

5 MASKERADEN DER MACHT

Die körperlosen Projektionen, von denen Walter Benjamin mit Blick auf mittelalterliche Personifikationen sprach, gewinnen am Ende des Mittelalters an leibhafter Qualität und reklamieren – als kostümierte Akteure – gesellschaftliche Teilhabe.⁷⁹³ Mag dies zunächst ‚nur‘ eine Konsequenz der avancierten Kleiderrhetorik sein, die im 15. Jahrhundert intensiv bedichtet wurde, so ändern sich in jedem Fall dadurch auch die Anwendungsbereiche der Personifikation.⁷⁹⁴ Dabei gewinnt die politische Dimension der Allegorie seit der Zeit um 1500 zunehmend an Relevanz – freilich nicht ohne Anbindung an Traditionslinien, die das Prinzip Personifikation in den vergangenen beiden Jahrhunderten herausgebildet hat.⁷⁹⁵

Zur neuen Rolle des Prinzips Personifikation in der politischen Kommunikation trug ab den Dezennien um 1500 eine neuerliche Integration der antiken Götter und deren ‚abstrakter Eigenschaften‘ bei, die vor dem Hintergrund von Historismus und Hinwendung zur Antike zu sehen ist. Was änderte sich mit der Vereinnahmung des antiken Pantheons in die Welt der ‚körperlosen‘ Personifikationen, die in verschiedensten Kombinationen die Bildwelt bevölkerten? Wie die personifizierten Abstrakta waren die Götter der Vergangenheit zu diesem Zeitpunkt rein rhetorische Elemente. Auch bei ihnen fand die Aktivierung ihres allegorischen Codes nicht mehr nur in der Literatur oder in Bildern statt, sondern in der Kombination verschiedener Medien, wobei dem höfischen Zeremoniell besondere Beachtung geschenkt werden muss. Die herrschaftlichen Einzüge und Festlichkeiten operierten seit Ende des 15. Jahrhunderts regelmäßig mit einer Kombination aus Göttern und Personifikationen, die schließlich zu den Hauptakteuren vieler Veranstaltungen wurden (5.1). War in den vorangegangenen Kapiteln bisher von ephemeren Bildern, von Verkleidungen im Zusammenhang mit höfischen Festlichkeiten die Rede, so zeigt sich, dass parallel dazu offenbar neue Bildtechniken erprobt wurden, die einen Zusammenhang zwischen Verkleidung und historischer Person herstellten, zum Beispiel in handschriftlich überlieferten Tugendtraktaten, die sich ihrerseits der Maskerade bedienten (5.2).

793 Benjamin 1978 [1928]; vgl. dazu Camille 1989, hier bes. S. 338 f.

794 Minet-Mahy 2004 und 2005, Brown 2011 und Delogu 2015 fokussieren die politische Dimension allegorischer Ausdrucksmittel. Kritisch ist dabei anzumerken, dass die Phänomene politisch instrumentalisierte Personifikation nicht isoliert betrachtet werden dürfen: Neben dem höfischen Bedürfnis nach avancierten allegorischen Formen bestehen die anderen Traditionslinien religiöser und literarischer Personifikationen relativ ungebrochen fort.

795 Vgl. etwa die Arbeiten von Brown 2011 und Delogu 2015. Brassat 2011 allgemeiner zur Rolle politischer Allegorie.

Die Möglichkeit, Personifikationen als Sinn- und Signalbilder für politisch-topographische Identität zu nutzen, gewinnt im Verlauf des 16. Jahrhunderts ebenso an Bedeutung (5.3) wie politisch-ironische Brechungen (5.4), die durch allegorische Figurationen möglich werden. Die neue Sinnlichkeit der Personifikationskörper (5.5) und die Dominanz mythologischer Ressourcen verändern schließlich das Bild dieser Figuren maßgeblich (5.6–5.8).

5.1 Figurentheater

Die Belegung von Einzügen und anderen performativen Ereignissen vorrangig durch Personifikationen ist ein Aspekt, der in der kunsthistorischen Forschung bisher nur unzureichend beleuchtet wurde. Der freudige Bericht des Einzugs von 1550, die *Entrées* seien „animés de beaux personnaiges“⁷⁹⁶ – ein Erscheinungsbild, wie es aus dem Moraltheater bekannt gewesen sein dürfte – wirft jedoch gleich ein besonderes Schlaglicht auf den Stellenwert der einzelnen Figuren. So geht es hier – fernab ikonographischer Subtilitäten – offenbar nicht selten zunächst um die Erzeugung von Lebendigkeit und Pracht durch die schiere Menge von Figuren.⁷⁹⁷ Oftmals kann aus der Lektüre der Quellen gar nicht mehr abgeleitet werden, ob es sich bei den Personifikationen, die den Einzug etwa eines Königs zierten, um lebendige Figuren oder um Puppen aus Wachs, Pappmaché oder Holz handelte oder ob sie auf den Bildwirkereien angebracht waren – und diese Überblendung war offenbar durchaus beabsichtigt.⁷⁹⁸ So weiß man vom Fasanenfest Philipps des Guten 1454, dass bei einem *Entremets* die weibliche Figur, die den ersten Teil bildete, keine Person, sondern ein Bildwerk war, und der ‚echte‘ Löwe, der den zweiten Teil dieses *Entremets* darstellte, eigens für die Veranstaltung hergestellt worden war – obgleich andere Augenzeugenberichte die vorgebliche Lebendigkeit des Tieres rühmten.⁷⁹⁹ Andererseits traten zum selben Fest auch Hofdamen in der Rolle von Personifikationen auf, um die Anwesenden für einen neuen Kreuzzug gewogen zu stimmen.⁸⁰⁰ Nur in wenigen Beispielen, wie beim Einzug Johanna von Kastilien in Brüssel um 1496, wird der Status dieser Figuren etwas deutlicher gemacht, indem die Figuren in den

796 Anonym: *C'est la deduction* (1551). Explizit vermerkt wird im Text auch die Ausstattung des gesamten Parcours mit kostbaren Tapisserien, auf denen Figuren, *persona(i)ges*, zu erkennen seien.

797 Scaillérez in Kat. Ausst. Paris 2013, S. 55, verweist etwa auf den Auftrag an Jean Cousin (Père) für zwei Triumphbögen, die mit acht großen Figuren und Meeresungeheuern auszustatten waren.

798 Blanchard 2003, S. 483.

799 Weigert 2015, S. 60.

800 Straub 2016, S. 249.

5.1 Figurentheater

Aufbauten als *effigies* oder als *personagia* betitelt werden.⁸⁰¹ Vermerkt werden in den erhaltenen Quellen erstaunlich viele Details, die die Luxuriösität der Veranstaltungen unterstreichen, etwa die Reichhaltigkeit der Kleidung. Thematisiert wird auch, ob die Kleidung der Darsteller bemalt oder bestickt war – ein nicht unerhebliches Detail, weil die Kostspieligkeit dieser Ausstattungen die Höfe bzw. die Städte oftmals an ihre finanziellen Grenzen brachte. So beklagte man etwa 1464 beim Einzug Ludwigs XI. in Tournai, dass die drei Kinder, die dem König Geschenke überbrachten, nur bemalte Roben besäßen, während die Magistrate mit kostbar gewebten und bestickten Stoffen bekleidet gewesen seien.⁸⁰²

Die Überlagerung von bewegten und unbewegten Figuren, von kostbaren Verkleidungen und besonderen Stoffen schien das Spannungspotential dieser Ereignisse auszumachen. Einige bemerkenswerte Arrangements zeigten auch über den direkten Aufführungskontext hinaus Wirkung und wurden daher bei nachfolgenden Ereignissen zitiert. Insbesondere die Beschwörung politischer Tugenden erfolgte über Personifikationen, die in ihrer Anordnung und Auswahl als besonders gelungen bewertet wurden: Der Einzug Karls VIII. in Paris im Jahre 1484 zeigt einen Aufbau mit einem Knaben, der den König darstellt. Dieser steht auf einer dreiblättrigen Lilie mit den Tugenden *Justice*, *Misericorde*, *Amour*, *Science*, *Raison* und *Paix*, denn sie bildeten das Fundament einer guten Herrschaft.⁸⁰³ Als bedeutsam erscheinen in diesem Zusammenhang die Arrangements aus Tugenden, die beim Einzug Karls VIII. in Rouen 1485 zur Schau gestellt wurden.⁸⁰⁴ Hier spielt die Verquickung von allegorischem Figurenrepertoire und Schrift eine besondere Rolle: Angestrebt wird, den königlichen Namen mit einem Kanon an Tugenden zu verbinden.⁸⁰⁵ Junge Frauen halten einen Buchstaben des Namens vor sich und verkörpern die Tugend, die an diesen Anfangsbuchstaben gebunden ist.⁸⁰⁶ Ein solches Vorgehen etabliert sich

801 Weigert 2015, S. 32; Eichberger 1988.

802 Reynolds 1989, S. 41.

803 Guinée / Lehoux 1968, S. 111: „J’y vis un moult grand eschaffaut / Couvert d’une moult belle tente, / Ou j’aperceus sur en sursault / Un soleil de grand reluisance. / Et puis, sans mettre resistance, / Un lys entrelassé parmy, / Ou avoit sur chascune branche / Les vertus que je diray cy. / Sur la pointe du lys seeoit / Un fils, le roy representant, / Puis sur chacune feuille estoit / La vertu qu’iray demonstrent, / Justice y estoit en estant, / Misericorde, Amour et Science, / Raison et Paix, significant / Que on leur doit grand’assistance; / Et qu’il ne peut bien gouverner / Se les vertus ne sont en luy / Ne securement ne peut regner, / Ne le people qui est soubz luy, / Lequel doit, soubz son sauf conduit, / Estre en ses vertus gouverné, / En paix maintenu et conduit, / Et Dieu servy et honoré.“

804 Pinel / Beaurepaire 1902. Vgl. auch Brind’Amour 1975 und 1976.

805 Vgl. u. a. Blanchard 2003 zu diesem Einzug.

806 Blanchard 2003, S. 491.

zusehends und wird spätestens unter Franz I., beispielsweise in den Einzügen, zu einem gängigen Motiv.⁸⁰⁷

Bei den Entrées treten Adlige oder reiche Bürger gelegentlich als Tugendpersonifikationen auf. Über den Einzug Karls VIII. in Vienne wird ausführlich berichtet: Prominente Frauen des Ortes partizipieren in prachtvollen Gewändern als Figuren am allegorischen Gesamtprogramm. Diese Zusammenführung wird in der Beschreibung von Personifikation und Person von einzelnen Elementen der Kleidung bis zum Schmuck detailreich dargelegt.⁸⁰⁸

Intention dieser aufwendigen allegorischen Programme ist es vor allem, der Betonung nationaler Tugenden zuzuarbeiten, denn sie verbinden sich vermehrt mit bestimmten Topographien.⁸⁰⁹ Bei den genannten Beispielen handelt es sich um itinerativ erfahrbare Bildkonzepte, die den städtischen Raum an zentralen Punkten der Einzüge mit allegorischer Bedeutung verquicken. Insbesondere für Frankreich und seine einzelnen Provinzen spielte die Zuordnung von Topographie und Personifikation eine besondere Rolle. Zunächst scheint die Thematisierung nationaler Tugenden anhand der personifizierten *Francia* in lyrischen Texten und Dichtungen ein erstes Indiz dafür zu sein, dass Personifikationen vermehrt in politisch-repräsentativen Zusammenhängen verwendet werden.⁸¹⁰ Die Ablösung rein christlich-didaktischer Inhalte wird ebenso erkennbar wie die Ausweitung der allegorischen

807 Guinée/Lehoux 1968, S. 242–265. Vgl. auch zur Verwendung der Namen als Ausgangspunkt für die Zuordnung von Tugenden Capodiecì 2007, S. 78; für Franz I. speziell Lecoq 1987, S. 144

808 Guinée/Lehoux 1968, S. 299 f.: *Vienne* ist die Frau des Pierre Olivier, „habillee d’une robe de drap d’or fort belle, et sus ladite robe ung manteaux de damas blanc semé de fleurons d’or; et estoit, tant parmy le corps que ailleurs, envyronné de chaynes d’or grosses et de grande valeur, et la teste abillee d’un couvrechief de plaisance et tresgente façon [...]“. Es folgt „une pucelle nommee Humilité, habillee d’une robe de taffetas jaune, habillee de teste tres richement et garnye de coulriers d’or et chaynes, disant ces paroles audict roy, en moult doulx et humble langaige.“ Nach Information des Berichts handelt es sich bei *Humilité* um Enymunde, Tochter des Jehan Trelhart; *Loyauté* wird von Anthoine, Tochter der Catherine de la Maladiere, gespielt. Ebenso sind auch die Darstellerinnen von *Volupté* und *Vertus* bekannte Repräsentantinnen der Stadt.

809 Schon die Burgunderherzöge experimentierten mit dieser allegorischen Ortsidentität. 1468 etwa erprobte man beim Einzug Karls des Kühnen in Mons die Verbindung von Personifikationen und Orten, indem die Personifikation der *Noblesse* zusammen mit den sieben Tugenden den Herzog in den *Jardin d’Hainaut* führten, der eine allegorische Miniatur des Gebiets war und in dem alle größeren Städte der Grafschaft repräsentiert waren, vgl. Hurlbut 2009, S. 101.

810 Becherer 1996, S. 399 f.; Lassabatère 2002. Vgl. auch Lassabatère 2011, bes. S. 227 f. Beobachtet werden kann, dass auch im Kontext von Funeraldichtungen die Personifikationen von Ländern und Regionen eine Rolle spielen, vgl. etwa die Handschrift der BnF, Ms. fr. 4962, vor allem fol. 110v–113v.

5.1 Figurentheater

Figuren auf neue Anwendungsbereiche. Hier bewegt sich die Politik offensiv in die Welt der Allegorien, da auf diesem Wege ein neues Ausdrucksmittel geschaffen werden konnte, topographisch gebundene Identitäten zu beschwören. Dass nun Städte und Provinzen sich als Personifikationen verkörpern, steht wohl im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen: So beauftragt die Stadt Toulouse 1544 den Bildhauer Jean Rancy, eine personifizierte Stadtpatronin herzustellen.⁸¹¹ Für den königlichen Einzug von 1533 war bereits die Figur einer *Palladia Tolosa* geschaffen worden, in der, auf das antike Erbe der Stadt verweisend, Antike und Gegenwart verschmolzen; diese sollte nun als Skulptur verstetigt werden. Als *Dame Tholose* wurde sie kurze Zeit später in Holz, 1550 schließlich in Bronze ausgeführt, um als Repräsentationsfigur des Toulouser Volkes zu fungieren. Dabei gehorcht die einbeinig auf einer Kugel balancierende Figur mit entblößten Brüsten zugleich Darstellungskonventionen, wie sie andernorts für *Fortuna* entwickelt worden waren: Das Glück sollte sich dauerhaft in Toulouse niederlassen (Abb. 123).

Bei den allegorischen Programmen, die für meist königliche Einzüge konzipiert wurden, gesellt sich zur lebendigen Vermittlung von Personifikationen ein weiterer wichtiger Aspekt: ihre akustische Belebung. So wird beim Einzug Ludwigs XII. in Paris 1498 die Anwesenheit von *ménestrels* beschrieben, die die Personifikationen der Arrangements belebt.⁸¹² Der bereits in Kap. 4.1 erwähnte Einzug Kaiser Karls V. 1540 in Paris wird ebenso von zahlreichen lebenden Bildern begleitet, deren allegorische Figuren – laut den Quellen – dem Kaiser lateinische Texte vortrugen.⁸¹³ Und bei Festivitäten auf Schloss Chenonceau empfängt die Festgesellschaft um den König,

811 Vgl. zu diesem Fallbeispiel Tollon 1999; ebenso Julien 2009. Auch für andere Städte entstanden solche Figurationen, eine zusammenhängende Studie solch städtischer Identitätsfiguren steht noch aus, vgl. exemplarisch Hess/Lochman 2001.

812 Guinée/Lehoux 1968, S. 131: „A la porte aux Paintres, avoit ung escharfault sur lequel avoit ung monde, dedens lequel estoient deux personnages – Bon Temps et Paix – et menestrelz, qui jouoient melodieusement; et autour dudit monde estoient trois autres personnages: Le Peuple françois, Rejouyssance et le Bon Pasteur, lesquelz disoient: Je suis Dehait menant Resjouissance, A la venu du Bon Pasteur de France; Paix et Bon Temps il entretient au monde. Honneur, louenge, triumphe en luy habonde, Dieu le preserve de mal et de souffrance.“ Neben einem geflügelten Hirsch und nachfolgend den Porträts der vorherigen französischen Könige tauchen viele weitere Personifikationen wie *Eglise*, *Peuple*, *Seigneurie*, *Pouvoir*, *Union* und *Paix* auf. – Zur klanglichen Untermauerung von Herrscherauftritten vgl. auch Scharrer 2022.

813 Doudet 2005; La magnifique et triumpante entree du tresillustre et sacre Empereur Charles Cesar tousiours Auguste faite en la excellente ville et cite de Paris le jour de lan en bonne estreine, Paris 1540, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 754 RES (P.18): Beschrieben werden sowohl ein Tableau mit den Personifikationen *Accord*, *Discord*, *Paix* und *Volonté de Dieu* als auch andere allegorischen Figuren, die im Stadtraum integriert sind.

5 Maskeraden der Macht

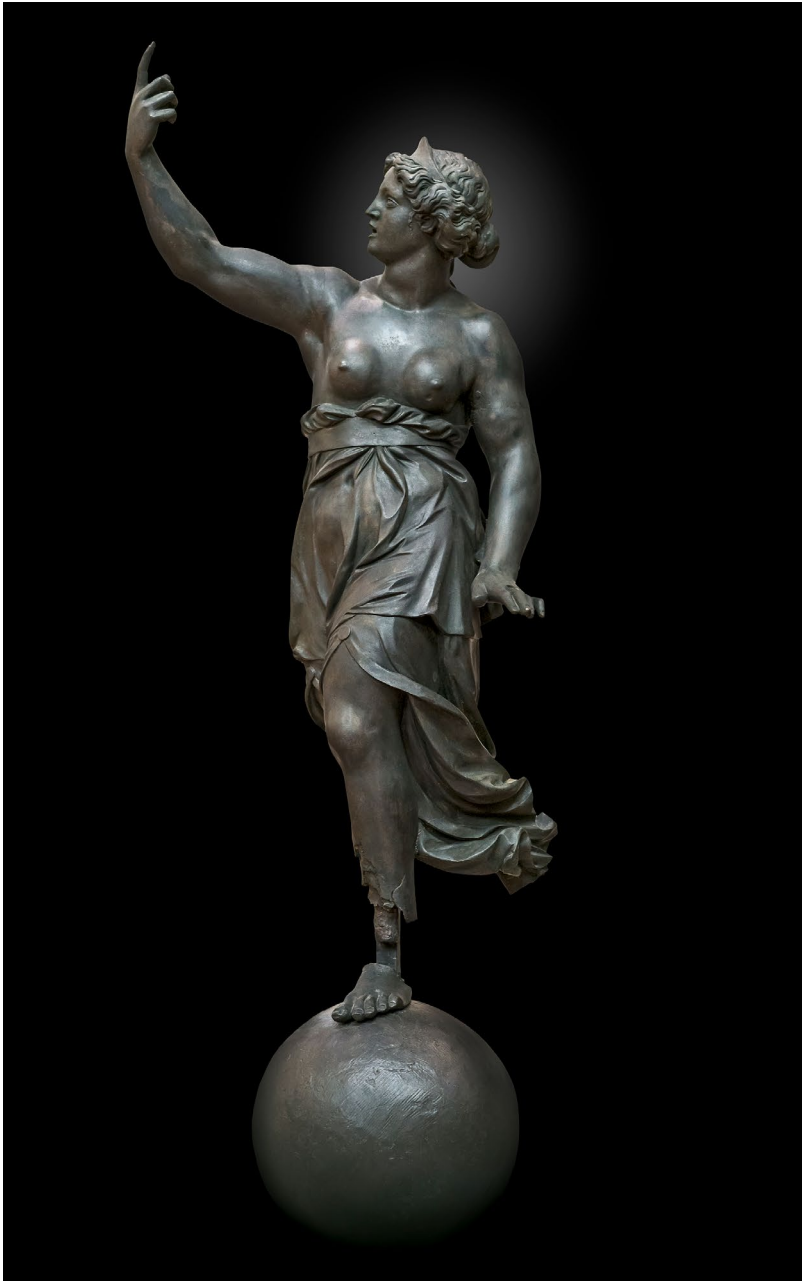


Abb. 123 Jean Rancy: *Dame Tholose*, 1550, 187 × 63 × 50 cm, Bronze, Toulouse, Musée des Augustins, Inv.-Nr. 2005 2 1.

5.1 Figurentheater

nachdem sie zwei Personifikationen in Gestalt von *Victoria* und *Fama* passiert hat, eine junge Frau im Kostüm der Pallas Athene mit ein paar Versen.⁸¹⁴

Die komplexere ikonographische Struktur dieser Einzüge und Festlichkeiten erklärt sich sowohl durch die Verbreitung vorbildhafter Triumphzüge, etwa aus Italien, die neue Maßstäbe setzten,⁸¹⁵ als auch aus den Wechselwirkungen verschiedener Ausdrucksformen. Personifikationen begegnen bei diesen Ereignissen gleich mehrfach, als Darstellungen auf Tapisserien und Malereien, als Skulpturen, als gemalte Bilder und als verkleidete Schauspieler oder Schauspielerinnen. Mehr noch: In den ephemeren Elementen höfischer Festkultur sind offenbar Ausdrucksformen möglich, denen als dauerhafte Bildkonzepte vermutlich kein Erfolg beschieden gewesen wäre, die als kurzfristige – nicht selten wohl provokant-skandalöse – Belebung jedoch vorstellbar waren. Zudem muss betont werden, dass die allegorisch-mythologischen Programme lediglich ein kleines Publikum adressierten. Schon die französischen, lateinischen und griechischen Inschriften dürften für Überforderung einerseits, für Missverständnisse andererseits gesorgt haben,⁸¹⁶ zumal sich die Themenwahl entscheidend verkomplizierte.

Es ist für die hier verfolgten Thesen wichtig hervorzuheben, dass das neue Interesse an griechischer und römischer Mythologie und die Personifikation als Ausdrucksform von Beginn an untrennbar miteinander verbunden sind. Schwingen einige Mythologeme bei der Gestaltung mittelalterlicher Personifikationen stets mit, indem prominente Eigenschaften der antiken Mythologie an neue Begriffe gebunden werden, so zeigt sich, dass die Einarbeitung dieser Elemente keinesfalls eine schlagartige Wiederentdeckung war, sondern die Konsequenz eines kontinuierlichen Prozesses.⁸¹⁷ Nicht zuletzt Petrus Berchorius lieferte mit *De formis figurisque deorum* einen wichtigen Referenzpunkt für die Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts.⁸¹⁸ An vielen Stellen wird schließlich in den vor allem bei Hofe kursierenden Texten

814 Bolduc 2007, S. 164.

815 Ebd. 2007, S. 173, verweist auf Flavio Biondos *Roma triumphans* von 1482, Robertus Valturius *De re militari*, 1532, Petrarca's *Trionfi* und *Hypnerotomachia Poliphili*.

816 Murphy 2016, S. 9f.; Herm 2016, S. 144, berichtet von Irritationen der englischen Gesandten bei den Bildprogrammen anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen 1468.

817 Attribute wie Amors Pfeil, der den *Rosenroman* zum Ziel führt, und Merkurs Flügelschuhe, die die Jugend in Guillaume de Digullevilles *Pèlerinage de la Vie humaine* kleiden, oder auch *Fortunas* Zweigesichtigkeit, von Watriquet de Couvin kurz nach 1300 zur *Aventure* umgestaltet, zeigen, dass jenseits des gelehrten und rein literarischen Diskurses visuelle Metaphern eine größere Kontinuität besitzen als Texte, möglicherweise weil sich letztere sorgfältiger gegen die pagane Vergangenheit abgrenzen mussten. So entstehen etwa durch Fulgentius Metaforalis zunächst punktuelle Verdichtungen von mythologischen Motiven und ausgehend von wenigen Vorlagen schließlich eine reichhaltige Sammlung solcher Geschichten, vgl. dazu Liebschütz 1926.

818 Dazu vgl. Blume/Meier-Staubach (Hgg.) 2021.

mythologischer Phänotyp und allegorisches Abstraktum gemeinsam generiert: Verbindungen dieser Art bereiteten in Frankreich schon im 15. Jahrhundert etwa der einflussreiche Jacques Legrande in seinem *Archiloge Sophie*⁸¹⁹ oder Evrard de Conty im *Livre des echecs moralisés*⁸²⁰ vor, daneben wurden natürlich einschlägige Quellen von Boccaccio bis hin zu den zahlreichen Schriften Christine de Pizans rezipiert. Diese sehr verbreiteten Werke waren überwiegend mit aufwendigen Illustrationszyklen ausgestattet, so dass der Überlieferungskontext für die Genese nachfolgender Götterbilder wichtig war.⁸²¹ Die Verbindung von antiker Götterwelt mit dem mittelalterlichen Reich der Personifikation wird maßgeblich von einigen wenigen Autoren vorangetrieben, wie etwa von Jean Lemaire de Belges, der in seinen *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* neben den Bewohnern des Olymps die Personifikationen des *Rosenromans* aufmarschieren lässt, womit ein prominenter Verbindungspunkt zwischen mythologischen und abstrakten Verkörperungen markiert ist.⁸²² Bei den Einzügen der Könige und Königinnen, wie sie Zeitgenossen Lemaire choreographierten, lassen sich die interessantesten neuen Ikonographien entdecken. Sie wurden in ihrer Komplexität möglicherweise nur von eingeweihten Zeitgenossen verstanden.⁸²³ Zwei von Pierre Gringore konzipierte Festlichkeiten sind gesondert hervorzuheben, da hier erstmals die allegorische Mytheninterpretation auf die königliche Familie angewendet wird und sie für die Verschmelzung mythologischer, christlicher und allegorischer Elemente von Bedeutung sind: der Einzug von Mary Tudor 1514 anlässlich ihrer Hochzeit mit Ludwig XII. und von Claude de France 1517.⁸²⁴ Die *Entrée* der englischen Prinzessin impliziert auch eine Begegnung von Göttinnen und Personifikationen, wenn es heißt: „Et Dyana est France la fertile, Et Mynerve Prudence tres utile.“⁸²⁵ Das Programm, das von Pierre Gringore beschrieben wird, zeigt die konsequente Gleichsetzung von Personifikationen und

819 Jacques Legrand: *Archiloge Sophie* (Hg. Beltran 1986).

820 Evrard de Conty: *Le Livre des Eschez Amoureux Moralisés* (Hgg. Guichard-Tesson/Roy 1993).

821 So beispielsweise die von Robinet Testard ausgestattete Schrift *Livre des échecs amoureux moralisés* und Jacques Legrands *Archiloge Sophie* in BnF, Ms. fr. 143. Einblicke in die Präsenz solcher Schriften in fürstlichen Sammlungen bieten nicht nur die erhaltenen Inventare, sondern auch neuere Synthesen zum Thema wie etwa von Jeannot 2012. Vgl. zu BnF, Ms. fr. 143 Kat. Ausst. Paris 2010, S. 201, Nr. 86.

822 Frappier 1955; Bergweiler 1976, S. 20–28. Bergweiler (ebd., S. 158) führt des Weiteren aus, dass die Innovationsleistung Jean Lemaire de Belges nicht darin bestehe, dass er allegorische Verbrämungen politischer Ereignisse betreibt, sondern dass er die allegorischen Figuren der Mythologie entnimmt.

823 Walbe 1974, S. 41. Vgl. zum größeren Kontext Banks 2008.

824 Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005).

825 *Entrée de Marie d'Angleterre à Paris en 1514*, in Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005), S. 137, vv. 80–81.

5.1 Figurentheater



Abb. 124 Pierre Gringore: *Entrée Marie d'Angleterre*, 1. Viertel 16. Jahrhundert, BL, Cotton Coll. Vespasian B II, fol. 13r (Detail).

mythologischen Figuren.⁸²⁶ Die Londoner Handschrift offeriert dem Betrachter die Verquickung von Mythologie und Personifikation, indem sie den zeitgenössisch gewandeten Figuren je ein antikisch fest konnotiertes Symbol in die Hand gibt: Minerva wird durch eine Rüstung ausgewiesen und Diana durch einen stilisierten Mond, den sie in ihren Händen hält. Ihre Kopfbedeckungen hingegen sind zeittypisch (Abb. 124).⁸²⁷ Diese auf die Herrscherpersönlichkeiten detailliert abgestimmten Programme, in denen die Tugenden und ihre mythologischen Ergänzungen an die politischen Protagonisten angepasst werden, sind nur der Auftakt für einen neuen Umgang mit der Personifikation als politischem Stilmittel. Die vielgestaltigen Maskeraden der Macht nehmen in solchen Veranstaltungen ihren Anfang.

Vermutlich fielen die komplexen Bildprogramme der Einzüge bei exklusiven Adressatenkreisen aus einem weiteren Grund auf fruchtbaren Boden: Maskeraden, wie sie bei den Einzügen vorgeführt wurden, waren längst Teil der kulturellen Praxis.

⁸²⁶ Walbe 1974, Anm 148; Baskervill 1934. Bei der Handschrift handelt es sich um BL, Cotton Collection, Vespasian B II.

⁸²⁷ Lachner 2006, S. 179–181, zu diesem Beispiel; *Entrée Marie d'Angleterre*, BL, Cotton Collection, Vespasian B II.

Im Kontext höfischer Festereignisse sind seit dem 15. Jahrhundert Masken nachzuweisen, die es dem höfischen Publikum erlaubten, sich an allegorischen Spielereien zu beteiligen.⁸²⁸ Der Terminus *masque* etablierte sich zwar im Französischen erst am Beginn des 16. Jahrhunderts (möglicherweise wurde er aus der italienischen Theatertradition übernommen), dass Masken schon deutlich früher in Frankreich Verbreitung gefunden hatten, zeigt jedoch die Tatsache, dass das Parlament von Paris sie schon 1506 und nochmals nachdrücklicher 1514 verboten hatte, wobei sich dieses Verbot selbstverständlich nicht auf den König und sein enges Umfeld bezog. Nach diesem Verbot erfreuten sich Maskeraden sogar noch wachsender und exklusiverer Beliebtheit. Neben diesen wenigen greifbaren frühen Belegen für die Verwendung von Masken und Verkleidungen entstand schließlich im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine regelrechte Gattung: Zahlreiche Kostümentwürfe belegen das große Interesse der Hofgesellschaft an allegorischen Kostümspielen. Sie zeigen, wie die Personifikation in ein neues Wahrnehmungsfeld tritt.⁸²⁹ So erscheinen 1540 als Ergänzung zum *Temple de Cupido* von Martial d’Auvergne die *Ordonnances sur le fait des Masques*.⁸³⁰ Das Thema der Maskerade faszinierte zweifelsohne.⁸³¹ Die in Fontainebleau wirkenden Niederländer, allen voran Hieronymus Francken, haben sich später auf dieses Genre spezialisiert und die Maskeraden in Gemälden festgehalten. Vor allem von Franz I. wissen wir, dass ihm das Überstreifen verschiedener Masken, das Verkörpern allen möglichen Figuren viel Freude bereitete. Bis heute hat sich eine Vielzahl von Maskenentwürfen aus dieser Zeit erhalten – man denke etwa nur an die zahlreichen Skizzen, die von Primaticcio überliefert sind. Politische Motivationen bestimmten jedenfalls die Feierlichkeiten. Dies ist gleichfalls vor allem

828 Für das Spiel mit verschleierter Identität und allegorisch-mythologischer Maskerade interessierte man sich im frankophonen Raum schon früh. Bereits für das Jahr 1436 findet sich ein Beleg bei den Herzögen von Burgund, die einen Maler für die Anfertigung von 14 falschen Gesichtern, *faux visages*, und 14 falschen Bärten bezahlten. Vgl. dazu den Verweis auf einen Rechnungseintrag über eine Zahlung an einen gewissen Meister Pierre in Siret 1866, S. 702. Zum Kontext auch Koopmans 2000. Vgl. auch Doudet 2008, hier zu Anwendungen von Masken in Komödien. Unvergessen ist natürlich eine der berühmtesten Maskeraden am französischen Hof, der *bal des ardents*, der negative Berühmtheit erlangt hat.

829 Zum Kontext der Maskeraden Doudet 2008. Die Kostümentwürfe Rosso Fiorentinos belegt etwa Giorgio Vasari, der ihre Vielfalt erwähnt: „[...] e per tutte quelle cose, che per abigliamenti di cavalli, di mascherate, di trionfi, e di tutte le altre cose che si possono imaginare, e con sì strane e bizzarre fantasie, che non è possibile far meglio.“ Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite* (Hg. Barocchi/Bettarini 1966–1988), Bd. 4, S. 488.

830 Martial d’Auvergne: *Ordonnances sur le fait des Masques*, Lyon 1540: „Pour le bien et vutilite publique / franchise et liberte cummune / Il est permis a toutes gens aller en masque aux iours et heurez cy apres declairez.“

831 McGowan 2008, Strong 1984, Russel / Visentin (Hgg.) 2007, Knecht 2004 u. a. haben sich mit diesem Themenbereich beschäftigt, jedoch steht eine gründliche Aufarbeitung der erhaltenen Quellen noch aus.

5.1 Figurentheater

für Franz I. belegt, der das Spiel mit Masken maximal für politische ‚Überzeugungsarbeit‘ einsetzte bzw. damit für die Mitglieder des Hofes bewusst eine Art kompensierendes Betätigungsfeld schuf, das von der Beschäftigung mit politischen Intrigen ablenken sollte.⁸³² Der Wandel der Personifikation von der körperlosen Projektion zum kostümierten Schauspieler arbeitete den politischen Akteuren im Umfeld von Franz I. entscheidend zu. Der König selbst verfügte über ein ganzes Spektrum an Rollen, das er verkörpern konnte.⁸³³ In der neueren Forschung zu diesem Thema unterstreicht neben anderen insbesondere Margaret McGowan die Vorliebe des Herrschers für phantasievolle Kostümierungen, die ihrerseits die neuen Akzentuierungen des französischen Hofes offenbaren – etwa, wenn im Jahre 1542 er und der Kardinal de Lorraine einen Kentauren mimten. Mit Jean de Lorraine trat der König übrigens in vielerlei Zusammenhängen auf.⁸³⁴ Bereits früher spielte das Verkleiden und die Vermengung von Personifikationen, mythologischen Figuren und historischen Personen eine große Rolle.⁸³⁵ Zwischen den *tableaux vivants* im städtischen Raum und abendlichen Maskeraden zeigt sich hier oft ein fließender Übergang.

Das Bekleiden solcher Rollen durch Mitglieder des Hofes in der Festkultur ist hinreichend belegt – angefangen bei den zahllosen Maskeraden Franz I. über jene Heinrichs II., der als Dauphin gar in das Gewand einer Göttin schlüpfte, bis hin zu den Verkleidungen seiner Gattin Katharina von Medici, die in Festumzügen und Tänzen nicht nur als Juno, sondern auch etwa als Kybele auftrat.⁸³⁶ Die Verwandlung des französischen Hofes in eine Göttergesellschaft, in einen Olymp mit austauschbaren Rollen, propagierten nicht nur Ronsard oder du Bellay, auch die Werke des Hofdichters François Habert waren voll von Anspielungen, die König Franz I. mit Apoll inmitten seiner Musen oder Heinrich mit Jupiter assoziieren.⁸³⁷ Damit tritt vor allem durch die Maskerade ein weiterer Aspekt der Personifikation

832 So McGowan 2008, S. 128.

833 Croizat-Glazer 2013, S. 1232, berichtet von einem Hoffest 1518, an dem Franz I. Christus-ähnlich gekleidet war und Kompass und Uhr trug, um auf *Prudentia* und *Temperantia* zu verweisen.

834 McGowan 2008, S. 128; zu den Doppelkostümen vgl. die Beispiele bei Croizat-Glazer 2013.

835 Über den *Ordre tenu et gardé a l'Entree de Charles Empereur en la ville de Paris* mit den dortigen Vorführungen von lebenden Bildern und anderen Spektakeln heißt es 1540: „Et apres le soupper vindrent plusieurs princes et seigneurs en masques tous vestuz de drap d'or, broderies et autres habitz de valeur inestimable, et furent faictes morisques, dances et autres esbatemens les plus triumphantz qu'il est possible de veoir“, zit. nach Knight 1983, S. 126. Knight verweist auch darauf, dass die verschiedenen Aufbauten des Einzugs in einem zweiten Bericht zusammengefasst wurden, in der *Description des Magnificences, Theatres et Misteres faitz en la ville de Paris pour la reception de l'Empereur*.

836 Erwähnenswert ist auch die *Chanson des astres* (1547), die von Hofdamen berichtet, welche als Göttinnen verkleidet werden.

837 Petey-Girard/Bokdam (Hgg.) 2014.

hervor, der sich in mehreren Medien manifestiert: Elemente der antiken Mythologie halten verstärkt Einzug in die Bildwelt und erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation beträchtlich.

Rebecca Zorach merkt an, dass sie für manche Personifikationen des 16. Jahrhunderts den Terminus *prosopopoeia* für sinnvoller erachtet, da er den kunsthistorischen Verwendungszusammenhängen dieser Verkörperungen eher entsprechen würde.⁸³⁸ Doch diese Benennung übersieht die Traditionen der allegorischen Texte und Bilder, sie erlaubt nicht die Spezifika der Personifikationen zu fassen, mit denen schon im 16. Jahrhundert die Zeitgenossen rechneten. Daniel Poirion sieht in der Maskerade sogar einen der primären Gründe für die Verwendung von Personifikationen schon im Mittelalter, dort aber als Bestandteil eines literarischen Verfahrens.⁸³⁹ Bei den Maskeraden der Renaissance handelt es sich dagegen um tatsächliche performative Ereignisse des Theaters oder der festlichen Einzüge.⁸⁴⁰ Die Maskerade wird zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel, um im höfischen Umfeld Tugend, Stärke und politische Kompetenz zu artikulieren. Verantwortlich für die Organisation dieser Ereignisse zeichneten entweder Literaten oder Maler. Wie eng die jeweiligen Felder verwoben gewesen sein müssen, lässt sich heute zwar nur noch an wenigen Details ablesen, für das Verständnis der Personifikation ist es jedoch unerlässlich, sich bewusst zu machen, dass für die Schöpfung politischer allegorischer Programme die besten Maler und Literaten Hand in Hand arbeiteten. Insbesondere die Künstler zeigten Flexibilität im Umgang mit verschiedenen Kunstformen. Für Jean Fouquet sind solche Aktivitäten bei Festlichkeiten gleichermaßen belegt wie für André Beauneveu oder Jean Colombe, die in der Forschung bisher ausschließlich als Buchmaler in Erscheinung getreten sind.⁸⁴¹ Wenn im 15. Jahrhundert der Autor Jean Lemaire de Belges und der Künstler Jean Perréal aufeinanderfolgend für die Ausstattung und Programmplanung von höfischen Festen in Lyon für den französischen Hof verantwortlich zeichneten,⁸⁴² so verdichtet sich dieses Interaktionsfeld zwischen text- und

838 Zorach 2005, S. 86 f., spricht hier von Figuren wie *Caritas*, *Abundantia* und *Natura*.

839 Poirion 1999, S. 23: „Allegorical personification works to designate political figures, real people, actors in history. It gives these people a mask – first as a precaution, no doubt, allowing for criticism that is both personal and anonymous, next as an insult, applying infamous labels and attributing a fundamental vice to each one.“

840 Zorach 2005, S. 86 f. Wie James Paxson betont, ist der Terminus *prosopopeia* der ursprünglichere und kategorial übergreifende, dem der spezifische Gebrauch von Personifikationen als rhetorisches Element nachfolgt; Paxson 1994. Weiterhin Doudet 2005, S. 135; Koopmans 1992.

841 Eichberger 1988, S. 49. Schmidt 1958, S. 64.

842 Vgl. dazu Pierre Gringore: *Entrées royales* (Hg. Brown 2005), S. 12: Jean Perréal war an der Organisation der Einzüge und Hoffeste in Lyon von 1490 an beteiligt, ab 1495 war er dafür verantwortlich. Nachfolgend wurde 1509 Jean Lemaire de Belges mit dieser Aufgabe betraut, vgl. Jean Lemaire de Belges: *Œuvres* (Hg. Stecher 1891), Bd. 4, S. 375. Zur Quellenlage in Bezug auf Perréal vgl. Pradel 1963.

5.2 Tugendbilder

bildbefassten Künsten im 16. Jahrhundert nochmals deutlich.⁸⁴³ Dass schließlich Primaticcio die allegorischen Tableaus für den Empfang Franz II. und seiner Gattin Maria Stuart in Chenonceau 1559/1560 entwarf,⁸⁴⁴ zeugt von den vielfältigen Aufgaben und Einflussmöglichkeiten der italienischen Künstler, die Franz I. einst nach Frankreich geholt hatte. Auch die bekanntesten Dichter Frankreichs wurden in die Ausgestaltung der Festlichkeiten einbezogen. Längst arbeiteten an den allegorischen Programmen neben italienischen Künstlern andere bei Hof tätige Maler und Bildhauer mit. Cécile Scaillérez beschreibt beispielsweise Jean Cousins Anteil an der Erstellung von „fainctes“, also illusionistischen Tafeln, für den Empfang Karls V. 1540 in Paris.⁸⁴⁵ Später arbeitete Pierre de Ronsard mit Antoine Caron und anderen Künstlern zusammen, ebenso Jean Cousin mit Jean Goujon. Charles Dorigny und Philibert de l’Orme gestalteten gemeinsam den Einzug Heinrichs II. in Paris 1549.⁸⁴⁶ Mit diesen wenigen bekannten Beispielen sei lediglich angedeutet, wie eng die Künste zusammenwirkten. Text- und Bildproduktion wurden in der Forschung häufig getrennt verhandelt – für die Weiterentwicklung der Personifikation ist ihre Schnittstelle allerdings entscheidend.⁸⁴⁷

5.2 Tugendbilder

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation und der allegorischen Maskerade wurden vielfältig genutzt. Luise von Savoyen instrumentalisierte als eine der ersten diese Art der Maskerade für die Erziehung ihrer Kinder und vorrangig des Dauphins. Für die Ausbildung des zukünftigen Königs Franz I. wurden diverse christliche Tugendallegorien in neue Formen gebracht, wie Anne-Marie Lecoq in ihren Studien aufzeigt.⁸⁴⁸ Dass Luise von Savoyen als Mutter des zukünftigen Königs selbst in immer

843 Vgl. Blanchard 2003, S. 506, zu den früheren Einzügen bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

844 Bolduc 2007; *Les Triomphes Faictz à l’Entrée de François II et de Marye Stuart au Chasteau de Chenonceau le Dymanche, dernier Jour de Mars*, hg. François Fromont, Augustin Petrovich Golitsyn, Paris 1856.

845 Scaillérez in *Kat. Ausst. Paris 2013*, S. 55.

846 Zorach 2005, S. 105.

847 Zur Zuständigkeit Jean Lemaire de Belges für zahlreiche Einzüge und Feste siehe oben. Auch hier stellt allerdings die Aufarbeitung und Analyse dieser künstlerisch-dichterischen Arbeitsgemeinschaften nach wie vor ein großes Desiderat dar. Vgl. etwa zu den Teilnahmen Ronsards an höfischen Festivitäten Usher 2013, S. 137, und McGowan 2015, spezieller etwa Mazzochi Diglio 1988. Zusammenfassend zum Themenbereich vgl. Strong 1984; Yates 1956, S. 61 f.; McGowan 2008.

848 Lecoq 1987, spezieller: Lecoq 1989; Zöhl 2006 zur Bibliothek der Königinmutter. Des Weiteren *Kat. Ausst. Ecouen 2015/16*.

neue Rollen zu schlüpfen vermochte, wird insbesondere in illustrierten Manuskripten deutlich, die in ihrem Auftrag entstanden, wie etwa in einem bisher kaum bekannten Tugendzyklus, der in Écouen aufbewahrt wird. Das offenbar von Jean Pichore illustrierte Werk des *Grand rhétoriqueur* André de La Vigne enthält Rollenporträts der französischen Adligen.⁸⁴⁹ Gezeigt wird eine Serie von Tugenden, die jeweils ein Laster niederringen. Eine weißgekleidete berittene Gestalt überwindet in der Tradition der *Psychomachia* mit Waffengewalt ein Laster (Abb. 125 a und b). Doch der wesentliche Bestandteil dieser klassischen Tugendformel findet sich auf der Rückseite des jeweiligen Pergamentblattes. Dort umschreibt ein Gedicht das Wesen der jeweiligen Tugend und glorifiziert gleichzeitig Luise von Savoyen: In der Vertikale zusammengefasst, gibt es ihren Namen als Akrostichon preis.⁸⁵⁰ Das gemalte Bild der Tugend auf der Vorderseite wird so als ein (angestrebtes) *image* der Königinmutter lesbar, die alle in den beigefügten Versen geforderten Eigenschaften vorbildlich verkörpert. Die Schriftbildlichkeit überblendet die Tugendpersonifikation der jeweiligen Manuskriptrückseiten, und der Namenszug der Luise von Savoyen wird untrennbar mit je einer Tugend assoziiert. Die Verbindung von Namen und Tugenden kennt man schon aus Einzügen.⁸⁵¹ Luise von Savoyen begegnete häufiger in tugendhafter Maskerade, sie lässt sich mutmaßlich noch in einigen weiteren von ihr in Auftrag gegebenen Handschriften in der Rolle einer Tugend darstellen. Ihre besonderen Verflechtungen mit den personifizierten Tugenden zeigen sich nochmals in einer anlässlich ihres Todes erschienenen Schrift des Jean Bouchet, in der unter anderem *Grace*, *Fortune* und *Nature* die innere und äußere Schönheit der Königinmutter bezeugen. Die personifizierte Natur wird als eine Frauengestalt mit einer Krone aus den Himmelssphären dargestellt, die eine nackte weibliche Figur an ihrer Brust nährt – diese visualisiert die Rückkehr der Luise von Savoyen in den Schoß der Natur (Abb. 126).⁸⁵²

849 Écouen, Musée national de la Renaissance, E.Cl. 22718 d. Mme de Saint-Surin [i.e. Monmerqué, Marie-Caroline-Rosalie Richard de Cendrecourt]: L'Hôtel de Cluny au moyen âge, Paris 1835, S. 155: „En ce petit livre sont sept rondeaux des vertus contre les pechez mortelz, en chascun desquelz es premieres lignes est le nom et surnom de vous, Madame, et pourrez relire lesditz rondeaux au rebours, commençant du bas en hault, lesquelz se rentrent en retournant sus la derreniere ligne.“

850 Zu der verbreiteten Technik, den Namen des Autors oder des Auftraggebers über ein Akrostichon abzubilden, vgl. Dauvois 2008.

851 Vgl. den von Blanchard 2003 analysierten Einzug Karls VIII. mit den weiblichen Tugendfiguren, die je einen Buchstaben des königlichen Namens vor sich hielten.

852 Vgl. Jean Bouchet: *Le jugement poétic* (1538), hier fol. 14v–15r. Das Blatt ist an dieser Stelle eingefügt, darunter befindet sich die Darstellung einer Figur, die an späterer Stelle als *Grace* beschrieben wird. Möglicherweise handelt es sich bei dem aufgesetzten Blatt mit *Natura* und der Seele der Verstorbenen um eine Korrektur des Drucks. Der Text beschreibt die Verstorbene wie folgt: „Nature qui parle de l'origine et beaulte corporelle de la tresillustre Dame decedee et de sa royalle lignee. / Pour bien parler de la tresnoble dame Dont voy limage et

5.2 Tugendbilder



Abb. 125 a *Humilitas*, in: Tugendzyklus für Luise von Savoyen, um 1500, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. E.Cl. 22718 d.

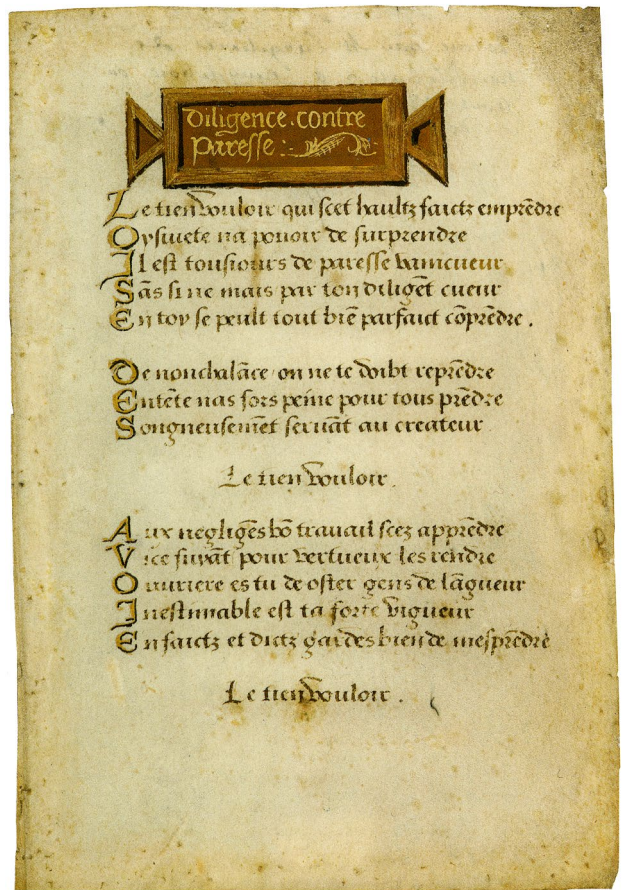


Abb. 125 b Gedicht auf *Diligence*, um 1500, in: Tugendzyklus für Luise von Savoyen, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. E.Cl. 22718 d.



Abb. 126 *Natura* mit Luise de Savoyen, in: Jean Bouchet: *Le jugement poétique de l'honneur féminin* (Poitiers 1538), Paris, BnF, RES-YE-363, fol. 14v.

5.2 Tugendbilder

Eine umgekehrte und ungewöhnliche Strategie der Überblendung von historischer Person und abstraktem Tugendbegriff ist in einer italienischen Handschrift erhalten, die sich ursprünglich im Besitz Franz I. befand, heute in der Biblioteca Trivulziana aufbewahrt wird und den Titel *Tutte le dame del re* trägt. Das aufwendig gestaltete Manuskript wurde um 1518 in Mailand für den französischen Herrscher gefertigt. Die Handschrift beginnt mit einer Widmung an den König und einem Titelblatt, das nicht zufällig Ähnlichkeiten zum Cover des vorliegenden Buches aufweist.⁸⁵³ Dort ist das Antlitz des Königs zu sehen, umgeben von den Haupttugenden (Abb. 127). Der italienische Maler selbst scheint sich damit dem König anzuempfehlen – und bediente gleichzeitig Themen und Formen, für die es im französischen Sprachraum genügend Parallelen gab.⁸⁵⁴

Darin enthalten sind Darstellungen der *Dames du roi*, der *Dame del re*, worunter offenbar alle höhergestellten mailändischen Damen verstanden wurden, die sowohl wegen ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als auch wegen ihrer Schönheit aufgenommen wurden. Die Verbindung von gemaltem Porträt und eingeschriebenen Tugendbegriffen gerät zu einer effizienten Methode, bedeutenden Frauen Tugenden zuzuweisen und damit den immer wiederkehrenden Tugendpersonifikationen neue Gesichter zu verleihen.

de son bruiet et fame/Elle eut le don de grand formosite/En sa facture on na veu vice ou blasme/Parfaicte fut pour telle la reclame/On ny veit oncq rien de deformite./Son corps estoit de bonne quantite/Gresle et moyen de blanche qualite/Bien compose de ioyeuse rencontre/Et qui portoit a chascun bonne encontre./Quant au visaige il estoit clere et blanc, le nez traictiz longuet mis en bon ranc./Soubz yeulx rians entre ioues vermeilles/Et non par trop: car charge de sang/Elle nestoit et pour en parler franc/Peu ien ay veu de sa beaulte pareilles./Droicte elle estoit et bien sayne a merveilles/Ce qui luy feist ung temps trop aymer veilles/Sans long dormir delle ung chief doeuve feis/Et nullement en ceste oeuvre messis./Fresche couleur elle avoit et beau tainct/Grave marcher modere non contrainct/Assez monstrant quelle estoit bien posee/Rien ny avoict sur elle qui fust saint/Ne contrefaict car elle avoict attainct/Tout le sejour de lhonneur/Tout le parfaict de forme dispose/Vive en esprit non au vent exposee/A brief parler des dames fut le choix/Chascun le sect cest la commune voix [...]" Vgl. dazu Jean Bouchet: *Le jugement* (Hg. Armstrong 2006); Swift 2008.

853 Vgl. Abb. 127; Die Handschrift beginnt mit einer Widmung an Franz I.: Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 1v: „AD CHRISTIANISSIMUM ATQUE INVICTISSIMUM FRANCORUM REGEM FRANCISCUM/IO. AMBROSIUS NUCETUS PICTOR./SUNT QUI PURPUREAS VESTES OPOBALSAMA GEMMAS/DENT TIBI SIQUID GRANDIUS ESSE PUTENT/NON MICH I DIVITIE SUPERANT FRANCISCE SED EXTAT/INGENIUM INGENII SUSCIPE DONA MEI/REX VIRTUTE POTENS FRANCISCE POTENTIOR ARMIS/SPES IN QUO STABILES UTRAQUE PALLAS HABET/ECCE TIBI ASURGUNT LATRALI PECTORE NIMPHE/PULCHRA COHORS SUPERIS ANNUMERANDA CHORIS/ECCE VIDUE ADDUCUNT GENIUM MENTEM FIDEMQUE/ET PRO TE ACCENSIS DANT PIA THURA FOCIS/SED TIBI COMMENDAT NINPHARUM INVENTOR UT IPSIS/SIT PROPE TE MIXTUS SEMPER IMAGINIBUS.“ Zit. nach Bologna 1989; vgl. auch Buck 2008.

854 Zu den stilistischen Zuordnungen und den möglichen Intentionen des Malers vgl. Buck 2008.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 127 Titelblatt mit dem Porträt Franz I. und den Tugenden, in: *Tutte le dame del Re*, Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 1v–2r.

Alle in der Handschrift beschriebenen Tugenden sind mit einem Aquarellporträt von der Hand des Malers Giovanni Ambrogio Noceto verbunden. Jede der Frauen, im Vorwort als Nymphen des Königs attribuiert, repräsentiert je eine bestimmte Tugend. In die gedoppelten Pergamentseiten ist eine kreisrunde Öffnung geschnitten, die den Blick auf das Gesicht der jeweiligen Person freigibt. Dieser Ausschnitt wird von einem runden Deckelchen verborgen, auf dessen Oberseite die entsprechende Tugend als Inschrift eingefügt ist (Abb. 128). Dadurch werden die abstrakten Begriffe mit den Mailänder Frauen verbunden, Personifikation und historische Person miteinander kombiniert. Es ist dies der umgekehrte Weg zu den Tugendelogen in Écouen, bei denen das Porträt der jeweiligen Tugend sich mit dem Namen Luise von

5.2 Tugendbilder



Abb. 128 Antonia Alphonso als *Prudentia*, in: *Tutte le dame del Re*, Biblioteca Trivulziana, Codice Trivulziano n. 2159, fol. 5r.

Savoyen verband. Die Strategie, die hier vorgeführt wird, i. e. die Assimilation von Wort und Porträt, ist zweifelsohne neu in der politischen Kommunikation. Die Möglichkeit dieser Zuweisung kommt nicht zuletzt aus den theatralischen Umsetzungen der allegorischen Verkörperung. Die Personifikation zehrte dort vom Spannungsverhältnis zwischen Verkleidung und Körper, und Inschriften waren ein verbreitetes Mittel, Personifikationen auf der Bühne, bei Einzügen oder Ähnlichem kenntlich zu machen. Die besprochenen Beispiele zeigen, dass sich im höfischen Umfeld ein analoges Verfahren etabliert hatte, das mit der Kombination von bekannten Persönlichkeiten und Personifikationen operierte.⁸⁵⁵ Gerade für die Herrscherikonographie

⁸⁵⁵ Hierbei ist es schließlich die Nähe von Exemplum und Personifikation, die es erlaubt, durch Zitieren einer Form Bedeutung aufzurufen. So formulieren dies Cuntz/Söffner 2006, S. 286, allgemeiner bereits für mittelalterliche Beispiele: „Der Protagonist eines bekannten Exemplum kann mit diesem bekanntlich so sehr verwachsen, dass es sich bis zu bloßer Namensnennung ökonomisieren lässt, die fortan genügt, um den in dieser Episode transportierten Gehalt aufzurufen; eingebettet in eine Handlung kann er diesen direkt verkörpern, er wird dann zur *imago* [...], die es erlaubt, *descriptio* an die Stelle der bekannten exemplarischen

eröffnete sich ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten, vorbildliche Herrschaft repräsentierende Tugenden im wahrsten Sinne des Wortes an den Mann zu bringen.

5.3 Personifikation, König und Körper

Ein neues Feld für die Verwendung von Personifikationen in Schrift und Bild sind Erziehungs- bzw. Erbauungsschriften für Mitglieder des Hofes. Schon Autoren wie Philippe de Mézières oder Pierre Salmon hatten die Erziehung der Prinzen über allegorische Inhalte zu lenken versucht, um die Wende zum 16. Jahrhundert ändern sich deren Fokus:⁸⁵⁶ An die Stelle des Kanons der traditionellen Fürstenspiegel tritt ein differenzierter Zuschnitt erstrebenswerter Tugenden. Die Personifikation wird auf diesem Wege zu einem wichtigen Instrument der Inszenierung politischer (Un-)Tugenden aufgewertet. Das lang erprobte Verfahren, einen abstrakten Begriff in menschliche Gestalt zu gießen, entfaltet damit seine volle didaktische Macht. Allerdings ist dieser Wandel weit weniger spektakulär, als es die Veränderungen in den allegorischen Texten der *Rhétoriqueurs* waren. Wichtiger als originelle und abwechslungsreiche Personifikationen zu schaffen blieb in der politischen Sphäre, dass die erprobten Tugend- bzw. Lasterpersonifikationen wie auch die neu erfundenen Verkörperungen eindeutig lesbar waren und einen hohen Wiedererkennungswert besaßen. Jegliche Ambiguität, die den Personifikationen in anderen Kontexten besondere Lebendigkeit verlieh, wäre in diesen Zusammenhängen aus naheliegenden Gründen fehl am Platz gewesen.

Es gibt zahlreiche Traktate, die jene Tugenden veranschaulichen und kommentieren, die zur Lenkung und Verwaltung eines Herrschaftsgebietes notwendig sind. Über die üblichen kanonischen Personifikationen hinaus werden neue Gestalten im Dienste Frankreichs entwickelt bzw. bestimmte Aspekte herrscherlicher und nationaler Tugend hervorgehoben. So ist es nun durchaus möglich, dass königliche Macht die Gestalt einer weiblichen Personifikation annehmen konnte: So geschehen etwa in einem auf 1511 datierten, mit einer qualitätvollen Miniatur ausgestatteten kleinen Band in BnF, Ms. fr. 25295, der den Titel *Le dyalogue de vertu militaire de jeunesse francoise* trägt und Jean Lemaire de Belges zugeschrieben wird.⁸⁵⁷ Das Anne von

Handlung zu setzen und somit deren Differenz zur rhetorischen *evidentia* aufzuheben zugunsten eines momentanen Einleuchtens, einer Synchronizität des Diachronen.“

856 Zu Erziehungsschriften vor allem des 14. Jh. vgl. Krynen 1993; zu Salmon vgl. Hedeman 2001; zu Philippe de Mézières siehe oben.

857 Im Traktat werden die Eckdaten des *Dyalogue de vertu militaire et de jeunesse francoise* genannt (BnF, Ms. fr. 25295): „fait à Lyon, le premier jour de juillet mil cinq cens et unze“ von Jean Lemaire de Belges.

5.3 Personifikation, König und Körper

Bretagne dedizierte Werk liefert eine Definition der französischen Herrschertugenden und enthält Tugendelogen auf ihren letzten Gemahl, Ludwig XII. So heißt es auf fol. 5r: „Die Frauengestalt militärischer Tugend vereinigt imaginär und potentiell in einem sehr mächtigen Körper den universellen Stand des französischen Adels. Und in dem Wunsch, sich durch nützliche Werke hervorzutun, beklagt sie sich hier.“⁸⁵⁸ Das personifizierende Darstellungsverfahren ermöglicht es, politische Konfliktsituationen und Krisen auf elegant-literarische Weise zu veranschaulichen. Auch die Differenzen zwischen Papsttum und französischer Krone werden in allegorischer Manier artikuliert: In einer Miniatur steht eine Personifikation der *Puissance royale*, die offenbar auf göttliche Unterstützung vertrauen darf, neben dem leeren apostolischen Thron, während Papst Julius II. von diesem Platz abgewandt auf einem anderen Thron aus dem Bild herauschaut und niedergerungende allegorische Figuren am Boden liegen (Abb. 129).⁸⁵⁹ Personifikationen sind ein eleganter Kunstgriff – zum Teil unverhohlen –, der politischen Kritik eine Stimme und einen anschaulichen (Bild-)Körper zu verleihen. Der Dialog mit Personifikationen wird immer wieder genutzt, um auf politische Zusammenhänge zu verweisen.

Einer der auffälligsten Tugendtraktate ist der von François Desmoulins verfasste *Traité des vertus cardinales* (BNF, Ms. fr. 12247), in der die für die Formung des zukünftigen Herrschers notwendigen Tugenden hierarchisiert beschrieben und dargestellt werden. Im Unterschied zu den literarisch mit dem Text verwobenen Personifikationen der *Douze Dames de Rhétorique* und anderen Figuren etabliert sich in der politisch-didaktischen Literatur eine neue Art, Personifikationen zu konstruieren. François Desmoulins Tugendtraktat ist mit konzisen Texten durchsetzt, die weniger die jeweilige allegorische Figur beschreiben denn eine parallel zu lesende Tugendanleitung geben. Hier ist Luise von Savoyen als Akrostichon im Vorwort präsent, indem ihr Name an den Anfangszeilen der kurzen Inhaltsangabe steht.⁸⁶⁰ Der Adressatenkreis dieses Tugendtraktats wird am Ende nochmals aufgerufen: Es handelt sich explizit um politische Tugenden, die sich, wie topisch am Ende formuliert wird, an Prinzen und Prinzessinnen richten.⁸⁶¹ Bereits in der Aufmachung des Bandes Ms. fr. 12247 wird deutlich, dass es

858 Ebd., fol. 5r: „Dame vertu militaire enclose ymaginativement et potentiellement en ung corps trespuissant qui represente lestat universel de la noblesse francoise. Et desirant yssir par euvres effectives se plaint ainsi.“ Lachner 2006, S. 170 f., zu diesem Beispiel.

859 Lachner 2006, S. 167, nennt als weiteres Bildbeispiel mit einer allegorisch verbrämten Kritik am Papsttum eine Handschrift mit Jean Bouchets *Déploration de l'Église militante*, in der *Caritas* auf Seiten König Ludwigs XII. als Opponentin der destruktiven Personifikation *Dissolucion* vor der personifizierten *Eglise* angeordnet ist.

860 BnF, Ms. fr. 12247, fol. 2r.

861 Ebd., fol. 16v: „Toutes ces vertus predictes sont principalement pour les personnes politiques : Comme sont princes et princesses Et autres publiques personnes qui ont constitue de bien se Regir. Et de saignement gouverner la chose publique. Mais si nous voulions prandre plus

5 Maskeraden der Macht



Abb. 129 Jean Lemaire de Belges (?): *Le dyalogue de vertu militaire de jeunesse francoise*, 1511, BnF, Ms. fr. 25295, fol. 12v.

5.3 Personifikation, König und Körper

sich um eine Tugendanleitung handelt, denn die Innenseiten der Buchdeckel sind bemalt mit *Prudence, Force, Justice* und *Temperance*. Der vordere Buchdeckel visualisiert diese Eigenschaften in Gestalt von vier Frauenfiguren, der hintere Buchdeckel zeigt vier Farbfelder mit einem jeweils zentral gesetzten Edelstein, der die entsprechende Tugend versinnbildlicht (Abb. 130 a–b).⁸⁶² Besonders interessant ist diese Anordnung unter dem Aspekt, dass die Kardinaltugenden zu jener Zeit eben mit gänzlich ‚neuen‘ Attributen ausgestattet wurden. Brunetto Latinis Edelstein-Metaphorik etwa (die zugleich das Fundament seiner Schatz-Metaphorik ist) zeigt eine ikonographische Alternative auf, die bei den Einbandbildern des Tugendtraktates für den französischen Dauphin und zukünftigen König Franz I. Niederschlag findet.⁸⁶³

Auch im Inneren des Buches gehorcht die Anordnung der Bilder und Texte einer strengen Choreographie. Die Tugenden werden in Form einer Genealogie präsentiert, und die Verästelungen untereinander erfolgen durch fein gemalte metallene Ketten. Nur die wichtigsten Tugenden werden mit ganzseitigen Miniaturen gewürdigt. Bei *Prudence*, die in ihrem schwarzen Habitus an typische Porträtdarstellungen der Luise von Savoyen erinnert, erscheinen die dazu gehörigen Untertugenden als Miniaturen in kleinen Medaillons. Die opponierenden Laster sind als Beischriften in noch kleineren Medaillons oder lediglich als Inschriften realisiert. Erkennbar werden die spezifischen

estroitement les dictes vertus il faudroit parler de plus haulte philosophie : sequestree et separee de mondanite: et totalement dediee a speculation parfaite. De laquelle pour le p[rese]nt ie me deportte. Protestant que quant il plaira au temps moyennant laide des trespassez ien parleray plus a mon aise.“

862 Brunetto Latini: *Li livres dou tresor* (Hg. Chabaille 1863), S. 256: „Et cist enseignement sera sor les .iiij. vertuz actives. Dont la premiere est Prudence, qui est senefiee par l’escharboucle, qui alume la nuit et resplendit sor toutes pierres; La seconde est Atrempance, qui est senefiee par le safir, qui porte celestial color, et est plus gracieuse que pierre dou monde ; La tierce est Force, qui est senefiee par le diamant, qui est si fors que il ront toutes pierres et touz metaus, et par po il n’est chose qui le puisse donter. La quarte vertu est Justise, qui est senefiee par l’esmeraude, qui est la plus usee vertu qui soit et la plus bele chose que oil d’ome puissent veoir.“ Diese Einteilung ist möglicherweise auf Brunetto Latinis *Livre dou tresor* zurückzuführen, und die dort formulierte Edelstein-Metaphorik wird u. a. im Frontispiz des 2. Buches in Genf, BDG, fr. 160, fol. 82, visualisiert. *Philosophia* überreicht zunächst einen Kasten mit Schmuck an *Logica* und *Practica*. Die vier Kardinaltugenden sind innerhalb eines fiktiven Stadtraumes darum herumgruppiert, und alle Damen halten einen Edelstein als zweites Attribut, der auch in der Randdekoration dieses Blattes zitiert wird. Dort werden alle vier Edelsteine in Form und Farbe nochmals als ornamentaler Bestandteil aufgenommen.

863 Wobei es für Latinis Edelstein-Zuordnung der Tugenden eine längere Bildtradition gibt, vgl. etwa eine Handschrift des *Livre du tresor* von Brunetto Latini, die 1326 gefertigt wurde. In BnF, Ms. fr. 571, fol. 52r, sind nämlich die Tugenden nicht durch Medaillons, sondern durch Ringe mit einem je unterschiedlichen Edelstein gekennzeichnet worden, eine Deutung, die sich in die zeitgenössische Traktatliteratur fügt, die eine Zuordnung von Tugenden und Edelsteinen unternimmt. Überlegt werden könnte, inwiefern sich Brunetto Latinis Werk auch eine inhaltliche Ausrichtung des Tugendtraktats entnehmen lässt.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 130 a–b Die vier Kardinaltugenden und die ihnen zugeordneten Edelsteine, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, 1509–1515, BnF, Ms. fr. 12247, Umschlagsseiten innen.

Prioritäten des Büchleins, die bereits Anne-Marie Lecoq mit Blick auf die Tugenderziehung des französischen Königs überzeugend analysiert hat (Abb. 131).⁸⁶⁴ Am Ende des kurzen *Traité* wird nochmals der Königsweg zur Erlangung von Tugend skizziert: Die Tugend der Mäßigung ist zugleich herausragende Göttin (*deesse prestante* bzw. *hauttesse de vertus*) unter den Tugenden wie Mittel bzw. Remedium, um zu Tugendhaftigkeit zu gelangen. Die Tugend des Maßhaltens ist also sowohl Weg als auch Ziel.⁸⁶⁵

⁸⁶⁴ Lecoq 1987, S. 101. Auch Buck 2008, S. 204f., argumentiert für ein Rollenporträt der Luise von Savoyen. Lecoq 1987, S. 475, verweist noch auf ein Einzelblatt in PML, ms. 147, fol. 5r, auf dem Luise in genau der Weise abgebildet ist.

⁸⁶⁵ BnF, Ms. fr. 12247, fol. 18r: „Le Remedde pour acquerir vertus: Vertus qui est une deesse prestante et hault eslevee peult estre comprinse: mais non facilement. Car on l’acquiert non par exces de boire et de manger de iour et nuict. Comme les bestes brutes. Ains par abstinence et sobriete. Non par yurongnerie. Mais par tolerance de longue soif. Non par dormir et son chef ensevelir en molle plume. Ains par veiller et durement coucher. Non par oisivete: mais

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 131 *Prudentia*, in: François Desmoulins: *Sur les Vertus*, BnF, Ms. fr. 12247, 4r.

Dieses Rezept orientiert sich an den aristotelischen Vorgaben der Tugendbeherrschung durch Maßhalten.

Auch andere Autoren bemühten sich um eine Positionierung der Tugenden für die Bildung des Königs oder anderer Mitglieder des Hofes. Insbesondere Jean Thenaud widmet sich in zahlreichen Schriften sowohl den drei theologischen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung) als auch den Kardinaltugenden, zu denen aufwändig illustrierte Handschriften erhalten sind. Er ist es, der erstmals prominent das personifizierte Frankreich auftreten lässt. Im Traktat BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r von 1519 erscheint Frankreich als Frauenfigur im *Fleur-de-lis*-Mantel neben *Natura*, sie begleitet die Geburt des Dauphins, des 1518 geborenen Sohnes von Franz I.⁸⁶⁶ Die Miniatur enthält eines der wenigen frühen Bildzeugnisse des personifizierten Frankreichs außerhalb der zeitgenössischen Festkultur.⁸⁶⁷ Schon die Hervorbringung königlicher Nachkommen wird damit in die Hände von Personifikationen gelegt. Für die Darstellung der Geburt des Dauphins in Jean Thenauds *Triumphe des Vertus* ist ein Verfahren gewählt worden, das verschiedene Personifikationen an einem fiktiven allegorischen Ort visualisiert: *Natura* mit bemaltem Gewand und *Dame France* treten gemeinsam in einem Garten auf, und in einem Gebäude neben ihnen findet die Geburt des Thronfolgers statt (Abb. 132).⁸⁶⁸ Bei der Lektüre von Thenauds Text ist zudem erkennbar, dass weiterhin mittelalterliche Traditionen beschworen werden, wie sich etwa an der Wiedergabe der Gestalt der *Natura* erkennen lässt, die deutlich den Spuren des Alanus ab Insulis folgt.⁸⁶⁹ Relevant ist jedoch, dass die Personifikationen und mythologischen Gestalten zu diesem Zeitpunkt noch einen eigenen Ort konstruieren – mit eigener Topologik, mit eigenen Gesetzen. François, Sohn des gleichnamigen Königs, um den es geht, kommt im Reich der *Natura* und im Garten Frankreichs zur Welt, und die allegorische Landschaft verschmilzt in Thenauds Text und der dazugehörigen Illustration zu einer Einheit.

par sollicitude et dilicence. Non par volupte: mais par labeur tres difficile. Non par parole: mais par effect. Non par disposition, maiz par coustume. Et apres que l'homme saige par peu dormir, labourer, et suer, est parvenu a celle haultesse de vertus. A donc il est rempli de si grand ioye et plaisir inextimable. Que son humanite est quasi toute deifiee. [...].“

866 Vgl. zu diesem Beispiel auch Modersohn 1997, S. 44; Lecoq 1987, S. 446 f.; BnF, Ms. fr. 144.

867 Zu den weiteren Werken, in denen die personifizierte *Dame France* vorgestellt wird, zählen die Illustrationen zu Alain Chartiers *Quadriologue invective*, vgl. dazu Kapitel 2.2, Anm. 254.

868 Jean Thenaud: *Triumphe des Vertus* – BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r. Zu Thenaud siehe oben. Vgl. zur Gestaltung der *Dame France* auch Cadoffre / Céard 1997, bes. S. 39. Zum *Triumphe de Prudence* in St. Petersburg, RNB, Ms. Fr. F. v. XV, vgl. Lecoq 1987, S. 101–112.

869 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10520631m/f17.item>: „Description de Dame Nature: Ceste avoit la teste coronee destoilles entre lesquelles sept estoient tresclaires que par leur lumiere les autres estoient presque eslipsees. Soubz celle coronne avoit en son chief ung fin voile de couleur changeant ou quel estoient peinctz plus de deux cens espees doyseaux qui sembloient voler soy coubler chanter.“

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 132 Geburt des *Dauphin*, in: Jean Thenaud: *Triomphe de Vertuz*, BnF, Ms. fr. 144, fol. 1r.

Neuschöpfungen wie die *Dame France* als Personifikation Frankreichs gewannen zunächst nur literarisch an Bedeutung. In den erhaltenen Bilddokumenten spielte sie eine untergeordnete Rolle, doch schon beim Einzug Ludwigs XII. in Paris werden das französische Volk und nationale Ideen durch Personifikationen visualisiert.⁸⁷⁰ Darüber, wie die Nation als Figur darstellbar ist, bestand noch lange Zeit Uneinigkeit.⁸⁷¹ Joan Landes hat sich in einer vielbeachteten Studie der Genese der Nationalpersonifikation ausführlich zugewendet, und Daisy Delogu arbeitete die literarischen Traditionen vor allem des 15. Jahrhunderts heraus.⁸⁷² Jenseits der literarischen Wendungen, die die Vorstellung einer personifizierten *Dame France* vorbereiteten, widmet sich die erhaltene Traktatliteratur vor allem der spezifischen Erziehung des Königs bzw. des Dauphins und seiner Angehörigen und der Repräsentation vorbildlicher royaler Tugenden. Thenauds Werk entstand schon für König Franz I. Wie auch viele andere der hier vorgestellten illustrierten Schriften hatten diese Handschriften neben ihrer Funktion als Erziehungsschrift großen Einfluss auf die Verbreitung allegorischer Figuren, denn sie waren offenbar als Text-Bild-Kompendien konzipiert. Jean Thenauds *Triomphe des Vertus* ist vierteilig angelegt: je ein Buch und damit eine Tugend wird einem Mitglied der Familie gewidmet. Marguerite wird die Tugend *Prudence* zugeeignet, Franz I. findet sich als Inbegriff der *Force*, und für die Kinder des Königs, zunächst Charlotte und Louise, entstehen der *Triomphe de Temperance* und der *Triomphe de Justice*. Auch zeigt sich, wie versucht wird, die jeweiligen historischen Personen mit den ihnen zugeordneten Personifikationen in eins zu setzen.⁸⁷³ Das Werk Thenauds beschränkt sich keinesfalls auf diesen Zyklus. Schließlich arbeitete der vor allem im Auftrag Luise von Savoyens schreibende Gelehrte noch an einem *Traité de Cabale*, in dem er zeitgenössische Theorien von Pico de la Mirandola bis zu Ficino zusammenführte. Jean Thenaud fertigte (möglicherweise ebenfalls im Auftrag der Königinmutter) für Franz I. zwei Versionen mit einer Einführung in die Kabbala an. Offenbar wurde der komplexe erste Entwurf, der in metrischer Form verfasst war, abgelehnt, und gegen eine Prosa-Variante ausgetauscht, die heute noch in drei Handschriften überliefert ist.⁸⁷⁴ Die Personifikation hat als didaktisches Ausdrucksmittel eine wichtige Vermittlerposition, die im Folgenden kurz skizziert sei.

870 *L'entrée du roi Louis XII à Paris [2 juillet 1498]*, Paris: Pierre de Caron 1498.

871 So beschreibt viel später Agrippa d'Aubigné in seinen *Tragiques* das Bild der Mutter Frankreich, „je veux peindre la France une mere affligee / qui est entre ses bras de deux enfans chargee [...]“. Vgl. dazu Becherer 1996, S. 402.

872 Landes 2001; Delogu 2015.

873 Jean Thenaud: *Le Triomphe des Vertus* (Hg. Schuurs-Janssen 1996–2010). Vgl. Zöhl 2006 auch zu BnF, Ms. fr. 144, aus der Bibliothek der Luise von Savoyen.

874 Jean Thenaud: *Traité de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller / Roudaut 2007). Vgl. Roudaut 2009; Smith 2013. In der ursprünglichen Cabbale métrifiée integriert Thenaud die drei theologischen Tugenden in die Hierarchie der Engel, und die Konzepte des Textes werden in einer Art

5.3 Personifikation, König und Körper

In Jean Thenauds Tugendtraktaten ist die Grenze zwischen den bisher behandelten Personifikationen und den mythologischen Figuren auch auf der visuellen Ebene fließend. Intellektuellen Zugang zur Materie der jüdischen Kabbala erhält der Autor durch die Assistenz von Personifikationen, die ihn durch das Thema geleiten. Hier wird ein Motiv aufgegriffen, das seit Jahrhunderten zum Standardrepertoire allegorischer Texte gehört: Projektionsfiguren geben dem Erzähler-Ich Geleit durch die Argumentation. Diese Figuren sollen augenscheinlich auch dem Rezipienten Anleitung und Führung bieten.⁸⁷⁵ Der rhetorische Kunstgriff erfolgt auf konventionelle Weise: Personifikationen helfen bereits am Eingang des Textes bei der Vermittlung der Inhalte. Im Moment der zweifelnden Reflexion, „en celuy douteux et perplex penser“, eilen zwei Frauengestalten herbei, um dem Erzähler-Ich beizustehen:

Ich sah plötzlich vor mir zwei ruhmreiche und sehr berühmte Damen, in Haltung und Verhalten, Gesten, innerer Beherrschtheit und Kleidung völlig verschieden. Die eine stieg vom Himmel und übertraf in natürlicher Schönheit alle irdischen Frauen, die ich gesehen hatte, bevor das Licht der Sonne das des Mondes überstrahlte. Ihr Kleid war aus silbernem Tuch ohne überflüssigen Zierrat und Luxus. Die Sanftheit und Würde ihrer Augen und ihres Gesichts unterstrichen ihre jungfräuliche Schönheit, ihren demütigen Geist und ihr königliches Herz. Ein Halseisen hing um ihren Hals, das mit großen orientalischen Margariten verziert war, ein goldener Tropfen auf ihrer jungfräulichen Brust, worauf ihr Name, Einfachheit [*Simplicité*], emailliert war. In einer Hand hielt sie ein reich gestaltetes Kreuz, das sie ohne Unterlass anschaute, aber die andere erhob sie in meine Richtung, damit ich ihr folgte, und sie zeigte mir die Glut, die sie für mein Heil hatte, und den Willen, der in ihrem königlichen Herzen war, mein Verlangen zu stillen durch die gnadenvollen Blicke, die sie auf mich warf, dergestalt dass mein ängstlicher Geist ihr folgte, ganz wie es der Liebende macht. Aber die andere Dame, die auf die Erde stieg, gesellte sich zwischen sie und mich. Sie hatte auf ihrem Körper, in dem die drei Schönheiten Juno, Pallas und Venus vereint waren, nicht mehr als einen sehr feinen Stoff, geblümt mit goldenen Rosen, unter dem ein so köstlicher und duftender Körper erschien, so wohl proportioniert nach Hautfarbe, Länge, Proportion und Eleganz aller Glieder, wie es Homer, Demostenes, Vergil und Tullius hätten kaum beschreiben können. Ihr Name war eingraviert in eine Smaragdtafel, die um ihren Nacken hing, es ist die Neugier [*Curiosité*].⁸⁷⁶

Diagramm daneben zusammengeführt. Vgl. hier BnF, Ms. fr. 882, auch Lecoq 1987, S. 452 f., erwähnt diese Handschrift.

875 Vgl. Lecoq 1986.

876 Jean Thenaud: *Traicté de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller/Roudaut 2007), S. 86 f.: „je vey soudain davant moy deux glorieuses et très claires dames en maintien, port, gestes, contenance et vestements moult differantes. L'une descendoit des cieulx et surmontoit d'autant en naifve beaulté toutes aultres dames terrestres qu'avoye veu auparavant que la lumiere

Curiosité fordert das Erzähler-Ich auf, ihr zu folgen, und *Simplicité* adressiert folgende Worte an den Leser: „Ich gebe Dir einen Monat Lektüre über die genannte heilige und gesegnete Figur, die hier gemalt und beschrieben ist, wenn ich beginne, dich über die drei theologischen Tugenden zu belehren, was einen sehr großen Band erfordert.“⁸⁷⁷ Mythologische und christlich-allegorische Weltsicht werden im Verlauf des Werkes zusammengeführt. Aufschlussreich mag an dieser Stelle eine prominente Miniatur zu dieser Schrift sein (Abb. 133), in der die Göttin *Necessité* als Weltenseele (rekurrierend auf Marsilio Ficino) und die drei Schicksalsgöttinnen ausführlich beschrieben werden. Auch bei ihr gehorcht die Beschreibung den Regeln der illustrierten Personifikation. Sowohl ihr Arrangement in zeitgenössischer Kleidung als auch ihre Inschriften erinnern an Personifikationen abstrakter Begriffe, die offenbar auf derselben Ebene wie quasi-divine Erscheinungen operieren.⁸⁷⁸ Zwischen den gebräuchlichen Personifikationen und den nunmehr in Mode kommenden mythologischen Figuren ist kein prinzipieller visueller Unterschied auszumachen.

Die Liste an politischen Traktaten ließe sich noch weiter fortsetzen. Immer wieder zeigt sich dabei, dass Figuren, die zuvor vor allem für die Erlangung spirituellen Heils zuständig waren, nun in gesteigerter Intensität für die politische Kommunikation

du Soleil surmonte celle de la Lune. Sa robe estoit d'ung drap d'argent sans superfluité, luxure et dissolucion quelquonques. La douceur et gravité de ses yeux et face descovroit sa purité virginalle, humble pensée et son royal cueur. Il pendoit du carcain de son col, qui estoit de grosses margarites orientalles enchassés en grandes tables de vrays dyamens, une lame d'or jusques sur ses mammelles virginées en laquelle son nom estoit emaillé c'est à savoir SimPLICITÉ. En une main tenoit une croix moult riche qu'elle regardoit sans cesse mais elle estendit l'autre vers moys pourque la suyvisse ensemble elle me feist demonstrance de l'ardeur qu'elle avoit à mon salut et du vouloir qui estoit en son royal cueur pour satisfaire à mon desir par les gracieux regards qu'elle getta sur moy tiellement que mon paureux esprit la suyvoit si comme fait le fer l'aymantmais l'autre dame qui montoit de la terre en sus se mist entre elle et moy. Elle n'avoit sur son corps (on quel estoient unies les troys beaultéz de Juno, Pallas et Venus) fors une très fine toille flouronnée de roses d'or au travers de laquelle paroissoit si delicieux et odorant corps qui estoit si bien proporcionné quant à tainct, longueur, droicture et elegance de tous membres que Homere et Demostenes, Virgille et Tulle eussent esté empechez de bien la descripre. Son nom estoit engravé en une table d'esmerade qui pendoit à son col, c'estoit Curiosité.“

877 Zit. nach Masters, Mallary: Introduction, in: Jean Thenaud: *Lignée de Saturne* (Hg. Mallary Masters 1973), S. 16: „Je te feray une lecture d'ung moys sur ladicte figure saincte et sacrée cy sus paincte et designée quant je commenceray à te instruire sur les troys vertus theologalles qui requiert un tresgrant volume.“

878 Vgl. die Illustration in Genf, BdG, Ms. fr. 167, fol. 77v, Jean Thenaud: *Traicté de la Cabale* (Hgg. Christie-Miller/Roudaut 2007), S. 192f. Ebd., Anm. 423, wird auf ein Paneel eines Kamins im Schloss Amboise verwiesen, das diese Szenerie darstellt, wie Thenaud in *Le Voyage et Itinaire* vermerkt.

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 133 *Necessité*, in: Jean Thenaud: *Traité de la Cabale*, Genf, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 167, fol. 77v.

in Anspruch genommen wurden.⁸⁷⁹ Der bereits von Anne Marie Lecoq analysierte *Compas du Dauphin*, in dem Luise von Savoyen ähnlich wie die *Prudentia*-Personifikation in Ms. fr. 12247 einen Zirkel über den Dauphin hält, ergänzt das Spektrum politisch-allegorischer Erziehungsanweisungen (Abb. 134).⁸⁸⁰

Doch bereits kurze Zeit nachdem tradierte Personifikationen in den Dienst der Politik gestellt und zunehmend zentrale Figuren wie *Prudentia* eingesetzt wurden, um die Vorzüge (zukünftiger) Herrscher herauszustellen, geraten diese Zuordnungen wieder durcheinander,⁸⁸¹ da die Dominanz tugendhafter Frauengestalten für das ‚allegorische Image‘ des Königs problematisch wurde: Funktionierten die Bildformen von mütterlichen Tugenden, die den Dauphin erziehen wollten, in den frühen Traktaten für Ludwig XII. und Franz I., war dies für die Artikulation politischer Machtansprüche bald nicht mehr ausreichend. Die modisch gewandeten und letztlich aus dem Mittelalter stammenden Tugendpersonifikationen ließen sich zwar durch das neue Interesse an mythologischen Quellen aktualisieren, doch bedingte dies eine neue körperliche Präsenz. Das Geschlecht der Personifikation wurde intensiver in Frage gestellt. Was dies für das Prinzip Personifikation seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bedeutet, lässt sich vielleicht am besten an jenen Phänomenen aufzeigen, die im Folgenden unter dem Begriff ‚Travestien‘ abgehandelt werden sollen.

879 Solche Umdeutungen der *Prudentia* finden sich etwa in einem Traktat des François Desmoulins in BnF, Ms. fr. 1863, *Dialogue sur le jeu*. *Prudentia* erscheint dabei (fol. 2v) umgeben von Tugenden auf einem Thron. Der mehrfach in ihr Gewand eingewebte Buchstabe L scheint wiederum ein Hinweis auf Luise von Savoyen zu sein. Innerhalb des L erscheinen die Buchstaben F und M, die auch wiederum auf den Autor des Textes verweisen könnten.

880 *Compas du Dauphin*, BnF, Ms. fr. 2285, fol. 5r. Vgl. auch BnF, Ms. fr. 421, in der wiederum Luise von Savoyen die Mittlerstellung und das Geleit in die allegorische Argumentationsebene gibt (Jean Thenaud: *Trespasement de saint Jérôme*), vgl. Lecoq 1987, S. 72.

881 Zudem scheint sich die Darlegung politischer Konflikte mit Hilfe von Personifikationen als sehr nützlich erwiesen zu haben. Bei den Streitigkeiten zwischen Ludwig XI. und Maria von Burgund beispielsweise waren im *Dispute entre Louis XI et Marie de Bourgogne. Défense des droits de Louis XI sur la Bourgogne et autres*, Tours, BM, Ms. 1047, fol. 001, die Kardinaltugenden in die Bildpolitik eingebunden.

5.3 Personifikation, König und Körper



Abb. 134 Maître de Philippe de Gueldre (?): Luise von Savoyen als *Prudentia*, in: *Compas du Dauphin*, BnF, Ms. fr. 2285, fol. 5r.

5.4 Travestien

Spätestens seit dem 16. Jahrhundert, das dürfte deutlich geworden sein, wurden Personifikationen dazu verwendet, politische Vorgänge in schöne Kleider und Körper zu verpacken. Nachdem im Zuge der Debatte um den *Rosenroman* und durch die Omnipräsenz weiblicher Personifikationen die Frage nach dem Zusammenhang zwischen sozialer Rolle der Frau und Geschlecht der Personifikation drängender wurde, scheint sich nicht zuletzt aus diesem Problem die Sonderform der allegorischen Travestie zu entwickeln, bei der die aufwändigen Hüllen der Personifikationen immer mehr die Hauptrolle übernehmen. Der bekleidete Personifikationskörper entzieht sich dadurch eindeutigen Gender-Zuweisungen, er verliert damit aber auch seine unmittelbare quasi-divine Potenz, die noch im 14. Jahrhundert die schlicht gewandeten Gestalten wie *Nature* oder *Grace Dieu* besaßen.

Dieses ‚Unbehagen der Geschlechter‘⁸⁸² wird gelegentlich explizit gemacht. So beschreibt Thomas Sébillet in seiner *Art poétique françois* von 1548, dass allegorische Figuren, wie sie im religiösen Theater zum Einsatz kommen, weder als männlich noch als weiblich definiert werden können:

Or y a-t-il une autre sorte de Moralité que celle dont je viens de parler, en laquelle nous suivons allégorie ou sens moral (d’ou encore retient-elle l’appellation), y traitant ou proposition Morale, et icelle déduisant amplement sous faincte de personne attribuée à ce que véritablement n’est homme ne femme : ou autre Enigme & allégorie faisant à l’instruction.⁸⁸³

Joachim du Bellay formuliert in seiner *Deffense et illustration* in diesem Zusammenhang eine Abwertung der Personifikation.⁸⁸⁴ Dass diese Kritiken nach einer Phase großer Popularität der Personifikation vor allem im Theater entstanden, muss mitbedacht werden.⁸⁸⁵ Denn gerade im Kontext theatralischer Darbietungen gewinnt das Spiel mit dem Geschlecht der Personifikation an Brisanz. Selbst wenn die Zuweisung von Begriff und Figur auch literarisch längst nicht immer den Regeln der Grammatik folgt, erscheinen solche Aspekte in performativen Kontexten umso auffälliger: Eine weiblich assoziierte Personifikation durch einen männlichen Schauspieler zu besetzen, erzeugt ein Spannungsverhältnis, das zugleich Unterhaltungspotential

882 Um hier die Konstruiertheit des Geschlechts im Sinne von Butler 1991 deutlich zu machen.

883 Dazu Doudet 2005, S. 120; Sébillet, Thomas: *Art Poétique François* (Paris 1548), S. 62.

884 Doudet 2005, S. 120.

885 Doudet 2005 setzt die Blütezeit der Personifikation im Theater zwischen 1430 und 1540 an, und es ist anzunehmen, dass die starke Präsenz allegorischer Figuren in performativen Zusammenhängen Auswirkungen auf die Gestaltung dieser Figuren in anderen Medien hatte.

5.4 Travestien

bietet. Eine der bekanntesten *Moralités* scheint für den Umgang mit Personifikationen wegweisend gewesen zu sein: In der 1439 in Rennes erstmals aufgeführten *Moralité de Bien avisé et Mal avisé*⁸⁸⁶ wird die Personifikation *Male Fin* (Schlechtes Ende) als eine Teufelsgestalt mit männlichen und weiblichen Eigenschaften charakterisiert – und als *hermophrodite* im überlieferten Text gehandelt. Die Figur beschreibt selbst ihren Zwischenstatus: „Je suis masle et je suys fumelle“ – ‚masle‘ ist hier zugleich ein Wortspiel mit der Ambiguität schlecht/männlich. Damit soll der Handlungscharakter der Personifikation betont werden, da sie mit der Enthauptung des *Mal avisé* die männlich konnotierte Tätigkeit des Henkers ausführt. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein wurden solche Themen weiter ausdifferenziert.⁸⁸⁷ Das Beispiel aus der *Moralité* führt ein grundlegendes Problem vor Augen, das für die Herrscherikonographie von Bedeutung ist: Bestimmte Eigenschaften sind offenbar auch in der allegorischen Sprache des Theaters geschlechtsspezifisch codiert, weshalb Mischwesen kreiert werden.

Diese Sichtweise zeitigt in der politischen Kommunikation sichtbare Effekte: Je stärker das soziale Geschlecht einer Personifikation, zum Beispiel eines männlichen Herrschers, reflektiert wird, desto schwieriger wird es, deren Tugenden einzig durch weibliche Verkörperungen zu illustrieren.

Das Motiv der Zweigeschlechtlichkeit wird als Ausdrucksmöglichkeit in Literatur und Malerei häufiger erwähnt. Jean Thenaud definiert sie folgendermaßen: „Hermaphroditus signifie lasciveté et peinture de rhétorique, laquelle est plus delectable que profitable, et est engendrée de superfluité, non de raison et vérité.“⁸⁸⁸ Für den Blick auf die Personifikation ist diese Wendung, die offenkundig durch performative Praktiken mitausgelöst wurde, von Bedeutung. Wie Catherine Coats es formuliert, ist der zweigeschlechtliche Körper in der Wahrnehmung der Zeitgenossen „a conflicted and conflictual entity“.⁸⁸⁹ Dieser vor allem durch die Ovid-Rezeption in die französische Literatur diffundierende Spezialfall des Hermaphroditen lässt sich letztlich auf Personifikationen zweideutigen Geschlechts übertragen. Das Konfliktpotential liegt insbesondere in der Performanz, in der Differenz zwischen Schauspieler und eingenommener

886 *Recueil général* (Hg. Beck 2014), Bd. 3: *La Moralité de Bien avisé Mal avisé*; vgl. zur *Moralité* und ihrer Nähe zu Guillaume de Digullevilles *Pilgerreisen* auch Kap. 2.2.

887 Vgl. dazu Bordier 2014, S. 174. Ein frühes Beispiel findet sich noch bei Eustache Deschamps in seinem *Hermonfondricus*, vgl. Mühlethaler 2008.

888 Campagne 1996, S. 32; *Jehan Thenaud: La Lignée de Saturne* (Hg. Mallary Masters 1973), S. 121. Im Jahre 1605 erscheint als Satire auf den französischen König Heinrich III. der allegorische Text *L'Isle des Hermaphrodites*. Er spielt in einer säkularisierten Welt, die sich vollends den Erfüllung menschlicher Bedürfnisse widmet. Dazu vgl. Reeser 2006, S. 241–250. Pontus de Tyard fokussiert in den *Douze fables* dieses Thema ebenso, vgl. Mathieu-Castellani 1997, S. 44f.

889 Coats 1994, S. 20.

Rolle, zwischen natürlich-historischem Körper und Hülle, die den abstrakten Begriff verkörpern soll – in den Momenten des *cross-dressing* wird es deutlich wahrnehmbar.

Die Möglichkeit, im Kontext höfischer Zeremonien die Zuordnung von Körper, Kleidung und Geschlecht provokant zu hinterfragen, wurde in verschiedenster Form genutzt: Das Prinzip Personifikation erlaubte, eine distanzierte Ebene einzuführen, ohne die Autorität der beteiligten Personen zu beschädigen. Ebenso wie sogar die Zurschaustellung weiblicher Nacktheit im Dienste eines tugendhaften Rollenspiels möglich wurde,⁸⁹⁰ scheint der Kleiderwechsel zwischen den Geschlechtern Bestandteil der höfischen Skandalrhetorik gewesen zu sein, durch die durchaus ironische Elemente vermittelt werden konnten. Im *Banquet du Faisan*, das Philipp der Gute 1454 in Lille an seinem Hof veranstaltete, um für einen neuerlichen Kreuzzug zu werben, erscheint eine zentrale allegorische Figur als Beispiel für die Austauschbarkeit von Geschlecht bei der Einnahme von Maskeraden. Als Organisator des Spiels figuriert Olivier de la Marche, der zum Höhepunkt des Spiels auf einem reich geschmückten Elefanten Einzug in den Festsaal hält.⁸⁹¹ Sein Auftritt erfolgt in Gestalt der weiblichen Allegorie der *Ecclesia* im Trauergewand, die die Eroberung Konstantinopels und damit ihre Bedrohung beklagt. Obgleich das Spielen weiblicher Rollen durch männliche Personen nichts Ungewöhnliches war, wird es bei der Schilderung dieses Festes eigens hervorgehoben und als denkwürdiges Ereignis bezeichnet, das allen Beteiligten noch lange in Erinnerung geblieben sei. Es scheint, als ob in manchen Fällen die Verknüpfung von männlicher Person und weiblicher Personifikation als besondere Markierung wahrgenommen worden sei. 60 Jahre später wurde der Konflikt zwischen Ludwig XII. und Papst Julius II. Gegenstand einer allegorischen Travestie, die der politischen Agitation diente: Der Erfinder des Stückes, Pierre Gringore, spielte selbst die Personifikation des Papstes als Mutter Kirche, *Mère Église*, die während des Stücks die Kleider abwirft und als *Mère Sotte*, als Närrin, endet.⁸⁹² In beiden Spielen nutzen die Autoren die Überlagerung von

890 Legaré 2011, S. 183, verweist auf Zeremonien zur Krönung Philipps des Kühnen 1494 in Antwerpen, zu deren Anlass, wie Jean Molinet berichtet, drei nackte Gottheiten „trois déesses, que l'on veoit au nud, et de femmes vives“ ihren Auftritt hatten. Möglicherweise trifft dies auch für ein *entremets* zu, das wohl zur Hochzeit Marias von Burgund mit Maximilian um 1477 aufgeführt wurde. Eine Zeichnung, die mit Entwürfen Hugo van der Goes in Zusammenhang gebracht wird, zeigt eine nackte Venus-Figur auf einem überdimensionalen Pfau, dazu Kat. Ausst. Brügge 2008, S. 294, Nr. 117.

891 Strubel 2002, S. 186. Zu den Festivitäten und besagtem Spiel vgl. auch Guisset 2005. Vgl. zum Hoffest von 1454 auch Emerson 2003. Das Motiv des Elefanten wird übrigens in Bayone 1572 zentral wiederbelebt.

892 Hochner 2001. Vgl. die gendertheoretische Diskussion zur Figur der *Ecclesia* bei Blumenfeld-Kosinski 2007, die sich allerdings vor allem auf frühere Beispiele wie etwa Eustache Deschamps konzentriert.

5.4 Travestien

allegorischem Geschlecht und männlichem Darsteller bewusst, um die Figuren mit negativen Assoziationen aufzuladen – als „conflicted and conflictual entity“ stehen diese verkleideten Gestalten im Zentrum politischer Satire.

Auch im 16. Jahrhundert existieren diverse Formen von höfischem *cross-dressing*, und sie setzen bei vielen allegorisch ausgeschmückten Festlichkeiten wichtige Akzente. Es wäre verfehlt, diese Ausdrucksform auf Satire zu begrenzen, zumal es einen großen Unterschied macht, wer sich verkleidet.⁸⁹³ Der brüchige Status der allegorischen Figuren zwischen Mann und Frau ist wohlkalkuliert und trifft auf eines der berühmtesten Beispiele frühneuzeitlichen *cross-dressing* zu: Das Porträt des französischen Königs Franz I., der in einer höchst ungewöhnlichen Kostümierung aufwartet (Abb. 135). Das kleinformatige Bild, eine Buchmalerei, wird in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt und datiert vermutlich nach 1532.⁸⁹⁴ Über den ausführenden Künstler gibt es zahlreiche Mutmaßungen, etwa die Beteiligung des italienischen Malers Niccolò dell'Abate da Modena, der im Dienst Franz I. stand, aber auch ein anonymes französischer Meister wird als Urheber für möglich gehalten. Der Entstehungskontext des Bildes ist unbekannt, und so bleibt nur der irritierende visuelle Befund.⁸⁹⁵ Die markante Physiognomie des Königs mit der charakteristischen Nase war zu diesem Zeitpunkt wohlbekannt, es irritiert aber der darunter platzierte Körper. Eine zarte weibliche Schulter und Armpartie kontrastiert mit einer gerüsteten und gepanzerten Seite, sowohl Gewand als auch Beine spiegeln diese Ambivalenz. Eine Vielzahl von Götterattributen ziert die Gestalt, die historische Person, mythologisches Wesen und Allegorie zugleich zu sein scheint. Der Begleittext des Porträts betont dies noch:

893 Yates 1959, S. 62 und 91. Auf der Hochzeit des Herzogs von Nevers und Marguuite de Bourbon-Vendôme 1539, die im Louvre ausgerichtet wurde, tanzt etwa die Dauphine im Gewand eines Jungen, vgl. die Beschreibung Fabrizio Bobbas, zit. n. Chatenet 2002, S. 221: „Et mentre durò quella danza et ballò a la gagliarda un pezzo una giovane di Mma la dolfina in habito di ragazzo, S. Mtà, i figliuoli et tutti gli atri principi et parecchi gentilhuomini andarano a vestirsi in maschera [...]“. Zu Formen des *cross-dressing* insbesondere im italienischen Sprachraum vgl. Gianetti 2009.

894 BnF, Cabinet des Estampes, Reserve Na-255-4. Die Zuschreibung und Datierung wird kontrovers diskutiert. Buttay-Jutier 2008, S. 362, diskutiert dieses Beispiel mit Verweis auf eine mögliche Verwendung in einem Zyklus von Göttern oder *uomini illustri*, dazu Wind 1980, S. 228 f.

895 Ins Spiel gebracht wurde die Überlegung, ob es sich ursprünglich um Dekorationen eines Einzugs für Heinrich II. gehandelt haben könnte – so argumentiert etwa Bardon 1963. McGowan 2008, S. 135, beschreibt, dass nicht nur Primaticcio, sondern auch Nicolo da Modena durch seine Entwürfe von Masken an Berühmtheit gewann und stellt ebenfalls einen Vergleich zu den Maskeraden bei Hofe her. Vgl. zum Beispiel auch Warnke 1998, S. 143–149; Tauber 2009, S. 43–46.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 135 Porträt Franz I. mit verschiedenen Göttern, nach 1532, BnF, Cabinet des Estampes, Reserve Na-255-4.

5.4 Travestien

„Francoys en guerre est un Mars furieux
En paix Minerve et diane a la chasse
A bien parler Mercure copieux
A bien aymer vray Amour plein grace
O france heureuse honore donc la face
De ton grand Roy qui surpasse Nature
Car l’honorant sers en mesme place
Minerve Mars Diane Amour Mercure.“⁸⁹⁶

Grundlage dafür ist letztlich der spätantike Synkretismus, wie ihn etwa Servius in seinem Vergil-Kommentar aufruft, in dem er alle klassischen Gottheiten mehr oder weniger als Manifestationen einer einzigen höheren Kraft zu verstehen versucht. Diese Idee griff zu Beginn des 17. Jahrhunderts Girolamo Aleandro d. J. auf: Er vereinte auf einem antiken Relief in der Figur der Sonne alle Götterattribute.⁸⁹⁷ Die mythologische Assimilation jedenfalls, die das Kompositporträt Franz I. offenbart, stellt die bisherigen Kategorien von Leib, Person und Personifikation grundlegend auf den Kopf: Männliche und weibliche mythologische Eigenschaften vereinend, scheint der König zugleich einen gottgleichen ‚Herrscher‘ in antiker Tradition und eine umfassende Allegorie auf Frankreich zu verkörpern – François und *France* werden in der Zusammenschau von Text und Bild zu sich ergänzenden Prinzipien. Dies gilt es ausführlicher zu begründen.

Im Text unter dem Bildnis ist das Königreich als *abstractum agens* genannt, und die Wendung, nach der sich Frankreich eines solchen Herrschers glücklich schätzen dürfe, wirkt, als würden sich das Bild des Königs und Frankreich als Personifikation überlagern.⁸⁹⁸ Denken lässt sich in diesem Zusammenhang an Jean Thenauds Kritik an überbordender Verzierung, die er als überflüssig und nicht der Wahrheit dienlich empfindet und die er an der Gestalt des Hermaphroditen metaphorisch aufzuzeigen versucht.⁸⁹⁹ Doch das Zuviel an Attributen und das auf den ersten Blick verunsichernde Nebeneinander beider Geschlechter kann mit positiven Vorzeichen gelesen werden. Barthélemy Aneau stellt in seiner *Imagination poétique* von 1552 den

896 Dazu Cox-Rearick 1995, S. 16 und S. 432, Nr. 94, mit den verschiedenen Zuschreibungen des Porträts; vgl. zusammenfassend auch Kat. Ausst. Paris 2010; Hochstetler Meyer 1995; Walbe 1974, S. 82–91; Waddington 1991; Tauber 2009, S. 42–45. Vgl. zum Kontext androgyner und hermaphroditischer Bilder auch Ferguson 2008.

897 Girolamo Aleandro: *Antiquae tabulae marmoreae* (1616)

898 Hochner 2006, S. 90, verweist darauf, dass derlei Überlagerungen von König und mythologischer Rolle unter Ludwig XII. noch nicht vorstellbar waren.

899 Dazu vgl. Coats 1994; Daston/Park 1985; Reeser 2006; Rothstein 2015.

Hermaphroditen als Emblem der Vereinigung zwischen Mann und Frau dar.⁹⁰⁰ Diese *Figure de mariage* dürfte auch auf das androgyne Porträt des französischen Königs übertragbar sein, werden daran doch dessen umfassende Tugenden als mythologisches Kompositporträt visualisiert, die „france heureuse“ zur Ehre gereichen und durch die der König mit *France* vereinigt wird. Auf dieser Ebene wird das kleine Bild als Personifikation Frankreichs lesbar, das den männlichen Souverän und die weiblich imaginierte *Francia* in einem Zwitterwesen zusammenfasst.⁹⁰¹ Mag es zunächst missverständlich erscheinen, von Personifikation(en) zu sprechen, so gilt zu bedenken, dass die abstrakten Gestalten mit auffälliger Gewandung und deutlichen Inschriften, wie sie im 15. Jahrhundert in vielen Medien vermittelt wurden, im 16. Jahrhundert bereits an Popularität verloren hatten. Das Kompositporträt des französischen Königs zehrt dennoch von den Ausdrucksmöglichkeiten der allegorischen Maskerade, denn seine vielfältigen Bezüge zur Mythologie und die ergänzenden Verse machen das Blatt auf mehreren Ebenen lesbar. Kostüm und Maske sind ein konstituierendes Moment für die Wahrnehmung allegorischer Verkörperungen, wie sie im Festwesen der Zeit vielfach begegnen. Unter diesen Kostümen und Masken erlangen die Körper eine neue Qualität. Sind der „Hermophrodite“ und die Beispiele zweigeschlechtlicher Verkörperungen neue Spielarten der Personifikation, so gibt es zeitgleich mehrere Indizien, die diese neue ‚Leiblichkeit‘ zu verstehen helfen. Bereits bei der Benennung von Figuren, die abstrakte Dinge verkörpern sollten, zeichnet sich ein grundlegender Sinneswandel ab. Was zuvor vor allem als „Dame“ in den allegorischen Texten an Personifikationen eingeführt wurde, erhält nun neue Zuweisungen.

900 Barthélemy Aneau: *Imagination poétique* (Lyon 1552), S. 19–22: „L’Hermaphrodit est icy en pincture / A double face, & à double Nature. / Lune de Masle, & l’autre de Femelle, / En un seul corps, ou l’un l’autre se mesle. / Puyx deux baisers sont baillez, & renduz / Par les deux cheffz l’un vers l’autre estenduz. / Qui sont plaisirs d’Amour perpetuel / De l’un vers l’autre, en effect mutuel. / D’un des costez, est des sages quelqu’un: / Qui dict, que ‘L’homme, et femme ne sont Qu’un’. / Daultre costé est un Satyr hydeux / Qui dict, que ‘quand se battent, ilz sont deux’. / [...] Ainsi sera figurée l’Image / D’un convenable, & bien fait Mariage / Que l’on pourra mettre en un ciel de lict / Auquel Mary, & Femme hont leur delict.“ Reflektiert wird in diesen Bildern natürlich auch Platons Kugelmensch.

901 Bereits Petrus Berchorius hatte den Hermaphroditen als Allegorie verwendet, indem er das doppelte Geschlecht christlich deutete: In seinem Körper wären die männliche Natur des Gottes und die weibliche Natur der Menschheit zusammengefasst. Vgl. dazu O’Conner 2010, S. 17. Die Einführung von Rothstein 2015 erwähnt auch eine Stelle aus Ronsards *Hymne de l’Esté*, dort erhält der Frühling eine doppelte Konnotation: „L’un fut Hermaphrodite (le Printemps est son nom) de puissance petite, Entre Masle et femelle, inconstant, incertain, Variable en effet du soir au lendemain.“ Wohl nicht zufällig taucht eine ganz ähnliche Konzeption auf einer Medaille für den französischen König Heinrich II. auf, die vermutlich von Marc Bechot 1552 gefertigt wurde, vgl. Hochstetler Meyer 1995, S. 317.

5.5 Von Musen und Nymphen

Um den Funktionswandel der Personifikation in den Jahrzehnten nach 1500 zu verstehen, ist es hilfreich, sich mit den zeitgenössischen Bezeichnungen für diese Ausdrucksform auseinanderzusetzen. In den allegorischen Texten, die bisher besprochen wurden, gibt es nur eine begrenzte Anzahl an Bezeichnungen für Personifikationen. Positiv konnotierte Figuren werden meist als „Dame“ angesprochen und unter anderem als „Töchter Gottes“ miteinander in Beziehung gebracht. Hierarchien und Strukturen werden vor allem über fiktive Verwandtschaftsverhältnisse der Figuren konstruiert. In den Bildmedien dominieren zunächst schlicht gewandete Frauenfiguren. Im Zuge einer neuen Kleiderretorik im Verlauf des 15. Jahrhunderts veränderte sich dieses Erscheinungsbild. Zu beobachten sind nun aufwendig gekleidete Personifikationen mit auffälligen Accessoires. Natürlich sind dies keine stringenten Entwicklungslinien, doch der Fokus auf das Prinzip Personifikation veränderte sich spürbar. In den Dichtungen Jean Lemaire de Belges zeigen sich erste Umbrüche. Parallel zu den literarischen Entwicklungen und der Verquickung von allegorischer und mythologischer Welt entwirft der Autor andere weibliche Prototypen, die sich nicht nur in der Benennung, sondern in ihrem offensiv zur Schau gestellten Verführungspotential von den als Geistwesen charakterisierbaren Personifikationen des späten Mittelalters deutlich unterscheiden. Paul Zumthor beschreibt den ambivalenten Status der weiblichen Figuren in den Dichtungen Jean Lemaire de Belges: „Sa muse balance entre l’abstraction courtoise et la sensualité vénusienne“, und so findet sich bei diesem Dichter das reichhaltigste Wortfeld für die weibliche Verkörperungen abstrakter Begriffe.⁹⁰² Wiederum zeigt sich, dass die Aktivierung dieser modifizierten allegorischen Bildsprache in erster Linie mit Festivitäten am französischen Hof korreliert ist.⁹⁰³ Sowohl in der Bildwelt als auch in den Texten sind die personifizierten Abstrakta mit ihren anmutigen, nicht selten verführerischen weiblichen Körpern weniger bedeutungsvoll be- denn entkleidete Figuren. Einmal mehr zeigt sich bei Jean Lemaire de Belges, wie er die Macht der Personifikationen mit den erotischen Reizen der Nymphen kombiniert. In seiner *Couronne margaritique* von 1505 wird die personifizierte Tugend von zehn Nymphen begleitet, die nach ‚italienischer Mode‘ geschmückt sind. Von dem Arrangement macht die antike Malerin Martia ein Bild

902 Zumthor 1952, S. 81. – Zur zunehmenden ‚Verkörperlichung‘ der Musen seit Boccaccio, die auch für die französische Entwicklung entscheidend gewesen sein dürfte, vgl. Foster Gittes 2014. Zur Boccaccio-Rezeption in den Handschriften vgl. Hedeman 2008.

903 Taylor 2007, zu Martin le Francs *Champion des Dames* und der Rolle der Musen innerhalb des Reigens von Personifikationen. Koopmans 2002, S. 67, hebt diesen Bruch zwischen mittelalterlichen Personifikationen in der „tradition des *abstracta agentia*“ und der Einbeziehung der Mythologie ebenfalls am Beispiel des Theaters hervor.

und arrangiert *Vertu* in die Mitte der zehn Nymphen.⁹⁰⁴ Abgebildet ist die Sequenz in einer Handschrift, in der die bildreiche Beschreibung in eine Miniatur umgesetzt wurde (Abb. 136),⁹⁰⁵ wobei zusätzlich auf die Harmonie dieser Komposition verwiesen wird.⁹⁰⁶ In einem weiteren Text für Margarete von Österreich lässt Jean Lemaire de Belges eine personifizierte Tugend – diesmal die *Concorde du Genre humain* – in Gestalt einer Nymphe auftreten. Ihre Erscheinung beschreibt er als Mischung aus Engel und Nymphe: „Ses membres rondz, plus blancs que fin velin, monstroit l’abit, ne say de soye ou lin, mais plus meslé, changant, versicolore que l’arc en ciel vermeil et saphirin.“⁹⁰⁷ Die Figur entzieht sich einer eindeutigen Zuweisung: Aus dem von Jean Lemaire entworfenen Bild ist keine fest definierte Gestalt auszumachen, er lässt beispielsweise offen, ob das Gewand aus Leinen oder Seide ist, und auch die Farbe changiert.

Des Weiteren wird das literarisch geformte Bild auf die schriftliche Fixierung im Buch, auf das Pergament, das als Metapher für das Inkarnat dient, zurückgeführt. Der wohlgeformte Körper ist in der Farbe feinsten Pergaments gemalt und leuchtet in hellem Weiß.⁹⁰⁸ Das Wesen besitzt Flügel, wodurch es in himmlische Sphären gerückt wird (die Flügel als ‚Transportmittel‘ in die himmlischen Sphären sind bereits bei Guillaume de Digulleville ein Standardmotiv). Schönheit und Anmut, aber auch sexuelle Attraktivität gehören zu einem neuen Tugendbild. Tugendpersonifikationen, die etwa in den Illustrationen des 14. Jahrhunderts noch in schlichtem Habit erscheinen, tauschen ihre starren Hüllen zugunsten eines neuen, sinnlich-ästhetisierten Körpers ein. Anmut und Grazie, „beaulté“ und „douceur“ werden als fleischliche Qualitäten präsentiert, die sonst der Darstellung adliger Personen vorbehalten waren.⁹⁰⁹ Inkarnat und Wohlgestalt des Körpers werden zum äußeren Indikator für innere Tugendhaftigkeit, womit zugleich eine Abkehr von der integumentalen Rhetorik vorangegangener Jahrzehnte stattfindet. An die Stelle überirdisch strahlender, entkörperlichter Frauenfiguren, ausgestattet mit ungewöhnlichen

904 Randall 1996, S. 76.

905 ÖNB, Cod. 3441, fol. 40v – Scheller 2014.

906 Randall 1996, S. 77; Jean Lemaire de Belges: *Couronne margaritique* (Lyon 1549), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111875g/f29.item>.

907 Jean Lemaire de Belges: *La Concorde du genre humain* (Hg. Jodogne 1964), S. 65. Vgl. dazu auch Randall 1996, S. 89.

908 Die Verbindung von Inkarnat mit der Farbe des Überlieferungsträgers begegnet auch in christlichem Kontext. So wird beispielsweise in einer Übersetzung des hl. Bernhards durch das bleiche Pergament des Manuskriptes und das Inkarnat des toten Christus eine allegorische Verbindung zwischen Text und Überlieferungsträger erzeugt. Vgl. dazu Logemann 2015.

909 Müller 2011, bes. S. 167, verweist auf einen poetischen Dialog zwischen Marguerite de Navarre und Jeanne d’Albret, in dem die Mutter der Tochter Tugendhaftigkeit durch Schönheit und Anmut konzidiert.

5.5 Von Musen und Nymphen



Abb. 136 Die *Couronne margaritique*, in: Jean Lemaire de Belges: *Couronne Margaritique*, ÖNB, Cod. 3441, fol. 40v.

Attributen, treten bei Jean Lemaire de Belges wie auch bei anderen Autoren der Zeit sinnliche Musen.⁹¹⁰ Denkt man an die allegorischen Projektionsfiguren, die etwa im *Rosenroman* oder in Guillaume de Digullevilles Pilgerfahrten den Weg säumten und deren Körper in Beschreibung wie Illustration jeder Sinnlichkeit entbehrten, wird die unterschiedliche Präsenz dieser weiblichen Figuren in ihrer literarischen Inszenierung deutlich. Françoise Joukovsky-Micha legt ausführlich die Genese dieser neuen Frauenfiguren dar, die sie vorrangig als Inspirationsfiguren der Dichter definiert. Sie sieht diese mythologischen Geschöpfe eher als Konkurrenz denn als Verkörperungen von Abstrakta.⁹¹¹ Doch diese Unterteilung in mythologische und allegorische Themen führt in die Irre. Bereits in den *Douze Dames de Rhétorique* ist ein fließender Übergang zwischen mythologischer Figur und Personifikation auszumachen. So transportiert *Dame Science* zahlreiche Eigenschaften der Urania, wie in späteren Dichtungen explizit wird.⁹¹² Möglicherweise fällt die Vermengung der verschiedenen Ebenen erst aus heutiger Perspektive auf, denn die beiden Gestalten Urania und *Science* sind offenbar funktionsäquivalent. Dass die *Rhétoriqueurs* Musen nicht nur als Nymphen beschrieben, sondern sie in antiker Tradition als bühnenwirksames Element anwendeten, erklärt möglicherweise das Diffundieren antik-mythologischer und mittelalterlich-allegorischer Anwendungsbereiche, die erst über ein Jahrhundert später wieder getrennt wurden.⁹¹³ Noch bei Pierre de Ronsard und Joachim du Bellay sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Figuren mythologischer Provenienz fließend, sie konnten sowohl abstrakt als auch als Göttinnen wahrgenommen werden. Abgesehen von der berühmtesten Nymphe des 16. Jahrhunderts, jener Benvenuto Cellinis, und mythologisch-religiösen Kompositfiguren wie Jean Cousins *Eva Prima Pandora*, zeigt sich vor allem in Texten, wie Allegorie und Mythologie ineinander übergehen und den allegorischen Verkörperungen ein gänzlich neues Gepräge verleihen.⁹¹⁴ Auch in vielen Einzügen und höfischen Festen ist die Vermischung von Personifikationen und Göttinnen, Nymphen und anderen

910 Jean Thénard operiert mit dem Terminus ‚Nymphe‘, der offenbar eine Anspielung auf Luise von Savoyen ist, vgl. Lagerlöf 2013, S. 63.

911 Joukovsky-Micha 1969, S. 14 und 48, etwa zu Jean Lemaire de Belges' *Temple d'honneur et de vertus*.

912 Joukovsky-Micha 1969, S. 27, verweist auf Guy LeVêfre de La Boderie, denn dort zitiert Urania die Eigenschaften, die in den *Douze Dames de Rhétorique* der Figure *Science* zugeordnet waren.

913 So durch Unternehmen wie die *Iconologia* des Cesare Ripa. Joukovsky-Micha 1969, S. 77 f., legt in ihrem Kapitel zu „Les nymphes, sœurs des muses“ dieses Beziehungsgefüge dar.

914 Vgl. Tauber 2009, bes. S. 260; Cole 2014; Zorach 2005; Panofsky 1956; Cooper / Cordellier 2013, S. 224, verweisen auf die Orientierung etwa von Jean Cousins *Eva Prima Pandora* an antiken Skulpturen, die, u. a. vermittelt über die italienischen Künstler am französischen Hof, die Figurenkompositionen nachhaltig beeinflussten. Zur Nymphe von Fontainebleau vgl. auch Marsengill 2001.

5.5 Von Musen und Nymphen

mythologischen Gestalten zu beobachten. Vorbereitet wird dieser Moduswechsel durch die Bezeichnung der Personifikation als „Déesse“. Zwar wählte man schon lange zuvor den nobilitierenden Titel „Déesse“ für die Personifikation, wie unter anderem bei Christine de Pizan um 1400 zu sehen ist, doch lässt sich daran, wie diese Gestalten geschildert werden, nachvollziehen, wie sehr ihr Habitus antiken Gottheiten angenähert wird. Beim Einzug Heinrichs II. und Katharina von Medicis in Lyon im Jahre 1548⁹¹⁵ werden *Vertu* und *Immortalité* von zwei jungen Frauen verkörpert, die mit aufwendigem Haarschmuck aus Edelsteinen und Perlen sowie mit seidenen Gewändern als Göttinnen und Nymphen auftreten:

Aux deux flans du Trophée on avoit erigé deux Arules en forme de pedestal presque tout quarré : sur lesquelles se presentoient deux ieunes Dames de la Ville aornees en Deesses, et autant richement parees, s'il en fut onques. Acoustrees la teste de leur cheveleure avec entrelasures et garnitures à gros Dyamantz, Rubys, Esmeraudes, Bagues et Ioyaux, et grosses pierres de Perles pendantes aux oreilles: autour du col la gorge couverte d'ineestimable richesse. Leur acoustrement de diverse facon de Nymphes, de satin cramoisy associé d'autres couleurs, porfiléz de passementz, et bisettes d'or: les bottines d'une suytte.⁹¹⁶

Der Unterschied zwischen Personifikation und antikischer Göttin ist kaum auszumachen. Kurz zuvor wird auch der personifizierte Glaube als Göttin auf gemalten Wolken platziert:

Et au costé droict peinct sur le mur Foy en Deesse assise sur nués, embrassant une Croix platte, et s'appuyant la teste sur l'un des bras d'icelle, tournant toutesfoys sa veue aux passantz: et auprès d'elle un rouleau volletant parmy les nués escript de ce mot IN FIDE.⁹¹⁷

Daneben erscheint *Justitia* analog als Göttin. Die Präsentation von Personifikationen als Göttinnen begegnet zwar schon seit der Antike, literarisch wie auch in Bildform (letztere insbesondere auf Münzen). Doch lange Zeit spielt dies in den mittelalterlichen Bildkünsten eine untergeordnete Rolle. Erst im 14. und 15. Jahrhundert lassen sich Veränderungen beobachten. Christine de Pizan platzierte ihre allegorisch-mythologischen Figuren des *Épistre Othéa* auf Wolken, die sich zugleich qua Namen als antike Götter offenbarten.⁹¹⁸ Und in den Einzügen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts werden die etablierten Personifikationen christlicher

915 Maurice Scève: La magnificence de la superbe et triumpante entree (1549).

916 Ebd., S. 45.

917 Ebd., S. 39.

918 Zu Pizan siehe oben, Kap. 2.5.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 137 König Karl IX., umringt von den *Artes liberales*, 41,8 × 31,4 cm, Zeichnung, Musée Condé, Inv.-Nr. DE 365; 255.

Provenienz regelmäßig in einen heidnisch-göttlichen Status erhoben, indem ihre antikisierten Gewänder und Frisuren beschrieben werden.

Eine ähnliche, ebenfalls deutliche Vermischung von allegorischer und mythologischer Ausdrucksebene findet sich auf literarischer Ebene bei Jehan Dupré [oder Du Pré], der in seinem *Palais des nobles dames* (Lyon 1534) die Musen als Repräsentantinnen der *Artes liberales* und der *Artes mechanicae* zeigt.⁹¹⁹ Dieser Konnex lässt sich auch in der Ikonographie beobachten. Eine Zeichnung von Étienne Delaune aus dem Musée Condé, welche die Bitte der Universität Paris an König Karl IX. ins Bild setzt, die *Artes liberales* zu retten, zeigt die Konsequenz dieser literarischen Überlagerung. Zehn im Kreis arrangierte Frauengestalten halten verschiedene Attribute empor, die sie als die personifizierten Fakultäten der Universität und als sieben *Artes liberales* ausweisen. Formal ist die Nähe zu den tanzenden mythologischen Figuren wie Nymphen, Driaden und Musen auffällig (Abb. 137).⁹²⁰ Im Gegensatz zu den statischen Gruppierungen von Personifikationen noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts

919 Joukovsky-Micha 1969, S. 28. Vgl. auch Dunn-Lardeau 2006.

920 Vgl. Musée Condé, Inv. Nr. DE 365; 255. Dazu Auclair 2009, S. 150f. Ein analoges Motiv begegnet freilich schon in Jean Lemaire de Belges *Couronne margaritique*, dazu siehe oben.

5.5 Von Musen und Nymphen

offenbart dieser Figurenreigen auch die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Personifikation. Die sich bewegenden Frauengestalten besitzen nun sinnlich-erotische Qualitäten, die ihren Vorgängerinnen eindeutig fehlten.

In den Bildkünsten wird vor allem ab Beginn des 16. Jahrhunderts deutlich, welches Spektrum an allegorischen und mythologischen Deutungen der Körper als Projektionsfläche eröffnet. In der höfischen Panegyrik werden mit dem weiblich-abstrakten Körper neue Eigenschaften verbunden. Höhepunkte der Inszenierung weiblicher Körper mögen vor allem im Rahmen der Ausrichtung von Tanzfestivitäten und Einzugsfeierlichkeiten um Katharina von Medici entstanden sein, doch lässt sich bereits für die Zeit davor beobachten, dass der weibliche Körper nicht mehr nur als Präsentationsfigur abstrakter Tugenden, sondern für gewagtere mythologische Gestalten dient. Für Katharina von Medici und Karl IX. spricht die personifizierte *Vertu heroique* in einem Triumphwagen bei der „Entrée de Bayonne“:

Je suis Vertu plus divine qu'humaine,
Qui ay tousiours des humaines Vertus
Tenu en main le sceptre, comme Royme:
Car les mortels de mes honneurs vestus
L'ay emporté et ravy sur mes ailes
Et mis au rang des plus claires estoiles.⁹²¹

Selbst *Gallica*, als Abwandlung der sich an anderen Stellen herausbildenden Personifikation der *Francia*, wird in Gestalt einer Nymphe beschrieben. Anlässlich der Thronbesteigung Heinrichs III. im Jahr 1573 erhält die Nymphe *Gallica* ihren Auftritt. Sie wirkt insgesamt wie eine erotisierte Variante der personifizierten Nation. *Gallica* beschreibt sich selbst als älteste Tochter der Götter und verweist auf ihre Macht, die die Welt erzittern ließe, ihren Reichtum und ihre Fruchtbarkeit, die sogar den Himmel neidisch machen würden. In den Versen Pierre de Ronsards wird dies selbstbewusst ausgesprochen:

Je suis des Dieux la fille aînée
De cent Lauriers environnée,
La bonne Nymphe des François,
Qui d'armes et d'hommes feconde,
Ay tousiours fait trembler le monde
Sous la puissance de mes lois.

921 *Recueil des choses notables qui ont esté faites à Bayonne, à l'entreveuë du Roy Treschrestien Charles neufieme de ce nom, [et] la Royne sa treshonoree mere, avec la Royne catholique sa soeur*, Paris: Michel de Vascosan 1566, zit. nach Renaissance Festival Books, BL, 286.i.2, S. 67.

5 Maskeraden der Macht

Mon heur ne porte point d'enuie
A l'Afrique ny à l'Asi,
Tant abondante ie me voy
En chasteaux, en ports, et en villes :
Et mes terres sont si fertiles,
Que les Cieux sont ialoux de moy.
C'est moy qui ay donné naissance
A tant de Monarques de France,
A Clovis, à Charles le grand,
Et à ce Charles que l'honore,
Qui me commande, et qui redore
Ce siècle, qui de luy depend.
Sous luy ie me voy bien traittée,
Sous luy ma gloire est augmentee
Sous luy j'ay reueu la claret
Par la conduitte de sa mere [...].⁹²²

Nach der Vorstellung weiterer Nymphen, die die einzelnen Provinzen des Landes verkörpern sollen, erscheint als Höhepunkt ein Berg mit sechzehn Nymphen, auf dessen höchstem Punkt *Gallica* sitzt. Die *Montis nympharum descriptio* enthält eine Lobrede auf Katharina von Medici, die mit der Göttin Kybele verglichen wird. Die beschriebenen Frauengestalten führten im Rahmen des Festes offenbar einen Tanz auf, der in dem Bericht des Ereignisses ebenfalls dargestellt ist (Abb. 138).

Die Einbindung dieser ‚Nymphen‘ in die Choreographie weist den Personifikationen der Provinzen eine neue Rolle zu, geht es doch bei den Aufführungen nicht nur darum, Gewänder und Attribute zu präsentieren, sondern um die anmutige Bewegung. Auch in vielen anderen Quellen gilt ein besonderes Augenmerk der Anmut des weiblichen Körpers. So nimmt der in der Druckgraphik durch Nachstiche stark verbreitete Tanz der Dryaden von Pierre Milan (Abb. 139) ein Motiv auf, das zu dieser Zeit überall eine Rolle zu spielen scheint.⁹²³ Der Tanz der Musen und Nymphen, der Dryaden und anderer mythologischer Gestalten hatte sich schon vor

922 Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi* (1573). Hier zit. nach Renaissance Festivalbooks, BL, 837.e.41, S. 17. Der Berg, auf dem *Gallica* sitzt, wurde von Bernard Palissy entworfen. Im Kupferstich ist die Nymphe *Gallica* mit entblößten Brüsten am Gipfel des Berges abgebildet. Nach der Textvorlage könnte sie auch als Heinrich III. mit der Lyra des gallischen Apollon gedeutet werden, vgl. Amico 1996, S. 80. – Eine Personifikation Frankreichs beschreibt Estienne Jodelle: *Le Recueil des inscriptions* [1568] (Hg. McAllister 1973).

923 Das erklärt sich nicht zuletzt mit der Verbreitung mancher Druckgraphiken und den Steuerungsmöglichkeiten des Marktes, vgl. dazu Armstrong 1990, S. 205, die auf die Erlangung königlicher Privilegien für diesen Druck verweist. Dies gilt ebenso für die *Parques masquées* und die Nymphe von Fontainebleau.

5.5 Von Musen und Nymphen



Abb. 138 Die Nymphe Gallica, in: Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi a regina regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici regis Poloniae... nuper renunciati gratulationem, descriptio*, Paris: Morelli 1573.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 139 Nach Pierre Milan: *Danse des Dryades*, 16. Jahrhundert, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Fund, Inv.-Nr. 1976.80.1.

der Pléiade-Dichtung als Motiv in Literatur und Festkultur verbreitet.⁹²⁴ Die Festlichkeiten in Paris 1573 anlässlich des Besuchs polnischer Gesandter mit dem von Katharina von Medici veranlassten *Ballet de la cour*⁹²⁵ bilden einen Höhepunkt dieser Bestrebungen. Die bewegten Körperbilder wirken sich auf die Verkörperung jener Abstrakta aus, die zuvor im Zentrum der Personifikation standen, denn die zahlreichen Studien zu den Bewegungen des weiblichen Körpers lösen fast nahtlos die allegorischen Körper der Personifikationen ab.⁹²⁶ An diesem Punkt scheint es, als wären die Aufgabenbereiche der Personifikation von Figuren mit mythologischer Dimension übernommen worden. Die Einführung des Terminus ‚Nymphe‘ in der Literatur geht einher mit der Erotisierung der Personifikation in den Bildkünsten und mit einer Diffusion der allegorischen und mythologischen Ausdrucksformen. Rebecca Zorach verweist an dieser Stelle nicht nur auf die Neubewertung allegorischer Figuren unter

924 Joukovsky-Micha 1969, S. 117.

925 Jean Dorat: *Magnificentissimi spectaculi* (1573); vgl. ausführlich dazu Kociszewska 2012.

926 McGowan 2011, S. 43, verweist zudem darauf, dass diese alternierenden Bezeichnungen auch für die Hofdamen selbst verwendet wurden, weil bei Hoffesten die Inszenierung der Teilnehmerinnen als Nymphen, Göttinnen, Halbgöttinnen etc. sehr verbreitet war.

5.5 Von Musen und Nymphen

dem Einfluss italienischer Ikonographien, die zentral durch die Kunstbestrebungen Franz I. mit dem vorhandenen französischen Formenrepertoire verschmelzen, sondern auch auf die grundsätzlich neuen Ausdrucksmöglichkeiten der verführerischen Körper, die sich – anders als die überdeterminierten Personifikationen der *Rhétoriqueurs* im 15. Jahrhundert – einer eindeutigen Zuweisung entzogen.⁹²⁷ Diese neuen körperbetonten Personifikationen altbekannter Tugenden und solcher, die etwa am französischen Hof des 16. Jahrhunderts auf einmal als tugendhaft erachtet wurden, begegnen nun in Bildern, die sich nur auf den ersten Blick mythologischer Themen bedienen.⁹²⁸ Tatsächlich geht die Verwendung mythologischer Figuren als Ausdruck für Eigenschaften, die zuvor noch von Personifikationen repräsentiert wurden, einher mit einem grundlegenden Wandel in den Poetiken. Peletier du Mans zeigt 1555, dass die eingesetzten mythologischen Figuren vor allem als Metonymien zu verstehen sind.⁹²⁹ Die Positionsbestimmungen von Pierre de Ronsard, Antoine Fouquelin und vielen anderen, die in aller Selbstverständlichkeit die Figuren der antiken Mythologie als Repräsentanten abstrakter Eigenschaften auftreten lassen, gilt es ebenso mitzubedenken.⁹³⁰ Fouquelin nennt in seiner *Rhétorique française* von 1555 zahlreiche Beispiele für die Verwendung mythologischer Figuren, grenzt sie jedoch auf den Bereich der Poesie ein.⁹³¹ Für die Prosa eigne sich die Metonymie nicht, da das Ausdrucksmittel dort nicht seine volle Wirkung entfalten könne. Ungeachtet dieser Eingrenzung geben Fouquelins Richtlinien dem Prinzip Personifikation neuen Auftrieb – und durch die Verflechtung mit der Mythologie zugleich eine neue Gestalt. Das literarische Verfahren erweist sich als außerordentlich durchsetzungsfähig, noch 1674 verweist Nicolas Boileau in seiner *Art poétique* darauf:

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité :
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.⁹³²

Zahlreiche zumeist halb oder ganz nackte Frauenfiguren begegnen vor allem in der Malerei in der Formel mythologisch-allegorischer Gestalten. Caecilie Weissert

927 Zorach 2005, S. 87: „But following the reemergence of allegory in postmodern theory, as in the work of Craig Owen and Paul de Man, we might see responses to these figures as allegorical, precisely because they refuse to restrict their referents to a single authoritative meaning. Rather, in their productive relation to desire, they generate new meanings and new ‘readings’“

928 Vgl. u. a. Wilson-Chevalier 1993.

929 Cernogora 2014, S. 194.

930 Vgl. dazu Cernogora 2014.

931 Meerhof 1986, S. 234–262. Vgl. zum Kontext auch Huchon 2012, S. 89–99.

932 Cernogora 2014, S. 197.

verweist im Hinblick auf niederländische Darstellungen auf Guicciardinis Bezeichnung der „*poesia con figure nude*“, die vom italienischen Kunstdiskurs abgeleitet ist.⁹³³ Deutete sich dieses Nebeneinander von Nymphen, Göttinnen, Personifikationen und historischen Figuren zunächst literarisch und in der zeitgenössischen Festkultur an, erscheinen in Folge der neuen künstlerischen Errungenschaften der Schule von Fontainebleau zahlreiche Bilder, die womöglich als letzte Ausformungen des Prinzips Personifikation gelesen werden müssen.

Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass auch diese Darstellungen der antiken Göttinnen und Götter, die in der Malerei des 16. Jahrhunderts dem Betrachter in einer neuen Dimension von Opulenz und Nacktheit präsentiert werden, als Metonymien verstanden werden sollten. Dabei werden die Sinnlichkeit der dargestellten Körper und die allegorische Deutungsebene miteinander in Bezug gesetzt, und statt kostbarer Gewänder, integumentaler Hüllen, wird der Körper der Personifikation zur Botschaft. Diese neuen leiblichen Qualitäten und damit auch die letzten Hypostasierungen der Personifikation sollen abschließend an einigen Beispielen vertieft werden.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

Fait ce que la Nature
Nous monstre en sa vive peinture,
Et qui plus est, ce que nos yeux
Ne virent jamais sous les cieux:
Nous repaissant d'un feint image
Ou de quelque estrange paysage.⁹³⁴

Wenn Remy Belleau noch 1556 in seinem Gedicht *Le Pinceau* das Oszillieren der Bilder zwischen Realität und Fiktion beschreibt, so zeigt sich darin die Herausforderung, vor welcher der Betrachter komplexer Bildallegorien im Frankreich des 16. Jahrhunderts stand: Bezüge zwischen oftmals sehr heterogenen Elementen herzustellen und anspruchsvolle Ikonographien zu entschlüsseln. Mit mythologisch-allegorischer Flexibilität konnte man sich zu diesem Zeitpunkt gut aus: Die epochale Bedeutung, die die Galerie Franz I. in Fontainebleau für die französische Kunst des 16. Jahrhunderts einnimmt, ist in unzähligen Studien dargelegt worden.⁹³⁵

933 Weissert 2004, S. 28.

934 Remy Belleau, zitiert nach Joukovsky 1991, S. 62.

935 Ich verweise hier auch für eine Zusammenfassung älterer Forschungsliteratur auf Tauber 2009 mit ihrer Studie zu den politisch-allegorischen Verflechtungen der Kunst unter Franz I. und seinen Nachfolgern.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

Die Verflechtung von Politik, Allegorie und antiken Mythologemen gab Anlass zu vielfältigen Spekulationen über Bedeutung und ikonographisches Programm der Fresken Rosso Fiorentinos. Die Fragen, die zu diesem Bildprogramm aufgeworfen wurden, lassen sich auf viele andere Beispiele der Zeit übertragen. Historische Personen, mythologische Figuren und allegorische Abstraktionen treten miteinander auf und zeugen damit von einem grundlegenden Wandel im Umgang mit allegorischer Bildsprache. Phillip John Usher arbeitet diese Dimension allegorischer Deutung für die bisher kaum bekannten Freskenzyklen im Château d’Oiron (unter anderem von Noël Jallier), im Château Ancy-le-Franc, aber auch in der Galerie d’Ulysses in Fontainebleau heraus, betont aber für die Galerie in Fontainebleau die Überlagerung allegorischer Deutungsebene und epischer Erzählform.⁹³⁶ In vielen Galerien spielen vor allem mythologische Hybridfiguren eine Rolle. Personifikationen – in der Form, wie sie zuvor begegneten – nehmen dagegen oft nur noch randständige Positionen ein. Dies liegt vor allem daran, dass sich die Aufgaben der Personifikation zu diesem Zeitpunkt verschoben hatten. Der stufenlose Übergang zwischen Personifikation und Göttin, wie er im vorangegangenen Kapitel etwa für den Einzug Katharina von Medicis nach Lyon 1548 aufgezeigt wurde, auf dem junge Frauen gekleidet im Stil antiker Göttinnen erscheinen (und dabei Figuren wie *Vertu*, *Immortalité* und *Foy* personifizierten), hatte für die Malerei Konsequenzen. Hier zeigt sich nämlich, wie das Vermittlungspotential dieser anthropomorphen Attributträgerinnen bzw. -träger auf neue Art ausgeschöpft wird. Insbesondere den Ausdrucksmöglichkeiten des (erotisierten) menschlichen Körpers gelten die Überlegungen der Dichter und Maler, und so ist diese Ambivalenz von Realität und Fiktion auch für die Rolle von allegorischen Figuren in den Bildkünsten relevant. In den folgenden Abschnitten sollen einige Grenzfälle allegorisch-mythologischer Bildformen analysiert werden, die erst durch Kenntnis der Personifikation als Ausdrucksform möglich wurden.

Zur Gänze entblößt erscheint eine weibliche Figur auf einem anonymen Tafelbild aus der Privatsammlung Dreyfus in Binningen. Mit aufmerksamem und zugleich herausforderndem Blick über die Schulter scheint die unbekannte Frau den Bildbetrachter zu taxieren. Dieser erkennt vermutlich nicht auf den ersten, mit Sicherheit aber auf den zweiten Blick, dass er einer Allegorie gegenübersteht. Das Schild mit dem Gorgonenhaupt, die Lanze und der Helm weisen eindeutig darauf hin, dass ein allegorischer Bildgehalt mitklingt. Die sinnliche Präsenz der nackten Rückansicht, ihr

936 So Usher 2013, S. 59, zum Vergil-Zyklus im *Château d’Oiron*: „The allegorical Aeneid that concludes the series of paintings, leading from epic mistakes to epic renewal and translating a Christian idea of vice and virtue, here clashes with the humility topos in the squire’s assertion that ‘Hic terminus haeret.’“ Usher sieht in der Bildausstattung dieser Galerie die politische Tugend der *Prudentia* veranschaulicht. Zur Galerie vgl. auch Guillaume 1996.

fragender – und provokanter – Blick implizieren zugleich die Frage nach der Identität der Dargestellten, deren Gesichtszüge sorgfältig herausgearbeitet wurden (Abb. 140).⁹³⁷

Ein anderes, wenig bekanntes Gemälde mit der Darstellung einer nackten Frau und Attributen der Pallas Athene mit einer ungewöhnlichen Kombination aus mythologischen Fragmenten, allegorischem Ausdrucksrepertoire und porträthafter Präzision scheint hingegen den Betrachter mit Vorsatz zu verführen. Die Frage, in welcher Tradition diese zwischen Porträt und idealisiertem Körper oszillierenden weiblichen Figuren stehen, ist nach wie vor offen. Nur für sehr wenige dieser geheimnisvollen Nackten lassen sich zufriedenstellende Erklärungen finden.⁹³⁸ Zumindest bei dem genannten Beispiel scheint die Ikonographie eindeutig. Die Haltung der nackten Gestalt erinnert an eine zu dieser Zeit sehr populäre Vorlage (Abb. 141): Gian Jacopo Caraglios Stichserie zu den Göttern der Antike, die seit 1526 verbreitet wurde, scheint hier, wie auch bei vielen anderen Werken aus dem Umkreis der Fontainebleau-Maler, vorbildhaft zu sein, denn diese Figuren wurden in anderen Kontexten in aller Deutlichkeit zitiert. So ist der an der Lanze emporgeführte Arm und der Schild einerseits ein Zitat der Pallas Athene aus den Vorlagen, die Caraglio in einer Serie zusammenfasste, andererseits erinnert die Rückenfigur an die Darstellung der Juno, die in der Stichserie in paralleler Deutlichkeit zu dem Objekt aus der Sammlung Dreyfus ihre Kehrseite zeigt (Abb. 142).⁹³⁹

Ob sich hinter dem mythologischen Bildformular eine bestimmte zeitgenössische Person verbirgt, ist für das Gemälde der Sammlung Dreyfus nicht eindeutig zu beantworten – der Bildtypus entspricht eher einer idealschönen erotisierten Frauengestalt. Signifikante Details weisen darauf hin, dass es sich um eine überindividuell aufzufassende Wesenheit handelt, auch wenn aus heutiger Sicht die allegorische Ebene des Bildes nicht zu dominieren scheint. Ordnet man aber, wie es vor längerem vorgeschlagen wurde, das Gemälde in den stilistisch diffusen Fontainebleau-Umkreis ein, gewinnt die Frage nach dem Wer neue Bedeutung.⁹⁴⁰ Die unmittelbare Präsenz der

937 Das Bild befindet sich in Privatbesitz der Sammlung Dreyfus, Binningen, und wird mittlerweile wieder – nicht überzeugend – dem Spranger-Umkreis zugewiesen.

938 Zerner 2003; Ruby, *Das Porträt der schönen Frau* 2004; Ruby, *Mit Macht verbunden* 2010; Zorach 2005.

939 Siehe unten. Zu Caraglio vgl. u. a. Gramaccini 2009; Tauber 2009, bes. S. 54f. zu Verwendungen der Reproduktionsgraphik auch für ironische Brechungen.

940 Die Zuordnung zum Werk Giampietrinos, wie im Katalog zur Sammlung; Beyer 2014, S. 75–77, mit Verweis auf die Zuschreibung Franco Moros von 1993 geschehen, erscheint etwas hoch gegriffen, da diese Art des Pastiche, die zweifelsohne die Stichfolge Jacopo Caraglios zum Vorbild hat, für die Maler der italienisch beeinflussten Fontainebleau-Schule sehr typisch ist. Zumal – trotz der Maßgleichheit – der Qualitätsunterschied in der Ausführung der Figuren etwa zwischen der Juno in Trient oder der Diana in New York zu der hier verhandelten Minerva auffällig erscheint.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen



Abb. 140 *Minerva*, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Privatbesitz, Sammlung Dreyfus, Binningen.



Abb. 141 Giuseppe Caraglio: *Juno*, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv. Nr. 1853,0709.96.

5 Maskeraden der Macht

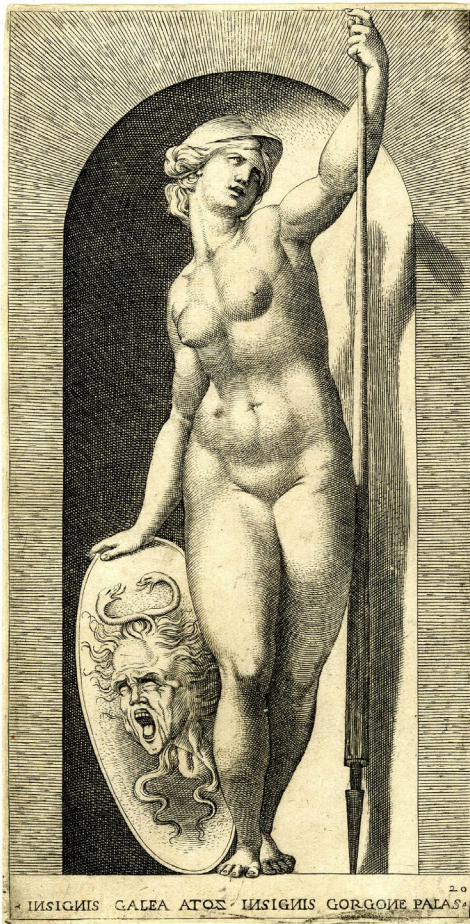


Abb. 142 Giuseppe Caraglio: Pallas Athene, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv.-Nr. 1970.0307.5.

nackten Rückenansicht lässt zumindest darüber nachdenken, ob diese nackte Maskerade jemanden verbergen könnte – denn die Zuweisung von mythologischen Rollen an bestimmte Persönlichkeiten hatte zu dieser Zeit Hochkonjunktur, zumindest in den Kreisen bei Hofe, an deren Geschmack sich der breitere Kunstmarkt ausrichtete. Andrea Beyer verweist bezüglich der in New York aufbewahrten *Diana* Giampietrinos, die deutliche stilistische Parallelen zu unserem Gemälde aufweist, darauf, dass derlei Werke vermutlich zunächst an den französischen Höfen Verwendung fanden, zumal die französischen Herrscher zu dieser Zeit am Wirkungsort des Künstlers, Mailand, vorherrschend waren.⁹⁴¹

941 Beyer 2003, S. 21.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen



Abb. 143 Jean de Court: Minerva, 1555, 20,9 × 15,9 cm, Email auf Kupfer mit Vergoldungen, Wallace Collection, London, Inv.-Nr. C589.

Ließe sich die Lokalisierung der nackten Minerva an einen französischen Hof bestätigen, hätte dies Konsequenzen für die Wahrnehmung des Bildes, denn in diesem Fall wäre die offensive Erotik des Bildes noch auf einer anderen Ebene lesbar. Im frankophonen Bereich wurde zu dieser Zeit in allen Medien das Spiel mit verschiedenen mythologischen und allegorischen Rollen kultiviert, und nicht nur im engen Kontext der Königsfamilie wurden hochgestellten Persönlichkeiten antike mythologische Figuren oder Allegorien zugewiesen. Minerva galt zur Entstehungszeit des Gemäldes als mächtige Tugendgarantin, ihre Eigenschaften wurden gleich auf mehrere Protagonistinnen der königlichen Familie projiziert. Eines der frühesten mythologischen Rollenporträts ist die Darstellung der Marguerite de Valois-Angoulême als Minerva, die Jean de Court 1555 auf einer Emailleplakette anfertigte (Abb. 143).⁹⁴² Die Minerva mit den Gesichtszügen der Tochter Königs Franz I. führt die Attribute ihrer mythologischen Verkleidung, Schild, Helm und Lanze mit sich; zu ihren auf Büchern abgestützten Füßen sitzt eine Eule. Jean Lemaire de Belges beschrieb schon die Tante der jungen Marguerite, Margarete von Navarra, als *Minerva-Prudentia*, ein Konnex, der auf die Nichte übertragen wurde, denn Pierre de Ronsard zieht in seiner Ode *À Madame Marguerite* den Vergleich mit Pallas Athene, die das „vilain monstre de l’Ignorance“ zerstören würde. Clement Marot affirmiert in seiner *Ode de*

⁹⁴² Dazu vgl. Higgott/Biron 2004; Walbe 1974.

l'enfer dieselbe Rolle der Pallas Athene für Marguerite und auch Brantôme verweist auf diese Verbindung.⁹⁴³ Suzanne Higgott und Isabelle Biron arbeiteten heraus, inwiefern sich diese Rollenzuweisung in eine dynastische Tradition einordnen lässt, die mythologische Figur also nicht einem Individuum, sondern der ganzen Linie weiblicher Mitglieder des Hofes zugewiesen wurde.⁹⁴⁴ So wie Luise von Savoyen mehrfach die Rolle der *Prudentia* übernahm (Abb. 134), war die Verwendung der entsprechenden allegorisch-mythologischen Rolle sowohl für Margarete von Navarra als auch für Marguerite de Valois-Angoulême Teil jenes Konzepts, das Pierre de Ronsard wohl am prominentesten und gleich mehrfach in die Form eines Pantheons der französischen Hofgesellschaft fügte. Im Umkehrschluss wurde die antike Göttin damit zu einer Art *role model* für weibliche Angehörige der Hofgesellschaft – und natürlich für solche, die gern dazugehören wollten.

Diese Entwicklungen haben nicht zwingend etwas mit dem Bild aus dem Giampietrino-Umkreis zu tun. Die unbekannte Frauengestalt ist sicher keine Angehörige des Hofes, sie ist keine *Prudentia*, aber auch nicht nur Minerva. Doch der Betrachter assimiliert möglicherweise all diese Komponenten, denn sie sind den Zeitgenossen (etwa aus Einzügen oder Ähnlichem) bekannt – und für viele andere solcher Bilder Voraussetzung, die frappante Nacktheit mit allegorisch-mythologischen Deutungen zu bekleiden. Zu den Personifikationen früherer Jahrzehnte besteht jedoch ein entscheidender Unterschied: Die erotische Oberfläche des Bildes fordert eine allegorische Deutung heraus, indem sie die bekannten Attribute Minervas mit dem provokanten Rückenakt kombiniert. Dabei vereint das Bild diese Eigenschaften mit ironischer Brechung und fügt sich damit überzeugend in andere Strömungen französischer und italienischer Kunst jener Zeit, bei der in bewusster Auseinandersetzung mit Vorbildern und Tugend-Images eine Pointe erzeugt werden sollte.⁹⁴⁵ Die Kompositfigur auf der wohl für den Privatgebrauch bestimmten Bildtafel, in der mythologisches Rollenporträt und Personifikation miteinander verschmelzen, weist zwar eine für Aktdarstellungen zunächst überraschende Dichte an Bedeutungsebenen auf. Doch angesichts der Virulenz der Göttermaskeraden und der mythologisch-allegorisch verbrämten Panegyrik kann dieser Konnex von zeitgenössischem Auftraggeber und/oder Adressaten kaum übersehen worden sein. Ganz ähnlich wie während des 16. Jahrhunderts das Bild der Diana zugleich zu einem Signum der Diana von Poitiers geriet und die nachfolgenden Darstellungen der Jagdgöttin die

943 *Recueil des Dames, I, VI*, „Sur Mesdames, filles de la noble maison de France“, hg. von Étienne Vaucheret, Paris 1991, S. 185: „on donna le nom de la Minerve ou Palas de la France pour sa sapience.“ Vgl. auch Margarete von Navarra: *Œuvres complètes* (Hg. Nicole Cazauran 2012), hier Bd. 5, S. 19.

944 Higgott/Biron 2004.

945 In diese Richtung argumentiert Tauber 2009, S. 61 f.

5.6 Götterbilder – Menschenmacht: Allegorische Verführungen

einflussreiche Mätresse Heinrichs II. als *role model* zitierten, scheint diese Form der Assimilation sehr verbreitet gewesen zu sein.⁹⁴⁶

Wenn Personifikationen und zu abstrakten Figurationen verwandelte Götterfiguren mit historischen Personen in solcher Art verschmelzen konnten, haben sich offenbar die Aufgabenbereiche der Personifikation grundlegend verschoben.⁹⁴⁷ Die Annäherungen an Tugendpersonifikationen, wie sie in einigen Darstellungen der Luise von Savoyen erkennbar sind, waren vergleichsweise zaghaft – hier hingegen wird das erotische Potential entkleideter Gottheit mit dem allegorischen Darstellungsverfahren früherer Beispiele vermischt. Die mit dem Pinsel so sorgfältig zur Schau gestellte Körperlichkeit der Frauenfigur in ihrer ostentativen Nacktheit zeigt, dass weniger eine abstrakte Projektion als vielmehr eine leibhaftige, irdische Frau gemeint ist, die sich nur durch Accessoires und gewählte Körperhaltung als Bild einer Göttin lesen lässt. Doch scheint dieses Spiel mit der allegorischen Maskerade gerade aufgrund der Fragilität einer angemessenen Darstellung beliebt zu sein.

Die Begegnung zwischen Personifikation und menschlicher Gestalt wurde durchaus als Herausforderung wahrgenommen. Wie in den vorangegangenen Kapiteln vielfach geschildert, entwickelten allegorische Texte seit dem Spätmittelalter eine standardisierte rahmende Fiktion, um diese Begegnung möglich zu machen, und folgten eigenen kompositorischen Gesetzen, welche die allegorischen Bildfindungen beeinflussten. Keine jener schützenden Komponenten trägt oder rahmt diesen allegorisch-mythologischen Rückenakt.⁹⁴⁸ Letztlich erscheint die Konfrontation des Betrachters mit der nackten Kehrseite der Pallas Athene als Paradoxon, denn erst das Fehlen eines Schleiers oder Gewandes verweist auf die übergeordneten Bedeutungen des Bildes. Dies bedeutet eine völlige Umkehr des im 15. Jahrhundert geläufigen allegorischen Bildkonzeptes, bei dem kostbare Gewänder die allegorischen Verkörperungen umhüllten und konstitutiver Bestandteil der Personifikation

946 Zu Diana von Poitiers vgl. die Beispiele bei Ruby 2010; Bardon 1962; Zerner 2002. Für die Verwendung dieses Images ist es irrelevant, ob Diana dieses Modell selbst favorisiert hat – Tatsache ist, dass viele der entkleideten Jagdgöttinnen, wie sie auf gemalten Tafeln erscheinen, nach diesem Vorbild gestaltet sind. Vgl. zum mythologischen Porträt auch Pot 2005, S. 57 f.

947 Bisher wurde dieses Phänomen vor allem bei mythologischen Rollenporträts beobachtet. Dass es einen fließenden Übergang zwischen Rollenpersonifikation und mythologischem Rollenporträt gibt, ist jedoch kaum bemerkt worden, vgl. dazu Logemann 2011.

948 Denkt man beispielsweise an John Luttrells Porträt des flämischen Malers Hans Eworth von 1550, wird die Schwierigkeit der Begegnung von anthropomorpher Figur und Mensch deutlich: In einer Art Himmelserscheinung in der linken oberen Bildecke erscheint die Figur des personifizierten Friedens, die die Hand des Adligen ergreift. Sowohl der beträchtliche Größenunterschied zwischen der Personifikation oben und dem Menschen im Wasser als auch ihr differierendes Inkarnat lassen erkennen, dass der unterschiedliche Status der Gestalten den Maler vor Herausforderungen stellte. Vgl. zu diesem Bild Yates 1967.

waren. Tzvetan Todorov beschreibt den Akt allegorischer Interpretation als das Entkleiden eines Objekts – eigene Metaphern zu entwerfen, hieße, den Körper aufzudecken, zu verstehen und zu entschleiern.⁹⁴⁹ Die Entkleidung der mythologischen und allegorischen Figuren entspreche dem „régime du plaisir textuel“,⁹⁵⁰ die Erotik der Vermittlung von Bedeutung, die Roland Barthes beschrieben hat. Die nackten Leiber vieler enigmatischer Fontainebleau-Schönen (wie exemplarisch in Gestalt von Minerva–*Prudentia*) können gleichwohl als Zeichen dieses Allegorie-Paradoxons gewertet werden: Um die Entschleierung der allegorischen Bedeutungsebene zu provozieren, wurde bei den Figuren auf jegliche Verzierung bzw. *vestitio* im Sinne des *ornatus* verzichtet.

Das Betonen der nackten Wahrheit, wie es schon Alciati als Topos führt, dürfte jedoch nur einer von zahlreichen Aspekten gewesen sein, die zu den ungewöhnlichen Bildfindungen führten. Dabei stellte die nackte Darstellung einer Gottheit, die aufgrund der verkörperten Eigenschaften als Rollenporträt verstanden werden konnte, die eigentliche Herausforderung an das Publikum dieser Bilder dar: Den erotisch sich präsentierenden Körper als Verschleierung der gemeinten Person zu verstehen.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay

In einzigartiger Konsequenz wird das Überblenden historischer Mitglieder des Hofstaates mit mythologischen Figuren am Hofe Heinrichs II. vorgeführt. Während sich die Forschung bisher auf die Erwähnungen der Analogie in der zeitgenössischen Panegyrik und im Festwesen konzentrierte, ist es vor allem ein Fresko, das die Neubewertung der Hofgesellschaft als Pantheon der Antike am deutlichsten und in unmittelbarer Drastik vorführt. Eine große Gruppe antikisch gekleideter oder nackter Figuren erscheint versammelt im Halbrund der Kuppel in der Tour de la Ligue des Château de Tanlay. Die Malereien bieten ein auf den ersten Blick sehr heterogenes Bild, die einzelnen Figuren scheinen zusammengesetzt, individuelle Physiognomien und standardisierte Figuren wechseln sich ab. Nackte Heroen und Götter stehen neben zeitgenössischen Gesichtern mit zeittypischer Haartracht und überfangen den vermutlich gegen 1559/1560 errichteten Raum (Abb. 144 a–c). François d'Andelot, Bruder des berühmten Admirals de Coligny, veranlasste die Errichtung dieses Turmzimmers. Schon Jean Seznec verwies auf den in einen Olymp verwandelten französischen Hof im Château de Tanlay.⁹⁵¹ Bereits auf den ersten Blick

949 Vgl. u. a. Todorov 1995, S. 90, zur *vérité de dévoilement*.

950 Barthes 1973, S. 17.

951 Seznec 1990 [1940].

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 144 a Göttergesellschaft, Château de Tanlay, Tour de la Ligue, nach 1560.



Abb. 144 b Detail 1:
Jupiter.



Abb. 144 c Detail 2: Göttergesellschaft mit Mars, Venus und der
Schmiede des Vulkan.

wird deutlich, dass im Vordergrund wenige bedeutsame Figuren der Hofgesellschaft im ‚Gewand‘ der antiken Götter – das heißt: in idealer Nacktheit – dargestellt werden. Neben aus der Antike Vertrautem wie der Kombination von Porträtkopf und nacktem Heroenkörper gibt es einiges Irritierendes. Visuell offenbart sich, dass die einzelnen Figuren seltsam aus dem Kontext gerissen scheinen: Die Fresken vermitteln weniger den Eindruck einer stimmigen Komposition denn einer unvollendet gebliebenen Bricolage aus einzelnen prominenten Figuren und einer gedrängt stehenden Masse im Hintergrund. Die ausgesparten Köpfe, die neben der nackten, schreitenden Frauenfigur erkennbar sind, zeigen an, dass die Versammlung hätte weitergehen sollen. Über allem erscheint auf einem Adler Jupiter mit den Gesichtszügen und der charakteristischen Barttracht Heinrichs II. Wenngleich die Ausführung der Figuren hinter den künstlerischen Errungenschaften von Fontainebleau zurückbleibt und insbesondere die mit Porträtzügen versehenen Köpfe teils von mittelmäßiger Qualität zu sein scheinen, wirkt die vom Himmel stürzende Gestalt des französischen Königs bzw. Herrschers auf dem Olymp wie eine anspruchsvolle Bewegungsstudie. Dies ist insofern kaum verwunderlich, als die längst bekannten und etablierten Zeichnungen Rosso Fiorentinos zu den Göttern der antiken Mythologie, von Gian Jacopo Caraglio seit 1526 gestochen, auch hier für einzelne Götter die Vorlage lieferten. Unschwer lässt sich erkennen, dass die Figur Jupiter / Heinrich direkt auf diese Quelle Bezug nimmt, und bei näherem Hinsehen entpuppen sich die anderen Protagonisten der Göttergesellschaft als direkte Übernahmen aus den bekannten Stichserien (Abb. 145).

Aus der Gesamtkomposition tritt eine Gruppe hervor, in der die Vereinzelnung der Figuren etwas zurückgenommen ist: Vulkan, der am Amboss steht, ist in Kombination mit den anderen Figuren zweifelsohne zurückzuführen auf eine Zeichnung Primaticcios, die die Zyklopen in der Schmiede Vulkans bei der Arbeit zeigt. Die Komposition hat unter anderem Léon Davent über eine Zeichnung von Luca Penni druckgraphisch verarbeitet und ihr zudem Venus als Figur beigefügt (Abb. 146).⁹⁵² Dass Pierre de Ronsard die Kenntnis dieser Darstellung zugesprochen wird – vieles spricht dafür, dass er sie in seiner Ode *Des peintures contenues dedans un tableau* thematisiert⁹⁵³ –, ist insofern von Belang, als auch das Gesamtkonzept in Tanlay vermutlich die Handschrift des Dichters trägt. Obwohl diese und weitere Analogien von mythologischen Figuren und besonderen Charaktereigenschaften der Mitglieder des Hofes bereits in vielen anderen Stücken exemplifiziert wurden, scheint Pierre de Ronsard als Urheber des Pantheons festzustehen: Er verfasste einen Text,

952 Kat. Ausst. Paris 1985, S. 75.

953 Ebd. Vgl. ebenso Campo 1998, bes. S. 96–115.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 145 Caraglio, Jupiter, aus: *Gli Dei dell'Olimpo*, nach 1526, British Museum, Inv.-Nr. 1853,0709.94.



Abb. 146 Léon Davent: Schmiede des Vulkan, 1546/47, British Museum, Inv.-Nr. W. 3.181.

der vermutlich als Inspiration für das freskierte ‚Theaterstück‘ diente.⁹⁵⁴ Folgt man diesem Paradestück höfischer Panegyrik, geben sich im Fresko folgende Figuren zu erkennen: Die nackte Juno, die unverkennbar Caraglios Juno zitiert, erscheint in der Rolle Königin Katharina von Medicis.⁹⁵⁵ Für die anderen Figuren ergeben sich teils ambivalente Lesarten, da die Zuordnung von Mitgliedern des Hofes und einzelnen Göttern bei Ronsard unterschiedlich ausfällt. Dass den Mitgliedern des Hofes aber prinzipiell die Rollen antiker Götter zuerkannt wurden, zeigen prominent sowohl die *Hymnes* als auch *Le temple de Messeigneurs le Connétable et des Chastillons*, wobei das zuletzt genannte Gedicht möglicherweise eine Art höfisches Spiel abbildet.⁹⁵⁶ Orientiert man sich an der Vorlage von *Le temple de Messeigneurs le Connétable et des Chastillons*, ergibt sich die Figur der Minerva alias Margarete von Frankreich und Merkurs, der für den Kardinal Charles de Lorraine-Guise steht. Der Connétable de Montmorency wird als Einziger in der vollen Rüstung des Mars gezeigt, was zugleich die offensive Nacktheit der Venus mit unbedeckter Scham daneben hervorhebt. Dass es sich bei ihr um ein Rollenbild der Diana von Poitiers handelt, kann angenommen werden – passend wäre zudem, wenn die engsten Vertrauten des Königs hier als gegenteilige Temperamente dargestellt würden. Insgesamt ist es die Hüllenlosigkeit der dargestellten Figuren, die die allegorische Bedeutungsebene der Komposition offenlegt. Indem fast alle Dargestellten in diesem Modus erfasst sind, verliert die Nacktheit in gewisser Weise ihre problematische Komponente, da qua heroischer Nacktheit auf eine höhere Bedeutungsebene angespielt wird.⁹⁵⁷ Der göttliche Körper ist eine Maske, die für den Moment der Zusammenkunft angenommen wird – zusätzlich geschützt durch bekannte Bildformulare, wie sie die Stichserien Caraglios, Léon Davents und anderer hergeben, womit diese Überblendungen durch künstlerisch hochgeschätzte Vorlagen legitimiert werden.⁹⁵⁸ In Zusammenschau dieser Aspekte sind die einzelnen Angehörigen des französischen Hofes als Personifikationen bestimmter Eigenschaften der olympischen Götter zu lesen. Mag dies durch die Textvorlage von Pierre de Ronsard legitimiert sein, so wird auf der visuellen Ebene die

954 Darauf verweisen Oulmont 1933; Schneegans 1935; Christol 1956; Sez nec 1990, S. 29. Tanlay 1982; Larcher 1970.

955 Genannt werden die Hymnen an Heinrich II., so u. a. Oulmont 1933. Eine andere Variante des Götterhimmels liefert 1544 Mellin de Saint-Gelais. Er entwirft eine Maskerade mit Sternbildern, bei denen Heinrich II. Endymion, Diana von Poitiers der Mond und Franz I. die Sonne ist (Mellin de Saint Gelais, *Œuvres I*, 121–127, dazu McGowan 2011, S. 47).

956 Ménager 1982, S. 315 f., verweist auf einen Passus in diesem Text: „Chommable tous les ans, et prendre le laurier, / Digne prix de celui qui sera le premier / Publié le vainqueur (comme au lustre Olympique) / Soit de lutte, ou de course, ou de lance, ou de pique.“

957 Vgl. etwa Lecercle 1987, S. 134 f. zur Codierung von Nacktheit in der Malerei.

958 Zur Verbreitung dieser Stiche vgl. Kat. Ausst. Los Angeles 1994; Parshall/Landau (Hgg.) 1994.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay

allegorische Verbindung nicht nur durch Nacktheit der Figuren, sondern auch durch die starke Formelhaftigkeit der Gestalten erzeugt. Die Stichserie Caraglios muss, wie möglicherweise die originären Zeichnungen Rosso Fiorentinos und anderer, als einigermaßen bekannt und verbreitet vorausgesetzt werden. Dass es in Tanlay ein großes Interesse an dieser Form visueller Bildung gegeben haben muss, lässt sich von einem anderen Indiz ableiten: Wie Liliane Châtelet-Lange vor einigen Jahren herausarbeitete, war in dem Raum eine Sammlung von Antiken untergebracht.⁹⁵⁹ Es ist gut möglich, dass die Göttergesellschaft mit Statuen korrespondierte, die in den fünf dafür vorgesehenen Nischen standen und die vielleicht durch Graphiken ergänzt wurden. Wenn Caraglios berühmte Götter in Nischen von 1526 im darüberliegenden Fresko zitiert werden, scheint dafür weniger mangelnde künstlerische Kreativität Ursache gewesen zu sein als der Wille, auf diesem Wege antiquarisches Wissen anzuzeigen. Und so kann nur überlegt werden, inwiefern nicht nur die inhaltliche Kombination von Porträt und mythologischer Figur, sondern auch die kunsttheoretische Kombination von Antikenzitat und Antikensammlung für die Gesamtkonzeption des Raumes bedeutsam gewesen sein mag. Die Verwendung der mythologischen Figuren als Masken, die erst in ihrer Nacktheit Vollkommenheit anstreben, erinnert an den Einzug Heinrichs II. nach Paris im Jahre 1549. Der dort prominent ins Bild gesetzte gallische Herkules, der wie kein anderer die Tugenden des französischen Königs zu visualisieren vermochte, erschien wohl ebenfalls in perfekter antiker Nacktheit.⁹⁶⁰ Die Zeitgenossen erkannten in der prominenten Physiognomie dieser ephemeren Figur die Züge des Vorgängers, Franz I., und in dieser Kombination ergibt eine nackte mythologische Maskerade mit Porträtzügen ihren Sinn. Lawrence Bryant fasst dies treffend mit den Worten zusammen: „the perfect body of Hercules joined to the perfect mind of Francis I.“⁹⁶¹

Die Fresken in Tanlay bieten ein heute ungewöhnliches Bild der französischen Hofgesellschaft – ein Umstand, der möglicherweise dem schlechten Erhaltungsgrad von Renaissance-Malereien in französischen Schlössern geschuldet ist. Die im Turm des Château de Tanlay untergebrachten Malereien lassen an die heute nicht mehr existierende Ausmalung von Montaignes Turmzimmer denken, in der nackte oder halbentblößte mythologische Figuren in verschiedenen Szenen vereint erschienen, und deren vorgebliche Dekorumsverletzungen spätestens von Besuchern des 18. Jahrhunderts beschrieben wurden. Angesichts der Vielzahl heute verlorener

959 Châtelet-Lange (1975), S. 272.

960 Vgl. u. a. für spätere Adaptationen des Herkules-Themas Vivanti 1967. Vgl. auch Hallowell 1962.

961 Bryant 1992, S. 137. Vgl. auch Bryant 1986, S. 130; Strong 1984, S. 24. Freedberg 1989, S. 327, verweist zudem auf die nackte Herkules-Figur in Fontainebleau, die von Michelangelo gefertigt wurde.

Ausmalungen kann nur spekuliert werden, ob Bildkonzepte wie in der Tour de la Ligue in Tanlay zu diesem Zeitpunkt wesentlich verbreiteter waren.⁹⁶² Die nackten Heroen der römisch-griechischen Mythologie dienten den Mitgliedern bei Hofe als Verkleidung, um ihre Eigenschaften und Wesensmerkmale herauszustellen – und so unterscheidet sich die in Tanlay gewählte Bildform nur graduell von dem Prinzip Personifikation, wie es Jahrzehnte zuvor vermittelt wurde. Durch die Verschmelzung von Individuum und Maskerade werden die Grenzen allegorischer Darstellungsverfahren ausgelotet.

Die politischen Gründe für die mythologisch-allegorische Überblendung können hier nur angedeutet werden: Die Rückbesinnung auf die Ikonographie der antiken Mythologie hatte in erster Linie eine Schutzfunktion, wie sich vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen sollte. Der althergebrachte, in der christlichen Ikonographie längst fest verankerte Kanon personifizierter Tugenden barg während der aufbrechenden Religionskonflikte und der folgenden Religionskriege zu viel Konfliktpotential. Die ohnehin als zänkisch und intrigant agierende Göttergesellschaft der Antike hingegen schien sich als Folie für aktuelle politische Entwicklungen besser zu eignen. Von Magali Béline Droguet wurde überlegt, ob das Fresko nicht in eine gute und eine schlechte Seite unterteilbar sei, bei der Janus seine schlechte Seite den Protestanten zuwendet.⁹⁶³ Eine solche Gegenüberstellung auf allegorischer Ebene wurde beispielsweise 1572 anlässlich der Hochzeit von Margarete von Valois und Heinrich von Navarra unmittelbar vor der Bartholomäusnacht versucht, indem man die Kostümierungen der beiden Parteien kontrastieren ließ. Es existieren jedoch auch in anderen Medien Beispiele, in denen mythologische Projektionsflächen genutzt werden.⁹⁶⁴ Nicht immer geht es um die Abbildung kollektiver Harmonie: Der Triumph der Eucharistie und des katholischen Glaubens von Léonard Limousin (1561/62), der möglicherweise annähernd zeitgleich mit den Fresken in Tanlay entstand, benutzt die Formel petrarkistischer *Trionfi*, um christliche Inhalte in antike Form zu prägen. In dem Fall ist es die Familie de Guise (Abb. 147), die sich in Rollenporträts ins Bild hat setzen lassen.⁹⁶⁵ Die Lenkerin des Wagens ist Antoinette de Bourbon, die Gattin des Claude de Lorraine, der mit seinen drei Söhnen vor dem

⁹⁶² Hoffmann 2006, Legros 1999; Legros 2000, passim, mit einem Versuch der Rekonstruktion der heute überwiegend verlorenen Ausstattung.

⁹⁶³ Béline Droguet 2002.

⁹⁶⁴ Ein Emaille-Teller im Besitz des Anne de Montmorency, 1555 von Léonard Limousin gefertigt, bildet ebenfalls die Hofgesellschaft bei einem Göttermahl ab, König Heinrich II. ist deutlich an seinem prominenten Profil zu erkennen. Vgl. Kat. Ausst. Limoges 2002, S. 139 mit einem Verweis auf den in einer Privatsammlung befindlichen Teller. Zu erkennen sind darauf u. a. Heinrich II. als Jupiter, Diana von Poitiers zu seiner Linken und Madame Flamin als Venus zu seiner Rechten. Vgl. auch Grand-Dewyse 2011, S. 132, zu diesem Beispiel.

⁹⁶⁵ Grand-Dewyse 2011, S. 141–206. Vgl. die Angaben in der Frick Collection, Inv.-Nr. 1916.4.22.

5.7 Eine göttliche Hofgesellschaft im Château de Tanlay



Abb. 147 Léonard Limousin: Allegorie auf den katholischen Glauben, 1561–62, Email auf Kupfer, teilweise vergoldet, 19,7 × 25,4 cm, The Frick Collection, New York, Inv.-Nr. 1916.4.22.

Wagen steht. Unter dem Wagen sieht man die Häupter der Häretiker vergangener Zeiten. Der Wagen selbst wird von vier Tauben gezogen; die Konzeption erinnert zugleich an den Triumph der Venus. Neben dieser eher ungewöhnlichen Ikonographie entwarf Léonard Limosin für die königliche Familie noch einige weitere Rollenporträts: Katharina von Medici wird 1573 als Juno und ihr Sohn Karl IX. im selben Jahr als Mars dargestellt.⁹⁶⁶ Es zeigt sich an diesen Rollenporträts, dass die Zuordnung von Götterbild und historischer Figur flexibel ist. Bei seinem Einzug in

⁹⁶⁶ Grand-Dewyse 2011, S. 131. Die im Getty-Museum aufbewahrten Plaketten sind offenbar Teil einer größeren Serie von Rollenporträts, vgl. die Beschreibung der beiden Neuanschaffungen in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 15 (1987), S. 218; zusammengefasst unter: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/1135/leonard-limosin-allegory-of-charles-ix-as-mars-and-allegory-of-catherine-de-medici-as-juno-french-1573/>.

Paris im März 1571 wird Karl IX. als Jupiter inszeniert, der Herzog von Anjou als Neptun und Marguerite, seine Schwester, als Juno.⁹⁶⁷ Noch nach 1600 scheint sich dieses Verfahren des allegorischen Rollenporträts für die Protagonisten der Hofgesellschaft zu eignen.⁹⁶⁸

Politische Tugenden abzubilden war offenbar das vordringliche Ziel dieser gemalten Rollenzuweisungen, die zugleich Aushängeschilder künstlerischer Inventionskraft waren. Die Verquickung allegorischer Ausdrucksform mit politischer Tugendartikulation, wie sie Giulio Bonasones Stich zu Achille Bocchis *Symbolicarum quaestionum* von 1574 mit dem Motto *Virtus virtutem fingere sola potest* treffend zum Ausdruck brachte, scheint der neue Weg gewesen zu sein, über den das Prinzip Personifikation zum Einsatz kam.⁹⁶⁹ Doch das Interesse an antiken Mythologien und ihre Nutzbarmachung für allegorische Argumentation verkomplizierte diese tugendhaften Rollenspiele entscheidend. Indem die Maskeraden bei Hof sich des allegorisch-mythologischen Inventars bedienten und sogar dem männlichen Prinzen erlaubten, im Gewand der Göttin Diana die Bühne zu betreten, bekam die politische Ikonographie der Zeit eine neue Dimension an Komplexität und mit ihr das Prinzip Personifikation, das nun entscheidende Umbrüche erfuhr.⁹⁷⁰ Durch die performative Verbindung erreichte die Ausdrucksform der Personifikation eine enigmatische Verdichtung, die selbst Kategorien von *gender* in Frage stellte. Besonders detailliert lässt sich dies, wie gesehen, an der Interaktion von Dichtern, Künstlern und Architekten am französischen Hof des mittleren 16. Jahrhunderts zeigen. Die Interpretation Ronsards und anderer Dichter von Mythologie und Allegorie zeitigte auch in den Bildkünsten direkte Effekte, die sich etwa in den heute enigmatisch wirkenden Allegorien vieler Werke der Schule von Fontainebleau niederschlugen. Selbst Rabelais spielte mit der Möglichkeit der Maskerade, wie er in seiner Vorbemerkung zum *Quart Livre* vorstellte: „Desguisement, fiction de persone“ sind seine Mittel, mit denen er Abstraktes zur Sprache kommen lässt.⁹⁷¹ Und Barthelemy Aneau schrieb schon 1541 mit seinem *Lyon marchand* eine Satire, die „soubz Allegories, et Enigmes par personnages mystiques“ in Lyon aufgeführt wurde. Durch den Einbezug der olympischen Götter in allegorische Deutungsmechanismen wird evident, dass

967 Grand-Dewyse 2011, S. 132.

968 Einige erhaltene Tapissereien aus dem Musée de la Renaissance in Écouen, die jeweils das Porträt eines Mitglieds der königlichen Familie in Gewand eines antiken Gottes zeigen, scheinen eher den Endpunkt einer Entwicklung zu markieren, die im 16. Jahrhundert erstaunliche Ausdrucksformen zeitigte. Vgl. zu diesen bisher kaum beachteten Tapissereien: Véron-Denise 1998. Vgl. auch Babelon 1967. Übergreifend die Studie von Polleroß 1993, S. 17–36.

969 Symbolon XXIV, vgl. dazu Weddigen 2004, S. 125 f.

970 Russel 2007, S. 58, zum Hoffest von 1541, bei dem der Dauphin Heinrich, der zukünftige König Heinrich II., in der Verkleidung Dianas auftrat.

971 Zit. nach Marrache-Gouraud 2011, S. 46. Vgl. auch La Charité 2005.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Personifikationen und verbindende Allegorien zu einer neuen Möglichkeit wurden, Ordnungen und Harmonien abzubilden. Nicht nur in Rückbezug auf die griechische und römische Mythologie, sondern auch im Kontext mit fremden Kulturen – mit dem Blick auf ferne Welten – erlangte die allegorische Bildsprache neue Bedeutung.

Die für irdische Belange in Anspruch genommenen Vertreter des antiken Pantheons fügen sich als Maskeraden sukzessive in ein System der Personifikationen, das mit langer Tradition in Bild und Text als etabliert gelten konnte. Die abstrakten Geistwesen des Mittelalters werden zu jenen fleischlich-anschaulich dargebotenen allegorisierten Göttern, wie sie in Tanlay begegnen. Dies erfordert eine neue Art der Bildbetrachtung, mit der die vielschichtigen Bezüge und die übergeordnete allegorische Bedeutung vom Betrachter entschlüsselt werden können. Im nächsten Abschnitt soll exemplarisch eine Bildtafel besprochen werden, die das Prinzip, das der nackten Göttergesellschaft des Tour de la Ligue zugrunde liegt, auf die Spitze treibt und als letzte Ausdrucksmöglichkeit eines personifizierenden Darstellungsverfahrens vorgestellt werden soll.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Auch wenn die Bildfindung in Tanlay singulär und die Kombination der adeligen Personen mit ihren nackten mythologischen Avataren gewagt erscheinen mögen, sind sie dennoch kein Einzelfall. Vielmehr lässt sich eine ganze Reihe solcher Ver- bzw. Entkleidungsgesellschaften finden. Dabei zeigt sich, dass die Zuordnung dieser Bilder völlig verlorengegangen ist. Für das Bildprogramm in Tanlay lässt sich zumindest noch vage erahnen, für welchen Adressatenkreis dort gearbeitet wurde. In der Tour de la Ligue wird offensichtlich, dass die Dechiffrierung der komplexen Bildthemen für Zeitgenossen keine leichte Aufgabe gewesen sein kann und dass die deutlichen Orientierungen an bekannten druckgraphischen Vorlagen eher der Verständlichkeit des Programms zuarbeiteten denn als Zeugnis mangelnder Kreativität zu werten sind.

Manche Kompositionen verlangen jedoch eine noch eingehendere visuelle Autopsie, um die allegorische Dimension erkennen zu können – die ihrerseits nur in einem engen topographischen und temporären Fenster funktionierte. Tatsächlich muss einige Zeit investiert werden, um ein bisher unbeachtetes Bild, das heute in der Bildergalerie in Potsdam hängt, einordnen zu können (Abb. 148).⁹⁷² Die zehn weiblichen, hüllenlosen Figuren, die kunstvoll in ein Arrangement von Körpern und verschiedenen Bezugsachsen eingefügt sind, schlagen den Betrachter schnell in ihren Bann. Spätestens mit dem Erkennen von verschiedenen Kompositionsgruppen

972 Bildergalerie Potsdam, GK I 5040, Öl auf Holz, 91 × 125 cm.



Abb. 148 Allegorie auf die Geburt des Dauphin, 1560–1580, Öl auf Holz, 91 × 125 cm, Bildergalerie Potsdam, Inv.-Nr. GK I 5040.

und Bezugsachsen wird deutlich, dass hier keine bedeutungslose Reihe von weiblichen Akten vorgeführt wird. Dass solche Bilder einer ausführlichen Betrachtung bedurften, beschreibt bereits ein Zeitgenosse: Von zwei Stunden geht François de Nouy 1587 in seinen *Discours politiques et militaires* aus, die benötigt würden, um neue Gemälde in einem Palast oder in der Malerwerkstatt gebührend anzuschauen.⁹⁷³ In gewisser Weise ist dieser lange Blick der einzig mögliche Umgang mit den enigmatischen Kompositionen, die in Frankreich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts

⁹⁷³ François de la Noue: *Discours politiques et militaires*, Repr. F. E. Sutcliffe, Genf 1967, S. 182, Discours VII: „Quand vous-vous promenez au Palais de Paris, & passez devant les boutiques des peintres, vous-vous arrêtez bien deux heures à contempler quelque belle peinture, qui y sera desployee, ce qui vous induit souvent à louer l’ouvrage & l’ouvrier. Beaucoup plus devriez-vous faire le semblable en ce beau pourtrait de vous mesmes, revestu de tant d’ornemens, de crainte que l’ignorance ou la legereté ne vous face accuser le souverain peintre, qui donne à chacune de ses œuvres la perfection qui luy est propre & convenable. Et comme c’est luy qui a formé les rois & les princes, que le vulgaire va adorant, aussi de la mesme main a-il moulé ceux que la pauvreté traivaille ; laquelle diversité si disproportionnee n’empesche pas que le vaisseau de terre ne soit aussi utile, pour son bas & mechainique usage, que celuy d’or trespur, & bien elabouré, pour le sien haut & magnifique.“

5.8 Die Geburt des Dauphin

den Markt erreichten: Genügte es doch bei weitem nicht, für sie nur das jeweilige mythologische Thema zu bestimmen. Wirklich verstehen ließen sie sich nur, wenn die darüber hinausgehende allegorische Bedeutung im zeitgenössischen Kontext erkannt wurde. Das Gemälde, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg für eine Weile in der Sowjetunion befand und dem Interpretationszugriff der Kunstgeschichte entzogen gewesen war, findet sich nicht in den großen Katalogen zur Schule von Fontainebleau, gehört aber zweifelsohne in diesen Umkreis.⁹⁷⁴ Colin Eisler, der es auf die 1560er Jahre datierte, konzidiert ihm eine „gewisse Provinzialität“, die aber auch mit dem stärker werdenden niederländischen Einfluss auf die bisher von italienischen Stilidiomen dominierte Malerei in Frankreich erklären lässt.⁹⁷⁵ Denken lässt sich bei dem Bild tatsächlich an einen niederländischen Maler und möglicherweise eine etwas spätere Datierung auf die 1570er Jahre, doch die Komposition und Themenwahl insgesamt verweisen eindeutig auf den Kontext der Schule von Fontainebleau und den französischen Hof als Bestimmungsort.

Hauptgrund für die bisherige Vernachlässigung des Bildes ist allerdings ein anderer: Dem Betrachter wird zwar ein Meisterstück an mythologisch-allegorischer Komplexität geboten, die Träger der gesamten Bildhandlung aber sind Figuren, die sich jeder schnellen Zuweisung entziehen. Keine Beischrift erlaubt Orientierung, kein erklärender Text rahmt die Bildhandlung. Gegenüber der Bildsemantik scheint sich die sinnlich-erotische Qualität der Akte in den Vordergrund zu spielen. Damit drängt sich die Frage auf, wie solche Bildformen bewusster Ambiguität zustande kamen. Es erinnert an die zahlreichen Darstellungen anmutiger Frauen im Bad, die bis auf wenige Ausnahmen ebenso ihrer Deutung und Zuordnung harren.⁹⁷⁶ Das irritierende Moment dieser Tafel wird im Rückblick auf bereits vorgestellte allegorische Bildthemen deutlich. Noch wenige Jahrzehnte zuvor wurden bei der kleinsten Unklarheit Inschriften neben die Göttergestalten und Personifikationen gesetzt, verstellten diverse Beischriften den direkten Blick auf die Körper. Die nackten Figuren in Tanlay konnten durch ihren Zitatcharakter sowie die eindeutigen Attribute leicht zu einem anachronistischen Pantheon zusammengefügt werden. In jedem Fall lieferten die mythologisch-allegorischen Figuren den interpretativen Rahmen der Darstellungen. Wenige Jahrzehnte nach diesem Potsdamer Beispiel wird jegliche Ambivalenz von Personifikationen und symbolischen Bildelementen durch Unternehmen wie das der Ripa'schen *Iconologia* erneut auszuschalten versucht. Oder aber man rät, wie schon 1612 Henri Poullain dem König gegenüber, gleich ganz von allegorischer Bildersprache ab, da Allegorien (in diesem Fall auf

974 Kat. Ausst. Paris 1972; vgl. mit detaillierteren Einzelstudien u. a. Elsig (Hg.) 2012.

975 Eisler 1999, S. 155 und 158.

976 Siehe oben, Zerner 2003, S. 204–225.

der Rückseite von Medaillen und Münzen) „plus de confusion que d’esclairement en leur historie“ erzeugten.⁹⁷⁷

Wenn hier eine Deutung des Gemäldes vorgeschlagen wird, dann soll damit zugleich gezeigt werden, wie zwischen den beiden skizzierten Positionen im Frankreich des mittleren 16. Jahrhunderts mythologisch-allegorische Bildthemen und Verkörperungen einerseits maximal verkompliziert wurden, andererseits die Bilder durch die Sinnlichkeit der allegorischen Körper hochgradig attraktiv blieben. In einem letzten Schritt lässt sich zeigen, wie die auf den ersten Blick frappante Enigmatik der Einzelfiguren durch die eher konventionelle Gesamt-Bildordnung gebändigt und verständlich zu machen versucht wurde. Natürlich war es während des 16. Jahrhunderts auch andernorts in der europäischen Malerei zu bewussten Verschleierungen in Bildern gekommen.⁹⁷⁸ Doch insbesondere am französischen Hof wurde es zunehmend Mode, die Rolle der Bildfiguren als allegorisch-mythologische Projektionen nicht mehr gänzlich offenzulegen und mit dieser Verunklärung zu spielen. Abstrakte Begriffe wurden durch erotische Körper seltsam gebrochen, mythologische Gestalten durch porträthafte Anverwandlung ins Diesseits geholt usw. – Vorgänge, die sich gleichermaßen in der Bilderwelt wie in der französischen Literatur der Zeit finden.

Auf den ersten Blick erkennt man im Potsdamer Gemälde wohl nicht mehr als eine Schar von Musen, Göttinnen, Nymphen oder ähnlichem leicht bekleideten mythologischen Personal in einem Durcheinander von Accessoires, die einen Säugling in ihrer Mitte hält, bei dem es sich, wie der bereits im frühesten Inventar vermerkte Bildtitel verrät, vermutlich um den französischen Thronfolger handelt.⁹⁷⁹ Für die Annahme, dass es sich um eine Geburtsszene handeln könnte, wird seit den 1940er Jahren das ungleich bekanntere Bild aus dem Metropolitan Museum mit der Geburt des Cupido angeführt. In beiden Gemälden erscheinen ein Säugling, ein Bett und mögliche Kandidatinnen für die Figur der Mutter (Abb. 149).⁹⁸⁰ Doch die in der Forschung postulierten Gemeinsamkeiten enden mit dem Thema der Geburt recht schnell. Harry Wehle führt für das New Yorker Bild überzeugend aus, dass dort Venus in Begleitung der drei Grazien und der personifizierten vier Tageszeiten gezeigt wird – in Rekurs unter anderem auf Vincenzo Cartaris Zusammenfassung dieses Ereignisses.⁹⁸¹ Diese Deutung ist nicht übertragbar. Im Potsdamer Gemälde

977 Henri Poullain: *Traictés des monnoyes*, Paris 1612, S. 57f.

978 Am berühmtesten Settis 1992 zu Giorgione.

979 Sommer 1996, S. 242, verweist auf einen Kupferstich von Seuter, der 1770 das Werk dokumentiert.

980 Wehle 1942 zum New Yorker Beispiel.

981 Wehle 1942, S. 28. Verfügbar war die französische Übersetzung von Cartari allerdings erst 1581. Vincenzo Cartari: *Les Images des dieux des anciens* (1610). Aufschlussreich sind auch die Quellen, die von Du Choul: *Discours de la religion des anciens Romains* (1556), zusammengefasst werden.

5.8 Die Geburt des Dauphin



Abb. 149 Geburt des Cupido, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, 108 × 130,5 cm, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 41.48.

Venus in Begleitung der Musen zu sehen, wie es die eher beiläufig entwickelten Deutungen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert behaupten, überzeugt kaum: Nur die musizierenden Figuren im Hintergrund können als Musen gedeutet werden – die sitzenden Frauengestalten vorne unterscheiden sich vom Bild der Muse allein schon im Houtton und durch ihre Kränze. Die äußerste scheint zudem ein Füllhorn als Attribut mit sich zu führen, was ebenfalls zu keiner Muse wirklich passt. Angesichts der sonst vorherrschenden mythologisch-allegorischen Präzision würden derartige Inkonsequenzen erstaunen. Wehle legt weiterhin nahe, dass es sich bei der prominent im Bild lagernden Mutter um eine der königlichen Mätressen handeln könnte.⁹⁸² Bei näherem Hinsehen werden alternative Deutungsmöglichkeiten sichtbar, die in geschickter Bricolage dem seit Jahrhunderten zugewiesenen Bildtitel von der *Geburt eines Dauphin* entsprechen würden.

⁹⁸² Wehle 1942, S. 30.

Durch ihre Position von allen abgesetzt ist die auf dem Boden liegende Figur, die ihren Kopf auf den rechten Arm stützt. Da es sich um die Hauptfigur des Bildes und die Mutter des Säuglings handelt, ist ihre Darstellung auf dem mit goldenem Tuch ausgelegten niedrigen Boden signifikant. Ihre leuchtend weiße Haut nimmt geläufige Schönheitsideale der zeitgenössischen Dichtung auf. Rechts darüber sitzt eine ebenso helle Figur, die mit einem Zeigegestus auf die liegende Gestalt am Boden verweist und in ihrer erhobenen Linken einen Blütenkranz hält. Die rechts neben ihr Positionierte, dem Betrachter den Rücken zuwendend und mit dunklerem Inkarnat, hält einen anderen Kranz, nämlich aus Lorbeeren, und auch die dritte Frau am rechten Bildrand trägt einen geflochtenen Kranz in ihren Händen. Links im Hintergrund umringen fünf weibliche Gestalten, vier davon musizierend, den Säugling, der offenbar Musik mag. Dies könnte ihn als Dauphin charakterisieren, als ‚Delphin‘, ein Tier, das, wie nicht nur Philostrate konstatiert, als äußerst musikkaffin gilt.⁹⁸³ Die Figur rechts zieht in der vielleicht deutlichsten Parallele zum New Yorker Bild einen Vorhang beiseite und schüttet Blumen aus. Auch der nicht eingeweihte Betrachter ahnt, dass es sich bei dem Nebeneinander von weiblichen Figuren und einem Säugling um eine allegorische Bildfindung handeln muss, selbst wenn alle unmittelbar verständlichen Hinweise fehlen. Diese These führt zu weiteren Problembereichen, die im Folgenden dargelegt werden sollen. Zunächst stellt sich die Frage, wie das Bildpersonal überhaupt zu deuten ist. Sind es mythologische oder historische Figuren, sind es allegorische Verkörperungen, und wie ist das Verhältnis zwischen menschlicher und göttlich überhöhter Gestalt zu beschreiben? Umso deutlicher wird bei längerem Betrachten das kompositorische Gefüge erkennbar und damit eine semantische Leseanweisung und Ordnung.

Die Gruppe der drei sitzenden Frauen rechts der liegenden Figur im Vordergrund zieht die Blicke des Bildbetrachters auf sich. Ihr unterschiedliches Inkarnat, ihre variierenden Körperhaltungen und die durch die mittlere Figur mit dem Zeigegestus bestimmte Bilddiagonale markieren den Einstieg in das Bild. Möglicherweise soll das Urteil des Paris als Zitat und Assoziation aufgerufen werden: Pallas Athene bzw. Minerva wäre nach dieser Zuordnung mit ihrem Rüstzeug attribuiert,⁹⁸⁴ rechts Juno und links die so prominent die Bilddiagonale einnehmende Venus mit leuchtend

983 Blaise de Vigenère: *Les Images* (1615), S. 174: „De cette grande amitié au reste, et de la benevolence que par un instinct naturel les Dauphins portent aux hommes, voyez tout le 8. chapitre du 9. livre de Pline: lequel est plein de cela; et semblablement la fin du traicté de Plutarque, Lesquels participent plus de raison, les animaux de la terre ou ceux de l’eau: là où pour le regard de la Musique, que Philostrate dit icy estre singulierement aimée des Dauphins, il allegue ces vers de Pindare [...]“

984 Die mittlere Figur mit dunklerem Inkarnat zitiert womöglich Marten van Heemskercks *Urteil des Paris*, ca. 1545–1550, Amsterdam, Miop und Loek Brons Collection. Vgl. für weitere Beispiele Kopp 2017; Damisch 2011. Auch Marcantonio Raimondi zeigt übrigens Minerva als Rückenfigur

5.8 Die Geburt des Dauphin

hellem Inkarnat, die auf die liegende Gestalt weist. In der damit aufgerufenen Logik würde die Liegefigur als schönste Frau auf Erden und Pendant zu Helena ausgewiesen werden. Die unterschiedlichen Kränze aus Blumen, Lorbeeren und Früchten der drei Figuren stünden dann für unterschiedliche Gaben an die liegende Mutterfigur.⁹⁸⁵ Der nicht-menschliche Status des allegorischen Bildpersonals wird auf verschiedene Weise offengelegt, und in der Tat ist diese Ansammlung kaum bekleideter Frauen nur dann denkbar, wenn es einen mythologisch-allegorischen Deutungsrahmen und eventuell einen impliziten historischen Bezug gibt.

Das bedeutet, dass in dieser Deutungshypothese die historischen Figuren, auf die die nackten Körper im Bild möglicherweise verweisen, mitgedacht werden können. Wenn es sich bei dem Säugling also um den Dauphin handelt, dann wohl bei der Protagonistin im Bild um seine Mutter, die durch ein mythologisches Zitat ins Licht gerückt wird. Für die erdverbundene Gebärende ist auch eine entsprechende mythologische Mutterfigur vorstellbar. Da die Mutterschaft wegen der Sicherung der Thronfolge für die königliche Familie von eminenter Bedeutung war, sind die verhandelten allegorisch-mythologischen Vergleiche besonders interessant. Die Inszenierung Katharina von Medicis als Kybele oder Rhea war in der zeitgenössischen Literatur und im Festwesen ein häufiges Motiv. Beim Einzug in Paris 1549 wird die Verbindung zwischen der Königin, Kybele und Frankreich auf mehreren Ebenen betont, die antike Gottheit wird gleichsam in den französischen Nationalmythos integriert.⁹⁸⁶ Die Überblendung von Maske und Figur findet sich ebenso bei den Einzügen in Bayonne und Troyes (1564), in denen die Königin als Kybele mit ihren Kindern dargestellt wurde.⁹⁸⁷ Diese Verknüpfung wurde literarisch bereits mehr-

in einem Stich von 1517/1520, einer Zeichnung Raffaels folgend. Das Thema wurde oft verwendet, um weibliche Schönheit zu thematisieren, vgl. Nagel 2003, S. 348.

985 Die Varianz der Blumen und Kränze in diesem Bild ließe sich auch als eine poetische Anspielung deuten, etwa wenn Ronsard in einigen seiner Dichtungen auf die reichen Farben und Materialien in der Malerei abhebt und dies am Bild des Blumenkorbs u. a. in *La defloration de Lede* ausführt: „Paint de diverses couleurs, / Et paint de diverse sorte“; vgl. dazu Campo 1998, S. 126. Auch Hyde 2005, S. 112 f., hebt auf die Bedeutung von Blumen ab, wie sie durch mehrere Darstellungen der personifizierten Flora etwa durch Primaticcio zum Ausdruck gebracht wurde. Cartari: *Les Images des dieux des anciens* (1610), S. 271, beschreibt auch Brauchtümer mit Kränzen zu Ehren von Ops/Berecynthia.

986 Capodieci 2007, S. 87: „L'antique Cybele gloire produict aux Dieux / Et preste abondamment substance à la nature: / Moy Gaule, ie produy honneur et nourriture / Au Roy, à ses subiects, et homes de tous lieux [...] / Flore promet par son mari Zephyre / De fruicts et fleurs heureux euenement. / Le Roy promet par son aduenement / Le vray bon heur ou toute France aspire.“ Diese Rede wurde von der personifizierten *Gallia fertilis* gehalten, die als Anspielung auf die Königin verstanden wird.

987 Beide Ereignisse hängen mit der Rundreise zusammen, die König Karl IX. mit seiner Mutter durch das Königreich unternahm. Möglicherweise finden sich bei den zahlreichen Stationen der königlichen Reise noch mehr Hinweise auf die Kybele-Thematik, jedoch sind viele der

fach vorbereitet: Die Nähe der mütterlichen Königin zur mythischen Mutterfigur spiegelt sich etwa in der 1559 verfassten Ode Ronsards *Pour la Roynne de France*, in der er sie als „une autre mere Cybelle“ charakterisiert und sie zugleich mit der Figur der Rhea verbindet. Die Thematik ist seit langem verbreitet, bereits Evrard de Conty beschrieb in seinem *Livre des échecs moralisés* (1496–1498) die Geburt Jupiters aus dem Schoß der Göttin.⁹⁸⁸ Die Verquickung von Kybele und *Natura* ist ebenfalls eine gängige Chiffre, und sie liegt bei Betrachtung des Bildes nicht fern, werden doch sowohl literarisch als auch ikonographisch verschiedene mythologische Facetten zum Gesamtbild einer Erdgottheit verbunden.⁹⁸⁹ Dass sie unter anderem auf der *Saliera* Benvenuto Cellinis als Berecynthia figuriert und sogar in analoger Körperhaltung präsentiert wird, verweist zusätzlich auf die Popularität dieser mythologischen Figur und ist eine mögliche ikonographische Bezugnahme des Potsdamer Bildes.⁹⁹⁰ Ein Stich von René Boyvin nach Zeichnungen von Léonard Thiry zeugt von der Verbreitung der Figur Kybele / Berecynthia.⁹⁹¹

Insbesondere Ronsards ursprünglich für Heinrich II. geschaffene *Franciade* thematisiert die Verbindung zwischen Katharina von Medici und der Göttin.⁹⁹² Das großangelegte Unternehmen, das auch unter Heinrichs Nachfolger Karl IX. unvollendet blieb, ist eine letzte literarische Beschwörung des Troja-Mythos. Dort ist Kybele Francus, dem mythischen Begründer der französischen Dynastie, zugeordnet.⁹⁹³

Quellen aus den einzelnen Städten des Herrschaftsgebietes noch nicht aufgearbeitet worden. Vgl. McAllister Johnson / Graham (Hgg.) 1980.

988 Auch andere Autoren nahmen diese Metaphorik auf: „Plus que Rhéa notre Roynne est feconde.“ Vgl. dazu Zorach 2005; Capodiceci 2011, S. 434 f. verweist auf zahlreiche Anwendungen dieser personellen Verschmelzung Katharina von Medicis mit der Göttin Kybele, so in einem Einzug nach Paris von 1549, bei dem eine Personifikation der *Gallia fertilis* mit der Krone der Kybele ausgestattet wurde. Zwei Jahrzehnte später wird die Figur der Kybele wie selbstverständlich mit der Hervorbringerin französischer Könige in Verbindung gesetzt. Sowohl Gedichte von Simon Bouquet als auch Darstellungen der Katharina als Gallia zeigen, dass es sich nunmehr um einen allgemein etablierten Topos handelt. Vgl. auch Kociszewska 2012 und Murphy 2002, S. 59, mit Verweis auf Joachim du Bellays sechstes Sonett der *Antiquitez de Rome* in der Ekloge *Daphnis und Thyrsis* von 1564, in *Bergerie* und *Les Nues, ou es Nouvelles* von 1565.

989 Cernogora 2014, S. 198, zu Ronsards Vorbemerkungen zur *Franciade*, in der diese Überblendung vorgenommen wird. Zorach 2005, S. 106 f. zeigt die Spannweite des Themas auf, das in der Vorstellung der Erde als Mutter aufscheint.

990 Vgl. etwa Zorach 2005, S. 94.

991 Zorach 2005, S. 98, beschreibt in diesem Zusammenhang die Fruchtbarkeitssymbolik, die hinter dem Bild dieser mythologischen Figur verborgen sein mochte. Er nennt Blaise de Vigenères *Traité du feu et du sel*, in dem die Erde als Mutterleib bezeichnet wird, aus dem alles empfangen werde.

992 Ronsard, *Franciade I*, 417–423; vgl. dazu auch Capodiceci 2011, S. 437; Zorach 2005, S. 117.

993 Ebenso in der zweiten Ode *A la Roine*, dazu Silver 1992, S. 43.

5.8 Die Geburt des Dauphin

Literarisch wird das Thema also variantenreich verhandelt, und so soll hier nochmals das Potsdamer Bild in den Blick genommen werden, hält dieses doch eine ganz eigene Semantik bereit, mit der die einzelnen Figuren zueinander in Bezug gesetzt werden. Schaut man auf die am Boden liegende Frauengestalt und die damit zum Ausdruck gebrachte Erdverbundenheit, ergibt sich eine neue Assoziation. Die Darstellung von Kybele und Venus als Fruchtbarkeitsgöttinnen scheint ebenso ein gemeinsamer Nenner zu sein wie der Kultort, auf den durch die Figuren doppelt verwiesen wird: das Ida-Gebirge. Denn dies ist nicht nur die Verehrungsstätte der Kybele, sondern auch Ort des Paris-Urteils, Ursprung der Trojaner und zudem die Stätte der Erziehung Jupiters, der zweifelsohne als mythisches Analogon des Dauphin gelten kann. So wie Bacchus auf dem Berg Nysa, erfuhr Jupiter auf dem Berg Ida (einige Quellen verweisen auf zwei Berge mit der Bezeichnung Ida) die Zuwendung durch Nymphen – oder durch die Korybanten, je nach der mythographischen Quelle, die man hierzu konsultiert. Und so scheint es, als ob die mythologisch-allegorische Topographie das einende Moment der Bildkomposition ist.⁹⁹⁴

Das implizierte topographische Wissen ist ein wesentlicher Aspekt für das Verständnis des Bildes: Immerhin war der Berg Ida in der nationalen Mythologie der Herkunftsort des französischen Volkes. Die Erfindung von Francus als zweitem Kind von Hektor und Andromache – ihr erstgeborener Sohn Astyanax starb bekanntlich bei der Eroberung Trojas – erfuhr in den französischen Chroniken großen Zuspruch. Im 16. Jahrhundert blühte die mittelalterliche Legende nochmals auf. Sowohl Jean Lemaire de Belges' *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* (1513) als auch Johannes Trithemius' *De origine gentis Francorum compendium* (1514) nahmen dieses Narrativ auf. Noch bedeutsamer mag gewesen sein, dass dies in Pierre de Ronsards *Franciade* ausgearbeitet wurde. Dort heißt es (II/17):

„Muse, l'honneur des sommets de Parnasse,
Guide ma langue et me chante la race
Des Rois François yssus de Francion
Enfant d'Hector Troyen de nation,
Qu'on appelloit en sa jeunesse tendre
Astyanax et du nom de Scamandre.“

994 Spinnt man diese Zuschreibungen, das Auf-den-Leib-Schneidern der enthaltenen Mythologeme an Katharina von Medici weiter, so mag der Dauphin, eingeordnet in den Kreis der musizierenden Frauen, dem Inhalt einer Ode Ronsards an den Dauphin entsprechen, der von den edlen Königen der Antike spricht, die – in Anspielung an die Erziehung des Achilles bei Kheiron – ihre Kinder im Haus der Musik aufwachsen ließen: „nourrir leurs enfants en la maison des Musiciens.“ Das Motiv wird in der Galerie von Fontainebleau zitiert; vgl. auch Brooks 2000, hier S. 140.

Das Fortleben des Francus als mythischen Begründers Frankreichs könnte sich in dieser Anordnung von musizierenden Frauen und Säugling spiegeln, die die Blutlinie der Trojaner besingen. Die im Potsdamer Bild inhärente allegorische Deutungsebene distanziert sich einerseits vom Prinzip Personifikation, wie es noch im zeitgenössischen Festwesen perpetuiert wurde, doch ist es andererseits ohne das Wissen um diese allegorischen Körperprojektionen nicht lesbar. Die Geburt des Dauphin war ohne göttlichen Beistand nicht denkbar – auch dies ein Element mit Tradition. Verweisen ließe sich etwa auf Thenauds *Triumphe des vertus* mit einer von Personifikationen assistierten Geburt (Abb. 132).⁹⁹⁵

Die Grundordnung des vorliegenden Potsdamer Bildes ist damit jedoch noch nicht gelöst – etwa die Frage, wie die drei Hauptbestandteile des Bildes überhaupt zusammenhängen: die musizierende Gruppe um den Dauphin, die liegende Mutter / Kybele im Vordergrund und das Zitat des Paris-Urteils. Drei visuelle Topoi, für die man im Bild vergeblich einen ‚Deutungsschlüssel‘ und Bezugsrahmen sucht, denn dieser liegt außerhalb des Bildes. Führt man sich die eindeutig von theatralischen Praktiken beeinflussten Kompositionen der französischen Malerei wie die Bilder Antoine Carons vor Augen, wird deutlich, dass ein Ordnungsgefüge, das eine komplexe Allegorie erklärt, nicht ausschließlich im Bild selbst zu suchen ist.⁹⁹⁶

Die unmittelbar körperlich-erotische Präsenz der Figuren im Bild stellt die Differenz zwischen historischer Person und Maske auf eine fragile Basis. In dem Beispiel zeigt sich deutlich das Moment einer singulären allegorischen Unordnung, nämlich die vollkommene Verschmelzung historischer Personen mit ihren Rollen: Katharina von Medici als Allegorie der Königinmutter in der Rolle der Kybele, der Dauphin als Jupiter alias Karl IX. Das Gemälde datiert zwar einige Zeit nach der Geburt Karls, doch das dürfte aus zeitgenössischer Perspektive nicht so wichtig gewesen zu sein: Auch Ronsards Panegyrik auf den Säugling Karl entstand zu einem Zeitpunkt, als der Dauphin bereits zehn Jahre alt war. Die retrospektive Inszenierung war offenbar notwendig geworden, nachdem Karl in der Thronfolge aufgerückt war, da sein Bruder Franz II. bereits ein Jahr nach der Thronbesteigung gestorben war.⁹⁹⁷

Mit der Einordnung in den historischen Hintergrund erschöpft sich die allegorische Komposition in Potsdam allerdings noch nicht. Was ins Bild gesetzt wird, ist

995 Siehe oben, Kap. 5.3.

996 Analog wäre hier auf Antoine Caron: *La remise du livre et de l'épée* zu verweisen. Implizit wird hier Artemis mit Katharina von Medici gleichgesetzt, die sich der Erziehung ihres Sohnes Karl widmet. Kurz nach 1559 erschien ein allegorischer Roman, der die Königin in der Rolle der Artemisia beschreibt. Vgl. dazu McAllister / Johnson 1989. Dazu vgl. BnF. Ms. fr. 306 bzw. die Serie von Graphiken BnF, Est. B 5 res.

997 Die *Élégies, mascarades et bergeries* bedichten allerdings die drei Parzen, vgl. Cohen 1950, Bd. 1, 917–947.

5.8 Die Geburt des Dauphin

die Überführung des Prinzips Personifikation in eine neue visuelle Grundordnung, die sich vor allem mit dem medialen Kontext allegorischer Ausdrucksformen erklären lässt. Ins Auge sticht nämlich vor allem die Mehransichtigkeit der entkleideten Figuren in der Bildtafel, die sich drehenden und wendenden weiblichen Körper, die den Betrachter in ihren Bann schlagen. Dadurch werden einerseits Bildzitate berühmterer Vorlagen evoziert, andererseits aber auch Einlassungen wie Agnolo Firenzuolas Traktat über die Schönheit der Frauen von 1548: „Wenn sie tanzt, hat sie Venus selbst zur Gefährtin.“ Am stärksten entfaltet der weibliche Körper seine Reize in der Bewegung.⁹⁹⁸ Zur selben Zeit kursieren in vielerlei Formen sogenannte *blasons*, Gedichtformen, die – wie es Pierre de Brantôme in seinen *Vies des dames galantes* vorführt – den weiblichen Körper fragmentieren, die Körperteile poetisch rühmen und in eine neue allegorische Ordnung überführen.⁹⁹⁹ Die anmutige Verschränkung der Körper, wie sie auch in dem bereits angesprochenen Bild *Geburt des Cupido* aus dem New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 149) betont wird, ist nicht zuletzt eines der Charakteristika der im Umkreis Fontainebleaus entstandenen Bilder. Die Belebung des weiblichen Körpers zwischen den verschiedenen Medien und zwischen den verschiedenen Daseinsformen allegorischer und ‚realer‘ Körper wird literarisch mehrfach formuliert. So verdeutlicht Ronsards Gedicht *La Charité* die Veränderbarkeit des weiblichen Körpers in der Bewegung, indem er den Tanz bei Hofe mit dem himmlischen Ballett der Sphären vergleicht und die tanzende Margarete von Navarra mit einer der drei Grazien verschmelzen lässt.¹⁰⁰⁰ Ronsard rühmt in diesen achtzig Zeilen die Schönheit der Prinzessin Margarete am Vorabend ihrer Hochzeit – sie sei so schön, dass die begabteste und schönste Tänzerin der drei Grazien, Pasithée, vom Himmel komme und mit der Prinzessin verschmelze: „Les deux corps n'estoient plus qu'une chose.“¹⁰⁰¹ Eben hier werden bildimmanente Ordnung und codifizierte Nacktheit als antikisierendes Schönheitsideal in die höfisch-bewegte Ordnung überführt: Im höfischen Fest verschmelzen die prachtvollen

998 Agnolo Firenzuola: *Dialogo* (1552), fol. 25v: „Se ella balla ha Venere in compagnia.“ Die erste französische Übersetzung des Textes erfolgte 1578.

999 Vgl. u. a. Kritzman 1991, S. 97 f.

1000 *Blasons/Le beau tétin* – ein weiteres Fragment übrigens, das enigmatische Kompositionen aus der Schule von Fontainebleau wie etwa die Allegorie des Wassers (Louvre) in einem anderen Licht erscheinen lassen könnte. Ein weiteres wichtiges Ziel dieser Göttervergleiche war die Überprüfung weiblicher Schönheit, denn im Gegensatz zu den blutleeren Personifikationen, die im *Rosenroman* ihren Ursprung nahmen, konnte durch die Masken der antiken Figuren Sinnlichkeit eingefangen werden. Dies zeigt sich ebenso in Texten aus der Feder Ronsards und anderer Dichter, welche die Schönheit der Königin von Navarra mit jener der Venus verglichen, ebenso wie in den zahlreichen Musenporträts der Dichter.

1001 Vgl. dazu Pigné 2010, https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/10-_pigne.pdf, S. 13 f.

5 Maskeraden der Macht

Kostüme mit den nackten gedrehten und gelenkten Körpern der dichterischen Ekphrasen und der Maler. Stellt man sich Ausmalungen wie etwa Primaticcios *Danse des Heures*,¹⁰⁰² das einst wohl den Höhepunkt der *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau bildete, in ihrer zeitgenössischen Rezeption vor, so scheint es, als ob sich die nackten allegorischen Körper mit den kostümierten Figuren in dem Moment berührten, in dem die verkleidete Person im höfischen Spiel die angenommene Rolle in perfekter Form ausführt und mit ihr verschmilzt. Dieser Moment der Belebung einer Rolle wird in den Schilderungen der Hoffeierlichkeiten beschrieben und nicht selten bildete er den Höhepunkt der Festchoreographien. Erwähnt sei zudem, dass insbesondere bei höfischen Festen mit verkleideter Entkleidung gespielt wurde: Hautfarbene Kostümbestandteile sollten Nacktheit suggerieren – ein vermutlich weitaus weniger skandalöses Element als heute gemeinhin angenommen wird, das das berühmte Hoffest in Chenonceaux 1577, bei dem Katharina ihre Hofdamen halb entkleidet die Speisen auftragen ließ, entsprechend kontextualisiert.

Was in höfischer Festkultur durch aufwendige Kostümierung eingeholt wird, was Ronsard und seine Zeitgenossen durch den vielzitierten Schleier der Dichtung noch verhüllen konnten, wird in der Malerei in eine neue visuelle Ordnung überführt, die sich das Prinzip Personifikation zunutze macht und zugleich das theatralische Dispositiv reflektiert:¹⁰⁰³ Das Verführungspotential der Sprache und die Mehransichtigkeit des bewegten, sinnlichen Körpers wird transformiert in eine Komposition aus Figuren, die möglicherweise zum Vergleich idealschöner französischer Körper mit der Konkurrenz italienischer Frauengestalten auffordern sollten, von dem Montaigne sprach. Keine künstliche Vermittlungsinstanz wie etwa ein aufwendiger Rahmen, wie er bei Druckgraphiken gebräuchlich ist, lenkt den Betrachter ab.¹⁰⁰⁴ Insofern, als im Potsdamer Bild allein die Komposition aus unterschiedlichen Gruppen auf den komplexen mythologischen Gehalt verweist, lässt sich eine Parallele zum eklektizistischen Mythologie-Gebrauch und zur Allegorie-Struktur der Pléiade-Dichter

1002 Vgl. die Zeichnung Primaticcios in Frankfurt am Main, Städel-Museum (<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-tanz-der-horen>).

1003 Ronsard: *Hymne de l'Automne* [1563], in: Pierre Ronsard: *Les Hymnes* (Hg. Py 1978): „Puis à fin que le peuple ignorant ne meprise / la verité cognue apres avoir apprise, / D'un voile bien subtil (comme les peintres / Font au tableaux bien portraits) luy couvre tout le front, / et laisse seulement tout au travers du voile / Paroistre ses rayons comme une belle estoile / A fin que le vulgaire aut desir de chercher / La couverte beauté dont il n'ose approcher / Tel j'ay tracé cest Hymne, imitant l'exemplaire / Des fables d'Hesiodé et de celles d'Homere / Me montra comment / on doit feindre et cacher les fables proprement, / et à bien desguiser la verité des choses, / D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses [...]“ Vgl. dazu Vignes 2001, S. 269, und Usher 2013, S. 36, zu Ronsards Äußerung über den Mantel der Dichtung, beziehnehmend auf seinen Lehrer Dorat.

1004 Der Originalrahmen des Gemäldes ist unbekannt.

5.8 Die Geburt des Dauphin

erkennen. Die Irritation der unverhüllten Vielansichtigkeit weiblicher Körper eröffnet zugleich das Deutungspotential dieses Bildes, das vertraute Sehgewohnheiten für seine Zwecke aktualisiert. Das Erreichen kaum mehr unmittelbar verständlicher Komplexität im allegorischen Bildmodus wird durch Sinnlichkeit wieder eingeholt. „Malerei ist nackte Dichtung“, wie schon Petro Mexya 1540 formulierte.¹⁰⁰⁵ Sie zu lesen, der allegorisch-mythologischen Un-Ordnung Herr zu werden, bedarf offenbar einiger Zeit: Die Verstrickung verschiedenster Quellen, das Zitieren bestimmter Formen, all dies evoziert eine Komplexität, die spielend durchaus Ronsards bildhafter Kreativität würdig erscheint. Aus der Perspektive des Potsdamer Bildes erhalten viele andere Beispiele aus der Schule von Fontainebleau einen höheren Sinn. Mit Rebecca Zorach ließe sich beispielsweise das berühmte Porträt der Gabrielle d’Estrées und ihrer Schwester als eine allegorische Darstellung Frankreichs interpretieren. Die Darstellung der Mätresse Heinrichs IV. als *Gallia fertilis* steht nach dieser Interpretation hinter der enigmatischen Nacktheit der beiden Schwestern. Auch für die liegende Erdgottheit im Potsdamer Bild erscheint eine solche Zuspitzung möglich. Fasst man die mythologisch-allegorischen Versatzstücke des Bildes zusammen, könnte bei der gemalten Geburt des Dauphin die Inszenierung der Königin in Gestalt der fruchtbaren *Francia* bzw. *Gallia fertilis* im Mittelpunkt stehen.¹⁰⁰⁶ Damit wäre die liegende Figur die personifizierte *Gallia fertilis*, die das Image der Königinmutter einerseits mit jenem der Göttin Kybele andererseits verbindet – Motive, wie sie auch zu den Festlichkeiten anlässlich des Besuchs der polnischen Gesandten 1573 verflochten wurden.¹⁰⁰⁷

Die nackte Göttergesellschaft als Fresko in Tanlay und die Geburt des Dauphins als Allegorie auf die *Gallia fertilis* gehören zu den wenigen Beispielen, in denen die allegorische Dimension der Figuren und ihre Wesensmerkmale nicht durch Inschriften und Kleidung, sondern durch ihre heroisch-allegorische Nacktheit vermittelt wurden. Tragfähig war solch eine Konstruktion nur, wenn der mythologisch-allegorische Bezugsrahmen für Zeitgenossen deutlich war. Doch in der Dichte zeitgenössischer Elogen über Mitglieder der königlichen Familie ist davon auszugehen,

1005 Pedro Mexia, *Silva* (Sevilla 1540), fol. 152r, dabei bezogen auf Naturnachahmung und die Vielheit der Einzelteile, die auch in der Dichtung verbunden würden. Bernard Girard: *Silva di varia Lettione: de l’eccezenza della pittura*, äußert zudem 1574 Kritik an den überbordenden Formen in der Kunst. Pigné 2009, S. 251, beschreibt Ronsards Charakterisierung der Malerei als heilsames Mittel gegen Liebeskummer.

1006 Zorach 2005, S. 125, sieht bei der Selbstdarstellung Katherina von Medicis eben dieses Desiderat: „It is a little wonder that Catherine was at such pains to depict herself as the personification of France.“ Zur Figur der *Gallia fertilis* beim Einzug nach Paris 1549 vgl. Bryant 1986, S. 132; Berger 1999, S. 42.

1007 Siehe oben, Kap. 5.5.

dass zumindest Auftraggeber und Adressaten mit dieser Form der allegorischen Verunklärung umgehen konnten.

Die aufgezeigten ‚nackten‘ Spielarten der Personifikation loten damit zugleich die Grenzen dieses Darstellungsverfahrens aus. Zwischen allegorischer Deutung, Karikatur und Satire bestand oft nur ein schmaler Grat. Denn die Grenzen zur Karikatur wurden mittlerweile auf demselben Wege überschritten, und in den genannten Beispielen könnte die allegorische Bildebene einer subtil formulierten politischen Aussage zuarbeiten. Die ironisch-satirische Abrechnung von Pierre de l'Estoile in seinen *Mémoires-Journaux* liefert einige Beispiele, die das Spiel der Grenzüberschreitung allegorischer Nacktheit und bewusster Verletzung des Dekorums weitertreiben. So beschreibt er 1590 als Reaktion auf die herrschenden Religionskonflikte eine allegorische Wandmalerei in Paris in explizit sexueller Metaphorik.¹⁰⁰⁸ Die Nacktheit, die den enigmatischen Allegorien in der Tradition der Schule von Fontainebleau die Aufmerksamkeit des Betrachters garantierte, fand bald ein Ende. Zumindest der spielerisch-frivole Umgang mit allegorischem Deutungspotential schien nur in einem engen Kontext und für einen begrenzten Zeitraum zu funktionieren. Vielleicht berichtet deshalb Antoine de Laval 1595 von der züchtigen Bedeckung aller nackten Körperteile der Statuen und Malereien in Fontainebleau – ein Vorgang, der auch anderenorts im Zuge religiöser Sensibilisierung in Europa einsetzte, der aber im Zusammenhang mit den erotischen Allegorien der Fontainebleau-Schule eine besondere Komponente enthält.¹⁰⁰⁹

5.9 Fremde Körper

Die nackten allegorischen Verkörperungen der Schule von Fontainebleau führen das Prinzip Personifikation auf eine letzte Ebene des Ausdrucks, die sich an eingeweihte und im Lesen komplexer Bildbezüge und -ebenen erfahrene Betrachter wendet. Die volatilen Elemente der Festkultur bilden darin einen wichtigen Angelpunkt zum Verständnis der verflochtenen Ikonographien, deren Bedeutung sich heute nur ansatzweise rekonstruieren lassen. Die flexible Ausdrucksform löst sich an diesem Punkt

1008 Vgl. Pierre de l'Estoile: *Mémoires-Journaux* (Hg. Brunot 1888), Bd. 4, S. 216: „LXVIII, Peinture allégorique sur un mur de Paris: Au logis de Marc Antoine, aux faux-bourgs Saint Germain de Paris, fust trouvée peinte, contre une muraille, une femme monstrant sa nature découverte, et un grand mulet auprès, qui avec son grand kats vouloit monter dessus. Au dessus de la femme y avoit escrit: MADAME DE MONTPENSIER. Et au dessus de l'aze: MONSIEUR LE LÉGAT. En aoust 1590.“

1009 Hoffmann 2006, S. 124, nennt eine von Antoine de Laval in Moulins 1595 abgefasste Schrift, *Peintures convenables aux basiliques et Palais du Roy, mesmes à sa Gallerie du Louvre à Paris*.

5.9 Fremde Körper

in den Bildkünsten auf. Nicht nur Mensch, aber auch kein Gott: Die in mythologische Maskeraden gesteckten Figuren boten die Möglichkeit, Dinge zum Ausdruck zu bringen, die im 16. Jahrhundert weder auf Bildern noch im Festwesen darstellbar gewesen wären. Das Prinzip Personifikation führte in dieser Ausprägung zu neuen Formen und Werten in einem tradierten Ordnungs- und Bildersystem.

Daneben verbleiben freilich Anwendungsbereiche der allegorischen Verkörperung, die hier nur noch angedeutet werden können. Die Verbreitung der Personifikation über die Grenzen Europas hinaus ist ein Prozess, der im Folgenden exemplarisch skizziert werden soll. Neben der Nutzung des personifizierten Darstellungsverfahrens für politische Finessen, religiöse Differenzen und Ähnlichem zeichnete sich in Frankreich vor allem im Verlauf des 16. Jahrhunderts ab, dass diese Art und Weise der allegorischen Verkörperung sich auch für die Aneignung vollkommen fremder Dinge eignete: für neue, fremde Körper, die das Weltbild des alten Europa für lange Zeit vor große Herausforderungen stellten. Unter der Rubrik ‚Exotik‘ wurden bisher viele Dinge und Aspekte verortet, die von außerhalb Europas Einzug in die Städte hielten. Die Zeitgenossen bedienten sich allerdings hier der allegorischen Ausdrucksebene, um unerklärliche Erscheinungen erklärbar zu machen und in ein gewohntes, europäisches Ordnungssystem einzufügen. Fremde Hautfarben und Trachten hatten einen ebenso festen Platz in den Einzügen und Hoffesten wie Figuren der Mythologie oder klassische Personifikationen.¹⁰¹⁰ Mit Blick auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint es, als habe die französische Monarchie erheblichen Aufwand betrieben, die fernen Länder dem heimischen Publikum zu präsentieren. Die Gelehrten – wie die Einlassungen Montaignes anzeigen – nahmen die Entdeckung fremder Völker als Gelegenheit wahr, sich mit den Mechanismen des Einsortierens in die eigene Vorstellungswelt auseinanderzusetzen. Mit diesem Wissen ergibt die berühmte *Entrée* in Rouen von 1550 einen neuen Sinn. Zunächst markiert der Einzug Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina von Medici einen bedeutsamen Wendepunkt in der Verwendung griechischer und römischer Mythologie in allegorischer Perspektive: Hier begegnen die Götter und Göttinnen der Antike christlichen Tugenden, hier treffen die Verkörperungen der Antike und des Mittelalters auf Körper, die, fremd und neu, in einen allegorischen Rahmen gezwängt werden. Der Höhepunkt der *Entrée* ist ein *tableau vivant* mit einem brasilianischen Dorf, in dem 300 Indianer (und wohl 50 rot bemalte französische Fischer) vollständig nackt auftraten, „sans aucunement couvrir la partie que nature commande“, wie die Beschreibung dieses Anlasses vermerkt

1010 Die jeweiligen Regionen der Welt entsprachen dabei bestimmten Klischees, vgl. zu ägyptischen Masken bei Franz I. Croizat-Glazier 2013. Vgl. etwa die Feierlichkeiten in Bayonne 1575, die fremde Trachten und mythologische Elemente miteinander kombinierten, indem die Teilnehmer sich derart kostümierten.

5 Maskeraden der Macht



Abb. 150 Schaukampf mit Indianern, in: *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre 1550*, Bibliothèque municipale de Rouen, Ms. Y 28.

(Abb. 150).¹⁰¹¹ Dieses Ereignis war für Zeitgenossen bemerkenswert. Montaigne etwa wird sich später auf diese wundersamen Bilder beziehen, er hatte selbst (unter anderem) 1562 Kontakt zu drei brasilianischen Indianern in Rouen.¹⁰¹² Die Verschmelzung verschiedener zeitlich und topographisch weit voneinander entfernter Welten deutet auf eine neue visuelle Interpretation des Fremden hin. Die Kontaktzonen von christlichem Herrscher, klassischer Antike und indigener Bevölkerung der Kolonien werden durch personifizierende Darstellungsverfahren vermittelt. Alle Elemente dieses Einzugs von 1550 werden durch die Verwendung allegorischer Tableaus miteinander vernetzt. Die personifizierte Religion wird in Rouen auf einem Triumphwagen gefahren und ist zugleich, wie der Text erklärt, die Göttin Vesta in einem weißen Satingewand, begleitet

1011 Vgl. zu Montaignes Auseinandersetzung mit den Völkern in Südamerika – zu seinem Kontakt u. a. zu brasilianischen Indianern in Rouen – Guild 2014; Kiening 2006, bes. S. 111–162. Zum Blick auf ‚exotische‘ Körper zentral Gaudio 2006. Zur *Entrée* in Rouen insbesondere McGowan 1968, sowie insbesondere die Arbeit von Wintroub 2006; in größerem Zusammenhang vgl. Wintroub 2017.

1012 Guild 2014, S. 41. Montaigne reflektiert das Thema der Nacktheit auch gesondert in seinen Schriften, vgl. beispielsweise Esclapez 1997.

5.9 Fremde Körper



Abb. 151 Triumph der Religion, in: *Entrée à Rouen 1550. C'est la deduction du sumptueux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoyens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco[n]d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis ...*, Rouen: Jean Le Prest 1551.

von den Personifikationen *Victorieuse Vertu* und *Majesté Royale* (Abb. 151). Elemente aus der römischen Antike folgen, wie etwa die heidnischen Göttinnen *Fortuna* und *Flora*, die den Einzug des Königs ebenfalls zieren. Exotische Tiere wie Elefanten stehen als Signum der königlichen Macht und des Reichtums. Schließlich wird Südamerika, Sehnsuchtsort höfischer Fantasien und Machtbestrebungen, in dieses Konzept integriert: Zusammen mit den Göttern des Olympos erscheinen die nackten Krieger und führen einen Schaukampf vor. Michael Wintroub widmete sich diesem Ereignis in mehreren Studien und wies dem Auftritt der Indianer eine Art Scharnierfunktion für den Betrachter zu.¹⁰¹³ Der Einzug erschafft auf diese Weise einen semantischen Zusammenhang zwischen den Götterkörpern der Antike, Personifikationen und den fremden Körpern der Neuen Welt. Nach dem denkwürdigen Tableau mit brasilianischen

1013 Wintroub 2001, S. 492: „Les Brésiliens incarnaient la vertu naturelle, la vie telle qu'elle était avant la chute et l'expulsion du genre humain hors de l'Éden, avant l'ère des répressions visant à discipliner les corps, les gestes et l'esprit, c'est-à-dire tout ce par quoi la noblesse de robe cherchait à se distinguer comme civilisée et noble.“

Indianern in Rouen gab es noch weitere Darstellungen der paganen Völker am französischen Hof, doch die visuelle Synthese, wie sie beim Einzug von 1550 geleistet wurde, verblasste zunehmend. Wenn in Bayonne 1565 die Angehörigen des Hofes in exotisierenden Kostümen neben antikischen Motiven und folkloristischen Elementen aufmarschieren, sind die fremden Körper bereits absorbiert in Fantasiekostümen. Im *Grand Ballet des étrangers* von 1598 erscheint der Maréchal de Bassompierre in einer Gruppe von Indianern, als falscher Indigener verkleidet und gemeinsam mit Türken und Persern, die insgesamt für die Gruppierung „peuples exotiques“ stehen.¹⁰¹⁴ Doch bereits zu diesem Zeitpunkt wirkten diese falschen Indianer nur mehr als Zeichen von Hässlichkeit und Grausamkeit – ihre Parallelisierung mit den abstrakten Figuren und antiken Göttern in Rouen war damit hinfällig.

Dennoch hatte das Ereignis von 1550 vor allem literarisch größeren Einfluss.¹⁰¹⁵ Der im festlichen Großereignis thematisierte Versuch der Kolonisierung Brasiliens regte weitere Autoren zu Kommentaren an. Estienne Jodelle zog in einer Ode zum Vorwort der *Singularitez de la France Antarctique* (1557/1558) von André Thevet einen Vergleich zwischen nackten Brasilianern und nackten Philosophen der Antike.¹⁰¹⁶ Ersichtlich wird daraus vor allem, dass ‚exotische‘ Körper auf einer abstrakten Ebene verhandelt werden konnten und hier weniger individuelle Merkmale denn allgemeine Eigenschaften ‚verkörpert‘ wurden. Die Wesen, die in der Neuen Welt lebten, schienen sich auf einer analogen Abstraktionsebene zu befinden wie die Götter der Vergangenheit, die ihre Hüllen nunmehr der allegorischen Interpretation der Gegenwart liehen. Die Aneignung des Fremden erfolgte durch ein kulturelles Grundmuster der allegorischen Bildproduktion, und die Personifikationen, die funktionsäquivalent zu den Göttern gehandhabt wurden, dienten nun auch als Ausdrucksform für die außereuropäischen Kulturen, deren Status für das europäische Verständnis offenbar gleichermaßen diffus war. Michael Wintroub beschreibt diese Sicht auf fremde Körper treffend als Verbindung zwischen materieller und spiritueller Welt.¹⁰¹⁷ Er betont den transzendierenden Charakter der einzelnen Stationen des Einzugs in Rouen: Der Weg von den Mythen der Alten Welt in die Neue Welt Südamerikas bis hin zur Kathedrale Notre-Dame am Endpunkt bildet einen *rite de passage* ab, der den König der göttlichen Sphäre näherbringen soll.¹⁰¹⁸

1014 Moureau 2005, S. 433.

1015 Wintroub 2006, S. 182.

1016 Zu diesem Kontext: Lestringant, *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde* 1996; Lestringant, *Le Brésil de Montaigne* 2005.

1017 Wintroub 2006, S. 163, zu den wilden Männern und fremden Körpern, die in das französische Festwesen integriert wurden: „The symbolism is unmistakable, and directly points to the liminal status of wild men and women as mediators between material and spiritual worlds.“

1018 Wintroub 2006, S. 142. Vgl. Gadoffre 1997 zur Rolle allegorischer Mythenrezeption, die er für Frankreich am Beispiel von Guillaume Budé aufzeigt.

5.9 Fremde Körper

Die im fünften Kapitel zusammengetragenen Ausdrucksformen erfassen das Prinzip Personifikation in seinen äußersten Ausprägungen. Doch gerade an diesen Schnittstellen, die Personifikation und mythologische Figur, Personifikation und ‚exotische Körper‘ verbinden, zeigen sich die maßgeblichen Veränderungen der allegorischen Verkörperungen seit ihren Anwendungen in der mittelalterlichen Bildwelt. Der Austausch von mythologischer und allegorischer Figur, wie er in den Einzügen und Festen längst praktiziert wurde, wirkt sich auf die Gestaltung der Personifikation in der Malerei des 16. Jahrhunderts insofern aus, als dort durch die Welt der Nymphen, Göttinnen und anderer weiblicher Figuren eine neue körperlich-erotische Präsenz hergestellt wird. Die Kleiderretorik, am aufwendigsten vorgeführt in den *Douze Dames de Rhétorique*, wird durch nackte Haut und anmutige Körperbewegung ersetzt. Dies eröffnete neue Anwendungsbereiche für die Personifikation – nachdem die hier vorgestellten Beispiele als letzte Hypostasierung jener allegorischen Verkörperungen zu interpretieren sind, die im 13. und 14. Jahrhundert noch Abbildungen der göttlichen Weltordnung waren. Es ist wohl kein Zufall, dass parallel zu den enigmatischen Allegorien aus dem Umkreis der Fontainebleau-Schule auch in Frankreich Unternehmungen populär wurden, die die Vielgestaltigkeit der Personifikation in einen verlässlichen Kanon gießen wollten. In größter Konsequenz führte dies Cesare Ripa ab 1593 mit seiner *Iconologia* vor, doch steht dieses Projekt nicht am Anfang, sondern eher am vorläufigen Ende einer Entwicklung der Personifikation in den Bildkünsten.¹⁰¹⁹ Diese Ordnungskonfigurationen scheinen nun vor allem rahmende Funktion zu haben. Denn längst hatten vor allem durch die Verbreitung von Druckgraphik visuelle Normierungen stattgefunden, mit denen Laster und Tugenden, die *Artes liberales*, die Monate, Erdteile, Jahreszeiten und noch vieles mehr in eine Reihe von beliebig reproduzierbaren Sets transferiert wurden.

1019 Mandowsky 1977; MacGrath 1983; Müller 1995; Leuschner 2014; Pierguidi, Guivanni Guerra 1999; Pierguidi, Un anonimo repertorio 2005; Pierguidi, „Dare forma humana a l’honore et a la virtù“ 2008; Maffei 2010; Maffei 2013; Gabriele / Galassi / Guerrini 2013.

