

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. 216 f.

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, dass 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 Giotto's 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-Konzepten 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 Bejczy 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 Jonek 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 Soares 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.