

4 MEDIENKOMPETENZ: MALER ALS INVENTOREN

An den Metamorphosen der Personifikation in den verschiedenen Bildmedien lässt sich der Zuschnitt dieser Ausdrucksform auf die intellektuellen Bedürfnisse und Voraussetzungen des jeweiligen Rezipienten erkennen. Das Problem der Komplexität allegorischer Ausdrucksformen stellt sich bei Bildern in besonderem Maße, da sie immer dem Verdacht ausgesetzt waren, nur dem reinen Lustgewinn zu dienen.

Bisher standen überwiegend Personifikationen in Buchmalereien und in Texten im Vordergrund, denn hier waren die Innovationen entstanden, durch die sich das Prinzip Personifikation zunächst entwickelt hatte. Wenngleich auch Skulptur, Glasmalerei und andere Ausdrucksformen ihren Anteil an der Verbreitung der Personifikation als Ausdrucksform hatten, fällt im Vergleich zu den textgeleiteten Personifikationen in der Buchmalerei das Beharren auf konventionellen Formeln ins Auge.⁶²⁴ Mag dies einerseits in den technischen Möglichkeiten, beispielsweise der Skulptur, begründet liegen, die den Akzent auf wenige eindeutige Attribute legte, ist die eingängige Ikonographie vielleicht auch ein Zugeständnis an das Zielpublikum, das mit den komplexen Personifikationen in manchen Buchmalereien überfordert wäre. Oder sind vielleicht, um es neutraler zu formulieren, viele der Figuren, wie sie beispielsweise Guillaume de Digulleville entwickelt, ohne Textreferenz doch gar nicht verständlich?

Lassen sich diese medialen Unterschiede bei der Gestaltung von Personifikationen vielleicht noch weiter präzisieren? Dass sich die wichtigsten Veränderungen des Prinzips Personifikation in bestimmten Bildmedien am deutlichsten nachzeichnen lassen, resultiert aus dem Interaktionsfeld der Personifikation zwischen Texten, Bildern und performativem Gebrauch. Die folgenden Kapitel wollen dabei über die Buchmalerei hinaus das Spektrum der wichtigsten Bereiche erfassen, in denen sich Personifikationen finden, um auf diesem Weg die Funktionsunterschiede allegorischer Verkörperungen offenzulegen.

Der bekleidete und von Attributen überhäufte Körper der Personifikation, der in der Literatur des 15. Jahrhunderts noch als wichtige Argumentationsfläche dient, ist zunächst einmal weiblich. Die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers als Darstellungs- und Projektionsfläche wird in den Texten so detailliert vorbereitet, dass die konkrete bildliche Umsetzung mit Pinsel und Farbe kein Problem dargestellt haben dürfte. Die Körper der Personifikationen waren durch Gender und Idealität offenbar so weit idealisiert, dass eine eigenständige Bildsphäre evoziert wurde und

624 Zur Skulptur im öffentlichen Raum vgl. Kap. 2.2 mit Verweis auf Boerner 1998.

eine Verwechslung mit echten Frauen ausgeschlossen war. Noch in einem *Miroir aux Dames* des 15. Jahrhunderts wird diese bildhafte, anscheinend nur in Malerei-metaphern zu beschreibende Ebene des weiblichen Körpers hervorgehoben:

Dieu et Nature vous ont faictes,
Selon humaine creature,
Si belles et si bien pourtraictes
Et de si noble pourtraicture
Qu'en vo singuliaire peinture
Ont voulu qu'homme se delicte
Et preigne sa plaisance et cure,
Voire dessoubz la loy escripte.⁶²⁵

Dieser Passus leitet über in eine umfassende Eloge auf die Rundungen des ideal-schönen weiblichen Körpers, der schon allein aufgrund dieser Merkmale der Perfektion weitaus näherkommt als der männliche Körper. Dieser wird niemals in zeitgenössischen Quellen so eindringlich beschrieben, und es wird schon gar nicht seine von Gott und Natur geschaffene Harmonie hervorgehoben. Immer wieder werden Metaphern über das Malen und die Tätigkeit des Künstlers eingestreut.⁶²⁶ Betätigten sich die Literaten in den zuvor präsentierten Beispielen immer wieder als Maler und Malerinnen, so leisten die Maler bei der Erschaffung von allegorischen Bildern ihrerseits einen Beitrag, der ihre Inventionskraft hervorhebt.

Allerdings führen gerade die Überbietungstopoi, mit denen zuvor in den Texten die Schönheit tugendhafter Personifikationen betont wurde, in der Malerei zu beträchtlichen Schwierigkeiten in der Umsetzung. Denn was Durandus von Mende noch empfahl, nämlich: die Tugenden in Gestalt schöner Frauen darzustellen,⁶²⁷ sehen andere, wie beispielsweise der bekannte Gelehrte Brunetto Latini, durchaus kritisch. Die Verkörperung von Tugenden durch schöne Frauengestalten, wie sie längst geläufig ist, spende dem Betrachtenden nicht nur Trost und Freude, sie führe ihn auch in Versuchung und bringe ihn in Konflikt mit anderen Tugenden, zum

625 *Miroir aux Dames* (Hg. Piaget 1908), S. 44, 9/65–72

626 Ebd., S. 49: „Or me regardez ces peintures / Et tous ces ymaiges pourtraz, / Qui sont si douces pourtraitures / Faictes a si deliez traiz.“ In einem innerhalb dieser Lobrede auf den weiblichen Körper folgenden Passus wird auch auf die Tätigkeit des Malers verwiesen (ebd., S. 50): „Ung bon paintre, quant il veult faire / Ung ymaige et y met sa cure, / Il met paine de le pourtraire, / Selon sa fourme et sa figure, / Au plus près qu'il peult de nature, / Aultrement son euvre deffait: / Car l'art doit suivre la mesure / De nature et ce qu'elle fait.“

627 Vgl. Kap. 1, Anm. 4.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Beispiel der Keuschheit.⁶²⁸ Stellt dabei die literarische Inszenierung eines schönen Körpers oder einer besonders schönen Figur den Autor nur theoretisch vor das Problem, den Rezipienten vom tugendhaften Pfad abzubringen, da er die entscheidenden Deutungen auf derselben Ebene bereithält, so birgt der Konflikt zwischen Schönheit und begehrllicher Schau vor allem für die Maler eine große Herausforderung. Exemplarisch soll dies durch einen Exkurs in die Malerei Hans Memlings (4.1) gezeigt werden, um daran anknüpfend die Darstellungsmöglichkeiten der Tugend auszuloten, wie sie in Italien, Frankreich und den Niederlanden mehr oder weniger zeitgleich reflektiert wurden (4.2). Ob ästhetisches Vergnügen mit moralisch verwerflichem Tun oder tugendhafter Schau einhergeht, bleibt im konkreten, individuellen Umgang mit den Bildern offenbar ambig und lässt sich kaum in die eine oder andere Richtung entscheiden. Die sich wandelnde mediale Verbreitung der Personifikation, zu beobachten seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts, trägt zur Veränderung des bisher literarisch dominierten Prinzips Personifikation bei. Das vermehrte Aufkommen von Personifikationen in Tapisserien (4.3) und der Wandmalerei (4.4) verdient eine gesonderte Betrachtung, denn an diesen repräsentativen Medien lässt sich der Stellenwert der Personifikation in der spätmittelalterlichen Kultur bemessen. Nicht nur die Maler, auch die Medien hatten also einen Anteil an der Invention allegorischer Verkörperungen. Entscheidendes geschieht in kleinerem Format: Zu Beginn der Frühen Neuzeit sehen wir Personifikationen in druckgraphischen Vorlagen (4.5) und mobilen Objekten (4.6), ebenso gibt es allegorische Innovationen in Theater und Festwesen (4.7) und in der Verbindung zwischen Personifikation und Kostümierung (4.8).

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Wenn in dieser Arbeit bisher von Tugendpersonifikationen die Rede war, handelte es sich um Malereien auf Pergament, die in unmittelbarer Nähe eines Textes wirkten. Auch die wenigen allegorischen Wandmalereien, die in Italien Tugend- und Lasterzyklen visualisierten, operierten mit Inschriften. Im Gegensatz zu den textaffinen

628 Brunetto Latini: *Li livres dou tresor* (Hg. Chabaille 1863), S. 282, XIX, De Chastée: „Chastée est mi entre le delit dou cors et si n'est pas entre tous car qui se delite des choses dont il se doit delitier, et en cele guise, et en celui tens, et tant comme il est convenable, il est chastes, et cil qui se delite de veoir bele color ou bele peinture, ou en oïr bone novele ou fables ou chant, ou flairier bones odors, n'est pas chastes ne non chastes, jà soit ce que il se delite convenablement [...]“. Gleichwohl sieht Brunetto Latini die Keuschheit nicht nur durch visuelle Verlockungen, sondern auch durch auditive oder olfaktorische Faktoren bedroht – die Umsetzung in Farbe und Malerei scheint jedoch die akuteste Bedrohung der Tugend zu sein.

Figuren, die in den vorangegangenen Kapiteln untersucht wurden, etabliert sich in der Malerei das Genre der Allegorie nach vollkommen anderen Gesetzmäßigkeiten, wie ein Blick auf verschiedene visuelle Umsetzungen der Tugend in Europa veranschaulichen soll.⁶²⁹ Ein in Flandern im späteren 15. Jahrhundert niedergeschriebener Traktat eröffnet die Diskussion der einzelnen *virtutes* und *vitia* mit einer Setzung: „Alle lieben das Schöne, nichts ist schöner als die Tugend, daher lieben alle auch die Tugend!“⁶³⁰ Der Autor verweist auf Platon, der zu Recht behauptete, allein der Anblick der Weisheit verwandle alle in Liebende und ziehe sie mit aller Macht zur Tugend hin, da ein junger Mann weniger durch Worte und Beschreibungen als durch den Anblick eines schönen Mädchens in Liebesbann geschlagen werde. Der unbekannte Autor hätte zur Illustration seiner These auf zwei kleine, ca. 1480/85 entstandene Gemälde Memlings verweisen können. Eine nackte Frauengestalt mit gelöstem Haar und einem Spiegel in der Hand lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf sich, jedoch nicht, um zu tugendhafter Erkenntnis zu geleiten, sondern um auf Vergänglichkeit zu verweisen: Ihr Mangel an Kleidung entspricht ihrem Mangel an Tugendhaftigkeit (Abb. 100).⁶³¹ Das schöne, aber doch auch eitle Mädchen, dessen Anblick die Männer in den Bann schlägt, ist einer sechsteiligen Allegorie menschlicher Sündhaftigkeit und Erlösung zugeordnet.⁶³²

Ein anderes Gemälde Memlings zeigt ein in Gesichtstyp und Haaren vergleichbares, nun freilich angezogenes Mädchen, das in die Spitze eines Berges eingelassen scheint – eine bislang nicht vollständig gedeutete Allegorie, die hier als personifizierte Tugend interpretiert werden soll (Abb. 101). Die eine junge Frau schlägt durch Schönheit den Betrachter in irdisch-vergänglichem Liebesbann, die andere inspiriert zur Tugend. Genau diese Parallele hatte der flandrische Traktat entwickelt – allein das Tugendgemälde Memlings kann diesen Gedanken jedoch in eigenständiger Überzeugungskraft dadurch weiterentwickeln, dass sich die Tugend als attraktive junge Frau präsentiert. Offenbar intensivierte die Rezeption Platons auch in den

629 Die folgenden beiden Abschnitte wurden in einer ausführlicheren Version in Logemann 2015 vorgestellt.

630 [*Tractatus*] *de effigie sive specie virtutis*, BnF, NAL 701, fol. 2r: „hinc est q[uod] plato in de immortalitate anime dicit q[uod] si sapientie forma oculis videri posset cunctos ad amorem sui violanter atraheret virtus namque sui natura amabilis est vicium vero odibile. verum sicut frustra puellam speciosissimam adolescentis auribus laudas verbis quod describis quo stimulos amoris incutias uti ipsam pulchram puelle formam adolescentis oculis queas offendere sic dicendum est de virtute [...]“

631 Auch dies ist ein gängiger Topos. Im frühen 14. Jahrhundert wurde beispielsweise für die Gestaltung Amors gefordert, dass er bar jeder Tugend darzustellen sei, vgl. dazu Egidi 1931, S. 49–70.

632 *Triptychon der Irdischen Eitelkeit und der Himmlischen Erlösung*, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, von ca. 1485, dazu De Vos 1994, Nr. 64, S. 245–247.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 100 Hans Memling: *Eitelkeit*, Detail eines Triptychons, ca. 1485–1494, 22 × 15 cm, Öl auf Eichenholz, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, MBA 185.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 101 Hans Memling: Allegorie, 28,7 × 35 cm, Öl auf Holz, Paris, Musée Jacquemart-André.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Niederlanden des 15. Jahrhunderts eine Ästhetisierung der Tugendkonzeption.⁶³³ Und nicht nur das: Im Fall des Memling-Bildes geht die erhebende Wirkung auf den Betrachter ja nicht von der realen, sondern von der gemalten weiblichen Personifikation aus. Man könnte daher in letzter Konsequenz überlegen, ob hier nicht auch die Schönheit der Kunst und ihre Anziehungskraft in Parallele zur Tugend funktionieren soll. Weshalb die Bildfindung Memlings entscheidende Neuerungen des Prinzips Personifikation reflektiert, soll im Folgenden herausgearbeitet werden, denn das Thema der „Tugend schlechthin“ – um einen Begriff Panofskys aufzugreifen, der in seiner berühmten Studie zu Herkules am Scheideweg die Schwierigkeit der Visualisierung dieses raren Bildtypus vermerkte – scheint für den Umgang mit Bildallegorien bedeutsam.⁶³⁴ Zudem gilt es zu beachten, dass eben dieses Bildthema ein zentrales Dilemma der Bildkünste aufgreift, wie es sowohl südlich als auch nördlich der Alpen wahrgenommen wurde. Andererseits hielt man, den Textzeugnissen des 14. und 15. Jahrhunderts nach zu schließen, eine solche Bild gewordene Darstellung der Tugend für viel besser verständlich und wirksamer als alle theoretischen Analysen oder exemplarischen Beschreibungen.

Stellt das Memling-Gemälde wirklich *die* Tugend dar? Und warum darf es überhaupt in Verbindung mit dem flandrischen Traktat gebracht werden? Ein genauere Blick auf das Bild kann hier Klärung bringen: Es zeigt eine – auf den ersten Blick etwas unkomfortabel – in die Spitze eines steil aufragenden, kristallinen Berges bis zum Bauch eingesenkte Frauengestalt (Abb. 101). Zu Füßen der Gesteinsmassen entspringt eine Quelle, die einen Fluss aus Edelsteinen speist. Flankiert wird dieser von zwei Löwen mit goldenen Schilden; im Hintergrund links ist die Kulisse einer Stadt und rechts eine Landschaft zu erkennen (allerdings handelt es sich hierbei um nachträgliche Ergänzungen). Dass man es hier mit einer allegorischen Bildfindung zu tun hat, ist allein aufgrund dieser Indikatoren zu erkennen; ebenso, dass die Frau mit sittsam gefalteten Händen und gesenktem Blick etwas Positives verkörpert. Auffällig sind allerdings ihre geröteten Wangen. Die wenigen Deutungsversuche der Szene sehen in der Frauengestalt eine Darstellung von Jungfräulichkeit, ohne auch nur annähernd alle attributiven Bildelemente einbeziehen zu können.⁶³⁵ Micheline Comblen-Sonkes verweist darauf, dass die zu diesem Zeitpunkt gängige

633 Vgl. auch dazu Monfrin 1959, S. 482–484, hier S. 483. Allgemeiner zu diesem Zusammenhang von Tugend und Schönheit, ausgehend von Marsilio Ficino: Scheuermann-Peilicke 2000, bes. S. 187f.

634 Panofsky 1997 [1930]. Vgl. zur Tugendikonographie den Beitrag von Schüssler 2004. Nach Panofsky 1997 [1930], wie Wuttke, S. 49, in seinem Kommentar zu Panofskys Text herausgearbeitet, fehlt es im Mittelalter daher an Bildern der Tugend schlechthin.

635 Zuletzt verwies Brückle 2013, S. 132, auf eine zum Fasanenfest 1454 beschriebene Figur einer von zwei Löwen flankierten nackten Frau, aus deren Brüsten Wein fließt.

Ikonographie der Keuschheit andere Elemente aufweist, bestätigt aber ansonsten die bisherige Interpretation der Tafel.⁶³⁶ Barbara Baert versucht, Verbindungen zum literarischen Thema des Venusbergs herzustellen, ohne jedoch zu einer schlüssigen Deutung zu gelangen; Philippe Lorentz schließlich sieht Verbindungen zu einer Begebenheit aus der Vita der Hl. Barbara, nach der sich während ihrer Flucht vor ihrem Vater ein Felsen auf wundersame Weise schließt und der Heiligen ein Versteck bietet.⁶³⁷

Dagegen bietet der flandrische Traktat gleich eingangs mit seiner Beschreibung einer gemalten Tugend den Schlüssel für die Szene: Die Tugend ist eine strahlend schöne, junge Frau. Als Königin ist sie auf einer Anhöhe positioniert. Dass Schweißtropfen auf ihrem geröteten Gesicht stehen, zeugt von ihrem strengen Pflichtgefühl. Das Gestein, in das sie eingesetzt ist, lässt sich als Amethyst erkennen – ein weithin geläufiges Tugendattribut. In einem Ring getragen, wehrt Amethyst Trunkenheit ebenso ab wie moralische Verirrungen.⁶³⁸ Die den Berg flankierenden Löwen können als tugendhafte Tiere und möglicherweise als Verweis auf den salomonischen Thron gedeutet werden, die junge Dame wäre damit in die Nähe einer *sedes sapientiae* gerückt. Der Felsenberg könnte sich auch in diese Deutung fügen, denn der Berg der Weisheit wurde zu diesem Zeitpunkt bereits in anderen Kontexten thematisiert.⁶³⁹

⁶³⁶ Comblen-Sonkes 1988, S. 77–86.

⁶³⁷ Baert 1997. Zwar gelingt es Baert, alle Elemente des Bildes in einer Deutung unterzubringen, doch handelt es sich bei der gefundenen Quelle um eine arabische Beschreibung eines Berges aus Amethyst, in dem die persische Göttin Ashir wohnt. Baert charakterisiert diese Verbindung als exotisch, obgleich in der Tafel alle geforderten Elemente vom Diadem bis zum Berg aus Amethyst enthalten wären. Memlings junge Frau ist nach ihrer Erkenntnis eine Art Göttin (ebd., S. 201): „She bears resemblances to Mother Carey [...], to Venus [...] and the Sibyl [...]. The combination of motifs points to a knowledge of the possibilities of the pictorial language (synchronically and synthetically) and the skilful integration of various motifs from various contexts on a ‘high’ iconographical and artistic level.“ Zur zweiten Deutungsmöglichkeit Lorentz 1995, S. 75.

⁶³⁸ Vgl. mit einer Zusammenfassung aller bisherigen Deutungen Winkler 1928; Comblen-Sonkes 1988, die insbesondere auf die violette Farbe und damit auf Keuschheit abzielt, obgleich es dafür, wie Baert 1997, S. 203, vermerkt, durchaus geläufigere Edelsteine als den Amethyst gibt, um Jungfräulichkeit und Keuschheit zu symbolisieren. Im letzten Gesamtkatalog von Memlings Œuvre wird Comblen-Sonkes’ Interpretation jedoch übernommen, vgl. De Vos 1994, Nr. 34, S. 164–165. Zu den vielfältigen Bedeutungen des Amethysts vgl. Meier 1977, z. B. S. 210, S. 331. Zu eben dieser oben genannten Deutung Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur* (Hg. Pfeiffer 1994), Buch VI/1, hier S. 431 f.: „Der stain hât die kraft, daz er der trunkenhait widerstêt und macht den menschen wâchig und vertreibt die poesen gedânk und pringt guot vernunft.“

⁶³⁹ Westfälische Tafel, nach 1360, dazu u. a. Krüger 2005, S. 221–244. Zu Maria auf dem Thron der Weisheit vgl. McKenzie 1965. Einen Berg der Weisheit thematisiert u. a. Tommaso Sardi in seiner *Anima peregrina*, vgl. Rom, Biblioteca Corsiniana, Ms. 612, f. 13r, mit einer Darstellung

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Diese enge Verbindung von Weisheit und Tugend findet sich auch in der reich illustrierten Nikomachischen Ethik für den Herzog von Atri. Dort erscheinen *Sophia* und *Arete* schwesterlich verwandt, es eint sie ihre frontale thronende Haltung, der gesenkte Blick und der leicht zur rechten Seite geneigte Kopf und unterscheidet sie von den anderen dargestellten Tugenden (Abb. 102).⁶⁴⁰ In dieser um 1500 von Reginaldo Piramo ausgestatteten Aristoteles-Handschrift findet sich der Felsenberg, der zu diesem Zeitpunkt als Attribut der Königin aller Tugenden offenbar fest etabliert war und literarisch längst auf vielgestaltige Weise verarbeitet wurde. Auf einem zerklüfteten Felsen, den eine Reihe von kleineren Figuren mühevoll zu bezwingen suchen und an dem allerlei Getier zu erkennen ist, sitzt eine junge Frau, *Arete*, mit gelöstem Haar. In der vom Betrachter aus gesehen rechten Hand hält sie ein Lorbeerbäumchen, in der linken einen an beiden Enden entflammten Stab, in dessen Mitte ein goldener Apfel liegt, der den Balanceakt jeglicher Tugend zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig anschaulich macht.⁶⁴¹ Auch der *Estrif de Fortune* von Martin le Franc vermittelt den Felsenberg als Tugendort, wie die schroffen Felsformationen im Hintergrund der Titelminiatur ahnen lassen (Abb. 38).⁶⁴² Ganz entsprechend ist Memlings Figur als personifizierte *Virtus* auf der Spitze des Tugendberges zu begreifen. Sie ist um die perfekte ‚Mitte‘ bemüht, allerdings bei Memling in dem Sinne,

des Bergs der Weisheit mit Moses und dem Dominikaner Tommaso Sardi, vgl. dazu Salmi 1956, Abb. XLVIII.

640 ÖNB, Codex phil. Gr. 4, fol. 10v (*Arete*) und fol. 45v (*Sophia*). Dazu Mazal 1988; vgl. zu der Tugenddarstellung in der Handschrift auch Schüssler 2004, S. 475. Zu *Sophia* und *Arete* vgl. Dodson 2008, bes. S. 118.

641 Vgl. dazu Schüssler 2004, S. 475 f., und Sherman 1995, S. 60–72.

642 Vgl. etwa Martin le Franc: *L' Estrif de Fortune et Vertu* (Hg. Dembrowski 1999), S. 4, vv. 70–80: „Soit de Vertu la quele a mon advis / En son vergier de toutes flours paré, / Sur haulte roche, en ung lieu separé, / Soubs orient, plain de toutes delices, / O ses filles, ennemyes des vices, / Pensoit au fait de la chose publique / Et demonstroit la forme et la pratique / De redresser les povres cueurs humains, / Et de bailler telles armes es mains / De ses amys que qui en usera, / Orné de gloire imortelle sera. [...]“ Zu Martin le Franc vgl. auch Kap. 2.4. Bereits Wittkower 1984 [1977], S. 200, erwähnt diesen Text, den er als sehr einflussreich einschätzte. Meditative Tugendaufstiege häufen sich seit dem frühen 14. Jahrhundert, und auch Brunetto Latini, der offenbar das Motiv des Tugendaufstiegs impliziert, indem er *Natura* dem Erzähler-Ich den mühevolleren Pfad anempfehlen lässt, setzt die Kaiserin in einer weiten Landschaft über alle anderen Tugenden: „e io presi andamento / quasi per aventura / per una valle scura, tanti ch' al terzo giorno / io mi trovai d' intorno / un grande pian giocondo, / lo più gaio del mondo / e lo più diletto. / Ma rìcontar non oso / ciò ch' i' trovai e vidi: / se Dio mi porti e guidi, / io non sarei creduto / di ciò ch' i' ho veduto ; / ch' i' vidi imperadori / e re e gran signori, / e astri di scienze / che dittavan sentenze / e vidi tante cose / che già in rime né in prose / no lle porria contare ; / ma sopra tutti stare / vidi una imperadrice / di cui la gente dice / che ha nome Vertute, / ed é capo e salute / di tutta costumanza / e de la buona usanza / e d' i be' reggimenti / a che vivon le genti [...]“, zit. nach Brunetto Latini: *Tesoretto* (Hg. Baker 1979), vv. 1216–1244.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

dass der schlechtere, triebhafte untere Körperteil weggelassen oder besser: in der umgebenden kristallinen Struktur auf unveränderliche Seelenstärke hin festgestellt ist.⁶⁴³ Der steinige Sitz der Tugend, wie er von Aristoteles in der Nikomachischen Ethik vorgegeben wird, scheint in diese Felsenberge eingeschrieben.

Der genannte flämische Traktat benennt nicht alle Elemente von Memlings Darstellung, liefert aber bislang die bei weitem beste Erklärung. Bemerkenswerterweise lässt sich eine sehr ähnliche Vorstellung vom Aussehen der Tugend ungefähr zur gleichen Zeit in Italien in einem Traktat des Matteo Bossi nachweisen: „Der Tugend Äußeres ist von ansprechender und jungfräulicher Gestalt; ihr Anblick erhaben und eindrucklich; mit scharfen und furchterregenden Augen; am ganzen Körper gewappnet und mit schweißglänzendem Gesicht. [...] Sie sitzt auf der Spitze eines Berges und überragt alles; mit dem Fuß tritt sie fest auf ein Paar Diamanten, strahlend und mit aufragender Spitze. [...] [M]it der erhobenen Rechten berührt sie den Himmelspol und die Sterne. Das Haupt ist lorbeerbekrönt. Von ihrem ganzen Körper geht ein überragendes Strahlen aus [...]“⁶⁴⁴

Dass die schweißglänzende Tugend, die unter anderem eine Metapher aus Hesiods *Werke und Tage* aufnimmt,⁶⁴⁵ bei Bossi nicht nur auf dem Berg sitzt, sondern gerüstet ist und auf Diamanten tritt, erinnert zudem an Filaretos berühmte männliche

643 Zur Härte von Edelsteinen als eine den Tugenden zuarbeitende Eigenschaft vgl. Meier 1977, S. 269f. Ein weiterer bemerkenswerter Kontrast ist die Zuordnung von Landschaft und weiblichem Körper – auch dies scheint bereits auf die allegorische Aussageebene des Bildes zu verweisen. In Memlings Werk ist übrigens eine weitere allegorische Darstellung erhalten, die, ähnlich der Dame im Felsenberg, Anlass zu vielen Interpretationen gab, ohne dass diese zu endgültigen Ergebnissen geführt hätten, vgl. de Vos 1994. Die idealisierten Gesichtszüge jener Dame auf der hochoblongen Tafel, die heute in New York im Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird, scheinen, wie auch bei der Tafel aus Paris, auf eine abstrakte Deutungsebene zu verweisen. Auch in diesem Fall demonstriert der Maler seine Fertigkeiten bei der Erschaffung komplexer Bildallegorien, zumal das New Yorker Bild offenbar durch eine Tafel desselben Formats mit der Darstellung von zwei Pferden und einem Affen ergänzt werden muss. Vgl. dazu Panofsky 1953, S. 506f., Anm. 7; De Vos 1994, Nr. 73, S. 264–267.

644 Matteo Bossi: *De Veris* (1491), fol. 28v–29r, im Zusammenhang: „Vt sit illa forma eleganti virginalique decore: Aspectu sublimi & formidabili. Oculis acribus atque terrificis: Armata undique corpus: & sudans in facie. Resideat in cacumine montis omnibus prominens: Premat vestigio adamantes geminos fulgentes ac cuspidem rectos. Palma virente frugiferaque nitatur: dexteraque elata polum contigat ac sydera. Sic caput redimita lauro. Exeat de toto corpore nitor quidam eximius: Ad eam ducat per longos anfractus difficilis semita: Et asper ubique sit per sudorem incessus. Vbi vero ad eam ventum est: ibi plana omnia: dulcia: suavia: fausta: foelicia. Haerebit ne tibi animo haec speciosa effigies: venerandumque simulacrum: quod tot egregiis preciosisque coloribus depinximus.“

645 Hesiod: *Werke und Tage* (Ed. Schönberger 1996), S. 75, bei Beschreibung des Weges der *Arete*: „Vor das Gedeihen jedoch haben die ewigen Götter den Schweiß gesetzt. Lang und steil ist der Pfad dorthin und schwer zu gehen am Anfang. Kommst du jedoch zur Höhe empor, wird er nun leicht, der anfangs so schwer war.“ Vgl. Schüssler 2004, S. 472.

Personifikation der *Virtus* aus den Jahren um 1460/65, die er in Text und Bild eingehend erläutert und die ebenfalls auf einem Diamanten als Zeichen der Seelenstärke steht, unter dem aber kein Wasser hervorströmt, sondern aus dem eine honigartige Flüssigkeit entspringt (Abb. 103).⁶⁴⁶ Filarete betont dabei, dass es sich um seine eigenen Bildfindungen handelt, und hebt ebenso die Denkanstrengungen hervor, die ihn diese Inventionen gekostet haben, für die es nach seinem Dafürhalten keine Vorbilder gibt. Dies verdeutlicht, dass solche Bildschöpfungen als demonstrativer Ausweis für die tugendhafte Erfindungskraft ihres Künstler-Urhebers gedacht waren.⁶⁴⁷ Insbesondere die Tugendpersonifikationen können daher auch als Signum künstlerischer *Virtus* gelesen werden: Die Erfindung einer Bildchiffre für die ‚Tugend schlechthin‘ wird so bei Filarete gleichsam selbst eine Tugendübung. Entscheidend ist dabei, dass die Erfindung – ausgehend von im kulturellen Gedächtnis verankerten Einzelementen – direkt im Bild geschieht und nicht in einem anderen Medium wie beispielsweise einem Text, aus dem heraus sie in einem zweiten Schritt in ein Bild umgesetzt würde. Offenbar stimulierte diese Herausforderung europaweit zahlreiche Künstler zu ungewöhnlichen Bildschöpfungen, bei denen sie verschiedenste Symbole und Charaktereigenschaften einzelner *virtutes* miteinander kombinierten.⁶⁴⁸

Hier wäre auch Bernardo Parentinos gezeichneter Entwurf einer Tugend zu nennen.⁶⁴⁹ Auf einer Drachenschlange sitzend, als Zeichen, dass sie das Böse überwunden hat, weist sie die Gaben des Satyrs zu ihrer Linken ab. Totenschädel und abgestorbene Bäume stehen nach Schulze Altcapenberg für das *memento mori*, und das SC ihrer Fahne ließe sich zu „Senatus Consultum“ ergänzen. Es fällt vor allem die fast emblematische Bildordnung ins Auge, insofern als die Figur der Tugend und die darum gruppierten Elemente nur lose miteinander verbunden sind.

Auch Memling scheint bei seiner Tugenddarstellung bewusst nicht einen einzelnen Text illustriert zu haben. Erst die kreative Zusammenschau einzelner Bestandteile des Bildes soll die junge Dame als personifizierte Tugend ausweisen, womit

646 Vgl. den für Francesco Sforza verfassten Architekturtraktat des Antonio Averlino Filarete, in: Filarete: *Trattato* (Hgg. Finoli/Grassi 1972), Bd. 1, S. 533. Panofsky 1997 [1930], S. 190; zu Filaretos Tugendallegorie Coen 1997; Hubert 2006; Tiller 2006.

647 „Prima pensando, in che modo questa virtù si potesse figurarla che in una sola figura si rapresentasse essa virtù, in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno, il quale fusse armato, et la sua testa era a similitudine del sole et la mano destra teneva uno dattero et dalla sinistra teneva uno alloro et stesce diritta su uno diamante et disotto acquesto diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellificio et disopra dalla testa la fama“, zit. nach Panofsky 1997 [1930], S. 189 f. Vgl. auch Filarete: *Trattato* (Hgg. Finoli/Grassi 1972), S. 103. Auf die Stelle bezieht sich auch Mommsen 1953; Kemp 1977, S. 371.

648 Vgl. dazu King 1998. Vgl. auch Weissert 2004, S. 54.

649 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. 2000–1902, KdZ 5148, vgl. Schulze Altcapenberg/Grabow 1995, S. 234 f., Nr. 105.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 103 Antonio Averlino, genannt Filarete: *Tugend*, in: *Trattato di architettura*, 1461–1464, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, II, I, 140 (ehem. Cod. Magliab. XVII, 30), f. 143r.

auf dieser Ebene sowohl die Tugend des Künstlers wie die des Betrachters gefordert wäre. Noch eine Gemeinsamkeit verbindet den flämischen Traktat und Matteo Bossi: Beide behaupten gleich am Anfang, dass ein Bild die Tugend viel besser und einfacher darstellen könne als jeder Text. Bei Bossi heißt es: „Damit für Dich die Sache [das heißt das Thema der folgenden Abhandlung] kürzer und leichter zu erfassen ist, bediene ich mich der Herangehensweise der Maler, bei denen ich gesehen habe, dass sie das Bild und das Wesen der Tugend einmal ungefähr auf diese Art dargestellt haben“, danach folgt die oben zitierte Beschreibung der Tugend.⁶⁵⁰ Der anonyme Traktat behauptet entsprechend, dass die Tugend im Bild nicht nur besser zu verstehen sei als jede Beschreibung, sondern die Menschen auch intensiver ermahne – ähnliche Begründungen begegneten ja bereits mehrfach bei der Illustration allegorischer Texte.⁶⁵¹

Bossi wie der flämische Traktat stehen mit dieser Hochschätzung der Tugendbilder in einer längeren Tradition, die mindestens bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht: Für Francesco da Barberino beispielsweise, der in seinen *Documenti d'amore* ausgiebig über das Zusammenwirken der semiotischen Ausdrucksformen Text und Bild reflektiert, scheint es unabdingbar gewesen zu sein, zugleich Bilder zu entwerfen.⁶⁵² Die zwölf Tugenden, durch welche die Liebe Gottes zu erlangen ist, und ihre komplexe Deutung sollen durch Bilder nicht nur erklärt, sondern in ihrer Bedeutung entscheidend vertieft werden: „Wenn auch kein Maler von Beruf, so hat mich doch mithilfe der (göttlichen) Gnade die Notwendigkeit der Liebe zum Zeichner dieser Figuren gemacht; da mich kein Maler in jener Gegend, wo mein Buch entstand, wirklich verstanden hätte; es können jetzt andere nach meinen Richtlinien weitermachen und Besseres zustande bringen.“⁶⁵³

Ausgiebig setzt sich Francesco da Barberino mit der Konzeption einer *virtus generalis* auseinander. Explizit darauf hinweisend, dass er damit ein neues Bild schaffe, das andere als Unmöglichkeit betrachten würden,⁶⁵⁴ schlägt er vor, gegenüber

650 Matteo Bossi: *De Veris* (1491), fol. 28v–29r: „MAT. Quo sit tibi res brevior captuque facior: utar pictorum venia: quos virtutis imaginem et naturam quandoque in hunc ferme modum finxisse vidi.“

651 Vgl. in Kap. 3.4 den Prolog zu BnF, Ms. fr. 22542.

652 Egidi 1902. Dazu ebenso Partsch 1981; Blume 2015; vgl. auch Kap. II, Anm. 68.

653 Partsch 1981, S. 79 f.; Egidi 1902, S. 2: „[...] sic dicas quod etsi non pictorem designatorem tamen figurarum ipsarum me fecit necessitas amoris gratia informante. cum nemo pictorum illarum partium ubi extitit liber fundatus me intelligeret iusto modo. Poterunt hinc et alij meis servatis principiis reducere meliora.“ Vgl. auch MacLaren 2007; Francesco da Barberino: *Liber documentorum Amoris* (Hg. Egidi 1905).

654 Francesco da Barberino: *Liber documentorum Amoris* (Hg. Egidi 1905), Bd. 1, S. 66: „Sed primo quidem nobis videndum est et sciendum. quod tres species sunt virtutis naturalis spiritualis et animalis. Forma tamen virtutis quam representare intendo est moralis in genere ut ad omnem se moralem hoc genus extendat et ita idem dico de vitiis que consistunt in omnia.“

4.1 Die Tugend aller Tugenden

einer nicht weiter spezifizierten Frauengestalt eine Phalanx von Lastern aufmarschieren zu lassen. Die absolute Tugend wird also *ex negativo* charakterisiert. Die Frauengestalt selbst hat keine besonderen Eigenschaften, ihr fast beliebiges Attribut ist der Löwe, dem sie den Rachen aufreißt.⁶⁵⁵ Der für das Bildverständnis unabdingbare begleitende und kommentierende Text beginnt auf einer ganz fundamentalen Ebene, indem erklärt wird, dass nebenstehend die Tugend und ihre Gegenteile abgebildet seien. Wenn angesichts dieser Komplexität Francesco da Barberino an anderer Stelle, nämlich bei der Beschreibung der Figur des Todes, an die *idiotae* appelliert, auch über das Bild einen Zugang zum Inhalt seines Textes zu suchen – also den bekannten Topos Gregors des Großen aufgreift –, dann handelt sich um einen rhetorischen Kunstgriff. Dieser zielt weniger auf das Bildungsniveau der potentiellen Rezipienten als vielmehr auf die Affekte von Betrachter und Leser ab. Neben schlichteren Konzeptionen der *virtus generalis* tauchen schließlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts beischriftenreiche Bilder auf, die eher diagrammatisch argumentieren.⁶⁵⁶

Eine wesentlich spätere Interpretation der perfekten Tugend offenbart eine gänzlich andere Konzeption, die auf die Ausbildung und Formung des zukünftigen französischen Königs zugeschnitten ist.⁶⁵⁷ In einem Traktat François Desmoulins' über die vier Kardinaltugenden bildet eine siegreiche Tugend den Auftakt. Auf dem mit *Vertus* überschriebenen Bild ist sie mit zahlreichen Attributen bewaffnet, diverse Beischriften sind notwendig, um diese Frauengestalt mit ihren Akzidenzien zu verbinden. In ihrer Rechten hält sie ein Schwert, an dessen Ende ein Kreis mit der Inschrift *vita*

Nec obmicto quamvis aliqui dixerint quod licet possibile sit representare in figuris virtutes in specie tamen in genere figurare virtutem impossibile videbatur quin ad istam generalitatem figurandam procedam non in contentum illorum sed ad quandam qualem (I) novitatis effigiem inducendam in amoris honorem servorumque suorum gaudium aliquare. Et quia facto rei cuilibet fundamento ut dicitur supra circa principium prohemij ibi ubi de amoris forma tractatur Igitur reservatis rationibus formarum et locorum hic designatorum infra loco sui antequam ad aliorum expositionem divertatur, et reservato etiam ipsius moralis virtutis tractatu similiter loco sui hic figuras ipsius generalis virtutis et vitiorum secundum quod capere potuit mei modicitas intellectus non sine quadam magna dubitatione represento.“
Vgl. zu dieser Stelle auch Mommsen 1953, S. 180.

655 Womit sie natürlich gleichzeitig deutliche Züge der *Fortitudo* annimmt.

656 Vgl. etwa die *virtus generalis* in der *Avis aus Roys*, PML, Ms. 456, fol. 48v, die die Kardinaltugenden unter ihrem Mantel birgt: „Comment une uertus senz lautre lan ne puet auoir parfaitement. XXXVJ. Item qui ueut auoir une uertuz parfaite il faut quil ait toutes les autres uertuz. Quar les uertuz on tune tele connexion. et tele conuenience que lan ne peut auoir lune senz lautre parfaitement. La raison en est tele quar qui ueust auoir une parfaite uertuz il faut de necessite quil ait la uertuz de prudence [...]“. Zu dieser Miniatur auch Sherman 1995, S. 67f. Zur Handschrift, die zwischen 1340 und 1360 datiert, Logemann 2011. Ebenso Camille 1993 und 1997. Dem Text des Fürstenspiegels widmet sich Bell 1962.

657 Lecoq 1987, S. 301, Anm. 44: „...Si voit on les vertueux disputer de la grandeur et Excellence de vertus...“

beata und als Gegenbegriffe um ihn herum die Worte *tristitia* und *voluptas* gesetzt sind, in ihrer Linken trägt sie einen Schlüsselbund. Die für tugendhafte Vollkommenheit notwendig erachteten Eigenschaften sind auf den Schlüsselhalmen kenntlich gemacht. Mit diesen Schlüsseln (*triumphi, victorie, potestatis, glorie, laudis, honoris*) sollte der Weg in verschiedene allegorische Paläste geöffnet werden (Abb. 104).⁶⁵⁸ Entscheidend ist, dass die Darstellung auf Beischriften zurückgreift, um alle Aspekte abzudecken. Hier spiegelt sich eine Tendenz, die sich kurz nach 1500 vor allem in Tapisserien und in der Festdekoration zu häufen beginnt: Durch die ins Bild gesetzte Schrift wird zugleich eine Überdeterminierung erzeugt. Dieses Bildverständnis scheint bereits in Kommentaren zu Aristoteles (etwa zu *Peri hermeneias*) und in Sentenzen-Kommentaren auf.⁶⁵⁹ Dort wird diskutiert, dass man das Thema „eines Bildes an der Wand nur erkennt“, wenn man über sein Thema unterrichtet ist oder aber, wie andere Kommentatoren vorschlagen, Beischriften daneben stehen.⁶⁶⁰ Zugleich geht es aber auch um eine Rückbindung des Bildes an die einzelnen Begriffe, die hier wie in einer Art Diagramm präsentiert werden.

Das Verständnisproblem stellt sich jedenfalls beim Bild der Tugend schlechthin, der *Virtus generalis* oder *Vertuz parfaite*, in besonderem Maße: Zum einen scheint sie zu abstrakt und umfassend, um in eine überzeugende Bildtradition zu münden, zum anderen wird die vollkommene Tugend kulturell immer wieder neu codiert und neu verhandelt. Nichts scheint so sehr einem situativen Wandel unterworfen zu sein wie die Vorstellung einer über alle Einzeltugenden erhabenen Tugend. Die Spannweite reicht von der ausgeklügelten virilen *Virtus* des Filarete bis hin zu wesentlich einfacher gestalteten Figuren, die offenbar mittels der christlichen Ikonographie ihr Bedeutungspotential entfalten.⁶⁶¹ Dass sich mit dem Wortfeld *vertu* nicht zuletzt auch aktivere Qualitäten assoziieren lassen, legen zahlreiche Quellen nahe.⁶⁶² So trägt die spätmittelalterliche Tugend aller Tugenden zuweilen gar keine speziellen Attribute in ihren Händen, stattdessen hat sie marianische Gesichts- und Gewandzüge: Eine

658 BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2v. Lecoq 1987, S. 90, verweist auf kompositionelle Ähnlichkeiten dieser Tugend zur *Hypnerotomachia Poliphili* – dort überfing der Baldachin aus Blättern jedoch eine weniger tugendhafte Gestalt.

659 Vgl. auch Tachau 1988, hier bes. S. 65 f.

660 Pfisterer 1999, hier bes. S. 432, mit Verweis auf Gregorius Ariminensis: *Lectura* (Ed. Trapp / Marcolino 1981), Bd. 1, S. 356: „Quid enim videret imaginem Herculis in pariete et numquam vidisset Herculem, non plus posset illam esse imaginem eius quam Hectoris vel Achillis.“ Vgl. auch Tabarroni 1989.

661 Zur Verbindung von *vir* und *virtus* vgl. Petrarca (Fam. XXIII, 2, 28) – es handelt sich dabei ganz offensichtlich weniger um ein etymologisches Missverständnis, sondern um eine antike und mittelalterliche Deutungsweise, die zwischen Ähnlichkeiten inhaltliche Beziehungen herstellt; vgl. Seigel 1974; Schüssler 2004, S. 473, mit Verweis auf Cicero, der *virtus* von *vir* ableitet.

662 Vgl. etwa zum *virtus*-Begriff bei den Römern exemplarisch McDonnell 2006.

4.1 Die Tugend aller Tugenden



Abb. 104 Vertuz, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, 1509–1515, BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2v.

gekrönte junge Frau in blauem Kleid und rot-weißem Mantel erhebt als Verkörperung der absoluten Tugend die linke Hand, um einen göttlichen Lichtstrahl zu empfangen (Abb. 105). In dieser malerischen Umsetzung Jean Pichores nach einem Traktat über das Glück des Menschen wird die absolute Tugend als Siegerin über ihre sündhaften Gegenspieler charakterisiert.⁶⁶³

Keines der hier besprochenen Tugendbilder funktioniert dabei ohne seinen Kontext, keines dieser Beispiele löst annähernd das ein, was Bossi und der anonyme flandrische Traktat in Aussicht gestellt haben: einen privilegierten Verständniszugang über das Bild. Die ‚Tugend schlechthin‘ kann in diesem Sinne als Paradebeispiel einer Diskontinuität der Zeichen gelesen werden, denn spezifische Eigenschaften wie die einzelnen Kardinaltugenden kann und darf sie nicht aufweisen, da sie erst durch ein Gleichgewicht der einzelnen *virtutes* entstehen und wirken kann.⁶⁶⁴

Spät erst wird die Figur der Tugend aller Tugenden in den verschiedenen Medien entdeckt. In politisch-allegorischen Programmen gelangt dieses Konzept erst ab dem späteren 15. Jahrhundert zur Anwendung, und in Jean Molinets *Le Trosne d'Honneur*

663 BL, Cotton MS Caligula A V, fol. 37r. Der mit *Disputation de la félicité humaine* betitelte Traktat ist offenbar eine französische Übersetzung von Filippo Beroaldo: *De felicitate opusculum*, aus dem Jahr 1495. Mit gängiger spätmittelalterlicher Tugendthematik wartet beispielsweise Martin le Franc in *l'Estrif de Fortune et de Vertu* auf, ein allegorischer Text, der 1447 bis 1448 entstand und Philipp dem Guten dediziert wurde. Die Grundfrage – ob nun Fortuna oder Virtus die Geschicke der Menschheit lenkt, taucht zu dieser Zeit auch in vielen anderen Texten auf. Vgl. Heitmann 1958; des Weiteren Kessler 1978, hier bes. S. 141–158. Eine ähnlich unspezifische Tugendgestalt begleitet den hl. Hieronymus in BnF, Ms. fr. 421, fol. 1r, im *Trespassement du glorieux saint Jhérôme selon Eusèbe son disciple*, um Luise von Savoyen besagte Schrift zur Lektüre anzuempfehlen, vgl. Lecoq 1987, S. 72–74, zu diesem Beispiel.

664 Auf das Problem der Darstellung absoluter Tugend verwies bekanntlich Erwin Panofsky 1997 [1930], S. 153 f., der die Schwierigkeit dieser Bildkonzeption für mittelalterliche Denkvorstellungen umschrieb: „Wo diese Auffassung vom Wesen der ‚Tugend als Ganzer‘ sich mit der Vorstellung der 7 Einzeltugenden zusammengefunden hatte, da war der ‚Virtus‘ gleichsam ihre Personalität entzogen – nicht sowohl in dem Sinne, daß sie nicht mehr als Gottheit geglaubt werden konnte [...], als vielmehr in dem Sinne, daß sie – von den erwähnten Ausnahmen abgesehen – vollständig aus der Welt des Anschaulich-Lebendigen und Darstellbaren verschwinden mußte. Die Einzeltugenden, gleichviel ob sie als ‚erworbene‘ oder als ‚eingegossene‘ aufgefaßt wurden, waren mögliche Eigenschaften des diesseitigen Menschen und blieben als solche durch diesseitige Symbole, insonderheit durch irdische Frauengestalten, ausdrückbar. Ein diesen Einzeltugenden übergeordnetes Prinzip aber, wie es das heidnische Altertum etwa in seiner ἀρετή oder ‚Dea Virtus‘ besessen hatte, konnte vom mittelalterlichen Denken nicht mehr in einer anthropomorphen, sondern nur mehr in einer metaphysischen Sphäre gesucht werden – nicht mehr als eine Vollendung im Diesseits, die, ganz im Gegensatz zur christlichen Humilitas, auch Selbstbehauptung, Heldenhaftigkeit und Ruhm in sich einschloß und deren höchster Ausdruck der Begriff des ‚Heros‘ ist, – sondern als ein Gnadengeschenk aus dem Jenseits, dessen auf Erden nie ganz erreichter Erfolg sich als ‚Heiligkeit‘ darstellt.“ (Hervorhebungen im Original.)

4.1 Die Tugend aller Tugenden

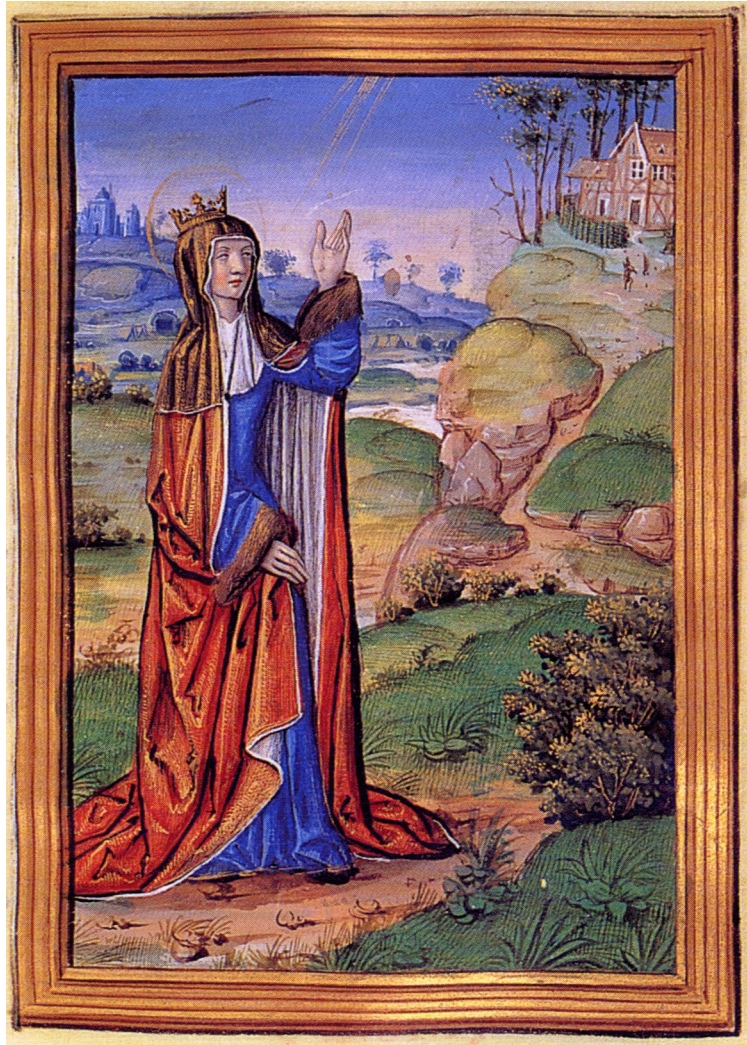


Abb. 105 Jean Pichore: *Vertu*, in: *Disputation de la félicité humaine*, 1500–1530, London, BL, Ms. Cotton Caligula A V, f. 37r.

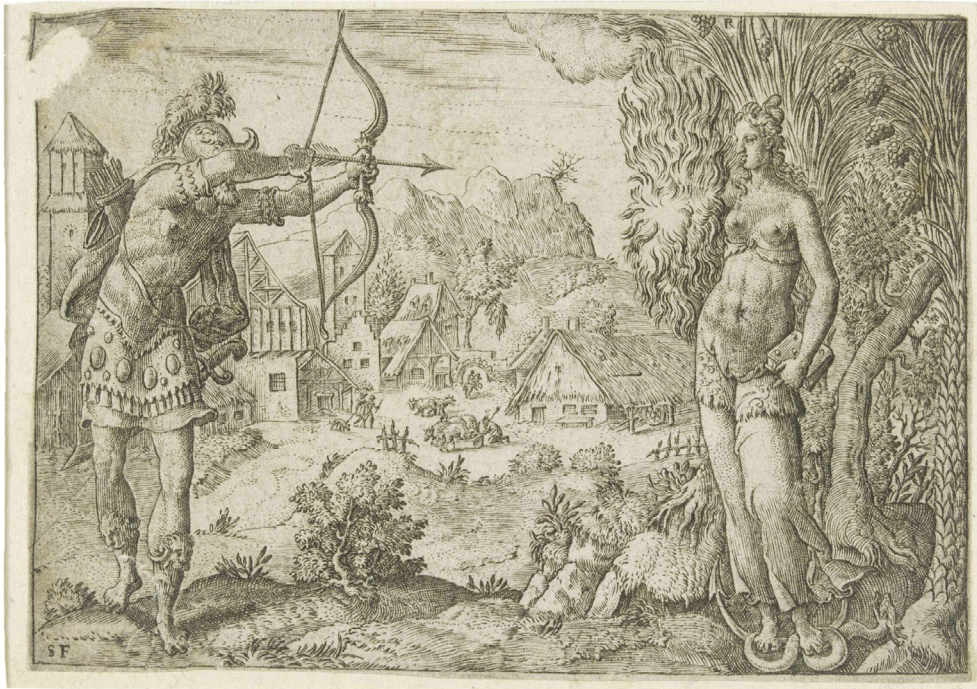


Abb. 106 *Virtus*, in: Etienne Delaune: *Emblèmes moraux*, 1582, 6,8 × 9,6 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 24411:7.

wird Philipp le Bon von der personifizierten *Vertu* begleitet.⁶⁶⁵ Doch die schon von Francesco de Barberino artikulierte Schwierigkeit der Darstellung absoluter Tugend beschäftigt die Künstler bis weit in das 16. Jahrhundert: Noch Étienne Delaune wird sich auf komplexe Weise mit der Darstellung der *Virtus generalis* befassen, indem er der personifizierten Welt als Zeichen der Vergänglichkeit eine Tugend aller Tugenden gegenüberstellt, die durch Akkumulation verschiedenster Tugendattribute zur allgemeinen *Virtus* gerät (Abb. 106).⁶⁶⁶ Delaunes Tugend wehrt sich mit einem Schutzschild aus Feuer, den sie in der einen Hand hält, in der anderen trägt sie als Attribut ein Buch. Sie steht auf einer Schlange, die gleichwohl als Begleittier der Weisheit gelesen werden kann, und der darunter verborgene Anker gehört der Hoffnung. Der Brustpanzer mag zugleich auf *Castitas* verweisen, und auch Palmen und Lorbeer im Hintergrund unterstreichen ihre Tugendhaftigkeit, ohne diese zu spezifizieren. Die männliche Figur, die auf sie zielt, scheint eine Personifikation der

⁶⁶⁵ Sutch 1985, bes. S. 56f.

⁶⁶⁶ Aus Étienne Delaune: *Emblèmes moraux* 1582. Vgl. zur Deutung zusammenfassend Pollet 2002, S. 706.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

Welt, *Monde*, zu sein, die in vorherigen französischen Beispielen dem Genus folgend männlich dargestellt wird.

Die aristotelische Mitte zwischen Fleiß und Müßiggang nimmt eine halbbekleidete Frauengestalt in einer franco-flämischen Tafel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ein.⁶⁶⁷ Die nur teilweise mit einem weißen Tuch bedeckte Frauenfigur hält einen Lorbeerkranz für die Fleißigen zu ihrer Rechten bereit, während sie mit ihrer Linken auf einen Galgen zeigt und damit den Faulen auf dieser Bildseite droht. Während diese Entscheidungssituation bisher vor allem im Kontext der Herkules-Geschichte analysiert wurde, wäre an dieser Stelle zu bedenken, dass die Wahl zwischen Arbeit und Müßiggang ein zentrales Element der in diesem Buch bereits mehrfach besprochenen Pilgerreise des Guillaume de Digulleville wie auch später in Sebastian Brants *Narrenschiff* ist.⁶⁶⁸ Die anonyme Tafel würde bei der Visualisierung einer Tugend aller Tugenden auf ein vielfach etabliertes Bildformular der Entscheidung zwischen gutem und schlechtem Weg vertrauen. Das Bekanntwerden der *Tabula Cebetis* trug ebenfalls zur Verbreitung der Tugendweg-Thematik und damit einhergehend der Entscheidung zwischen Tugend und Laster bei. Der unter anderem von Lukian überlieferte antike Text, der in Form einer Ekphrasis das Leben des Menschen als ein allegorisches Bild darstellt, wird überhaupt erst seit Ende des 15. Jahrhunderts in Europa wieder rezipiert. Eine illustrierte Variante der *Tabula Cebetis* von 1507 zeigt als Auftaktminiatur den Autor des Textes, wie er mit einem Zeigestab auf das Bild des allegorischen Lebensweges zeigt, womit die Bildlichkeit der bekannten Ekphrasis gleichsam gedoppelt erscheint (Abb. 107).⁶⁶⁹ Die einzelnen Abschnitte dieser Ekphrasis werden in der Handschrift in einzelne Orte übersetzt, die je von einer Mauer umgeben sind. Vor einem Gartentor sitzen der Kriegsgott Mars in Rüstung und das personifizierte *Studium* vor dem Eingang zum Sitz der Tugend. Diese thront zwischen *Aeternitas* und *Gloria* in einem kleinen Garten (Abb. 108).⁶⁷⁰ Die mit *Virtus* betitelte Frauengestalt im goldenen Gewand hält in ihren Händen ein Buch, in Richtung *Aeternitas* gehalten, und ein Schwert, das auf die Figur der *Gloria* neben ihr weist. Im Hintergrund erscheint ein zweigeteilter Baum, der rechts als Palme und links wohl als Lorbeer erscheint.⁶⁷¹ Der aus der Antike überlieferte Text erfreut sich nach 1500 wachsender Beliebtheit und erfuhr zahlreiche Übersetzungen. Geoffroy de Tory verfasste 1529 eine französische Übersetzung der *Tabula Cebetis*,

667 Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M 233.

668 Panofsky 1997 [1930].

669 BL, Arundel 317, fol. 2v, Philippus Albericus, *Tabula Cebetis, and De mortis effectibus and other poems*.

670 Ebd., fol. 20v. Vgl. Sider 1990.

671 Sider 1990, S. 10.



Abb. 107 Der Erzähler zeigt auf die *Tabula Cebetis*, in: *Tabula Cebetis*, 1507, BL, Arundel 317, fol. 2v.



Abb. 108 *Virtus* zwischen *Aeternitas* und *Gloria*, in: *Tabula Cebetis*, 1507, BL, Arundel 317, fol. 20v.

die den Weg zur Tugend beschrieb und malte.⁶⁷² In der Illustration der Londoner Handschrift tritt allerdings die christliche Bildprägung der Tugend hervor, die sich in wichtigen Details von der Textvorlage unterscheidet.⁶⁷³ Der quasi-blematische Charakter der einzelnen Illustrationen zur *Tabula Cebetis* ist dabei offenkundig auf Interessen des Auftraggebers zurückzuführen.⁶⁷⁴

Angesichts der hier zusammengetragenen Erkenntnisse zur Darstellung von Tugend muss Memlings Bild (Abb. 101) noch einmal auf seine spezifischen funktionalen und medialen Dimensionen hin befragt werden. Welche Funktion könnte diese Tafel gehabt haben? Einiges spricht dafür, dass sie als Rückseite oder vielleicht eher

⁶⁷² Ebd., S. 2, verweist auf die Diskrepanz zwischen Text und Bild bei der Darstellung des Sitzes der Tugend: Ceres und Thetis umsorgen die Natur, Phoenix erneuert sich „with the odor of frankincense“.

⁶⁷³ Diese Handschrift war nach Sider 1990, S. 11, für Heinrich VII. bestimmt, weshalb in der persönlichen Dedikation am Ende Mars und *Studium* zu den zentralen Figuren werden, die die Tugenden des englischen Königs abbilden.

⁶⁷⁴ Vgl. Pfisterer 2021.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

als Deckel eines Porträts gedient hat. Die nur 0,4 Zentimeter dicke Eichentafel von Memlings Gemälde unterstützt die Vermutung, dass entweder auf der anderen, später abgespalteten Seite einst ein Porträt angebracht war oder aber die Tafel als leichter Deckel diente.⁶⁷⁵ Auch wenn der Erhaltungszustand des Bildes keine näheren Rückschlüsse erlaubt, so scheint die Verbindung mit einem – vermutlich männlichen – Porträt die sinnvollste Ergänzung zu der jungen Frau im Fels, da die Allegorie erst in dieser Kombination ihre volle Wirkung und ihr Bedeutungsspektrum entfalten konnte. Die personifizierte Tugend würde die von ihr verkörperten Eigenschaften an den Porträtierten weiterreichen, den Dargestellten gleichsam als tugendhaft qualifizieren. Zugleich wäre die Tugend für den Porträtierten Anleitung und Ansporn zum tugendhaften Dasein. An ihrer Schönheit würde sich ganz im Sinne des flandrischen Traktats seine Liebe zur Tugend und sein Begehren nach ihr entzünden. Bei Memling wird diese Vorstellung in eine neuartige direkte Ansprache und quasi durch Übertragung von Eigenschaften auf den Bildbetrachter umgesetzt. Tugendthematik, Erfindungsleistung und künstlerische Umsetzung zusammen lassen hier eine *Virtus generalis* entstehen, die letztlich wohl tatsächlich dem Anspruch genügte, den Matteo Bossi und seine Zeitgenossen formulierten, nämlich durch die Betrachtung von Bildern zu Erkenntnis gelangen zu können. Denn was hier mit der Darstellung einer enigmatischen Allegorie auf die Spitze getrieben wird, demonstriert zugleich die neuentdeckten Möglichkeiten der Tafelmalerei: Fernab literarischer Festsetzung eine visuelle Allegorie zu schaffen, die gerade durch Ambiguität den Betrachter zu fesseln vermag. Die Tugend im Felsenberg ist damit Ausweis der künstlerischen Inventionsleistung, die ohne Rekurs auf präzise benennbare Texte in der Lage ist, eine überzeugende Personifikation zu erschaffen. Exemplarisch wird hieran das prinzipielle Bestreben im 15. und 16. Jahrhundert nach einer eigenständigen allegorischen Visualisierung von Tugenden deutlich.

Wenn sich einige Tafelbilder der Personifikation als Ausdrucksform bedienen, um damit zugleich auf die Innovationsleistung ihrer Schöpfer zu verweisen, gewinnt die Frage der Autorschaft an Komplexität. Es zeigt sich hieran erstmals, dass die Personifikationen nicht mehr nur reine ‚Textgestalten‘ sind, die in Malerei überführt werden, sondern auch als eigenständige und von Anfang an in Bildform auftretende Ausdrucksform denkbar sind. Ebenso selbstverständlich wie zuvor in der Literatur wird damit das Potential allegorischer Figuren für die künstlerische Selbstreflexion in Anspruch genommen. Dies muss beim Umgang mit einigen

675 Comblen-Sonkes 1988, S. 82, vermutet dabei ein Frauenporträt, wie auch Winkler 1928 vorschlägt. Dülberg 1990, S. 288, und Campbell 1990, unterstützen diese Deutung, die das allegorische Bild als Deckel bzw. als Rückseite eines Porträts interpretieren. De Vos 1994, S. 164, möchte die Tafel als Teil eines größeren allegorischen Programms sehen, da Porträt-rückseiten bzw. Deckel bei Memling nur mit Devisen oder Wappen ausgestattet waren.

singulären Ikonographien mitbedacht werden, und so sei in diesem Zusammenhang noch auf ein ungewöhnliches Künstler selbstbildnis verwiesen, das fast ein Jahrhundert nach Memling die Dimension des Prinzips Personifikation aufzeigt: Das von Gaspard Masery 1559 geschaffene zweiteilige, wohl lebensgroße Bild, das den Maler auf der einen Bildtafel bei der Anfertigung des personifizierten Todes und auf der gegenüberliegenden den Tod selbst zeigt (der per se ein Grenzfall des Begriffs Personifikation ist), führt die Nutzung des allegorischen Bildmodus zur Hervorhebung von Künstlertugenden vor. Der Maler sitzt vor einer Staffelei und malt ein Bild des personifizierten Todes. Er attribuiert mit Zirkel, Laterne und Schlange, wobei er die kleine Ausführung auf der Leinwand auf der korrespondierenden Tafel in Lebensgröße mit seinen Devisen „Ars remanet“ (auf der hier nicht abgebildeten Rückseite) und „sine mensura“ verbindet (Abb. 109 a und 109 b).⁶⁷⁶ In zugeklapptem Zustand scheint sich dabei der Blick des Malers, der aus dem Bild geht, direkt auf den von ihm gemalten Tod zu richten. Das persönliche Motto verdichtet die Bildtafeln dergestalt, dass hier emblematische und allegorische Traditionen miteinander verflochten werden. Das Diptychon ist insofern ein wichtiger Beitrag zur Rolle der Personifikation im Tafelbild, als hier personifizierter Tod und Schaffensprinzip des Malers miteinander verbunden werden. Sowohl das außergewöhnliche Format als auch die Gegenüberstellung von Maler und geschaffener Allegorie des Todes sind bemerkenswert. Das Beispiel von Gaspard Masery ist im Kontext der enigmatisch verdichteten allegorischen Bildkompositionen in ganz Europa zu sehen. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Tafel Memlings mit der jungen Frau in Felsformation. Solche vermutlich auf einzelne Auftraggeber bzw. kleinere Rezipientengruppen zugeschnittenen Bildtafeln definieren die Allegorie als Bildform vollkommen neu.

Gezeigt werden konnte bisher, in welcher Weise sich die Rolle der Personifikation durch die gewählte mediale Ausdrucksform änderte. Die Leerstelle, die durch die Abwesenheit erklärender Texte vom Betrachter gefüllt werden muss, wird zum entscheidenden *Movens* der Bildallegorie. Dabei geht es vor allem um den Erfindungsprozess von passenden Attributen und Attitüden, um die jeweilige abstrakte Eigenschaft möglichst treffend darzustellen. Derartige Neuerfindungen von Attributen, die dem Betrachter, sollte er keine Hilfe durch eine Erklärung angeboten bekommen, große intellektuelle Anstrengungen abverlangen, lehnte Cesare Ripa übrigens später strikt ab und berief sich lieber auf antikische oder vermeintlich

676 Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M 1013, M 1014; auf dem Arm des Todes befindet sich zudem eine Banderole mit der Aufschrift „modicum iterum modicum“. Vgl. Amiet 1961 und Natale 2007, bes. S. 353 f. Überlegt werden kann zudem, ob der mit einschlägigen Attributen ausgestattete Tod physiognomische Ähnlichkeiten mit dem Künstler aufweist, blickt man etwa auf die prägnante Kinnpartie des Todes.

4.1 Die Tugend aller Tugenden

109a



109b



Abb. 109 a und 109 b Gaspard Masery: *Selbstbildnis mit Tod*, 1559, 180,7 × 85,1 cm, Öl auf Leinwand, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M1013/M 1014.

antikische Vorbilder.⁶⁷⁷ Doch mit diesen Rätselbildern, wie sie gelegentlich in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts begegnen, erschöpfen sich die Personifikationen im Bild längst nicht. Machten bei allegorischen Kompositionen in der Buchmalerei zumindest der nebenstehende Text, Beischriften oder ähnliche ‚Paratexte‘ die dargestellten Figuren als Personifikationen kenntlich, ist die semantische Oberfläche von Memlings Tafel – und vergleichbarer Werke – eine vollkommen andere. Die mimetische Wiedergabe einer anmutigen Frauengestalt wie die überzeugende Darstellung von Landschaft und Felsenberg negieren zunächst die allegorische Dimension des Bildes, um sie sogleich wieder zu betonen, etwa mit den flankierenden Löwen oder der ungewöhnlichen, aller Wirklichkeitserfahrung widersprechenden Positionierung der Frau im Berg.

Evident ist, dass in den wenigen erhaltenen Tafelbildern mit weiblichen Allegorien die individualisierte Schönheit der dargestellten Frauengestalten zugleich der Deutung zuarbeitet. Die mimetischen Qualitäten der gemalten Allegorien erzeugen ein neues Spannungspotential. Während die Lebensnähe der anmutigen Tugend oder des betörenden Lasters in der Malerei den einzelnen Betrachter herausfordert, so erfüllen die abstrakten Verkörperungen in einem weitaus repräsentativeren Medium offenkundig eine andere Funktion: Der in feinen Pinselstrichen gefertigten *Virtus* Memlings stehen zur selben Zeit allegorische Bildfindungen gegenüber, deren ästhetischer Reiz offenbar auf gänzlich anderen Parametern fußt. In Bildteppichen begegnen allegorische Themen und mit ihnen Personifikationen seit dem Spätmittelalter ausnehmend häufig, doch die Beschaffenheit des Bildträgers erzeugt eine andere Semantik. Bildnerische Mittel wie in Buch- und Tafelmalerei entfallen, und die Übersetzung der Personifikationen mit Nadel und Faden impliziert neue Lesarten dieser Ausdrucksform.

⁶⁷⁷ Vgl. zu dieser Diskussion von modernen und traditionellen Attributen Gombrich 1986 [1948], S. 168f. Er verweist auf Ripas Vorwort, in dem die Präferenz für tradierte Symbole deutlich gemacht wird, so Cesare Ripa: *Iconologia* (1603): „Le Imagini fatte per significare una diuersa cosa da quella, che si vede con l’occhio, non hanno altra più cirta, nè più universale regola, che l’imitatione delle memorie, che si trovano ne’ Libri, nelle Medaglie, e ne’ Marmi intagliate per industria de’ Latini, e de’ Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio. Però comunemente pare, che chi s’affatica fuori di questa imitatione, erri, ò per ignoranza, ò per troppo presumere, le quali due macchie sono molto abborrite da quelli, che attendono con le proprie fatiche all’acquisto di qualche lode [...]“

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Eine beträchtliche Anzahl der bisher behandelten allegorischen Erzählungen erfahren auch eine Umsetzung in kostspielige Tapisserien, jedoch haben sich von diesen nur wenige Fragmente bis heute erhalten. Manche der textil aufbereiteten allegorischen Themen wurden bereits erwähnt: Eine Tapisserie, die die Geschichte von *Roi Modus* und *Reine Ratio*, umgeben von ihrem Hofstaat, zeigt, ist aus Brüssel dokumentiert.⁶⁷⁸ Tapisserien und Wandmalereien, die bisher vor allem als ‚ekphrastische Bestandteile‘ allegorischer Erzählungen in Erscheinung getreten sind, erfahren ab dem 15. Jahrhundert eine eigene Blüte und verleihen dem Prinzip Personifikation entscheidende Impulse. In vielen Inventaren finden sich Spuren allegorischer Bildwirkereien, denen keine erhaltenen Objekte mehr zugeordnet werden können. Im Folgenden soll es daher nicht um eine systematische Aufarbeitung allegorischer Bildteppiche des Untersuchungszeitraumes gehen (dies wäre ein Unterfangen für eine eigene Studie), sondern um die Frage, welche Rolle dieses Medium für die Weiterentwicklung der Personifikation zwischen Bild, Text und Performanz spielt. Insbesondere die kostspieligen textilen Bildträger bieten (oftmals älteren) allegorischen Erzählungen und ihren Personifikationen eine neue Bühne.

In vielerlei Hinsicht scheint die innere Textur der visualisierten Personifikationen auf den erhaltenen Bildteppichen eine ganz andere zu sein als bei den bisher analysierten Formen aus der Malerei im Kontext von Handschriften oder der Tafelmalerei. Schon das ‚persönliche Moment‘ der Bildbetrachtung entfällt angesichts der zumeist großformatigen Tapisserien, die durch ihre Anbringungsorte als wichtige und zudem äußerst kostbare Repräsentationsobjekte für ein größeres Publikum gesehen werden müssen. Die oft lebensgroßen Figuren erzeugten eine vollkommen neue Wirkung, die etwa im zeitgenössischen Festwesen genutzt wurde. Auch der physische Akt des Betrachtens dieser großformatigen, häufig flexibel im Raum angebrachten Objekte über eine längere Zeit hinweg und möglicherweise von unterschiedlichen Positionen aus ist ein anderer: Die Tapisserien dürfen daher nicht nur als ‚Bilder‘ und ikonographische Herausforderung wahrgenommen werden, wie häufig geschehen, sondern vor allem als Objekte, die eine andere Art der Interaktion erforderten als die kleinformatigen Allegorien, von denen bisher die Rede war.⁶⁷⁹

678 Vgl. Destrée 1895, S. 4. berichtet wird von einem 8 Meter breiten Werk aus dem Besitz von Philipp, Herr von Enghien.

679 Olson 2008, bes. S. 11–13, versucht diese rezeptionsästhetischen Grundlagen im Umgang mit spätmittelalterlichen und Renaissance-Tapisserien darzulegen, indem sie darauf verweist, wie Teppiche etwa in die Raumorganisation integriert waren und den Bewohnern Nischen und Rückzugsorte erlaubten.

Es lohnt erneut der Blick in die Literatur des Mittelalters. Bei der Lektüre zahlreicher mittelalterlicher Ekphrasen fällt auf, dass die gewebten Bilder, wie sie sich in diversen Überbietungstopoi vor dem Leser oder Zuhörer entfalteten, wie virtuelle Sehnsuchtsorte inszeniert werden. Hier stehen als Qualitätskriterien vor allem die Kostbarkeit des Objekts und die Fülle an Details im Vordergrund – im Gegensatz zur ebenfalls in der Ekphrasis thematisierten Wandmalerei, die vor allem durch illusionistische Qualitäten zu bestechen scheint. Die Tapisserie als Imaginationsort hat seit dem Hochmittelalter einen festen Platz in der Literatur: Das Schlafgemach der Gräfin Adèle von der Normandie, einer Tochter Wilhelm des Eroberers, das Baudri de Bourgueil so wortreich auskleidet⁶⁸⁰ und das in der Vergangenheit immer wieder zu Spekulationen Anlass gab, damit sei die *Tapisserie de Bayeux* zitiert, kombiniert geballte materielle Pracht mit überbordendem Figuren- und Formenreichtum.⁶⁸¹ Mögen bisher literarische Technik und künstlerische Praxis als zwei voneinander unabhängige Bereiche gegolten haben und lehnen gerade literaturwissenschaftliche Untersuchungen jeglichen Bezug zu erhaltenen Objekten entschieden ab, scheinen dort doch zumindest Erwartungshaltungen des höfischen Publikums reflektiert zu werden.⁶⁸² Oder, um es vorsichtiger zu formulieren: Selbst die überwältigenden (und offenkundig fiktiven) Bildeindrücke, die in der sogenannten *Adelae Comitissae* ausgebreitet werden, funktionieren nicht ohne die Kenntnis zeitgenössischer ästhetischer Kriterien. Denn bei aller rhetorischen Gebundenheit dieser Ekphrasen, die darauf abzielen, maximal kostbare Kunstwerke zu evozieren, scheint es durchaus eine Rolle zu spielen, dass innerhalb der allegorischen Erzählungen vor allem des späteren 14. Jahrhunderts bestimmte Medien als Projektionsfläche an Bedeutung gewannen. Das Spiel mit den Verweisen auf Malerei, auf Tapisserien und Skulpturen ist, wie bereits in Kap. 3.4 herausgearbeitet wurde, untrennbar mit allegorischen Darstellungsverfahren verbunden. Die Auslagerung von Handlungssegmenten auf ekphrastische Elemente war auch in der zeitgenössischen Chronistik üblich: Die Beschreibung von Hintergrundbildern implizierte Deutungen wichtiger Ereignisse,⁶⁸³

680 Zentral dazu Ratkowitsch 1991.

681 Zur Verbindung zwischen der Tapisserie von Bayeux und Baudri de Bourdeuil vgl. Otter 2001, S. 63. Otter weist zwar die Verbindung von Ekphrasis und tatsächlichen Artefakten vehement zurück, doch müssen solche literarischen Elemente in Zusammenhang mit den ästhetischen Erfahrungen und Erwartungen des Publikums gedacht werden – die Beschreibung einer kostbaren fiktiven Tapisserie ergibt erst einen Sinn, wenn der Rezipient sie zu realen Objekten in Bezug setzen kann.

682 Vgl. Wandhoff 2003 zur Ekphrasis im Mittelalter; eine neuere Studie rückt von den strengen Ekphrasis-Definitionen vorangegangener Studien ab, wie der von Knapp/Johnston/Rouse (Hgg.) 2015 herausgegebene Sammelband zeigt.

683 So in der berühmten Festmahlsbeschreibung aus den *Grandes Chroniques de France*, in der im Zusammenhang mit dem Besuch des römisch-deutschen Kaisers Karl IV. 1378 der Festsaal

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

bei denen mythologische, historische und allegorische Ebenen mühelos miteinander verschmolzen wurden. Bereits die Schilderung in Baudri de Bourgueils Lobgesang auf das Gemach der Gräfin Adèle stellt neben allegorischen und biblischen Ereignissen auch historische Begebenheiten dar. Die Tapisserie als literarische Argumentationsfläche fällt also zunächst in den Bereich der Ekphrasis.

Die zunehmende Präzision und Ausweitung dieser Beschreibungen, insbesondere bei allegorischen Sujets, koinzidiert im Spätmittelalter mit einem gesteigerten Interesse an den kostbaren Objekten auf dem höfischen Kunstmarkt. So nutzt unter anderem René d'Anjou in seinem *Livre du cœur d'amour espris* sehr umfangreich die Tapisserien als Argumentationsfläche. In den illustrierten Handschriften des Werkes fällt ihnen darüber hinaus eine besondere Rolle zu: In den Abbildungen wird ihr medialer Status offengelegt. Der Betrachter kann unterscheiden zwischen agierenden Personifikationen, die durch die Handlung führen, und den auf dem Bildteppich dargestellten Personifikationen, die dort ihre jeweilige *enseigne* präsentieren.⁶⁸⁴ Wenn sich Tapisserien aber in Texten als Demonstrationsmedium eigneten, scheint dies ein Indiz für die Verbreitung der kostbaren Objekte an den Höfen gewesen zu sein.

An den aufwendigen Bildwirkereien scheint sich so die Verbindung von geschriebenen Texten und höfischer oder religiöser Realität und Performanz am deutlichsten zu zeigen.⁶⁸⁵ Schon 1902 hob Eugene Müntz die Nähe von Literatur und Tapisserie hervor und nennt einige zentrale, heute größtenteils nicht mehr auffindbare Werke, die zeigen, dass komplexe allegorische Themen vor allem in den Tapisserien des ausgehenden Mittelalters eine große Rolle spielten. Hier wurden die zentralen Motive allegorischer volkssprachlicher Texte zusammengefasst.⁶⁸⁶ In ihrem Standardwerk zur burgundischen Tapisserie erwähnen Anna Buri Rapp und Monika Stucky-Schürer die Rolle allegorischer Bildthemen für die Herstellung von Bildwirkereien. Sie lässt sich jedoch größtenteils nur noch aus den Inventaren erahnen, und auch hier bleibt die Schwierigkeit, aus den Beschreibungen Rückschlüsse auf die dargestellten Bildthemen zu ziehen. Oftmals orientierte sich der Wert einer Tapisserie an der Zahl der

nicht nur in seiner momentanen Pracht beschrieben wird, sondern auch die Tapisserien im Hintergrund des Saales Erwähnung finden, die den Trojanischen Krieg zeigen. Vgl. ebenso den *Livre de l'Amoureuse Alliance* mit einer Schilderung mythologischer Teppiche sowie dazu Houdoy 1871.

684 Nievergelt 2012 zur Struktur des Textes; Ferré 2011 speziell „zur Rolle der Bildteppiche bei René d'Anjou: *Le Cœur d'amour espris* (Hg. Roussineau), S. 436: „En la salle avoit dix grans tapis de soye et tous batuz a or de l'ouvraige d'Arras [...]“ bzw. S. 453 f.: „La tapisserie de sa chambre estoit toute de satin cramoisy, brodé de fin or et de perles, a personnages telz que cy après s'ensuivent [...]“

685 Delmarcel 2000, S. 20, verweist auf die „théâtralité de la composition“, wie sie auch Weigert in mehreren Studien herausarbeitet, dazu Weigert 2010 und 2015.

686 Müntz 1902. Vgl. Jourdan 2001.

dargestellten Figuren und dem verwendeten Material, so dass in den Inventaren die genaue Art der literarischen Vorlage nicht erwähnt wird. Die Einträge in den Inventaren lassen jedoch immerhin die große Menge allegorischer Sujets erahnen.⁶⁸⁷ Noch immer ist die grundlegende Aufarbeitung der Tapisserie-Bestände vor allem des 14. bis 16. Jahrhunderts ein Desiderat, das auch neuere Publikationen kaum beseitigen können.⁶⁸⁸ Ein nicht unerheblicher Teil der heute erhaltenen Tapisserien befindet sich in Privatbesitz, womit eine systematische Aufarbeitung der erhaltenen Bestände derzeit kaum möglich ist. Selbst bei Versteigerungen tauchen immer wieder unbekannte allegorische Sujets auf. Die Zuschreibungen an bestimmte Werkstätten, die bis vor einigen Jahren notorisch auf flämischer Provenienz beharrten, sind in vielen Fällen kaum belegbar – und für die hier gehandelte Problematik ohnehin kaum relevant. Denn wenn beispielsweise eine Vorlage der französischsprachigen Literatur von flämischen Teppichwebern für einen französischen Hof realisiert wurde und die so entstandenen Objekte bei den verschiedensten Interessentenkreisen in ganz Europa Anklang fanden, zeigt sich, dass bei der Frage nach allegorischen Bildthemen die Lokalisierung der Tapisserien zweitrangig ist.⁶⁸⁹ Insbesondere in der politisch-diplomatischen Kommunikation erfüllten die Bildwirkereien eine wichtige Funktion. Schon die Burgunderherzöge bedienten sich der Wirkmacht großformatiger Textilien, um politische Repräsentationsbedürfnisse zu stillen.⁶⁹⁰ So ist etwa 1393 eine Schenkung des burgundischen Herzogs Philipp des Kühnen an den englischen Königshof belegt, die unter anderem eine Darstellung der Tugenden und Laster und eine *Histoire de Déduit et Plaisance* umfasste.⁶⁹¹ Im Inventar des Jean de Valois, Herzog von Berry, von 1416 lassen sich nicht nur mehrere Bildteppiche mit der Darstellung der sieben Todsünden nachweisen, sondern auch ein „Tappis du rommant de la Rose“ und ein „Tappis de Pèlerinage“ – womit bei letztgenanntem Eintrag überlegt werden kann, ob es sich um eine Umsetzung von Guillaume de Digullevilles Pilgerreisen handelte, der zu diesem Zeitpunkt berühmtesten Pilgerwegsdichtung.⁶⁹²

687 Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 386. Vgl. etwa Guiffrey 1887, S. 40: „[...] y a la Déesse d’Amours [...]“; ebd., S. 78: „Item, ung autre tappiz de fil delyé, de volerie, sur champ noir, à plusieurs personnaiges à cheval et à piè, et a escript dessus: *Vééz cy Jeunesse* [...]“ oder ebd., S. 89: „Item, ung petit drap de laine du Dieu d’Amours [...]“.

688 Souchal 1974; grundlegende Zusammenstellung u. a. bei Guiffrey/Müntz/Pinchart 1885, hier Bd. 3; Bertrand 2009.

689 Bertrand 2009 hebt die Divergenz von nationaler Zuschreibung und grenzübergreifender Herstellung für die erhaltenen großen Renaissance-Zyklen hervor.

690 Delmarcel 1999: Philipp der Kühne verwendete die Tapisserien in der politischen Kommunikation bekanntermaßen nicht nur als wertvolle Gaben, sondern auch bei festlichen Ereignissen; vgl. allgemein zur Verwendung des Mediums Brassat 1992.

691 Doutrepoint 1970, S. 329.

692 Guiffrey (1894–1896), Bd. 2, S. 210 bzw. S. 208.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Zumindest ansatzweise lässt sich über diese fragmentarischen Erwähnungen einschätzen, welche Vorreiterrolle allegorische Bildthemen bei der Herstellung der kostbaren Wandtextilien eingenommen haben müssen. Der *Rosenroman* ist als Tapisserie nachweislich mehrfach umgesetzt worden, allerdings sind die erhaltenen Spuren dieses berühmten Werks im Medium der Bildwirkerei dürftig. Dabei zeugt die thematische Akzentsetzung bei den Tapisserien von einer bewussten Auseinandersetzung mit der älteren und der zeitgenössischen Literatur. Ein um kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigter Bildteppich mit einer Darstellung aus dem *Roman de la Rose* ist nur ein letzter Nachhall der Bedeutung dieses allegorischen Textes für die Produktion von Wandtextilien (Abb. 110).⁶⁹³ Das heute in englischem Privatbesitz befindliche Objekt fasst mehrere zentrale Szenen des *Rosenromans* zusammen, die weniger erzählend denn repräsentierend auf die literarische Vorlage zu verweisen. Der Autor des *Rosenromans* ist mit einer Schriftrolle in den Händen am rechten Rand der Komposition eingefügt, und oberhalb der reichbevölkerten Szenerie erscheinen einige Verse aus dem langen Text des 13. Jahrhunderts.⁶⁹⁴ Tatsächlich entspricht der Auftritt zahlreicher Figuren nur bedingt dem narrativen Ablauf des *Rosenromans*. Die Tapisserie bietet vielmehr eine Vorstellung der wichtigsten Personifikationen aus dem *Roman de la Rose*, ohne auf eine spezifische Stelle in der Handlung zu rekurrieren. Der repräsentative und zugleich assoziative Charakter dieses Werkes steht im Vordergrund dieses Bildteppichs, und er ist zugleich charakteristisch für die Umsetzung allegorischer Themen in Tapisserie.

Allerdings stellt das Medium Tapisserie, seine spezifische Bilderzählung, aber auch die große Textproduktion der Zeit ganz besondere Anforderungen – an die damaligen Betrachter wie an die heutige Forschung und deren Deutungs- und Kontextualisierungsversuche. So entpuppen sich bei näherem Hinsehen einige der erhaltenen allegorischen Bildteppiche als Umsetzungen rezenter literarischer Vorlagen, die für die Auftraggeber der Tapisserien eine besondere Bedeutung gehabt haben dürften. Zu erwähnen wäre in diesem Kontext eine in der Eremitage in St. Petersburg erhaltene zweiteilige Tapisserie, die vermutlich einst aus noch mehr Teilen bestanden hat (Abb. 111). Das dargestellte Figureninventar begegnet zu einem großen Teil zwar auch im *Rosenroman*, doch bezieht sich diese Anordnung offenbar nicht, wie bisher vermutet wurde, direkt auf ihn, sondern auf eine der zahlreichen kritischen Auseinandersetzungen mit dem berühmten Referenzwerk Jean de Meuns und Guillaume de Lorris'. Eine nahezu unüberschaubare Menge an Personifikationen findet sich in diesem Teppich, Namensinschriften bieten eine Orientierung zu

693 Buri/Stucky-Schürer 2001, S. 257, datieren den Teppich auf kurz vor 1465 und verorten ihn in eine Werkstatt in Tournai.

694 Ebd., S. 253–258.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 110 Schlusszene aus dem *Roman de la Rose*, Tapissérie, Wolle mit Seide, Gold- und Silberlahn, ca. 1465, 4,14 × 4,75 m, Privatbesitz.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien



Abb. 111 Angriff der Laster auf das *Château d'Amour*, Martin le Franc *Champion des Dames*, Tapisserie aus St. Petersburg, 1. Viertel 16. Jahrhundert, 4,25 × 4,07 m, St. Petersburg, Eremitage.

den einzelnen Figuren.⁶⁹⁵ Der Angriff auf das *Château d'Amour* durch männliche Aggressoren und die Verteidigung der Festung durch weibliche Tugenden ist allerdings kein Motiv des *Rosenromans*. Ein bekannter Text des 15. Jahrhunderts beginnt mit einem kriegerischen Aufruf an eine Reihe allegorischer Figuren:

A l'assault, dames, a l'assault!
A l'assault dessus la muraille!
Ores est venu en sursault
Malebouche en grosse bataille!⁶⁹⁶

Was hier in der St. Petersburger Tapisserie gezeigt wird, ist zweifelsfrei der Angriff auf den Liebesgott, wie er sich auch als Auftakt des Textes und Beginn des ersten Buches von Martin le Francs *Champion des Dames* findet.⁶⁹⁷ Das wird dadurch bestätigt, dass die thronende und offenbar gerade gekrönte Figur nicht mit der Inschrift *Amour*, sondern abgekürzt als „le franc champion des dames“ ausgewiesen ist. Sie verweist damit zugleich auf den Schluss des Geschehens bei Martin le Franc. Dort wird der *Champion des Dames* von der personifizierten *Vérité* mit einem „chappelet de lauriet comme victorien“ gewürdigt – Anfang und Ende der literarischen Vorlage erscheinen hier als gewebtes Resümee.

Die andere Tapisserie, die bisher als Vasalleneid von *Bouche d'Or* an *Amour* interpretiert wird, zeigt zunächst sowohl im oberen als auch im unteren Register nicht mehr als die Übergabe von Dokumenten. Tatsächlich dürfte die in der zweiten Tapisserie dargestellte Übergabe von Schriften zwischen *Faux Semblant* und *Bouche d'Or* im unteren Register und die Übergabe eines gesiegelten Briefes zwischen *Amour* und *Bouche d'Or* im oberen Bereich auf das 5. Buch von Martin le Francs *Champion des Dames* zurückgehen, in dem zentral um die *Immaculata Conceptio* gestritten wird.

Die Darstellung des komplexen Geschehens aus dem *Champion des Dames* auf beiden Tapisserien scheint nur summarisch-evokativ die Zielrichtung des zugrunde liegenden Textes aufzurufen. Das Gewimmel von unzähligen allegorischen Figuren bezeugt, dass nicht eine einzige Begebenheit, sondern mehrere Momente des Textes illustriert werden. Repräsentiert wird literarisches Wissen: Die zentralen Rollen von *Amour* und *Bouche d'Or* belegen, dass hier kein anderes Werk als Martin le Francs *Champion des Dames* als literarisches Vorbild gedient haben kann. Die beiden in

695 Birjukowa 1965, Abb. 107–116. Birjukowa verweist auf die Inschrift R.S.L.A. auf dem Teppich am Fuße des Throns von *Amour* und auf ein A, das zentral direkt neben dem Schild über der Brüstung eingewebt ist. Zur Provenienz verweist Birjukowa auf Guiffrey / Müntz / Pinchart 1885, Bd. 3.

696 Martin le Franc: *Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 9, vv. 1–8.

697 Zu der literarischen Vorlage der St. Petersburger Tapisserien vgl. Teodorescu 2012.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

St. Petersburg befindlichen Fragmente des *Champion des Dames* sind also – bedenkt man die kritische Haltung Martin le Francs gegenüber dem *Rosenroman* – visuelle Zeugnisse einer leidenschaftlich geführten Debatte. So intensiv bereits um 1400 über diesen misogynen Text aus dem 13. Jahrhundert gestritten wurde, so pointiert sind die Reaktionen späterer Autoren auf den *Rosenroman*. Wenn sich also ein Auftraggeber oder eine Auftraggeberin eine Tapisserie auf der Textgrundlage des *Champion des Dames* und nicht des originären *Rosenromans* bestellte, so ist allein dies eine bedeutsame Entscheidung, mit der die Person Position in einer bis dato literarisch geführten Auseinandersetzung bezog.⁶⁹⁸ Auch für die Lesbarkeit der gezeigten Figuren spielt es eine Rolle. Überlegt man beispielsweise, dass es zu dem Text Martin le Francs seinerseits zeitgenössische Reaktionen gegeben haben mag, die allerdings nicht überliefert sind, relativiert dies die Komplexität der Darstellung. Dass für die Adressaten der Tapisserie die neuartige Figur *Bouche d'Or* auf den ersten Blick als Invention von Martin le Franc erkennbar war, scheint naheliegend, zumal der Autor selbst in seinen Texten an mehreren Stellen mit Tapisserie-Vergleichen operiert.⁶⁹⁹

Die Präsenz von ungewöhnlichen Figuren in einem so beliebten wie kostbaren Bildmedium jener Zeit scheint kein Einzelfall gewesen zu sein. Dass auch jenseits der Buchmalerei die Personifikation als Ausdrucksmittel neue Erfolge feierte, lässt sich insbesondere in den Tapisserien des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen, die die zeitgenössischen allegorischen Themen aufnehmen und sie so möglicherweise zugleich zum Gegenstand des höfischen Gesprächs machen. Sie liefern visuelle Synthesen anspruchsvoller Literatur und sind zugleich Zeugnis der literarischen Bildung ihrer Besitzer. Die (In-)Schrift spielt dabei eine große Rolle. Ein Maximum an Inschriften sollte viele der Kompositionen bereits für die Zeitgenossen verständlich machen bzw. auf den dahinterstehenden Ausgangstext verweisen – nicht zuletzt durch die Inserierung der Autor-Figur in der Tapisserie. Gleichwohl bleiben Deutung und Rekonstruktion zumindest aus heutiger Perspektive anspruchsvoll, da die meisten Serien nur fragmentarisch überliefert sind und auch der in die Tapisserie gesetzte Autor nur bedingt Klarheit bringt. Eine kleine Reihe allegorischer Tapisserien im Metropolitan Museum vermitteln in kleinformatigen Bildfeldern eine allegorische Hirschjagd, die von zahlreichen Personifikationen von *Natura* bis *Ignorance* bevölkert

698 In diesem Zusammenhang erscheint es auch interessant, dass schon die erste Kopie des Textes am burgundischen Hof nicht auf Zustimmung stieß und von Philipp dem Guten 1442 abgelehnt wurde, vgl. Swift 2015, S. 67.

699 So heißt es am Beginn des *Champion des Dames*: „Se tu parles d'art de peinture, / D'historiens, / d'enlumineurs, / D'entailleurs par grande maistrise, / En fust-il oncques de meilleurs? / Va véoir Arras ou ailleurs / L'ouvrage de tapisserie, / Puis laisse parler les railleurs / De l'ancienne pletterie“, vgl. Martin le Franc: *Champion des Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, S. 8.



Abb. 112 Autorbild,
Tapisserie aus einer Serie mit
allegorischer Hirschjagd, um
1500, 92,4 × 88,9 cm, Wolle mit
Seide, New York, Metropolitan
Museum, Inv.-Nr. 65.181.22.

wird. Prominent erscheint dabei ein Bild des (unbekannten) Autors, dem ein Epilog beigegeben ist (Abb. 112).⁷⁰⁰

Eine ebenso prominente Situierung des Autors findet sich im umfangreichen Tapisserie-Zyklus *Los Honores*, der als neunteiliges Ensemble wohl zwischen 1520 und 1525 in der Werkstatt des Pieter van Aelst entstand.⁷⁰¹ Die für Kaiser Karl V. bestimmte Serie über Tugenden und Laster, die ursprünglich als *Tapisseryen van Fortunen* geplant war, ist zwar im Einflussbereich der Habsburger entstanden, doch die verantwortlich zeichnenden Programmentwerfer sind eindeutig im französischen Sprachraum zu verorten.⁷⁰² Bereits Emile Mâle spekulierte über eine Mitwirkung von Jean Lemaire de Belges, und Guy Demarcel bringt die Beteiligung von Rémy du Puy ins Spiel. Dass etwa der *Temple d'Honneur et de Vertus* und weitere Werke des Jean Lemaire de Belges für die Konzeption dieser Tapisserie-Serie von Bedeutung waren, scheint offensichtlich, obgleich jener Literat zum Entstehungszeitpunkt

⁷⁰⁰ Datiert werden können die erhaltenen fünf Bildfelder (Maße in diesem Fall 92,4 × 88,9 cm) auf ca. 1500 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468699>). Vgl. die Angaben bei Cavallo 1993. Eine Handschrift mit der allegorischen Hirschjagd hat sich in BnF, Ms. fr. 25429, erhalten.

⁷⁰¹ Madrid, Patrimonio Nacional.

⁷⁰² Joubert 1987 verweist darauf, dass die wenigen Herstellungsorte, die in der Literatur immer wieder genannt werden – Tournai, Arras, Paris etc. –, oft reine Fiktion seien.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

der Tapisserien nicht mehr aktiv war.⁷⁰³ Dabei wird dem Schöpfer der Textvorlage und des allegorischen Werks ein Platz in dieser Teppichserie eingeräumt: In der letzten Tapisserie, die den Hofstaat von *Dishonor* zeigt, erscheint rechts unten am Schreibtisch sitzend die Gestalt des Autors, der mit erhobenem Federkiel auf die von ihm verfasste Tugendserie verweist (Abb. 113).⁷⁰⁴ Damit wird deutlich, dass die gewebte Allegorie auf einen Text rekurriert und insofern nur bedingt als autonome allegorische Komposition gelesen werden kann. Allerdings sind weder in diesem umfangreichen Tapisserie-Zyklus noch in anderen erhaltenen Objekten, die allegorische Themen darstellen, klare Erzählmomente zu erkennen. Stattdessen werden dem Betrachter häufig fast lebensgroße Personifikationen gegenübergestellt. Es scheint, als wollten die Konzeptoren mit der Ordnung der Tapisserien eine visuelle Tugendanleitung geben, wie sie auch der abschließende Text formuliert, der über dem Haupt des Autors am Schluss der neunteiligen Tapisserien-Serie angebracht ist. Darin wird der Betrachter dazu aufgerufen, sich an der Ordnung, die in der Darstellung der Tugenden im Bild herrsche, ein Beispiel zu nehmen und sich nicht von den Sinnen, sondern von der Vernunft und den Tugenden leiten zu lassen.⁷⁰⁵ Sowohl die Inschriften als auch die zahlreichen Namensbeischriften, mit denen die einzelnen historischen, mythologischen und allegorischen Gestalten ausgewiesen werden, machen die Tapisserie zu einer Sammlung literarischer Fundamente und Ergänzungen. Obgleich die gewebten und gestickten Allegorien folglich ein wichtiges Bindeglied sind, um die Interaktion von Literatur und Kunst darlegen zu können, steht eine systematische Untersuchung dieses Bereiches noch aus.

Das mediale Gefüge zwischen allegorischen Tapisserien, Literatur und Theater wird deutlich, wenn man auf eine unscheinbare Handschrift des späten 15. Jahrhunderts blickt, die eine Kopie eines für Philippe le Bon gefertigten Textes ist. Unter dem Titel *Les trois Tapisseries de Turquie* beschreibt sie ausführlich das Aussehen von drei allegorischen Tapisserien. Irritierend ist angesichts der gewählten allegorischen

703 Mâle 1931; Delmarcel 1999, S. 148; Delmarcel 2000, S. 28, mit einer genaueren Auflistung der zugrunde liegenden literarischen Quellen.

704 Delmarcel 1999, S. 154. Denken lässt sich in diesem Zusammenhang auch an die Tapisserie über *Mort et triomphe d'Honneur* aus dem Musée de Cluny. Sie zeigt die menschliche Seele, wie sie in den Himmel aufsteigt, da sie sich in allen Tugenden übt. Auch hier ist der literarische Schöpfer der Didaxe, „l'acteur“, rechts in seiner kleinen Schreibstube dargestellt.

705 „Ergo perpetuus, si tibi Vis, Honor/Fama ac Nobilitas clara refulgeat,/Nec Fortuna sua te laceret rota,/Vel famosa notis Improbilas suis:/Fac pictura probo que docet ordine/Fac quinis Ratio sensibus imperet/Et prudens recolas hortus, Homo, deus/Quam seuus, fragilis, quamque severus est/Iam pressis vicium calcibus obterens/Cunctas excucias nequicias procul./Mox Astreae virgo clarior Hespero/Et Virtus reliquis cincta sororibus/Sic ornare animum se venient tuum,/Quod dignum omnigenis te facient laudis/Et desyderii comporis eris. Vale.“ Zit. nach Delmarcel 2000, S. 154.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 113 Detail aus der Tapissiererie der Infamia mit der Darstellung des Autors, aus *Los Honores*, Tapissiererie, 1520–1525, 5 × 10 m, Segovia, Museo de Tapices del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

Thematik nicht nur die Provenienz der beschriebenen Teppiche, es stellt sich auch die Frage, ob hier fiktive Objekte beschrieben werden oder ob sich die drei beschriebenen Sujets doch auf existierende Werke beziehen, die nicht mehr identifizierbar sind.⁷⁰⁶ Die drei allegorischen Tapisserie-Serien werden so beschrieben: Die erste zeigt die Verbannung des Alters vom Hof der Venus; die zweite Tapisserie handelt von der Ehre und die letzte thematisiert ein allegorisches Bankett.⁷⁰⁷ Die Gattung des Textes ist insofern ungewöhnlich, als dessen Beschreibungen keinerlei Realitätsbezug zu haben scheinen, sondern es sich um allegorische Dichtungen für den burgundischen Hof handelt.⁷⁰⁸ Auch wenn die beschriebenen Bildwirkereien fiktiv sind, haben sie die realen Erfahrungen der Zuhörer zur Voraussetzung.⁷⁰⁹ Umso bemerkenswerter ist es, dass die letzte dieser drei allegorischen Tapisserie-Dichtungen mit der *Condamnation de Banquet* tatsächlich in Tapisserie umgesetzt wurde – allerdings offenbar erst zu

706 Erstmals verweist Jubinal 1840, S. 32–59, auf die Handschrift. Zu Beginn der Handschrift beschreibt der Autor den Moment, als er das erste Mal die Teppiche sah (ebd., S. 32): „Mon très-douté seigneur, pour ce que vous voyés voulentiers belles et riches tapisseries, mesmement quand elles portent signiffiance de quelque joyeuse nouvelleté, et que despicea m’avez commandé bailler à vos tapissiers quelque matière de bonne sustance joyeuse pour récréation, aussi quelque instruction pour la tailler et appliquer à l’ouvrage de figurance de tapisserie. Je me suis advisé de vous présenter ung bref extrait de la belle tapisserie de Turquie, que je viz long-temps au palays impérial à Vienne en Austrisse, pendant au long des haultes murailles, ainsi que deux marchands du pays de Turquie l’avoient fait illec estandre pour en faire monstre, s’aucun l’eust voulu acheter, lequel extrait au cas qu’il vous plaise l’ouyr lire en manière d’un passe-temps, et qu’il vous soit agréable, vous pourrez s’il vous plaist le faire bailler à vos dits tapissiers pour figurer et appliquer en ouvrage; ou pourra diligence être faite de recouvrer des dits marchans leur dicre tapisserie, en cas qu’elle ne soit ailleurs vendue, et que la vouldissiez acheter.“

707 BnF, Ms. fr. 1193, „Comment Viellesse fut banie de la court de Venus“, „la tapisserie de Honneur“, „la tapisserie de la Condamnation de soupper et de banquet“. Vgl. Nicolas de La Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans/Verhuyck 1991); Scoumanne 1959; Zur Handschrift BnF, Ms. fr. 1193 vgl. auch Jubinal 1840. Vgl. zur Geschichte der Handschrift und der *Condamnation de Banquet* Logemann 2021, in der die hier skizzierten Aspekte ausführlich dargelegt werden.

708 Die *Tapisserie Chrestienne de Jean Germain* von 1460 ist ein wohl ungefähr zur selben Zeit verfasstes Lehrstück, das an einer Bildwirkerei allegorisch-christliche Inhalte zu vermitteln versucht. Vgl. Jubinal 1840, S. 60–62.

709 Schilderungen von Tapisserien mit Bezug zu realen Objekten existieren gleichwohl. Rebecca Olson nennt eine Handschrift aus Madrid mit einer Beschreibung einer Tapisserie der sieben Todsünden. Olson 2008, S. 90, Anm. 2, verweist auf Bauer/Steppe 1981, hier S. 91–99. Die besagte Handschrift findet sich in Madrid, Spanische Nationalbibliothek, Ms. 6015: „Significance de sept tapis / des sept pechez mortelz pour / guillaume pannemakere desquelz / a fait les patrons et ordonnance (maistre pierre van aelst peintre / d’anvers“. Zu dieser Passage auch Delmarcel 1999, S. 128. – Etwas anders gelagert ist der Fall in den sogenannten *Troyes mémoires*, die konzise Anweisungen für die Planung einzelner Tapisserien bereithalten, vgl. dazu Kane 2010.



Abb. 114 Das Bankett, aus *La condamnation de banquet*, Tapisserie, 1. Viertel 16. Jahrhundert, 5,50 × 3,60 m, Nancy, Musée de l'art lorrain.

Beginn des 16. Jahrhunderts.⁷¹⁰ Darüber hinaus ist die allegorische Vorlage variantenreich als *Moralité* überliefert.⁷¹¹ Welchen Stellenwert in dieser Konstellation die überlieferte Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts einnimmt, kann nicht beurteilt werden.⁷¹² Besser nachvollziehen lässt sich die Wirkungsgeschichte des Bildthemas: Die Herzöge von Lothringen besaßen höchstwahrscheinlich einstmals eine Serie mit diesen allegorischen Sujets, von denen sich noch heute in Nancy fünf Einzeltapisserien erhalten haben (Abb. 114). Sie veranschaulicht eine Moraldidaxe gegen Trunksucht und Völlerei.⁷¹³ Wie in anderen Tapisserien mit allegorischem Inhalt treten auch hier die zahlreichen Personifikationen mit Beischriften auf. Die einzelnen Teile der Serie

710 Mindestens belegt sind Umsetzungen dieses Bildthemas in Tournai für 1501, 1505, 1508, 1513 und 1518–1519, vgl. dazu Logemann 2021.

711 Jubinal 1840, S. 53, argumentiert gar, dass die Beschreibung sich konkret auf die in Nancy erhaltenen Tapisserien bezieht.

712 Zur Texttradition Pierre 1987, S. 5–15. Zum Text: Doutrepoint 1931; Jubinal 1838; Marot 1954.

713 Nicolas la Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans/Verhuyck 1991); Koopmans 2005.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

lassen weniger einen narrativen Zusammenhang denn eine Präsentation zentraler Motive des Textes erkennen. Um den Sinn der versammelten Personifikationen verstehen zu können, reicht freilich auch für den zeitgenössischen Betrachter die bloße Betrachtung der Tapisserien kaum aus. Es muss daher eine weitere, didaktische Form der Vermittlung und Erläuterung gegeben haben. Eine performative Darbietung, wie sie ja nachweislich mit der gedruckten *Moralité* existierte, wäre wohl die einfachste und verständlichste Kommunikationsform des Textes. Für den Fall der *Condamnation de Banquet* kann angenommen werden, dass es in irgendeiner Form einen Dialog über diese allegorischen Themen gegeben haben muss. Dies gilt aber nicht nur für die *Condamnation*, sondern für viele andere komplexe Themen der Tapisserie wie den *Champion des Dames* oder die fragmentarisch erhaltene allegorische Hirschjagd wie auch für das Genre als solches, das sich an aktuellen literarischen Themen abarbeitet.⁷¹⁴

Einen Dreh- und Angelpunkt dieser multimedialen Verschränkungen bildeten im französischen Sprachraum wohl wiederum die *Rhétoriqueurs*, die nicht nur für den Entwurf von allegorischen Erzählungen, sondern auch für die Choreographie höfischer Feste verantwortlich zeichneten.⁷¹⁵ Ihre Vorliebe für bildhafte Einschübe, wie sie bereits im vorangegangenen Kapitel hervorgehoben wurde, ist eine der Voraussetzungen für das neue Gefüge der Medien im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert.⁷¹⁶ Der repräsentative Charakter dieser allegorischen Tapisserien funktionierte übrigens bald in umgekehrter Richtung. Denn nicht nur Texte beeinflussen die Bild-Objekte. Wie Rebecca Olson in ihrer Studie zu Tapisserien in der englischen Renaissance hervorhebt, scheinen am englischen Hof manche der textilen Kunstobjekte (insbesondere aus Arras) von so großem Renommee gewesen zu sein, dass sie selbst zum Gegenstand literarischer Argumentation wurden: In den literarischen Texten des 15. und 16. Jahrhunderts werden existente Tapisserien zur Zielvorstellung erhoben.⁷¹⁷ Solche Bezüge in der Bewertung von Tapisserien lassen sich auch im frankophonen Bereich aufzeigen.⁷¹⁸

Wurde bisher eine enge Textbindung der Tapisserien konstatiert, so lässt sich bei einem weiter ausgreifenden Blick auf das Medium beobachten, wie sich die ursprüngliche

714 Die Tapisserien boten sich auch aufgrund ihrer variablen Hängung in großen Repräsentationsräumen als Ort der Kommunikation an; Olson 2013, S. 6, verweist auf Quellen aus der Zeit Heinrichs VIII., nach denen die bei einer freien Hängung entstehenden Nischen genutzt wurden für Versteckspiele, Konversationen und profanere Verrichtungen des höfischen Alltags.

715 Auf diesen Zusammenhang verweist auch Delmarcel 1999, S. 147, oder, wie François Rigolot formuliert: „Les peintres n’ont plus le monopole du dessin et de la couleur“. Vgl. Rigolot 1982, S. 39.

716 Vgl. vor allem Kap. 3.6 und 3.7.

717 Olson 2008, und Olson 2013.

718 Noch Rémy de Belleau liefert mit seiner Tapisserie von *Gombault et Macee* um 1560 eine detaillierte Beschreibung eines einst real existierenden Werkes, vgl. Eckhardt 1969. In seinen Schriften werden im Übrigen auch noch andere zeitgenössische Kunstwerke geschildert.

Textaffinität der Tapiserie im Laufe der Zeit veränderte und wie sie sich möglicherweise an die unterschiedlichen Interessen der Auftraggeber anpasste. Es entstanden zunehmend gewebte Kondensate hochkomplexer allegorischer Ausgangstexte, deren zahlreiche Inschriften die Vorlage nicht nur zitieren, sondern sie auch variieren beziehungsweise kommentieren. Schon ab 1500 weisen Kompilationen allegorischer Bildthemen im Stil von Vorlagenbüchern darauf hin, dass die Sujets manch allegorischer Bildteppiche (und anderer Medien) nicht mehr aus Originaltexten, sondern aus einer vorgefertigten Zusammenstellung gewählt wurden. Eugène Müntz zeigte bereits die Bedeutung der *Dictz moraux pour mettre en tapisserie* auf, die dem *Rhétoricien* Henri Baude zugeschrieben werden und die eben nicht nur für die Entstehung von Tapisseries, sondern auch von Wandmalereien von Bedeutung waren.⁷¹⁹ Diese mit anderen Materialien als „Recueil Robertet“ mehrfach kopierte und mit Miniaturen ausgestattete Schrift enthält Aufbereitungen mythologischer und allegorischer Bildthemen sowie Spruchweisheiten, die explizit für die Umsetzung in Tapiserie gedacht waren. Dabei lässt sich zugleich ein Wandel der Autorenfigur im Bild nachvollziehen: Zunächst noch in körperlicher Präsenz eng mit dem eigenen Text verknüpft, wie etwa in den genannten Beispielen der Hirschjagd, der *Honores-Reihe* und dem Fragment des *Rosenromans*, zeigt sich nach Andreas Bässler hier, wie die auktoriale Figur aus den allegorischen Kompositionen verschwindet, um schließlich nur noch in den Beischriften implizit mitgedacht zu werden.⁷²⁰ Zur Bedeutung des Autorenporträts bzw. seinem Verschwinden aus den Bildteppichen vom 15. bis zum 16. Jahrhundert finden sich bisher kaum Überlegungen, obwohl dieses Detail für die Wirkung allegorischer Sujets auf das zumeist höfische Publikum von eminenter Bedeutung ist, zeigt es doch, dass es sich bei allegorischen Tapisseries weniger um die Veranschaulichung einer Bilderzählung denn um die kostspielige Inszenierung eines Textes handelt, bei der die Figur des Autors einen Platz in der Tapiserie zugewiesen bekommt. Ob eine Tapiserie sich als gewirkte Variante eines literarischen Werks zu erkennen gibt oder ob ein allegorisches Bildthema auf Basis allgemeinverständlicher Komponenten vermittelt wird, muss im Umgang mit

719 Müntz 1902, ebenso in Nicolas la Chesnaye: *La Condamnation de Banquet* (Hgg. Koopmans / Verhuyck 1991), S. 35, verweisen die Herausgeber auf weitere Kompositionen dieser Art, sie nennen zudem noch Rémy Belleau als Autor solcher Kompositionsstückchen, wie sie Henri Baude vorlegte. Vgl. Scoumanne 1959. Zu BnF, Ms. fr. 24461: Kat. Ausst. Paris 2010, S. 290, Nr. 145.

720 Vgl. BnF, Ms. fr. 24461. Bässler 2009, S. 272, verweist auf weitere Handschriften mit Beschreibungen der Bildthemen in A: Paris, BnF, Ms. fr. 1716, fol. 47–67; B: Paris, BnF, Ms. fr. n. acq. 10262, fol. 45–60; C: Chantilly, Musée Condé, Ms. 510, fol. 55; D: Paris, BnF, Ms. fr. 24461, fol. 39–67; E: Chantilly, Musée Condé, Ms. 509, fol. 40; F: Paris, BnF, Ms. fr. 12490, fol. 118–122; G: Paris, BnF, Ms. fr. 1717, fol. 57f. Zur Handschrift BnF, Ms. fr. 24461 vgl. Grove 2001. Bereits Müntz 1902, S. 96, verweist auf die *Dictz moraux pour mettre en tapisserie* oder den „Recueil Robertet“, wie ihn Ziegler 2020 bezeichnet.

4.2 Gewebte Texte: Tapisserien

den Bildteppichen durchaus eine Rolle gespielt haben. Im ersten Fall ist die Tapisserie auch als intellektuelles Statement des Besitzers zu einem größeren literarischen Werk lesbar, im anderen Fall sind es einzelne und miteinander kombinierbare Sujets, die beliebig platziert werden konnten.

Dass allegorische Literatur konfektioniert werden konnte, zeigt die Serie von allegorischen und mythologischen Zeichnungen, die als Vorlagen für verschiedenste Kunstwerke dienen sollten. Die beachtliche Verbreitung der *Dictz moraux* durch Abschriften beweist, dass es sich nicht um eine marginale Erscheinung handelt. Und so ist insbesondere der Überlieferungskontext dieser Sammlung an Bildmotiven aufschlussreich. In der Handschrift BnF, Ms. fr. 12490 etwa sind neben diesen *Dictz moraux*, die explizit als Vorlagen für eine bildliche Umsetzung ausgewiesen sind, diverse literarische Texte zusammengefasst. Unter anderem finden sich dort die *Trionfi* Petrarcas in einer französischen Version sowie Werke prominenter französischer Dichter.⁷²¹ Das bedeutet nicht, dass die von Henri Baude komponierte Sammlung von Bildsujets weniger anspruchsvoll als ein literarischer Originaltext gewesen wäre. Die Grenzen zwischen einem literarischen Text und einer Vorlage für Bildwerke waren fließend, und es ist zu vermuten, dass in der zeitgenössischen Perspektive Baudes *Dictz moraux* nicht als Musterbuch wahrgenommen wurden. Erst in einer Zusammenschau der diversen Texte und illustrierten Manuskripte, die textile Kunstwerke detailliert beschreiben und skizzieren, zeigt sich, wie eng die Verbindung zwischen der Anfertigung von Texten und repräsentativen Textilien tatsächlich war.

Ein weiterer bedeutender Aspekt ist die Nachwirkung literarischer Werke, die sich in Tapisserien niederschlägt. Die Bedeutung eines Textes lässt sich auch daran ablesen, dass er noch ein, zwei Jahrhunderte später als Vorlage für Bildwerkereien ausgewählt wurde. Die Analyse der erhaltenen Inventare und überlieferten Objekte zeigt, dass manche allegorischen Werke eine weitaus längere Wirkung hatten, als es die handschriftliche Überlieferungslage vermuten ließe. Wenn Christine de Pizan mit ihrem *Livre de la Cité des Dames* noch am englischen Hof des 16. Jahrhunderts in Form eines Tapisserie-Zyklus große Wertschätzung erfuhr und sich mehrere Bildzyklen in den Besitztümern hochrangiger europäischer Adliger befanden, so lässt sich daran erahnen, wie komplex die literarischen Interessen und medialen Verflechtungen gewesen sein müssen, die sich heute nur noch ansatzweise über Quellenrecherchen aufspüren lassen, da die Tapisserien allesamt verloren sind.⁷²² Die Personifikationen der *Cité des Dames*,

721 BnF, Ms. fr. 12490. Enthalten sind neben Henri Baudes „Plusieurs diz pour faire tapisserie“ und den „Triumphes de Petrarche“ verschiedene „Poésies“ von Jean Robertet; Georges Chastellain, Guillaume Crestin, François Villon, Jean Molinet, Octovien de Saint-Gelais und Clément Marot.

722 Vgl. Bell 2004, ebenso Olson 2008, S. 11f. Suzanne Groag Bell hat sechs weitere Serien recherchiert, sie befanden sich u. a. im Besitz von Margarete von Österreich, Luise von Savoyen

die Christine um 1400 schuf, begegneten offenbar noch nach langer Zeit in einem neuen Kontext und regten möglicherweise ihrerseits neue allegorische Zusammenhänge an.⁷²³

Die Verdichtung allegorischer Bildthemen erfolgte in kostspieligen Medien wie der Tapiserie vor allem durch die Fokussierung auf Personifikationen. Ohne Inschriften, ohne Kenntnis der zitierten literarischen Vorlage ist ein Erkennen des Bildthemas oft kaum möglich, vielleicht auch gar nicht intendiert.⁷²⁴ Die in den gewebten Allegorien angedeuteten Handlungssequenzen erscheinen so minimal, dass die Tapiserie als eine Art Ikonotext fungiert. Der Inventionsprozess, den Memling etwa in seiner Tafel sichtbar machte, verteilt sich bei der Tapiserie auf die Trias von Betrachter, Konzeptor und Autor. Die oft lebensgroßen Personifikationen, die auf vielen Tapisseries des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts begegnen, geben sich als Teil eines literarischen Diskurses zu erkennen und werden insofern erst durch die Interaktion eines vorgebildeten Publikums wirksam. Auch dies ist ein Zeichen, dass Personifikationen immer noch ein hochaktuelles Thema waren – zumal sie sich nun mit dem neuen humanistischen Interesse für Hieroglyphen, Embleme und andere Arten von Sinnbildern verbanden. Die Aufarbeitung antiken Quellenmaterials in größerem und in kleinem Format (wie etwa auf Medaillennrückseiten mit zahlreichen antiken Personifikationen) spielte hier ebenfalls eine Rolle.⁷²⁵ Spätestens mit der endgültigen Etablierung des Buchdrucks hatten dann aber Vorlagenbücher Hochkonjunktur, die allegorische Bildthemen auf- bzw. vorbereiteten, und so warb auch Gilles Corrozet im Vorwort seiner *Hécatomgraphie* von 1544 damit, dass jeder Nutzer Anregung für seine Phantasie fände: „Chascune hystoire est d’ymage illustrée Aussy pourront ymagers et tailleurs, Paintres, brodeurs, orfèvres, esmailleurs, Prendre en ce livre aulcune fantaisie.“⁷²⁶

und Anne von Bretagne. Möglicherweise liegt hier auch eine Reaktion auf die *Quèrelle des Femmes* vor, wie sie *Les controverses du sexe masculin et foeminin* hervorriefen, dazu Warner 2013, S. 109f.

723 Selbst vorgeblich flüchtige Ereignisse konnten durch die Umsetzung in das aufwendige und kostspielige Medium fixiert und retrospektiv interpretiert werden. Die heute in den Uffizien erhaltene Serie der Valois-Tapisseries, die nur auf den ersten Blick eine Momentaufnahme von höfischen Festivitäten und allegorischen Tableaus aus der Regierungszeit Karls IX. visualisieren, sind ein Beispiel dafür. Die ikonographische Invention, die hier in die Festdekoration gesteckt wurde, um politische Akzente zu setzen, erfährt durch eine mediale Umwandlung von ephemerer Festdekoration zu einem Bildteppich eine enorme Bedeutungssteigerung. Vgl. Yates 1959; Kociszewska 2016.

724 Dafür, dass Tapisseries zu allegorischen Bildthemen angefertigt wurden, gibt es zahlreiche Belege. So sind in Inventaren Titel für in Auftrag gegebene Tapisseries verzeichnet. Erhalten haben sich dagegen nur wenige Objekte. Vgl. Ysselstein 1969.

725 McGowan 2000; McAllister 1968.

726 Notin 2007, S. 339.

4.3 Vom Buch auf die Wand

Ganz ähnlich wie die Tapisserien zeigen auch die Wandmalereien des behandelten Zeitraums oft Allegorien. Hier gibt die allegorische Literatur des späten Mittelalters zahlreiche Fingerzeige, die die Bedeutung dieser Malereien erkennbar werden lassen. Christine de Pizan beschreibt in ihrem *Livre de la Mutacion de Fortune* einen Saal voller Malereien, der mit Personifikationen der *Artes liberales* und der *Artes mechanicae* gefüllt sei.⁷²⁷ Auffallend ist, dass in den Überlieferungsträgern der Bildstatus des Beschriebenen stets sichtbar gemacht wird: Die zugehörigen Buchmalereien übersetzen die Einlassungen des Textes als eine Bild-im-Bild-Darstellung. Christine ist bei der Betrachtung ihrer selbst entworfenen Fiktion zu sehen, wodurch, wie Ursula Peters hervorhebt, „ihre Zugehörigkeit zur externen Ebene auktorialer Ich-Rede“ gezeigt wird.⁷²⁸ Schon in den vielen Illuminationen wird offensichtlich, dass die Personifikationen oftmals als Kunstwerke dargestellt werden und nicht als Projektion der auktorialen Phantasie. Sie bekommen dadurch einen Zwischenstatus zugewiesen, der letztlich die Verwendung von Personifikationen außerhalb von Texten vorantreibt.⁷²⁹ Die Strategien der Anschaulichkeit in allegorischen Schriften weisen nicht nur der Tapiserie, sondern ebenso der Wandmalerei eine wichtige Rolle zu. Diese ekphrastischen Bestandteile reklamieren Erstaunen und Bewunderung auf vielfältige Weise. Kaum ein allegorischer Text kommt im 15. Jahrhundert ohne Hinweis auf ein gemaltes Bild in einem prachtvollen Palast aus. So beschreibt etwa Jean de Courcy in seinem *Chemin de Vaillance* fiktive Malereien der sieben Lebensalter im Palast der Welt.⁷³⁰ Das größte Staunen erregen dabei stets die verschiedenen Möglichkeiten der Augentäuschung und der scheinbaren Lebendigkeit, wie viele Autoren hervorheben. Wie im *Champion des Dames* das Schloss der Venus – herausragendes Werk des Architekten *Mondain Plaisir*, ein Blendwerk mit *Trompe-l'œil* und Ähnlichem – funktionieren auch andere besonders anschauliche Beschreibungen, darunter besonders prominent diejenigen des Jean Lemaire de Belges.⁷³¹

727 Joubert 2007, S. 109, zu den Beschreibungen der Malereien im Palast der Fortuna. Vgl. auch Brownlee 1991. Christine de Pizan: *Le Livre de la mutacion de Fortune* (Hg. Solente 1959–66), Bd. 1, vv. 7098–7106: „Les paremens et les nobleces/En .C. ans ne deviseroie,/ Qui y sont, ne je ne sarroie,/ Non feroit autre, tant soit sage,/ Car ou monde n’a bel ouvrage, Qui la ne soit principaument; [c] / Si est peinte moult richement/D’or et d’azur trestout autour/Et par les pillers fais a tour [...]“

728 Peters 2008, S. 225.

729 Vgl. etwa die in Kap. 3.4. genannten Beispiele.

730 Nievergelt 2012, S. 48.

731 Martin le Franc: *Champion de Dames* (Hg. Deschaux 1999), Bd. 1, hier vv. 1082f; vgl. auch Barbey 1985, S. 42.

Der kostbar ausgemalte Palast ist verbreiteter Topos in der allegorischen Literatur. Doch welche Bedeutung haben die literarischen Malereien für die Zeitgenossen dieser Texte? Festzuhalten ist zunächst, dass die realen Malereien aus dem Untersuchungszeitraum weitaus spärlicher erhalten sind als die Wandmalereien in den allegorischen Texten.⁷³² Dabei ist davon auszugehen, dass den bildreichen Schilderungen in den Texten eine ganze Reihe von realisierten allegorischen Bildprogrammen gegenüberstand. Ein solch seltener Glücksfall hat sich in Lausanne erhalten. Im Château Saint-Maire finden sich zwei Bildzyklen, die vom Besitzer Aymon de Montfalcon in Auftrag gegeben worden waren. Es sind zunächst die bereits vorgestellten *Douze Dames de Rhétorique*, die hier der Textvorlage entsprechend als Wandmalereien erscheinen – insofern sind die zwölf Personifikationen, die das Wesen der Rhetorik abbilden, nicht nur topisch geeignet, auf eine Wand gemalt zu werden, denn zumindest in Lausanne hat man sie realisiert (Abb. 115).⁷³³ Die heute nur noch schlecht erhaltenen und daher schwer erkennbaren Frauenfiguren unterscheiden sich signifikant von den aufwendigen Kompositionen in der Buchmalerei, sie scheinen mehr ein literarisches Zitat als eine Umsetzung des Textes zu sein. Die *enseignes*, die Selbstbeschreibungen der Personifikationen, die analog zum Attribut eingesetzt werden, bilden einen wesentlichen Bestandteil der Wandmalereien. *Gravité de Sens* etwa ist in ihrer Beschreibung, die auf der weißen Beischrift zu erkennen ist, wie in einen Mantel gehüllt. Mit ihrer rechten Hand zeigt sie auf das lateinische Zitat aus Psalm 16,5, mit dem auch im überlieferten Text die *enseigne* dieser Figur beginnt: „Dirigit dominus gressus meos in semitis suis.“⁷³⁴ Die Malereien verweisen so offensichtlich auf einen vorgängigen Text. Eine erzählerische Anordnung wird hingegen nicht angestrebt, denn die Frauenfiguren folgen vor allem einer symmetrischen Anordnung im Raum: Sie stehen den allegorischen Frauenfiguren eines weiteren bekannten Tugendkanons auf der anderen Seite gegenüber, den Alain Chartier im *Bréviaire des Nobles*⁷³⁵ entworfen hatte. Diese Figuren unterscheiden sich in der Wandmalerei nicht auffällig von den *Douze Dames de Rhétorique*. Die beiden für die Konzeption der Wandmalereien herangezogenen Texte passen vor allem strukturell zusammen. Auch im *Bréviaire des Nobles* werden mehrere tugendhafte Frauenfiguren vorgestellt, die insgesamt das Wesen der *Noblesse* abbilden sollen. Die Ikonographie

732 Sporadisch begegnen Reste von allegorischen Bildprogrammen in kleineren Kirchen: Eine Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern, die auf verschiedenen Tieren reiten, findet sich als Wandmalerei in Plampinet, Notre Dame des Graces (letztes Drittel 15. Jahrhundert).

733 Zu diesem Text und seinen Illustrationen vgl. Kap. 3.7, zu den Wandmalereien Mühlethaler 2007; Straub 2018.

734 George Chastelain / Jean Robertet / Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), 17/1–2, vgl. ebd., S. 144, Anm. 175, entsprechend zur Vulgata, Psalm 16,5: „Perfice gressus meos in semitis tuis, ut non moveantur vestigia mea.“

735 Alain Chartiers *Bréviaire des Nobles* findet sich ediert in Alain Chartier: *Poèmes* (Ed. Laidlaw 1988), S. 196–210; dazu auch Jonen 1974; Rice 1954.

4.3 Vom Buch auf die Wand



Abb. 115 *Precieuse Possession, Douze Dames de Rhétorique*, 15. Jahrhundert, Wandmalerei in Lausanne, Château Saint Maire.

dieses Freskenzyklus hat kaum etwas mit den illustrierten Handschriften gemeinsam, in denen die Personifikationen mit hoher Präzision und Raffinesse von den literarischen Beschreibungen in eine visuelle *enseigne* transferiert wurden – und so zeigt sich an diesem Punkt ein grundlegender Funktionsunterschied.⁷³⁶ Die Fresken in Lausanne im Château Saint-Maire zeigen keinerlei narrativen Zusammenhang, sondern bauen ganz auf der Kenntnis der in den Textvorlagen behandelten Personifikationen auf, die sogar Sequenzen aus der literarischen Vorlage als *enseignes* bei sich halten. Sie sind damit zunächst ein Bekenntnis der literarischen Interessen der Auftraggeber.⁷³⁷

Von den berühmten Galerien in Fontainebleau und einigen anderen, weniger zentral gelegenen Schlössern abgesehen weiß man heute wenig über die Wandmalereien, die allegorische und mythologische Bildthemen perpetuierten. Die erhaltenen

⁷³⁶ Vgl. etwa zum *Bréviaire des Nobles* Charron 2013.

⁷³⁷ Bei der Frage nach den Auswahlkriterien der Vorlagen ist jedoch Vorsicht geboten. Wenn den *Douze Dames de Rhétorique* Alain Chartiers *Breviaire des Nobles* gegenübergestellt wird, so stand bei der Auswahl des Freskenprogramms möglicherweise die numerische Harmonie im Vordergrund, weniger die spezifische Eignung der Bildprogramme für die Bewohner.

Malereien gewähren nur bruchstückhafte Einblicke in die Bildwelt, die sich zwischen Texten und realen Malereien entspannte. Einige wenige erhaltene Fragmente offenbaren, dass die gewählten Bildthemen ganz ähnlich wie die zeitgleich entstandenen Tapisserien gestaltet waren, was sich nicht zuletzt mit der Tatsache erklären lässt, dass dieselben Bücher zirkulierten, die komplexe allegorisch-mythologische Thematiken in eine anschauliche Form übersetzten. Anni Regond verweist auf die Verwendung von Kompositionen des „Recueil Robertet“ in der Galerie des Château de Busset – möglicherweise hatte der Autor Baude selbst Verbindungen zum Schlossherrn, der Familie Bourbon-Busset.⁷³⁸ Andreas Bässler nennt zudem die Schlösser Plessis-Bourré und Branzac in Loupiac als weitere Orte, an denen Henri Baudes *Dictz moraulx* in Malerei monumentalisiert wurden.⁷³⁹

Bei diesen fest installierten allegorischen Bildern stellt sich in noch stärkerem Maße als bei den Tapisserien die Frage nach den Nachwirkungen solcher Bildprogramme. Dass die gemalten Allegorien nicht nur als Modeerscheinungen zu sehen sind, sondern auch langfristig Wirkung entfalteten, zeigt die am besten erhaltene profane Wandmalerei mit Personifikationen aus dem 15. Jahrhundert. Es ist ein Fresko der *Artes liberales*, das kurz vor 1500 in Le Puy-en-Velay entstanden sein dürfte und in der Bibliothek der Kathedrale situiert ist.⁷⁴⁰ Die erhaltenen vier Figuren werden jeweils von ihrem prominentesten Vertreter begleitet: die *Grammatica* ist durch Priscian, *Logica* durch Aristoteles, *Rhetorica* durch Cicero und *Musica* durch Tubal charakterisiert (Abb. 116).⁷⁴¹ Die beigefügten Spruchbänder bieten eine Art Selbsterklärung der Personifikationen, wie sie in der rhetorischen Tendenz auch in den Texten der *Rhétoriciens* immer wieder zu finden sind. Der Grammatik etwa werden die Worte „Quicquid agant artes, ego semper praedico partes“ in den Mund gelegt, ähnlich weisen auch die anderen drei Figuren auf ihre Bedeutung hin.⁷⁴² Der Auftrag zur Wandmalerei findet sich in einer lokalen Chronik.⁷⁴³ Hier zeigt sich wie bereits bei der Bildwirkerei, dass die großformatigen Malereien nicht selten

738 Bohat-Regond 1981; vgl. ebenso Regond 1979; Bässler 2003.

739 Bässler 2003, S. 64.

740 Ring 1949; Leblond 2006.

741 Dulau / Albers 2013, S. 257–263. Die Zuordnung von *Artes* und prominenten Hauptvertretern ist auch in einer Variante aus dem Frontispiz einer *Bible historiale* um ca. 1400 bekannt, vgl. dazu Evans, Boethius and an Illustration to the *Bible Historiale* 1967; Evans, Personifications of the “Artes” from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century 1971; ebenso Kap. 2.1.

742 Der Logik ist die Beischrift „Me sine, doctores frustra coluere sorores“, der Rhetorik „Est mihi dicendi ratio, cum flore loquendi“ und der Musik „Invenere locum per me modulamina vocum“ zugewiesen. Vgl. Dulau / Albers 2013, S. 260f.

743 Die Chronik besagt: „Pierre Odin fit faire la librairie de ladite église, la peindre et estauffer ainsi qu’ est présentement“, zit. nach Dulau / Albers 2013, S. 262.

4.3 Vom Buch auf die Wand



Abb. 116 *Artes liberales*, vor 1500, Wandmalerei in Le Puy-en-Velay.

Bindeglied zwischen dem Medium Buch auf der einen Seite und dem höfischen Fest, der Performanz, auf der anderen Seite waren. Quellen aus dem Jahre 1533, die im Zusammenhang mit einem Einzug Königs Franz I. in Puy-en-Velais stehen, erlauben eine Annäherung an die Wahrnehmung dieser Ausstattung. Dazu zählt beispielsweise die Chronik des Étienne Médicis, der eine ausführliche Beschreibung der zu diesem Anlass geschaffenen *tableaux vivants* mit den sieben *Artes liberales* gibt und zudem auf die Fresken in der Bibliothek der Kathedrale verweist, obwohl diese fast 40 Jahre vor den Einzugsfeierlichkeiten entstanden sind.⁷⁴⁴ Auch an dieser Stelle wäre zu überlegen, wie der Dialog über derartige Personifikationen vonstatten ging und inwiefern die gemalten *Artes liberales* zugleich didaktische Funktionen zugewiesen bekamen. Über die spezifischen Verwendungen dieser Fresken lassen sich zwar keine Hinweise finden, doch das Ineinandergreifen der verschiedenen medialen Ausdrucksformen kann man an diesem Beispiel gut nachvollziehen. Es zeigt wiederum die Situierung der Personifikation zwischen Literatur, Malerei und ephemerer Inszenierung. Die Merkmale der vier *artes* in Puy-en-Velais sind auch in der zeitgenössischen Literatur wie in den *Douze Dames de Rhétorique* und ihren *enseignes* zu finden, bei denen hier wie dort die Formulierung der Inschriften an die

⁷⁴⁴ Bohat-Regond 1981, S. 60–62. Für den Hinweis auf den Einzug des französischen Königs danke ich Philippe Cordez, der mich auf die Festlichkeit in Le Puy-en-Velais am 18. Juli 1533 aufmerksam machte. Zu den Feierlichkeiten auch Leblond 2006, S. 375. Dieses Arrangement oder „chaffault“ wurde offenbar durch junge Frauen personifiziert, ebd.: „de jeunes dames, toutes accoutrées de fin taffetas de diverses couleurs, à façons antiques et estranges, et leurs cheveux et testes à gaudailles et coiffes de chaynes d’or et d’autres façons de divers entrelassemens estranges.“

Inszenierung von Personifikationen denken lässt. Auffallend ist darüber hinaus die Belebung dieser Bildformen durch politische Ereignisse wie etwa den Besuch des französischen Königs. Dass (ältere) allegorische Bilder in das aktuelle politische Geschehen einbezogen wurden, spricht möglicherweise ebenso dafür, dass bestimmte Themengruppen sich lang anhaltender Beliebtheit erfreuten.⁷⁴⁵

Doch die großformatigen Allegorien auf Wänden wie auf Tapisserien verdeutlichen, dass das mediale Gefüge der Personifikation von anderen, externen Komponenten bestimmt wurde. Denn als fixe Ausstattungselemente spiegeln die Wandmalereien vor allem die Vorlieben der Auftraggeber, Besitzer und Bewohner – beispielsweise, wenn ganze Serien von Personifikationen aufmarschieren und dabei literarische Vorlagen zitieren.

4.4 Vorbild / Abbild

Neben den genannten großformatigen Anbringungsorten von Personifikationen lässt sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine weitere bedeutsame Komponente benennen, die das Gefüge der Personifikation als Figur zwischen Literatur und Kunst entscheidend verändert. Dass es seit etwa 1500 mit den *Dictz moraux* Vorlagenbücher für das Entwerfen von Allegorien gibt, ist ein wichtiger Schritt für die visuelle Transmission von Personifikationen,⁷⁴⁶ eine zentrale Bedeutung für den Umgang mit Bildallegorien und einzelnen Personifikationen hat jedoch die etwas später einsetzende Weiterentwicklung und Popularisierung der Druckgraphik. Zum einen kommt es nun vor, dass der bis dato übliche Weg: Allegorien und Personifikationen werden primär in den Texten entwickelt und dann in die Bildmedien

745 Die Verbreitung der *Artes liberales* in verschiedenen Medien zu verfolgen (vgl. etwa Verdier 1969) würde auch bedeuten, das mediale Interaktionsfeld zu bedenken, das in Puy-en-Velais offenbar ebenso wie vermutlich bei anderen Wandmalereien – wirkte. Im Château Ancy-le-Franc vermitteln viele Jahre später die Medaillons der *Artes liberales* das neue Selbstbewusstsein bei Zurschaustellung von adliger Bildungsauffassung und Kunstgeschmack: Nicht nur Fragmente von Skulptur, auch eine Leinwand im Hintergrund rechts neben *Geometrie* bilden ein ungewöhnliches Element. In der *Chambre des arts*, die um 1555 entstand, werden die klassischen Personifikationen mit ihren Exempla dargestellt. Neben dem Einfluss stilistischer Errungenschaften aus Fontainebleau, für Ancy-le-Franc natürlich von größter Wichtigkeit, zeigt sich, dass für die fest installierten Fresken auch ephemere Vorlagen denkbar sind. Usher 2013 zeigt bei der Rezeption mythologischer Stoffe diese Interaktion von aktuellem Geschehen, Installationen der Festkultur und den erhaltenen gemalten Galerien in ausgewählten französischen Renaissance-Schlössern auf. Zu Ancy-le-Franc vgl. Barbet-Massin / Frommel 2010. Zur Innenausstattung vgl. Bélime-Droguet 2004.

746 Zu den *Dictz moraux* siehe oben.

4.4 Vorbild/Abbild

übertragen, verkompliziert und in einigen Fällen sogar ganz umgekehrt wird.⁷⁴⁷ Zum anderen kann sich das Verhältnis von präzise benennbarer Bedeutung und Überdeterminiertheit der allegorischen Verkörperungen durch das neue Verhältnis der Medien verschieben.

Eine – wohl anekdotische – Begebenheit, die Barthélemy Aneau als Einleitung seiner 1552 erschienenen *Imagination poétique* schildert, zeigt die neuen Möglichkeiten dieser veränderten Relation von Text und Bild. Im Gespräch mit einem Lyoneser Graveur verweist dieser auf einen Stapel von Vorlagen, die nach beiderlei Dafürhalten keine Bedeutung hätten. Aneau beschließt daraufhin, den Bildern nachträglich durch einen Text (den er schließlich in Latein, Griechisch und Französisch anfertigt) eine Bedeutung zu geben.⁷⁴⁸ Diese retrospektive Bedeutungszuweisung hat eine gewisse Relevanz für die Entstehung allegorischer Bildzyklen, denn das Phänomen der retrospektiven Bedeutungszuweisung tritt damit früher auf, als von der Forschung bisher angenommen. Sie hatte es vor allem mit der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht; als Musterbeispiel dafür gilt Giambolognas Raub der Sabinerinnen, dessen Thema erst nachträglich festgelegt wurde.⁷⁴⁹ Noch wichtiger ist freilich, dass nun bei der Wahl der Vorlagen für viele weitere Kunstwerke und Objekte die Druckgraphik eine Hauptrolle zu spielen beginnt, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts weiter ausdifferenziert. Es lassen sich unzählige Kompositionen mit Personifikationen auf Druckvorlagen zurückführen, die im Unterschied zu den allegorischen Erzählungen des ausgehenden Mittelalters immer in einer gesamteuropäischen Perspektive betrachtet werden müssen.⁷⁵⁰ Beginnt in Frankreich erst in den 1540er Jahren eine spürbare Intensivierung druckgraphischer Tätigkeit, haben sich die Übertragungswege von allegorischen Werken in ganz Europa zu diesem Zeitpunkt bereits merklich verschoben.⁷⁵¹ Und so lässt sich beobachten, dass viele Freskenzyklen, Tapisserien, Emailleobjekte etc. auf Vorlagen aus häufig reproduzierten Drucken zurückzuführen sind. Durch Rückgriffe auf Stiche von Gian Jacopo Caraglio, René Boyvin oder Adriaen Collaert (um nur einige Beispiele zu nennen) entsteht eine ubiquitäre Verfügbarkeit von Vorlagen für Personifikationen und mythologische Figuren. Immer häufiger werden nun Kompositionen, Stilmerkmale und Ikonographien europaweit austauschbar gemacht, und nicht nur die beträchtliche Menge italienischer und niederländischer Werke und Stichserien, die auf einmal übersetzt bzw. adaptiert werden, verändert sukzessive

747 Übergreifend dazu Armstrong 1990; Parshall/Landau (Hgg.) 1994; Kat. Ausst. L. A. 1994; Zorach/Rodini (Hgg.) 2005.

748 Fontaine 1994, S. 67.

749 Cole 2008; vgl. auch die Beiträge in Nagel/Pericolo (Hgg.) 2010.

750 Brown 1995.

751 Vgl. dazu Zerner 1969, Kat. Ausst. L. A. 1994.

die französische Bildwelt.⁷⁵² Dies ist für das 16. Jahrhundert längst erkannt und vorrangig im Zusammenhang mit der Schule von Fontainebleau untersucht worden.⁷⁵³

Für die Personifikationen, die zuvor durch die Feder der Literaten entstanden, bedeutet dies allerdings tiefgreifende Veränderungen. Indem der einst primär an Sprache rückgebundene Kontext der personifizierten Abstrakta nun vorrangig zu einer visuellen, teils ganz von Texten unabhängigen Argumentation wird, fallen Sprachbarrieren weg, die zuvor die Wege manch allegorischer Bildfindung begrenzt hatten.⁷⁵⁴ Die Grundbedingungen der neuen Medien bestimmen die Ausgestaltung der Personifikation, ihr Format, ihre Anzahl und ihre Ausrichtung.⁷⁵⁵

Mit diesen kurzen Einblicken in die Möglichkeiten eines medienspezifischen Umgangs mit Personifikationen lassen sich auch jene Umwälzungen verstehen, die die allegorischen Verkörperungen neben den zeitgleich aufkommenden Emblemen zum mitunter wichtigsten Ausdrucksmittel in den Künsten werden lassen. Das Zeitalter auf den engen literarischen Kontext beschränkter Personifikationen neigt sich dem Ende zu, die ‚Einbahnstraße‘ der allegorischen Verkörperungen, die stets vom Text zum Bild führte, verliert an Bedeutung. Mehr noch: Die mediale Verbreitung von Personifikationen in Tapissereien, Tischgefäßen, in Wandmalerei und Druckgraphik führt immer häufiger zu einer Umkehrung des Weges, vom Bild zurück zum Text. Jedenfalls ist dies die Vorstellung, die etwa Peletier du Mans in seiner *Art poétique* oder auch Ronsard in seinem *Abrégé de l'art poétique* aufrechterhalten, indem ihre Figuren sich an dem orientieren, was sie in der bildenden Kunst gefunden haben.⁷⁵⁶ Insbesondere die Schwierigkeit, die Beschreibung realer wie aus fiktiver Objekte in den Dichtungen der Pléiade auseinanderzuhalten, ist für den Umgang mit den zeitgleich entstandenen Malereien und Skulpturen kennzeichnend.⁷⁵⁷ Die von Françoise Joukovsky beschriebene Mehrdeutigkeit der Kunstbeschreibung zwischen Epideixis und Ekphrasis verdeutlicht dieses Problem für den Rezipienten, wenn die Pléiade-Dichter sowohl aus fiktiven wie realen Kunstwerken gleichsam Ekphrasis entstehen

752 Hier ist ein besonderes Augenmerk auf die Antikenrezeption zu legen, wie sie in mehreren Stichwerken demonstriert wird, vgl. Pfisterer 2012. Zu den niederländischen Stichserien mit Personifikationen vgl. Shamos 2015.

753 Vgl. zusammenfassend Kat. Ausst. L. A. 1994; Brown 1995.

754 McGowan 2000 mit Darlegung der aus Italien übertragenen Quellen.

755 So lässt sich exemplarisch an einer von Bernard Palissy gestalteten Platte zeigen, dass sich die Gestalten um die Hauptpersonifikation der *Temperantia* vor allem dem queroblungen Format anpassen mussten. Insofern war es weniger eine inhaltliche, denn eine formale Entscheidung, passende Gestalten um die Personifikation zu gruppieren. Vgl. dazu Ballot 1924, S. 30, pl. 36; Kat. Louvre. Les Objets d'art 1994, S. 153–154.

756 Perrier 1995. Vgl. auch Meerhof 1986; Joukovsky 1991 zur Rolle der bildenden Künste bei Ronsard und Du Bellay; zu Ronsard vor allem McGowan 1985 und McGowan 2015; Ford 1986 und 1997; Campo 1998; übergreifend auch Lecoq 1975.

757 Vgl. auch Kooji 2004.

4.5 Mobile Objekte

lassen: „Pour la Pléiade, toute description tend plus ou moins à l'ekphrasis, parce que l'intérêt que ces poètes y prennent lui confère ampleur et autonomie: elle devient alors un tableau en soi.“⁷⁵⁸ Zahlreiche Dichter übten sich in Kunstbeschreibungen an existierenden Vorbildern – der Kunsthistoriker Philip Ford verweist auf Pontus de Tyards Entwürfe für das Château d'Anet, das in den *Douze Fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture, et les epigrammes* erwähnt wird.⁷⁵⁹ Dass beispielsweise für die antike *Tabula Cebetis* recht bald in Frankreich Übersetzungen und illustrierte Drucke geschaffen wurden, passt zu dieser Tendenz. Die intensive Auseinandersetzung der Dichtung mit den bildenden Künsten bedeutet insbesondere für das Prinzip Personifikation eine grundlegende Erneuerung.⁷⁶⁰ Doch auch bewegliche und ephemere Objekte eigneten sich für eine Erprobung und Vervielfältigung von Personifikationen.

4.5 Mobile Objekte

Das Ineinandergreifen verschiedener Bildmedien ist für die Wirkmacht von Personifikationen für die Zeitgenossen von großer Bedeutung. Zu den Tapisserien und Wandmalereien, die zumeist komplexe allegorische Texte verhandelten bzw. zeichnerhaft zusammenführten, gesellen sich mit Beginn der Frühen Neuzeit andere Repräsentationsobjekte als Träger allegorischer Personifikationen. Sie hielten vermehrt profane Bildthemen bereit. Kostbare Salzstreuer, Platten und andere Objekte hatten nicht nur einen Platz auf der Tafel oder auf den eigens für die Schau errichteten Kredenzen, sie eigneten sich auch im politisch-diplomatischen Geschenkverkehr.⁷⁶¹ Spätestens ab dem 16. Jahrhundert gerieten sie zur seriell gefertigten Modeerscheinung. Schon im Mittelalter gehören kostbare Tischgefäße zu den wichtigsten Elementen subtiler höfischer Kommunikation, an denen sich künstlerische und technische Invention erproben ließen. Obwohl vergleichsweise wenige dieser fragilen Objekte

758 Joukovsky 1991, S. 130.

759 Ford 1997, S. 13; umfassend Marek 1999, zum Werk des Autors.

760 Diese Mechanismen des Austausches, so scheint es, werden zuerst dort in Bewegung gesetzt, wo sich Texte und Bilder auf neutralem Boden begegnen. Dass die Skulptur für die Invention von Personifikationen in Frankreich noch eine eher untergeordnete Rolle spielte, mag auch darin begründet liegen, dass großformatige und der Öffentlichkeit zugängliche Objekte wenig Spielraum für Ikonographien ließen, die ohne eine leicht verfügbare Textreferenz auskommen mussten. Und so erschöpfen sich hier die Beispiele im üblichen Kanon der Tugenden, die als längst erprobt gelten konnten, so etwa Jacques Du Brœucqs Kanon der Tugenden, die den ca. 1540/1549 erbauten Chorraum der Stiftskirche in Mons zieren. Dazu vgl. Kavalari 1994, S. 348–381.

761 Beispiele etwa bei Bimbenet-Privat 2011, S. 57–65. Brown 2011, S. 34, analysiert ein venezianisches Banquett für Anne de Foix, bei dem mythologische Gestalten und u. a. eine nackte Sirene die jeweiligen Gänge als ephemere Aufbauten (wohl aus Zuckerwerk u. a.) zierten.

erhalten sind, ist an diesem Kleinformat sehr präzise der damalige Stand von Kunst und Technik zu erkennen.⁷⁶² Die Emaille-Kunstwerke des späten 15. und vor allem des 16. Jahrhunderts sind zwar weniger ein Ort ikonographischer denn technischer Invention, in ihrer Perpetuierung gängiger Bildthemen sind sie für das Gesamtbild allegorischer Repräsentationen aber nicht weniger wichtig. Vor allem in Limoges als dem wichtigsten Produktionsort dieser Objekte spezialisierte man sich zunächst auf die Vermittlung grundlegender mythologischer Bildthemen und Allegorien, die großenteils auf verbreitete Stichvorlagen zurückgehen.⁷⁶³

In der politisch-sozialen Kommunikation werden diese Tischkunstwerke zu einem wichtigen Bindeglied in der Zusammenführung von allegorischer Tugenddarstellung und Besitzer (oder Beschenktem). Erstmals lässt sich hier sehr deutlich der ausschließlich visuelle Übertragungsweg von Personifikationen bzw. mythologischen Figuren nachvollziehen. Die literarischen Inventionen, deren Weg in die Buchmalerei und andere Medien in den vorangegangenen Kapiteln nachgezeichnet wurde, werden nun oftmals von künstlerischer Invention und Reproduktion abgelöst. Die entscheidenden Veränderungen ereignen sich vor allem im Verlauf des 16. Jahrhunderts, wie an dieser Stelle nur exemplarisch ausgeführt werden soll: Wenn die Göttin Ops nach der Stichvorlage Caraglios in verschiedenen Kleinobjekten ein Leben als personifizierte *Abundantia* führt, zeigt sich, dass hier andere Prioritäten bei der Schöpfung von Personifikationen gesetzt werden (Abb. 117). Das Medaillon zeigt eine Verkörperung der *Abundantia*, die inmitten von zahlreichen Putti mit dem Füllhorn attribuiert ist und mit einem Griff an ihre Brüste Milch zu vergießen scheint. Das Werk Léonard Limousins von ca. 1540 orientiert sich offenkundig an dem populären Stich Caraglios aus der Serie der antiken Götter (Abb. 118).⁷⁶⁴ Die Übergänge zwischen antiker Göttin und abstrakter Personifikation sind auch nach zeitgenössischen Interpretationen fließend. Die Semantisierung der Figur mit einerseits mythologischen Komponenten, andererseits mit polyvalenten allegorischen Elementen ist ein bedeutsamer Schritt, der die Anschlussfähigkeit von Personifikationen in verschiedene Kontexte garantiert.

Wie viele seiner Zeitgenossen hat der Emailleur die Stichvorlage mehrfach benutzt. Bemerkenswert ist indes, dass er unterschiedliche Akzentuierungen setzte. Die

762 Verschiedene Objekte nennt etwa Buettner 2001.

763 Vgl. u. a. Wardropper 2004. Signifikant ähnlich erscheint auch eine Gruppe von Emaille-Kerzenleuchtern, die auf der Oberseite das Porträt des bzw. der jeweiligen Adligen und auf den anderen Flächen mythologische Szenen bzw. Tugenden zeigt, um damit die Tugenden des Porträtierten hervorzuheben. Daneben werden auch standardisierte Motive der christlichen Ikonographie verbreitet.

764 Das Objekt ist aus der Sammlung Lady Mount, vgl. Verdier 1967, Nr. 104. Die Orientierung an Caraglios Stichen nach Rosso Fiorentino war sehr verbreitet, dazu zusammenfassend Beyssi-Cassan 2006, bes. S. 190.

4.5 Mobile Objekte

Abb. 117 Guiseppe Caraglio: *Ops*, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, 21,5 × 11 cm London, British Museum, Inv. Nr. 1853,0709.93.



Abb. 118 Leonard Limousin: *Abundantia*, 1540–1549, 22,3 cm Ø, Baltimore, MD, Walters Art Museum.

dargestellte Nackte ist dadurch sowohl Verkörperung eines abstrakten Begriffes als auch antike Gottheit. Bedeutung wird in diesem Fall durch die visuellen Parallelen produziert. Damit wird genau das, was Barthélemy Aneau ironisch formuliert hat, nunmehr zur Grundvoraussetzung bei der Erschaffung von Personifikationen im Bild: Die Zuweisung des Begriffs an die Figur erfolgt retrospektiv.

Die Verwendung allegorischer Bildthemen und die fast ornamentale Integration von Personifikationen in verschiedene Arten von Prunkgeschirr mögen auf den ersten Blick vielleicht keine allzu großen Neuerungen in die Bildwelt einbringen. Jedoch erzeugt allein die Perpetuierung von wenigen Motiven den Effekt, dass bestimmte Figuren einen weitaus höheren Bekanntheits- und Verbreitungsgrad erlangen, als dies zuvor durch die Tafelmalerei oder Tapisserie der Fall gewesen ist. Figuren wie Ops/*Abundantia* sind aufgrund ihrer Haltung und Körperform kopierwürdig, ohne dass ihre Bedeutung zwingend mittransportiert werden muss – die abstrakten Verkörperungen, die im Endergebnis für den Betrachter entstehen, erscheinen teils sogar als ‚Nebeneffekt‘. Dieses Zitieren von Vorlagen lässt sich bei vielen Kleinobjekten beobachten. Manche Keramikwerke scheinen dabei nicht nur einzelne Figuren, sondern sogar druckgraphische Vorlagen der Zeit zu imitieren – bis hin zur Übernahme des erklärenden Textes, wie Bernard Palissys Keramik mit einer Allegorie des Wassers zeigt (Abb. 119).⁷⁶⁵ Die auf einen Stich von Raphaël Sadeler zurückgehende Anordnung nimmt die Merkmale des Kupferstichs auf, und die umlaufende Schrift, die der Erklärung der Allegorie gilt, verweist auf die Provenienz dieser Konzeption aus der Druckgraphik. So verschiebt sich zumindest in einigen Medien der Inventionsprozess der Personifikation. Gut nachvollziehen lässt sich dies an den verschiedenen Adaptationen der Nymphe von Fontainebleau.⁷⁶⁶ Nicht mehr nur attributiv zu lesende Elemente bestimmen die Figuren, sondern primär der Entwurf eines idealschönen Körpers.

Parallel zu den bisher vorgestellten Medien begegnen Personifikationen seit dem 15. Jahrhundert vermehrt auch in einem anderen Kontext, nämlich als bewegte und vergängliche Bilder in Aufführungen, die als Bindeglied alle bisher genannten Erscheinungsorte der Personifikation zusammenführen.

765 Vgl. dazu auch Usher 2013, S. 14. Amico 1996, S. 37–40, verweist auf die Übernahme dieser Komposition aus einem Stich von Raphaël Sadeler.

766 Amico 1996, S. 37–40, beschreibt die Bearbeitungen des Motivs durch Bernard Palissy, René Boyvin, Pierre Milan und andere.

4.6 Performativität

Wie bereits mit Verweis auf Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* beschrieben, gewinnt seit dem ausgehenden Mittelalter die performative Vermittlung von Personifikationen an Relevanz. Sie ist zunächst als Text, dann auch als Moraltheater nachweisbar.⁷⁶⁷ Einen deutlichen Zuwachs solcher Darbietungen gibt es vor allem ab dem Ende des 15. Jahrhunderts.⁷⁶⁸ Hier werden dem Prinzip Personifikation zweierlei Aspekte zugefügt.

Zum einen ist es die Verbindung von Ort und Figur, die sowohl in religiösen als auch in profanen Aufführungen ausgespielt wurde: Nicht selten bestimmt die urbane Topographie die Figuren, die in den einzelnen Stücken auftreten. Öffentliche Schauspiele fanden in allen größeren französischen Städten statt. In Paris lässt sich die Überlagerung von Allegorie und Ort am besten erkennen, sind doch zahlreiche Ereignisse gut dokumentiert. In der *Moralité à cinq personnages* von 1484/85 werden beispielsweise ganz bewusst Personifikationen und Orte der Stadt zusammengeführt. Das Stück kreist um die *Fontaine du Ponceau* bzw. *Fontaine de la Reine* und gruppiert die entsprechenden Personifikationen um diese Orte.⁷⁶⁹ Die *Fontaine du Ponceau* figuriert noch viele Jahre später in allen wichtigen Herrschereinzügen der Stadt an prominenter Stelle. In der genannten *Moralité* wird die Quellen-Metaphorik für eine Eloge auf die Stadt Paris verwendet, die mit der mythologischen Figur des Paris durch fünf Figuren verbunden ist.⁷⁷⁰

Zum anderen ist die Art und Weise von Bedeutung, wie die Theaterrollen der Personifikationen in den Stücken besetzt wurden. Im religiösen Kontext organisierte Mysterienspiele und Moraltheater hatten bereits für eine Popularisierung von Personifikationen gesorgt. Nicht zuletzt durch die besondere Aufführungspraxis erhielt

767 Der Begriff ‚Performativität‘ wird den vorliegenden Phänomenen umfassender gerecht als jener der ‚Theatralität‘. Zum Begriff der Performativität sei auf die Deutungen vor allem von Fischer-Lichte 2012 verwiesen (bes. S. 27–29).

768 Vgl. den Beitrag von Eichberger 1988, der die Bedeutung der *Tableaux vivants* für die Bildkultur hervorhebt.

769 Die *Fontaine du ponceau* hat offenbar anlässlich des Einzugs Ludwigs XI. nach Paris eine gewisse Berühmtheit erlangt. Dort gab es zu diesem Zeitpunkt ein spektakuläres *Tableau vivant* mit nackten Sirenen, die den König begrüßten. Vgl. dazu Duval 1828, S. 75; *Moralité à cinq personnages* (Hg. Blanchard 1988), S. 29f. Die *Fontaine du Ponceau* wird auch zum Einzug Mary Tudors 1514 von drei Grazien (als drei Tugenden) an einer Quelle mit der Lilie Frankreichs inszeniert, vgl. BL, Cotton Vespasian B. II, fol. 6r.

770 *Moralité à cinq personnages* (Hg. Blanchard 1988), S. 29. So entstand vermutlich die *Moralité à cinq personnages*, die den Dialog eines kleinen und eines großen Hirten inszeniert, le Petit und le Grand, für einen ganz bestimmten Ort in Paris in der Rue Saint Denis. Geplant war das Stück wohl für den Einzug Karls VIII. 1484, und auch ein zeitgenössischer Verweis auf die frühere Nutzung des Ortes existiert, wie Guenée/Lehoux 1968, S. 112f., beschreiben.

4.6 Performativität

diese Erscheinungsform jedoch eine ganz eigene Dynamik. So mussten die Personifikationen in den *Moralités* vermutlich überwiegend von männlichen Schauspielern verkörpert werden. Die Präsenz weiblicher Tugendfiguren in den Textvorlagen, wie sie ironisch bereits in Guillaume de Digullevilles *Pilgerreise* konstatiert wird, mag insbesondere dadurch ins Auge gefallen sein, dass viele dieser Figuren von Knaben gespielt wurden.⁷⁷¹ Möglicherweise wurde für die Zuschauer sogar teils mit der Differenz zwischen verkörperter Tugend bzw. Laster und dem unter der Maskerade verborgenen Menschen kalkuliert, um der Darbietung mehr Attraktivität zu verleihen.⁷⁷² Derlei Formen des *cross-dressing* gaben sowohl bei religiösen als auch profanen Spielen immer wieder Anlass zu spöttischen oder zumindest erstaunten Bemerkungen, und noch 1540 konstatiert mit subtiler Verwunderung ein spanischer Bericht zum Einzug Karls V. in Paris, dass die personifizierte Gestalt des Friedens von einem als Frau verkleideten Knaben verkörpert wurde.⁷⁷³ Dass Männer diese abstrakten Verkörperungen dominierten, regte zugleich zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit männlichen und weiblichen Tugenden an. Auch das praktizierte *cross-dressing* bei allegorischen Theaterstücken mag die Diskussion über die geschlechtsspezifische Komponente der Tugenden befeuert haben. In einer französischen Übersetzung Giovanni Boccaccios von 1493 ist eine Bemerkung hinzugefügt, die diese Vermittlung von Tugenden als weibliche Körper hervorhebt. Sie unterstreicht damit die Existenz spezifisch männlicher und spezifisch weiblicher Tugendeigenschaften (wir erinnern uns an Kernargumente des Streits um den *Rosenroman*).⁷⁷⁴

Dass seit dem 15. Jahrhundert verschiedene Arten des Schauspiels mit allegorischen Figuren stattfanden, die sich nur schwer in eine bestimmte Gattung fügen lassen, spielt für die hier verfolgten Fragestellungen eine untergeordnete Rolle.⁷⁷⁵ Personifikationen begegnen sowohl im religiösen als auch im profanen Theater, in politisch bedeutsamen Einzügen wie auch in vielen weiteren Kontexten, kurzum: Sie sind jedem Zeitgenossen

771 Dazu s. o., Kap. 2.2, Anm. 264 und 265.

772 Vgl. Rastall 1985; Normington 2004, hier bes. S. 55. Auch Doudet 2008 verweist immer wieder auf das Spannungsfeld zwischen Personifikation und darunter verborgener Person.

773 Zit. n. Renaissance Festival Books, BL, C.62.c.10 (n. p., n. d.) „Et vn jardin con vna letra en frances / en el qual estaua vn mancebo vestido como muger que era la paz muy bien vestido come la letra / en la qual suplicaua la paz al emperador defendiesse aquel Castillo / y a el se encomendaua. El gra[n]de y muy sumptuoso recibimiento que hizieron en la gran cibdad de Paris: al inuictissimo Emperador y rey nuestro señor.“

774 Darauf verweist Brown 2011, S. 125, mit einem Auszug aus Antoine Vérards Übersetzung von 1493 der *Nobles cleres et dames*: „Affin que vous, mas tresredoubtee dame, ayez matiere de repliquer et alleguer les nobles et celebrables vertuz qui ont esté par cy devant ou sexe feminin: quant les princes et seigneurs du royaume vouldroient, en devisant devant vostre illustre majesté, proposer les beaux faiz et vertuz des hommes a la diminution des louables vertuz des dames.“

775 Doudet 2008.

in irgendeiner Form präsent.⁷⁷⁶ Dabei erweist sich die grundsätzliche Unterscheidung profaner und religiöser Sphären vor allem für die visuell vermittelten Personifikationen als irreführend, da gerade die performativen allegorischen Darbietungen als Kontaktzonen dieser Bereiche fungieren. Die religiösen Darbietungen im öffentlichen Raum bildeten im 15. Jahrhundert vielleicht die Voraussetzung für spätere Aufführungen mit politischen Inhalten und sorgten für eine große Verbreitung verschiedenster Personifikationen im kollektiven Gedächtnis, doch letztlich sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Aufführungsformen und -zwecken fließend.

Durch die Einzüge und Rollenspiele im Kontext höfischer Feste im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts findet eine entscheidende Diversifizierung der allegorischen Ausdrucksformen statt. Es ist die Zeit, in der die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Medien zirkulieren und dem Publikum vorgestellt werden; belebte Personifikationen im Schauspiel werden mit gemalten oder plastisch dargebotenen Personifikationen kontrastiert.⁷⁷⁷ Gilt dies ganz explizit für die Tapissereien und bemalten Tücher, die etwa bei festlichen Großereignissen ausgestellt wurden,⁷⁷⁸ darf nicht vergessen werden, dass auch kostbare Tischobjekte diese allegorischen Bildthemen vermittelten. Neben der Pluralisierung der Medien findet auch eine topographische Ausweitung allegorischer Formensprache statt: Gerade durch den Repräsentationscharakter politischer Ereignisse kommen Bildfindungen zur Anwendung, die nicht nur auf französische Text- und Bildtraditionen rekurrieren.⁷⁷⁹ Es treten dabei Aspekte hervor, die den neuen Anwendungsbereichen der Personifikation in der politischen Kommunikation geschuldet sind.

776 Blanchard 2003, S. 476, beschreibt etwa die Funktionsweise der Tableaus, die sich erst beim Vorbeischreiten des Königs bzw. der Königin zu beleben beginnen.

777 Zu den Einzugsfeierlichkeiten der französischen Könige und den dabei verwendeten allegorischen Tableaus vgl. u. a. Blanchard 2003; Kipling 1998; Guinée/Lehoux 1968; Bryant 1986; Strong 1984; Jacquot (Hg.) 1959, 1960 und 1975. – Eichberger 1988 vermerkt, dass zwischen Einzügen und Hoffesten insofern ein signifikanter Unterschied in der Wahrnehmung der Bewerke bestehe, als bei den Festen die Teilnehmer vor allem Zuschauer seien und die Aktivitäten weitgehend Schauspielern und Akrobaten überlassen würden. Allerdings zeigt eine umfassende Lektüre von Schilderungen dieser Ereignisse, dass auch hier keine klare Trennung möglich ist.

778 Vgl. Inventare oder spätere Rekonstruktionen, die die im Moraltheater verwendeten Materialien auflisten, wie etwa Paris 1843. Doudet 2005, S. 123, betont die Bedeutung der Kostüme im Moraltheater, die ihrerseits zur Argumentationsfläche werden.

779 Allein der Beginn der Verbreitung von Petrarcas berühmten und schon kurz nach der Übersetzung ins Französische äußerst beliebten *Trionfi* in der französischen Buchmalerei und im Festwesen zeigt einen Wandel in der Situierung von Personifikationen an (dazu u. a. Wintroub 2006, S. 67). So werden auf diesem Wege auch die visuellen Formen der *Trionfi* in Frankreich übernommen und variiert – dies möglicherweise weniger durch die Verbreitung von neuen Übersetzungen der in Italien längst kanonischen Texte, sondern wohl auch durch eine symbolische Konkurrenzsituation, die sich vor allem durch die Versuche Frankreichs, in Italien Macht zu gewinnen, erkennen lässt. Vgl. auch Siguret 2004, hier insbesondere S. 108 und 120.

4.7 Kostümierung

Vor allem durch die performative Einbindung verändert sich die Wahrnehmung von Personifikationen grundlegend. Bei einer öffentlichen Aufführung entwickeln die Kostbarkeit der Kostüme, der Abwechslungsreichtum und die überraschenden Maskeraden über den Inhalt hinaus immer auch eine eigene Dynamik.⁷⁸⁰ Intensiv untersucht wurde, welche Bedeutung und besondere Aufgabe zu dieser Zeit der Farbe und Form der Kleidung zukam. Selbstverständlich wurde Kleidung schon vor und über die allegorischen Kontexte hinaus als Argumentationsfläche benutzt. Modisch auffällige Personifikationen begegneten jedoch freilich schon seit einem längeren Zeitraum in der Buchmalerei, und auch hier bestehen Überlegungen, beispielsweise die bereits erwähnten *Douze Dames de Rhétorique* im Zusammenhang mit einem öffentlichen Bankett als eine Art *entremets* zu sehen, als buntes Schauspiel, das an einem Fürstenhof präsentiert wurde. Wenn dem so wäre, stünde es in der Anfangsphase solcher Entwicklungen.⁷⁸¹ Vorweggenommen sei, dass viele der Personifikationen, die Cesare Ripa in seiner *Iconologia* in einen allegorischen Kanon überführte, ihre Vorbilder in Festumzügen haben. Die performative Darlegung der allegorischen Bildsprache wurde zu einem der wichtigsten Instrumente der Zeit: Hier konnten neue allegorische Kompositionen mit Schaustellern (oder an Puppen) erprobt und zugleich kulturell implementiert werden. Abgesehen von der konkreten Aufführungssituation bestimmter Texte gewinnen die kostbaren Gewänder der allegorischen Figuren einen neuen Kontext. Eingereiht in die höfische Kleiderordnung und doch davon abgesetzt, liefern die allegorischen Gewänder auch einen Beitrag zu modischen und materiellen Errungenschaften. Die ostentative Präsentation kostbarer Stoffe einerseits, die sorgfältige Bedeutungszuweisung einzelner Kleidungsstücke andererseits zeugen von einer sehr differenzierten Wahrnehmung von Kleidung und Mode. Wenn Olivier de la Marche in seinem *Parement et triumphe des Dames* (1493 bis 1494) eine Tugendlehre entfaltet, indem er die einzelnen Elemente der weiblichen Garderobe mit Tugendeigenschaften belegt, ist diese auch im Spiegel zeitgenössischer performativer Praktiken zu lesen. Exemplarische Figuren aus der Bibel und der Mythologie dienen der Veranschaulichung seiner Kostümlehre, das Bekleidungszeremoniell höfischer Frauen wird in einen Tugendspiegel transferiert.⁷⁸² In

780 Zorach 2005, S. 87: „Personae are the masks of actors, but also the character performed by the actor’s body.“

781 David Cowling verweist in diesem Zusammenhang auf den öffentlichen Charakter dieses Briefwechsels zwischen zwei einflussreichen Höfen und legt eine solche Nutzung der Textvorlage nahe, auch wenn über eine direkte Aufführung der 12 allegorischen Figuren keine Quellen erhalten sind; so in der Einleitung von George Chastelain/Jean Robertet/Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique* (Hg. Cowling 2002), S. 24 und 27; ebenso die Vermutung von Jung 1982, S. 229.

782 Kat. Ausst. Leuven 2005; darin auch Fontaine 2005.

der illustrierten Druckausgabe seines Textes wird deutlich, wie die abstrakten Begriffe, die meist als einzelne Personifikationen in der Bildwelt zirkulieren, hier als Beischriften dienen, die auf die einzelnen Schichten und Bestandteile der Kleidung transferiert werden: Eine nicht näher bezeichnete Frauengestalt steht im Untergewand links vom Autor und lässt sich ihre Kleidungsstücke reichen, die ihre Tugendhaftigkeit versinnbildlichen. Die Pantoffeln der Demut (*Humilité*) und die Beinkleider der Beharrlichkeit (*Perseverance*) liegen neben anderen Accessoires im Raum (Abb. 120).⁷⁸³

Dass hier der Prozess des Bekleidens allegorisch aufgeladen wird und die einzelnen Kleidungsstücke als Akzidenzien dem weiblichen Körper tugendhafte Bedeutung zuweisen, ist unter anderem ein Spiegel bisheriger literarischer Entwicklungen. Die Vorstellung, dass man sich Tugendhaftigkeit wie ein Gewand überstreifen könne, findet sich in zahlreichen Zusammenhängen und Formulierungen. Bei den textil kostbar ausgestatteten Personifikationen der *Rhétoriciens* gibt es dafür wichtige Anknüpfungspunkte. Ein anonymes *Traité des vertus et des vices* vom Ende des 15. Jahrhunderts schließt mit dem Fazit (Abb. 121):⁷⁸⁴ „Und [er = Sokrates, C. L.] sagt, beherrsche deine Zunge und deine bösen Absichten, das ist das schönste Gewand, in das du dich kleiden kannst.“⁷⁸⁵ Der Träumende, der in der Eingangsminiatur dieses weitgehend unbekanntes Traktats mit Motiven des *Rosenromans* erscheint, ist von einer ganzen Personifikationsgesellschaft umgeben, die jeweils Gegensatzpaare im Gespräch zeigt. Ist dies zunächst eine Wendung, die vor allem als literarischer Topos begegnet, darf das Überstreifen von Kleidern und Ausstatten mit Attributen, die das Verkörpern einer Rolle erlauben, als ein Hauptelement in profanen und religiösen Darbietungen gelten.⁷⁸⁶ Die der ursprünglichen Entstehung von *prosopopeia* inhärente theatralische Komponente wurde nun nicht nur in den Texten, sondern sukzessive in der ephemeren Kunst (wieder)entdeckt und angewendet. Doch auch in der Malerei hinterließ dies Spuren.

Die Auswirkungen der allegorischen Kostümierung lassen sich auch in bekannteren Werken erkennen, wie in diesem Zusammenhang noch ein letztes Beispiel zeigen soll: Jean Bellegambes *Triptyque du Bain mystique*, das in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts entstand, setzt sich mit diesem Spannungsfeld von bekleideten

783 Olivier de la Marche: *Le Parement et triumphe des dames*, Paris 1510, fol. 11r.

784 *Traité des vertus et des vices*, précédé d'un prologue en vers, Bibliothèque d' Arsenal, Ms. 2676, fol. 1r.

785 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500100q/f111.item.r>: „Et dit refrain ta langue et tes malvaises volentes et ce sera la plus belle robe de quoy tu te puisse vestir.“

786 Bryant 1986, S. 127, beschreibt beim Einzug des Königs für 1438 eine über die Kleidung / Kostümierung gelenkte Persiflage auf den Kampf der Tugenden und Laster der *Psychomachia*. Guinée / Lehoux 1968, S. 76, aus der *Chronique d'Enguerran de Monstrelet*, beschreibt dies für Karl VII. im Jahre 1437, als eine Sequenz mit berittenen Tugenden und Lastern: „En après vinrent les personnages des Sept pechiés mortelz et des Sept vertus, montés a cheval, et estoient tous habillés seloncq leurs propriétés“. Vgl. auch Doudet 2005, S. 123.

4.7 Kostümierung



Abb. 120 Olivier de la Marche: *Parement et triumphe des Dames*, Paris: Pierre Desrey 1510, BnF, RES-YE-1253, fol. 11r.

Personifikationen und nackten Figuren eindringlich auseinander (Abb. 122).⁷⁸⁷ Die sich entkleidenden Seelen schicken sich an, ein Bad im Blut Christi zu nehmen – und kontrastieren die aufwendig (allerdings eher mittelalterlich) kostümierten Tugenden, die ebenfalls ins Bild gesetzt sind.⁷⁸⁸ So wie Christine de Pizan ihre Musen der Poesie entkleidet, um ihre *vérité nu* zu offenbaren, lockt die nackte Haut zur Wahrheitsfindung durch den Beschauer.⁷⁸⁹ Die zum Brunnen eilenden Seelen-Gestalten werden von ihren

787 Zu dem auf 1525 datierten Werk von Bellegambe vgl. Boëdec 2011; Kriebber / Kotting 1990.

788 Joukovsky 1969, S. 96, vermerkt den mittelalterlichen Kleidungsstil der Personifikationen in diesem Beispiel.

789 Desmond 1998, S. 137. Eine ähnliche Metaphorik findet sich auch bei Pontus de Tyard: *Douze Fables de fleuves* (1585), fol. 23r.: „Meum peplum nullus mortalium retexit [...]: car ceste inscription est tiree de ce qui estoit escrit sur le pavé du Temple d’Isis en Egypte.“ Vgl. dazu

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren



Abb. 121 Titelblatt mit träumendem Autor, in: *Traité des vertus et des vices*, Ende 15. Jahrhundert, BnF, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 2676, fol. 1r.

4.7 Kostümierung



Abb. 122 Jacques Bellegambe: *Das mystische Bad*, 1515/1526, 81 × 58 cm (Mitteltafel), Palais des Beaux-Arts, Lille, Inv.-Nr. P 832.

4 Medienkompetenz: Maler als Inventoren

Kleidern und damit von ihren irdischen Hüllen befreit. Hervé Boëdec verweist hier auf die Motive, die bereits im *Pèlerinage de la Vie humaine* entwickelt wurden und die erst die Korrespondenz zwischen Personifikationen als Mittlerfiguren auf dem Weg ins Jenseits und dem Menschen in der reinen Form seiner Seele ermöglichen.⁷⁹⁰ Die im Triptychon vorgeführte haptische Interaktion zwischen Seele und Personifikation wird erst durch das Abwerfen von irdischem Ballast, von Schmuck, Kleidung und jeglicher Art körperlicher Verhüllung möglich: *Fides* hilft bei der Entkleidung, *Spes* stützt die Seelen und *Caritas* hebt sie in den Brunnen. Boëdec beschreibt diese Figuren als „puissances ‚illuminantes‘, en ce qu’elles sont des dons de la grâce divine.“⁷⁹¹ Die Figur der *Spes* trägt ein Schiff auf ihrem Kopf – ein augenfälliger Schmuck, der zugleich auf ihren Vermittlungsauftrag hindeutet und in der Tradition der bereits besprochenen ‚neuen Tugenden‘ steht.⁷⁹² Ungewöhnlich ist die Rezeption der mit Attributen auffälligster Art überfrachteten Tugenden im Medium der Tafelmalerei insofern, als hier die Personifikationen ohne großen Unterschied zwischen den Seelen agieren und sich der Unterschied zwischen Personifikation und Menschenseele lediglich an der Kleidung zeigt. Die allegorischen Verkörperungen werden einzig über die fast ‚modisch‘ zu bezeichnenden Accessoires als übermenschliche Gestalten ausgewiesen. Das Spiel mit den Kleidern, das hier nochmals christlich gewendet wurde, ist damit jedoch noch nicht an seinem Höhepunkt angekommen.

ausführlich Marek 1999, S. 354f. Pomel 2001, S. 307, spitzt die Ambivalenz der Nacktheit zu, wie sie virtuos Jean de Meun vorführt: „On se demande alors si le vêtement allégorique ne serait pas une enveloppe vide, tout en véhiculant subrepticement une double critique de l’esthétique courtoise et de l’ascétisme chrétien.“

790 Boëdec 2011, S. 351.

791 Ebd.

792 Vgl. die Parallele zu der neuen Tugendikonographie, auf die Mâle 1908, S. 342, mit Hinweis auf Bellegambe, zuerst aufmerksam machte.