

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 historiale* 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 historiale* (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 historiale* 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 Sacroboscus „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:

Guillaume [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 Abenteuer 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 jouvencel,

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 Tapissereien 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. foies, 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: *Epistre 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 peinte et escripte, / Belle et gente et de riche atour ; / Si vi .i. tournoi tout entour / Pourtrait et paint en la verriere, / Dont j’oi merveille 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

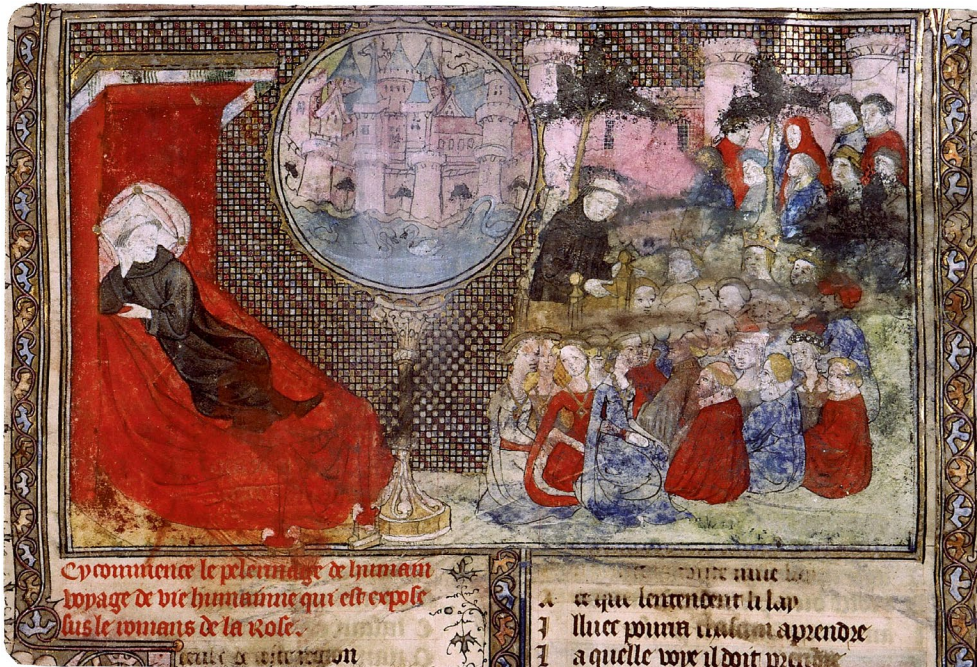


Abb. 8 Der Traum des Erzählers, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque St. Geneviève, Ms. 1130, fol. 1v.

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

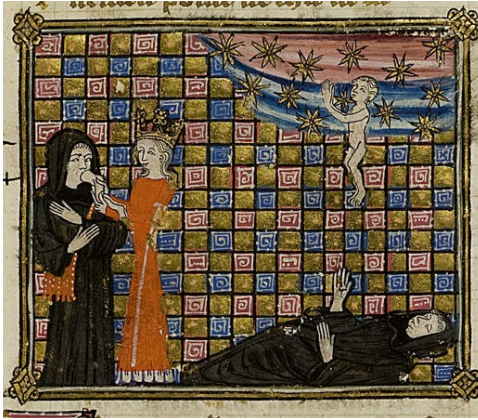


Abb. 9 *Natura* zeigt dem Erzähler, wie die Seele den Körper verlässt und wieder betritt, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1375, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, 39r.



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

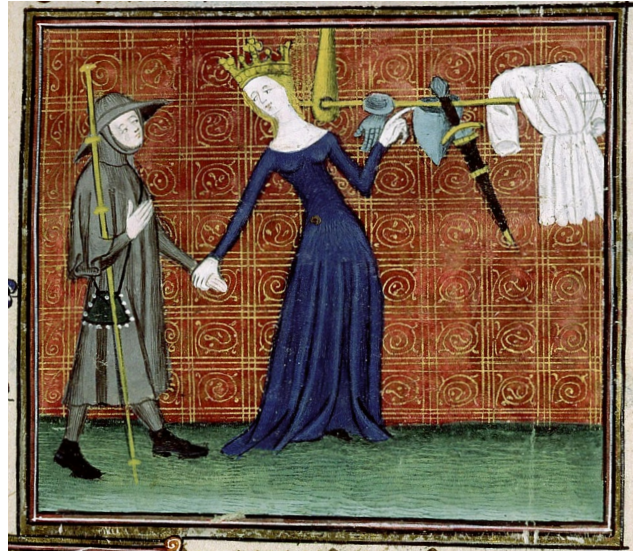


Abb. 11 *Grace Dieu* kleidet den Pilger ein, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 1380–1400, Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1130, fol. 26r.

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

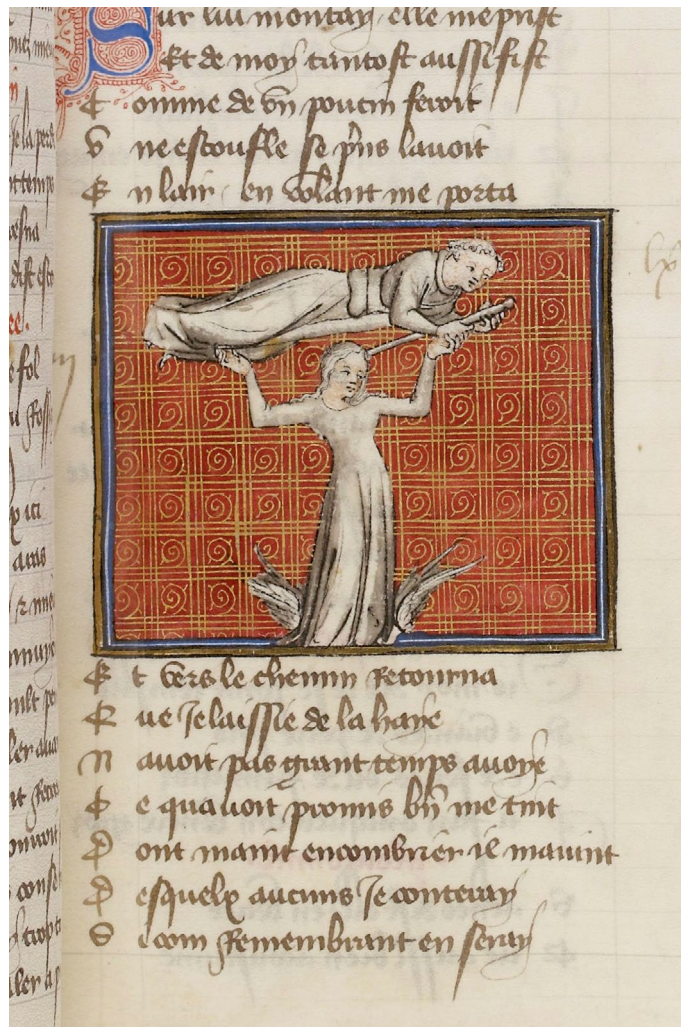


Abb. 14 Jeunesse, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1404, BnF, Ms. fr. 829, fol. 64r.

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.

Betragen“ [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

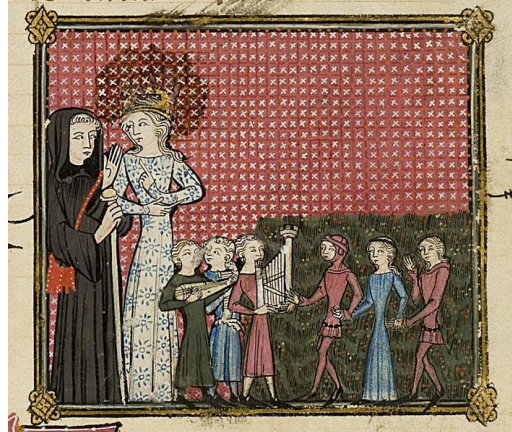


Abb. 18 Tanzende Figuren auf der Mauer des Gartens Déduit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, ca. 1375, UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, fol. 42r.

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 G nevi ve, 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 rungsformel 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 spöttischer 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. M chte 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?

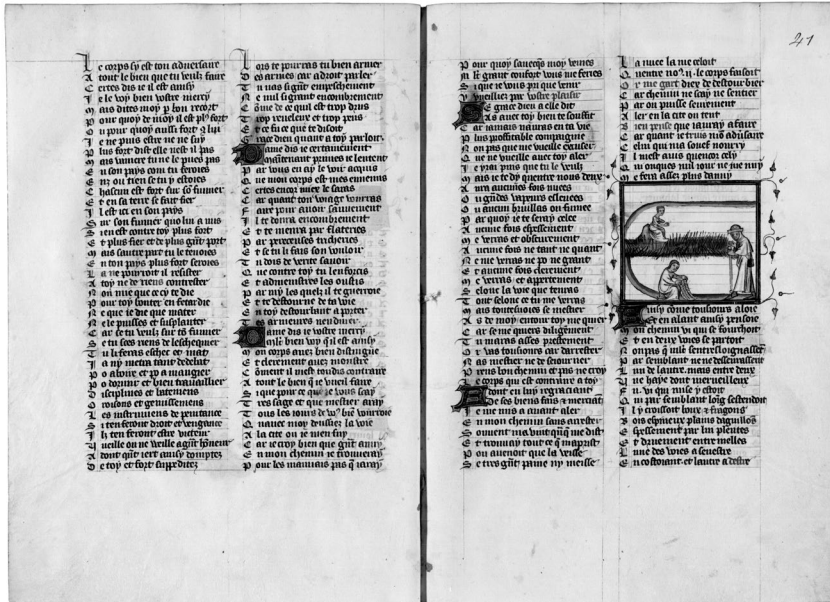


Abb. 26 Der Pilger zwischen Müßiggang und Arbeit, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, BnF, Ms. Fr. 12465, fol. 40v–41r.

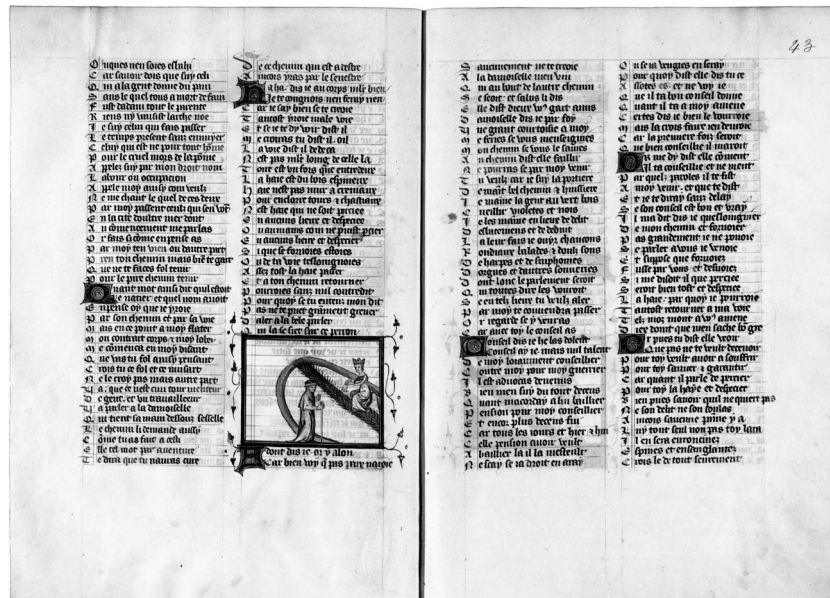


Abb. 27 Der Pilger wählt den Müßiggang, in: Guillaume de Digulleville: *Pèlerinage de la Vie humaine*, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, BnF, Ms. Fr. 12465, fol. 42v–43r.

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 Begehrlichkeiten 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 chansonnettes 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 oïr 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

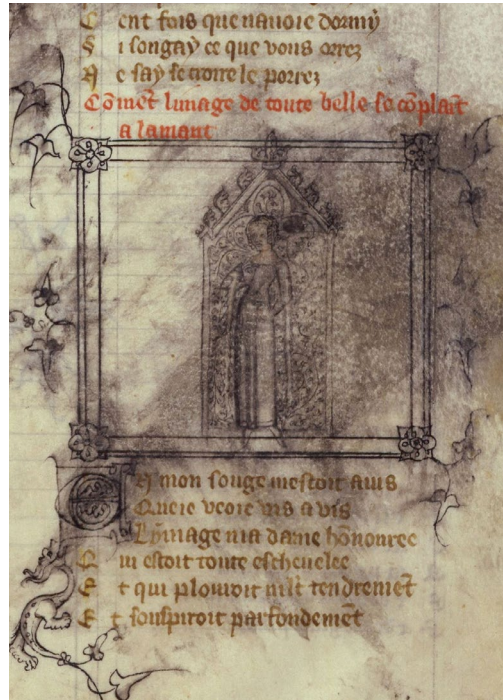


Abb. 37 Das Bild der *Toute Belle*,
in: Guillaume de Machaut: *Livre du
Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584,
fol. CCXCIIIr.

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 excuser 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* statet 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.