auclair, Valérie: *Étienne Delaune dessinateur? Un réexamen des attributions*, in: Zerner / Bayard (Hgg.) 2009.
- Auerbach, Erich: *Figura*, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489.

Sekundärliteratur

- Axtell, Harold A.: *The Deification of Abstract Ideas in Roman Literature and Inscriptions*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1907.
- Babelon, Jean-Pierre: *La tenture des dieux brodées pour Sully*, in: *Gazette des Beaux-Arts* (1967), S. 365–372.
- Backhouse, Janet: *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, Toronto 1997.
- Badel, Pierre: *Antécédents médiévaux des livres d'emblèmes*, in: *Revue de littérature comparée* 64, 4 (1990), S. 605–624.
- Badel, Pierre-Yves: *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle: étude de la réception de l'œuvre*, Genf 1980.
- Baert, Barbara: *The Allegory with a Virgin: Contributions to the Solution of an Iconographical Enigma*, in: Verougstraete, Hélène (Hg.): *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10 – 12 November 1994)*, Leuven 1997, S. 195–210.
- Baert, Barbara: *Mantle, Fur, Pallium: Veiling and Unveiling in the Martyrdom of Agnes in Rome*, in: Rudy, Kathryn M. / Baert, Barbara (Hgg.): *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007, S. 215–240.
- Barral i Altet, Xavier: *La Cathédrale de Puy-en-Velay*, Paris 2000.
- Bayley, Colin B. (Hg.): *The Frick Collection*, New York/Paris 2011.
- Baines, John: *Fecundity Figures: Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*, Chicago 1985 (teilw. zugl.: Oxford, Univ., Ph.d., 1975).
- Ballot, Marie-Juliette, *Musée du Louvre: La Céramique française. Bernard Palissy et les fabriques du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1924.
- Banks, Kathryn: *Cosmos and Image in the Renaissance: French Love Lyric and Natural-Philosophical Poetry*, London 2008.
- Barbet-Massin, Arnaud / Frommel, Sabine: *Ancy-le-Franc*, Paris 2010.
- Barbey, Léon: *Martin le Franc. Prévôt de Lausanne: avocat de l'amour et de la femme au XV. siècle*. Fribourg 1985.
- Barbier, Anne-Marie: *Le cycle iconographique perdu de l'Épître Othea de Christine de Pizan: le cas des manuscrits Beauvais, BM 09 et Oxford, Bodleian Library, Bodley 421*, in: *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e-XV^e s.) (Cahiers de recherches médiévales 16)*, Paris 2008, S. 279–300.
- Barbier, Anne-Marie: *Dessein avoué et intentions voilées dans les représentations allégoriques de L'Épître Othea de Christine de Pizan*, in: Heck (Hg.) 2011, S. 289–303.
- Barbier, Anne-Marie: *Les cycles iconographiques de l'Épistres Othea de Christine de Pizan, en France et dans les anciens Pays-Bas, au XV^e siècle*, Lille 2012.
- Bardon, Françoise: *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1962.

Literaturverzeichnis

- Bardon, Françoise: Sur un portrait de François I^{er}, in: *L'Information d'histoire de l'art* 8 (1963), S. 1–7.
- Barney, Stephen A.: *Allegories of History, Allegories of Love*, Hamdens 1979.
- Baskervill, C. R. (Hg.): *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris*, Chicago 1934.
- Baskins, Christelle/Rosenthal, Lisa (Hgg.): *Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*, Aldershot 2007.
- Bässler, Andreas: Sprichwortbild und Sprichwortschwank: Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500, Berlin 2003.
- Bässler, Andreas: Wenn der Autor nicht mehr im Bilde ist. Entkoppelung von Körper und Rede in proto-emblematischen und emblematischen Sprichwortbildern an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, in: *Frühmittelalterliche Studien* 43 (2009), S. 271–292.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris 1973.
- Bauer, Rotraud/Steppe, Jan Karel: *Tapissereien der Renaissance: nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Wien 1981.
- Bautz, Michaela: *Virtutes: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- Becherer, Agnes: *Das Bild Heinrichs IV. in der französischen Versepik (1593–1613)*, Tübingen 1996.
- Becker, Karen: Deschamps juriste, in: Labassatère, Thierry (Hg.): *Les «dictez vertueulx» d'Eustache Deschamps: Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris 2005, S. 135–146.
- Beer, Ellen J.: Darstellungsmöglichkeiten des Allegorischen in der Kunst des Mittelalters, in: *Sitzungsberichte Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin* 33, Berlin 1984/85, S. 5–9.
- Bejczy, István Pieter: *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden 2011.
- Bel, Catherine/Braet, Herman (Hgg.): *De la Rose: texte, image, fortune*, Louvain/Paris 2006.
- Bélimé Droguet, Magali: Au château de Tanlay: un exceptionnel ensemble de décors peints, in: *L'Estampille. L'objet d'art*. Nr. 369, Mai 2002, S. 62–71.
- Bélimé-Droguet, Magali: *Les décors peints du château d'Ancy-le-Franc et leur place dans la peinture en France entre le milieu du XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e siècle*, Université Paris-Sorbonne 2004.
- Bell, Dora M: *Étude sur le « Songe du vieil pèlerin » de Philippe de Mézières (1327–1405) d'après le manuscrit français B.N. 22542, document historique et moral du règne de Charles VI*, Genf 1955.

Sekundärliteratur

- Bell, Dora M.: *L'Idéal éthique de la Royauté en France au Moyen Âge*, Paris 1962.
- Bell, Susan Groag: *Lost Tapestries of the City of Ladies*, Berkeley 2004.
- Belting, Hans: *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in: Belting, Hans / Dieter Blume (Hgg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*. München 1989, S. 23–64.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main 1978 [zuerst 1928].
- Bent, Margaret / Wathey, Andrew (Hgg.): *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, BnF ms fr. 146*, Oxford 1998.
- Berger, Robert W.: *Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania 1999.
- Bergmann, Rosemarie: *Die Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem: ein allegorisches Gedicht des Spätmittelalters aus der Heidelberger Bilderhandschrift Cod. Pal. Lat. 1969 'Pèlerinage de vie humaine' des Guillaume de Déguileville*, Wiesbaden 1983.
- Bergweiler, Ulrike: *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges*. Genf 1976.
- Bertrand, Pascal-François: *Ecrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France*, in: Zerner / Bayard (Hgg.) 2009, S. 173–193.
- Betrand, Pascale- François (Hg.): *Lille et le Palais des Beaux-Arts*, Paris 2014
- Berthelot, Anne: *Histoire de la littérature française du Moyen Age*, Rennes 2006.
- Beyer, Andrea: *North of the Apennines: Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 60, 4 (2003), S. 1, 6–64.
- Beyer, Andreas (Hg.): *For Your Eyes Only: Eine Privatsammlung zwischen Manierismus und Surrealismus*, Ostfildern 2014, S. 75–77.
- Beyssi-Cassan, Maryvonne: *Le métier d'émailleur à Limoges: XVI^e–XVII^e siècle*, Limoges 2006.
- Bezner, Frank: *Vela Veritatis: Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts*. Leiden / Boston 2005.
- Biesheuvel, Ingrid: *Die pelgrimage vander menscheliker creaturen: een studie naar overlevering en vertaal- en bewerkingsstechniek van de Middelnederlandse vertalingen van de *Pèlerinage de vie humaine* (1330–1331) van Guillaume de Digulleville met een kritische editie van handschrift Utrecht*, Museum Catharijnenconvent BMH 93, Hilversum 2005.
- Bimbenet-Privat, Michèle: *Une si rare orfèvrerie de table*, in: *Kat. Ausst. Paris 2011: Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse. Expositions ... au Musée Lorrain à Nancy du 17 décembre 2011 au 11 mars 2012 et au Musée national de Renaissance – Château d'Ecouen, du 3 avril au 2 juillet 2012*, hg. von Francine Roze, Paris 2011, S. 54–105.

Literaturverzeichnis

- Birjukowa, Nina: Bildteppiche in der Eremitage: Prachtstücke des 15.–16. Jahrhunderts, Leningrad 1965.
- Black, Robert: Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century, Cambridge 2001.
- Blanchard, Joël: Le Spectacle du rite: les entrées royales, in: *Revue historique* 305 (2003), S. 475–520.
- Blanchard, Joël: *Commynes l'Européen: L'invention du politique*, Genf 1996.
- Blank, Walter: Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter, in: Harms, Wolfgang / Speckenbach, Klaus in Verbindung mit Herfried Vögel (Hgg.): *Bildhafte Rede in Mittelalter und Früher Neuzeit: Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, Tübingen 1992, S. 25–40.
- Blank, Walter: *Die deutsche Minneallegorie: Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*, Stuttgart 1970.
- Blattes-Vial, Françoise: Le manuscrit de la Couronne margaritique de Jean Lemaire de Belges offert par Marguerite d'Autriche à Philippe le Beau en 1505: la rhétorique et l'image au service d'une princesse assimilée à la paix, in: *Le Moyen Âge CXXI/1* (2015), S. 83–126.
- Bloomfield, Morton W.: A Grammatical Approach to Personification Theory, in: *Modern Philology* 60, 3 (1963), S. 161–171.
- Bloomfield, Morton: Personification-Metaphors, in: *The Chaucer Review* 14, 4 (1980), S. 287–297.
- Blume, Dieter: Francesco da Barberino. The Experience of Exile and the Allegory of Love, in: Brill, Elisa / Fenelli, Laura / Wolf, Gerhard (Hgg.): *Images and Words in Exile, Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, Florenz 2015, S. 171–192.
- Blume, Dieter / Meier-Staubach, Christel (Hgg.): *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert*, Bd. 1: Die Metamorphosen Ovids in der Deutung des Petrus Berchorius und in den italienischen Bildzyklen des 14. Jahrhunderts, Bd. 2: Der ‚Ovidius moralizatus‘: Ausgabe, Übersetzung, Kommentar, Berlin 2021.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1996 [zuerst 1979].
- Blumenfeld-Kosinski, Renate: Dramatic Troubles of Ecclesia: Gendered Performances of the Divided Church, in: Doss-Quinby, Eglal / Burns, E. Jane (Hgg.): *Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman*, Cambridge 2007, S. 181–194.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate: Jean le Fèvre's *Livre de leesce*. Praise or Blame of women?, in: *Speculum* 69 (1994), S. 705–725.
- Blümmler, Hugo: *Laokoon-Studien. Erstes Heft. Über den Gebrauch der Allegorie in den Bildenden Künsten*. Freiburg / Tübingen 1881.

Sekundärliteratur

- Boëdec, Hervé: Allégorie et spiritualité au début du XVI^e siècle: le « Triptyque du Bain mystique », in: Heck (Hg.) 2011, S. 345–370.
- Boerner, Bruno: Par caritas par meritum: Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris (Scrinium Friburgense 7), Fribourg 1998.
- Bogen, Steffen: Träumen und Erzählen: Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001.
- Bohat-Regond, Annie: Les peintures murales du XVI^e siècle dans la région Auvergne, in: Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 14, 1 (1981), S. 60–62.
- Bolduc, Benoît: 'In fumo dare lucem': Les triomphes faitz a l'entrée du Roy a Chenonceau (1559/60), in: Russel/Visentin (Hgg.) 2007, S. 163–188.
- Bordier, Jean-Pierre: Personnification et personnage dans le théâtre du Moyen Âge, in: Demailes, Mireille (Hg.): La personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle, Paris 2014, S. 165–182.
- Bouchet, Florence (Hg.): René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480), Turnhout 2011.
- Bouchet, Florence: Le discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles: pratiques, poétique, imaginaire, Paris 2008.
- Bouchet, Françoise: L'iconographie du Chevalier errant de Thomas de Saluces, Turnhout 2014.
- Bocharova, Jean: Allegorical Personification and Embodied Cognition, in: Melion/Ramakers (Hgg.) 2016, S. 43–69.
- Bologna, Giulia: Tutte le dame del re. Ritratti di Dame Milanese per Francesco I Re di Francia, Milan 1989.
- Bourassa, Kristin: Reconfiguring Queen Truth in Paris, BnF, Ms. fr. 22542 (Songe du Vieil Pelerin), in: Brown-Grand, Rosalind/Hedeman, Anne/Ribemont, Bernard (Hgg.): Textual and Visual Representations of Power and Justice in Medieval France, London 2015, S. 89–108.
- Boutet, Dominique: Écriture et mode de pensée au moyen âge (8^e–15^e siècle). Paris 1993.
- Boyer, Jean- Claude: Boulbène, Ripa, Richeome. In: Revue de l'Art 92 (1991), S. 42–50.
- Boyer, Jean-Claude: Trois peintres au temps de la Ligue: Noël Gassel, l'anonyme Magnin, Jacques Boulvène, in: Elsig, Frédéric (Hg.): Peindre en France à la Renaissance. Fontainebleau et son rayonnement, Mailand 2012, S. 107–121.
- Bozzolo, Carla/Loyau, Hélène: La cour amoureuse dite de Charles VI: étude et édition critique des sources manuscrites. Amoiries et notices biographiques, 3 Bde., Paris 1982.

Literaturverzeichnis

- Braet, Herman: ‚L’instruction, le titulus, la rubrique: Observations sur la nature des éléments péritextuels‘, in: Cardon, Bert u. a. (Hgg.): ‚Als ich can: liber amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers‘, Paris 2002, S. 203–212.
- Brassat, Wolfgang: Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992.
- Brassat, Wolfgang: „Allegorie, politische“. In: Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrick (Hgg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, München 2011, S. 47–54.
- Brind’Amour, Lucie: Rhétorique et Théâtralité: Étude de quatre entrées royales françaises du XV^e siècle, in: Studi Mediolatini e volgari 23 (1975), S. 9–58 und 24 (1976), S. 73–131.
- Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
- Brook, Leslie C.: Les personnages allégoriques dans le Champion des Dames: Analyse des préliminaires d’un conflit moral et historique, in: Di Stefano, Giuseppe/Bidler, Rose M.: Le langage figuré. Actes du XII^e Colloque international. Université McGill, Montréal, 4–6 Octobre 2004, Montréal 2007, S. 103–115.
- Brooks, Jeanice: Courtly Song in Late Sixteenth-Century France, Chicago 2000.
- Brown, Cynthia: A Late Medieval Cultural Artifact. The Twelve Ladies of Rhetoric (Les Douze Dames de Rhétorique), in: Allegorica: A Journal of Medieval and Renaissance Literature 16 (1995), S. 73–105.
- Brown, Cynthia J.: Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France, Cornell University 1995.
- Brown, Cynthia J.: Allegorical Design and Image-Making in Fifteenth-Century France: Alain Chartier’s Joan of Arc, in: French Studies 53, 4 (1999), S. 385–404.
- Brown, Cynthia J.: From Stage to Page: Royal Entry Performances in Honour of Mary Tudor (1514), in: Quainton, Malcolm/Armstrong, Adrian: Book and Text in France, 1400–1600: Poetry on the Page, Farnham 2007, S. 49–72.
- Brown, Cynthia J.: Like Mother, Like Daughter: The Blurring of Royal Imagery in Books for Anne de Bretagne and Claude de France, in: Brown, Cynthia (Hg.): The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne. Negotiating Convention in Books and Documents, Woodbridge 2010, S. 102–121.
- Brown, Cynthia J.: The Queen’s Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477–1514, Pennsylvania 2011.
- Brown-Grant, Rosalind: Christine de Pizan and the Moral Defence of Women: Reading Beyond Gender, Cambridge 2003.
- Brown-Grant, Rosalind/Dixon, Rebecca (Hgg.): Text/Image Relations in Late Medieval French and Burgundian Culture (Fourteenth-Sixteenth Centuries), Turnhout 2015.

Sekundärliteratur

- Brownlee, Kevin: The Image of History in Christine de Pizan's *Livre de la Mutacion de Fortune*, in: Yale French Studies [Style and Values in Medieval Art and Literature] 1991, S. 44–56.
- Brückle, Wolfgang: Political Allegory at the Court of Charles the Bold: Pageantry, an Enigmatic Portrait and the Limits of Interpretation, in: Blockmans, Wim u. a. (Hgg.): Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference "The Splendour of Burgundy", Turnhout 2013, S. 121–132.
- Bruyant, Jean: *Livre du Chastel de Labour*, [ms] Widener I, the Free Library of Philadelphia, Luzern 2005.
- Bryant, Lawrence: *The King and the City in Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Genf 1986.
- Bryant, Lawrence M.: Politics, Ceremonies, and Embodiments of Majesty in Henry II's France, in: Duchardt, Heinz/Jackson, Richard A./Sturdy, David (Hgg.): *European Monarchy*, Stuttgart 1992, S. 127–154.
- Buck, Stephanie: Beauty and Virtue for Francis I: Iohannes Ambrosius Nucetus and the Early Portrait Miniature, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008), S. 191–210.
- Buettner, Brigitte: Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Court ca. 1400, in: *The Art Bulletin* 83 (2001), S. 598–625.
- Büttner, Frank: Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts, in: Peil, Dietmar/Schilling, Michael/Strohschneider, Peter (Hgg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisensburg*, 4.–7. Januar 1996, in Verbindung mit Wolfgang Frühwald, Tübingen 1998, S. 195–213.
- Burckhardt, Jacob: Die Allegorie in den Künsten, in: Burckhardt, Jacob: *Kunstgeschichtliche Vorträge*. Stuttgart 1959 [zuerst 1887], S. 318–342.
- Buri Rapp, Anna/Stucky-Schürer, Monika: *Burgundische Tapisserien*, München 2001.
- Busby, Keith (Hg.): *Conjunctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Amsterdam u. a. 1994.
- Busby, Keith/Putter, Ad: Introduction. Medieval Francophonia, in: Busby, Keith/Kleinhenz, Christopher (Hgg.): *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Turnhout 2010, S. 1–13.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Buttay-Jutier, Florence: *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris 2008.
- Bynum, Caroline Walker: *Fragmentierung und Erlösung: Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Berlin 1996.
- Cadoffre, Gilbert/Céard, Jean: *La révolution culturelle dans la France des humanistes: Guillaume Budé et François I^{er}*, Genf 1997.

Literaturverzeichnis

- Caldwell, Mark L.: Allegory: The Renaissance Mode, in: *Journal of English Literary History* 44, 4 (1977), S. 590–600.
- Calin, William: *The French Tradition and the Literature of Medieval England*, Toronto 1994.
- Camille, Michael: *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguileville's 'Pèlerinages', 1330–1426*, University of Cambridge 1984.
- Camille, Michael: Walter Benjamin and Dürer's Melencolia I: The Dialectics of Allegory and the Limits of Iconology, in: *Idea and Production* 1 (1986), 58–79.
- Camille, Michael: *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989.
- Camille, Michael: Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the Pèlerinage de la vie humaine in the Fifteenth Century, in: Hindman, Sandra (Hg.): *Printing the Written Word. The Social History of Books circa. 1450–1520*, Ithaca/London 1991, S. 259–291.
- Camille, Michael: The King's New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library, in: Gaethgens, Thomas (Hg.): *Artistic Exchange. Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Berlin, 15.–20. Juli 1992, Berlin 1993, Bd. 2, S. 393–405.
- Camille, Michael: The Image and the Self: Unwriting Late Medieval Bodies, in: Kay, Sarah/Rubin Miri (Hgg.): *Framing Medieval Bodies*, Manchester / New York 1997, S. 62–99.
- Camille, Michael: Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing, in: Nelson, Robert (Hg.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, Cambridge 2000, S. 197–223.
- Camille, Michael: The Iconoclast's Desire: Deguileville's Idolatry in France and England, in: Dimmick, Jeremy (Hg.): *Images, Idolatry, and Iconoclasm in Late Medieval England*, Oxford 2002, S. 151–171.
- Campagne, Hervé: *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris 1996.
- Campbell, Lorne: *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven u. a. 1990.
- Campo, Roberto E.: *Ronsard's Contentious Sisters: The Paragone between Poetry and Painting in the Works of Pierre de Ronsard*, Chapel Hill 1998.
- Capodiecici, Luisa: Sic itur ad astra: Narration, figures célestes et platonisme dans les entrées d'Henri II (Reims 1547, Lyon 1548, Paris 1549, Rouen 1550), in: Russel/Visentin (Hgg.) 2007, S. 73–109.
- Capodiecici, Luisa: *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genf 2011.

Sekundärliteratur

- Carruthers, Mary: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge u. a. 1990.
- Carruthers, Mary: *The Medieval Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 2000 [1998].
- Cassagnes-Brouquet, Sophie / Nore, Geneviève / Yvernault, Martine (Hgg.): *Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance; colloque international*, Limoges 2007.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen: das mythische Denken*, Bd. 2, Berlin 1925.
- Cavallo, Adolph S.: *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, S. 347–357.
- Cave, Terence: *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1985.
- Cernogora, Nadia: *La personnification dans les théories poétiques de la Renaissance*, in: Demaules, Mireille (Hg.): *La personnification du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris 2014, S. 183–208.
- Cerquilini, Jaqueline: *En engin si soutil: Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris 1985.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: *Histoire, image: Accord et discord des sens à la fin du Moyen Âge*, in: *Littérature* 74 (1989), S. 110–126.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: *A la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Age*, in: *MLN* 116, 4 (2001), S. 630–643.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: *La ville chez Christine de Pizan*, in: Boone, Marc / Lecuppre-Desjardin, Elodie / Sosson, Jean-Pierre (Hgg.): *Le verbe, l'image et les représentations de la société urbaine au Moyen-Âge. Actes du colloque international tenu à Marche-en-Famenne du 24 au 27 octobre 2001*, Antwerpen 2002, S. 17–27.
- Challamel, Augustin: *Histoire de la mode en France: La toilette des femmes depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours*, Villeneuve 1881.
- Chance, Jane: *Medieval Mythography*, Bd. 3: *The Emergence of Italian Humanism, 1321–1475*, Gainesville u. a. 2015.
- Charron, Pascale: *Les Arts libéraux dans la tapisserie à la fin du Moyen Âge: entre iconographie savante et pratiques d'atelier*, in: Heck (Hg.) 2011, S. 331–344.
- Charron, Pascale: *Une mise en image du discours moral à la fin du Moyen Âge: le cas du manuscrit du Secret des secrets et du Bréviaire des nobles enluminé par Jean Poyer (Paris, BnF, ms. n. acq. fr. 18145)*, in: Hériché-Pradeau, Sandrine / Pérez-Simon, Maud: *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris 2013, S. 221–231.

Literaturverzeichnis

- Charron, Pascale: L'iconographie du *Champion des dames* de Martin le Franc, Turnhout 2016.
- Chastel, André: French Renaissance Art in a European Context, in: *Sixteenth Century Journal* 12, 4 (1981), S. 77–103.
- Châtelet-Lange, Liliane: Le „Museo di Vanves“ (1560). Collections de sculptures et musées au XVI^e siècle en France, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38/3–4 (1975), S. 266–285.
- Chatenet, Monique: *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris 2002.
- Chenu, Marie-Dominique: *Involucrum: Le mythe selon les théologiens*, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* XXVII (1955), S. 75–79.
- Chesney, Kathleen: Notes on Some Treatises of Devotion Intended for Margaret of York (Ms. Douce 365), in: *Medium Aevum* 20 (1951), 11–39.
- Chiarenza, Marguerite: Dante's Lady Poverty, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 111 (1993), S. 153–175.
- Chiron, Pascal: *Regard de Jean Lemaire de Belges et de Dante sur le Paradis*, in: Gally / Jourde (Hgg.) 1995, S. 97–105.
- Choné, Paulette: *La Renaissance en Lorraine: À la recherche du Musée idéal*, Vaux 2013.
- Christol, Marguerite G.: *La fresque du Château de Tanlay*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français* 102 (1956), S. 231–236.
- Clapasson, Emmanuel: *Guillaume de Machaut: „qui de Fortune decrisoit l'ymage“*, in: Elsig, Frédéric u. a. (Hgg.): *L'image en questions*, Genf / Paris 2013, S. 237–241.
- Coats, Catherine: *A Surplus of Significance: Hermaphrodites in Early Modern France*, in: *French Forum* 19, 1 (1994) S. 17–34.
- Cockshaw Pierre: *Le Bréviaire de Belleville (Paris, Bibliothèque Nationale, MSS latins 10483–10484): Problèmes textuels et iconographiques*, in: Monks, Peter Rolfe / Owen, Douglas David Roy (Hgg.): *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation: Studies for Keith Val Sinclair*, Leiden 1994, S. 94–109.
- Coen, Paolo: *L'Allegoria della Virtù di Antonio Averlino, detto Il Filarete*, in: Rossi, Sergio / Valeri, Stefano (Hgg.): *Le Due Rome del quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano: Atti del Convegno Internazionale di Studi Università di Roma "La Sapienza" – Facoltà di Lettere e Filosofia Istituto di Storia dell'arte*, Roma 21–24 Febbraio 1996, Rom 1997, S. 283–295.
- Cohen, Gustave: *Mystères et moralités du manuscrit 617 de Chantilly*, Paris 1920, S. 91–130.
- Cohen, Gustave: *Le théâtre en France au moyen âge*, Paris 1931.

Sekundärliteratur

- Cohen, Gustave: Recueil de farces inédites du XV^e siècle, The Medieval Academy, Cambridge MA. 1949.
- Cohen, Sarah R.: Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle, in: The Art Bulletin 85, 3 (2003), S. 490–522.
- Cole, Michael W.: Giambologna and the Sculpture with No Name, in: Oxford Art Journal 31 (2008), S. 337–359.
- Cole, Michael: Cellini and the Principles of Sculpture, Cambridge 2014.
- Comblen-Sonkes, Micheline: Les Primitifs flamands. Les Musées de l'Institut de France, Brüssel 1988.
- Conklin-Akbari, Susan: Seeing through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory, Toronto/London 2004.
- Contamine, Philippe: Un préambule explicatif inédit dans un manuscrit (milieu XV^e s.) du *Songe du Vieil Pèlerin* (1389) de Philippe de Mézières: le texte et l'image, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 151, 4 (2007), S. 1901–1923.
- Cooper, Lisa H.: Artisans and Narrative Craft in Late Medieval England, Cambridge 2011.
- Cooper, Richard/Cordellier, Dominique: Style et facture des dessins de Jean Cousin Fils, in: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 226–239.
- Copeland, Rita/Struck, Peter T. (Hgg.): The Cambridge Companion to Allegory, Cambridge 2010.
- Cornilliat, François: La couleur et l'écriture: le débat de Peinture et de Rhétorique dans la *Plainte du Désiré* de Jean Lemaire, in: Nouvelle Revue du XVI^e Siècle, 7 (1989), S. 7–23.
- Cornilliat, François: « Or ne mens »: couleurs de l'éloge et du blâme chez les 'Grands Rhétoriciens', Paris 1994.
- Cornilliat, François: Sujet caduc, noble sujet: La poésie de la Renaissance et le choix de ses arguments, Genf 2009.
- Cornilliat, François/Mühlethaler, Jean-Claude: Poésie, peinture et musique au XV^e siècle en France, in: Galand-Hallyn, Perrine/Hallyn, Fernand (Hgg.): Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle, Genf 2001, S. 576–596.
- Cowan, Bainard: Walter Benjamin's Theory of Allegory, in: New German Critique 22 (1981) = Special Issue on Modernism, S. 109–122.
- Cowling, David: Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France. Oxford 1998.
- Cowling, David: Figures for Text and Author in Late Medieval France and Burgundy: *Les Douze Dames de Rhétorique* (1463), in: Tucker, George Hugo (Hg.): Forms of the "medieval" in the "Renaissance": A Multidisciplinary Exploration of a Cultural Continuum, Charlottesville 2000, S. 143–154.

Literaturverzeichnis

- Cowling, David, Introduction, in: Chastelain, George/Robertet, Jean/Montferrant, Jean de: *Les Douze Dames de Rhétorique*, hg. von David Cowling, Genf 2002.
- Cox-Rearick, Janet: *François France, Roi, I: Chefs-d'œuvre de la Renaissance*. La collection de François 1^{er}, Antwerpen 1995.
- Crawford, Katherine: *The Sexual Culture of the French Renaissance*, Cambridge 2010.
- Croizat-Glazer, Yassana C: *The role of ancient Egypt in masquerades at the court of François I^{er}*. In: *Renaissance Quarterly* 66 (2013), S. 1206–1249.
- Cuntz, Michael/Söffner, Jan: *Einige Betrachtungen zur Poetik der mittelalterlichen Personifikation*, in: Moog-Grünwald, Maria/Penzenstadler, Franz/Becker, Norbert/Martin, Hannelore (Hgg.): *Retorica: Ordnungen und Brüche*. Beiträge des Tübinger Italianistentages [vom 25. bis zum 27. 03. 2004], Tübingen 2006, S. 283–301.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. 11. Auflage, Tübingen/Basel 1993 [1948].
- Damisch, Hubert: *Le jugement de Pâris*, Paris 2011.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Hermaphrodites in Renaissance France*, in: *Critical Matrix* 1, 5 (1985), S. 1–19.
- Dauvois, Nathalie: *Acrostiches et anagrammes du nom d'auteur à la Renaissance. Évolution et significations*, in: van Hemelryck, Tania/Timelli, Maria Colombo (Hgg.): « *Quant l'ung amy pour l'autre veille* ». *Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout 2008, S. 91–99.
- Dawson, David: *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*, Berkeley 1991.
- Day, Gail: *Allegory: Between Deconstruction and Dialectics*, in: *Oxford Art Journal* 22, 1 (1999), 103–118.
- De Bruyne, Edgar: *Études d'esthétique médiévale*. 2 Bde. Paris 1998 (1946).
- Deschaux, Robert: *Michault Taillevent: Un poète bourguignon du XV^e siècle*, Genf 1975.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London 1979.
- De Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.
- De Vos, Dirk: *Hans Memling: das Gesamtwerk*, Zürich 1994.
- De Wolf, Anouk: *L'allégorie en contexte: La mise en œuvre des personnifications dans le „Songe du Vieil Pèlerin“*, in: *Le Moyen français* 24/25 (1989), S. 251–263.
- De Wolf, Anouk: *Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézières*, in: Boutet, D. (Hg.): *Écriture et mode de pensée au moyen âge (8^e–15^e siècle)*, Paris 1993, S. 125–147.
- Delmarcel, Guy: *Flemish Tapestry: From the 15th to the 18th Century*, Tiel 1999.
- Delmarcel, Guy: *Los Honores: Flemish Tapestries for the Emperor Charles V. (on the occasion of the exhibition « Los Honores. The Tapestries of Charles V. » in the*

Sekundärliteratur

- Cultural Center A. Spinoy, Mechelen, 27. Mai bis 8. Oktober 2000), Antwerpen 2000.
- Delogu, Daisy: *Allegorical Bodies: Power and Gender in Late Medieval France*, Toronto 2015.
- Denny-Brown, Andrea: *How Philosophy Matters. Death, Sex, Clothes, and Boethius*, in: Burns, E. Jane (Hg.): *Medieval Fabrications. Dress, Textiles, Clothwork, and Other Cultural Imaginings*, New York 2004, S. 177–191.
- Deschaux, Robert: *Michault Taillevent. Un poète bourguignon du XV^e siècle*, Genf 1975.
- Desmond, Marilyn: *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, Minneapolis 1998.
- Destrée, Joseph: *Une Tapisserie d'Enghien. Étude*, Leuven 1895.
- Didron, Adolphe N.: *Christian Iconography: Or the History of Christian Art in the Middle Ages*, Bd. 1, London 1851.
- Dinshaw, Caroline: *Chaucer's Sexual Poetics*, Madison 1989.
- Diskant Muir, Carolyn: *Lay Bridegrooms of a Female Christ in Two Fifteenth-Century French Miniatures*, in: *Notes in the History of Art* 30, 4 (2011), S. 4–11.
- Drobinsky, Julia: *Machaut illustré dans le manuscrit Ferrell 1 (Ex. Vogüé): un cycle entre brouillage et surplus de sens*, in: Hériché-Pradeau, Sandrine / Pèrez-Simon, Maud (Hgg.): *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris 2013.
- Dodson, Joseph R.: *The "Powers" of Personification: Rhetorical Purpose in the "Book of Wisdom" and the "Letter of the Romans"*, Berlin 2008.
- Doggett, Laine E.: *When Lovers Recount their Own Stories*, in: *Textual Cultures* 11, 1–2 (2017), S. 17–41.
- Doudet, Estelle: *Le tain du miroir: l'art poétique dérobé des Douze Dames de Rhétorique*, in: *Pris-Ma tome*, 17/1, 33 (2001), S. 43–54.
- Doudet, Estelle: « *Finis allegoriae* ». Un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV^e–XVI^e siècles), in: Hüe, Denis / Longtin, Mario / Muir, Lynette (Hgg.): *Mainte belle œuvre faite. Étude sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls [Paradigme: Medievalia 54]*, Orléans 2005, S. 115–142.
- Doudet, Estelle: *Poétique de George Chastelain (1415–1475): Un cristal mucié en un coffre*, Paris 2005.
- Doudet, Estelle: *Théâtre de masques: allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles*, in: *Apparence(s) [online]*, 2 (2008), <http://apparences.revues.org/433>.
- Doudet, Estelle: *Alêtheia, jeux allégoriques et révélation de la vérité au théâtre (1430–1560)*, in: Wild, Francine (Hg.): *Le sens caché. Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Arras 2013, S. 117–139.

Literaturverzeichnis

- Doudet, Estelle: L'esthétique du rapport: l'habit des allegories au théâtre (XV^e–XVI^e siècle), in: Duport, Danièle / Mounier, Pascale (Hgg.): Voir l'habit. Discours et images du vêtement du Moyen âge au XVII^e siècle, Bern/ Berlin/ Frankfurt am Main 2015, S. 243–256.
- Doudet, Estelle: Moralités et jeux moraux: le théâtre allégorique en français, XV^e–XVI^e siècles, Paris 2018.
- Doutrepoint, Georges: La condamnation de Banquet de Nicole de La Chesnaye, Brüssel 1931.
- Doutrepoint, Georges: La littérature française a la cour des Ducs de Bourgogne. Philippe Le Hardi – Jean sans Peur – Philippe le Bon – Charles le Téméraire, Genf 1970.
- Dragonetti, Roger: La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Genf 1960.
- Dragonetti, Roger: La musique et les lettres. Études de littérature médiévale, Genf 1986.
- Dragonetti, Robert: Le mirage de sources: l'art du faux dans le roman médiéval, Paris 1987.
- Dressler, Alex: Personification and the Feminine in Roman Philosophy, Cambridge 2016.
- Drobinsky, Julia: L'Amour dans l'arbre et l'Amour au Coeur ouvert. Deux allegories sous influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut, in: Heck (Hg.) 2011, S. 273–303.
- Drobinsky, Julia: Médiatrices par intermittence, Espérance dans le Remède de Fortune de Guillaume de Machaut et Grâce de Dieu dans le Pèlerinage de Vie Humaine de Guillaume de Digulleville, in: Demaules, Mireille (Hg.): La Personnification du Moyen Age au XVIII^e siècle, Paris 2014.
- Dronke, Peter: Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism, Köln/Leiden 1974.
- Duchemin, Jacqueline (Hg.): Mythe et personnification, Paris 1980.
- Dülberg, Angelica: Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- Dulau, Robert / Albers, Géraldine: Peintures murales en France XII^e–XVI^e siècle, Paris 2013.
- Dundas, Judith: Allegory as a Form of Wit, in: Studies in the Renaissance 11 (1964), S. 223–233.
- Dunlop, Anne: Allegory, Painted and Poetic, and the Fictions of Trecento Art, in: Hoffmann, Annette / Jordan, Lisa / Wolf, Gerhard (Hgg.): Parlare dell'arte nel Trecento, Berlin / München 2020.
- Dunn-Lardeau, Brenda: La mise en fiction de l'histoire dans Le Palais de nobles Dames (1534), in: Vervacke, Sabine / Belleguic, Thierry / van der Schueren, Eric

Sekundärliteratur

- (Hgg.): *Les songes de Cléo: Fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, Saint-Nicolas 2006, S. 99–114.
- Duport, Danièle / Mounier, Pascale (Hgg.): *Voir l'habit: discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Bern / Berlin / Frankfurt am Main 2015.
- Duval, Amaury Pineu: *Les Fontaines de Paris, anciennes et nouvelles [...]*, Paris 1828.
- Duval, Frédéric / Pomel, Fabienne (Hgg.): *Guillaume de Digulleville: les Pèlerinages allégoriques*, Rennes 2008.
- Earp, Lawrence: *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLII, 3 (1989), S. 461–503.
- Earp, Lawrence: *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, London 2013.
- Eckhardt, Alexandre: *Rémy Belleau: Sa vie, sa Bergerie*, Genf 1969.
- Ebert, Adolf: *Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie*, Gotha 1856.
- Egidi, Francesco: *Le miniature dei codici Barberiniani dei "documenti d'amore"*, in: *L'Arte* 5 (1902), S. 1–20.
- Egidi, Francesco: *Un 'Trattato d'amore' inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 97 (1931), S. 49–70.
- Eichberger, Dagmar: *The 'tableau vivant' – an ephemeral art form in Burgundian civic festivities*, in: *Parergo* 6A (1988), S. 37–64.
- Eichberger, Dagmar: *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout / London 2002.
- Eichberger, Dagmar: *Moving Between Competing Courts: Jean Lemaire de Belges (1473–1515), Historiographer and Connoisseur*, in: *Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith*, Turnhout 2018, S. 236–246.
- Eisler, Colin: *Meisterwerke in Berlin: Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*, Köln / Ostfildern 1999, S. 155 und 158.
- Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder: über die magisch-religiöse Symbolik*, Frankfurt am Main 1998.
- Elsig, Frédéric (Hg.): *Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er} (Peindre en France à la Renaissance 1)*, Mailand 2011.
- Elsig, Frédéric (Hg.): *Fontainebleau et son rayonnement (Peindre en France à la Renaissance 2)*, Mailand 2012.
- Elsig, Frédéric (Hg.): *Peindre à Lyon au XVI^e siècle*, Mailand 2014.
- Emerson, Catherine: *Olivier de La Marche and the Rhetoric of Fifteenth-century Historiography*, Woodbridge 2004.
- Emerson, Catherine: *Who Witnessed and Narrated the 'Banquet of the Pheasant' 1454? A Codicological Examination of the Account's Five Versions*, in: *Fifteenth Century Studies* 28 (2003), S. 124–137.

Literaturverzeichnis

- Emmerson, Richard K.: A “large order of the whole”: Intertextuality and Interpic-
toriality in the Hours of Isabella Stuart, in: *Studies in Iconography* 28 (2007),
S. 51–110.
- Endres, Johannes (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraumes: der Schleier als Medium und
Metapher*, München 2005.
- Epurescu-Pascovici, Ionut: Le Chemin de Povreté et de Richesse and the Late
Medieval Social Imaginary, in: *French Historical Studies* 36, 1 (2013), S. 19–50.
- Esclapez, Raymond: „Le nu et le vêtu: l’Essai I, 36 de Montaigne: „De l’usage de se
vestir”. In: Christian Delmas / Françoise Gevrey (Hg.): *Nature et culture à l’âge
classique (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Toulouse 1997, S. 13–27.
- Erzgräber, Willi: Zum Allegorie-Problem, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und
Linguistik* 8, 30–31 (1978), S. 105–121.
- Eubanks, Peter: The Limits of Renaissance Aesthetics: Jean Lemaire de Belge’s 1504
Plainte du Désiré, in: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 70, 1 (2008),
S. 147–155.
- Evans, Michael: Boethius and an Illustration to the Bible historiale, in: *JWCI* 30, 1
(1967), S. 394–398.
- Evans, Michael: *Personification of the “artes” from Martianus Capella up to the End
of the Fourteenth Century*, London 1971.
- Evans, Michael: *Allegorical Woman and Practical Man: The Iconography of the
Artes Reconsidered*, in: Baker, Derek (Hg.): *Medieval Woman*, Oxford
1978, S. 305–328.
- Falleiros, Barbara: Fortune, Force d’ordre ou désordre chez Christine de Pizan, in:
Camenuae 5 (2010) ([https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/
media/2020-06/barbara_falleiros.pdf](https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/barbara_falleiros.pdf)).
- Fajen, Robert: *Die Lanze und die Feder: Untersuchungen zum Livre du Chevalier er-
rant* von Thomas III., Markgraf von Saluzzo, Wiesbaden 2003.
- Fenech Kroke, Antonella / Myara Kelif, Elinor / Nativel, Colette (Hgg.): *Le noyau et
l’écorce: les arts de l’allégorie, XV^e–XVII^e siècles: actes du colloque*, Rome, Villa
Medicis, 24–26 Mai 2006, Paris 2009.
- Fenech Kroke, Antonella: *Giorgio Vasari: la Fabrique de l’Allégorie: culture et fonc-
tion de la personnification au Cinquecento*, Florenz 2011.
- Fenech Kroke, Antonella: *Continuité ou rupture? Le langage de la personnification
dans les arts à l’aube des temps modernes*, in: Heck (Hg.) 2011, S. 371–383.
- Ferguson, Gary: *Queer (Re)Readings in the French Renaissance. Homosexuality,
Gender, Culture*, Aldershot 2008.
- Ferrand, Françoise: *Le mirage de l’image. De l’idole à l’icône intérieure chez
Guillaume de Machaut*, in: Scheidegger, Jean R. / Girardet, Sabine / Hicks, Éric

Sekundärliteratur

- (Hgg.): *Le Moyen Âge dans la modernité: mélanges offerts à Roger Dragonetti*, Paris 1996, S. 203–220.
- Ferré, Rose-Marie: L'art et le théâtre au Moyen Âge: jalons et perspectives, in: *Médiévales* 59, *Théâtres du Moyen Âge: textes, images et performances* (2010), S. 77–89.
- Ferré, Rose-Marie: Pour une « lecture performative » de l'œuvre de René d'Anjou? Le dialogue des arts dans le *Livre du Cœur d'Amours esprits* de Paris: écriture, peinture, spectacle, in: Bouchet (Hg.) 2011, S. 135–157.
- Ferré, Rose-Marie: René d'Anjou et les arts, Turnhout 2012.
- Field, Sean: From *Speculum Animae* to *Miroir de l'Âme*: The Origins of Vernacular Advice Literature at the Capetian Court, in: *Medieval Studies* 69 (2007), S. 59–110.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- Fleischmann, Suzanne: On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages, in: *History and Theory* 22, 3 (1983), S. 278–310.
- Fleming, John: *The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*, Princeton 1969.
- Fletcher, Angus: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/London 1964.
- Flum, Thomas: Die Titelbilder der ‚Bible historiale‘: zwischen Standardisierung und Personalisierung, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 18, 1 (2013), S. 62–86.
- Foehr-Janssens, Yasmina/Métry, Emmanuelle (Hgg.): *La Fortune: thèmes, représentations, discours*, Genf 2003.
- Fontaine, Marie Madeleine: *Stories Beyond Words*, in: *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale*, Los Angeles, New York, Paris 1994, S. 59–78.
- Fontaine, Marie Madeleine: Olivier de La Marche and Jean Lemaire de Belges. The Author and his Female Patron, in: *Kat. Ausst. Leuven* 2005, S. 221–229.
- Ford, Philip: Ronsard the Painter: A Reading of “Des Peintures contenues dedans un tableau”, in: *French Studies* 40, 1 (1986), S. 32–44.
- Ford, Philip: *Ronsard's Hymnes: A Literary and Iconographical Study*, Tempe, Arizona, 1997.
- Francomano, Emily C.: *Wisdom and her Lovers in Medieval and Early Modern Hispanic Literature*, New York 2008.
- Frank, Grace: *The Medieval French Drama*, Oxford 1954.
- Frank, Robert W.: The Art of Reading Medieval Personification-Allegory, in: *Journal of English Literary History* 20, 4 (1953), S. 237–250.
- Frappier, Jean: Jean Lemaire de Belges et les Beaux-Arts, in: *Actes du cinquième congrès international des Langues et Littératures modernes. Les langues et*

Literaturverzeichnis

- littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts, Florenz 1955, S. 107–114.
- Frappier, Jean: L'humanisme de Jean Lemaire de Belges, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 25, 2 (1963), S. 289–306.
- Freedberg, David: The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago 1989.
- Freigang, Christian: Fantasie et Ymaginacion: Selbstreflexion von Höflichkeit am provençalischen Hof unter Réne I, in: Freigang, Christian/Schmitt, Jean Claude (Hgg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter. La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge, München 2006, S. 209–243.
- Freigang, Christian: Margaretes Paradiesvogel. Vereinnahmungen des Fremden und Wunderbaren aus der Neuen Welt im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Grenzman, Ludger/Haye, Thomas/Henkel, Nikolaus/Kaufmann, Thomas (Hgg.): Wechselseitige Wahrnehmungen der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin/New York 2009, S. 73–99.
- Freytag, Wiebke: „Allegorie“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1 (1992), S. 330–393.
- Fricke, Beate: Matter and Meaning of Mother of Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things, in: Gesta 51, 1 (2012), S. 35–53.
- Friedman, Lionel: Text and Iconography for Joinville's Credo, Cambridge 1958.
- Gaborit, Jean René (Hg.): Michel Colombe et son temps, Paris 2001.
- Gabriele, Mino/Galassi, Cristina/Guerrini, Roberto (Hgg.): L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3–4 maggio 2012, Florenz 2013, S. 131–161.
- Gadoffre, Gilbert: La Révolution culturelle dans la France des humanistes: Guillaume Budé et François I^{er}. Mit einem Vorwort von Jean Céard, Genf 1997.
- Galderisi, Claudio: Personnifications, réifications et métaphores créatives dans le système rhétorique de Charles d'Orléans, in: Romania 114, 455/456, 3/4 (1996), S. 385–412.
- Galent-Fasseur, Valérie: Des deux arcs d'Amour à la maison de Fortune: grâces et disgrâces selon le Roman de la Rose, in: Gally, Michèle/Jourde, Michel (Hgg.): Le beau et le laid au Moyen Âge, Aix-en-Provence 2000, S. 105–121.
- Gally, Michèle/Jourde, Michel (Hgg.): L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance, Fontenay-aux-Roses 1995.
- Gally, Michèle: Miroir D'Oïseuse. Miroir de Dieu: théories de la vision et discours poétique dans le Roman de la Rose, in: Gally/Jourde (Hgg.) 1995, S. 13–35.
- Gardes-Tamine, Joëlle (Hg.): L'allégorie corps et âme: entre personnification et double sens. Aix-en-Provence 2002.

Sekundärliteratur

- Gaudio, Michael: *Engraving the Savage: The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis/London 2006.
- Geertz, Clifford: *Centers, Kings, and Charisma: Reflection on the Symbolics of Power*, in: Ben-David, Joseph / Clark, Terry Nichols (Hgg.), *Culture and its Creators. Essays in Honor of Edward Shils*, Chicago 1977, S. 150–171.
- Gertz, SunHee Kim: *Visual Power and Fame in René d'Anjou, Geoffrey Chaucer, and the Black Prince*, Palgrave 2010.
- Giannetti, Laura: *Lelia's Kiss: Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, Toronto 2009.
- Girault, Jean-Eudes (Hg.): *La poésie à la cour de François I^{er}*, Paris 2012.
- Girault, Pierre-Gilles / Amalvi, Christian / Sauvion, Valérie / Avisseau-Broustet, Mathilde (Hgg.): *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende* [publiée à l'occasion de l'Exposition « François I^{er}, Images d'un Roi » présentée au Château Royal de Blois du 3 juin au 10 septembre 2006], Paris 2006.
- Gisi, Marco: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Glasser, Richard: *Abstractum Agens und Allegorie im älteren Französisch*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 69 (1953), S. 43–122.
- Goldstein, Leonard: *The Origin of Medieval Drama*, Cranbury, NJ 2004.
- Gombrich, Ernst H.: *Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst* [zuerst 1948], in: Gombrich, Ernst H.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, S. 150–232 u. 275–284.
- Gombrich, Ernst H.: *Personification*, in: Bolgar, Robert R. (Hg.): *Classical Influences on European Culture A. D. 500–1500. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969*, Cambridge 1971, 247–257.
- Gramaccini, Norberto: *Die Kunst der Interpretation: italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin 2009.
- Grand-Dewyse, Camille: *Émaux de Limoges au temps des guerres de religion*, Rennes 2011.
- Grebe, Sabine: *Martianus Capella. „De nuptiis Philologiae et Mercurii“*. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Greene, Thomas M.: *Besieging the Castle of Ladies*, Binghampton, New York 1995.
- Greene, Virginia: *Le débat sur le Roman de la Rose*, Paris 2006.
- Grigg, Robert: *Flemish Realism and Allegorical Interpretation*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/2 (1987), S. 299 f.
- Grigsby, John (Hg.): *The Middle French Liber Fortunae*, Berkeley/Los Angeles 1967.
- Grove, Laurence: *Pour faire tapisserie? Moveable Woodcuts: Print/Manuscript, Text/Image at the Birth of the Emblem*, in: Graham, David (Hg.): *An*

Literaturverzeichnis

- Interregnum of the Sign: The Emblematic Age in France: Essays in Honour of Daniel S. Russell, Glasgow 2001, S. 95–119.
- Grove, Laurence: Emblems with Speech Bubbles, in: Saunders, Alison/Davidson, Peter (Hgg.): Visual Words and Verbal Pictures: Essays in Honour of Michael Bath, Glasgow 2005, S. 89–103.
- Gross, Kenneth: The Dream of the Moving Statue, Ithaca/New York 1992.
- Guenée, Bernard/Lehoux, François: Les Entrées Royales françaises de 1328 à 1515, Paris 1968.
- Guiffrey, Jules: Histoire de Tapisserie depuis le moyen âge à nos jours, Tours 1886.
- Guiffrey, Jules: Inventaires de Jean, duc de Berry: 1401–1416, 2 Bde., Paris 1894–1896.
- Guiffrey, Jules/Müntz, Eugène/Pinchart, Alexandre: Histoire générale de la tapisserie, 3 Bde., Paris 1878–1885.
- Guiffrey, Jules (Hg.): Inventaire des tapisseries de Charles VI, vendues ou dispersées par les Anglais de 1422 à 1435, in: Écoles de Chartes XLVIII (1887).
- Guigue, Georges: Entrée de Louis XII, le 17 juillet 1507, Lyon 1885.
- Guild, Elizabeth: Unsettling Montaigne. Poetics, Ethics and Affect in the Essais and other Writings, Cambridge 2014.
- Guillaume, Jean: La Galerie du grand écuyer. L'histoire de Troie au château d'Oiron, Chauray 1996.
- Guisset, Jacqueline: Les costumes d'apparat lors des fêtes de Bourgogne, le récit d'Olivier de La Marche, in: Cauchies, Jean-Marie/Guisset, Jacqueline (Hgg.): Du métier des armes à la vie de cour, de la forteresse au château de séjour: Familles et demeures aux XIV^e–XVI^e siècles, Turnhout 2005, S. 169–182.
- Guthrie, Stewart Elliot: Faces in the Clouds. A New Theory of Religion, New York/Oxford 1993, S. 124–130.
- Habert, François: L'Amant infortuné, in: Kat. Ausst. Chantilly 2001: L'art du manuscrit de la Renaissance en France, hg. von Valérie Auclair, Paris/Chantilly 2001, S. 38–44.
- Hagen, Susan K.: Allegorical remembrance. A Study of the « Pilgrimage of the Life of Man » as a Medieval Treatise on Seeing and Remembering, Athen/London 1990.
- Hallowell, Robert E.: Ronsard and the Gallic Hercules Myth, in: Studies in the Renaissance 9 (1962), S. 242–255.
- Hamburger, Jeffrey F.: Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion, in: Krüger, Klaus/Nova, Alessandro (Hgg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, Mainz 2000, 47–69.
- Hamburger, Jeffrey: Rewriting History. The Visual and the Vernacular in Late Medieval History Bibles, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, 124 (2005), S. 260–308.

Sekundärliteratur

- Hanna, Ralph III: Langland's Ymaginatif. Images and the Limits of Poetry, in: Dimmick, Jeremy / Simpson, James / Zeeman, Nicolette (Hgg.): Images, Idolatry, and Iconoclasm in the Medieval England. Textuality and the Visual Image, New York 2002, S. 81–94.
- Hansen, Dorothea: Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, Berlin 1995.
- Harf-Lancner, Laurence / Boutet, Dominique (Hgg.): Pour une mythologie du Moyen Âge, Paris 1988.
- Harms, Wolfgang: Homo Viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970.
- Harms, Wolfgang / Klaus Speckenbach (Hgg.): Bildhafte Rede in Mittelalter und Früher Neuzeit: Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, Tübingen 1992.
- Haverkamp, Anselm / Menke, Bettina: „Allegorie“, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Barck, Karlheinz u. a. Bd. 1, Stuttgart 2010 [2000], S. 49–100.
- Heck, Christian: L'*échelle céleste* dans l'art du Moyen Âge: une image de la quête du ciel, Paris 1997.
- Heck, Christian (Hg.): L'allégorie dans l'Art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27–29 Mai 2010), Turnhout 2011.
- Hedeman, Anne: Of Counselors and Kings. The Three Versions of Pierre Salmon's Dialogues, Urbana / Chicago 2001.
- Hedeman, Anne: Translating the Past. Laurent de Premierfait and Boccaccio's *Decasibus*, Los Angeles 2008.
- Heitmann, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit (Studi italiani 1), Köln / Graz 1958.
- Held, Julius: „Allegorie“. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. von Gall, Ernst / Heydenreich, L. H., Bd. 1, Stuttgart 1937, 346–365.
- Helffenstein, Iris: Wissenstransfer in Bildprogrammen des Trecento. Allegorie, Imitation und Medialität, Paderborn 2021.
- Heller-Roazen, Daniel: Fortune's Faces. The *Roman de la Rose* and the Poetics of Contingency, Baltimore 2003.
- Helmich, Werner: Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts, Tübingen 1976.
- Herm, Matthias: Festberichte. Studien zu Formen, Funktionen und Rezeption von Festschrifttum des 15. Jahrhunderts aus Burgund und dem Reich, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2016.
- Hess, Stefan / Lochman, Thomas: Basilea: Ein Beispiel städtischer Repräsentation in weiblicher Gestalt. Begleitpublikation zur Ausstellung „BASILEA – Die unbekannte Göttin“, 23. Mai – 11. November Skulpturhalle Basel, Basel 2001.

Literaturverzeichnis

- Higgott, Suzanne / Biron, Isabelle: Marguerite de France as Minerva: A Sixteenth-Century Limoges Painted Enamel by Jean de Court in the Wallace Collection, in: *Apollo* 159 (2004), S. 21–30.
- Hill, Jillian M. L.: The Medieval Debate on Jean de Meung's *Roman de la Rose*. Morality Versus Art, Lewiston/Queenston 1991.
- Hindman, Sandra: Christine de Pizan's „Epistre Othea“. Painting and Politics at the Court of Charles VI (Texts and Studies), Toronto 1986.
- Hochner, Nicole: Pierre Gringore: une satire à la solde du pouvoir?, in: *Fifteenth-Century Studies* 26 (2001), S. 102–120.
- Hochner, Nicole: Louis XII and the Porcupine: Transformations of a Royal Emblem, in: *Renaissance Studies* XV, 1 (2001), S. 17–36.
- Hochner, Nicole: Louis XII: les dérèglements de l'image royale, 1498–1515, Seyssel 2006.
- Hochstetler Meyer, Barbara: Marguerite de Navarre and the Androgynous Portrait of François I^{er}, in: *Renaissance Quarterly* 48, 2 (1995), S. 287–325.
- Hoffmann, George: Montaigne's Nudes. The Lost Tower Paintings Rediscovered, in: *Meaning and Its Objects: Material Culture in Medieval and Renaissance France* (Yale French Studies 110), New Haven 2006, S. 122–133.
- Hoffmann, Annette / Jordan, Lisa / Wolf, Gerhard (Hgg.): *Parlare dell'arte nel Trecento. Kunstgeschichten und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien* (I Mandorli 26), Berlin 2020.
- Honig, Edwin: *Dark Conceit. The Making of Allegory*, New York 1959.
- Houdoy, Jules: *Les tapisseries de haute-lisse. Histoire de la fabrication lilloise du XVI^e au XVIII^e siècle*, Lille 1871.
- Hourihane, Colum (Hg.): *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton 2000.
- Houlet, Jacques: *Les combats des vertus et des vices. Les psychomachies dans l'art*, Paris 1969.
- Hubert, Hans W.: Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: Poeschke, Joachim u. a. (Hgg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006 (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs* 496, 15), S. 31–54.
- Huchon, Mireille: Le recueil de vraie poesie française (1543) et ses avatars, in: Girault (Hg.) 2012.
- Hüe, Denis / Labère, Nelly: René d'Anjou, in: *ARLIMA* (<https://arlima.net/no/195>, aufgerufen am 08.11.2022)
- Hult, David: *Christine de Pizan: Debate of the Romance of the Rose*, Chicago 2010.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca 1987.

Sekundärliteratur

- Huot, Sylvia: Re-fashioning Boethius: Prose and Poetry in Chartier's *Livre de l'Espérance*, in: *Medium Aevum* 76, 2 (2007), S. 268–84.
- Hurlbut, Jesse D.: Processions in Burgundy: Late-Medieval Ceremonial Entries, in: Du Toit, Herman (Hg.): *Pageants and Processions: Images and Idiom as Spectacle*, Newcastle 2009, S. 93–106.
- Hyde, Elizabeth: *Cultivated Power: Flowers, Culture and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia 2005, S. 112 f.
- Jacquot, Dominique (Hg.): *Le musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Cinq siècles de peinture*, Straßburg 2006.
- Jacquot, Dominique (Hg.): *Peinture Flamande et hollandaise: XV^e-XVIII^e siècle: collection du Musée des Beaux Arts*, Straßburg 2009.
- Jacquot, Jean (Hg.): *Les Fêtes de la Renaissance I*, Paris 1956.
- Jacquot, Jean (Hg.): *Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint, Les Fêtes de la Renaissance II*, Paris 1960.
- Jacquot, Jean (Hg.): *Les Fêtes de la Renaissance III*, Paris 1975.
- Jaeger, Stephen: „Charismatic Body – Charismatic Text“, in: *Exemplaria* 9 (1997), S. 117–137.
- Jauß, Hans Robert: Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung, in: Jauß, Hans Robert/Köhler, Erich (Hgg.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 6: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg 1968, S. 146–244.
- Jeannot, Delphine: *Le Mécénat bibliophilique de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière*, Turnhout 2012.
- Jeuneau, Eouard: L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age XXIV* (1957), S. 35–100.
- Jeanroy, Alfred: *La Passion Notre Dame et le „Pelerinage de l'Amé“ de Guillaume de Digulleville*, in: *Romania* 36 (1907), S. 361–368.
- Jenkins, Michael F. O.: *Artful Eloquence. Jean Lemaire de Belges und the Rhetorical Tradition*, University of North Carolina 1980.
- Jennequin-Leroy, Marie / Minet-Mahy, Virginie: Allegorie et voies de sagesse chez Georges Chastelain et Jean Molinet: citation, images et analogie, in: *Medium Aevum* 79, 2 (2010), S. 225–249.
- Jodogne, Pierre: *Études sur Jean Perréal*, in: *Studi Francesi* 25 (1965), S. 83–86.
- Jonen, Gerda Anita: *Allegorie und späthöfische Dichtung in Frankreich*, München 1974.
- Joubert, Fabienne: *La Tapisserie Médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987.

Literaturverzeichnis

- Joubert, Fabienne: L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan, in: Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la renaissance, Limoges 2007, S. 103–120.
- Joukovsky, Françoise: La gloire dans la poésie française et néolatine du 16^e siècle: des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné, Genf 1969.
- Joukovsky-Micha, Françoise: Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la renaissance, Paris 1969.
- Joukovsky, Françoise: Le Bel objet. Les paradis artificiels de la Pléiade, Paris 1991.
- Jourdain, Charles: Des commentaires inédits de Guillaume de Conches et de Nicolas Triveth sur la Consolation de la Philosophie de Boèce, in: Jourdain, Charles: Excursion historiques et philosophiques à travers le Moyen Âge, Frankfurt am Main 1888 [Repr. 1966], S. 29–68.
- Jourdan, Jean-Pierre: Allégories et symboles de l'âme et de l'amour du beau, in: Le Moyen Age 102, 3 (2001), S. 455–480.
- Jubinal, Achille: Les anciennes tapisseries historiées, ou Collection des monumens [sic] les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du Moyen-Âge, à partir du XI^e au XVI^e siècle inclusivement, Paris 1838.
- Jubinal, Michel Louis Achilles: Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages jusqu'au XVI^e siècle, Paris 1840.
- Julien, Pascal: La sculpture toulousaine de la Renaissance: Des ateliers itinérants au foyer rayonnant, in: Boudon-Machuel, Marion (Hg.): La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches, Marseille 2009, S. 62–79.
- Julien, Pierre: La « Condamnation de Banquet » (XV^e–XVI^e s.), in: Revue d'histoire de la pharmacie 75, 272 (1987), S. 5–15.
- Jung, Marc-René: Étude sur le poème allégorique en France au moyen âge, Bern 1971.
- Jung, Marc-René: „Les ‚Douze Dames de Rhétorique‘.“ In: Wunderli, Peter (Hg.), Du mot au texte: actes du III^e Colloq. Internat. sur le Moyen Français. Düsseldorf, 17–19 septembre 1980, Tübingen 1982, S. 229–240.
- Kablitz, Andreas/Peters, Ursula (Hgg.): Mittelalterliche Literatur als Retextualisierung. Das Pèlerinage-Corpus des Guillaume de Deguileville im europäischen Mittelalter, Heidelberg 2014.
- Kamath, Stephanie A. Viereck Gibbs/Copeland, Rita: Medieval secular allegory: French and English, in: Copeland/Struck (Hgg.) 2010, S. 136–147.
- Kamath, Stephanie A. Viereck Gibbs: Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England, Cambridge 2012.
- Kamath, Stephanie A. Viereck Gibbs/Nievergelt, Marco (Hgg.): The *Pèlerinage* Allegories of Guillaume de Deguileville: Tradition, Authority and Influence, Woodbridge 2013.

Sekundärliteratur

- Kamath, Stephanie A. Viereck Gibbs / Karzewska, Kathryn: *The Book of The Love-Smitten Heart*, Routledge 2013.
- Kane, Tina: *The Troyes Mémoire. The Making of a Medieval Tapestry. With Excerpts from the Account Books of the Church of Sainte-Madeleine*, Woodbrige 2010.
- Kat. Ausst. Brügge 2008: *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur*. Kat. d. Ausst. Historisches Museum Bern, Bruggemuseum und Groeningemuseum Brügge, Stuttgart 2008.
- Kat. Ausst. Chantilly 2021: *Le Trait de la séduction. Dessins de l'école de Fontainebleau*, hg. v. Mathieu Deldicque, Chantilly 2021.
- Kat. Ausst. Ecouen 2015/16: *Une reine sans couronne. Louise de Savoie, mère de François I^{er}*; [exposition], 14 octobre 2015 – 1^{er} février 2016, Musée national de la Renaissance, château d'Écouen, hg. von Thierry Crépin-Leblond, Paris 2015.
- Kat. Ausst. Leuven 2005: *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*. Exhibition *Women of Distinction: Margaret of York and Margaret of Austria*, Mechelen, Lamot, 17 September – 18 December 2005, hg. von Dagmar Eichberger, Leuven u. a. 2005.
- Kat. Ausst. Limoges 2002: *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais*, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du Musée Municipal de l'Évêché de Limoges, hg. von Françoise Barbe und Véronique Notin, Limoges 2002.
- Kat. Ausst. Los Angeles. 1994: *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, hg. von Karen Jacobson, Los Angeles 1994.
- Kat. Ausst. Los Angeles 1995: *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France: Exposition Los Angeles*, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, 1. ov. 1994 – 1. janv. 1995, The Metropolitan Museum of Art, New York, 12. janv. – 19. mars 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20. avril – 10. juillet 1995, hg. von Georg Baselitz, u. a., Los Angeles 1995.
- Kat. Ausst. Lyon 2015: *Lyon Renaissance. Arts et humanisme*, hg. von Ludmila Virassamynaiken, Lyon / Paris 2015.
- Kat. Ausst. New York / Paris 2014: *Flowering of Medieval French Literature. „Au parler que m'aprist ma mere“*, hg. von Sandra Hindman und Ariane Bergeron-Foote, New York / Paris 2014.
- Kat. Ausst. Paris 1965: *Le XVI^e siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*. Paris, Petit Palais, octobre 1965 – janvier 1966, hg. von Roseline Bacou, Paris 1965.
- Kat. Ausst. Paris 1972: *L'École de Fontainebleau. Catalogue d'exposition*, hg. von Sylvie Béguin u. a., Paris 1972.

Literaturverzeichnis

- Kat. Ausst. Paris 1985: Ronsard: la trompette et la lyre: [Paris] Bibliothèque nationale, [12 juin – 15 septembre] 1985.
- Kat. Ausst. Paris 2004: Primate, maître de Fontainebleau, Paris, Musée du Louvre, 2004.
- Kat. Ausst. Paris 2010: France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance, hg. von Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris 2010.
- Kat. Ausst. Paris 2011: Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse. Expositions ... au Musée Lorrain à Nancy du 17 décembre 2011 au 11 mars 2012 et au Musée national de Renaissance – Château d'Ecouen, du 3 avril au 2 juillet 2012, hg. von Francine Roze, Paris 2011.
- Kat. Ausst. Paris 2013: Jean Cousin. Père et fils. Une famille de peintres au XVI^e siècle, hg. von Cécile Scaillez, Paris 2013.
- Kat. Ausst. Tours 2012: Tours 1500. Capitale des Arts, hg. von Béatrice de Chancel-Bardelot u. a., Paris/Tours 2012.
- Katzenellenbogen, Adolf: Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century, London 1939.
- Kauffmann, Martin: Satire, Pictorial Genre, and Illustrations in BN fr. 146, in: Bent/Wathey (Hgg.) 1998, S. 285–306.
- Kavalar, Ethan Matt: The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands, in: Netherlands Yearbook for History of Art 45, 1 (1994), S. 348–381.
- Kelly, Douglas: Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love. Madison/London 1978.
- Kelly, Douglas: Les visions du Paradis chez Jean de Meun et Alain de Lille: Contraires Choses? In: Bel/Braet (Hgg.) 2006.
- Kelly, Douglas: Christine de Pizan's Changing Opinion: A Quest for Certainty in the Midst of Chaos, Suffolk/Rochester 2007.
- Kelly, Douglas: Machaut and the Medieval Apprenticeship Tradition Truth, Fiction and Poetic Craft, Cambridge 2014.
- Kemp, Martin: From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation. Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: Viator 8 (1977), S. 347–398.
- Kemp, Wolfgang: Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Bamberg 1973.
- Kemper, Hans-Georg: Allegorische Allegorese. Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius), in: Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie [Symposium Wolfenbüttel 1978], Stuttgart 1979, S. 90–125.

Sekundärliteratur

- Kendrick, Laura: *Le Miroir de mariage: Mode d'emploi*, in: Deschamps, Eustache (Hg.): *Témoins et modèles. Littérature et société politique (XIV^e–XVI^e siècles)*, Paris 2008, S. 103–116.
- Kernodle, George R.: *From Art to Theatre*, Chicago 1943.
- Kessler, Eckhard: *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978.
- Kiening, Christian: *Personifikation. Begegnungen mit dem Fremd-Vertrauten in mittelalterlicher Literatur*, in: Brall, Helmut / Barbara Haupt / Urban Küsters (Hgg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, Düsseldorf 1994, 347–387.
- Kiening, Christian: *Das wilde Subjekt: Kleine Poetik der Neuen Welt*, Göttingen 2006.
- King, Catherine: *Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue*, in: Schweikhart, Gunther (Hg.): *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, Köln 1998, S. 69–91.
- King, Pamela M. (Hg.): *The Routledge Research Companion to Early Drama and Performance*, London 2016.
- Kipling, Gordon: *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford 1998.
- Kirchner, Friedrich: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, Heidelberg 1886.
- Knapp, Ethan / Johnston, Andrew James / Rouse, Margitta (Hgg.): *The Art of Vision: Ekphrasis in Medieval Literature and Culture*, Ohio State University Press 2015.
- Knecht, Robert Jean: *The French Renaissance Court*. New Haven 2008.
- Knecht, Robert J.: *Court Festivals as Political Spectacle: The Example of Sixteenth-Century France*, in: Mulryne, J.R. / Watanabe-O'Kelly, Helen / Shewring, Margaret (Hgg.): *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Bd. 1, Aldershot 2004, S. 19–31.
- Knight, Alan E.: *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester 1983.
- Knowlton, E. C.: *The Allegorical Figure Genius*, in: *Classical Philology* 15, 4 (1920), S. 380–384.
- Kocher, Suzanne: *Allegories of Love in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls*, Turnhout 2008.
- Kociszewska, Ewa: *War and Seduction in Cybele's Garden: Contextualizing the Ballet des Polonais*, in: *Renaissance Quarterly* 65, 3 (2012), S. 809–863.
- Kociszewska, Ewa: *Woven Bloodlines: The Valois Tapestries in the Trousseau of Christine de Lorraine, Grand Duchess of Tuscany*, in: *Artibus et Historiae* 37, 73 (2016), S. 335–363.
- König, Eberhard: *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996.
- König, Eberhard / Bartz, Gabriele: *Das Buch vom erfüllten Leben*, Luzern 2006.

Literaturverzeichnis

- Kooji, Suzanne: Poetic Imagination and the Paradigm of Painting in Early-Modern France, in: Nauta/Pätzold (Hgg.) 2004, S. 77–92.
- Koopmans, Jelle: « Et doit avoir un faux visage par derrière »: masques et apparences dans le théâtre profane français (1450–1550), in: *L'immagine riflessa* N. S. IX (2000), S. 267–283; Aubailly, Jean-Claude: Les masques de la communication dramatique à la fin du Moyen Âge, in: *L'Ancien théâtre en France et en Pologne*, Warschau 1992, S. 87–97.
- Koopmans, Jelle: « Et doit avoir un faux visage par derrière »: masques et apparences dans le théâtre profane français (1450–1550), in: *L'immagine riflessa* N. S. IX (2000), S. 267–283.
- Koopmans, Jelle: L'allégorie théâtrale au début du XVI^e siècle: le cas des pièces „profanes“ de Marguerite de Navarre, in: *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, New Series/Nouvelle Série 26, 4 (2002), S. 65–89.
- Koopmans, Jelle: La fin de Banquet, in: Hüe, Denis/Longtin, Mario/Muir, Lynette (Hgg.): *Mainte belle oeuvre faite. Etudes sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans 2005, S. 251–264.
- Koopmans, Jelle Rez.: George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002) (= *Textes Littéraires Français*, 549), in: *Speculum* 80/2 (2005), S. 554–556.
- Kopp, Laura: *Das Urteil des Paris. Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts*, Karlsruhe, 2017.
- Korteweg, Anne S. (Hg.): *Splendour, Gravity & Emotion. French Medieval Manuscripts in Dutch Collections*. Koninklijke Bibliotheek/Museum Meermanno-Westreenianum, Zwolle 2004.
- Kotula, Krzysztof: *Voir à travers le texte, lire à travers l'image. Les mécanismes de la lecture du manuscrit médiéval*, Berlin u. a. 2019.
- Kraft, Christine: *Die Liebesgarten-Allegorie der échecs amoureux*. Kritische Ausgabe und Kommentar, New York/Bern/Frankfurt am Main 1976.
- Krebber, Gerdi B./Kotting, G.: Jean Bellegambe en zijn Mystiek Bad voor Anchin, in: *Oud-Holland* 104 (1990), S. 123–139.
- Kritzman, Lawrence D.: *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance*, 1991.
- Krüger, Klaus/Nova, Alessandro (Hgg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000.
- Krüger, Klaus: *Hoc est enim corpus meum: Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts*, in: Poeschke, Joachim (Hg.): *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei: Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge*, Münster 2005, S. 221–244.

Sekundärliteratur

- Krüger, Klaus: Bildallegorien der italienischen Renaissance. Zur Hermeneutik visueller Topoi in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Frank, Thomas/Kocher, U./Tarnow, Ulrike (Hgg.): Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 193–207.
- Krüger, Klaus: Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento, Göttingen 2015.
- Krynen, Jacques: L'empire du roi: Idées et croyances politiques en France, XIII^e–XV^e siècle, Paris 1993.
- Kumler, Aden: Translating the Truth. Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England, New Haven 2011.
- Lacassagne, Miren: La figure de Fortune dans Le Livre de la Mutacion de Fortune de Christine de Pizan et la poésie d'Eustache Deschamps, in: Hicks, Eric/Gonzales, Diego/Simon, Philippe (Hgg.): Au Champ des Escriptions, III^e Colloque international sur Christine de Pizan, Paris 2000, S. 219–230.
- La Charité, Claude: La prosopopée chez Rabelais, in: Annie Cloutier/Catherine Dubeau/Pierre-Marc Gendron (Hgg.): Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime, Québec 2005, S. 9–19.
- Lagerlöf, Margaretha Rossholm: Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration, Farnham 2013.
- Lalanne, Ludovic (Hg.): Le Livre de Fortune. Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin: Publié d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de l'Institut, Paris 1883.
- Lallouette, Anne-Laure: La vieillesse dans le pèlerinage de vie humaine, in: Duval/Pomel (Hgg.) 2008, S. 215–228.
- Landes, Joan B.: Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in the Eighteenth-Century France, Ithaca/London 2001.
- Långfors, Arthur: *L'histoire de Fauvain*. Reproduction phototypique de 40 dessins du manuscrit fr. 571 de la Bibliothèque nationale (XIV^e siècle), précédée d'une introduction et du texte critique de Raoul le Petit par Arthur Långfors, Paris 1914.
- Langlois, M. E.: Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique, Paris 1902.
- Larcher, Albert: Essai sur les peintures décoratives des châteaux de Tanlay, de Maulnes et d'Ancy-le-Franc, in: Bulletin annuel de la Société d'Archéologie et d'Histoire du Tonnerrois 32 (1970), S. 79–87.
- Lash, Willem F.: Art. ‚Allegory‘, in: The Dictionary of Art 1 (1996), S. 651–664.
- Lassabatère, Thierry: La personnification de la France dans la littérature française du Moyen Âge. Autour d'Eustache Deschamps et Christine de Pizan, in: Kennedy, Angus J. u. a. (Hgg.): Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21–27 July 2000) Published in Honour of Liliane Dulac, Bd. 2, Glasgow 2002, S. 483–504.

Literaturverzeichnis

- Lassabatère, Thierry: *La cité des hommes: Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris 2011.
- Leach, Elizabeth Eva: *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician*, Leiden 2011.
- Leblond, Nathalie: *Le chanoine Pierre Odin, Commanditaire de la Peinture murale des Arts liberaux pour la bibliothèque capitulaire de la cathédrale du Puy-en-Velay*, in: Joubert, Fabienne (Hg.): *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e – XVI^e siècle)*, Paris 2006, S. 371–388.
- Le Briz-Orgeur, Stéphanie: *La réécriture du Pèlerinage de vie humaine dans La moralité de Bien Avisé et Mal Avisé*, in: Duval/Pomel (Hgg.) 2008, S. 365–392.
- Lecerclé, François: *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et Portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen 1987.
- Lecoq, Anne-Marie: *„Finxit“: Le peintre comme ‘fictor’ au XVI^e siècle*, Genf 1975.
- Lecoq, Anne-Marie: *D’après Pigghe, Nifo et Lucien: le rhétoricien Jean Thenaud et le déluge à la cour de France*, in: Zambelli, Paola (Hg.): *“Astrologi Hallucinati”: Stars and the End of the World in Luther’s Time*, Berlin/New York 1986, S. 215–237.
- Lecoq, Anne-Marie: *François I^{er} imaginaire. Imaginaire symbolique et politique à l’aube de la Renaissance française*, Paris 1987.
- Lecoq, Anne-Marie: *Les images symboliques de Louise de Savoie dans ses manuscrits*, in: *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin 1989, S. 130–135.
- Legaré, Anne-Marie: *Allégorie et arts de mémoire: un manuscrit enluminé de la librairie de Marguerite d’Autriche*, in: *Bulletin du bibliophile* 2 (1990), S. 314–344.
- Legaré, Anne-Marie: *Joanna of Castil’s Entry into Brussels: Viragos, Wise and Virtuous Women*, in: Green, Karen/Mews, Constant (Hgg.): *Virtue Ethics for Women 1250–1500*, Heidelberg/London/New York 2011, S. 177–186.
- Legaré, Anne-Marie: *Au prisme du féminin. Voir autrement la culture du Moyen Âge*, in: Hindman, Sandra/Adam, Elliot (Hgg.): *Au prisme du manuscrit. Regards sur la littérature française du Moyen Âge (1300–1550)*, Turnhout 2019, S. 161–178.
- Legros, Alain: *Travail de deuil et art de vivre: les deux inscriptions votives de la tour de Montaigne*, in: *Montaigne Studies* 9, 1 (1999), S. 139–140.
- Legros, Alain: *Essais sur poutres. Peintures et inscriptions chez Montaigne*, Paris 2000.
- Le Hir, Yves: *Indications scéniques dans la Moralité: Bien Advisé et Mal Advisé*, in: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 46 (1984), S. 399–405.
- Leproux, Guy Michel: *La Peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*, Paris 2001.

Sekundärliteratur

- Lestringant, Frank: *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde: XVI^e siècle*, Genf 1996.
- Lestringant, Frank: *Le Brésil de Montaigne: le Nouveau Monde des Essais (1580–1592) de Michel de Montaigne*, Paris 2005.
- Leuschner, Eckhard, Cesare Ripa et les masques de l'Imitation, in: Viatte, Françoise / Cordellier, Dominique / Jeammet, Violaine (Hgg.): *Masques, mascarades, mascarons*, [exposition, Paris, Musée du Louvre, 19 juin–22 septembre 2014] Paris, 2014, S. 167–179.
- Leutrat, Estelle: *Les débuts de la gravure sur cuivre en France: Lyon 1520–1565*, Genf 2007.
- Lewis, C. S.: *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford / New York 1958.
- Liebschütz, H.: *John Ridewall, Fulgentius Metaforalis*, Leipzig / Berlin 1926.
- Lindquist, Sherry C. M.: *Luxuriating in Poverty and Philosophy: Some Unusual Nudes in the Manuscripts of Louis of Bruges*, in: Blockmans, Wim u. a. (Hgg.): *Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference "The Splendour of Burgundy"*, Turnhout 2013, S. 325–334.
- Lindqvist Sandgren, Eva: *The Book of Hours of Johannete Ravenelle and the Parisian Book Illumination around 1400*, Uppsala 2002.
- Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatuur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg 2011.
- Logemann, Cornelia: *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der Vie de Saint Denis und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Köln / Wien 2009.
- Logemann, Cornelia: *Falsche Augenzeugen. Fingierte Echtheitsbeweise in spätmittelalterlicher Geschichtsschreibung*, in: Drews, Wolfram / Schlie, Heike (Hgg.): *Zeugen und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011, S. 77–98.
- Logemann, Cornelia: *Herrschaft als Rollenspiel. Allegorische Darstellungsverfahren im Spätmittelalter*, in: Lutz, Anja (Hg.): *Visibilität des Unsichtbaren*, Zürich 2011, S. 103–136.
- Logemann, Cornelia: *Mantel der Bilder – Mantel der Gedanken. Ripas Anti-Integumenta*, in: Logemann, Cornelia / Thimann, Michael (Hgg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011, S. 167–198.
- Logemann, Cornelia: *Personifikation und die Stufen des Erkennens. Das Beispiel spätmittelalterlicher Tugenddarstellungen*, in: Tarnow, Ulrike (Hg.): *Die Oberfläche der Zeichen. Bildallegorien der frühen Neuzeit in Italien und die Hermeneutik visueller Strukturen*, München / Paderborn 2015, S. 17–35.

Literaturverzeichnis

- Logemann, Cornelia: Unbestimmte Körper. Travestie als Bildaufgabe im Roman de Silence, in: Philipowski, Katharina u. a. (Hgg.): Heldris de Cornouailles: Roman de Silence. 04.–06. Oktober 2015, Kloster Bronnbach, Heidelberg 2020, S. 115–140.
- Logemann, Cornelia: Doppelte Evidenz? Allegorische Tableaus in Text und Bild, in: Wenzel, Franziska (Hg.): Vor Augen Stellen. Jenseits der Dichotomie von Text und Bild, Wiesbaden 2021, S. 223–239.
- Machovsky, Brenda (Hg.): Thinking Allegory Otherwise, Stanford 2010.
- MacLaren, Shelley: Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's I Documenti d'Amore, in: Falkenburg, Reindert Leonard / Melion, Walter S. / Richardson, Todd M. (Hgg.), Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe., Turnhout 2007, S. 71–95.
- MacLaren, Shelley: "Or guarda tu ...desta donna la forma": Francesco da Barberino's Poetic and Pictorial Invention, Emory University 2007.
- Maffei, Sonia (Hg.): Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. Atti del convegno, Università degli Studi di Bergamo (9–10 settembre 2009), Neapel 2010.
- Maffei, Sonia (Hg.): Vincenzo Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento, Rome 2013.
- Maissen, Thomas: Die Schöpfung der Helvetia in der bildenden Kunst und in der Dichtung, in: Hess, Stefan / Lochman, Thomas (Hgg.): Basilea. Ein Beispiel städtischer Repräsentation in weiblicher Gestalt (Begleitpublikation zur Ausstellung „BASILEA – Die unbekannte Göttin“ 23. Mai – 11. November Skulpturhalle Basel, Basel 2001, S. 84–101.
- Mâle, Émile: L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration, Paris 1908.
- Mâle, Émile: L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration, 4. Aufl., Paris 1931.
- Mâle, Émile: Die Gotik. Kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich, Stuttgart / Zürich 1986 [zuerst 1910].
- Mandowsky, Erna: Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, Hamburg 1934; Werner, Gerlind: Ripa's Iconologia. Quellen – Methoden – Ziele, Utrecht 1977.
- Marrache-Gouraud, Myriam: Rabelais aux confins des mondes possibles, Paris 2011.
- Marek, Heidi: Vom leidenden Ixion zum getrösteten Narziss: der antike Mythos im Werk von Pontus de Tyard, Frankfurt am Main 1999.
- Margolin, Jean-Claude: Aspects du Surréalisme au XVI^e Siècle: Fonction Allégorique et Vision Anamorphotique, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 19, 3 (1977), S. 503–530.
- Marot, Pierre: La „Condammation de Banquet“: la moralité et les tapisseries, in: Mém. Société nat. Antiquaires France 9, 3 (1954), S. 295–311.

Sekundärliteratur

- Marsengill, Katherine: Identity Politics in Renaissance France. Cellini's ‚Nymph of Fontainebleau‘, in: Athanor 19 (2001), 35–41.
- Marynissen. Roger H.: Laatmiddeleeuwse symboliek en de beeldtaal van Hieronymus Bosch, Brüssel 1977.
- Massing, Jean Michel: A New Work by François du Moulin and the Problem of Pre-Emblematic Traditions, in: Emblematica 2, 2 (1987), S. 249–271.
- Massing, Jean Michel (Hg.): Erasmian wit and proverbial wisdom. An illustrated moral compendium for François I; facsimile of a dismembered manuscript with introduction and description (Studies of the Warburg Institute 43), London 1995.
- Maupeu, Philippe: Bivium: L'Écrivain nattier et le Roman de la Rose, in: Duval, Frédéric / Pomel, Fabienne (Hgg.): Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques, Rennes 2008, S. 21–42.
- Maupeu, Philippe: Statut de l'image rhétorique et de l'image peinte dans le *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Deguileville; in: Le Moyen Age 114, 3 (2008), S. 509–530.
- Maupeu, Philippe: Pèlerins de vie humaine: autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Paris 2009.
- Maupeu, Philippe: Une image bien encontancée: L'iconographie du Livre de l'Espérance d'Alain Chartier (Manuscrit BnF fr. 126), in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33, 1 (2017), S. 189–209.
- Mazal, Otto: Der Aristoteles des Herzogs von Atri: Die Nikomachische Ethik in einer Prachthandschrift der Renaissance, Codex phil. gr. 4 aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Graz 1988.
- Mazzochi Diglio, Mariangela: La collaborazione di Ronsard e Nicolò dell'Abate per l'entrée di Carlo IX a Parigi (1571), in: Gruppo di studio sul Cinquecento francese (Hgg.): Ronsard e l'Italia. Atti del 1. Convegno del Gruppo di Studio sul Cinquecento francese, Fasano 1988, S. 127–138.
- McAllister Johnson, William, Numismatic Propaganda in Renaissance France: for E. Panofsky and his 67th Birthday, Print Quarterly XXXI (1968), S. 123–153.
- McAllister Johnson, W./Graham, Victor Ernest (Hgg.): Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de Medici: Festivals and Entries, 1564–66, Toronto 1980.
- McAllister Johnson, William: Manuscrits, maquettes et albums inédits: Antoine Caron et la Suite d'Arthémise, in: Le livre et l'image en France au XVI^e siècle, Cahiers V. L. Saulnier 6, Paris 1989, S. 121–134.
- McDonnell, Myles: Roman Manliness: ‚Virtus‘ and the Roman Republic, Cambridge 2006.

Literaturverzeichnis

- McDonough, Christopher: Paris, Bibliothèque Nationale de France lat. 15158: A Late Thirteenth Century Liber Catonianus from the Abbey of St. Victor, in: *Medieval Studies* 69 (2007), S. 299–327.
- McGowan, Margaret: Form and Themes in Henri II's Entry into Rouen, in: *Renaissance Drama* 1 (1968), S. 199–251.
- McGowan, Margaret: *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley 1985.
- McGowan, Margaret: *The Vision of Rome in Late Medieval France*, New Haven 2000.
- McGowan, Margaret: *Dance in the Renaissance. European Fashion, French Obsession*, London/New Haven 2008.
- McGowan, Margaret: Costumes pour la danse, in: *Revue de l'Art* 174 (2011), S. 43–49.
- McGowan, Margaret: Ronsard and the Visual Arts: A Study of Poetic Creativity, in: *JWCI* 78 (2015), S. 173–205.
- McGrady, Deborah L.: *Guillaume de Machaut and His Late Medieval Audience*, University of Toronto Press 2013.
- McKenzie, Allan Dean: *The Virgin Mary as the Throne of Solomon in Medieval Art*, New York 1965.
- McWebb, Christine: *Debating the Roman de la Rose: A Critical Anthology*, New York 2007.
- Meerhof, Kees: *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden 1986.
- Meier, Christel: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 1–69.
- Meier, Christel: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977.
- Melion, Walter / Ramakers, Bart (Hgg.): *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden/Boston 2016.
- Melion, Walter / Rothstein, Bret / Weemans, Michel (Hgg.): *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leiden 2015.
- Ménager, Daniel: Le jeu dans la vision poétique et politique de Ronsard, in: Ariès, Philippe / Margolin, Jean Claude (Hgg.): *Les jeux à la Renaissance: actes du XXIII^e Colloque international d'études humanistes*, Tours, Juillet 1980, Paris 1982, S. 310–321.
- Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna: Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München 1997.
- Mielke, Ursula: Art. ‚Sapientia‘, in: *LCI* 4 (1972), Sp. 39–43.
- Millar, Eric George: *An Illuminated Manuscript of La Somme le Roy, attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford 1953.

Sekundärliteratur

- Millar, Eric George: *The Parisian Miniaturist Honoré*, London 1959.
- Minet-Mahy, Virginie: *Quelques traces d'une « théorie du texte » dans l'allégorèse en moyen français. La fiction, moteur de la quête du sens ?*, in: *Le Moyen Age CX*, 3-4 (2004), S. 595-626.
- Minet-Mahy, Virginie: *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI*, Paris 2005.
- Minet-Mahy, Virginie: *L'iconographie du cœur et de la croix dans le Mortifiement de René d'Anjou et les Douze Dames de Rhétorique de George Chastelain*, in: *Le Moyen Age CX*, 3-4 (2007), S. 569-590.
- Minet-Mahy, Virginie: *L'Automne des images: pragmatique de la langue figurée chez George Chastelain, François Villon et Maurice Scève*, Paris 2009.
- Minta, Stephen: *Love Poetry in Sixteenth-Century France: A Study in Themes and Traditions*, Manchester 1977.
- Modersohn, Mechthild: *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997.
- Mommsen, Theodor E.: *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, in: *JWCI* 16 (1953), S. 178-192.
- Monfrin, Mario: *La Poétique de Chastelain et la 'Grande Rhétorique'*, in: *PMLA* 74, 4 (1959), S. 482-484.
- Monks, Peter Rolfe: *The Brussels Horloge de Sapience: Iconography and Text of Brussels, Bibliothèque Royale, MS. IV 111*, Leiden 1990.
- Monmerqué, Louis-Jean-Nicolas / Francisque, Michel: *Théâtre français au moyen-âge*, Paris 1839, S. 208-215.
- Moreau, John: *« Ce mauvais tabellion »: Satanic and Marian Textuality in Deguileville's Pèlerinage de l'Âme*, in: *Kamath/Nievergelt (Hgg.)* 2013, S. 113-128.
- Morganstern, Anne McGee: *High Gothic Sculpture at Chartres Cathedral, the Tomb of the Count of Joigny, and the Master of the Warrior Saints*, Pennsylvania 2011.
- Morton, Jonathan / Nievergelt, Marco / Marenbon, John (Hgg.): *The Roman de la Rose and the Thirteenth-Century Thought*, Cambridge 2020.
- Moureau, François: *Le Théâtre des voyages: Une scénographie de l'âge classique*, Paris 2005.
- Mroczkowski, Przemysław: *Mediaeval Art and Aesthetics in the Canterbury Tales*, in: *Speculum* 33, 2 (1958), S. 204-221.
- Mühlethaler, Jean-Claude: *«Un manifeste poétique de 1463: les »Enseignes« des Douze Dames de Rhétorique»*, in: *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V^e Colloque International sur le Moyen Français*, Milano, 6-8 mai 1985, Bd. 1, Mailand 1985, S. 83-101.
- Mühlethaler, Jean-Claude: *Fauvel au pouvoir: lire la satire médiévale*, Paris 1994.

Literaturverzeichnis

- Mühlethaler, Jean-Claude: Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse d'Adam de La Halle à Alain Chartier, in: Foehr-Janssens, Yasmina/Métry, Emmanuelle (Hgg.): La Fortune. Thèmes, représentations, discours, Genf 2003, S. 177–206.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Culture de clerc et réalité curiale: le séjour d'honneur d'Octovien de Saint-Gelais ou les failles de l'idéal, in: Freigang, Christian/Schmitt/Jean-Claude (Hgg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Mittelalter, Berlin 2006, S. 263–286.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Ein dichterisches und politisches Manifest in Lausanne: zur Interpretation des Breviaire des Nobles und der Douze Dames de Rhétorique in den Fresken des Schlosses Saint-Maire aus literaturhistorischer Sicht, in: Lutz, Eckart Conrad/Rigaux, Dominique (Hgg.): Paroles des murs: peinture murale, littérature et histoire au Moyen Âge, in Zusammenarbeit mit Stefan Matter, Grenoble 2007, S. 91–105.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Entre amour et politique: la fable d'Hermaphrodite à la fin du Moyen Âge. Pour une relecture du Lay amoureux d'Eustache Deschamps, in: Lassabatère, Thierry/Lacassagne, Miren (Hgg.): Eustache Deschamps, témoin et modèle: Littérature et société politique, XIV^e–XVI^e siècles, Paris 2008, S. 11–32.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Du grotesque à la satire, du rire à la morale. Le dialogue entre texte et image dans le Roman de Fauvel, in: Wetzel, René/Flückiger, Fabrice (Hgg.): Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Âge. Approches méthodologiques et pratiques, Zürich 2009, S. 182–190.
- Müller, Catherine M.: Like Mother Like Daughter: Moral and Literary Virtues in French Renaissance Women's Writings, in: Green, Karen/Mews, Constant (Hgg.): Virtue Ethics for Women 1250–1500, Heidelberg/London/New York 2011, S. 164–176.
- Müller, Jürgen: Cesare Ripa und die Gegenreformation, in: De zeventiende eeuw 11, 1 (1995) S. 56–66.
- Müller, Wolfgang G.: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981.
- Müntz, Eugene: La Tapisserie, Paris 1890.
- Müntz, Eugène: Tapisseries allégoriques inédites ou peu connues. Les vertus et les vices de la collection de M. le baron d'Hunolstein; les moralités de la collection de M. Peyre; le triomphe de la pauvreté de la collection de M. Patenotre, in: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, 9, 1 (1902), S. 95–122.
- Moureau, François: Le Théâtre des voyages: Une scénographie de l'âge classique, Paris 2005.

Sekundärliteratur

- Murphy, Neil: *Ceremonial Entries, Municipal Liberties and the Negotiation of Power in Valois France, 1328–1589* (Rulers and Elites. Comparative Studies in Governance 7), Leiden/Boston 2016.
- Murphy, Stephen: *Catherine, Cybele, and Ronsard's Witnesses*, in: Long, Kathleen (Hg.): *High Anxiety. Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Kirksville 2002, S. 55–70.
- Nagel, Alexander: *Art as Gift: Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance*, in: Gadi Algazi, Valentin Groebner, Bernhard Jussen (Hgg.): *Negotiating the Gift. Pre-modern Figurations of Exchange*, Göttingen 2003, S. 319–360.
- Nagel, Alexander/Pericolo, Lorenzo (Hgg.): *Subject as Aporia*, Farnham u. a. 2010.
- Natale, Mauro: *Gaspard Masery, artista gentiluomo a cavao delle Alpi*, in: Natale, Mauro/Romano, Serena (Hgg.): *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*. Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002, Rom 2007, S. 335–370.
- Nativel, Colette: *Quand l'écorce révèle le noyau: Les peintres et l'allégorie à la Renaissance*, in: Fenech Kroke/Myara Kelif/Nativel (Hgg.) 2009, S. 9–34.
- Nauta, Lodi/Pätzold, Detlev (Hgg.): *Imagination in the Later Middle Ages and Early Modern Times*, Leuven 2004.
- Nelson, Robert S.: *Visuality before and beyond the Renaissance*, Cambridge 2000.
- Newman, Barbara: *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley/Los Angeles 1989.
- Newman, Barbara: *God and the Goddesses: Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia 2003.
- Nievergelt, Marco: *The Quest for Chivalry in the Waning Middle Ages: The Wanderings of René d'Anjou and Olivier de la Marche*, in: *Fifteenth Century Studies* 36 (2011), S. 137–167.
- Nievergelt, Marco: *Allegorical Quests from Deguileville to Spenser*, Cambridge 2012.
- Nolan, Barbara: *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton 1977.
- Nordenfalk, Carl: *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, in: *JWCI* 48, 1 (1985), S. 1–22.
- Norman, Joanne S.: *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York 1988.
- Normington, Katie: *Gender and Medieval Drama*, Cambridge 2004.
- Notin, Véronique: *Les émailleurs limousins à la Renaissance*, in: Cassagnes-Brouquet, Sophie, Nore, Geneviève, Yvernault, Martine (Hgg.): *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, colloque international, Limoges 2007, S. 339–357.

Literaturverzeichnis

- Nugent, Georgia: *Allegory and Poetics: The Structure and Imagery of Prudentius' 'Psychomachia'*, Frankfurt am Main 1985.
- Nugent, Georgia: *Virtus or Virago? The Female Personification of Prudentius's Psychomachia*, in: Hourihane (Hg.) 2000, S. 13–28.
- O'Conner, Eugene: *Beccadelli, Antonio, 1394–1471: Hermaphroditus / Antonio Panormita*, Oxford 2010.
- Ohly, Friedrich: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89, 1 (1958), S. 1–13.
- Olson, Rebecca: *Behind the Arras: Tapestry Ekphrasis in Spenser and Shakespeare*, PHD Brandeis University 2008, UMI Dissertations.
- Olson, Rebecca: *Arras Hanging: The Textile that Determined Early Modern Literature and Drama*, Lanham/Maryland 2013.
- Oster-Stierle, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.
- Otter, Monika: *Baudri de Bourgueil, To Countess Adela*, in: *Journal of Medieval Latin* 11 (2001), S. 61–142.
- Oulmont, Charles: *La fresque de la Tour de la Ligue au château de Tanlay*, in: *Revue de l'art* II (1933), S. 183–184.
- Oursel, Hervé/Fritsch, Julia (Hgg.): *Henri II et les arts. Actes du colloque international École du Louvre et musée national de la Renaissance – Écouen. 25, 26 et 27 septembre 1997*, Paris 2003.
- Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Nachwort zur Neuauflage von Dieter Wuttke, Berlin 1997 [zuerst 1930].
- Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Harvard 1953.
- Panofsky, Erwin und Dora: *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1956.
- Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*, Köln 1975 [zuerst engl. 1955].
- Parent, Joseph-Marie (Hg.): *Les Gloses de Guillaume de Conches sur la Consolation de Boèce: La doctrine de la création dans l'école de Chartres [PIEMO 8]*, Paris 1938, S. 124–136.
- Paris, Louis: *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, Reims 1843.
- Parshall, Peter W./Landau, David (Hgg.): *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven 1994.
- Partsch, Susanna: *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz: der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981.

Sekundärliteratur

- Parussa, Gabriella: «Veoir», «oir» et «entendre». L'Épître Othea et le cycle iconographique de deux manuscrits, in: Amatuzzi, Antonella / Cifarelli, Paola (Hgg.): Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello (Franco-italica 23-24), Alessandria 2004.
- Paupert, Anne: «Soubz figure de metaphore »: théorie et pratique de l'allégorie chez Christine de Pizan, ou: « Poetria Nova » au début du XV^e siècle, in: Collet, Olivier / Foehr-Janssens, Yasmina / Messerli, Sylviane (Hgg.): « Ce est li fruis selonc la letre »: Mélanges offerts à Charles Méla, Paris 2002, S. 511-526.
- Paxson, James J.: The Poetics of Personification, Cambridge 1994.
- Paxson, James J.: Gender Personified, Personification Gendered, and the Body Figuralized in Piers Plowman, in: Yearbook of Langland Studies 12 (1998), S. 65-96.
- Paxson, James J.: Personification's Gender, in: Rhetorica 16, 2 (1998), S. 149-179.
- Pépin, Jean: Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes, Paris 1976.
- Pépin, Jean: La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante, Paris 1987.
- Pépin, Jean: La théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande, in: Picone, Michelangelo / Crivelli, Tatiana (Hgg.): Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), Florenz 1999.
- Perkinson, Stephen: *Engin* and *artifice*: Describing Creative Agency at the Court of France, c. 1400, in: Gesta 41, 2 (2002), S. 51-67.
- Perkinson, Stephen: Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth-century Theories of Representation, in: Areford, Davis S. / Rowe, Nina A. (Hgg.), Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences; Essays in Honor of Sandra Hindman, Aldershot 2004, S. 13-35.
- Perrier, Simone: Montrer, Démontrer. Quelques modalités du visible dans la poésie du XVI^e siècle, in: Gally / Jourde (Hgg.) 1995, S. 37-52.
- Peters, Ursula: Werkauftrag und Buchübergabe. Textentstehungsgeschichten in Autorbildern volkssprachiger Handschriften des 12.-15. Jahrhunderts, in: Kapfhammer, Gerald / Löhr, Wolf-Dietrich / Nitsche, Barbara (Hgg.): Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2007, S. 25-62.
- Peters, Ursula: Das Ich im Bild: Die Figur des Autors in volkssprachlichen Bilderhandschriften, Köln / Wien 2008.
- Petey-Girard, Bruno / Bokdam, Sylviane (Hgg.): François Habert, poète français (1508?-1562?), Paris 2014.
- Petit de Julleville, Louis: Les Mystères, 2 Bde., Paris 1880.
- Pfeiffenberger, Selma: The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua, Bryn Mawr College 1966.

Literaturverzeichnis

- Pfisterer, Ulrich Rez.: Kemp, Martin: Der Blick hinter die Bilder: Text und Kunst in der italienischen Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), S. 432–440.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): Woeiriot de Bouzey, Pierre: Antiquarum statuarum urbis romae liber primus (um 1575), Heidelberg 2012.
- Pfisterer, Ulrich: Europa 1507. Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der Tabula Cebetis, in: Kat. Ausst. Bern 2021: Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock, hg. von Annette Kranen, Urte Krass und Nina Zimmer, Bern 2021, S. 25–43.
- Philipowski, Katharina: Erzählte und beschriebene Körper: ‚Allegorische Subversion‘ in der Epik des hohen und späten Mittelalters, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75, 3 (2001), S. 363–386.
- Philipowski, Katharina: Der geformte und der ungeformte Körper: zur ‚Seele‘ literarischer Figuren im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 123, 1 (2004), S. 67–86.
- Philipowski, Katharina: Die Grenze zwischen „histoire“ und „discours“ und ihre narrative Überschreitung: zur Personifikation des Erzählens in späthöfischer Epik, in: Knefelkamp, Ulrich (Hg.), Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Berlin 2007, S. 270–284.
- Philips, Helen: Chaucer and Deguileville: The ‚ABC‘ in Context, in: Medium Aevum 62 (1993), S. 1–19; Mroczkowski 1958.
- Piaget, Jean: La représentation du monde chez l'enfant, Paris 1926.
- Pierguidi, Stefano: Guivanni Guerra and the Illustrations to Ripa's Iconologia, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 61 (1999), 158–175.
- Pierguidi, Stefano: Un anonimo repertorio di personificazioni della fine del Cinquecento, in: Studi Romani 53 (2005), S. 51–93.
- Pierguidi, Stefano: „Dare forma humana a l'honore et a la virtù“. Giovanni Guerra (1544–1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa, Rom 2008.
- Plett, Heinrich F.: Rhetorik der Affekte: englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance, Tübingen 1975.
- Plett, Heinrich F.: Rhetoric and Renaissance Culture, Berlin/New York 2004.
- Poeschke, Joachim: Palasttugenden, in: Weigel, Thomas/Poeschke, Joachim (Hgg.): Leitbild Tugend: die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts, Münster 2013, S. 9–33.
- Pointon, Marcia: Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908, Cambridge 1990.
- Poirion, Daniel: Le poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, Genf 1965.

Sekundärliteratur

- Poirion, Daniel/ Angelo, Gretchen V.: Literature as Memory: „Wo die Zeit wird Raum“, in: Amer, Sahar (Hg.): Rereading Allegory. Essays in memory of Daniel Poirion, New Haven 1999, S. 33–46.
- Poirion, Daniel/ Weber, Caroline (Übers.): “Mask and Allegorical Personification”, in: Amer (Hg.) 1999, S. 13–32.
- Polleroß, Friedrich: Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info 4 (1993), S. 17–36.
- Pollet, Christophe: Les gravures d’Étienne Delaune (1518–1583), Villeneuve d’Asq 2002.
- Pomel, Fabienne: Allégorie et anamorphose: l’exercice d’une double vue, in: Gally/ Jourde (Hgg.) 1995, S. 251–270.
- Pomel, Fabienne: La théatralité des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville, in: Hüe, Denis/ Smith, Darwin (Hgg.): Maistre Pierre Pathelin: lectures et contextes, Rennes 2000, S. 159–170.
- Pomel, Fabienne: Les voies de l’au-delà au Moyen Âge, Paris 2001. Pomel, Fabienne: Revêtir la lettre nue: L’allégorie sous le signe du désir et du manque, in: Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e–XIII^e siècles). Actes du 25^e colloque du CUER MA 2–3–4 mars 2000, Aix-en-Provence 2001, S. 299–311.
- Pomel, Fabienne: L’Épisode de Rude Entendement – Mots et choses, bons et mauvais lecteurs, du ‘Roman de la Rose’ au ‘Pèlerinage de vie humaine’ et d’une version l’autre, in: Kablitz, Andreas/ Peters, Ursula (Hgg.): Mittelalterliche Literatur als Retextualisierung, Heidelberg 2014, S. 265–286.
- Pomel, Fabienne: Généalogie d’un ‘vrai signe’ politique ou l’investiture allégorique dans le *Roman de la fleur de lys* de Guillaume de Digulleville, in: Cassard, Jean-Christophe/ Gaucher, Élisabeth/ Kerhervé Jean (Hgg.): Vérité poétique, vérité politique: mythes, modèles et idéologies politiques au Moyen Âge, Brest 2007, S. 327–341.
- Pomel, Fabienne: Visual Experiences and Allegorical Fiction: The Lexis and Paradigm of Fantasie in Jean de Meun’s Rose, in: Morton, Jonathan/ Nievergelt, Marco/ Marenbon, John (Hgg.): The Roman de la Rose and the Thirteenth-Century Thought, Cambridge 2020, S. 45–64.
- Pot, Olivier: De l’aliénation topique à la topique du sujet, in: Pot, Olivier (Hg.): Émergence du sujet: de l’Amant vert au Misanthrope, Genf 2005, S. 49–112.
- Pradel, Pierre: Les autographes de Jean Perréal, in: Bibliothèque de l’École des chartes 121 (1963), S. 132–186.
- Puttenham, George: The Arte of English Poesie, hg. von G. D. Willcock und A. Walker, Cambridge 1970 [1936], S. 137f
- Quilligan, Maureen: The Allegory of Female Authority: Christine de Pizan’s *Cité des Dames*, Ithaca/ London 1991.

Literaturverzeichnis

- Quilligan, Maureen: *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Itaca / London 1992.
- Rampley, Matthew: *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, in: *The Art Bulletin* 79, 1 (1997), S. 41–55.
- Randall, Michael: *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore / London 1996.
- Ransom, Lynn: *Innovation and Identity: A Franciscan Program of Illumination in the Verger de soulas* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 9220), in: Hourihane, Colum (Hg.): *Insights and Interpretations: Studies in Celebration of the Eighty-fifths Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton 2002, S. 85–105.
- Rastall, Richard: *Female Roles in All-Male Casts*, in: *Medieval English Theatre* 7, 1 (1985), S. 25–51.
- Ratkowitsch, Christine: *Descriptio picturae: die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991.
- Reeser, Todd W.: *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, Chapel Hill 2006.
- Regalado, Nancy Freeman: *Allegories of Power: The Tournament of Vices and Virtues in the Roman de Fauvel* (BN MS Fr.146), in: *Gesta* 32, 2 (1993), S. 135–146.
- Regond, Annie: *Les peintures murales de la Renaissance au château de Busset* (Allier), in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 41, 2 (1979), S. 245–253.
- Regond, Annie: *La peinture murale du XVI^e siècle dans la région Auvergne, Clermont-Ferrand* 1983.
- Reichlin, Susanne: *Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur: Methodische Vorüberlegungen*, in: Herberichs, Cornelia / Reichlin, Susanne (Hgg.): *Kein Zufall: Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen 2011, S. 11–49.
- Reynolds, Catherine: *'Les Angloys, de leur droivte nature, veullent touzjours guerrier': Evidence for Painting in Paris and Normandy*, in: Allmand, Christopher (Hg.): *Power, Culture and Religion in France c. 1350–c. 1550*, Woodbridge 1989, S. 37–56.
- Reix, Delphine: *La Cité des Dames de Christine de Pizan: figures mythologiques et historiques, une utopie?*, in: Cassard, Jean-Christophe / Gaucher, Elisabeth / Kerhervé, Jean (Hgg.): *Vérité poétique, Vérité politique. Mythes, modèles et idéologies politiques au Moyen Âge*, Brest 2007, S. 343–361.
- Reno, Christine / Dulac, Liliane: *The Livre de l'advison Cristine*, in: Altmann, Barbara K. / McGrady, Deborah L. (Hgg.): *Christine de Pizan: A Casebook*, New York 2003, S. 199–214.

Sekundärliteratur

- Rice, Winthrop H.: Deux poèmes sur la chevalerie, le Breviaire des nobles et le Psautier des vilains de Michaut Taillevent, in: *Romania* 75 (1954), S. 54–97.
- Richards, Penny: Rouen and the Golden Age: The Entry of Francis I, 2 August 1517, in: Allmand, Christopher (Hg.): *Power, Culture and Religion in France c. 1350–c. 1550*, Woodbridge 1989, S. 117–130.
- Riehle, Wolfgang: *Englische Mystik des Mittelalters*, München 2011.
- Rigolot, François: *Le texte de la Renaissance: des rhétoriciens à Montaigne*, Genf 1982.
- Ring, Grete: *A Century of French Painting, 1400–1500*, London 1949.
- Robertson Jr., Durant Waite: The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory, in: *Speculum* 26, 1 (1951), S. 24–49.
- Robertson Jr., Durant Waite: *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*, Princeton 1962.
- Robinson, Olivia: Chantilly, Musée Condé, Ms. 617: *Mystères as Convent Drama*, in: Happé, Peter / Hüsken, Wim (Hgg.): *Les Mystères: Studies in Genre, Text and Theatricality*, *Ludus* 12, Amsterdam 2012, S. 93–118.
- Ross, David J. A.: Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket, in: *JWCI* 11 (1948), S. 112–142.
- Rothstein, Marian: *The Androgyne in Early Modern France: Contextualizing the Power of Gender*, New York 2015.
- Roudaut, François: Remarques à propos de l'influence de la kabbale sur quelques poètes français du XVI siècle, in: Bertaud, Madeleine (Hg.): *La littérature française au croisement des cultures: colloque des 5–8 mars, Genf 2009*, S. 139–154.
- Rouse, Richard H. / Rouse, Mary A.: *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500. Illiterati et uxorati. 2 Bde.*, Turnhout 2000.
- Roux, Brigitte: *Mondes et miniatures: L'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*, Paris 2009.
- Rouy, François: *L'esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier*, Genf 1980.
- Ruby, Sigrid: Das Porträt der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard, in: Roggendorf, Simone / Ruby, Sigrid (Hgg.): *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, Marburg 2004, S. 71–86.
- Ruby, Siegrid: *Mit Macht verbunden: Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*, Freiburg i. Br. 2010.

Literaturverzeichnis

- Runnalls, Graham A.: Études sur les mystères: un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie, Paris 1998.
- Runnalls, Graham: Les Mystères français imprimés: une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français, Paris 1999.
- Russel, Daniel: Emblematic Discourse in Renaissance French Royal Entries, in: Russel/Visentin 2007.
- Russel, Nicolas/Visentin, Hélène (Hgg.): French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text, Toronto 2007.
- Russell, Stephen J.: Allegoresis: The Craft of Allegory in Medieval Literature, New York 1988.
- Rüthemann, Julia: Die Geburt der Dichtung im Herzen. Untersuchungen zu Autor-schaft, Personifikation und Geschlecht im *Minnesang*, im *Parzival*, in *Der Welt Lohn* und im *Roman de Silence*, Berlin 2021
- Salmi, Mario: Italienische Buchmalerei, München 1956.
- Sandler, Lucy Freeman: Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary, in: *The Art Bulletin* 66, 1 (1984), S. 73–96.
- Saulnier, Verdun-Louis: Dans le cercle des Palinods rouennais: Richard de La Porte, Adrien de Saint-Gelais, Nicolas Boyssel et quelques autres auteurs de la Renaissance, d'après un manuscrit étudié, in: *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* 1952, S. 143–162, 182–19, 239–251.
- Saunders, Alison: Whose intellectual Property? The "Liber Fortunae" of Jean Cousin, Imbert d'Anlézy or Ludovic Lalanne, in: Grove, Laurence (Hg.): *Emblems and the Manuscript Tradition*, Glasgow 1997, S. 19–62.
- Schade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigel, Sigrid: Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung, in: Schade, Sigrid/Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hgg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 1–7.
- Schaefer, Ursula (Hg.): *Artes im Mittelalter: Wissenschaft – Kunst – Kommunikation*, Berlin 1999.
- Scharrer, Margret: Klangliche Inszenierungen. Burgunds Herzöge als Klangkörper, in: *Das Mittelalter* 27/1 (2022), S. 91–109.
- Scheid, John/Svenbro, Jesper: *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Harvard 2001 [zuerst frz. 1994].
- Scheller, Robert: Charles VIII et Louis XII: Leur role dans la protection des arts, in: Bräm, Andreas/Mariaux, Pierre-Alain (Hgg.): *À ses bons commandements: La commande artistique en France au XV^e siècle*, Neuchâtel 2014, S. 293–308.
- Schmidt, Leopold: Maler-Regisseure des Mittelalters: Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitglieder des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa, in: *Maske und Kothurn* 4 (1958), S. 55–78.

Sekundärliteratur

- Schmitt, Jean-Claude: Les images classificatrices, in: Bibliothèque de l'École des chartes 147 (1989), S. 311–341.
- Schneegans, F. E.: À propos d'une note sur une fresque mythologique du XVI^e siècle, in: Humanisme et Renaissance II/4 (1935), S. 441–444.
- Scheuer, Hans Jürgen: Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 11 (2006), S. 53–70.
- Scheuermann-Peilicke, Wolfgang: Licht und Liebe: Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Schulze Altcapenberg, Hein-Thomas/Grabow, Wulfa-Maria: Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Berlin 1995.
- Schüßler, Gosbert: „Die Tugend auf dem Felsenberg“: eine Komposition Pinturicchios für das Paviment des Domes von Siena, in: Althoff, Gerd (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 2004, S. 435–497.
- Schwam-Baird, Shira: Text and Image in „Le Mortifiement de Vaine Plaisance“ and „Le Livre du Cœur d'Amours Espris“ by René d'Anjou: Toward a Semiotics of Medieval Manuscript Illumination, Tulane 1994.
- Schwam-Baird, Shira: The Crucified Heart of René d'Anjou in Text and Image, in: Fifteenth Century Studies 25 (2000), S. 228–252.
- Schwarz, Michael Viktor: Giottos Pictor. Giottos Werke, 3 Bde. Bd. 1: Giottos Leben: mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari (zusammen mit Pia Theis); Bd. 2: Giottos Werke (Mitarbeiterin: Michaela Zöschg), Bd. 3: Giottos Nachleben: Werke und Praktiken bis Michelangelo, Wien/Köln/Weimar 2008.
- Schwarze, Michael: Generische Wahrheit – Höfischer Polylog im Werk Jean Froissarts, Stuttgart 2003.
- Sébillot, Thomas: Art poétique français, in: Goyet, Francis (Hg.): Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Paris 1990, S. 37–183.
- Séguy, Mireille: Voir le Graal. Du théologique au romanesque: la représentation de l'invisible dans le Perlesvaus et la Quête du Saint-Graal, in: Gally/Jourde (Hgg.) 1995, S. 75–95.
- Seigel, Jerrold E.: Virtù in and since the Renaissance, in: Wiener, Philip P. (Hg.): Dictionary of the History of Ideas IV, 1974, S. 476–486.
- Settis, Salvatore: Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1992.
- Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter: die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990 [zuerst 1940].

Literaturverzeichnis

- Shamos, Geoffrey: *Bodies of Knowledge: The Presentation of Personified Figures in Engraved Allegorical Series Produced in the Netherlands, 1548–1600*, University of Pennsylvania 2015.
- Sharratt, Peter: *Bernard Salomon. Illustrateur Lyonais*, Genf 2005.
- Sheingorn, Pamela / Clark, L. A. Robert: *Performative Reading: Experiencing through the Poet's Body in Guillaume de Digulleville's Pèlerinage de Jhesucrist*, in: Doss-Quinby / Eglal / Burns, E. Jane (Hgg.): *Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman*, Cambridge 2007, S. 135–152.
- Sheingorn, Pamela / Clark, L. A. Robert: *Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinages Plays? The Case for Arras Ms. 845 as Performative Anthology*, in: *European Medieval Drama* 12 (2008), S. 109–147.
- Sherman, Claire Richter: *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley 1995.
- Sider, Sandra: „Interwoven with Poems and Picture“: *A Protoemblematic Translation of the Tabula Cebetis*, in: Scholz, Bernhard F. / Bath, Michael / Weston, David (Hgg.): *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference, 11–14 August 1987*, Leiden 1990, S. 1–17.
- Siepmann, Helmut: *Die allegorische Tradition im Werke Clement Marots*, Bonn 1968.
- Siguret, Françoise: *Les fastes de la Renommée. XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 2004.
- Silver, Isidore: *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, Genf 1981.
- Silver, Isidor: *Ronsard's Philosophic Thought: The Evolution of Philosophy and Religion from their Mythical Origins*, Bd. 3/1, Genf 1992.
- Siret, Adolphe: *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Paris 1866.
- Slanička, Simona: *Krieg der Zeichen: die visuelle Politik Johannes ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 182)*, Göttingen 2002.
- Small, Graeme: *George Chastelain and the Shaping of Valois Burgundy: Political and Historical Culture at Court in the Fifteenth Century*, Rochester 1997.
- Smital, Ottokar / Winkler, E.: *René, Duc d'Anjou: Livre du cuer d'amours espris*, Wien 1926.
- Smith, Paul: *Jean Thenaud and François Rabelais: Some Hypotheses in the Early Reception of Erasmus in French Vernacular Literature*, in: Enenkel, Karl A. E. (Hg.): *The Reception of Erasmus in the Early Modern Period*, Leiden 2013, S. 211–236.
- Smoller, Laura Ackermann: *History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre d'Ailly 1350–1420*, Princeton 1994, S. 46 f.,
- Smout, Caroline: *Sprechen in Bildern – Sprechen über Bilder: Die allegorischen Ikonotexte in den Regia Carmina des Convevole da Prato*, Köln / Weimar / Wien 2017.

Sekundärliteratur

- Smynes, Carol: The Appearance of Early Vernacular Plays: Forms, Functions, and the Future of Medieval Theatre, in: *Speculum* 77, 3 (2002), S. 778–831.
- Sommer, Claudia (Hg.): Die Bildergalerie in Sanssouci: Bauwerk, Sammlung und Restaurierung. Festschrift zur Wiedereröffnung 1996, Genf 1996.
- Souchal, Geneviève (Hg.): Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century, New York 1974.
- Spaak, Paul: Jean Lemaire de Belges: sa vie, son œuvre et ses meilleures pages, Genf 1975 [zuerst 1926].
- Spanily, Claudia: Allegorie und Psychologie: Personifikationen auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Münster 2010.
- Steiner, Emily: Documentary Culture and the Making of Medieval English Literature, Cambridge 2003.
- Stengl, Britta K.: ‚Integumentum‘, in: Ueding, Gert (Hg.): HWRh, Bd. 4: Hu–K, Tübingen 1998, Sp. 446–448.
- Sterligov, Andrej/Woronowa, Tamara: Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts in der Russischen Nationalbibliothek, Sankt Petersburg, Bournemouth 1996.
- Sterling, Charles: La peinture médiévale à Paris, 2 Bde., Paris 1987–1990.
- Stewart, Dana E.: The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry, London 2003.
- Straub, Karen: Les Douze Dames de Rhétorique – ein höfisches Traktat über die Rhetorik, in: Freigang, Christian/Schmitt, Jean-Claude (Hgg.): Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2006, S. 245–261.
- Straub, Karen: « Les Douze Dames de Rhétorique » in Text und Bild: allegorisches Manifest und literarische Debatte an den Höfen von Burgund und Bourbon, Affalterbach 2016.
- Straub, Karen: Les peintures murales du château Saint-Maire: autour des modèles allégoriques du prince-évêque, in: *Études de lettres* [En ligne] 3/4 (2018) (<https://doi.org/10.4000/edl.1369>).
- Strong, Roy: Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650, Berkeley/Los Angeles 1984.
- Strouse, A. W.: Macrobius' Foreskin, in: *The Journal of Medieval and Early Modern Studies* 46, 1 (2016), S. 7–32.
- Strubel, Armand: Le songe du Vieil Pelerin et l'évolution de la forme allégorique au XIV^e siècle, in: *Perspectives médiévales* 6 (1980), S. 54–74.
- Strubel, Armand: Semblance et Senefiance: étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XII^e et au XIII^e siècle, et sur sa représentation dans la critique moderne, in: *Perspectives médiévales* 9 (1983), S. 55–57.

Literaturverzeichnis

- Strubel, Armand: *La Rose, Renart et le Graal: la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genf 1989.
- Strubel, Armand: *La personnification allégorique, avatar du mythe: Fortune, Raison, Nature et Mort chez Jean de Meun*, in: Harf-Lancner, Laurence/Boutet, Dominique (Hgg.), *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris 1988, S. 61–72.
- Strubel, Armand: « Grant seneciance a »: allégorie et littérature au Moyen Âge, *Moyen Âge – outils de synthèse 2*, Paris 2002.
- Strubel, Armand: *Coeur personnifié, réifié, hypostasié: les avatars de l'organe dans la littérature du XV^e siècle*, in: *Micrologus 11* (2003), S. 449–468.
- Suau, Jean-Pierre: *Les Vertus des Heures imprimées à Paris par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre (22 août 1498) et les Vertus de type français des dossiers de stalles (XVI^e siècle) de la cathédrale d'Auch*, in: *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers 90* (1989), S. 40–62.
- Sutch, Susi Speakman: *Comment lire une allégorie de personnification séculière*, in: *Actes du V^e Colloque international sur le moyen français*, Milan, 6–8 mai 1985, Mailand 1985, Bd. 1: *Les grands rhétoriciens*, S. 49–59.
- Stafford, Emma: *Worshipping virtues: Personification and the divine in ancient Greece*, London 2000.
- Swift, Helen J.: *Gender, Writing and Performance: Men Defending Women in Late Medieval France (1440–1538)*, Oxford 2008.
- Swift, Helen J.: *Limits of Representation in Late Fifteenth-Century Burgundy: What the Eye Doesn't Hear and the Ear Doesn't See*, in: Brown-Grant/Dixon (Hgg.) 2015, S. 65–85.
- Swift, Helen J.: *Representing the Dead: Epitaph Fictions in Late-Medieval France*, London 2016.
- Tabarroni, Andrea: *Mental Signs and the Theory of Representation in Ockham*, in: Eco, Umberto/Marmo, Constantino (Hgg.): *On the Medieval Theory of Signs*, Amsterdam/Philadelphia 1989, S. 195–224.
- Tachau, Katherine: *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250–1345*, Leiden 1988.
- Tacke, Alexandra: „I can see now!“ *Charlie Chaplins City Lights (1931) und Samuel Becketts Film (1965)*, in: Tacke, Alexandra (Hg.): *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 57–76.
- Tambling, Jeremy: *Allegory*, London u. a. 2010.
- Tanlay, Marguerite de: *Château de Tanlay, Saint-Dié* 1982.
- Tarnowski, Andrea: *The Consolations of Writing Allegory: Philippe de Mézières Le songe du vieil pelerin*, in: Blumenfeld-Kosinski, Renate/Petkov, Kiri (Hgg.):

Sekundärliteratur

- Philippe de Mézières and His Age. Piety and Politics in the Fourteenth Century, Leiden / Boston 2012.
- Tauber, Christine: Manierismus und Herrschaftspraxis: die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er} (Studien aus dem Warburg-Haus 10), Berlin 2009.
- Taylor, Steven Miller: Down to Earth and Up to Heaven: The Nine Muses in Martin Le Franc's „Le Champion des Dames“, in: Fifteenth Century Studies 32 (2007), S. 164–190. Teskey, Gordon: Allegory and Violence, Ithaca / London 1996.
- Teodorescu, Carmen Decu: Découverte de deux tapisseries flamandes illustrant *Le Champion des Dames* de Martin Le Franc au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, in: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis 81 (2012), S. 73–92.
- Tiller, Elisabeth: Tugendfreunds trattato: Antonio Averlino und die Hybridisierung der Register, in: Franceschini, Rita u. a. (Hgg.): Retorica: Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentages [vom 25. bis zum 27.03.2004], Tübingen 2006, S. 311–324.
- Todorov, Tzvetan: The Morals of History, London / Minneapolis 1995.
- Tollon, Bruno: „Dame Tholose“: Une allégorie politique de la Renaissance, in: Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France 49 (1999), S. 189–201.
- Turel, Noa: Living Pictures: Rereading „au vif“, 1350–1550, in: Gesta 50, 2 (2011), S. 163–182.
- Tuve, Rosemond: Notes on the Virtues and Vices: Two Fifteenth-Century Lines of Dependence on the Thirteenth and Twelfth Centuries, in: JWCI 26 (1963), S. 264–303.
- Tuve, Rosemond: Notes on the Virtues and Vives, in: JWCI 27 (1964), S. 42–72.
- Tuve, Rosemond: Allegorical Imagery: Some Mediaeval Books and their Posterity, Princeton 1966.
- Usener, Hermann: Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Bonn 1896.
- Usher, Phillip John: Epic Arts in Renaissance, New York 2013.
- Valentini, Andrea: Le remaniement du Roman de la Rose par Gui de Mori. Étude et édition des interpolations d'après le manuscrit Tournai, Bibliothèque de la Ville, 101, Louvain-la-Neuve 2007.
- Van der Meulen, Janet: Onze Lieve Vrouwe van de Droge Boom in Bruffe. Devotiebeeld en literaire traditie, in: Baert, Barbara / Fraeters, Veerle (Hgg.): Aan de vruchten kent men de boom: De boom in tekst en beeld in de Middeleeuwse Nederlanden, Leiden 2001, S. 209–238.

Literaturverzeichnis

- Van Hemelryck, Tania: La Mutacion de Paix: L'évolution des figures exemplaires pacifiques dans la littérature française médiévale du XIV^e siècle au début du XVI^e siècle, in: Claassens, Geert H. M. / Verbeke, Werner (Hgg.): *Medieval Manuscripts in Transition*, Leuven 2006, S. 309–322.
- Vassilieva-Codognet, Olga: L'étoffe de ses rêves: Le vêtement du prince et ses parures emblématiques à la fin du Moyen Âge, in: Paresys, Isabelle / Coquery, Natacha (Hgg.): *Se vêtir à la cour en Europe 1400–1815*, Lille 2011, S. 43–66.
- Verdier, Philippe: *Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, The Walters Art Gallery, Baltimore 1967, S. 170–171.
- Verdier, Philippe: L'iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle, in: *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Montreal 1969, S. 305–355.
- Véron-Denise, Danielle: Tentures brodées de l'Arsenal au musée national de la Renaissance: nouvelles recherches iconographiques, in: *Revue du Louvre* 3 (1998), S. 33–45.
- Vignes, Jean: Poésie et religion au XVI^e siècle en France, in: Galand-Hallyn, Perrine / Hallyn, Fernand (Hgg.): *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genf 2001, S. 257–285.
- Villela-Petit, Inès: Mandement de Dieu, Lettres du Diable, Parodies littéraires et représentations de chartes fictives dans les œuvres d'Eustache Deschamps et d'Henri de Ferrières, in: Gil, Marc / Chassel, Jean-Luc (Hgg.): *Pourquoi les Sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, Lille 2011, S. 177–205.
- Vivanti, Corrado: Henry IV, the Gallic Hercules, in: *JWCI* 30 (1967), S. 176–197.
- Vouilloux, Bernard: Entre textes et images: le tournant moderne de l'allégorie, in: Bernard Vouilloux (Hg.), *Déclins de l'allégorie*, Bordeaux: Presses Univ. De Bordeaux, 2006, S. 17–84.
- Waddington, Raymond B.: The Bisexual Portrait of Francis I: Fontainebleau, Castiglione, and the Tone of Courtly Mythologie, in: Brink, Jean R. / Horowitz, Maryanne C. / Coudert, Allison P. (Hgg.): *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, Chicago 1991, S. 99–132.
- Wagner, Monika: *Allegorie und Geschichte: Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 9)*, Tübingen 1989.
- Walbe, Brigitte: *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.* Frankfurt am Main 1974.

Sekundärliteratur

- Waldow, Stephanie: Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne, München 2006.
- Walker Caroline: Fragmentierung und Erlösung: Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Berlin 1996.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters [Trends in Medieval Philology 3], Berlin / New York 2003.
- Wardropper, Ian: The Flowering of the French Renaissance, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin 62, 1 (2004), S. 3–48.
- Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte: das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.
- Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem und Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005.
- Warner, Lyndan: The Ideas of Man and Woman in Renaissance France: Print, Rhetoric, and Law, Farnham 2013.
- Warner, Marina: In weiblicher Gestalt, Reinbek 1989.
- Warner, Marina: Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster, in: Schade, Sigrid, / Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hgg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln / Weimar / Wien 1994, 51–63.
- Warnke, Martin: Das Kompositbildnis, in: Seidl, Ernst / Köstler, Andreas (Hgg.): Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intention und Rezeption, Köln 1998, S. 143–149.
- Weddigen, Tristan; Italienreise als Tugendweg: Hendrick Goltzius ‚Tabula Cebetis‘, in: De Jong, Jan u. a. (Hgg.): Virtus. Virtuosität en kunstliefhebers in de Nederlanden 1500–1700 = Virtue. Virtuoso, virtuosity in Netherlandish Art 1500–1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2003), Zwolle 2004, S. 90–139.
- Wehle, Harry B.: A Painting of the Fontainebleau School, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 37/2 (1942), S. 25–30.
- Weigert, Laura: „Theatricality” in Tapestries and Mystery Plays and Its Afterlife in Painting, in: Art History 33 (2010), S. 224–235.
- Weigert, Laura: French visual culture and the making of medieval theatre, New York 2015.
- Weissert, Caecilie: Malerei und Künstlervirtus in der Niederlande des 16. Jahrhunderts, in: De jong, Jan u. a. (Hgg.): Virtus. Virtuosität en kunstliefhebers in de Nederlanden 1500–1700 = Virtue. Virtuoso, virtuosity in Netherlandish Art 1500–1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2003), Zwolle 2004, S. 27–59.
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen in Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 326–330.

Literaturverzeichnis

- Whitman, Jon: *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval technique*, Oxford 1987.
- Whitman, Jon (Hg.): *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, Leiden/Boston 2003.
- Whitman, Jon: *Twelfth-Century Allegory: Philosophy and Imagination*, in: Copeland/Struck (Hgg.) 2010, S. 101–115.
- Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung, eine Autopsie*, Frankfurt am Main 2009.
- Wilde, Peter de (Hg.): *Op reis mit memoria*, Hilversum 2004.
- Willard, Charity Cannon: *L'influence de l'image sur l'imagination de Christine de Pizan*, in: Buschinger, Danielle/Spiewok, Wolfgang (Hgg.): *Recherches en littérature médiévale: l'image au Moyen Âge. Actes du colloque (Amiens, 19–23 mars 1986)*, Greifswald 1992, S. 327–332.
- Wilson-Chevalier, Kathleen: *Women on Top at Fontainebleau*, in: *Oxford Art Journal* 16, 1 (1993), S. 34–48.
- Wind, Edgar: *Mystères païens de la Renaissance*, Paris 1980.
- Winkler, Friedrich: *An Unknown Portrait of a Woman by Memling*, in: *Apollo* 7 (1928), S. 9–12.
- Winkler, Markus: *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus: zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen 1995.
- Wintroub, Michael: *L'ordre du rituel et l'ordre des choses: l'entrée royale d'Henri II à Rouen*, in: *Annales* 56–2 (2001), S. 479–505.
- Wintroub, Michael: *A Savage Mirror. Power, Identity, and Knowledge in Early Modern France*, Stanford 2006.
- Wintroub, Michael: *The Voyage of Thought: Navigating Knowledge across the Sixteenth-Century World*, Cambridge 2017.
- Wittkower, Rudolf: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984 [zuerst 1977].
- Wunderli, Peter (Hg.): *Du mot au texte: actes du III. Colloq. Internat. sur le Moyen Français. Düsseldorf, 17–19 septembre 1980*. Tübingen 1982.
- Yabsley, D.: *La plainte du Désiré du Jean Lemaire de Belges*, Genf 1932.
- Yates, Frances A.: *Poètes et artistes dans les Entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en 1571*, in: Jacquot (Hg.) 1956.
- Yates, Frances A.: *The Valois Tapestries*, London 1959.
- Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern: Mnemotechnik von Aristotels bis Shakespeare*, Berlin 1994 [zuerst 1966].
- Yates, Francis: *The Allegorical Portraits of Sir John Luttrell*, in: Hibbard, Howard/Lewine, Milton J. (Hgg.): *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, S. 149–160.

Sekundärliteratur

- Yates, Frances A.: *The French Academies of the Sixteenth Century*, Nendeln 1968.
- Yates, Frances A.: *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London/Boston 1975.
- Ysselstein, Geradina Tjaberta: *Tapestry: The Most Expensive Industry of the XVth and XVIth Centuries: A Renewed Research into Technic, Origin and Iconography*, University of Minnesota 1969.
- Zerner, Henri: *École de Fontainebleau, Gravures*, Paris 1969.
- Zerner, Henri: *Diane de Poitiers, maîtresse de son image*, in: Fanlo, J. R./Legrand, M. D.: *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle (Albineana 21)*, Paris 2002, S. 335–343.
- Zerner, Henri: *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism*, Paris 2003.
- Zerner, Henri/Bayard, Marc (Hgg.): *Renaissance en France, renaissance française? Actes du colloque Les Arts visuels de la Renaissance en France (XV^e–XVI^e siècles)*, Rome, Villa Médicis. 7–9 juin 2007, Rom/Paris 2009.
- Zimmermann, Margarete/De Rentiis, Dina: *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*, Berlin 1994.
- Zöhl, Caroline: *Selbstvergewisserung, Erziehung und Repräsentation: die Bibliothek der Louise von Savoyen*, in: Felfe, Robert/Lozar, Angelika (Hgg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 75–108.
- Zorach, Rebecca: *Blood – Milk – Ink – Gold: Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago 2005.
- Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hgg.): *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*, David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago 2005.
- Zühlke, Bärbel: *Christine de Pizan in Text und Bild: Zur Selbstdarstellung einer früh-humanistischen Intellektuellen*, Stuttgart/Weimar 1994.
- Zumthor, Paul: *Miroirs de l'amour: tragédie et préciosité*, Paris 1952.
- Zumthor, Paul: *Essai de Poétique médiévale*, Paris 1972.
- Zumthor, Paul: *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris 1978.
- Zumthor, Paul/Tomarken, Edward/Tomarken, Annette: *From Hi(story) to Poem, or the Paths of Pun: The Grands Rhétoriciens of Fifteenth Century France*, in: *New Literary History* 10, 2 (1979), S. 231–263.
- Zupnick, Irving L.: *Bosch's Representation of Acedia and the Pilgrimage of Everyman*, in: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 19 (1968), S. 115–132.

Abkürzungen

ARLIMA	Archives de littérature du Moyen Âge
BDG	Bibliothèque de Genève
BL	British Library, London
BM	Bibliothèque Municipale
BnF	Bibliothèque nationale de France, Paris
BR	Bibliothèque Royale, Brüssel
HWRh	Historisches Wörterbuch der Rhetorik
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
LCI	Lexikon der Christlichen Ikonographie
MLN	Modern Language Notes
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
PL	Patrologiae Latina
PML	Pierpont Morgan Library, New York

BILDNACHWEIS

- Abb. 1–2 Courtesy British Library, London, Public Domain
Abb. 3 BnF, Paris
Abb. 4–6 Courtesy British Library, London, Public Domain
Abb. 7 BnF, Paris
Abb. 9–10 UB, Heidelberg
Abb. 8, 11–13 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 14–15 BnF, Paris
Abb. 16 KB, Den Haag
Abb. 17 BnF, Paris
Abb. 18 UB, Heidelberg
Abb. 19–21 BnF, Paris
Abb. 22–25 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 26–27 BnF, Paris
Abb. 28 Monks 1990, S. 84
Abb. 29 Cambridge, The Fitzwilliam Museum, CC-BY-NC-ND
Abb. 30 Petrus Christus, Public Domain, via Wikimedia Commons
Abb. 31–46 BnF, Paris
Abb. 47 MMW, Den Haag
Abb. 48–49 BnF, Paris
Abb. 50 ÖNB, Wien
Abb. 51–56 BnF, Paris
Abb. 57 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 58 Bibliothèque Sainte G n v ve, Paris
Abb. 59  NB, Wien
Abb. 60–68 BnF, Paris
Abb. 69 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 70 BnF, Paris
Abb. 71 *Fortuna*, in: François Habert: *Amant infortuné* (n. 1500), Musée
Condé, Ms. 508, fol. 89r
Abb. 72 BnF, Paris
Abb. 73 Kat. Ausst. Paris / New York 2014, S. 213
Abb. 74 Jacquot (Hg.) 2009, S. 72
Abb. 75 Jean Cousin: *Le Livre de fortune* (Hg. Lalanne 1883)
Abb. 76–79 BnF, Paris
Abb. 80 Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144, fol. 60v
  www.e-codices.ch

Bildnachweis

- Abb. 81–89 BnF, Paris
Abb. 90 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 91–93 BnF, Paris
Abb. 94 Florestan, CC BY-3.0, via Wikimedia Commons
Abb. 95–98 BVMM, CC BY-NC-3.0
Abb. 99 BnF, Paris
Abb. 100 Jacquot (Hg. 2006), S. 36
Abb. 101 Musée Jacquemart-André, Paris
Abb. 102 ÖNB, Wien
Abb. 103 Filarete: *Trattato* (Hgg. Finoli/Grassi 1972), Bd. 2, Tav. 106, fol. 143r
Abb. 104 BnF, Paris
Abb. 105 Courtesy British Library, London, Public Domain
Abb. 106 Victoria & Albert Museum, London
Abb. 107–108 Courtesy British Library, London, Public Domain
Abb. 109 Natale 2007, S. 369
Abb. 110 Rapp/Stucky-Schürer 2001, S. 254
Abb. 111 Teodorescu 2012, S. 74–75
Abb. 112 Metropolitan Museum of Art, New York, Public Domain
Abb. 113 Delmarcel 2000, S. 144 f.
Abb. 114 Musée de l'art lorrain, Nancy
Abb. 115 Dans la peau d'Aymon de Montfalcon, avant-dernier évêque de Lausanne, in: La Gazette no. 295 (2019), https://gazette.vd.ch/fileadmin/user_upload/archives/2019/295/index.html
Abb. 116 Barral I Altet 2000, S. 292–293.
Abb. 117 The Trustees of the British Museum, London, CC BY-NC-SA-4.0
Abb. 118 Walters Art Museum, Baltimore, MD
Abb. 119 Amico 1996, S. 38
Abb. 120 BnF, Paris
Abb. 121 BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
Abb. 122 Bertrand (Hg.) 2014, S. 31
Abb. 123 Musée des Augustins, Toulouse, CC BY-SA-4.0
Abb. 124 Courtesy British Library, London, Public Domain
Abb. 125 a–b Kat. Ausst. Ecoen 2015/16, S. 94–95
Abb. 126 BnF, Paris
Abb. 127–128 Guilia Bologna (Hg.): *Tutte le dame del re. Ritratti di Dame Milanese per Francesco I Re di Francia*, Milan 1989, fol. 1v–2r, fol. 5r.
Abb. 129–132 BnF, Paris
Abb. 133 Bibliothèque de Genève, Genf, e-codices.ch
Abb. 134–135 BnF, Paris
Abb. 136 ÖNB, Wien

Bildnachweis

- Abb. 137 Kat. Ausst. Chantilly 2021, S. 49
Abb. 138 BSB, München
Abb. 139 National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, Washington, DC
Abb. 140 Privatbesitz, Sammlung Dreyfus, Binningen
Abb. 141–142 The Trustees of the British Museum, London, CC BY-NC-SA 4.0
Abb. 143 The Wallace Collection, London, BY-NC-ND 4.0
Abb. 144 Ibex73, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons
Abb. 145–146 The Trustees of the British Museum, London, CC BY-NC-SA
Abb. 147 Bailey (Hg.) 2011, S.107
Abb. 148 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,
Potsdam, Photo: Roland Handrick
Abb. 149 Metropolitan Museum, New York, Public Domain
Abb. 150 Bibliothèque municipale, Rouen
Abb. 151 Anonym: *C'est la deduction* (1551)

NAMENSREGISTER

- Abundantia* 308–310
Accord 325
Achilles 397
Acteur 156 f., 208 f., 223
Adèle von der Normandie 282 f.
Aegidius Romanus 72
Aeternitas 275
Alanus ab Insulis 10, 41, 66 f., 125, 191, 206, 210, 219, 234 f., 346
Albertus Magnus 158
Alciati, Andrea 25, 380
Aleandro, Girolamo d. J. 359
Amant 110, 178 f., 196, 203
Ame Devote 231
Amour 288, 323
Andromache 397
Aneau, Barthélemy 305, 310, 359, 360, 388
Anne de Bretagne 119, 133, 135, 139, 167, 168, 340 f.
Apelles 128
Apoll 331
Aquin, Thomas von 127
Ardent Désir 116, 146, 148–151, 163, 162, 190
Arete 263
Aristoteles 302
Artes liberales 299, 302–304, 366
Artes mechanicae 299, 366
Astyanax 397
Avarice 197
Aventure 173–175
Aymon de Montfalcon 300

Bacchus 397
Barbara, Hl. 262
Barberino, Francesco da 268 f., 274
Bartolomeo, Bartoldi di 242
Bassompierre, Maréchal de 406
Baude, Henri 239, 296, 302

Baudet, Harenc 211
Beauneveu, André 332
Bechot, Marc 360
Belleau, Remy 372
Bellegambe, Jean 316, 319
Berchorius, Petrus 327, 360
Berecynthia 396
Bernadus Silvestris 233
Bingen, Hildegard von 217
Biondo, Flavio 327
Bobbas, Fabrizioano 357
Boccaccio 118, 180, 202, 313, 328
Bocchi, Achille 388
Boethius 20, 33 f., 36, 67 f., 106, 141, 145, 146, 177, 205 f., 217, 234
Boétie, Etienne de la 412
Boileau, Nicolas 371
Bon Entendement 157
Bonasone, Giulio 388
Bonaventura 34
Bonne Espérance 116, 148, 149, 150 f., 163, 162, 201
Bossi, Matteo 265, 268, 272, 277
Bouche d'Or 288 f.
Bouchet, Jean 154, 334
Boulogne, Matheus von 118
Bouquet, Simon 396
Bourbon, Antoinette de 386
Bourdichon, Jean 135, 137, 411
Bourgueil, Baudri de 283
Boyvin, Rene 305, 310, 396, 412
Brant, Sebastian 275
Brantôme, Pierre de 399
Broche, Pierre de la 175

Caillaut, Antoine 160
Caritas 248, 320
Caron, Antoine 333, 398

Namensregister

- Cartari, Vincenzo 392
Castitas 122, 274
 Catherine d'Amboise 140, 186, 187
 Cellini, Benvenuto 364, 396
Champion de Dames 288 f.
 Charles d'Orléans 204, 206
 Chartier, Alain 152 f., 235 f., 300
 Chartier, Jean 18
 Chastelain, George 152, 212, 214, 216, 219,
 237, 239, 315
 Chaucer, Geoffrey 62, 83, 123
Chevalerie 115 f.
 Cicero 270, 302
 Claude De France 328
Clemence 170
Clere Invencion 219, 223
 Coetivy, Charles de 154 f.
 Col, Gontier 120 f.
 Coligny, Admiral de 380
 Collaert, Adriaen 305
 Colombe, Jean 332
 Colombe, Michel 17, 245
 Compagni, Dino 39
Concorde du Genre humain 362
 Connétable de Monmorency 384
Conoissance 241
Conscience 122
Conseil multiforme 250
 Conty, Evrard de 328, 396
Convoitise 198
 Corrozet, Gilles 298
 Couce d'Angoisse 152
 Courcy, Jean de 206, 299
 Court, Jean de 377
 Courtecuisse, Jehan de 244
Courtoisie 209
 Cousin, Jean d.J. 187, 322, 333, 364
 Couvin, Watriquet de 55, 57 f., 74, 173–175,
 327
Cueur contemplatif 231
 Cupido 392 f., 399
Curiosité 349, 350
 D'Andelot, Francois 380
 D'Ailly, Pierre 33
 D'Albret, Jeanne 362
 D'Alife, Niccolò 145
 D'Anjou, René 149, 154, 204–207, 209 f. 212,
 252, 283
 D'Anjou, Robert 118
 D'Auvergne, Martial 330
Dame France 235, 346, 348
Dame Tholose 325 f.
 Dante 19 f., 141, 231
 Davent, Leon 383 f.
 De Col, Pierre 120 f.
 De Vos, Marten 133
Deduction loyable 223, 226 f.
 Delaune, Etienne 187, 274, 412
 Delaune, Jean 187
 Dell'Abate, Niccolò 357
 Demetrius 9
 Deschamps, Eustache 192, 211, 355
Désespérance 171
Désespoir 135 f.
 Desmoulins, Francois 269, 341, 344 f., 352
 Diana 329, 376, 378, 384, 388
 Digulleville, Guillaume de 59–67, 70–77,
 83, 89–93, 96, 98, 102, 104, 106, 113, 116,
 133, 143, 145, 148, 154, 162, 191, 198, 203,
 205, 219, 233, 235, 242, 252 f., 255, 275, 284,
 312 f., 327, 362, 364, 410
Discord 325
 Dorat, Jean 369, 370
 Dorigni, Charles 333
Douleur 135 f.
Doux Regard 203 f.
Droiture 118
 Dryaden 368
 Du Bellay, Joachim 18, 331, 354, 364
 Du Broeucqs, Jacques 307
 Dupré, Jehan 366
 Durandus, Wilhelm 10, 256

Ecclesia 356
Éloquence 121, 217

Namensregister

- Enseignes 241–243, 283, 300
Entendement 132, 140–146, 149, 152–155,
 158, 161, 173, 190
Entendement humain 250
Ermite Entendement 156 f.
Espérance 239, 241, 246
 Eworth, Hans 379
- Fama* 327
Faux Semblant 288
 Ferrieres, Henri 193, 195
 Ficino 202, 348, 350
Fidélité 170
 Fiera, Battista 126
 Filarete 265–267
 Fillastre, Guillaume 167 f., 170 f.
 Fiorentino, Rosso 373, 382
 Firenzuola, Agnolo 399
Flora 405
Florie Memoire 219, 222
Flos/Fleur 191 f.
Fides 201, 246, 320, 373
 Foix, Anne de 307
 Foix, Marguerite de 244
Force 170 f., 343, 348
Fortuna 111, 124, 173–190, 196, 325, 334,
 405, 410
 Fouquelin, Antoine 371
 Fouquet, Jean 332
 Fournival, Richard e 42
Franc Voloir 149
France/Francia 324, 359 f., 367, 401
 Francken, Hieronymus 330
 François Habert 183, 185, 242, 331
 François Villon 247
 Francus 396 f.
 Franz I. 303, 324, 330–333, 337 f., 348, 352,
 357, 359, 371 f., 376, 385, 403
 Franz II. 243, 245, 333, 343, 384, 398
 Froissart, Jean 191 f.
 Fulgentius 327
- Gabrielle de Bourbon 181–183, 230 f.
 Galles, Philip 18, 412
Gallica/Gallia 367–369, 396, 401
Genius 234 f.
Genua 135 f., 138 f.
 Gerson, Jean 54, 100 f., 120–125, 252 f.
 Giambologna 305
 Giampietrino 376
 Gideon 170
 Giorgione 392
 Giotto 19, 39
 Girard, Bernard 401
Gloria 275
Glorieuse Achevissance 223, 226, 228 f.
 Goujon, Jean 333
Grace 334
Grace Dieu 143, 235, 354
Grammatica 302
Grands Rhétoriciens 211–213, 238, 340, 370
Gravité de Sens 219, 300
 Grazien 392, 399
 Gregorius Ariminensis 270
 Gringore, Pierre 212, 328 f., 332, 356
 Guicciardini, Francesco 372
- Hadewich von Antwerpen 229
 Heemskerck, Marten Van 394
 Heinrich II. 331, 365, 379–381, 384 f., 388,
 403 f.
 Heinrich III. 355, 367
 Heinrich IV. 401
 Heinrich von Navarra 386
 Hektor 397
 Helena 395
 Herkules 261, 275, 385
 Hesiod 265
 Homer 349
Homme raisonnable 250 f.
Humilitas 164, 316, 335
- Ignorance* 289
Immortalité 365, 373

Namensregister

- Jallier, Noël 373
 Janus 386
 Jason 170
 Jean de Valois, Herzog von Berry 34, 70,
 158, 284
 Jean II de Bourbon 214
 Jodelle, Estienne 368, 406
 Johanna von Kastilien 322
 Joinville, Jean de 46 f., 49, 252
 Julius II. 341, 356
 Juno 374 f., 384, 387, 388
 Jupiter 331, 381–383, 388, 398
Justitia 118, 126, 170, 249, 323, 343, 365

 Kardinal Charles de Lorraine-Guise 384
 Karl IX. 366 f., 387 f. 305, 396, 398
 Karl V. 313, 325
 Karl VI. 119
 Karl VIII. 167, 312, 323 f.
 Karl der Kühne 169
 Katharina von Medici 331, 365 f., 370, 373,
 384, 387, 395–398, 400, 401, 403
 Kybele 331, 368, 395–398

 L'Estoile, Pierre, de 402
 L'Orme, Philibert de 333
 La Vigne, André de 334
 Latini, Brunetto 36, 143, 145–147, 166, 257,
 263, 343
 Laurent, Frere 42, 49, 252
 Laval, Antoine de 402
 Le Franc, Martin 110 f., 113, 123, 143, 149,
 236 f., 263, 288 f., 299, 361
 Legrande, Jaques 158, 160 f., 211, 328
 Lemaire de Belges, Jean 127–129, 131, 142,
 202, 212, 235, 290, 299, 328, 333, 340, 342,
 361–364, 397
 Limousin, Leonard 308 f. 386 f.
 Lorenzetti, Ambrogio 19
 Lorraine, Claude de 386
 Lorraine, Jean de 331
 Lorris, Guillaume de 17, 40 f., 50, 59, 78, 120,
 285

 Louis de Luxembourg 129
 Louis II de Bourbon 119
Lourd Entendement 143
 Ludwig XI. 312, 323, 352
 Ludwig XII. 133, 149, 325, 328, 341, 348, 352,
 356
 Luise von Savoyen 333–336, 341, 343, 348,
 352 f., 364, 378, 379
 Lukian 275
 Luttrell, John 379
Luxuria 197

 Machaut, Guillaume de 43 f., 46, 53,
 106–110, 113, 132, 177–180, 185, 192, 253
Magnanimité 170 f.
Magnifence 170 f.
 Maître de Gueldre 353
 Maître Francois 162
Male Fin 355
 Mantegna, Andrea 126
 Marche, Olivier de la 92, 154 f., 157, 223,
 252, 315–317, 356
 Margarete von Österreich 183, 202, 249, 362
 Margarete von Navarra 362, 377 f., 399
 Marguerite de Bourbon-Vendôme 357
 Marguerite de Valois-Angoulême 377 f., 386,
 388
 Maria Stuart 333
 Maria von Burgund 352, 356
 Marmion, Simon 131
 Marot, Clement 377
 Marot, Jean 135–139, 238, 411
 Mars 275, 381, 384, 387
 Martianus Capella 214, 237
 Mary Tudor 312, 328
 Masery, Gaspard 278 f.
 Matheolus 118
 Medici, Etienne 303
 Mellin de Saint-Gelais 384
 Memling, Hans 257–261, 263, 266, 276 f.,
 280, 298, 411
Mère Église 356
Mère Sotte 356

Namensregister

- Merkur 237
 Mery, Huon de 40f., 72, 240
 Metz, Gossoin de 31
 Meun, Jean de 17, 40, 50, 59, 78, 120–122,
 285, 320
 Mexya, Petro 401
 Mézières, Philippe de 33, 102, 113, 116, 146,
 148–151, 162, 197–199, 340
 Michault, Pierre 139
 Milan, Pierre 310, 368, 370
 Minerva 118, 329, 375, 377f., 380, 394
 Mirandola, Pico de la 348
Misericorde 323
Modus 193
 Molinet, Jean 127, 131, 212, 237, 253, 272,
 297, 356
 Momus 126
Monde 275
 Montaigne 400, 404, 412
 Montbaston, Jeanne de 54
 Montbaston, Richard de 54
 Montferrant, Jean de 214, 219, 315
 Montreuil, Jean de 119f.
 Mori, Gui de 49
 Moulins, Guiart de 31, 36
Multiforme Richesse 219, 221
Musica 302

Natura 152f., 166, 174, 210, 235, 289, 334,
 336, 346, 354, 396
Nature imparfaite 166
Necessité 350
 Neptun 388
Noble Nature 219, 223f.
Noble Vouloir 149
Noblesse 115, 117, 300
 Noceto, Giovanni Ambrigio 338
 Nouy, François de 390
Nuditas 229f.

Opinion 145, 161
 Ops 308–310
 Oresme, Nicolas 141f., 247

Orgueil 158, 197, 239
 Othéa 116, 118
 Ovid 235, 355

Pacience 170
Paincture 129–131
Paix 323, 325
 Palissy, Bernard 306, 310, 311
Palladia Tolosa 325
 Pallas Athene 327, 374, 376, 378f. 394
 Parentino, Bernardo 266
 Paris 394, 397
 Pasithée 399
 Peletier du Mans 306, 371
 Penni, Luca 382
 Peraldus, Guilelmus 33
 Perréal, Jean 128, 332
 Perseus 170
Perseverance 316
 Petrarca 133, 177, 229, 234, 270, 297, 314,
 327
 Petrus Berchorius 229f.
 Philipp der Gute 214, 274, 291, 322, 356
 Philipp der Kühne 119, 284, 356
Philologia 237
Philosophia 145, 147, 161, 217, 234
 Pichore, Jean 272f., 334
 Piles, Roger de 26
 Piramo, Reginaldo 263
 Pizan, Christine de 37, 53f., 76f., 113–123,
 129, 145, 183, 191f., 202, 253, 297–299, 317,
 328, 365
 Platon 258
 Pluche, Noël-Antoine 11–13, 15, 413
 Pontus de Tyard 307, 235, 317
 Porete, Marguerite 38
 Poullain, Henri 391f., 413
Precieuse Possession 223, 225, 301
 Premierfait, Laurent de 180
 Primaticcio 333, 382, 400
 Priscian 302
Profundité 217, 220, 223
Providence Divine 146

Namensregister

- Prudentia/Prudence* 118, 170, 234, 331, 339,
 343, 345, 348, 352f., 378, 380
Prudentius 40
Pseudo-Seneca 244
Psychomachia 316, 334
Puissance royale 341
Puys, Remy du 290
- Quintilian* 41
- Rabelais, François* 388
Raige 135 f.
Raison/Ratio 111, 118, 132f., 135, 137, 139,
 140, 143, 145f., 154f. 161, 173, 175, 177, 193,
 200f., 229, 235, 323, 410
Rancy, Jean 325 f.
Reine Ratio 281
Reisch, Gregor 214, 216
Reverdy, Georges 18
Rhea 395 f.
Rhétorique/Rhetorica 129–131, 237, 295, 302,
 316
Richesse 115, 117
Ripa, Cesare 9f., 16, 18, 25f., 30, 133, 219,
 234, 236, 278, 280, 315, 390, 407, 409, 412 f.
Riz, Michel 183 f., 187
Robert der Weise 145
Robertet, Jean 214, 216, 219, 237 f. 297, 315
Rohan, François de 157, 159
Ronsard, Pierre de 306, 331, 333, 360, 364,
 367, 371, 377 f., 382, 384, 388, 395–397,
 399–401
Rouy, François 152
Rude Entendement 60, 77, 106, 143, 154
- Sacchetti, Franco* 39
Sacrobosco, Johannes de 33
Sadeler, Raphaël 310
Sagesse 115, 117
Saint-Gelais, Octovien de 196, 200, 245 f.
Salmon, Pierre 36, 340
Salomon, Bernard 18
Saluces, Thomas de 241, 301
- Sapience/Sapientia* 142, 166, 217, 235
Scève, Maurice 365
Science 217 f., 223, 323, 363
Sébillot, Thomas 354
Seigneur de la Rière 214
Sensualité 201
Servius 359
Seuse, Heinrich 104, 106
Simonides von Keos 126
Simplicité 350
Soarez, Cyprien 24
Sokrates 316
Sophia 263
Spes 248, 320
Studium 275
- Tabula Cebetis* 275 f., 307
Taillevent, Michaut 205
Temperantia 170, 306, 331, 343
Tertullian 230
Thenaud, Jean 346, 349, 352, 355, 359, 398
Theologia 234
Thevet, André 406
Thibaut, Maitre 42, 203 f.
Thiery, Leonard 396
Titus Livius 177
Tort 240
Tory, Geoffroy de 275
Toute Belle 109 f., 177–179
Trithemius, Johannes 397
Tubal 302
Turris sapientiae 164 f.
- Valturius, Robertus* 327
Van der Goes, Hugo 356
Van Mander, Karel 24
Vasari, Giorgio 26, 330
Venus 381 f., 387, 392–394, 397 f.
Vérard, Antoine 205
Vergil 196, 349
Vérité 288
Vérité nu 317
Vertu 111, 362, 365, 373

Namensregister

Vertu heroique 367

Vesta 405

Victoria 327

Vielle Acquisition 219

Vigènère, Blaise de 394, 396

Vincent von Beauvais 160

Virtus/Vertuz 266, 271, 273–275, 280

Virtus generalis 268–270, 274, 277

Volonté de Dieu 325

Vulkan 381–383

Wilhelm der Eroberer 282

HANDSCHRIFTENREGISTER

Arras, Bibliothèque municipale

Ms. 532 91

Ms. 845 91

Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique

BR, Ms. IV 111 93f.

BR, Ms. 9001 33

BR, Ms. 10308 206

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Ms. 62 95

Chantilly, Bibliothèque du château

Ms. 297 158, 160

Ms. 508 183, 185

Ms. 599 242

Cologne, Fondation Martin Bodmer

Cod. Bodmer 144 206f., 209

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Ms. 76 E 6 76

Den Haag, Museum Meermanno

10 D1 142

Florenz, Biblioteca nazionale Centrale

Cod. Magliab. XVII, 30, f. 143r. 267

Genf, Bibliothèque de Genève

BDG, Ms. fr. 160 343

BDG, Ms. fr. 167 350f.

Glasgow, University Library

Ms. Stirling Maxwell 6 184

Heidelberg, Universitätsbibliothek

Cod. Pal. lat 1969 64f., 79, 233

London, British Library

BL, Add. I 8856 34f.

BL, Add. 20698 115

BL, Add. 38120 75

BL, Add. 54180 47f.

BL, Arundel 317 275f.

BL, Egerton 1069 49–51

BL, Harley 4381 32

BL, Harley 4431 116

BL, Royal 6 E IX 194

BL, Royal 20 A XVII, 51f.

BL, Cotton Caligula A V 272f.

BL, Cotton Vespasian, B. II 312, 329

Madrid, Spanische Nationalbibliothek

Ms. 6015 293

Mailand, Biblioteca Trivulziana

Codice Trivulziano 2159 337–339

New York, Pierpont Morgan Library PML

Ms. M. 147 344

Ms. M. 396 44, 108

Ms. M. 456 269

Ms. M. 705 206

Ms. M. 1001 242

Paris, Bibliothèque nationale de France

Ms. fr. 126 152

Ms. fr. 138 167–170

Ms. fr. 143 166, 328

Ms. fr. 144 346–348

Ms. fr. 146 57, 175–176

Ms. fr. 190 101

Handschriftenregister

- Ms. fr. 225 133 f.
Ms. fr. 377 63
Ms. fr. 376 63, 77, 80, 82, 104
Ms. fr. 377 75
Ms. fr. 421 272, 352
Ms. fr. 571 193
Ms. fr. 606 116
Ms. fr. 607 115
Ms. fr. 824 63
Ms. fr. 829 70 f., 75
MS. fr. 836 115, 117
Ms. fr. 958 45, 47
Ms. fr. 1023 160
Ms. fr. 1026 102 f.
Ms. fr. 1174 215, 218, 220–222, 224 f., 227 f.
Ms. fr. 1178 115
Ms. fr. 1179 115
Ms. fr. 1188 115
Ms. fr. 1191 154 f.
Ms. fr. 1193 293
Ms. fr. 1217 152
Ms. fr. 1297 193 f.
Ms. fr. 1298 194
Ms. fr. 1302 194
Ms. fr. 1303 193
Ms. fr. 1537 166
Ms. fr. 1577 77
Ms. fr. 1584 43 f., 106 f., 110 f., 178 f.
Ms. fr. 1586 179 f.
Ms. fr. 1645 79 f.
Ms. fr. 1647 63
Ms. fr. 1696 144
Ms. fr. 1847 100
Ms. fr. 1863 352
Ms. fr. 1877 158 f.
Ms. fr. 2186 203
Ms. fr. 2265 152
Ms. fr. 2285 352 f.
Ms. fr. 4962 324
Ms. fr. 5091 135–138
Ms. fr. 9186 243 f.
Ms. fr. 9220 164 f.
Ms. fr. 9221 44, 108
Ms. fr. 12247 270 f., 341 f., 344, 352
Ms. fr. 12399 193 f.
Ms. fr. 12462 77
Ms. fr. 12465 87 f.
Ms. fr. 12490 296 f.
Ms. fr. 12550 249–251
Ms. fr. 12559 241
Ms. fr. 12783 201
Ms. fr. 14386 152
Ms. fr. 14949 183 f.
Ms. fr. 15099 154, 157
Ms. fr. 164775 75
Ms. fr. 22535 108
Ms. fr. 22542 149, 151, 268
Ms. fr. 22922 104 f.
Ms. fr. 23988 129 f.
Ms. fr. 24373 154
Ms. fr. 24399 149
Ms. fr. 24441 152 f.
Ms. fr. 24461 240
Ms. fr. 25295 340
Ms. fr. 25429 290
Ms. fr. 25526 78
Ms. n.a.f. 6591 146 f.
Ms. n.a.f. 19738 186
Ms. n.a.f. 19783 140 f., 349
Ms. lat. 61910 72 f., 241
Ms. lat. 10483 252
Ms. n.a.l. 701 258
Res. M. YE-14 223
Res. M. YE-1253 317
Rothschild 2797 92
Vélins 586 154
Cabinet des Estampes, Res. Na-255-4 357 f.
- Paris, Bibliothèque de l' Arsenal**
Ms. 1037 164
Ms. 2676 316 f.
Ms. 3525 55 f., 173 f.
Ms. 5062 171 f.
Ms. 5071 79, 81, 104
Ms. 5117 154
Ms. 5193 181

Handschriftenregister

Ms. 5202 112

Ms. 5203 177, 179

Paris, Bibliothèque St. Génévieve

Ms. 1130 61, 67–69, 83–85, 87

OEXV 776 Res. 161

OEXV 754 Res. 325

Paris, Bibliothèque Mazarine

Ms. 412 247

Ms. 978 181 f., 231

Ms. 3892 245 f.

Paris, Bibliothèque de Institut

Ms. 1910 189

Rouen, Bibliothèque Municipale

Ms. 2 247 f.

Ms. Y 28 404

Sankt Petersburg, Russische

Nationalbibliothek

Lat.Q.V. I, 78 252

Ms. fr. Fv. I,1/1–2 31 f.

Ms. fr. Fv. XV 346

Tours, BM

Ms. 1047 352

Wien, Österreichische Nationalbibliothek

ÖNB, Cod. 2551 148, 150, 162–164

ÖNB, Cod. 2625 183

ÖNB, Cod. 3441 362 f.

ÖNB, Codex phil. Gr. 4 263 f.



Bei dem Versuch, die Entstehung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildtheorie und -praxis zu erklären, wurden Personifikationen als Quelle bisher weitgehend übersehen. Dabei kann die Bedeutung allegorischer Verkörperungen als Kulturtechnik für das ausgehende Mittelalter und den Beginn der Frühen Neuzeit, insbesondere im französischen Sprachraum, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In einem konsequent medienübergreifenden Ansatz soll an der Personifikation das Spannungsfeld von Bildern, Texten und theatralen Inszenierungen mit seinen entscheidenden Umbrüchen dargelegt werden. Dabei wird offenkundig, dass nicht nur das mittelalterliche, sondern auch das neuzeitliche Bildverständnis ganz wesentlich auf Entwicklungen seit dem späten 13. Jahrhundert basiert. Der allegorisch-personifizierende Bildmodus erweist sich dabei als dominierendes Verfahren eines Bilddenkens, das erst ab 1593 mit Verbreitung von Cesare Ripas *Iconologia* einer grundlegenden Normierung unterworfen wurde.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-222-6



9 783968 222226