

3 DER AUTOR ALS MALER

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

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

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

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

326 Kelly 1978, S. 31.

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler

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

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

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

3 Der Autor als Maler

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

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

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

331 Eubanks 2008, S. 147.

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

3 Der Autor als Maler



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

3 Der Autor als Maler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

337 Dazu siehe oben.

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

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

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

341 Dazu vgl. auch Anm. 164.

3 Der Autor als Maler



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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



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

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



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

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

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

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

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

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

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

348 Brown 2011, S. 81–107.

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

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

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

350 BnF, NAF 19783, fol. 2r.

351 Ebd., fol. 3v.

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



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



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

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

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

³⁵² Vgl. Nolan 1977, hier S. 127.



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

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

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

354 Bergweiler 1976, S. 149.

355 Ebd. 1976, S. 97–99.

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

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

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

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

357 Chiron 1995, S. 98.

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

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

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

361 Kamath 2012, S. 32.

362 Vgl. u. a. Taylor 2007.



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

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

³⁶³ BnF, Ms. fr. 1696, fol. 28r.

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

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

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

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

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

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

367 Kelly 2007, S. 41–76.

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

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

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

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

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

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

372 Tarnowski 2012, hier S. 253.

3.1 Transfer-Figuren: Entendement und Raison



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



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

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



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

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

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

379 Van Hemelryck 2006, hier S. 321.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

387 Helmich 1976, S. 146 f.

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

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

390 Zusammenfassend vgl. den Kommentar von König 1996.

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

³⁹³ BnF, Ms. fr. 15099, fol. 1r.

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



Abb. 58 *Avarice*, in: Jacques Legrand: *Livre de bonnes meurs*, 1487, Paris, Bibliothèque Sainte G n vi ve, OEXV 776 Res.

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

3.2 Hierarchien

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

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

399 Vgl. Drobinsky 2014, S. 71–92.

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

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

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

3.2 Hierarchien



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

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

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

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

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

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

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

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

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

405 Lewis 1958, S. 52.

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

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

408 Helmich 1976, S. 87.

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

3.2 Hierarchien

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

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

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

410 BnF, Ms. fr. 138.

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

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

3 Der Autor als Maler



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

3.2 Hierarchien



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

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

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

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

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

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

3.2 Hierarchien



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

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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



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

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

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

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



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

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

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

⁴²⁴ Heller-Roazen 2003, S. 86.

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

426 Vgl. Attwood 2007, S. 119–124.

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler

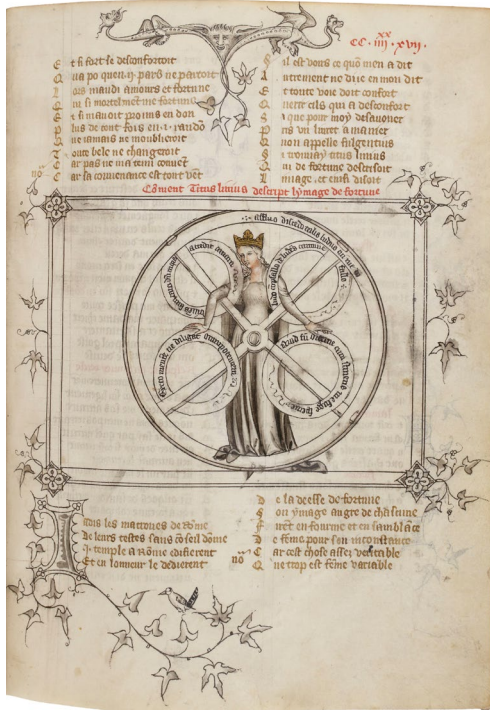


Abb. 66 *Fortuna*, in: Guillaume de Machaut: *Livre du Voir Dit*, 1372–1377, BnF, Ms. fr. 1584, fol. CCXCVIIr.



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

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

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

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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

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

437 Attwood 2007, S. 139.

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

3 Der Autor als Maler

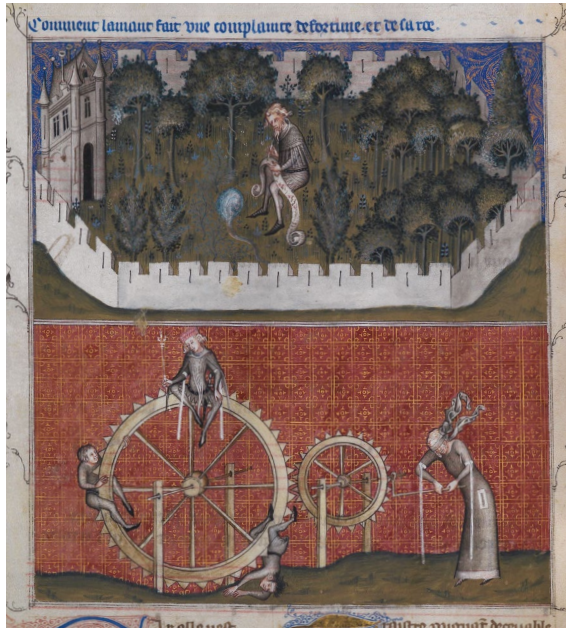


Abb. 68 *Fortuna*, in: Guillaume de Machaut: *Complainte de Fortune*, BnF, Ms. fr. 1586, fol. 30v.

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

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

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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

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

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

3 Der Autor als Maler



Quant eusmes bien longuement alle vismes
Vne grosse assamblée de gens. Moy pauvre
ame tant lassée et trauaillée tant que plus ne
pouoie demanday a congnoissance quels gens cestoient.
Certes ma fille dist congnoissance. Cest le monde cy en
personne qui vient atoy voir sil pourra faire meculy

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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

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

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

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

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

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

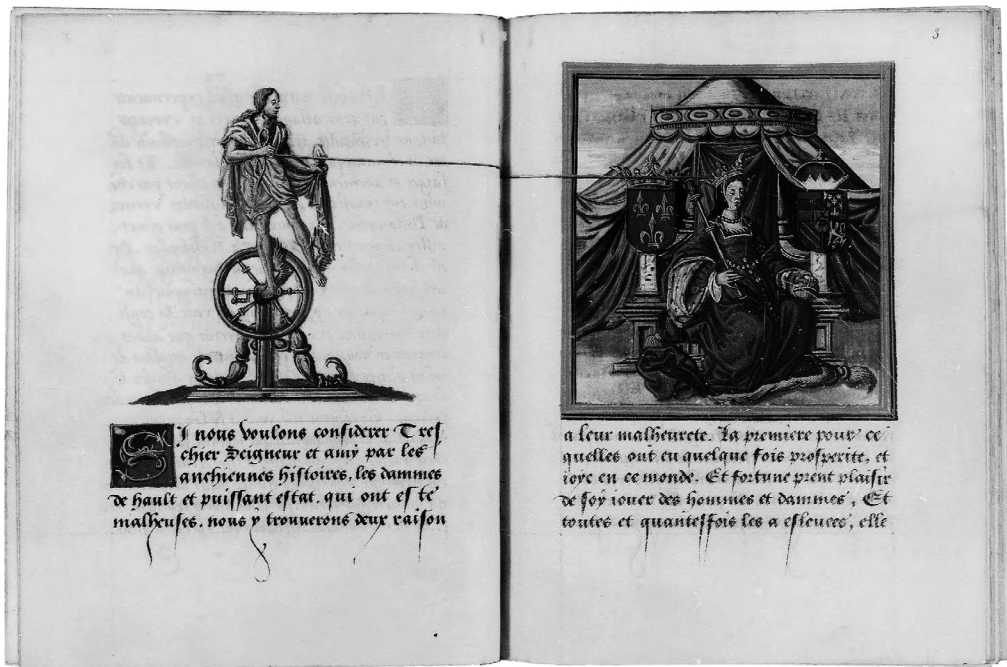


Abb. 70 *Fortuna*, in: Michel Riz: *Traité de Fortune*, nach 1500, BnF, Ms. fr. 14940, 2v–3r.

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

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

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention



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

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

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

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

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



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



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

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

453 Kat. Ausst. New York/Paris 2014.

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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention

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

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

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

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

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

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

458 Attwood 2007, S. 152.

3 Der Autor als Maler



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

3.3 Fortunas Wankelmut: Lehrstücke künstlerischer Invention



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

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

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

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

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

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

460 Jonen 1974.

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

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

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

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

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

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

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

464 Zühlke 1994, S. 163.

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

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

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

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

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

467 Kamath/Copeland 2010, S. 139.

468 Eustache Deschamps: *Miroir de Mariage* (Hg. Tarbé 1865), vv. 1041–1128, mit dem Brief von *Francois Vouloir* an *Répertoire de Science*, vv. 1129–8410; Kendrick 2008. Eustache Deschamps' *La charter des Fumeux*, 1398, und *La charter des bons enfants de Vertus en Champagne*, 1400, dazu Becker 2005, S. 145.

469 Nicht nur im *Roman de Fauvain* finden sich zahlreiche eingefügte ‚Dokumente‘, die der jeweiligen Handlung nicht nur Autorität verleihen sollen, sondern das genaue Hinsehen all jener verlangen, die diese Illustrationen im Buch ansehen. Der Text von Raoul le Petit: *Dit de Fauvain*, datiert vom Ende des 13. Jahrhunderts, ist lediglich in zwei Handschriften überliefert. Das Exemplar in der BnF, Ms. fr. 571, das mit Tintenzeichnungen ausgestattet ist,

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

ermöglicht. Ein mehrfach illustrierter Text des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts schlägt besonderes Kapital aus diesem Element. Im *Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio* wird auf der Bildebene explizit mit fingierten Dokumenten argumentiert, um den allegorischen Kampf zwischen Tugend und Laster zu entscheiden.⁴⁷⁰ Inhalt der Erzählung ist das Ringen zwischen Tugenden und Lastern, König *Modus* und Königin *Ratio* verkörpern Verstand und Mäßigung. Bereits zu Beginn der Erzählung trägt die Königin *Ratio* ihr Anliegen in Form eines gesiegelten Dokuments vor. Ein Bote übergibt das Schriftstück mit der Klage an den Teufel und an den thronenden Gottvater. Dieser Moment ist in den meisten Bildzyklen Gegenstand einer Illustration.⁴⁷¹ Auch Christus und Luzifer formulieren daraufhin ihre Argumente, die je als fingiertes Dokument in die Handschrift eingefügt werden: Die gemalten Siegel reklamieren prüfende Blicke, ein wohl ironischer Kommentar auf die zeitgenössische Siegel-Praxis in der politischen Kommunikation. In der zu dieser Zeit üblichen Rechtsrhetorik richten die in die reich illustrierte Handschrift eingefügten fiktiven Dokumente einen Appell an all jene, die den Brief sehen oder hören werden. Am Schluss verweisen sowohl Gottvater als auch Luzifer auf den Umstand, dass das Schriftstück gesiegelt und somit authentifiziert wurde.⁴⁷² Die gemalten Siegel sind mit großer Sorgfalt ausgeführt, und das gesamte Dokument mit den Worten Christi bzw. des Teufels (Abb. 76) ist mit einer Umrandung versehen.⁴⁷³

argumentiert auffällig mit Schriftstücken, die jeweils ins Zentrum der Miniaturen gestellt werden, vgl. Långfors 1914.

470 Logemann 2011. Vgl. auch Villela-Petit 2011, S. 177–205. Methodisch zur Nähe von Geschichte und Fiktion vgl. die Studie von Fleischmann 1983, S. 278–310.

471 BnF, Ms. fr. 1297, fol. 101v, BnF, Ms. fr. 12399, fol. 104r. Vgl. auch BnF, Ms. fr. 1303, fol. 10r: Hier kniet die Königin *Ratio* – hinter König *Modus* – und bringt ihr Anliegen vor, ein Engel links im Bild hält das dazugehörige gesiegelte Dokument.

472 Dazu vgl. Logemann 2011, bzw. das Zitat aus Henri de Ferrières: *Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio* (Hg. Tilander 1932), Bd. 2, S. 4f.: „A tous les condampnés des legions infernaus qui ches presentes lettres verront ou orront ! [...] En tesmoig de chen, a la requeste de nostre fille *Ratio*, li avon donné chez lettres pendantes, selleez de nostre grant seel, qui furent faires en l’incarnation de nostre Filz mil CCCXLII, le tiers jour de moi.“ Die Antwort des Teufels lautet ebd., S. 62f.: „Nous Lucifer, le tres puissant en toutes muavesités, le Prinches mauveullans de toutes bonnes euvres, Roy d’enfer, Souverain des comdamnés du chiel, de l’air, de l’eau, de la terre, faisons savoir a tous cheulz qui ches lettres verront ou orront [...] En tesmoing de laquelle chose nous avon seellés ces lettres du grant seel de nostre Puis d’enfer, qui furent faites après nostre grant tourment que Dieu osta de nos prisons Adam mil CCC. Seel Lucifer, Mau Re de l’Abisme d’Enfer.“

473 BnF, Ms. fr. 1298, fol. 101v und fol. 112v; BnF, Ms. fr. 1297, fol. 104v und fol. 116v; BnF, Ms. fr. 12399, fol. 107v und fol. 120r; in BnF, Ms. fr. 1302, fol. 118r, schließlich nur der Brief Luzifers.

3 Der Autor als Maler

Die gewählte Bildformel reklamiert den prüfenden Blick des Bildbetrachters, die dargebotenen Schriftstücke als Fiktion zu erkennen.⁴⁷⁴ Die Begutachtung von Dokumenten, die in die Fiktion eingefügt wurden, gibt den adressierten Lesern die Möglichkeit, nicht nur durch die Lektüre, sondern auch durch die fingierte Inspektion von Objekten am allegorischen Parcours teilzunehmen.⁴⁷⁵ An dieser Stelle zeigt sich, dass die illustrierten Bücher entscheidend auf ‚mit den Augen‘ wahrnehmende Rezipienten abzielen, die auch oder vor allem den beigegebenen Bildern Beachtung schenken: Nicht der Leser wird mit diesen Mitteln adressiert, sondern der Betrachter, und durch die Betonung gesiegelter Schriften bzw. handlungsweisender Schrift in den Händen des allegorischen Personals wird dieser externe Besucher aufgefordert, die ins Bild gestellten ‚Objekte‘ zu prüfen und für glaubwürdig zu befinden. Damit ist das visuelle Verweisen auf Schriftstücke eine Rückbindung des Bildzyklus an den Text, aber auch eine Annäherung der Personifikation an die reale Welt des Rezipienten. Ziel dieser Strategie ist offenbar, die ontologische Differenz zwischen den allegorischen Protagonisten der geschilderten Handlung und dem Benutzer der Handschrift durch die Inserierung von ‚fiktiv-realen‘ Objekten zu überwinden.

Neben solchen eingestreuten Schriftstücken finden sich andere ‚haptische Hilfsmittel‘ innerhalb der allegorischen Erzählwelt, die die abstrakten Konzepte sowohl innerhalb des Textflusses als auch in den Illustrationen greifbar und anschaulich machen sollen. Sie verbinden sich als rhetorische Strategie mit der Beschreibung von zahlreichen Kunstwerken, die im Verlauf der allegorischen Erzählungen immer wieder als Demonstrationsstücke angeführt werden. Diese ‚Bildhaftigkeit‘ ist zunächst der klassische Anwendungsbereich von Ekphrasis, sie gewinnt aber im Zusammenhang mit Allegorien und Personifikationen noch eine zusätzliche Bedeutung. So ziehen sich etwa die bereits erwähnten bemalten Mauern im *Roman de la Rose* als Motiv durch die verschiedensten allegorischen Dialoge und Debatten.⁴⁷⁶

Diese vermeintlichen Nebenschauplätze der allegorischen Welt avancieren wenige Jahre später zu zentralen Brennpunkten, und die Verquickung von allegorischem Text, Illustration und dem Ausblick auf ein weiteres Medium wird zum Merkmal jener Text-Bild-Kunstwerke, wie sie bisher nur vereinzelt in den Blick

474 Bei alledem ist der Wechsel von verschiedensten Darstellungsebenen zwischen Text, Schrift und Bild natürlich nicht nur in französischen allegorischen Schriften verbreitet. In der italienischen Buchmalerei wird seit dem 14. Jahrhundert mit vergleichbaren Elementen operiert. Betrachtet man die komplexe Interaktion zwischen Allegorien, historischen Personen, Büchern und Briefen als Informationsträgern in den *Regia Carmina* des Convevevole da Prato, BL, Royal 6 E IX, zeigen sich ganz ähnliche Tendenzen. Vgl. dazu Smout 2017.

475 Den mittelalterlichen Lektüregewohnheiten widmet sich Bouchet 2008 in einer übergreifenden Studie.

476 Zu den bemalten Mauern des *Rosenromans* siehe Kap. 2.1; analog etwa Watrquet de Couvins Glasfenster, s. Kap. 2.2.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

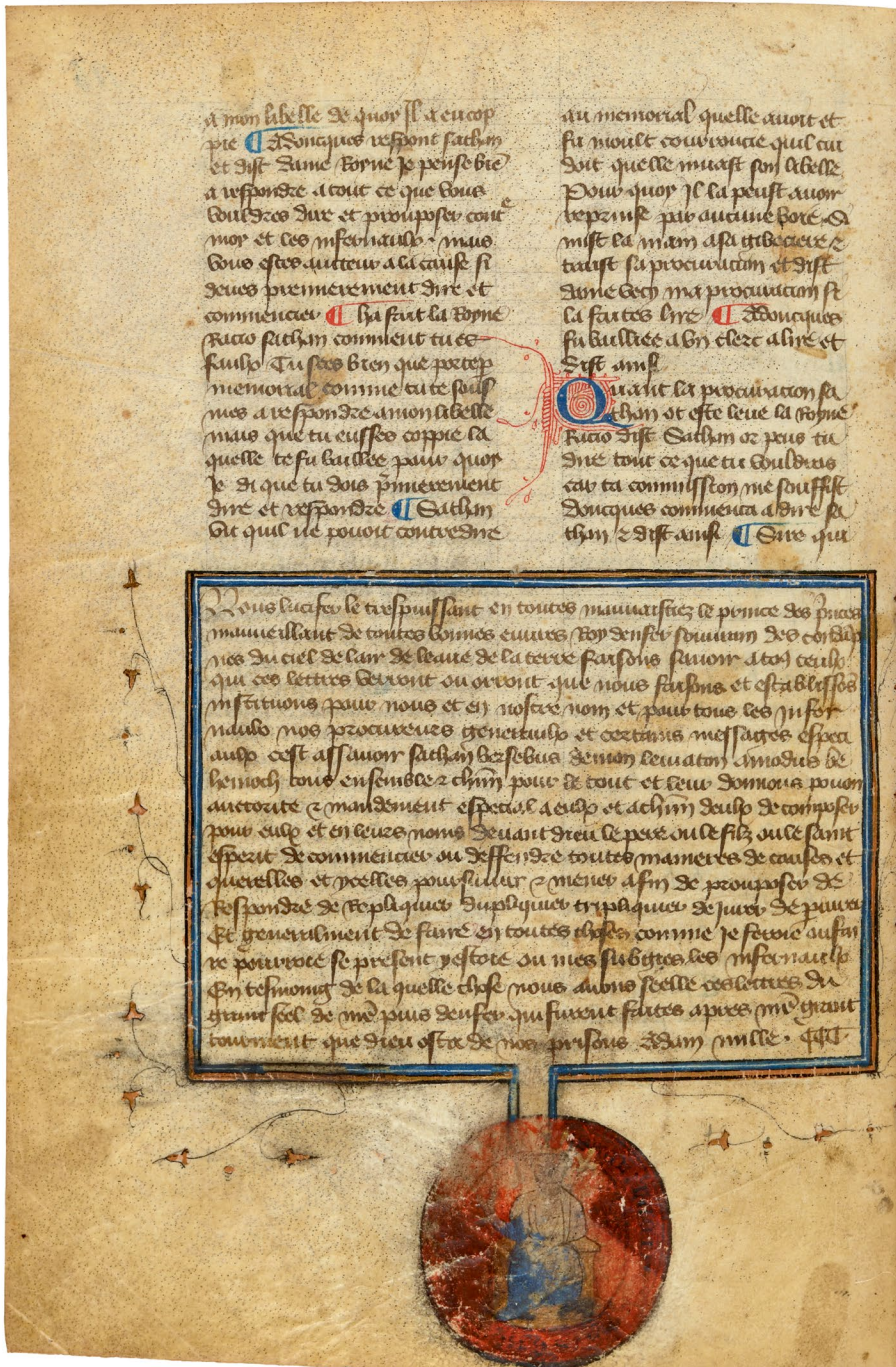


Abb. 76 Siegel des Teufels, in: Henri de Ferrières: *Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio*, Ende 14. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1297, fol. 116v.

genommen worden sind. Beschreibungen von Kunstwerken werden sehr häufig in den Illustrationszyklen umgesetzt. So verfuhr man bereits mit der *Salle de Fortune* von Christine de Pizans *Livre de la mutacion de Fortune*. Hier dient der Einschub von Malereien im Schloss der *Fortuna* der Beschreibung jener Heldentaten, die die großen Herrscher der Vergangenheit vollbracht haben (wohl auch in Rückgriff auf den Beginn von Vergils *Aeneis*) – die in der Beschreibung strahlenden Farben Gold und Azur sind zugleich eine Kostbarkeitsmetapher, die diese gemalten Worte der Imagination des Lesers überantworten.⁴⁷⁷ In den Illustrationen dieser Sequenz wird die Autorin Christine selbst als Betrachterin der fiktiven Malereien eingeführt, und die Parallele dieser Kunstbeschreibung zu den Mauern des *Rosenromans* mit den Lastern, die sich dem *Amant* als Malereien in Gold und Azur präsentieren, ist, wie Ursula Peters vermerkt, offensichtlich.⁴⁷⁸ Bekannt für solche Kunstgriffe sind auch die Schriften des René d'Anjou. Dieser inseriert etwa im *Livre du Coeur d'Amour Épris* unter anderem Wandteppiche mit Nebenszenen.⁴⁷⁹

Dass in der Folgezeit ironische Brechungen auf diese gemalten und fast immer wundersamen und Staunen erregenden Bilder möglich werden, deutet sich bei Octavien de Saint-Gelais an: Dessen *Acteur* in *Le Séjour d'Honneur* (Ende 15. Jahrhundert) wird bei Betreten des *Palais d'Honneur* von der personifizierten *Sensualité* unwirsch zurechtgewiesen: „Nun ist nicht die Zeit für Vergnügungstage, um sich Bilder anzuschauen. Das ist etwas für kleine Kinder und für Einfältige, sich an gemalten Dingen zu erfreuen. Ein schlechter Start, um an den Gipfel der Ehre zu gelangen.“⁴⁸⁰ Für die kostbar illustrierten Überlieferungsträger entsteht ein wohlkalkuliertes Paradoxon: Die Auftraggeber und Besitzer erfreuen sich zweifelsohne an aufwendigen Buchmalereien. Gleichzeitig wird im Text der Status des gemalten Bilds kritisiert und die Einfalt des Betrachters betont. Durch die Lektüre dieser allegorischen Texte und ihrer visuellen Umsetzungen geschieht das Gegenteil. Im Fall des *Séjour d'Honneur* wird die Anschaulichkeit des Textes auf die Spitze getrieben und durch eine Reihe aufwendiger ganzseitiger Miniaturen nicht nur ergänzt, sondern verdoppelt. Durch die eingefügten Bildbeschreibungen werden die allegorischen

477 Falleiros 2010.

478 Peters 2008, S. 226. Vgl. auch Joubert 2007.

479 Gertz 2010, S. 56.

480 Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur* (Hg. Duval 2002), S. 348, IV.1. [15/16]. „Ores n'as les jours de loisir pour les ymaiges regarder. C'est a jeunes enfans et aux cornars de s'amuser a choses painctes. Mal commencez a travailler pour parvenir au puy d'Honneur.“ Der Autor treibt dieses Spiel mit den fiktiven Bildern noch weiter, wenn er einige Verse (vgl. ebd., S. 393) später von einem Bild der *Raison* schwärmt, das so lebendig wirkt, weil es nach dem Leben gemalt sei. Vgl. zur ersten Passage Mühlethaler 2006, S. 274; Logemann 2021, passim.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

Verkörperungen aus dem Text und parallel dazu die Leser oder Hörer des Textes in einem Moment zu gemeinsamen Betrachtern gemacht.

Die Liste der Beispiele ließe sich fortsetzen, doch sei an dieser Stelle vor allem noch auf ein weiteres ‚sinnliches‘ Hilfsmittel verwiesen, die Personifikationen in das Hier und Jetzt des Rezipienten zu rücken. Dient die Inserierung von Kunstwerken, von Dokumenten, Siegeln etc. der Verstärkung der Sinneseindrücke, so sind damit die Möglichkeiten, Personifikationen an die materielle Welt zurückzubinden, noch nicht erschöpft. Denn auch als Träger von auffälligen Materialien werden Personifikationen instrumentalisiert – so sind sie in den Ausschmückungen der Autoren überwiegend in kostbarste Seide gehüllt. Auf der Ebene der Texte scheint dies eine beliebte Strategie zu sein, den Figuren eine haptische Qualität zu verleihen. Eine ungewöhnliche Verbindung von negativen Eigenschaften und exotischen Stoffen verwendet Philippe de Mézières in seinem *Songe du Vieil Pèlerin*. Die drei Personifikationen *Orgueil*, *Avarice*, und *Luxuria* (Stolz, Geiz und Wollust) als Repräsentantinnen der sieben Todsünden sind so auffallend geschmückt, wie es sonst eigentlich nur die Tugenden für sich beanspruchen dürfen: *Orgueil* ist umhüllt von kostbaren Seidenstoffen aus Alexandria, *Luxuria* trägt feinste Seide aus dem Tatarenreich. Nur *Avarice* hat offenbar ein so altes Gewand, dass das Material nicht mehr zu erkennen ist. Gleichzeitig sind diese drei Verkörperungen des Lasters monströse, dreiköpfige Wesen, die mehr als Erscheinungen oder Monster denn als Frauen beschrieben werden.⁴⁸¹ Bemerkenswert ist in diesem

481 Philippe de Mézières: *Songe du Vieil Pèlerin* (Hg. Coopland 1969), Bd. 1, S. 308f.: „Dont les cuers et les entendemens des assistens mortelx se trouverent fort troublez, pour la grant horriblete des dessusdictes dames, qui sembloient mieulz fantosmes ou mo(n)stres que naturelles femmes. Elles avoient les corps, les bras, les mains, et les piez a forme de femme humaine, mais les testes estoient horribles et rendoient une veue non saine. La premiere vieille et l'aisnee estoit vestue d'un riche drap de soye d'Alixandre, treillie a or et fort resplendissant, par tout seme de lyons et d'aigles d'or eslievez, qui sembloient tous en vie. Et avoit la poictrine eslevee et les mamelles enflees. Et quant a la forme du corps, elle sembloit bien une grant royne ou une empereis. Mais la forme de sa teste moustroit une bien autre chose, car la teste de ladicte vieille estoit terrible, et estoit devant une lyonnesse fiere et rechignee, et a sa dextre apparoit la teste d'une vipere horrible, et a sa senestre la teste d'un grant serpent prive, par telle maniere que toutes les troys testes tenoient ensemble, et avoient leur regard devant, la [...] teste de la lyonnesse apparent ou milieu et plus haulte que les deux autres. Ainsi estoit paree la teste de ladicte vieille aisnee. Et tenoit en sa main destere une verge de fere, ague et bien trenchant, pour faire place entour que nul ne l'approchast, fors que tant seulement les autres deux ses suers. Et en la main senestre ladicte dame menoit en laisse une petite brochete de poil, toute grivelee, a laquelle prenoit son esbatement. La seconde vieille, qui estoit a la destre de sa dicte suer aisnee, estoit toute maigre de corps et de rens, et avoit le ventre tout enfle. Et estoit vestue d'un habit de bonne couleur en facon assez honneste. Mais il estoit si vieil que on ne peust jugier de quoy ledit habit estoit. Ladicte vieille avoit le corps, les bras, et les mains comme l'autre, a forme de femme humaine. Mais, comme di test dessus, sa teste estoit triple. Car devant apparoit la teste d'un horrible griffon, et a sa dextre

Fall, dass durch die Beschreibung der drei Personifikationen begehrte Luxuswaren in die Erzählung eingeflochten werden. Ein Blick in zeitgenössische Inventare zeigt, dass die bei Philippe de Mézières genannten Stoffe beim Adel sehr begehrt waren. Exotische Accessoires, die zu jener Zeit beliebte Handelsgüter waren, wie etwa eine kleine Statuette („un mahomet“), welche die *Convoitise* bei Guillaume de Digulleville auf dem Haupt trägt, erscheinen als Rückbindung der allegorischen Projektionsfiguren an die Betrachterwirklichkeit. Sie vermitteln zudem eine fast gegenständliche Präsenz innerhalb der allegorischen Traumpassagen.

Diese Blickbegehrlichkeiten und greifbaren Verlockungen, die in den allegorischen Texten kreierte und in den Miniaturen gespiegelt werden, sind bisher allenfalls unter dem Aspekt des rhetorischen Verfahrens der Ekphrasis, aber noch nicht systematisch im Gesamtkontext von Allegorie und Personifikation betrachtet worden. Jede beschriebene Kostbarkeit, jedes Kunstwerk wird als Verweis auf eine noch unglaublichere dahinter verborgene Pracht genutzt. Der immer wieder aufgerufene Unsagbarkeitstopos, der Bestandteil dieser Schilderungen ist, verdeutlicht dies. Die Personifikationen agieren damit einerseits mit bzw. in Objekten, doch fordern diese Objekte andererseits durch ihre Kostbarkeit oder Kunstfertigkeit ein genaues Hinsehen ein. Dieser Facette der Personifikation ist bisher kaum nachgegangen worden. Jean-Claude Margolin setzt in einer kleinen Studie die Technik der Anamorphose mit der Allegorie gleich: Ebenso wie bei der Einbettung der Allegorie in eine Erzählung offenbare sich in der Anamorphose ein auf den ersten Blick versteckter Bildsinn, der sich erst dem prüfenden Blick öffnet.⁴⁸² Auf die besprochenen Fälle bezogen, würden

la teste d'un serpent, qui a nom Arestes, et a sa senestre apparoit la teste d'un vaultour, tout tenant ensemble comme il fut dit dessus. Ceste malgracieuse vieille tenoit en sa main destre une fiole d'un cristal, bien cler et bien estoupee, toute plaine de besans d'or, de vieulx florins de diveres empreintes, et de belles pierres precieuses. Et ladicte vieille en ladicte fiolle par grant delit souvent se remiroit. Et en sa senestre main elle portoit par grant delit souvent se remiroit. Et en sa senestre main elle portoit par grant deli tune taupe noyre, qui lui estoit moult privee. La tierce vieille, tierce suer, a la senestre de l'aisnee, en forme humaine, bien taillee quant au corps, estoit vestue d'un riche drap de soye de Tartarie, tout verte goucte a or, et resplendissant de toutes manieres de fleurs. Ceste jolye vieille avoit aus(s)i la teste triple, car devant apparoit la destre et visage d'une belle seraine bien beignie, et a sa dextre la teste d'un marmou, et a senestre la teste d'une truye, qui estoit a veoir ennuyeuse et horrible, Ceste vieuille tenoit en sa main destre une fiole ronde, faicte d'un miroir toute foulere et remplie de fins aromanz. A laquelle fiole ladicte vieille se remiroit souvent et se delictoit fort en l'odeur des precieux aromaz, don't elle cria maintefois, < Helas ! >.“ Nach dieser ersten oberflächlichen Erläuterung werden die drei Sünden, die im Übrigen bekrönt sind, nochmals ausführlicher charakterisiert.

482 Nach Margolin 1977, S. 507, zeugen anamorphotische Darstellungen von der allegorischen Dimension des Dargestellten, denn die Kontrastierung von direkter und verzerrter Sicht könne analog gesetzt werden mit direkter und indirekter/allegorischer Bedeutung: „l'allégorie et l'anamorphose sont des discours secrets et chiffrés“ (ebd., S. 511).

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke

sich im *Rosenroman* die Mauern des Gartens *Déduit* dem Leser und Betrachter nach und nach erschließen, und die Ordnung der verschiedenen Personifikationen dieses berühmten allegorischen Textes wäre einer Logik des Blicks unterworfen. Allerdings erschöpft sich die Funktion der geschilderten Kunstwerke, Kleidungsstücke und anderer Insignien der Kostbarkeit nicht in diesem anamorphotischen Effekt. Fabienne Pomel nimmt hier eine differenziertere Position ein und verweist auf den Blickwechsel der Personifikationen, die im *Rosenroman* durch die gemalten und schließlich ‚real‘ erscheinenden Personifikationen auszumachen sind.⁴⁸³ Zwar zeigt sich darin ein Zerr- und Rätselbild, das ein ikonographisches Puzzlestück liefert, es vermag jedoch nicht zum *Acteur* der Bildhandlung zu werden. Für die gemalten Personifikationen sind diese Verzerrungen ohnehin nur bedingt gültig, denn hier werden eigene Strategien entwickelt, Betrachter zur Dechiffrierung des Sinns zu motivieren.

Die meisten hier vorgestellten Bildkonzepte setzen bei den Rezipienten spezifische Vorkenntnisse voraus. Allerdings ist man auf Glücksfälle der Überlieferung angewiesen, wenn man nach Quellen und anderen Indizien sucht, die Auskunft geben können über die Fähigkeiten eines konkreten Handschriftenbenutzers oder auch nur über die Kompetenzen, die man dem intendierten Leserkreis allgemein zutraute. In eindrücklicher Weise kommentiert die bereits erwähnte franko-flämische Handschrift des 15. Jahrhunderts von Philippe de Mézières *Songe du Vieil Pèlerin* die möglichen Implikationen der beigegebenen Illuminationen. Eine ausgiebige Bilderklärung ist im Manuskript als eine Art Prolog vorangestellt, die neben ikonographischen Details auch über den Sinn einer solchen Bebilderung Auskunft gibt.⁴⁸⁴ Die potentiellen Rezipienten werden in

483 Pomel 2011, S. 59: „L’exploration de l’espace est ainsi scandée par les disjonctions ou conjunctions des sens auditif et visual, mais aussi par l’alternance d’une vision indirecte – personifications peintes ou sculptées sur le mur ou reflet des rosiers dans les cristaux – et d’une vision directe des personifications ou éléments du verger. Elle est aussi scandée par une logique de la vue ou du contact empêché, dans l’opposition reconduite entre extérieur et intérieur, avec le mur du verger, puis la haue, suscitant à la fois le désir de mouvement.“ Zu dieser Differenzierung auch Kelly 1978; Kelly 2014.

484 *Songe du vieil Pèlerin* in BnF, Ms. fr. 22542, vgl. die Wiedergabe des Textes bei Contamine 2007, S. 1918: „[...] pour ce ce livre se puet lire par troys manieres d’entendemens selon la capacité et entendement des liseurs et auditeurs. Premierement, a ceulx qui ne sont pas clerks, comme dames et damoiselles, l’estat de cestui livre leur est moult plaisant a passer temps pour ce que le livre est fait et composé de roynes, dames et damoiselles et chambrières procedant en maniere de court royalle. Mais a ceulx qui sont clerks selon le sen de la lectre le procès du livre leur est assez plaisant et prouffitable a passer temps et pour aprendre a parler ordonneement et distinctement comme on peut veoir qu’il est composé par clausules et oraisons parfaites gardans selon la maniere de parler les preceptions de rethorique. Mais a ceulx qui entendent la Sainte Escripiture et scevent reduire le sen licteral au sen mystic et moral, itelx liseurs le doivent exposer aux autres qui ne l’entendent pas. Pour ce supply je humblement [...] /A/ a tous maistres, bacheliers et lecteurs en theologie qui sont jurez de la foy que a tous les articles des devises des ystoires des troys livres de ce present livre

drei Gruppen unterteilt: Frauen und „Fräulein“, die sich an den Bildern zum Zeitvertreib ergötzen, Gelehrte, die die Unterteilung nach Abschnitten und die rhetorischen Unterteilungen zu erkennen vermögen, und schließlich jene, die in der Auslegung der Heiligen Schrift erfahren seien und den literalen vom mystischen und moralischen Wortsinn unterscheiden könnten. Nach den Maßgaben dieser Erklärung sollen die Bilder der Handschrift mindestens eine Zusammenfassung des Textes liefern, indem jeweils die drei Bücher des allegorischen Traums mit einem Titelbild versehen werden. Die Bilder können jedoch auch zu höheren Erkenntnissen führen. Die Personifikationen, die in den Miniaturen auftreten, werden dazu passend im Vorwort als „mistere de parçonnage“ bezeichnet.⁴⁸⁵ Bereits in dieser Begründung und Beschreibung der Bilder offenbart sich eine erstaunliche Vielschichtigkeit der Bildsprache. Die Differenzierung verschiedener Wahrnehmungs- und Verstehensebenen zeigt zunächst, dass die allegorische Bildsprache nicht jedem ohne weiteres Wissen zugänglich war.⁴⁸⁶ Dies scheint insbesondere der Fall, wenn das Erkennen des Bildsujets Teil der Bildaussage ist – schon die Bezeichnung „mistere“ verweist auf diesen Umstand. Der einzigartige Prolog, der die Miniaturen der Handschrift erläutert, deutet das Potential an, das die gemalten Personifikationen im Vergleich zu den beschriebenen Personifikationen enthalten. Abgesehen von der Tatsache, dass die Miniaturen die Handschrift als Luxusobjekt aufwerten (auch dieser Aspekt der Kostbarkeit wird im Prolog erwähnt), transportieren diese Bilder offenbar höhere Einsichten, die die Deutung des Textes ergänzen.

Das Spiel mit gemalten Bildern in allegorischen Schriften wird in vielen illustrierten Handschriften betrieben. Wenn in Octavien de Saint-Gelais' *Le Séjour d'Honneur*

cy dessoubz consequemment declairez la ou ilz trouveront en la fin et cetera veuillent dire outre plus au propoz de leur grace ce qui leur semblera bon pour conforter la dicte devise et edifier les oyans pour aprendre a cognoistre et entendre le dit livre par lesdictes ystoires.“ Auch Bell 1955 verweist übrigens auf die Handschrift.

485 Contamine 2007, S. 1917. – Diese Terminologie für solche Kompositionen aus verschiedenen allegorischen Figuren begegnet übrigens auch im spätmittelalterlichen Moraltheater oder bei Tapisserien.

486 Ebd., S. 1916 f.: „Pour icelui doncques entendre promptement et originalement avecques la table figuree de divers noms, laquelle est entre le prologue et les rubriques, ont esté figurees ces quatre ystoires ausquelles il faut avoir recours et ymaginacion par parfait entendement, comme on a memoyre par le benoist crucifi z de la Passion nostre sauveur et redempteur Jesucrist“.

3.4 Fingierte Dokumente und Kunstwerke



Abb. 77 *Raison* zeigt *Foi* und *Espérance* als Diptychon, in: Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur*, BnF, Ms. fr. 12783, fol. 162r.



Abb. 78 *Sensualité* zeigt die Freuden ihrer Jugend, in: Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur*, kurz vor 1500, BnF, Ms fr. 12783, 163v.

der *Acteur* – der noch kurz zuvor spitze Bemerkungen an einfältige Bildgläubige austeilte – *Raison* dazu auffordert, ein Polyptychon herzuzeigen, auf dem die Porträts von *Foi* und *Espérance* in eindrücklicher Lebendigkeit gemalt seien, erhält er von der personifizierten *Sensualité* (als Gegenspielerin der Vernunft) als Antwort ein Tuch präsentiert, auf dem die Freuden ihrer Jugend gemalt sind. Die im Text agierenden Personifikationen werden in und mit verschiedenen künstlerischen Medien verbunden, die auch außerhalb des Textes spezifische Wertigkeiten transportieren (Abb. 77 und Abb. 78).⁴⁸⁷ Dass gerade diese Sequenzen für den sparsam gestalteten

487 Octavien de Saint-Gelais: *Le Séjour d'Honneur* (Hg. Duval 2002), S. 393: „Bien regarday, certes, tout le blason. L'esmail party selon divers ouvraiges De cest tableau que tint dame Raison, Ouquel je vy deux tresriches ymaiges Faictes au vif si bien que les visaiges Sembloient lors de tous pointz avoir vie, Et je, soingneux, ayant moult fort envie Sçavoir si c'est chose certaine ou non, Veiz ung rollet qui m'enseigna le nom.“ Auch in den darauffolgenden Abschnitten

Illustrationszyklus ausgewählt werden, lässt erkennen, wie sehr die bildhafte Ebene der Allegorie zu einem transmedialen Fensterblick gerät.

Aus dem bisher analysierten Material geht hervor, dass Personifikationen eine zentrale Schnittstelle zwischen Text und Bild markieren, die vor allem in den Handschriften als Überlieferungsträgern manifest werden. Hier ist besonders gut zu beobachten, wie die bildhafte Sprache allegorischer Texte die Bildausstattung der Bücher direkt beeinflusst und wie im Lauf des 15. Jahrhunderts immer mehr Berührungspunkte zwischen den Personifikationen in Text und Bild konstruiert werden. Auch Jean Lemaire de Belges operiert in seinen Dichtungen häufiger mit Metaphern der Malerei und Goldschmiedekunst. In der für Margarete von Österreich verfassten *Couronne Margaritique* tritt die antike Malerin Marcia auf, die gemeinsam mit *Dame Science* die Tugendkrone der Regentin erschafft. Die Helferinnen sind antike Malerinnen, die bereits Christine de Pizan prominent (übernommen von Boccaccio) in die französische Literatur eingeführt hatte.⁴⁸⁸ Die *Couronne Margaritique* des Jean Lemaire de Belges bedient die Bedürfnisse eines mit kostbaren und anspruchsvollen Werken vertrauten Publikums. Michael Randall hebt die Plastizität der Beschreibung bei Lemaire als ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen zeitgenössischen Autoren hervor: „Lemaire creates an image full of painterly detail that clearly establishes the crown as an object that exists in the real world.“⁴⁸⁹ Randall bemüht in diesem Kontext Ficinos *Theologia platonica*, der zufolge die Schönheit des Objekts zu göttlicher Erkenntnis verhelfen soll. Die Beschreibung der Krone als Eloge auf Margarete von Österreich sei insofern Ausdruck der absoluten Tugend, die durch Schönheit des Objekts, Kostbarkeit der Materialien und Harmonie der Komposition eine irdische Entsprechung zu höherer Tugenderkenntnis sein soll.⁴⁹⁰ Das Beschwören von bildhafter Schönheit, das Auftauchen blendender Tugendpersonifikationen, die wie ein gemaltes Bild strahlen, wird in den Texten im Verlauf des 15. Jahrhunderts zum

werden immer wieder die von den Personifikationen mitgeführten Kunstwerke ins Gespräch gebracht.

488 Zur *Couronne Margaritique* vgl. Eichberger 2002, S. 334f., und Eichberger 2018. In der betreffenden Passage zu den Malerinnen wird zudem betont, dass die Tugenden „après le vif“ gemalt hätten, vgl. Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, Lyon 1549, S. 27.

489 Randall 1996, S. 82.

490 Ebd., S. 82f., zitiert die entsprechende Passage: „Martia donc la pucelle tressage / Donne au pourtrait termes d’orfaverie / Et aux fleurons fait un double souage, / Qui regne en cercle, et sert de bon liage / A dix pilliers portans l’imagerie / Le souage est fries d’oeuvre jolie / A demy bosse, à Nymphes, et Pegases: / Les pilliers points d’esmaillure delie / Et sont les noms des dix Vertus aux bases. / Entre pilliers, et souages gentilz, / Un fons semé des lettres se dispose. / Mais entremy les beaux fleurons faitis / De son sens proper, et de ses doigts traictis / Certainement elle fait noble chose. / Car entre deux Vertus, mi tune rose / Avec couleur d’esmail, qu’elle luy baille. / Et entremy chacune estoit enclose / D’or fin massif une noble medaille.“ Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, Lyon 1549, S. 69. Vgl. auch Blattes-Vial 2015, S. 83–126.

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

gängigen Topos und schlägt sich in den Miniaturen nieder. Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Rolle von gemalten Tugendbildern, die zur selben Zeit entstanden. Was bedeuten die genannten Beschreibungen von Malerei, Tapiserie, exotischem Stoff und anderen kostbaren Objekten für die allegorischen Verkörperungen selbst?

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts werden allegorische Erzählungen und Personifikationen scheinbar immer konkreter, lebendiger und anschaulich-plastischer. Die im letzten Abschnitt vorgestellten ‚fiktiv-realen‘ Schriftstücke, Objekte und Kunstwerke markieren einen Höhepunkt dieser Entwicklung. Eine andere, in die gleiche Richtung verlaufende Tendenz ließe sich als Somatisierung der allegorischen Körper beschreiben: Die abstrakten Konzepte, die bislang vor allem Tugenden, Laster und Emotionen verkörpern, erhalten nicht nur eine äußerliche Gestalt. Argumentiert wird zunehmend mit dem Inneren, den Organen und Funktionen ihrer neu gewonnenen Körper, wie sich exemplarisch am Aufstieg des Herzens als dem ‚Zentralorgan‘ des Körpers im Kontext der Personifikationen zeigt.

Um zu erahnen, welche Bedeutung diese Somatisierung für die emotionale Überzeugungskraft der Personifikation hatte, muss man sich die logischen Widersprüche bewusst machen, die für ein personifiziertes Herz in Kauf genommen wurden. Wie anders ließe sich verstehen, dass selbst der vom irdischen Ballast befreite Personifikationskörper als Analogon der Seele, wie er prominent in den *Pèlerinages* des Guillaume de Digulleville hervortritt und dann verschiedenartig in den Bildzyklen inszeniert wurde, zunehmend ein Herz aufzuweisen hat?⁴⁹¹ Dies widerspricht eigentlich gänzlich dem zugrunde liegenden Leib-Seele-Dualismus: Bei Guillaume de Digulleville selbst ist die Pilgerreise daher auch nur möglich, weil die Seele im Traum den Leib (und damit auch das Herz) zurücklässt. Zu diesem Zeitpunkt erscheint es kaum vorstellbar, dass ein Herz personifiziert wird und noch dazu eine prominente Rolle im Chor der Allegorien erhält.⁴⁹² Die ungewöhnliche Bildfindung des personifizierten *Doux Regard* (‚sanfter Blick‘) in Maître Thibauts *Roman de la Poire* aus dem 13. Jahrhundert, der einer Dame das Herz ihres *Amant* darreicht, stellt daher auch noch eine absolute Ausnahme dar (Abb. 79).⁴⁹³

Dies ändert sich im Verlauf der nächsten zwei Jahrhunderte grundlegend. Die somatische Sicht nach innen kulminiert dabei am deutlichsten in der vor allem im

491 Zur Personifizierung der Seele vgl. 2.3.

492 BnF, Ms. fr. 2186, fol. 41v. Zur Thematik des Leib-Seele-Dualismus vgl. die Studien von Philipowski 2004 und 2007.

493 Vgl. Doggett 2017, S. 18.

3 Der Autor als Maler



Abb. 79 *Doux Regard*, in: Maître Thibaut: *Roman de la Poire*, spätes 13. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 2186, fol. 41v.

15. Jahrhundert auftretenden Herzmeteraphorik allegorischer Texte. Entscheidend dafür war wohl nicht nur die ambivalente Funktion des Herzens, das man sich als Sitz der Leidenschaften wie des Intellekts dachte. Die ursprünglich für das christliche Seelenheil verwendete Konstruktion wurde nun auch in profane Bereiche übertragen.⁴⁹⁴ Dabei erhält, so scheint es, das Buch ein letztes Mal als topographischer Rahmen einer allegorischen Ordnung die Hauptrolle. Charles d'Orléans schreibt: „Dedens mon livre de Pensée, / J'ai retrouvé escripvant mon cuer / La vraye histoire de douleur, / Des larmes toute enluminée.“⁴⁹⁵

Dass das Herz Einzug in die allegorischen Texte und Bilder hält, bedeutet zugleich eine neuerliche Umwertung des Prinzips Personifikation, denn aus den körperlosen

⁴⁹⁴ Die innige Verbundenheit von beschriebener und gemalter Personifikation, die im Laufe des 14. Jahrhunderts zu immer variantenreicheren Gestaltungen der allegorischen Verkörperungen führt, findet in expliziten Text-Bild-Kompositionen des 15. Jahrhunderts einen Wendepunkt. Eine ganze Reihe von allegorischen Werken entsteht nun als eine bewusste Kombination von Text und Bild. Schwam-Baird 2000, S. 228, beschreibt die Wirkung der Bilder in René d'Anjous *Mortifiement de Vaine Plaisance* als besonderen Höhepunkt für den Betrachter: „the image ‚renders visible‘ moral precepts whose mere exposition in language could never affect the reader the way visual representation shapes the spiritual experience of the spectator.“ Vgl. auch die Studie von Schwam-Baird 1994.

⁴⁹⁵ Zu dieser berühmten Passage Berthelot 2006, S. 257. Die Buchmeteraphorik wird bald auch auf andere Bereiche bezogen, denn Molinet nimmt nur eine Dichtergeneration später diese Allegorisierung des Buches für politische Zwecke in Gewahrsam, wenn er im *Dictier sus Franchois et Gantois* Frankreich selbst gar als Buch beschreibt, „Sy que tu es livre bien fortuné [...] Grande France d'or et d'azur coulourée“, dazu Minet-Mahy 2005, S. 517. Zum Konzept der Personifikation bei Charles d'Orléans vgl. Galderisi 1996, S. 385–412.

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Projektionsfiguren konnten nun auch Gefährten bzw. Gefährtinnen für das Herz des Dichters werden. Die Veranschaulichung dieser literarischen Herzensangelegenheiten lässt sich vor allem an einigen wenigen berühmten Autoren festmachen: Armand Strubel vermerkt diese Theatralisierung der Buchseiten insbesondere für das Œuvre von René d’Anjou⁴⁹⁶, der im *Mortifiement de Vaine Plaisance* (1455) wie im *Livre du Cœur d’Amours Espris* (1457) ein enges Beziehungsgefüge von Beschreibungen und Illustrationen der allegorischen Handlungssegmente entstehen lässt.⁴⁹⁷ Die Thematisierung des Herzens als Sitz der Leidenschaften ebenso wie als Sitz des Intellekts und der Ratio führt die allegorischen Ausdrucksformen an die Grenze der Darstellbarkeit. René d’Anjou thematisiert – wie viele seiner Zeitgenossen und wie kurz vor ihm schon Michaut Taillevent im *Débat du cœur et de l’oeil* (1444) – die Zerrissenheit zwischen Geist und Körper am personifizierten Herzen.⁴⁹⁸ René d’Anjous als Bild-Text-Werke angelegte Erzählungen sind wiederum für die visuelle Verbreitung von Personifikationen von Belang. Daniel Poirion charakterisiert die beiden allegorischen Werke als Texte „that push the possibilities of allegory to their outermost limits“.⁴⁹⁹ Die Präsenz des personifizierten Herzens stellt die allegorischen Grundordnungen vorangegangener Texte nach Poirions Interpretation in Frage, denn das personifizierte Herz ist in diesem Spiel der allegorischen Maskierung letztlich der demaskierte Kern des Autors; womit zugleich beantwortet sein mag, weshalb sich bis zu den beiden Hauptwerken René d’Anjous nur wenige Beispiele des personifizierten Herzens in der Malerei benennen lassen.⁵⁰⁰

Literarisch scheint dieses Thema an vielen Stellen reflektiert zu werden. Zahlreiche Werke rekurren auf Strukturmerkmale, wie sie der *Rosenroman* oder auch Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* vorgaben. Marco Nievergelt leitet die Vorstellung des geflügelten Herzens, wie sie René thematisiert, direkt aus dem *Rosenroman* ab.⁵⁰¹ Die Intensivierung des inneren Dialogs, der, auf den Prototyp in Boethius’ *Trost der Philosophie* zurückgreifend, vor allem die Komponenten Seele und Herz ausdifferenziert, bewirkt wohl eine letzte Hypostasierung des Prinzips

496 Strubel 2002, S. 197; Nievergelt 2012, Schwam-Baird 1994 mit einer Text-Bild-Analyse von René’s allegorischen Hauptwerken; vgl. auch Kamath/Karzewska 2013.

497 Rose-Marie Ferré arbeitet heraus, inwiefern sich diese Affinität zum Theater auch mit den medialen Verflechtungen zwischen Literatur, Malerei und Theater am Hofe des René d’Anjou erklären lässt, vgl. Ferré 2012.

498 Ferré 2012, S. 206. Michaut de Taillevents Text erfährt spätestens durch den Druck bei Antoine Vérard ab 1502 im Kontext der Sammelschrift *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique* eine stärkere Verbreitung. Dazu vgl. Deschaux 1975.

499 Poirion/Weber 1999, S. 29.

500 Vgl. ebd., S. 30: „We might attempt to define the Heart as precisely that which lies behind the mask and the disguise, especially if we associate him [...] with the eyes that look out through the holes of the mask that is the face.“ Dazu auch Ferré 2012, S. 207. Strubel 2003, S. 449–468.

501 Nievergelt 2012, S. 62.

Personifikation im illustrierten Buch.⁵⁰² Die Dualität von Leib und Seele, wie sie René d'Anjou im *Mortifiement de Vaine Plaisance*⁵⁰³ bearbeitet, in dem die Seele sich Gott zugewendet und das Herz irdischen Begehrlichkeiten nachhängt, wird hier auf bemerkenswerte Weise in den kostbar ausgestatteten Buchkörper transferiert.⁵⁰⁴ Dabei zeigen sich nicht nur weitere Strategien der „Objektifizierung“ von Allegorien und den agierenden Personifikationen. Innerhalb der Schilderungen wird auch immer wieder das Sehen von Inschriften thematisiert.⁵⁰⁵ So kommt der *Acteur* in den Garten, an dem die Tugenden das Herz ans Kreuz schlagen, nicht ohne zuvor über dem Eingangstor in großen römischen Lettern aus feinem Azurblau das geschrieben zu sehen, was nun auf seinem Weg folgen würde.⁵⁰⁶ Die erhaltenen Bildzyklen setzen diese Vorgabe unterschiedlich um. In einer Miniatur der Brüsseler Handschrift des *Mortifiement de Vaine Plaisance*⁵⁰⁷ erscheint die Inschrift als nicht entzifferbare Andeutung, in den anderen illustrierten Handschriften wird die im Text thematisierte Schrift nicht illustriert, wohl aber die kostbaren Gewänder der Tugenden, die René in seinem Text ausführlich beschreibt. Besondere Akzente setzt hier ein illustriertes Exemplar der Fondation Bodmer (Abb. 80).⁵⁰⁸ Jede der vier Tugenden bekommt ein spezielles Kleid zugewiesen, in das die Bedeutung ihrer Erscheinung eingewebt ist.⁵⁰⁹

502 In der Einleitung zur Edition von René d'Anjous *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. XXXVI, verweist der Herausgeber auf die Zeit der Gefangenschaft, die René d'Anjou und Charles d'Orléans mit ihrem Vorbild Boethius einten. Obgleich Boethius' Text für viele Autoren allegorischer Schriften ein wichtiger Orientierungspunkt war, mag diese Koinzidenz tatsächlich bedeutsam sein für den Entwurf des *Mortifiement de Vaine Plaisance*.

503 Schwam-Baird 1994 zum *Mortifiement de Vaine Plaisance*; Hüe, Denis/Labère, Nelly: René d'Anjou, in: ARLIMA (<https://arlima.net/no/195>, aufgerufen am 08.11.2022) führen 12 erhaltene Exemplare an.

504 Vgl. etwa auch analog den *Chemin de Vaillance* des Jean de Courcy, dazu Nievergelt 2012, S. 48.

505 Dabei ist bezüglich der Inserierung von Schrift in die allegorischen Welten auch noch eine andere Deutung möglich, denn dass die Figuren bestimmte Objekte mit Inschriften o. Ä. transportieren, ist sowohl in den Illustrationen als auch in den Texten selbst als geläufiges Motiv zu finden. Edgar de Bruyne verweist für Alanus ab Insulis auf die rhetorische Wendung, dass Inschriften die hergestellte Illusion begrenzen könnten: „Hic hominum mores picturae gratia scribit / sed operi proprio scriptura fideliter haeret / ut res picta minus a vero deviet esse“. Vgl. De Bruyne 1998 [1946], Bd. 1, S. 298.

506 René d'Anjou: *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. 47: „en grandes lettres rommaines faites de fin asur veys en escript ce que cy ensieut“.

507 Brüssel, BR, Ms. 10308, fol. 76r.

508 *Mortifiement de Vaine Plaisance*, Cologne, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144, fol. 60v. Auch in der PML, Ms. 705, fol. 60r, werden diese Gewänder präzise dargestellt.

509 René d'Anjou: *Mortifiement* (Hg. Lyna 1926), S. 48f.: „La premiere des dames a laquelle mon oeuil mande plus tost sa veue comme a la plus prouchaine avoit vestement daube damit destile et de chappe faite dun blanc samit figure richement dont les orfraiz et aussi le capulaire estoit broude de personnaiges representant lanunciacion natiuite mort resurrection et ascencion de nostre seigneur Ihesucrist. Et auoit celle dame sur son chief vune couronne de merueilleuse

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch



Abb. 80 Tugenden schlagen das Herz an das Kreuz, in: René d'Anjou: *Mortifiement de vaine Plaisance*, um 1470, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144, fol. 60v.

3 Der Autor als Maler

Ausführlich schildert der *Acteur* die vier Frauenfiguren, die er nach und nach anzusehen scheint, und listet dabei ausschließlich die Kleidungsstücke und Accessoires auf, die mit einer Bedeutung belegt sind. So stehen die goldenen Anker auf dem Gewand der zweiten Tugendfigur für die Festigkeit des Glaubens, und die Azurfarbe des Untergrunds spiegelt den Himmel. Dass er die Frauenfiguren sehr ausführlich betrachtet, geht aus der Metaphorik des Textes hervor, denn die aufwendig gestalteten

richesse plaine faite a douze fleurons esquelz au vray estoient contenus les .XII. articles de nostre vraye et sainte foy catholicque. Oultre plus vng clou gros et quarre rude et fort tenoit en sa main dextre le quel estoit dacier dur et temper qui puet signifier duree en lautre main auoit vng pesant mail ouquel estoit escript parfaite congnoissance. Apres elle plusloingz estoit autre dame vestue dun surcot royal et dessus ses espaules vng manteaux affule auoit qui dun bleu satin estoit borde a ancras dor desquelles le bec dun des deboutz attachoit dedens le drap qui asure estoit plus que ne sont les cieulx lesquelles ancras a mon aduis peuent signifier arrest et fermete en fait celestial. Car le bleu represente les cieux pour la couleur pareille. Et lancre aussi est faite pour arrester et tenir ferme la naue qui est sur lunde de la mer comme vng chascun scet. laditte dame sur son chief auoit vne belle couronne a .VII. fleurons moult beaulx esquelz estoient euidamment veuz et tout au long comprins les .VII. euures de misericorde tressainte et piteuses. Et en sa main senestre auoit vng grant clou de pareille facon comme le premier que par la pointe elle tenoit fait et forgie tout de fin argent qui puet signifier valeur Et vng mail tenoit en lautre main ouquel estoit escript charitable compassion. Empres elle vng peu pluslongz estoit vne autre dame vestue pareillement dun riche et gent surcot royal et par dessus auoit vng manteaux dun tesbeau cramoisy figure de flambes flamboyans Surquoy estoient broudez coulons blans voletans qui selon mon aduis peuent segnifier euures du saint esperit et sur son chief auoit vne moult riche couronne faicte a .X. fleurons esquelz estoient tout au long escriptz les .X. commandemens de la sainte loy de dieu. Et ainsi comme les deux dames precedentes auoit samblablement en lune de ses mains vng grant et hault mail ouquel auoit escript entire obedience et en lautre main vng trestout tel et pareil clou tenoit du gros de fourme et facon de lun des autres fors que tant seulement y auoit de difference que le clou estoit dor pur net et fin sans nul alloy quell quil soit dautre plus vil metal qui puet segnefier perfection en souueraine charite. Et ou plus apparent bout estoit au dessus des autres trop plus que nulle des autres vne dame qui empereys sambloit. et telle estoit elle sans faillier et ses habitz nen pouoient mentir. Car sur son surcot portoit tuncque imperial et sur son chief auoit vne tresriche couronne a trois moult riches et larges fleurons don't le pris n seroit a estimer possible qui dun seul cercle partoient et se espandoient en croissant par dessus et se reioingnoient et retournoient ensamble par les boutz et soustenoient vne pomme dor fin non pas faite mais de soy et en soy parfaite estoit en tresiuste rondeur sans y pouoir trouuer commencement ne fin. En chascun desquelz trois fleurons y avoit scripture bien euidente a lire. Ou premier estoit escripts souueraine puissance ou second treshaulte sapience. Et ou tiers bonte innumerable. la dicte dame auoit ses espaules et son chief enuironnez de rays de soleil voire plus clers et plus resplendissans dasses sans nulle comparaison que nest la lumiere du soleil au regard de celle qui de la lune part et en sa dextre main tenoit vng fust de lance poure meschant et de toutes pars pourry et tout vermolu le quel fust a mon aduis estoit tout prest pour iordre au fer tant poly et tant net lors ie me approachay delle asses pres et veys que ou milieu du fer auoit escript consideration des biens mondains caducques. Et quant ie eus bien a mon aise veu les quatre dames la facon leur ester et les significations de leurs habitz qui moult me plaisoient ie mis dutout mon aduis et mon entente a fort y penser.“

3.5 ‚Somatisierung‘: Herz und Buch

Figuren ziehen den Blick des *Acteurs* förmlich auf sich, und nach ausführlicher visueller Analyse vermerkt er, dass er sich alles genau so ausführlich anschaute, wie es ihm gefiel, und ihn das Gesehene so sehr beeindruckte, dass er intensiv daran denken musste. Die reichen Details dieser Schilderungen und der Blick auf die nebenstehenden Figuren in den überlieferten illustrierten Handschriften offenbaren zudem, dass diese zwar nicht alle Einzelheiten des Textes abbilden (können), jedoch den Vorgang des aufmerksamen Betrachtens genauso einfordern wie die Lektüre des allegorischen Textes. Zudem ist hier auf dem gemalten Bildrahmen die Beischrift *Acteur* eingefügt, als ob der Betrachter der Miniatur das zuvor Beschriebene vorgesetzt bekommt und das geschilderte Tableau gleichsam in ein gemaltes Tableau übersetzt wurde.⁵¹⁰ Dieses Element substituiert offenbar vor allem die Figur jenes *Acteur*, der in anderen Bildzyklen (etwa im Brüsseler Exemplar) jeweils als Rückenfigur in den Miniaturenzyklus gesetzt ist. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Malerei auf mehreren Registern die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters sucht. Erwähnt werden muss an dieser Stelle nicht nur der Detailreichtum des Herzens, das mit weißgehöhten Nägeln auf dem Kreuzholz fixiert ist und dessen kostbares Blut durch den pastosen Farbauftrag hervorquillt. In der Gesamtwirkung des Bildes tritt auch ein weiterer Umstand zutage: So feinteilig die Malerei die Materialien wiedergibt, die der Text nennt – Herz, Holz und Nägel zum einen, die kostbaren Gewänder der Frauenfiguren zum anderen –, verstärken die unbewegte Mimik und die goldglänzenden Haare der Tugenden die Drastik des Geschehens. Die brutale, aber notwendige Aufgabe wird hier in heiligem Ernst vollzogen, da es die Bestimmung dieser allegorischen Verkörperungen ist, diese Tätigkeit auszuüben. Jede einzelne der acht ganzseitigen Miniaturen der Handschrift scheint mit ähnlicher Akribie die allegorische Dimension des Textes umzusetzen.

Die Parallelführung der medialen Ausdrucksformen Text und Bild hat mit den illustrierten Werken René d’Anjous einen Kulminationspunkt erreicht. Die Personifikationen des *Mortifiement de Vaine Plaisance* und des *Livre du Coeur d’Amour Épris* erscheinen gewissermaßen doppelt: auf den in den Miniaturen entworfenen Tableaus und im Verbund des allegorischen Textes.⁵¹¹ Im *Livre du Coeur d’Amour Épris* wird dies insbesondere in der Sequenz deutlich, in der das Herz und seine Begleiter von *Courtoisie* zunächst zum Friedhof der Liebe mit Grabmälern berühmter Persönlichkeiten geführt werden – und anschließend ins Schloss der Liebe, wo ihnen

510 Vgl. Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 144. Es ist dies die einzige Beischrift mit der Bezeichnung *Acteur* – die gemalten Bildrahmen der anderen 7 Miniaturen enthalten diesen Hinweis nicht.

511 Vgl. zur Doppelung der allegorischen Tableaus Logemann 2021.

zwei Säle mit Tapisserie-Ausstattung präsentiert werden.⁵¹² Die Art und Weise, in der Text und Bild hier miteinander wahrgenommen werden müssen, unterscheidet sich grundlegend von den Buchkonzepten, wie sie etwa noch in den illustrierten Handschriften des 14. Jahrhunderts begegnen. Zunehmend wird deutlich, dass zwischen gemalten und beschriebenen Personifikationen weitere vermittelnde Instanzen mitzubedenken sind, die, wie auch Daniel Poirion bemerkt, in der Überlieferung nur schwer eindeutig festzumachen sind.⁵¹³ Deutlich wird, dass der Blick nach innen und der Aufstieg des Herzens nicht nur zu einer ‚Somatisierung‘ der Personifikationen führte.⁵¹⁴ Die neue Körperlichkeit erzeugte auch ein neues Bewusstsein für die Hüllen dieser fiktiven Körper, für ihre Kleidung. Während das Gewand der allegorischen Verkörperungen zuvor nur in Ausnahmefällen eine eingehendere Erwähnung fand, wird es nun zu einem zentralen Schauplatz. Die neuen Körper der Personifikationen erlauben ein ganz neues, bedeutungsträchtiges Wechselspiel mit ihrer Bekleidung.

3.6 Neue Körper und Hüllen: Die *Grands Rhétoriciens*

Die Betonung von Körper und Kleidung der Personifikationen lässt die Dichotomien zwischen bekleideter und nackter allegorischer Figur, zwischen Schönheit und Hässlichkeit, Kostbarkeit und Ärmlichkeit hervortreten. Natürlich hat es schon lange zuvor bedeutungsvolle Hüllen gegeben, in die Personifikationen gewandet waren, doch waren dies nur einige wenige. Der vielzitierte Mantel der *Natura* mit der Darstellung der Vielfalt der Arten ist seit Alanus ab Insulis auch in den Bildmedien ein vielfach dargestelltes Element. Die rhetorischen Ausschmückungen, die mit Worten in das Gewand der Natur gestickt werden, lassen sich nur bedingt in Bilder transferieren. Die Ikonographie der *Natura* wird bis zum Spätmittelalter von dieser literarischen Vorlage bestimmt, jedoch gesellen sich nun andere Personifikationen hinzu, die ähnlich gestaltet wurden.

512 Swift 2016. René d'Anjou: *Le Livre du Coeur d'Amour Épris* (Hg. Bouchet 2003), S. 292, vv. 23–33: „Si le prist dame Courtoisie par la main et le mena derriere l'église, et Desir et Largesse le suyvoient, et tant alerent par cloistres, par salles et par jardins qu'ilz ariverent devant le portal du cymetiere, lequel portal estoit hault, grant et large a merveilles; ouquel devant avoit une voulte ancienne faicte de pierre d'alabastre moult blanc, de la largeur de cent piez a peu pres de long et vingt de large, soubz laquelle estoit contre le mur clouez blazins assez riches, grans et beaulx, et les devises de pluseurs de ceulx la a qui estoient les dessusdiz blazons avec les noms, tiltres et seigneuries.“

513 Poirion/Weber 1999, S. 29: „And so allegorical personifications draws the ink for its writing from very diverse traditions: from folklore, itself more heterogeneous than the theorists of folklore would have us believe; from scholarly or popular myths, from oral or written legends; from oral and philosophical texts.“

514 Vgl. Philipowski 2001, passim, zur Diskussion von Körper- bzw. Körperlosigkeit der Allegorie.

3.6 Neue Körper und Hüllen: Die *Grands Rhétoriqueurs*

Den ikonographischen Umbrüchen gehen die literarischen voraus: Nach 1400 entstandene Texte wie Eustache Deschamps' *Art de dictier*, Jacques Legrands *Archiloge Sophie* (bis 1401) und der *Doctrinal de Seconde Rhétorique* von Baudet Harenc (1432) zeugen von einer Neubesinnung des literarischen Schaffens. Sie beeinflussten die Entwicklung von Personifikationen und ihre Einbindung in die literarischen Texte.⁵¹⁵ Dabei gewinnt auch die Kleiderrhetorik zusehends an Bedeutung. Die *Grands Rhétoriqueurs*, um diese in der literaturwissenschaftlichen Forschung ursprünglich abwertende Bezeichnung von Dichtern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts aufzugreifen, beleben am Ende des Mittelalters die Techniken des rhetorischen Enthüllens und Verbergens. An ihnen zeigt sich der enge Zusammenhang von *vestire/ornare* und der Produktion von Texten, auf den immer wieder verwiesen wird.⁵¹⁶ Insbesondere die Verwendung und Gestaltung der Personifikationen ändert sich stark. Susie Speakman Sutch sieht zudem starke inhaltliche Differenzen zwischen den Personifikationen aus der Zeit des *Rosenromans* und den von den *Grands Rhétoriqueurs* ersonnenen Personifikationen.⁵¹⁷ So konstatiert sie als Novum die sukzessive Bedeutungsentfaltung der Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert, bei der die Figuren erst im Laufe des Textes ihre vollständigen Eigenschaften zugewiesen bekommen.⁵¹⁸ Die Ver- und Entschleierung der allegorischen Verkörperungen gerät damit innerhalb von allegorischen Texten zu einem vordringlichen Merkmal. Doch die literarisch gesetzten Dichotomien zwischen Hülle und Körper, von denen die literarischen Personifikationen zehren, werden in Bildern wiederum auf eigene Art umgesetzt. Das Kräfteverhältnis zwischen der Personifikation aus Worten und jener aus Form und Farbe muss dabei neu ausgehandelt werden. In den illustrierten Handschriften des 14. Jahrhunderts waren die eingefügten Bilder von Personifikationen oft nur Ergänzungen und Akzentuierungen eines Textes, nun entwickelt sich ein reges Wechselspiel zwischen literarischer und visueller Rhetorik.

Inwiefern sich das Prinzip Personifikation unter dem Einfluss der *Grands Rhétoriqueurs* ändert, lässt sich allerdings erst unter Einbezug des gesamten medialen Gefüges darlegen. Die Verbindung von Sinnlichkeit und Argument, die etwa die *Rhétoriqueurs* über die Anschaulichkeit ihrer Texte, über die Kostbarkeit der

515 Berthelot 2006, S. 229; Campagne 1996, S. 21–29. Eine der ersten wissenschaftlichen Erwähnungen bei Langlois 1902; zu einer Neubewertung der literarischen Leistungen dieser Epoche kommt Zumthor 1978. Reflexionen dieser *Seconde rhétorique* finden sich auch in der Anthologie *Jardin de plaisance et fleur de Rethorique*, die erstmals 1501 erschien.

516 Vgl. zusammenfassend Dragonetti 1987, S. 49–55. Caldwell 1977 stellt in Bezug auf die Studie von Fletcher 1964 allgemeiner die Frage nach der Art und Weise, wie eine Allegorie zugleich enthüllt und verbirgt.

517 Sutch 1985.

518 So ist nach Sutch 1985, S. 59, der Prozess der Bedeutungsproduktion fortlaufend, die semantische Entschleierung sei sowohl teleologisch als auch retrospektiv zu verstehen.

beschriebenen Stoffe herstellen, bewahrt zunächst noch in der Buchmalerei ihre Gültigkeit: Die kunstvolle Ausstattung der Gewänder wird im Bild eindrücklich vorgeführt und durch die nebenstehenden Texte nochmals erklärt, wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet wurde. Im *Mortifiement de Vaine Plaisance* wetteifern schließlich die in Text und Bild entstehenden Personifikationen miteinander. In textferneren Bildgattungen verfehlen die aufwendig bearbeiteten Stoffe zunächst ihre Wirkung – offenbar können diese ‚Texturen‘ der Personifikationen ohne Referenztext ihre Wirkmacht nicht richtig entfalten; doch fanden die französischen und franko-flämischen Dichter des 15. und frühen 16. Jahrhunderts neue Anwendungsbereiche für ihre Figuren. Zunächst ist die eklatant wachsende Verbreitung von Mysterienspiel und Moraltheater zu verzeichnen, die ab dem 15. Jahrhundert als öffentliche Spektakel über sakrale Räumlichkeiten und Kontexte hinaus aufgeführt wurden. Allegorische Inhalte gehörten zu den wichtigsten Themen, und viele dieser Spiele bestanden aus Dialogen zwischen einzelnen Personifikationen. Hier figurierten vor allem Autoren wie Jean Molinet und Georges Chastelain als wichtige Protagonisten, und für den bereits erwähnten René d’Anjou ist die Parallelführung von Theater und literarischem bzw. künstlerischem Schaffen ohnehin ein zentraler Aspekt.⁵¹⁹ Durch ihre Tätigkeit an den verschiedenen Orten, ihre Einbindung nicht zuletzt in die sich immer mehr ausdifferenzierende Hof- und Festkultur in Burgund und an französischen Höfen übernahmen viele der *Rhétoriciens* auch die Aufgabe, sich der performativen Umsetzung ihrer allegorischen Texte zu widmen. Vertreter wie Pierre Gringore und am prominentesten wohl Jean Lemaire de Belges erschufen ihre allegorischen Figuren nicht nur für die Umsetzung in Bücher, sondern auch für wichtige politisch-repräsentative Ereignisse. Die *Grands Rhétoriciens* im französischsprachigen Raum wurden dabei zum Vorbild für die wenig später in Erscheinung tretenden *Rederijkers*, die sich vorrangig der Bühnenpräsenz ihrer Texte widmeten. Aus diesem Geflecht von Beziehungen zwischen Bild, Text und Theater entstehen für die Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert mehrere neue Bedingungen.

Spielt die Dialektik von Hülle und Körper in der Literatur eine konstitutive Rolle bei der Erschaffung einer Personifikation, und ist hier oft der Raum für rhetorische *amplificatio*,⁵²⁰ so bedeutet die Übertragung dieser Merkmale in die Malerei auch eine Veränderung der Personifikation. Die *Rhétoriciens* schlugen zunächst aus dem Reichtum der Textilien Kapital, mit denen die allegorischen Verkörperungen geschmückt werden. Wie es bereits seit der *Rhetorica ad Herennium* geläufig ist, das

519 Runnalls 1999, S. 100. Vgl. auch Doudet, « Finis allegoriae », 2005.

520 Vgl. Sutch 1985, S. 51 und bes. S. 54. Sie verweist darauf, dass „la clé de l’interprétation des allégories de personnification séculière est leur aspect cumulatif qui n’est pas un effet secondaire dû à l’esthétique de composition, l’amplificatio, mais c’est un aspect fondamental de la structure et du système sémantique de cette sorte d’allégorie.“

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Verführungspotential des weiblichen Körpers rhetorisch zu nutzen, so wird nun die Verhüllung und Verzierung der Personifikation mit Kleidern in verschiedensten Farben und Formen ein konstitutives Element.⁵²¹ Als Bestandteil der *elocutio* soll die Materie so ausgeschmückt oder im wahrsten Sinne des Wortes ausgekleidet werden, „dass sie das ästhetische Wohlgefallen des Aufnehmenden erregt“.⁵²² Kleidung kommt dabei ein besonders erhellendes, selbst-reflexives Potential zu, da sie als anschauliches Sinnbild sowohl der Sinnzuweisung als auch dem Verbergen einer tieferen Wahrheit dienen kann. Das Ver- und Enthüllen des allegorischen Körpers ist das zentrale Motiv, das die Wirkmacht der Personifikationen ausmacht. Dabei scheint es, dass Pracht und Botschaft der Kleidung wie Attraktion und Wirkmacht des (teilweise nackten) Körpers gerade in der performativen Realisierung bei Festen und Umzügen ihre vollkommenste Umsetzung erfuhren.⁵²³ Kündeten sich diese Zusammenhänge in den vorangegangenen Abschnitten bereits an, führt ein Briefwechsel dieses Spiel mit Personifikationen und ihren Kleidern besonders eindrucksvoll vor Augen.⁵²⁴

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Die überlieferten Handschriften der *Douze Dames de Rhétorique* verdeutlichen, weshalb diese und andere allegorische Schriften so wichtig wurden für die visuelle Kultur des Spätmittelalters: Die Ausschmückung der Texte lud ein zur Umsetzung der bildhaften Sprache in Farbe und Form.⁵²⁵ Vor allem griffen die *Grands Rhétoriciens* auf das personifizierende Verfahren zurück und widmeten sich ausführlich der *descriptio*. Metaphern der Stoffproduktion und -verzierung bilden hierbei ein wiederkehrendes Motiv, wie insbesondere die *Douze Dames de Rhétorique* aufzeigen. Das Weben bzw. Verzieren des Stoffes ist zwar ein gängiger Topos literarischer Produktion, hier wurde er jedoch in eine für die Rezeption dieser Figuren bedeutsame

521 Paxson 1994, S. 173 f.: „Concealment, clothing, structures of insides / outsiders or forms / contents are the foundational semiotic registers of personification.“

522 Zit. nach Müller 1981, S. 53; Plett, *Rhetorik der Affekte* 1975, S. 67; Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture* 2004.

523 Strubel 2002, S. 255, betont die Bedeutung von Festkultur für die Installation von Bildtypen. Vgl. zu methodischen Grundsatzfragen auch Ferré 2010.

524 Der folgende Abschnitt gibt verkürzt Überlegungen wieder aus Logemann 2011. Da die *Douze Dames de Rhétorique* ein wichtiger Baustein für die Gesamtargumentation dieser Arbeit sind, wurde das Kapitel hier aufgenommen.

525 Diesen Aspekt betont Brown 1999. Vgl. zu der engen Text-Bild-Relation allegorischer Werke auch Fleming 1969; Robertson 1962; Badel 1990.

Kostbarkeitsmetapher überführt.⁵²⁶ Zwölf bunt und sehr abwechslungsreich bekleidete weibliche Personifikationen, jeweils in unterschiedlichen Interieurs platziert, treten in einem Briefwechsel höchster rhetorischer Gelehrsamkeit auf. Der Austausch entspannt sich zwischen George Chastelain, Jean Robertet, Jean de Montferrant und einem vierten, allerdings nur passiven Adressaten, Seigneur de la Rièrre.⁵²⁷ In einer an mythologischen Anspielungen reichen, eventuell fingierten Auseinandersetzung werden die höchst unterschiedlichen dichterischen Positionen von Jean Robertet, Anwalt und Schriftsteller im Dienst von Jean II. de Bourbon, und George Chastelain, Historiograph Philipps des Guten, gegeneinander ausgespielt. David Cowling datiert in seiner Edition den Beginn des Briefwechsels auf den 24. November 1462 und vermutet das Ende der Korrespondenz im Sommer bzw. Herbst 1463, wobei sich ebenso überlegen ließe, ob es sich nicht auch hier um eine reine Fiktion handelt.⁵²⁸ Jean Robertet bedenkt Georges Chastelain über Montferrant, der als Vermittler auftritt, mit Panegyrik, die dieser zunächst unerwidert lässt. Er antwortet schließlich mit einem Kunstgriff: Im Zentrum seiner Erwägungen stehen die *Douze Dames de Rhétorique*, allegorische Figuren, die in diesem Dialog der poetischen Selbstreflexion dienen. Die Figuren begegnen in ihren kostbaren Gewändern erstmals Montferrant in einem Garten und stellen ihre *enseignes* vor. Jede einzelne von ihnen ist in diesem Gruppenbild genauso gekleidet wie in den folgenden zwölf Einzeldarstellungen (Abb. 81). Sie alle gemeinsam sollen das Wesen der Rhetorik versinnbildlichen. Diese selbst wiederum wird *in absentia* als *Dame Rhétorique* aufgerufen, deren kostbares Gewand bekanntlich Martianus Capella bereits beschrieb. In der wenig nach den *Douze Dames* erschienenen *Margarita Philosophica* von Gregor Reisch begegnet die Figur mit einem reich ornamentierten Kleid, das mit den Aufschriften „colores“,

526 Cowling 2002, S. 32f. Vgl. zur Metaphorik des Webens auch Scheid/Svenbro 2001 [1994]; pointiert zu dieser Thematik der Stoff- und Textproduktion auch Whitman 2010, S. 101–115, der spezieller auf die textile Metaphorik bei Bernardus Silvestris, Alanus ab Insulis und Johannes de Hauvilla eingeht. Speziell im *Architrenius* des letztgenannten Autors spielen Metaphern der Bekleidung und der Stoffproduktion eine prominente Rolle, wie die Beschreibung einer Tapiserie mit der Darstellung einer Weltordnung zeigt: „[...] ibi leta et tristia spargit / Ambigua Fortuna manu, fati exitus omnis / Textur et tenui dependent omina filo“, zit. Johannes de Hauvilla: *Architrenius* (Hg. Wetherbee 2006), S. 102, Buch IV, 282–3. Weitere Beispiele für die Stoffmetaphorik führt Joukovsky 1969, S. 511, an.

527 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002); Jung 1982; Doudet 2001, S. 43–54; Mühlethaler 1985; Brown 1995, S. 73–105; Straub, *Les Douze Dames de Rhétorique* – ein höfisches Traktat über die Rhetorik 2006, S. 245–261; Straub, « Les Douze Dames de Rhétorique » in Text und Bild 2016.

528 Cowling 2002, S. 21–23. Straub 2016, S. 62, datiert auf 1463–1464 und verweist auf die verschiedenen Positionen in der Forschung. Kritisch zu dem Zeitplan bzw. der Annahme eines realen Briefwechsels Koopmans, Rez. *Douze Dames* 2005.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 81 Die zwölf Dames de Rhétorique im Garten, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 17r.

„enthymema“ und „exemplum“ gesäumt ist.⁵²⁹ Die allegorischen Figuren sollen die Schlosswand des Adressaten schmücken – so vermerkt es zumindest der Text.⁵³⁰ Wer dieser Adressat ist, lässt sich allerdings kaum ausmachen.

Die erhaltenen Miniaturenzyklen bestechen vor allem durch die sorgfältige Auswahl der Kleidung; kostbare Stoffe und raffinierte Schnitte zeugen von der Bedeutung dieser Hüllen für die verbale Auseinandersetzung von Robertet und Chastelain.⁵³¹ Die Gestalten der *Douze Dames* sind, wie der Text hervorhebt, bislang unbekannt, neuartig und ganz speziell auf den Adressaten abgestimmt. Zunächst sind diese abstrakten Begriffe nur als *enseignes* bezeichnet, doch im Verlauf des Textes wird jedem dieser zwölf Begriffe eine Gestalt zugewiesen. Von den zwölf Frauengestalten vermerkt man im Text eine gewisse Unsicherheit über ihren Status, „ne sçay nimphes ou faees“.⁵³² In Versform stellen alle Frauenfiguren nacheinander ihr Wesen vor und fügen der vollkommenen Rhetorik eine Komponente hinzu – die detaillierte und kostbare Ausstattung der *Dames* und ihrer Umgebung offenbart sich als deutlicher Verweis auf die Wirkung dieser zwölf personifizierten Begriffe: die Ausschmückung der Rede und ästhetisches Vergnügen durch Schönheit.⁵³³

529 Gregor Reisch: *Margarita Philosophica* (1583); Plett 1975, S. 146; Plett 2004, S. 502.

530 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), 8/145 f. „[...] et voulons que de nostre envoy il pare les royaulx palais et que le noble duc, son maistre, se sente de noz affections envers lui à sa cause. Quant à Georges, il est nostre donné pieça, et est comme un mendiz en nostre religion, qui de nostre charité emprunte, et en ses affaires lui sommes prestables, mais à Robertet sommes hereditaires. Moulit desirons à estre devers lui, ou que trouver peust au moins noz faveurs, que nous lui avons tissues.“ Auch dieses Bild bedient natürlich einen klassischen, oft mnemotechnisch motivierten Topos, Bilder an Wänden als ausschmückendes Element eines Textes zu verwenden. Zu einer tatsächlichen Umsetzung dieses Zyklus vgl. Kap. 4.4.

531 Cowling 2002, S. 36–59, listet die erhaltenen Exemplare auf.

532 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 130, 10/4–5.

533 Plett 1975, S. 146, bzw. Plett 2004, S. 511, verweist auf George Puttenham's Beschreibung der Lady Rhetoric von 1589: „The sister art serving as *similitudo* is painting; for traditionally the rhetorical figures are metaphorically labelled colours of rhetoric (*colores rhetorici*).“ – Vgl. Puttenham 1970 [1936], S. 137 f.: „And as we see in these great Madames of honour, be they for personage or otherwise neuer so comely and bewtifull, yet if they want their courtly habillements or at leastwise such other apparell as custome and ciuilitie haue ordained to couer their naked bodies, would be halfe ashamed or greatly out of countenance to be seen in that sort, and perchance do then thinke themselues more amiable in euery mans eye when they be in their richest attire, suppose of silkes or tyssewes & costly embroideries, then when they go in cloth or in any other plaine and simple apparell; euen so cannot our vulgar Poesie shew it selfe either gallant or gorgious if any lymme be left naked and bare and not clad in his kindly clothes and colours, such as may conuey them somewhat out of sight, that is from the common course of ordinary speech and capacitie of the the vulgar iudgement, and yet being artificially handled must needes yeld it much more bewtie and commendation.“

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Die zwölf Personifikationen sind mehrfach als Illustrationen in den Handschriften umgesetzt worden, die diesen ‚Briefwechsel‘ dokumentieren: David Cowling beschreibt in seiner Edition des Textes ausführlich die erhaltenen Bildzyklen, ebenso liefert Karen Straub eine ausführliche Analyse der einzelnen Figuren.⁵³⁴ Jede der Figuren steht in einer eigens geschaffenen Umgebung, einer Landschaft oder einem Interieur, mit spezifischen Attributen und einem dazu passenden Gewand. Alle Figuren sind in den Miniaturen durch eine Namensbeischrift und ein Zitat identifizierbar. Sie setzen sich aus vier Triaden zusammen: Zunächst treten in der ersten Triade *Science*, *Eloquence* und *Profundité* als Repräsentantinnen der Weisheit auf. *Science* ist damit der Rhetorik untergeordnet.⁵³⁵ Man sieht auf der ersten Miniatur eine am Schreibpult sitzende Frauengestalt mit kostbarem Brokatgewand und einem Schleier als Kopfbedeckung (Abb. 82). „Astittit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate“, lautet die dazugehörige Beischrift, die das Gewand und den Schmuck der dargestellten *Science* zusätzlich hervorhebt. Das Interieur, in dem die Figur sitzt, wurde eben noch von einem roten Vorhang verschleiert, der jetzt beiderseits emporgehoben wird, im Zentrum des Fensterausblicks steht eine glänzende marmorne Säule. Dahinter öffnet sich eine weitläufige Landschaft mit Figuren. Das überragende Strahlen von *Science*, das der Text hervorhebt – in Anlehnung an das überragende Strahlen der *Philosophia*, die Boethius zum Trost erscheint – wird offenbar durch die Anlehnung an die Marienikonographie evoziert. Ebenso besitzt sie Eigenschaften der personifizierten *Sapientia* aus Sirach 24.⁵³⁶ Dass die Figur bereits am Anfang mit einer *conclusion* aufwartet, wie ihr in den Händen gehaltenes Buch als Beischrift zu erkennen gibt, zeigt die geschlossene Formation der zwölf Personifikationen an. Der gelüftete Vorhang spielt möglicherweise mit einem Passus im Text, in dem *Science* betont, dass sie mit den Augen das Unsichtbare sehen kann. Ihre Fähigkeit, feine Stoffe zu weben, hebt sie in dieser *enseigne* ebenfalls hervor.⁵³⁷ Die Thematisierung von Stoffen, unter denen sich das Unsichtbare verbirgt, zeigt etwa auch schon das Motiv in Hildegard von Bingens *Liber Scivias*, in dem *Sapientia* in ein weißes Gewand aus Seide mit einer grünen Tunika gekleidet und mit kostbaren Geschmeide ausgestattet ist.⁵³⁸ *Profundité*, die sich in ihrer *enseigne* als eine

534 Straub 2016, S. 77–217.

535 Zur Unterscheidung von *Science* und *Sapientia* vgl. Cowling 2002, S. 30.

536 Mühlethaler 1985; Cowling 2002, S. 30.

537 George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 139, 14/24: „J’ayde à tistre aux yraignes leurs toilles [...]“ und wenige Zeilen später, 14/29: „Je voy à l’oeil les choses invisibles [...]“

538 Newman 1989, S. 72f. Hier wird vor allem das Interesse Hildegards von Bingen für die Beschreibung kostbarer Kleidung hervorgehoben. Newman verweist auch auf einen Kommentar Richards von St. Viktor zu den wechselnden Gewändern der *Caritas*, in: *Adnotatio* in Ps. 44, PL 196, 323a: „Probatio enim charitatis est exhibitio operis. Nam opera bona ejus



Abb. 82 Science, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 22v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Schwester des Argus bezeichnet, hat an ihren ausgestreckten Armen, ihrem Kopf und ihren Füßen anstelle von hunderttausend Augen Spiegel, die mit den Inschriften „latitudo“, „longitudo“ und „profundum“ versehen sind (Abb. 83).

In einer zweiten Trias stehen *Gravité de Sens*, *Vielle Acquisition* und *Multiforme Richesse*; ihnen fällt die Aufgabe zu, die Respektierung der ethischen Werte zu überwachen und die moralische Bildung des Dichters und seiner Gesellschaft zu unterstützen. *Vielle Acquisition* beispielsweise sitzt in einem *Hortus conclusus* und hat in Körben, die sie laut dazugehörigem Vers seit ihrer Kindheit besitzt, Material gesammelt und im Koffer ihres Gedächtnisses bewahrt. Es folgt *Multiforme Richesse* mit einem Gewand, das über und über mit Edelsteinen besetzt und so sehr von Kostbarkeiten angefüllt ist, dass ihr Haupt vom Abglanz all dieser Reichtümer golden strahlt. Auch sie trägt Koffer, in denen sie ihre Kostbarkeiten aufbewahrt (Abb. 84).

Die dritte Trias wird aus *Florie Memoire*, *Noble Nature* und *Clere Invencion* gebildet. Hierbei geht es um die intellektuellen Fähigkeiten, die zur Schaffung eines Werkes notwendig sind. Das Gewand des blühenden Gedächtnisses, *Florie Memoire*, war einst weißer als Schnee⁵³⁹, von keiner Aufgabe befüllt, von keinem Unrat verunstaltet, eine *tabula rasa* – bis die *Dame Doctrine*, die Fülle des Sinns, wie es im zugehörigen Vers heißt, mit einem Pinsel ihr Kleid bemalte (Abb. 85).⁵⁴⁰ Die Personifikation der Erinnerung, *Mémoire*, lässt unwillkürlich an Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* denken. Dort ist sie die treue Begleitung des Pilgers bzw. des Erzähler-Ichs, dem sie stetig die Reiseutensilien hinterherträgt.⁵⁴¹ *Mémoire*

sunt vestimenta: *In vestitu*, inquit, *deaurato*. In vestitu opera justitiae, in auro intellige claritatem sapientiae. Vestimenta ergo aurea, opera sunt discreta. Fortassis tu agis omnia fortiter, minime tamen suaviter, quia minime sapienter. Vestimenta quidem habes, aurea tamen non habes [...].“ Vgl. auch Newman 2003 mit einer Einordnung dieser weiblichen Tugenden im christlichen Wertekanon.

539 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 147, 20/13–24: „Comme la noif j'estoie blanche et nette, / De nulle tache ou ordure encombrée ; / Lors quant la dame o sa main popinette / S'est dessoubz moy reclinand aümbree, / Et d'un pinsel m'a toute dyaspree, / Boutant en moy figures mille et mile, / Et puis encor, par forme plus subtile, / Me mist au col millions de branchette ; Rainsseaux flairans, fleurs sans nombres doucettes, / Dont tant fus riche et clere en transparence / Que pour me mettre ou ciel o les planettes, / A paine y a qui me roste apparence.“

540 Das Motiv des Bemalens begegnet auch im *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis. Dort bemalt die personifizierte Rhetorik die Achse am Wagen der *Prudentia* mit Blumen, um eine Verjüngung des Eisens zu suggerieren, dazu Plett 1975, S. 147.

541 Ripa selbst nennt in der Ausgabe von 1603 zwei Möglichkeiten, *Memoria* zu personifizieren. Er gibt den Gestalten vor allem ein schwarzes Gewand, um ihnen Würde zu verleihen. *Memoria*, in: Cesare Ripa: *Iconologia* (1603), S. 312 f.: „Donna di mez'età, hauerà nell'acconciatura della testa vn Gioilliero, ouero vn scrigno pieno di varie gemme, & sarà vestita di nero. [...] Vestesi di nero, il qual colore significa fermezza, & stabilità per la ragione detta alroue, essendo proprio della memoria ritener fermamente le forme del senso, come diceuono



Abb. 83 *Profundité*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 24v.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 84 *Multiforme Richesse*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 26v.



Abb. 85 Florie Memoire, in: Les Douze Dames de Rhétorique, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 27v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

wird auch von Olivier de la Marche in seinem *Chevalier délibéré* eingeführt, der seinem *Acteur* eine bemerkenswert schöne Prinzessin als Begleitung zugesteht. *Fresche Memoire* wird sie dort genannt, und auch diese Figur ist nach Angaben des Textes kostbar gekleidet und mit einem Mantel ausgestattet, auf dem einiges zu bestaunen ist.⁵⁴² Im Zyklus der *Douze Dames de Rhétorique* erscheint nach der Personifikation des Gedächtnisses *Noble Nature* in der darauffolgenden Miniatur im azurblauen Gewand mit goldenen Sternen (Abb. 86). Sie sitzt auf einem Thron und hält ein Gefäß mit kostbarer Essenz in ihrer Hand – wie sie auch selbst ein Gefäß für kostbare Materie ist: „Je suis vaisseau de matiere subtile, / Predisposé à toute noble chose, / Pour prendre en soy digne precieuse huile, Balsme excellent ou conserve de rose, / Sur quoy le monde attendant se repose, / Pour parement, pour fruit, pour medecine [...]“⁵⁴³ Bis hierher dominiert die Metaphorik des gefüllten Behältnisses, das die Damen nicht nur mit ihren Attributen, sondern mit ihrem ganzen Körper versinnbildlicht. In Koffern, Körben und Salbgefäßen als Doppelungen des Körpers werden die wichtigsten Elemente der Rhetorik gesammelt. *Clere Invencion* erbaut und ummantelt aus den von ihr gefundenen Materialien das Werk: „A pierre, à chaulx, à riche emmantelage, / Selon l’object compris en ma pensee [...]“⁵⁴⁴

Schließlich vollenden *Precieuse Possession*, *Deduction loyable* und *Glorieuse Achevissance* in der vierten Trias das Wesen der *Dame Rhétorique*, die selbst nicht zu Wort kommt und auch durch keine Miniatur illustriert wird. Die letzte Trias umfasst die Gestaltung, den Stil und den Ruhm des Werkes. Hier wird die grundlegende Metaphorik des Textes langsam deutlicher: *Precieuse Possession*, im Himmel schwebend und die Weltkugel in ihrem Schoß tragend, beschreibt, wie die literarische Produktion auf *Science* und *Profundité* aufbaut (Abb. 87).

Deduction loyable ist für das Gelingen des guten Werkes zuständig, ihr obliegt die Anordnung und Komposition des Werkes. Auch hier überlagern sich die Metaphern

rappresentate, & Aristotele l’afferma nel luogo citato di sopra. [...] Il cane nero si pone per la medesima ragione del colore del vestimento di detta figura, come anco perche il cane è animale di gran memoria [...]“ – Zu der Motivik des Ausrüstens bzw. Einkleidens vgl. Helmich 1976, S. 139–150.

542 Olivier de la Marche: *Le chevalier délibéré*, n. p., ca. 1486, BnF, Res. M- YE- 14, fol. 17: „Fresche memoire prompreme(n)t / Ma bonte et douceur monstree / Car elle me vint au devant / Et me Receut benigneement / Par bonne fasson asseuree / Elle se fut ce iour paree / Dun drap. Ou figura penser / Grans merveilles a regarder / Et quoy quelle se tient mussee / Cest moy labeur qui la trouva / Par lestude que jay amee / Jen ay la clef ie lay gardee / Nulz sans vertu ne la verra / Qui mémoire veoir voudra / Apprendre fault et Retenir / De Ruminer le souvenir / Le viz en ce drap qui fut beau / Entrelasse dor et de soye au / Moulte du vieulx te(m)ps et du nouve(aux) [...]“

543 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 149 f., 21/25–30.

544 Ebd., S. 152, 22/18–19.



Abb. 86 Noble Nature, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 28v.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 87 *Precieuse Possession*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 30v.

für literarische Produktion: Bauen, Gärtnern, Dekorieren, Weben – wobei die Güte des Stoffs entscheidend ist für die Qualität des Werkes, wie diese vorletzte Dame beschreibt: „[...] Laquelle ourdie il convient tistre, / Car plus est une euvre excellente, / Estoffe riche et apparente.“⁵⁴⁵ Der Umstand, dass *Deduction loyable* in einer Werkstatt steht, Arbeitskleidung trägt und Winkelmaß, Lot und Zirkel zu sehen sind, zeigt, dass hier die Erbauungsmetaphorik gemeint ist (Abb. 88). Zahlreiche Blumen liegen auf der Werkbank und bezeichnen die Dekoration des Textes. Bauen und Weben verweisen hingegen auf den Prozess, mit dem im Werk die Anpassung der Form an den Inhalt gelingen soll, den die Figur als Zierrat über das Werk wirft: „Et là j’assortis mes parures, / Mes fleurs, mes couleurs, mes verdure, / Jusqu’à parataindre en labours dures / La fin comprise en mon corage.“⁵⁴⁶ *Glorieuse Achevissance* schließlich, die letzte der zwölf Frauen, repräsentiert die plastische Schönheit des Werkes und garantiert den Ruhm und die Erinnerung an den Erschaffer.

Nun wird deutlich, woran zuvor *Deduction loyable* gebaut und schließlich gewebt hat: an dem feinen Stoff, der den Körper dieser letzten Personifikation ziert (Abb. 89). Die Feinheit des goldenen Gewandes verhindert nicht den Blick auf den Körper der *Glorieuse Achevissance*, der dünne Hauch von Stoff vergoldet vielmehr den Leib der allegorischen Gestalt:

En moy a beauté impollue,
Formosité oblectant veue,
Et dont l’inspection ague
Donne saveur et nourissance;
J’ay esté par cel art tissue,
Et par main de sens si houssue
Qu’il y pert en final issue
Com faite en est ma reluisance;
Ma robe est toute d’or cousue,
De rayans perles surfondue,
Où tant a flouriture drue
Et de subtile apparissance
Que l’oeuil s’i foiblist et esbleue [...].⁵⁴⁷

Die kunstreiche Verschleierung erst erlaubt es, die Schönheit von *Glorieuse Achevissance* in das rechte Licht zu setzen. In goldener Gewandung, umgeben von reicher Fülle, steht die Königin in Psalm 44 – eine Verbindung, die durch das Psalmzitat

545 Ebd., S. 155, 24/8–10.

546 Ebd., S. 156, 24/30–32.

547 Ebd., S. 157, 25/17–29; Cowling 2002, S. 157.

3.7 Die Kleider der Douze Dames de Rhétorique



Abb. 88 *Deduction loyable*, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 31v.



Abb. 89 Glorieuse Achevissance, in: *Les Douze Dames de Rhétorique*, Paris, BnF, Ms. fr. 1174, fol. 32v.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

in der Miniatur vorgegeben ist.⁵⁴⁸ Auf Psalm 44 Bezug genommen wird auch bei Königin *Raison* in der Vision Hadewijchs von Antwerpen. *Raison* ist dort ebenfalls mit einem goldenen Gewand ausgestattet, der Stoff ist jedoch zudem über und über mit den Augen des Argus besetzt.⁵⁴⁹ Der Reiz von *Glorieuse Achevissance*, von der glorreichen Vervollkommnung des Werkes, ist das Spiel mit Nacktheit und Bekleidung, die Exposition des schönen Körpers unter gleichzeitiger Verhüllung, die umso mehr das Begehren des Betrachters weckt, den dünnen goldenen Stoff und damit die letzte Hülle zu beseitigen. Das *integumentum* entspricht dem, was Patricia Oster in ihrem Buch zum Schleier im Text bereits hervorhob: Der Schleier über der Darstellung erst ist die Herausforderung für den Betrachter, eine Aufforderung gar, ihn selbst herunterzuziehen – und das Leuchten der schönen Gestalt bildet die Schönheit des Werkes ab.⁵⁵⁰ So geben einerseits Spalte und Risse im Gewebe den Blick auf die nackte Wahrheit frei, andererseits fordern dünne Hüllen dazu auf, sich diesem Kern zu nähern. *Vestire* und *exornare* sind gültige Termini antiker und mittelalterlicher Rhetorik und Synonyme für den Akt des Schreibens.⁵⁵¹ Nacktheit als Zeichen wird dabei auf verschiedenen Ebenen sowohl positiv als auch negativ konnotiert.⁵⁵² Die Ambivalenz dieses Signals wird dabei zur Erweiterung des Bildvokabulars genutzt. Nacktheit repräsentiert dabei verschiedene Eigenschaften: Wie schon Petrus Berchorius in seinem *Dictionarium morale* prägnant zusammenfasst, steht die *nuditas criminalis*, die Nacktheit der Sünder, neben der *nuditas naturalis*, die auf die natürliche, tierhafte Beschaffenheit des Menschen abzielt – statt Kleidung zu tragen, können Personifikationen nackt sein oder *pelliceas*, also mit Kleidung aus Fellen

548 Ebd., S. 157, 25: „Vultum meum admirabuntur divites plebis, quia speciosa in forma pre filiabus hominum.“ Cowling leitet in seiner Edition dieses Zitat von Psalm 44:3 bzw. 44:13 ab.

549 „Une reine vint à moi, vêtue d’une robe d’or et sa robe était pleine d’yeux. Ils pénétraient toute chose, ardents comme des flammes et pourtant translucides comme du cristal [...]“, Hadewijch d’Anvers: *Les Visions* (Ed. Epiney-Burgard 2000), S. 60–63; vgl. dazu Minet-Mahy 2007, S. 583.

550 Oster-Stierle 2002, S. 86: In Petrarca’s *Africa* erscheint der Textschleier als den Text verhüllende Wahrheit. – Dronke 1974, S. 31 f., verweist auf Noahs Trunkenheit als Belegstelle für die Verwendung von *vestimentum* und vor allem auf Wilhelm von Conches, der antike Autoren über Macrobius hinaus rezipierte, er arbeitete „with the antique conception of covering the indecency of fabulae by a veil of allegory“. – Endres 2005; Schwarze 2003, bes. S. 66, zur Theorie des *integumentum* bei Froissart; hier steht das *involutum* in Abgrenzung zur *allegoria*, die auf der Wahrheit der Heiligen Schrift gründete.

551 So etwa Dragonetti 1987, S. 49f.: „Nous tenons ici le fin mot d’un art dont la pratique échappe au dualisme didactique du fond et de la forme. Le corps qui se donne à voir n’est pas autre chose que son signifiant vestimentaire ou corps d’écriture. Ce qu’il faut souligner ici, c’est que la *parure* constitue l’écriture comme telle en tant qu’elle est *intransitivement* l’acte même de vêtir.“

552 Vgl. Lindquist 2013.

bzw. Häuten und damit in schlechter Qualität, bekleidet sein.⁵⁵³ Nacktheit gerät in den allegorischen Texten des Spätmittelalters zu einer oft genutzten Metapher, die nicht immer direkt in die Bildwelt übersetzt wurde. Und so gibt es neben der *nuditas temporalis*, der Abkehr von weltlichen Gütern, auch die *nuditas virtualis* als Symbol der Unschuld, bei dem die nackte Haut nur die unschuldige Hülle der durch Buße gereinigten Seele ist.⁵⁵⁴ Letztendlich können die Körper als Kleidung der Seele gedeutet werden; Jean Pépin spricht von den „vêtements de honte et de la gloire“.⁵⁵⁵ Übersetzt in Malerei, wird für die Gestaltung von Personifikationen hier ein neues Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt. Die Exposition und der Entzug des weiblichen Körpers in der Hagiographie schulten seit langem die Sehgewohnheiten. Das Spannungsfeld Verhüllen – Enthüllen kannte man auch aus der Präsentation weiblicher Heiliger und machte sich dies vor allem für Personifikationen zunutze.⁵⁵⁶

Dass Personifikationen bisweilen durch ihr Inkarnat ‚bekleidet‘ sind, zeigt sich in einem Andachtstext des frühen 16. Jahrhunderts, den Gabrielle de Bourbon verfasste (Abb. 90).⁵⁵⁷ Eine Gruppe von allegorischen Verkörperungen beschreitet den Tugend-

553 Die Dialektik von Kleidung und Haut und damit auch die implizite Kritik an überflüssigem Schmuck und Zierde beschreibt in Rekurs auf den Sündenfall Tertullian in *De cultu feminarum*, 1.1.1–2, in: *Tertulliani Opera I: Opera catholica* (Hg. Kroymann 1954), Bd. 1, S. 343: „In doloribus et anxietatibus paris, mulier, et ad uirum tuum conuersio tua, et ille dominatur tui: et Euum te esse nescis? Viuit sententia Dei super sexum istum in hoc saeculo: uiuat et reatus necesse est. Tu es diaboli ianua, tu es arboris illius resignatrix; tu es diuinae legis prima desertrix; tu es quae eum suasisti, quem diabolus aggredi non ualuit; tu imaginem Dei, hominem Adam, facile elisisti; propter tuum meritum, id est mortem, etiam filius die mori habuit; et adornari tibi in mente est super pelliceas tuas tunicas?“ Paxson, *Personification's Gender* 1998, S. 169f., deutet diese Stelle als wesentlich für das Verständnis von Personifikationen.

554 Petrus Berchorius: *Opera omnia* (1684), Bd. 3, S. 126.

555 Pépin 1987, S. 151.

556 Vgl. auch Baert 2007.

557 Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 978; Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999). In Gabrielle de Bourbons Schrift wird die Einbettung der Personifikationen in allegorische Landschaften, Architekturen oder Dialoge als Strukturmerkmal bewahrt und mit der Attribute- und Kleiderdichte aktueller Dichtung kombiniert: Die topologischen Erzählraster, die der Anordnung der Personifikationen zuarbeiten, sind längst etabliert. Die allegorische Pilgerreise im Stile des Guillaume de Digulleville bleibt etwa auch bis ins 16. Jahrhundert hinein ein verbreiteter Prototyp für die Erschaffung von Andachtstexten, die durch das Aufmarschieren von Tugenden und Laster am Wegesrand des Pilgers bzw. der Pilgerin zur *purificatio* des Lesers und Betrachters führen sollen. Die personifizierte Seelenkräfte spielen vor allem in den unbekannteren Traktaten eine vordringliche Rolle, doch zeigt sich eine umfassende Ausdifferenzierung von verschiedenen Personifikationen, die damit Eigenschaften aus den verschiedensten Text- und Bildvorlagen assimilieren. Figuren, die etwa in prominenteren Texten entwickelt wurden, werden zum Zweck der Perpetuierung von Andachtstexten kopiert bzw. adaptiert, mehr noch: Die umfassende Individualisierung von Bildkonzepten erzeugt singuläre Ikonographien, die offenbar nur im Kontext mit einem bestimmten Text, wenn nicht gar mit einem bestimmten Adressaten Wirkung entfalten konnten.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*



Abb. 90 Tugenden mit *Cœur contemplatif* und *Ame devote*, in: Gabrielle de Bourbon: *Œuvres spirituelles*, 1510–1516, Paris, Bibliothèque Mazarine Ms. 978, fol. Ar.

pfad. In der Versammlung tugendhafter Gestalten sticht die geflügelte Figur mit roter Haut und goldenem Gewand besonders hervor. Die blutrote Gestalt ist möglicherweise auch eine Reminiszenz an Dantes „*donna de la sua mente*“, die am Beginn der *vita nova* auftritt.⁵⁵⁸ Einer der Traktate in der Handschrift bietet selbst eine Erklärung für die Kolorierung der Haut: In den *Douleurs de la Passion* fordert das *Cœur contemplatif* den *Ame devote* dazu auf, sich zusammen mit ihm an der Geißelsäule zu reiben, damit sie von jenem kostbaren Blut gezeichnet seien, das für sie vergossen wurde: „O *Ame devote*, frotons nous, toy et moy, en ceste coulonne affin que soyons paincts de ce precieulx sang qui pour nous est respendu.“⁵⁵⁹ Der rote Mantel, der zudem in diesem Text

558 Agamben 2005, S. 147, verweist auf diese zentrale Figur in Dantes Text.

559 Gabrielle Bourbon: *Œuvres Spirituelles* (Hg. Berriot-Salvadore 1999), S. 63.

als Attribut Christi beschrieben wird, scheint dabei auch die Personifikation des *Coeur contemplatif* zu färben, womit zugleich eine Umdeutung der *Caritas* impliziert ist.⁵⁶⁰

Die vordringlichen Metaphern dichterischer Produktion – Weben, Entschleiern, Verhüllen, Besticken – werden im Kanon der *Douze Dames de Rhétorique* durch kostbare Gewänder und die Dialektik von Verhüllen und Entschleiern transferiert. Georges Chastelain, der Schöpfer dieser zwölf Begriffsbilder, hält zwar im Text mehrere Bilder bereit, die an die Aktivität der Frauengestalten gebunden werden – Blumen pflücken, Edelsteine ernten, Bauwerke errichten;⁵⁶¹ auf der visuellen Ebene verdichtet sich dies jedoch in eine stoffreiche Argumentation. Das kunstvolle Weben des Literaten wird zum Gewand der zwölf weiblichen Gestalten, die Hüllen und Hülsen des Textes korrespondieren mit den aufwendig gekleideten Damen.⁵⁶² Wenn eine gemeinte Wahrheit in eine Fiktion gekleidet, mit einer Fabel verdeckt wird, so Macrobius, verwendet man am besten die Bekleidungsmetapher, um die allegorische Hülle eines Kerns zu indizieren. Bei Geoffroi de Vinsauf wird der Prozess des Dichtens mit dem Bekleiden in Analogie gesetzt, die Materie mit Worten vermittelt, verschönt und verziert mit *Artificium*, das die natürliche Ordnung der Dinge ersetzt: Achtgeben möge man, dass die Dichtung nicht mit zotteligem Haar und zerschlissener Kleidung oder anderen störenden Elementen

560 Die in Gabrielle de Bourbons Tugendtraktat illustrierten Personifikationen unterscheiden sich von bisher bekannten Tugendfiguren sowohl durch eine diesmal nicht eindeutige Geschlechtszuweisung als auch im Falle des *Coeur contemplatif* durch die Flügel, mit der die Figur in die Nähe der Engel gerückt wird. Das Verfahren der allegorischen Pilgerreise, in der die Tugendgestalten eng an den Text zurückgebunden werden, gemahnt strukturell an Guillaume de Digullevilles Umgang mit Personifikationen. Reminiszenzen an diese allegorische Pilgerreise finden sich in schier unerschöpflicher Menge, und die Begegnung mit Personifikationen in einer allegorischen Landschaft mit architektonischen Stationen gerät zu einem standardisierten *narrative grid* bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. So bietet der *Traicté de Peyne* von 1524 eine Interpretation von Guillaumes Pilgerreise – oder auch eine Reminiszenz an Dantes *Divina Commedia*. Vgl. *Le Traicté de Peyne* (Ed. Paris 1867), S. 11, mit einem Verweis auf einen möglichen intertextuellen Bezug zur *Divina Commedia*, wenn „Seigneurs, ostez joye de vostre esprit“ als Verweis gesehen werden kann auf das berühmte Zitat „Voi che entrate, lasciate ogni speranza“.

561 Cowling verweist in seiner Einleitung zu George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 26, auf die Vielgestaltigkeit der Metaphern, hebt jedoch architektonische und stoffliche Bilder besonders hervor.

562 Oder, wie es Carolyn Dinshaw 1989, S. 21, in ihrem Buch über *Chaucers' sexual poetics* formuliert: „allegorical interpretation is, in this sense, undressing the text – unveiling the truth, revealing a body figuratively represented as female.“ Vgl. auch Paxson 1994, S. 124. Die Enthüllung und das Verführungspotential des Weiblichen sind es beispielsweise auch in Dantes *Commedia*, die die Figur der Armut ausmachen oder in der Canzone „Tre donne intorno al cor mi son venute“ als Bild für die Verhüllung des Sinns bemüht werden: „Canzone, a'panni tuoi non ponga uom mano, / per veder quel che bella donna chiude: / bastin le parti nude; / lo dolce pome a tutta gente niega, / per cui ciascun man piega“, zit. nach Chiarenza 1993, S. 159.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

verunziert ist, da Form und Inhalt sich entsprechen müssen.⁵⁶³ Stil wird hier also als Gewand der Gedanken gedeutet, oder wie Pierre Fabri es etwas variiert: Unter den Decken der Dichter sind große Inhalte verborgen.⁵⁶⁴ Dass allegorische Inhalte auch und insbesondere in den Bildmedien durch die Bekleidung von Figuren ausgedrückt werden, kennt man bereits aus den Bildzyklen zu Guillaume de Digulleville. Dort ist der Zusammenhang von Kleidern so offenkundig, dass etwa in der Heidelberger *Pèlerinage*-Handschrift bereits in der Auftaktminiatur die Hemden der Gläubigen, die ins Himmlische Jerusalem gelangen wollen, zentrales Bilddetail sind.⁵⁶⁵ Auch versucht Guillaume de Digulleville, die Gewänder der Natur weiterzuentwickeln: Die allegorische Beschreibung des Kleides, das er nicht explizit nennt, gleichwohl er es zu kennen scheint, führt ihn zu der Analogie des Einkleidens der Natur vom Frühjahr zum Sommer und ihr Entkleiden im Winter.⁵⁶⁶ Der Begriff *integumentum* liefert hinsichtlich der verhüllten Wahrheit (*involutrum*) eine Abgrenzung zwischen antiker Mythologie und christlicher Offenbarung. Seit dem Mittelalter wird hier unterschieden, beispielsweise von Bernardus Silvestris: „Eine Art der Belehrung ist die Figur. Die Figur aber ist eine Rede, die man ‚*involutrum*‘ zu nennen pflegt. Diese wiederum zerfällt in zwei Teile: denn wir teilen sie ein in Allegorie und Integumentum. Die Allegorie aber ist eine Rede, die in eine historische Erzählung einen wahren Sinn hüllt, der vom äußeren [Sinn] verschieden ist [...]. Integumentum jedoch ist eine Rede, die in eine mythische Erzählung einen wahren Sinn einschließt [...]. Denn dort die Historie wie hier der Mythos haben eine geheime Bedeutung verborgen, die andernorts zu untersuchen sein wird. Die Allegorie gehört zur Heiligen Schrift, das Integumentum jedoch zu philosophischen Texten.“⁵⁶⁷ Während in der Heiligen Schrift die Glaubenswahrheit in wirkliches Geschehen gehüllt ist, wird die Wahrheit in der antiken Mythologie in eine fiktive Erzählung eingekleidet. Die Allegorie ist nach dieser Deutung als Ausdrucksform der Heiligen

563 Zit. nach Burns, E. Jane: Introduction. Why Textiles Make a Difference, in: Burns, E. Jane (Hg.): *Medieval Fabrications. Dress, Textiles, Clothwork, and Other Cultural Imaginings*, New York 2004, S. 12 f.

564 Pierre Fabri: *Le grand et vrai art* (Ed. Héron 1969), S. 6 f.: „[S]oubz les couvertures des poetes sont muscez les grandes substances“. Zum *integumentum* u. a. dazu Bezner 2005; Brinkmann 1980; Strubel 2002, S. 244; Jauneau 1957; Chenu 1955; Akbari 2004, S. 16.

565 UB Heidelberg, Cod. Pal. lat. 1969, fol. 2r.

566 Guillaume de Digulleville: *Die Pilgerreise* (Hg. Probst 2013), Bd. 1, S. 26, vv. 1569–1580.

567 Zit. nach Stengl 1998, S. 446. Bernardus Silvestris, Prolog zum Kommentar des Martianus Capella: „Genus doctrine figura est. Figura autem est oratio quam involutrum dicere solent. Hec autem bipertita est: partimur namque eam in allegoriam et integumentum. Est autem allegoria oratio sub historica narratione verum claudens intellectum [...]. Nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum, quod alias discutiendum erit. Allegoria quidem divine pagine, integumentum vero philosophice competit.“ Dazu auch u. a. Schwarze 2003, S. 66, zur Dichterlegorie und Allegorie der Kleriker; genauere Differenzierungen bei Brinkmann 1980, S. 169–179.

Schrift vorbehalten, das *integumentum* der profanen Literatur.⁵⁶⁸ Das Gewand wird dabei zum wichtigsten Motiv. Angeführt werden muss in diesem Zusammenhang Boethius' Kleid der *Philosophia*, dessen Inschrift einen kontemplativen Aufstieg vorgeben soll: Hier fungiert die Personifikation als Mediator zwischen irdischem und himmlischem Dasein. Dieses Modell gibt später Ripa in seiner *Iconologia* unter Verweis auf Boethius wieder; es wird im dazugehörigen Holzschnitt als weibliche Figur, deren Kleid Treppenstufen birgt, visualisiert. Im Gegensatz zur petrarkischen *Filosofia* zeigt die *Iconologia* die Figur im zerrissenen Gewand, das den Blick auf den nackten Körper zulässt.⁵⁶⁹ Alanus ab Insulis mit seinen typisch ausführlichen Deskriptionen allegorischer Figuren wird ebenfalls mitbedacht. Das Gewand der *Natura* gilt es zu entfalten und zu lesen, um die darin und dahinter verborgenen Sinnschichten zu entdecken.⁵⁷⁰ Wenn im *Anticlaudianus* schließlich *Prudentia* auf das schöne Gewand der Theologie blickt und dort in den Stoff ein gedankliches Verfahren eingewoben findet, so zeigt sich, in welcher Raffinesse die Gewänder der Personifikationen als Argumentationsfläche benutzt werden.⁵⁷¹ Genauso verhält es sich mit dem Mantel des Genius in einem zentralen Abschnitt von *De Planctu Naturae*. Genius ist beschrieben als eine Gestalt, die alt und jung zugleich in maßvoller Harmonie erscheint. „Sein kostbares Kleid ist für das Auge kaum fassbar: So flammt die Kleidung purpurn auf, um in dunkles Blau zu changieren, brennt in gelber Farbe, um schließlich in Weiß überzugehen, dabei folgt das Werk der Materie, und das Kleid lässt keinen Mangel an diesem und jenen erkennen.“⁵⁷² Deutlich tritt bei Durchsicht der

568 Bezner 2005, S. 507, nennt u. a. in Bezug auf Alanus ab Insulis die Darstellungen auf Häusern und auf Kleidern oder die Verwendung von Spiegeln, um auf eine höhere Deutungsebene zu gelangen.

569 Dazu auch Denny-Brown 2004, S. 177–191. Auch das Bild Petrarca's rekurriert natürlich auf Boethius, die Zuspitzung Ripas erwirkt hier jedoch eine Aufteilung der Bildtraditionen. Zur betreffenden Textstelle bei Boethius vgl. Boethius: Consolatione (Hg. Flasch 2005), 1, I, 3–5. „Uestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae, quas, uti post eadem prodente cognoui, suis manibus ipsa texuerat; quarum speciem, ueluti fumosas imagines solet, caligo quaedam neglectae uetustatis obduxerat. Harum in extremo margine ꝑ Graecum, in supremo uero Θ legebatur intextum atque inter utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti uidebantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. Eandem tamen uestem uiolentorum quorundam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerant.“

570 Zusammenfassend Wandhoff 2003, S. 236 f., zu Alanus und den Auswirkungen seiner Beschreibung *Naturas*.

571 Bezner 2005, S. 509, verweist auf das Kleid der Theologie: „Hic arcana Dei, divine mentis abyssum/Subtilis describit acus formaque figurat/Informem, locat immensum monstatque latentem/Incirconscripsum describit, visibus offert/Invisum, quod lingua nequit pictura fatetur [...]“, zit. aus Alanus ab Insulis: *Anticlaudianus* (Ed. Bossuat 1955), S. 126, Buch V, vv. 114–118.

572 Zit. n. Bezner 2005, S. 529: „Vestes uero, opere sequente materiam, huius uel illius nescientes inopiam, uidebantur nunc inflammari purpura, nunc serenari iacincto, nunc colore succenti

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

gemalten Personifikationen allerdings zutage, dass sich die von Alanus ab Insulis und anderen mit Worten erschaffenen Figuren einer Umsetzung in Malerei verweigern – sie sind Elemente einer *amplificatio* im Text, enthalten Bewegungsmuster und Effekte, die das darunterliegende Mysterium, die undurchdringliche Wahrheit, verhüllen sollen. Die oszillierenden Gewänder des Genius in *De Planctu Naturae*, das Kleid der Isis in Ovids *Metamorphosen* oder das farbig changierende Frühlingsgewand der Erde im *Roman de la Rose* entziehen sich dem Blick und richten sich einzig an die Imagination.⁵⁷³ Und der Mantel der Juno wird von Jean Lemaire de Belges analog zum Gewand der *Natura* gestaltet:⁵⁷⁴ Dort ist ein Muster mit Vögeln und Wolken dargestellt, wodurch die Göttin ihre Vorherrschaft über die Luft verdeutlicht.⁵⁷⁵

Die kostbar gearbeiteten Mäntel, Kleider und Accessoires der zwölf Frauenfiguren in den *Douze Dames de Rhétorique* stehen also in einer langen Tradition und erfreuen sich im 15. Jahrhundert größter Beliebtheit. So erhält auch der Mantel der *Dame France*, den Alain Chartier in seinem *Quadrilogue invectif*, ebenfalls ein Dialog zwischen mehreren Personifikationen, in fast umständlicher Ausführlichkeit beschreibt, größtmögliche Aufmerksamkeit – das Erzähler-Ich kann sich quasi kaum im Zaume halten, von der kostbaren Bekleidung zu berichten und vor allem von dem Mantel, der von höchster Kunstfertigkeit zeugt.⁵⁷⁶ Dazugehörige Illustrationen können nur einen schwachen Abglanz dessen bieten, was die *descriptio* zuvor leistete. Diese Form der Beschreibung ist vor allem als ein Mittel poetischer Selbstreflexion und Verweis auf die eigene Kunstfertigkeit in die allegorischen Handlungssegmente eingeflochten. Die Beschreibung der Schönheit und Pracht der Bekleidung wird dabei

coccineo, nunc bisso expressius candidari. In quibus rerum ymagines momentanee viventes tociens expirabant, ut a nostre cognitionis laberentur indagine.“

573 Dragonetti 1986, S. XVff., verweist auf changierende Gewänder als rhetorische Elemente vom Apuleius bis zu Alanus ab Insulis in *De Planctu Naturae* oder später im *Roman de la Rose*. Zu visuellen Metaphern wie isierenden Farben und anamorphotischen Effekten als Mittel allegorischer Argumentation vgl. Pomel 1995. Noch im 16. Jahrhundert greift Pontus de Tyard auf diese Vorstellung zurück, wenn er das Sonnenlicht, verkörpert durch Osiris, im schillernden Gewand der Mondgöttin Isis sich brechen lässt, dazu Marek 1999, S. 362. Zur Figur des Genius vgl. Knowlton 1920.

574 Jonen 1974, S. 82. verweist darauf, dass der Autor sich darin von seiner Inspirationsquelle Boccaccio abhebt.

575 Ebd.: „que comme ladite Iris est peinte et enrichie de diverses couleurs, et en un moment s’évanouit, aussi la Fortune mondaine combien qu’elle soit aornée pour un temps, de grand resplendeur, et speciosité, neantmoins elle est legerment fugitive, et tost anichilée.“

576 Motive einer national-textilen Metaphorik begegnen schon früher. Im *Roman de la Fleur de Lis* (Hg. Piaget 1936) lässt Guillaume de Digulleville *Sapience, Grâce de Dieu und Raison* ein königliches „pârement“ erschaffen, das aus den Resten jenes azur- und golddurchwirkten Stoffes gefertigt wurde, der einst bei der Erschaffung des Himmels verwendet wurde. Vgl. dazu ausführlicher Pomel 2007.

immer häufiger mit einem Unsagbarkeitstopos abgeschlossen.⁵⁷⁷ Dass die Rhetorik selbst in einem reich bestickten und kostbaren Kleid auftritt, wird ebenfalls in vielen anderen Texten bis hin zu Cesare Ripas *Iconologia* wiederholt.⁵⁷⁸

Ähnlich geht Martin le Franc in seinem *Champion des Dames* vor, in dem Amors Gestalt ausführlich – mit besonderem Fokus auf die Bekleidung – dargelegt wird.⁵⁷⁹

577 Dazu Rouy 1980, S. 43; Alain Chartier: *Le Quadrilogue invectif* (Hg. Droz 1923), S. 6f.: „De sa vesture ne me puis je pas passer ne taire, et mesmement du mante ou paille qui son corps couvroit dont le merueilleux artifice fait a ramentevoir. De trois pairs d’ouvrages sembloit avoir esté tissu et assemblé. Premierement, en chief, d’ancienne brodeure enrichi de moult precieuses pierres y estoient figurees les nobles fleurs de lis tout en travers semees de bannieres, gonphanons et ensaignes des anciens roys et princes françois, en mémoire de leurs renomées victoires et de leurs loables entreprises. Ou my lieu se monstroient entaillees lectres, caratheres et figures de diverses sciences qui esclarcissoyent les entendemens et adreçoient les oeuvres des homes. A la partie d’embas, qui vers terre pendoit, assez pouvoit on veoir pourtraitures et entremeslees bestes, pluseurs plantes, fruiz et semences tendans de leurs branches en hault et naissans de la bordeure d’embas comme de terre plantureuse et fertile. Qu’en diroy je plus ? De si precieux et riche ouvraige estoit basty cellui mantel et de si longue main avoit on mis paine a y ouvrer et faire l’assemblee des parties dont il estoit composé que, dessoubz le ciel, ne fut veu le pareil, se Fortune, envieuse de longue prosperité, l’eust souffert en sa beauté demourer ; mais tant lui despleut l’excellence et duree de si parfaite oeuvre qu’elle tourna son pervers et semestre cpsté et ouvry voyes dont cellui mantel, assemblé par la souveraine industrie des predecesseurs, estoit desja par voilentes mains froissez et derompuz et aucunes pieces violement arrachees, si que la partie de dessus se monstroient obscurcie et pou de fleurs de liz y apparissoient qui ne fussent debrisées ou salies“ (Q. 7, 18–21). Eine Präzisierung dieser Kleidungsmetaphorik nimmt Chartier in seiner *Epistola de puella* vor, dazu Brown 1999; vgl. auch Huot 2007.

578 Noch George Puttenham Beschreibung der Rhetorik (1589) als prachtvoll gewandete Dame artikuliert die Notwendigkeit, den nackten Leib dieser Figur mit kostbaren Gewändern zu umhüllen. Für ihn ist der Redeschmuck ein wesentlicher Bestandteil, durch den Worte an Wirkung gewinnen, so wie die höfische Dame erst durch Kleiderschmuck ihre gesellschaftlich akzeptierte Schönheit erlangt. Plett 2004, S. 510; Müller 1981, S. 55.

579 Die Stickereien und Malereien auf dem Mantel Amors zeigen die eheliche Liebe mit einer Darstellung von Adam und Eva, *Amicitia* am Beispiel von David und Jonathan und die Mutterliebe mit einer Tierdarstellung, vgl. Barbey 1985, S. 40. Martin le Franc: *Le Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 22f., vv. 353–440. Auch Molinet stattet in seinem *Roman de la Rose moralisé* Amor mit einem Gewand aus, das wiederum eher dem der *Natura* ähnelt: „Par ce quil estoit vestu dune robbe de flouettes dont les couleurs / yndes / jaulnes ou blanches subtilement assises causoient ymages doyseaulx / lyons / leopars et autres bestes qui selon la difference de leurs proprietiez estoient aucunes pitoyables cremeteuses mansueitez / forces ou subtules nous sont designees les vertus dons et gratuitez du saint esperit infuz es creatures embrases de son amour. Dont les aucunes ont don de sapience en amant. [...]“, zit. nach Randall 1996, S. 37. Swift 2015 stellt mit Ms. 352 aus der Bibliothèque municipale in Grenoble übrigens eine illustrierte Handschrift zum *Champion de Dames* vor, die mit den hier vorgestellten *Douze Dames* bezüglich eines Aspektes vergleichbar scheint: Die bei Martin le Franc vorgestellten Personifikationen treten in den Miniaturen als unterschiedlich gekleidete und attribuierte Frauengestalten auf, die eine auffällige Banderole mit einem Zitat

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*

Auch hier wird der allgegenwärtige Überbietungstopos der Beschreibung über die Fähigkeiten der Malerei ausgespielt; dies jedoch eher in dem Sinne, dass sich die Gestalt Amors von dem unterscheidet, was man bisher aus der Malerei kennen würde.⁵⁸⁰ Ebenso wird in Molinets *Roman de la Rose moralisé* der Gott der Liebe von einem vielfarbigem Mantel umfassen, auf dem Vögel und Säugetiere erscheinen, die als Abglanz der Tugenden des Heiligen Geistes gedacht sind.⁵⁸¹ Amor wird übrigens bereits im *Rosenroman* nicht als nackter Knabe antiker Provenienz dargestellt, sondern als König eines Hofstaats, der ein Gewand aus Blumen trägt, und ähnlich wird die Exotik der Gewandung auch im *Roman de la Poire* des 13. Jahrhunderts vermerkt.⁵⁸² Die Motive, die die *Rhétoriciens* verwenden, sind demnach nicht neu – es ist die Konsequenz für die Bildwelt, mit der die integumentale Argumentation umgesetzt wird, die eine bedeutsame Neuerung darstellt.

Bei allen Beispielen allegorischer Stoffe fungiert die textile Metaphorik in den *Douze Dames de Rhétorique* als Gesamtkonzept. Spinnt man die Fäden der einzelnen Figuren weiter zu einer übergreifenden Metapher, so sind alle diese Gestalten im Briefwechsel zwischen Robertet und Chastelain dem Mantel der Rhetorik zugehörig, wie Martianus Capella sie in der Hochzeit der *Philologia* mit Merkur beschreibt.⁵⁸³ *Rhetorica* trägt dort eine Vielzahl von Figuren auf ihrem Mantel, die *schemata* darstellen, und über der Brust einen Gürtel in den erlesensten Farben. Chastelain scheint durch die *Douze Dames de Rhétorique* wiederum einen reich bestickten Mantel der Rhetorik zu erschaffen – jene *Dame Rhétorique*, von der im Text zwar die Rede ist, zu der es jedoch in den überlieferten Handschriften nie ein endgültiges Bild gibt.⁵⁸⁴ In letzter ironischer Brechung kann Chastelain selbst diesen Mantel tragen: Im ab-

aus dem *Salve Regina* halten. Alle Frauen sind in einen Raum mit jeweils unterschiedlichem Fußbodenornament platziert.

580 Martin le Franc: *Le Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 20f., vv. 305–312: „Tel ne le vis comme on le paint/Maintenant, car on le figure/Que dards de tous costez empaint/Et bende on sa clere figure./De la veue on le disfigure/Et le fait on cruel de trait./ Sache tout maistre de peinture/Qu’il ne doit ester ainsy pourtrait.“

581 Randall 1996, S. 37. Evrard de Conty: *Le Livre des Eschez Amoureux Moralisés* (Hgg. Guichard-Tesson/Roy 1993), S. 36f., liefert ein weiteres Beispiel für die Ausgestaltung von *Naturas* Mantel und widmet den *vêtements de Nature* ein ganzes Kapitel.

582 Drobinsky 2011, S. 274. Strubel 1989, S. 105, zu den verschiedenen Erscheinungsformen Amors in der allegorischen Literatur des 13. Jahrhunderts. Vgl. weitere Texte arthurischer Tradition aus dem 13. Jahrhundert, in denen Bekleidung mit eben dieser polyvalenten Semantik belegt wird: „Le lai du cor“ et „Le manteau mal taillé“ (Hg. Koble 2005). Les dessous de la Table ronde, hg. und kommentiert von Nathalie Koble, Paris 2005.

583 Martianus Capella: *de nupt.* 5, 426. Dazu vgl. Grebe 1999.

584 Eine sehr enge Parallelsatzung von *colores rhetorici* und Gewandfarben allegorischer Figuren am Beispiel des *Rosenromans* unternimmt Pomel, *Revêtir* 2001, S. 306, wobei man auch bei den *Douze Dames de Rhétorique* überlegen könnte, ob nicht gar eine noch engere Verzahnung von Texten und Bildern möglich scheint. Straub 2016, S. 215, verweist auf eine Tapiserie im

schließenden Brief des Dichters an seinen Kollegen Robertet wehrt er sich nochmals gegen dessen überbordende Panegyrik, die wie Perlen auf seiner Kleidung leuchteten – allerdings wie Wasserperlen jenes Lobregens, den Robertet über ihm ausgeschüttet habe: „Robertet m’a surfondu de sa nuee, et dont les perles, qui congréent comme grésil, me font resplendir mes vestements. Mais qu’en est mieulx au corps obscur dessoubz, autrement lors que ma robe dechoit les voyans [...]“⁵⁸⁵

Die *Grands Rhétoriqueurs* operierten intensiv mit Bekleidungsmetaphern. Die textile Metaphorik der *Douze Dames de Rhétorique* wird vielfach rezipiert, wie beispielsweise von Jean Marot in seiner bereits erwähnten *Voyage de Gênes*. Paul Zumthor fasst dies in die Worte: „l’allégorèse entre ›dans le décor‹, se fond dans les ›couleurs‹ du costumier et du rhéteur.“⁵⁸⁶ Die seit dem 15. Jahrhundert literarisch und künstlerisch sich bildenden neuen Kleiderordnungen der allegorischen Figuren gerieten schnell zu einem wesentlichen Bestimmungsmerkmal.⁵⁸⁷ Dahinter mag zum einen eine Veränderung der literarisch vermittelten Personifikationen stehen, zum anderen spiegelt sich in diesen Gewändern sicher auch der zeitgenössische Umgang mit Kleidern und Mode wider.⁵⁸⁸ Die Serie der zwölf allegorischen Figuren stellt jedoch durch die Überlieferung in einer Reihe illuminierten Handschriften einen besonderen Höhepunkt dar – vor allem, weil die Miniaturen die textilen Metaphern in einen kostbaren Kleiderreigen übersetzen.⁵⁸⁹ Für diese in tatsächliche Bilder umgesetzten Personifikationen stellt sich die Frage: Was geschieht mit der Semantik der Kleidung, mit den bestickten und gemalten Mänteln als Indikatoren der Integumentum-Deutung, wenn sie die Handschrift verlassen? Die komplexen Gebilde der *Rhétoriqueurs* und ihrer Nachahmer waren als Malereien nur mit dem Wissen um diese literarischen Verortungen zu verstehen. Ihr Sinn erschließt sich nur dem, der Text und Bild gleichermaßen in den Blick nimmt und neben den Miniaturen die *enseignes* der *Douze Dames*, die beigefügten Belehrungen, studiert. Dies gilt auch für andere Zyklen von Personifikationen, die mit ausführlichen Selbstbeschreibungen aufwarten.

Musée des Arts Décoratifs mit der Darstellung der *Dames de Rhétorique*, die sich möglicherweise auf diesen Zyklus beziehen könnte.

585 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 182, 30/44–48.

586 Zumthor 1978, S. 83.

587 Vgl. dazu den Sammelband von Duport / Mounier (Hgg.) 2015 mit einer Perspektive auf die verschiedenen Kleider der Allegorien vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert.

588 Parallel dazu steht die Devisenmode, in der die Fürsten allerorts wetteiferten, im Fokus politischer Kommunikation. Die Devisen- und Wappenmode, wie sie Slanička 2002 beschreibt, spiegelt sich womöglich auch in der Aktualisierung von Personifikationen. Vgl. auch Vassilieva-Codognot 2011, S. 43–66.

589 Auch 1501 wird im *Jardin de plaisance* die kostbare Bekleidung der Rhetorik erwähnt. Campagne 1996, S. 22, zum *Jardin de plaisance et fleur de rhétoriques*. Campagne verweist ebenfalls auf *Les emblèmes du seigneur Jehans Sambucus* von 1567.

3.7 Die Kleider der *Douze Dames de Rhétorique*



Abb. 91 *Orgueil* und *Espérance*, in: Henri Baude: *Dictz moraux*, um 1500, BnF, Ms. fr. 24461, fol. 109r.

Aus dieser Vernetzung bildlicher und literarisch vermittelter Personifikation ist noch ein weiteres Merkmal abzulesen: die Gebundenheit der Figuren an einen Ort innerhalb einer Erzählung.⁵⁹⁰ Die subtilen Differenzierungen der *Douze Dames de Rhétorique* (stellvertretend für eine ganze Tradition der Figurenbeschreibung) zielen nicht auf eine Übertragung in andere Bildmedien ab, sondern funktionieren offenbar visuell nur als Buchmalerei.⁵⁹¹ Die oft raffiniert gesetzten intertextuellen Bezüge, mit denen die allegorischen Figuren bei Georges Chastelain und seinen Zeitgenossen an Tiefe gewannen, müssten für ihre visuelle Verbreitung in deutlichere Binaritäten verwandelt und aus ihrem Kontext gelöst werden.⁵⁹² Ein simplifizierender Effekt zeigt sich, wenn in den *Dictz moraux* von Henri Baude die Tugenden und Laster in

590 Nicht nur die innere Topologik der Figuren ist damit gemeint, die etwa bei Boethius' Gestalt der *Philosophia* eine fundamentale Bedeutung hat, sondern auch die Reihenfolge der auf dem Gewand gestickten Buchstaben, die Sukzession der Beschreibungen von Physiognomie und umgebenden Attributen. Zur Topologik: Rouy 1980, S. 54; eben auch bedeutsam für die *Douze Dames* und den ihnen zugewiesenen Orten.

591 Es sei denn, der Text wird mittransportiert, wie dies in Wandmalerei und Tapiserie gelegentlich praktiziert wird, dazu siehe unten, Kap. 4.4 und 4.5.

592 Paxson 1994, S. 173, beschreibt die Dialektik, die durch Kleidung ermöglicht wird, als das grundlegende semiotische Muster der Personifikation: „Concealment, clothing, structures of insides / outsides or forms / contents are the foundational semiotic register of personification.“

Gewandfarben übersetzt werden, so dass auf einmal die Personifikation der Hoffnung in Grau erscheint und der Stolz als rotgewandete Dame begegnet (Abb. 91).⁵⁹³

Doch noch ein weiterer Aspekt ändert sich für die Personifikationen des 15. Jahrhunderts. Neben neuen Hüllen, Kleidern und Mänteln scheinen den Personifikationen auch andere Accessoires beigegeben zu werden. Wie dieses Gefüge von Personifikation und ihren Akzidenzien sich zwischen Text und Bild entfaltet, soll im folgenden Abschnitt beleuchtet werden.

3.8 Orte und Dinge

Die *enseignes* der *Douze Dames de Rhétorique* sind wesentliches Moment ihrer literarischen Selbstdarstellung. Mit diesen Sinnsprüchen stellen die Frauenfiguren ihre Eigenschaften vor und geben auf diesem Weg Hinweise zur Entstehung der Illustrationszyklen. Allerdings sind die zahlreichen weiteren Attribute, die in den Miniaturen auftauchen, nicht explizit dieser Selbstbeschreibung der Personifikationen zu entnehmen.

Dass Personifikationen erläuternde bzw. redundante Attribute tragen, hat eine lange Tradition. So führt etwa bereits bei Huon de Méry im 13. Jahrhundert die Figur *Tort* einen „écu“ mit sich, der seine namensgebende Eigenschaft symbolisiert.⁵⁹⁴ Alle Laster des Huon de Méry sind in dessen Beschreibung mit *blasons* ausgestattet, die ihre Identifikation erlauben.⁵⁹⁵ Doch die Art und Weise der Zuweisung variiert formal beträchtlich. Als Vermittlungsinstanz zwischen Text und Bild etwa erscheinen seit dem 12. Jahrhundert kreisförmige Gebilde in den Händen von Personifikationen in Malerei und Skulptur. Möglicherweise geht das Écu-Motiv bei Huon de Méry daher auf eine noch ältere Bildtradition zurück.⁵⁹⁶ Sowohl in Text- als auch Bildkünsten bewährt sich diese Vorgehensweise, Personifikationen einen solchen Gegenstand in die Hand zu geben. Die emporgehaltenen Medaillons der Figuren, wie sie vor allem aus der *Somme le Roi* seit dem 13. Jahrhundert bekannt sind und in viele andere

593 BnF, Ms. fr. 24461, fol. 109r.

594 Strubel 1989, S. 80: „C'est li escu à .II. envers / Tort et boçu, et contrefez / A la tortue de cors fet [...] Pourtraite de desleiauté / Al faus esgart de fausseté [...]“

595 Strubel 2002, S. 50. Diese Technik nutzte man häufig auch in Turnieren, fiktiven und realen, zur Vorstellung der Teilnehmer. Zur Funktion der *blasons* in der höfischen Literatur vgl. Scheuer 2006, S. 53–70. Eine interessante Koinzidenz ist es, dass in der um 1400 gegründeten *Cour Amoureuse* am französischen Hof die jeweiligen Wappen der Angehörigen auch im literarischen Dialog eine Rolle spielten und im Verlauf der literarischen Dispute mit eingebunden wurden.

596 So sind die Tugenden und Laster in den Portalskulpturen in Paris, Chartres und Amiens mit Wappenschilden ausgestattet, auf denen ein Symbol die jeweilige Tugend umschreibt.

3.8 Orte und Dinge



Abb. 92 *Espérance* und *Conoissance*, in: Thomas de Saluces: *Le Chevalier errant*, 15. Jahrhundert, BnF, Ms. fr. 12559, fol. 195r.

Bereiche übernommen werden, scheinen dabei nur eine zeichenhafte Leerstelle und ein bewusstes visuelles Äquivalent zu den *blasons* oder *enseignes* zu sein.⁵⁹⁷

Im Bildzyklus zu Thomas de Saluces *Chevalier errant* wird in dieser Hinsicht im späteren 14. Jahrhundert eine interessante Differenzierung zwischen Tugenden und Lastern vorgenommen. Während die Laster durch Attributtiere, auf denen sie reiten, eindeutig zu identifizieren sind, tragen die Tugenden lediglich ein Pergament bei sich, auf dem ihre Vorzüge hervorgehoben werden. Die Attribute der Tugenden werden hier vollständig durch die *enseignes* ersetzt. Die Schriftstücke erscheinen dabei jeweils in das Zentrum der Miniaturen gerückt (Abb. 92).⁵⁹⁸ Die *enseignes* dienen damit zugleich

597 Katzenellenbogen 1939, S. 81, beschreibt die Verbreitung des „virtue-medailion“-Typus und den Einfluss des Tugendzyklus an der Kathedrale von Notre-Dame. Vgl. allgemeiner Bejczy 2011. In der bereits erwähnten Handschrift des Giles de Rome aus dem 12. Jahrhundert, BnF, Ms. lat. 6191, tragen die Kardinaltugenden große Schilder mit sich, die mit ihren Eigenschaften beschriftet sind, vgl. Kap. 2.2.

598 Vgl. Bouchet 2014, S. 79–84. Vgl. etwa die Darstellung der *Espérance* auf BnF, Ms. fr. 12559, fol. 195r, die als erste der Tugenden vor *Connoissance* kniet. Die Darstellung der Laster als männliche Figuren, die auf Attributtieren reiten, bildet eine Traditionslinie, die etwa der

als Bindeglied zwischen Text und Bild: Werden die Personifikationen selbst plastisch beschrieben, sind ihre Eigenschaften doch wieder in Schrift kondensiert. Accessoires vergleichbarer Art spielen auch im Moraltheater eine Rolle: Emporgehaltene Schriften und andere Objekte erleichterten die Identifikation der Figuren und vermochten darüber hinaus in den Vorführungen eine neue Deutungsebene zu eröffnen. Die Praxis der ausgelagerten Beschreibung begegnet etwa in der *Moralité des sept Péchés mortels et sept Vertus*: Dort halten die jeweiligen Personifikationen *enseignes* bereit, die ihr allegorisches Profil erläutern sollen.⁵⁹⁹ Doch diese Objekte sind ohne ihren Kontext nicht verständlich. Wenngleich im performativen Zusammenhang die Personifikationen ihre Attribute, ihre Akzidenzien ablegen können, ist dies nur möglich, weil im Theater die Bühne, in der Buchmalerei der Text den narrativen Zusammenhang zwischen Objekten und Personifikationen herstellt.⁶⁰⁰ Offenbar wurden Personifikation und Akzidenzien in einem permanenten Aushandlungsprozess zwischen Text und Bild zusammengefügt. Die in den Illustrationen inszenierten Dokumente und Objekte und die anschauliche Ebene des Textes werden indexikalisch miteinander verbunden: Die *enseignes* sind, beispielsweise in Francois Haberts *Amant infortuné*, in Form von inszenierten Schriftstücken sowohl Attribut in der Illustration als auch anschauliches Element im Text.

Es zeigt sich hier ein Ringen um die Vereinbarkeit von Zeichen und Bezeichnetem. Die Probleme der Zuweisung von Attribut und Figur und damit der Übersetzung von Wesensmerkmalen in eine adäquate Form lassen sich im Untersuchungszeitraum häufig beobachten. Selbst solche Tugendpersonifikationen, die sich über Jahrhunderte hinweg durch Beständigkeit ausgezeichnet hatten, werden erneuert, modifiziert und in ähnlich staunenswerte Gebilde umgewandelt, wie sie Guillaume de Digulleville im 14. Jahrhundert mit seiner bemerkenswerten Serie von monströsen Lastern geschaffen hatte. Ikonographische Sonderwege wurden für die Tugenden auch andersorts in Europa besprochen, etwa von Bartoli di Bartolomeo in seinem Traktat über die Tugenden und die sieben freien Künste; im Kontext der Buchmalerei lassen sich einige Beispiele finden.⁶⁰¹ Im französischen Sprachraum des 15. Jahrhunderts sticht jedoch eine neue Art

illuminator Robinet Testart in einem aufwendig gestalteten Stundenbuch fortsetzt: Darin erscheinen in einem Zyklus die Laster als Reiter auf unterschiedlichen Tieren. In Neben-
 szenen wird darunter auf die alltäglichen Ausprägungen des betreffenden Lasters verwiesen.
 Vgl. PML, Ms. M. 1001, ca. 1475.

599 Werner Helmich verweist zudem auf das Stück *Bien Advisé, Mal Advisé*, in dem die Personifikation der *Contrition* einen Mörser mit „viande“ als Sinnbild der „bonnes oeuvres“ mit sich führe, der mit einer *saule* aus Reuetränen und einem Stößel eine „selbständige Dingallegorie“ bilde, die von der Handlung weitestgehend losgelöst funktioniere. Kennzeichnend sei hier die Loslösung der allegorischen Attribute von den Trägern. Helmich 1976, S. 49, Anm. 236.

600 Vgl. Doudet 2015.

601 Vgl. etwa das Exemplar in Chantilly, Bibliothèque du château, Ms. 599. Zu diesen und vergleichbaren allegorischen Bildzyklen vgl. Hansen 1995.

3.8 Orte und Dinge

von Attributen für bekannte Personifikationen aufgrund ihrer zwar unauffälligen, aber umso nachhaltigeren Verbreitung besonders hervor. Es handelt sich hier zunächst um Neuerfindungen, bei denen in der Illustration keine lange Texterklärung die Accessoires der Figuren ausführt, sondern lediglich eine kurze Beischrift. Emile Mâle hob vor langer Zeit ein ihm ungewöhnlich erscheinendes Blatt innerhalb einer Sammelhandschrift zu Tugenden und Lastern hervor, in dem die vier Kardinaltugenden sich in einem gänzlich neuen Gewand präsentierten. Diese ‚neue Ikonographie‘ der Kardinaltugenden ist, um die Beobachtungen Mâles und seiner Nachfolger ins rechte Licht zu rücken, insofern kein sonderlich neuartiges Erscheinungsbild, als zu dieser Zeit zumindest im französischen Sprachraum unzählige Personifikationen mit neuen Kleidern und Attributen ausgestattet wurden. Die Bildfindungen, die nur durch die Beischriften verständlich waren und die vor allem durch die Modernität ihrer Attribute erstaunten, müssen im Spiegel der Zeit gesehen werden: Mit der steten Neuzuweisung und Erfindung von neuen Figuren wurde die Personifikation als Ausdrucksform lebendig gehalten – und sie erfuhr zudem eine modische Aktualisierung (Abb. 93).⁶⁰² Alle vier auf dem Blatt untergebrachten Personifikationen werden durch eine *enseigne* erläutert, wie wir sie schon aus anderen Zusammenhängen kennen. Neu sind allerdings die Attribute, die durch den jeweiligen Vers unter den Malereien erklärt werden. Zügel, Brille, Windmühle und Uhr sind es, die beispielsweise im *Compendion historial: Les quatre vertus cardinales* die Mäßigung auszeichnen, wie die Inschrift in Versform erklärt: „Wer sich nach der Uhr richtet, der bedenkt die Zeit in allem, was er tut. Wer den Zügel im Mund trägt, der spricht nichts, was mit Bösem zu tun hat. Wer Brillen vor seine Augen tut, der sieht die Dinge in seiner Nähe besser. Die Sporen zeigen an, dass Respekt die Jungen gute Sitten lehrt, und die Windmühle, die ihren Körper stützt, zeigt, dass sie an keinem Exzeß teilnimmt.“⁶⁰³ Wiederhall findet diese Ikonographie nicht nur in vielen illustrierten Handschriften wie dem bereits erwähnten *Livre de la Toison d’Or* (Abb. 61a), sondern etwa auch im Grabmal Herzog Franz. II. in der Kathedrale von Nantes (Abb. 94). Emile Mâle bewertete diese „bizarres attributs“ als willkommene Neuerfindung der Tugenden, da sie in den vorherigen Jahrhunderten oftmals nur durch beigegebene Schildchen, *blasons*, identifizierbar gewesen seien und ansonsten ein eher monotones Äußeres dem

602 BnF, Ms. fr. 9186, fol. 304r; vgl. auch Suau 1989, S. 40–62. Ab S. 53: Zu der von Mâle 1908 u. a. besprochenen Handschrift, Ms. fr. 9186, vgl. Bautz 1999, Antoine 1982, Roux 2009, S. 249, zu einer illustrierten Handschrift Brunetto Latini; Gombrich 1986.

603 „Qui a l’orloge soy regarde/En tous ses faits temps garde/ Qui porte le freun en sa bouche/ Chose ne dict qui a mal touché/ Qui lunettes met a ses yeux/ Pres lui regarde sen voit mieux/ Esperans mentrent que cremeur (creinte)/ Font estre le josne home meur/ Au moulin qui le coprs soutinent/ Nul exces faire n’appartient.“ Dazu auch Tuve 1963, S. 278f. Übersetzung zitiert nach Gombrich 1986, S. 168f., dieser erwähnt die von Émile Mâle erstmals umfassender besprochenen Tugendbilder, vgl. Mâle 1908, S. 335.

3.8 Orte und Dinge



Abb. 94 Grabmal des François II de Bretagne und der Marguerite de Foix von Michel Colombe in der Kathedrale von Nantes, 1507.

Betrachter dargeboten hätten.⁶⁰⁴ Doch zieht Mâle dabei nicht in Erwägung (ebenso wie viele nachfolgende Studien), dass diese Anhäufung von tugendhaften Requisiten sich auch in anderen Texten und in anderen medialen Ausdrucksformen beobachten lässt: Der Stellenwert der Attribute verändert sich offenkundig sehr deutlich in diesem Zeitraum.⁶⁰⁵ So scheint etwa der Traktat über die *Trois bussines* (Glaube, Liebe, Hoffnung) von Adrien de Saint-Gelais, wie in Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892 zu finden, zunächst lediglich eine Aktualisierung der drei theologischen Tugenden zu sein.⁶⁰⁶ Doch die drei in Booten sitzenden Figuren sind mit Fanfaren ausgestattet, mit denen sie offenbar ihre Botschaft verkünden – und damit wohl nicht zuletzt den italienischen Bildtypus der *Trionfi* zitieren (Abb. 95–97). Darüber hinaus bedeutet dieser neue Umgang mit den

604 Mâle 1908, S. 336.

605 Dazu vgl. Kap. 3.4.

606 Vgl. zum literarischen Hintergrund u. a. dieses Textes Girault (Hg.) 2012. Saulnier 1952, S. 143–162, 182–219, 239–251, schreibt diesen Text Adrien de Saint-Gelais zu. Offenbar haben sich vier Handschriften insgesamt von diesem Text erhalten, vgl. die Exemplare UPenn Ms. Codex 850; BL, Harley 4329; BnF, Ms. fr. 1815; und Bibliothèque Mazarine, Ms. 3892.

3 Der Autor als Maler



Abb. 95 *Foy*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine, MS. 3892, fol. 3r.



Abb. 96 *Amour*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine 3892, MS. fol. 7r.



Abb. 97 *Esperance*, in: Adrien de Saint-Gelas: *Trois bussines*, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Mazarine, MS. 3892, fol. 10v.

3.8 Orte und Dinge

Attributen für die Wahrnehmung der Figuren eine wichtige Veränderung: Schon der Kelch mit der frei darüber schwebenden Hostie, die zudem durch Strahlen in der Luft gehalten zu werden scheint, ist ein ungewöhnliches und instabiles Element an dieser Personifikation. Nicht nur der Ansatz der Fanfare, der Bewegung und Geräusch alludiert, sondern auch die Kopfbedeckung wird auf den ersten Blick als Deutungselement dieser Figur erkennbar, da es sich dem Betrachter förmlich aufdrängt. Anders noch als die allegorischen Frauenfiguren des 14. Jahrhunderts ist gerade die Unstimmigkeit des Details wichtig, um die übergeordnete Bedeutung der Figur ablesen zu können. Das Auftreten dieser ungewöhnlichen Attribute zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Illustrationszyklen vor allem des 15. Jahrhunderts. Die bereits von Mâle genannten Werke, die den sieben Haupttugenden ein neues Gewand samt ungewöhnlichem ‚dinglichen Beiwerk‘ verleihen, zeugen vom Funktionswandel dieser Personifikationen für den Betrachter.⁶⁰⁷

Deutlich wird diese neue visuelle Rhetorik in einer Miniatur zu den *Éthiques d'Aristote* in der Übersetzung des Nicole d'Oresme. Diese in Rouen 1454 gefertigte Handschrift zeigt den ‚Bühnenauftritt‘ von sieben kurios ausgestatteten Frauenfiguren (Abb. 98).⁶⁰⁸ Die Gestalten sind jeweils mit unterschiedlichen und aufwendigen Kleidern angetan. Dass die textile Rhetorik nicht nur Mittel der inhaltlichen Überzeugung ist, sondern möglicherweise auch zeitgenössische Modeinteressen reflektiert und damit auf die Schaubedürfnisse der adligen Klientel zugeschnitten ist, kann bei solchen Beispielen nur vermutet werden. Doch die große Varianz der zur Schau gestellten Materialien – pelzverbrämte Gewänder, kostbare Stoffe – provoziert die Frage nach schlichteren Intentionen dieser gemalten Opulenz.⁶⁰⁹ Wenn etwa die personifizierten geistigen Tugenden in Nicole d'Oresmes Aristoteles-Übersetzung fellverbrämte Dekolletés zeigen, dann spiegelt sich darin auch der neueste Bekleidungstrend der Damenmode wider. Die *rebrassées*, wie sie in den Miniaturen gezeigt werden und wie sie François Villon in seinem Testament kommentiert, können zum Entstehungszeitpunkt der Handschrift zweifelsohne als *dernier cri* der Damenmode gewertet werden.⁶¹⁰

Das Blatt in Rouen führt eine neue Funktion gemalter Personifikationen vor Augen. Bereits Mâle hat diese ungewöhnlich ausgestatteten Tugenden hervorgehoben, und Rosemund Tuve führt die Text- und Bildtraditionen dieser und anderer Bildbeispiele der ‚neuen‘ Tugenden zusammen,⁶¹¹ doch neben den ikonographischen

607 Vgl. noch eine frz. Missale von 1492, *Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 0412, fol. 151*.

608 Rouen, Bibliothèque Municipale in Ms. 2, fol. 17v. Vgl. zu den neuen Tugenden auch Antoine 1982.

609 Emerson 2004, die sich mit Olivier de la Marche als Geschichtsschreiber beschäftigt, nennt immer wieder Beispiele, in denen auch die Gewandung historischer Personen bei der Schilderung historischer Ereignisse eine Rolle spielt (ebd., S. 190 f.).

610 Challamel 1881, S. 68.

611 Tuve 1963, S. 279 f.



Abb. 98 Die sieben Tugenden, in: Nicole d'Oresme: *Éthiques d'Aristote*, 15. Jahrhundert, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 17v.

Zusammenhängen ist die Miniatur zugleich eine neue Interpretation der Personifikation als bildnerisches Mittel. Nicht nur die Kostbarkeit der Kleider fällt darin ins Auge. Auch die Disposition der einzelnen Körper reklamiert die Aufmerksamkeit des Bildpublikums. In eigenartiger Weise negieren die Figuren die Gesetze der Physik und des menschlichen Körpers, indem nicht nur überdimensionale Attribute ihre Häupter zieren, wie der Pelikan in seinem Nest auf dem Kopf der *Caritas* oder das Schiff auf der, *Spes*, auch ihre Sockel sind Attribute ihrer Wesensmerkmale, die keinen festen, sondern nur einen symbolischen Stand erlauben. Wenn die Liebe auf einem brennenden Ofen steht und die Hoffnung nicht nur ein schweres Schiff zuoberst, sondern einen filigranen Käfig mit einem eingesperrten Vogel unter ihren Füßen hat, würde dies für nicht-allegorisches Bildpersonal eine höchst fragile Stehposition signalisieren. Allein dieser Umstand lässt den Betrachter aufmerken, denn die einzelnen Figuren

3.8 Orte und Dinge

sind nicht nur Kombinationen ungewöhnlicher Elemente, sondern transportieren auch eine große Instabilität. Nicht ohne Grund wird hier ein Balanceakt illustriert, mit dem sich die sieben Gestalten eindringlich ins Gedächtnis schreiben. Wie *imagines agentes* sind diese Personifikationen konzipiert, indem sie, obgleich unbewegt, alle möglichen Gedächtnisfelder und Assoziationen in Bewegung setzen. Das Ausbalancieren des Gleichgewichts muss beim Blick auf diese Figuren vom Betrachter gleichsam fortgesetzt werden. Wenn *Justitia* auf ihrem Daumen in erstaunlicher Akrobatik ein Schwert aufrecht hält, zeigt sich einmal mehr, wie die Fragilität der dargestellten Bewegungsmomente zum Bildkonzept gehört. Verständlich sind diese instabilen Personifikationen primär dadurch, dass sie als Sets bzw. Serie vermittelt werden und an einem gemeinsamen Ort erscheinen. Die Zuordnung von Personifikation und ihren Akzidenzien kann daher in gewissem Rahmen stets variabel bleiben – der Ort der Personifikation garantiert ihre Lesbarkeit für den Rezipienten.

Für die in diesem dritten Teil gehandelten Beispiele, die primär die Autoren als Maler schufen, lässt sich – bei aller Vielgestaltigkeit der Beispiele – Folgendes festhalten: Die Personifikation benötigt einen Ort in einem größeren narrativen Kontinuum. Sie tritt in Serien auf oder erscheint in die Struktur des Textes eingebunden. Die Bühne dieser allegorischen Figuren ist primär definiert durch die allegorische Topographie von Texten.⁶¹² Für die Bildwelt haben diese Einbettungen der Personifikationen in eine übergeordnete Struktur Konsequenzen. Die fiktiven Orte – allegorische Jenseitswege, geschlossene Architekturen als Abbilder des tektonisierten Gedächtnisraumes – werden ausstaffiert mit allegorischen Figuren und göttlichen Gestalten, die damit dem Rahmenwerk des narrativen Gefüges subordiniert werden.

Abschließend und zusammenfassend soll dies nochmals ein unbekannter, zunächst wenig spannungsreicher Tugendtraktat deutlich machen, die *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain*.⁶¹³ In dieser kurz nach 1500 entstandenen Handschrift der BnF, Ms. Fr. 12550, die wohl dem Besitz der Margarete von Österreich entstammt, werden die Allegorien des Textes in Schauprospunkte übersetzt.⁶¹⁴ Die Bühne, die in der illuminierten Handschrift aufgezeigt ist, bildet

612 Pomel 2001 hat dies vor allem für mittelalterliche Texte ausgehend von Guillaume de Digullevilles Pilgerreisen untersucht und dabei die Strukturmerkmale von allegorischer Topographie und darin eingepassten Personifikationen eruiert. David Cowling zeigt diese sich weiter ausdifferenzierende allegorische Topographie für die darauf aufbauende literarische Tradition im 15. und 16. Jahrhundert auf, vgl. Cowling 1998.

613 Der Titel ist offenbar eine nachträgliche Zuweisung, wie Legaré 1990, S. 316, mit Verweis auf Omont betont.

614 Eichberger 2002, S. 334; Legaré 1990. Die *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain* in BnF, Ms. fr. 12550, ist leider nur fragmentarisch erhalten, so dass einige der allegorischen Bildbeschreibungen nicht mit einer Miniatur korrespondieren. Der Auftakt und das Eintauchen in die allegorische Welt sind zugleich ein ästhetisches Vergnügen des

zusammen mit den als Bauschmuck gekennzeichneten Personifikationen den Rahmen, in den sich menschliches Handeln einfügt. Durch exklusive Räumlichkeiten bewegt sich der Leser im Schatten des *Homme raisonnable*, der unter der kundigen Führung von *Entendement humain* diverse geheimnisvolle Orte besucht, die insgesamt einen Palast bilden – mit guten und schlechten Seiten. Beide allegorischen Figuren sind damit Projektionen des unbekanntem Autors, mit denen der erbauliche Dialog gesteuert wird. Und die allegorischen Figuren, die als moralische Instanzen innerhalb des Textes eine Rolle spielen, werden wiederum als Kunstwerke innerhalb dieser Tableaus inszeniert. So wird bei Betreten der Kammer für *Conseil multiforme* die kostbare Ausstattung explizit vermerkt: „Als wir über eine kleine Treppe höher stiegen, fanden wir die Ansicht eines sehr schönen Zimmers, denn dieses war reich mit Gold ausgemalt, und davor gab es ein gemeißeltes Bild aus Alabaster, das auf einem Täfelchen sagt: Ich bin das Zimmer des reichgestaltigen Rates“. ⁶¹⁵ Die kleine, nur fragmentarisch erhaltene Handschrift nimmt den Leser mit auf eine bunte Reise, die sich mehr und mehr als Seherlebnis denn als Lektüre entpuppt (Abb. 99). Am Ende der Reise verschwinden all diese Kostbarkeiten wieder, und *Entendement humain* konzediert: „Du bist in den Händen desjenigen, der aus den großen und körperhaften Dingen, die Du von außen gesehen hast, durch geistige Schau die innere Wahrheit hervorbringen wird.“ ⁶¹⁶ Der Adressat oder die Adressatin der Handschrift bekommt damit eine Serie von Gedächtnisorten angeboten, die sowohl durch eine Beschreibung als auch durch eine Miniatur dargestellt werden. Anne-Marie Legaré macht hier einen Wandel in der Gedächtniskunst aus, in dem nicht mehr ungewöhnliche

Wandernden (ebd., fol. 3v): „Lors me mena au front de la porte qui moult estoit richement ouuree et estoffe de peinture et ou avoit une ymaige de femme a ung ryant oeil et a bras ouvers ayant devant ses piedz un tableau [...]“. Dies entspricht der auf fol. 4v gemalten Miniatur, in der ein goldenes Stadttor mit violetten Türmen zu sehen ist. Oben auf dem Tor erscheint als goldene Figur eine Frau mit einer kleinen Tafel zu ihren Füßen, die zwei Traumreisenden werden als Reiter zu Pferd dargestellt. Die Dame, die auf dem Stadttor den Männern zuzwinkert, erweist sich als *Flatterie*, wie auf fol. 5r, „Je suis flatterie [...]“, ausführlich beschrieben wird. Auch der Eintritt in den Palast mündet in eine Beschreibung der überbordenden Pracht, so auf 6r: „magnifique ceste maison pardedans tappisee de touz les verrinee de clere fenestres et garni de huyt tables rengeez par ordre et bien longues.“ Innerhalb dieses Saales sind alle Tische mit einem Schild ausgestattet.

615 BnF, Ms. fr. 12550, fol. 13r, zur *Chambre de Conseil multiforme*: „Lors montasmes par ung petit degre quelque peu plus hault et trouvasmes le front dune chambre moult bel/ car estoit paint richement enluminée dor par dehors avec une ymage taillee dalbastre dont le tableau quelle tenoit disoit : Je suis chambre de conseil multiforme.“

616 Legaré 1990, S. 320: „Tu es en main de celly qui les choses grosses et corporeles que tu as veues exterieurement, fera venir a verité interiore, par vision espirituelle.“

3.8 Orte und Dinge



Abb. 99 *Chambre de Conseil multiforme*, in: *Allégorie de l'Homme raisonnable et de l'Entendement humain*, kurz nach 1500, Paris, BnF, Ms. fr. 12550, fol. 15v.

und unerwartete Bilder der Verinnerlichung zuarbeiten sollen, sondern Hierarchisierung und Ordnung der Gesamtstruktur.⁶¹⁷

Bei der Lektüre des Textes wird deutlich, dass die allegorischen Wesen, die diese Orte bevölkern, nicht mit dem Besucher interagieren: Sie verharren in ihrer Welt, deren Besucher sich auf das Sehen, Erkennen und Deuten der dargebotenen Bildwelt beschränkt. Hören kann er nicht, denn alles, was ihm sprachlich vermittelt wird, geschieht über Inschriften auf den Gebäuden oder an den Personifikationen, die die Wege säumen. Die allegorischen Verkörperungen werden als Kunstwerke innerhalb der Palastausstattung beschrieben, deren ästhetischer Wert offenbar die Vermittlung der Tugenden garantieren soll. Bei alledem diktieren und ebnen stets Texte den Weg für das umfassende Verständnis der Bilder.

Die ästhetischen Eindrücke, die der *Homme raisonnable* dieses anonymen Traktats erfährt oder Olivier de la Marches *Chevalier délibéré*, Guillaume de Digullevilles *Pèlerin* oder seine Präfiguration, der *Amant* im *Roman de la Rose*, gründen auf dem Prinzip ekphrastischer Beschreibung, zu dem die Miniaturen einen Akzent zu setzen vermögen, gleichwohl sie ganz ohne den Text selten verständlich sind.

Das didaktische Interesse jener Handschriften, in denen allegorische Beschreibungen und Bilder miteinander verknüpft sind, um jeglichem Missverständnis vorzubeugen, zeigt, dass allegorische Bilder keine unproblematische Gattung waren.⁶¹⁸ Argumente dieser Art begegnen seit langem – etwa in moralischen, erbaulichen Texten aus dem Frankreich des 13. Jahrhunderts.⁶¹⁹ Auch hier beschreiben die Autoren Gestalt und Attribute der Tugenden nicht nur im Text, sondern fordern die Umsetzung mit Pinsel und Farbe explizit ein und überliefern sie der Nachwelt als zusammengehöriges Konzept.⁶²⁰ Jean Gerson formuliert noch um 1400 den Sinn solcher Malereien sehr umfassend: „O welch edle Malerei, die solch Wissen beinhaltet,

617 Ebd. 1990, S. 343.

618 Wenn bspw. im *Breviarium von Belleville* in BnF, Ms. lat. 10483, der allegorische Bildzyklus der Kalenderblätter durch eine ausgiebige Seh- und Interpretationsanleitung verständlich gemacht wird, zeugt dies von der Schwierigkeit, Bildallegorien zu vermitteln. Zum *Breviarium* vgl. Sandler 1984; Arnulf 2008; Cockshaw 1994, S. 94–109; Tuve 1964.

619 Weitaus unbekannter ist das anfangs bereits erwähnte *Crédo* des Jean de Joinville, in dem Text und Malerei zur Betrachtung anempfohlen werden. Auch hier wird ein allegorischer Bildmodus bemüht: „Ou non et en l'enor dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit, un Dieu tout poissant, poez veoir ci après point et escrit les articles de nostre foi par letres et par ymages selonc ce que on puet poindre selonc l'humanité Jhesu Crist et selonc la nostre“, zit. nach Friedman 1958, S. 29. Die heute in St. Petersburg aufbewahrte Handschrift wird auf kurz vor 1297 datiert (St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Lat. Q. V. I, 78), vgl. ebenso Sterligov/Woronowa 1996, S. 53–66. Die Illustrationen, die Friedman in seiner Edition bespricht, lassen ebenfalls Tendenzen zur personifizierenden Darstellungsweise erkennen.

620 Die *Somme le Roi* des Frère Laurent ist dabei die berühmteste Schrift, die bereits Émile Mâle als eine der wichtigsten Stationen einer neuen Tugendikonographie benennt, dazu Mâle

3.8 Orte und Dinge

dass sich weder die Philosophie noch irgendeine menschliche Wissenschaft damit vergleichen kann.⁶²¹ Bildhafte Ebene der Sprache und gemalte Bilder gehen also insbesondere bei Tugenddarstellungen in vielen Fällen ineinander über und bedingen sich gleichzeitig. Viele Autoren benötigten, wie sich gezeigt hat, Bilder, um ihren allegorischen Schriften den gebührenden Ausdruck zu verleihen.⁶²² Wenn noch die im *Rosenroman* beschriebenen Malereien an den Mauern lediglich als visuelle Ebene des Textes dienten, forderten allegorische Texte von Christine de Pizan, Guillaume de Machaut oder auch René d'Anjou tatsächlich eine Illustration ein. Autoren oder Autorinnen als Maler – und als Konzeptionierende von Bildzyklen – bedienen dabei zugleich göttliche Schöpfungsmetaphern.⁶²³

Geht man einen Schritt weiter, stellt sich die Frage, ob und wie Personifikationen im Bild ohne Anleitung wirken und wie sie verstanden werden können, insbesondere wenn sie ohne einen vorab fest zugewiesenen Ort funktionieren müssen. In weitaus stärkerem Maße als in den bisher behandelten allegorischen Schriften, die durch reichhaltige Illustrationen Akzentuierungen erfuhren, ist bei anderen medialen Ausdrucksformen vor allem das Vorwissen des Bildbetrachters gefordert. Anders gefragt: Wie weit kann der Maler mit neuen Bilderfindungen gehen, wie weit kann er zum Inventor werden?

1986 [1910]; Tuve 1963 und 1964; Field 2007, S. 59–110; Kosmer 1973; Millar 1953. Vgl. auch Badel 1990.

621 Siehe oben zum *Jardin amoureux de l'âme*, Jean Gerson: *Œuvres complètes* (Hg. Glorieux 1960–1973), Bd. 7/1, S. 147.

622 Dies führte unter anderem Christine de Pizan in ihrer *Épistre d'Othéa* vor, vgl. u. a. Hindman 1986; Parussa 2004, S. 335–356.

623 Jean Molinet, der noch im 15. Jahrhundert Formen der bildhaften Sprache vorführt, verweist schließlich auf die Fähigkeiten des göttlichen Malers, der das tugendhafte Bild Marias erschafft (zit. nach Randall 1996, S. 51): „[M]ais celle que le peintre immortel/et souverain imagineur a voulu tailler et former/a son digne image et samblance/c'est nostre dame, nostre princesse,/c'est nostre Marie, c'est nostre maîtresse,/a laquelle, en l'honneur de la royne du ciel,/je presente ce vertueux chapelet.“

