

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Illustration zum Beginn des Rosenromans
(mit besonderer Berücksichtigung Cod. 2568, Wien,
Österreichische Nationalbibliothek)

Verfasserin

Franziska Mollnar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Dank

All jenen, die mich bei meiner Diplomarbeit unterstützt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, der in seinen anregenden Lehrveranstaltungen mein Interesse für die mittelalterliche Buchmalerei geweckt hat und dessen motivierendes Feedback mich auf dem Weg durch den Rosenroman hilfreich begleitete.

Weiters danke ich insbesondere meinen Eltern und meiner Tante, die mir das Studium der Kunstgeschichte ermöglicht haben.

There are more things in heaven and earth
than are dreamt of in your philosophy.
(Shakespeare, Hamlet)

Inhaltsverzeichnis

Tafeln	1
1. Einleitung	6
2. Forschungsstand zum Wiener Rosenroman	7
3. Guillaumes Traum	9
3.1. Die Illustration der Titelblätter	13
4. Stumme Bilder – Blinde Sprache: Die ekphrastischen Portraits an der Gartenmauer	21
4.1. Das Text-Bild Verhältnis der Lasterpersonifikationen in Codex 2568	25
4.2. Das Paradox von Lebendigkeit und Starrheit: Tableaux vivants als formale Vorlage (?)	40
5. Der Traum von der Rose ohne Träumer: Ein Weg zu einer modernen Traumpsychologie?	51
5.1. Der Traum als Welt der inneren Vorstellung	52
5.2. Die Kraft der Lebendigkeit im Bild des Todes oder Die Paradoxie des Traumes	55
6. Schlussbemerkungen	60
Anhang	
I. Kodikologische Beschreibung	67
II. Literaturverzeichnis	68
III. Abbildungen	77
IV. Abbildungsnachweis	96
V. Abstract	98
VI. Curriculum Vitae	99

Tafeln



Tafel I: Rosenroman, Titelblatt (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)



Tafel II: Rosenroman, Haine (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)



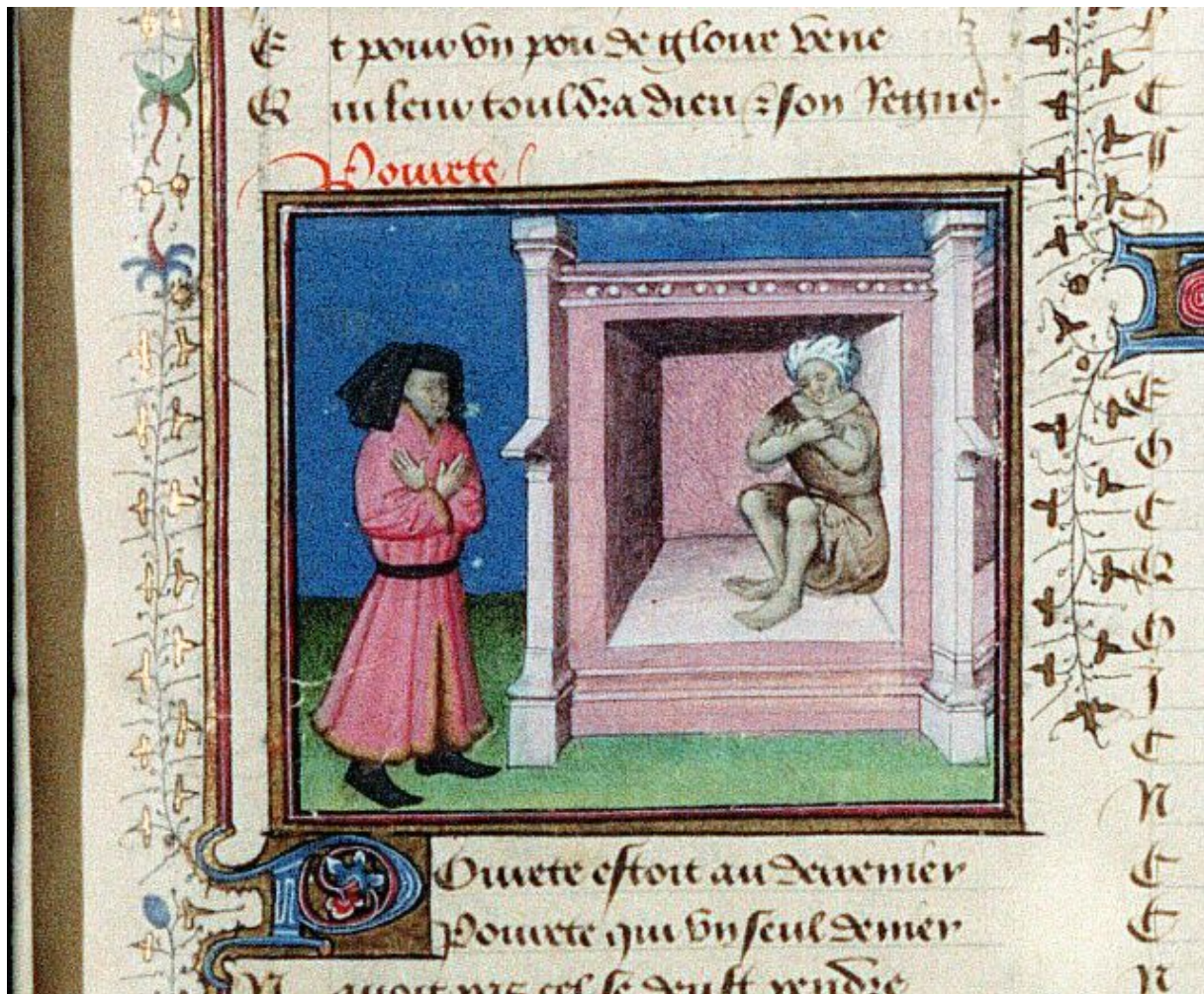
Tafel III: Rosenroman, Vilanie (links), Covoitise (rechts) (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)



Tafel VI: Rosenroman, Vieillece (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)



Tafel VII: Rosenroman, Papelardie (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)



Tafel VIII: Rosenroman, Povreté (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 2568, 15. Jahrhundert)

1. Einleitung

Welche Bedeutung hat der Traum für eine Kultur? Hundert Jahre nachdem Freud den Traum als die „via regia“ zum Unbewussten bezeichnet hat, definiert die moderne Wissenschaft biochemische Prozesse und Neurotransmitter als den „Stoff aus dem die Träume sind“¹. Wie aber wurde der Traum im Mittelalter gesehen? Wichtige Schriften, die uns Einblick in das „Traumerlebnis“ eines mittelalterlichen Zeitgenossen geben könnten, sind verloren gegangen; andere blieben uneditiert.² Bei den gesicherten Dokumenten, die in geringer Anzahl überdauert haben, handelt es sich großteils um theoretische Abhandlungen, die die Meinung der Zeitgenossen nicht unbedingt widerspiegeln müssen. Dafür sind umso mehr Traumdarstellungen in Handschriften erhalten, die auf Erzählungen von Träumen verweisen. Text und Bild verdichten den Traum dabei zu einem Emblem, welches den tieferen Sinn eines Berichts ausdrücken kann. Durch Akzentuierung, Auslassung oder Zusammensetzung, ist der Künstler in der Lage, den Traum in eine bestimmte Richtung zu lenken, die jene Bedeutung offenbart, die der Künstler dem Trauminhalt und dem Traum als solchen zumisst. Daher sind diese Darstellungen mehr als nur bildliche Übersetzungen des geschriebenen Wortes, geben sie doch oftmals Auskunft über den subjektiven Bezug zum Träumen.

Der Rosenroman, die umfangreichste Dichtung des französischen Mittelalters und diejenige mit der längsten Wirkungsgeschichte, gibt sich insgesamt als Schilderung eines Traumes aus. Er bezeugt mit nahezu 300 erhaltenen Handschriften, die vom 13. bis ins 16. Jahrhundert vervielfältigt und illuminiert wurden, das hohe Interesse für die Verbildlichung des *Traumes von der Rose*, das noch weit über das Mittelalter hinaus andauern sollte. Wie in der kunsthistorischen Forschung bereits festgestellt wurde, liegen in den Titelblättern die Wurzeln des neuzeitlichen Traumverständnisses. Es soll nun erstens in dieser Arbeit ermittelt werden, welche die durchgehenden Züge für den Beginn der Illustration sind und vor allem, was ein ikonografischer Typ über die Einstellung der Zeitgenossen zum Traum aussagen mag. Dabei möchte ich eine Beobachtung zum Rosenroman der Österreichischen Nationalbibliothek voranstellen: Codex 2568 enthält die einzige Titelminiatur der mir bekannten Rosenroman-Handschriften, die auf die Darstellung des Träumers in seinem Bett verzichtet hat (**Tafel I**). Dieser Gedanke wird mich bis zum Schluss der Arbeit leiten. Es soll herausgefunden werden, ob eine Abweichung des traditionellen Schemas auch eine veränderte Aussage über den Traum zulässt und wie sich diese auf den Benutzer der Handschrift auswirken könnte.

¹ Klösch 2004, S. 38ff.

² Kruger 2005, S. 4.

Nach den Titelblättern werden die anschließenden Miniaturen der ersten Traumereignisse des aktiven Helden – die Begegnung mit zehn Lasterpersonifikationen – ins Zentrum der Analyse geraten. Auch dabei wird mich eine Auffälligkeit in der Wiener Handschrift leiten: die imitierenden und kommentierenden Gesten des Helden, der neben jeder einzelnen Lasterpersonifikation zu sehen ist.

Da der Traum zur eigenen, inneren Vorstellung gehört, mögen andere Leser durchaus zu anderen subjektiven Eindrücken gelangen.

2. Forschungsstand zum Wiener Rosenroman

Die Kunstgeschichte hat sich großteils bislang auf zwei nicht unwesentliche Fragen beschränkt: die Datierung und Lokalisierung der Handschrift. Die besondere Schwierigkeit einer geografischen Einordnung des Wiener Romans ergibt sich aus der Vermischung französischer und flämischer Stilelemente.³ Für eine Herstellung an der nordfranzösisch-belgischen Grenze sprechen sich Friedrich Winkler, Hermann Julius Hermann und Dagmar Thoss aus. Winkler rechtfertigt seine Annahme anhand der Tracht, die auf frühniederländischen Bildern so nahe verwandt ist, dass man einen lokalen Zusammenhang glauben möchte.⁴ Hermann vermutet, dass die Handschrift von einem Franzosen ausgemalt wurde, dessen Miniaturen als eine logische Weiterbildung des Stils in Nordfrankreich oder gar in Paris im frühen 15. Jahrhundert erscheinen.⁵ Alle drei verweisen auf die Handschrift ms. 814 der Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris (*Histoire de Bertrand du Guesclin*), in der sich derselbe Stil findet und die nur im französischen Ambiente entstanden sein kann.⁶ Der Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek reiht die Handschrift ebenso unter die französischen Arbeiten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein.⁷ Alfred Kuhn nimmt eine Entstehung in den ersten dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts an.⁸ Er verweist auf den stark niederländischen Einfluss, der sich hauptsächlich in den immer häufiger werdenden naturalistischen Pflanzen- und Tierformen unter der traditionellen Pariser

³ Eine übersichtliche Zusammenfassung der verschiedenen Stilelemente findet man vor allem bei Hermann 1938, S. 119 ff.

⁴ Winkler 1925, S. 33.

⁵ Hermann 1938, S. 121.

⁶ Hermann 1939, S. 121, Winkler 1925, S. 33, Thoss 1978, S. 120. Thoss tendiert aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Handschriften zu einer Entstehung in Frankreich.

⁷ Nr. 142.

⁸ Wie Kuhn datiert auch Thoss die Handschrift in die dreißiger Jahre des 15. Jh.

Dornblattornamentation bemerkbar macht und bleibt damit in seinem Urteil über die Herkunft der Handschrift unbestimmt.⁹

Im Laufe des 20. Jahrhunderts konnten einige Forscher den unverkennbaren Stil des Meisters des Wiener Rosenromans in weiteren Handschriften verschiedener französischer Regionen entdecken. In den *Oeuvres poetiques* des Alain Chartier (Slg. Hamilton 144), einer Pariser Arbeit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, vermutet Paul Wescher die Ausführung der Miniaturen durch zwei verschiedene Hände: „Die besseren stehen Fouquet vergleichsweise nahe und sind vermutlich vom Meister des Wiener Rosenromans.“¹⁰ Das laut John Plummer um 1465 in Anjou oder in der Bretagne entstandene *Livre du roy Modus et de la Reine Ratio* (Pierpont Morgan Library, M. 820) des Henri de Ferieres sowie die *Oeuvres poetiques* und die *Histoire de Bertrand du Guesclin*, ordnet François Avril in chronologischer Reihenfolge unter rund ein Dutzend anderer Handschriften des Meisters des Wiener Rosenromans ein.¹¹ Darunter finden sich mehrere Stundenbücher sowie vier weitere Handschriften mit profanem Inhalt: *Boccace, de cas de des nobles hommes et femmes* (Paris, Bibl. Nat. fr. 229) und ein zweites Manuskript des Alain Chartier (Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 C 7) sollen in den Jahren 1430-1440 ausgeführt worden sein¹²; *Songe du Verger* (der Aufbewahrungsort dieser Handschrift ist ungewiss), und *Virgile, Bucoliques, Géorgiques et Ènèide* (Bibl. Nat. lat. 8200) zählen zu den Spätwerken des Miniators aus den 1460er Jahren.

Konträr zu den vorherrschenden Lokalisierungsvorschlägen rund um das französisch-flämische Grenzgebiet, vermutet Avril eine Ansässigkeit des Meisters in Lyon. Zu dieser Annahme veranlasst ihn der Auftraggeberkreis einiger Handschriften des Meisters. *Boccace Fr. 229* wurde für einen Finanzbeamten von Karl VII. namens Jean Paumier geschrieben, der seine Tätigkeit am Hof von Lyon ausübte. Das Berliner Manuskript des Alain Chartier war ohne Zweifel im Besitz des Mathieu Thomassin, einem Vertrauten des Dauphins Ludwig (der zukünftige Ludwig XI.). Für den in Lyon ansässigen Bibliophilen Louis du Périer wurde vermutlich die Virgil Handschrift angefertigt.

Heidrun Ost meint, der aus dem nordfranzösisch-flämischen Grenzgebiete stammende Meister könnte sich in Paris und Bourges aufgehalten haben, bevor er in Lyon in einer Werkstatt tätig wurde.¹³

⁹ Kuhn 1913, S. 39.

¹⁰ Wescher 1931, S. 150.

¹¹ Avril 1993, S. 199 f.

¹² In diese Zeitspanne fällt laut Avril auch der Wiener Rosenroman.

¹³ Ost 1995, S. 635.

Die Handschrift kam aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen 1738 in die Hofbibliothek. Über die Provenienz ist in der Forschung bislang nichts vermerkt worden.

3. Guillaumes Traum

Der *Roman de la rose* wurde um 1230 von Guillaume de Lorris in der Gegend von Orléans begonnen und 40 Jahre später von dem in Paris lebenden Literaten Jean Chopinel von Meun-sur-Loire fortgesetzt und vollendet. Der Text beginnt zunächst noch in der irdischen Sphäre. Guillaume legitimiert seine Überzeugung, dass in Träumen mehr Wahrheitsgehalt steckt, als manche glauben, indem er sich auf den antiken Autor Macrobius beruft:

*Maintes genz dient que en songes
N'a se fables non e monçonges;
Mais l'en puet teus songes songier
Qui ne sont mie mençongier;
Ainz sont après bien aparant;
Si en puis bien traire a garant
Un autor qui ot non Macrobes,
Qui ne tint pas songes a lobes,
Ançois escrist l'avision
Qui avint au roi Scipion.* (Vers 1-10)

(Manche Leute sagen, in den Träumen gäbe es nur Märchen und Lügen; aber man kann solche Träume träumen, die keineswegs lügnerisch sind, sondern später ganz klar werden; und dafür kann ich als Zeugen einen Autor anführen, der Macrobius hieß, der die Träume nicht für trügerisch hielt, sondern jenes Traumgesicht beschrieb, das dem König Scipio erschien.)¹⁴

Gemeint ist hier Macrobius' neuplatonischer Kommentar von Ciceros *Somnium Scipiones*, der im IV. Buch des *Staates* enthalten ist. Letzterer setzt sich mit den Worten Platons über die seherische Kraft der Seele während des Schlafes auseinander: Wenn der dritte Teil der Seele, der Teil der Vernunft und des Verstandes, aufleuchtet und sich munter zum Träumen zeigt, dann werden ihm wahrhafte Erscheinungen während der Ruhe vor die Seele treten.¹⁵ Um dem jungen Scipio Africanus moralisierend vor Augen zu führen, dass das eigentliche Ziel des Menschen nicht im irdischen Ruhm beschlossen ist, lässt der ältere Scipio Africanus seinen Enkel in die Sphären des Himmels schauen.

¹⁴ Text und Übersetzung werden entnommen aus Ott 1976.

¹⁵ Cicero, o.J., S. 49.

Mit dem Rekurs auf Macrobius beruft sich der Dichter auf einen Autor, dessen Traumtheorie die Antike und das gesamte Mittelalter bestimmte. Ein wichtiger Teil seiner Schriften ist eine fünfteilige Kategorisierung von Träumen mit zwei Oberkategorien von wahren, bzw. höheren Träumen (*oraculum*, *visio*, *somnium*) und falschen, bzw. niederen Träumen (*insomnium*, *visum*). *Insomnium* wird als komplett weltliche Erfahrung beschrieben. Alltägliche Ereignisse drücken sich in täuschenden, trügerischen Bildern aus, die keine Bedeutung für das Wachleben haben. Im Zustand des *visum* erscheinen dem Träumer Gespenster und Dämonen (*incubi*), die nicht durch physische oder psychische Prozesse ausgelöst werden, sondern durch eine Fehldeutung der Realität. *Oraculum* und *visio* sind die höchsten Formen des Traumes. Sie enthüllen die Wahrheit im Traum, die dem Empfänger im Wachzustand verborgen bleibt. Im Gegensatz zur *visio* ist der orakelhafte Traum laut Macrobius der imposantere, weil hier die Wahrheit durch eine streng autorisierende Person verkündet wird. In der *visio* erhält der Träumer keine Anweisungen einer höher gestellten Person. Obwohl der göttliche Ursprung des *oraculum*s hier fehlt, wird sich auch die *visio* wahrhaftig in der Zukunft ereignen. *Somnium* steht genau zwischen den zwei höher und nieder gestellten Traumarten. Unklare Traumbilder verschleiern die wahre Bedeutung des Traumes, die der Träumer erst richtig deuten muss, um ihren wahren Sinn zu erkennen. Dann wird auch dieser in der Zukunft wahr werden.¹⁶

In der Forschung immer noch umstritten bleibt, ob Guillaumes Traum nach der Einteilung des Macrobius als *insomnium*, *somnium* oder *visio* zu bestimmen ist. D. W. Robertson, Charles Dahlberg und John Fleming sprechen sich aufgrund seines erotischen Charakters für den Traum als *insomnium* aus¹⁷, Marc-René Jung bestimmt ihn als *somnium*, da er das Kommende durch *figuris et ambagibus* enthüllt¹⁸, während A. C. Spearing meint, dass Guillaume durch seinen Verweis auf Macrobius und die wiederholt versicherte Erfüllung des Traumes den Leser auffordert, den Traum als eine *visio* zu interpretieren.¹⁹

Bevor die eigentliche Traumerzählung beginnt, weist der Dichter noch daraufhin, dass bereits alles innerhalb von fünf oder mehr Jahren so eingetroffen ist, wie es der Traum beschrieben hat:

*Mais en cel songe onques rien n’ot
Qui trestot avenu ne soit
Si con li songes recensoit.* (Vers 28-30)

¹⁶ Für weitere Details zu Macrobius und dessen Traumkategorisierung vgl. Kruger 2005, S. 21ff.

¹⁷ Dahlberg 1961, Bibl. Nr. 105, Robertson 1962, S. 103, Fleming 1969, S. 54.

¹⁸ Jung 1971, S. 292.

¹⁹ Spearing 1976, S. 25.

(in diesem Traum aber gab es nichts, was nicht bald eingetroffen wäre, so wie es der Traum beschrieb.)

*Avis m'iere qu'il estoit mais,
Il a ja bien cinc anz ou mais,
Qu'en mai estoie, ce sonjoie* (Vers 45-47)

(Es schien mir, dass es Mai war, wohl vor fünf oder mehr Jahren, dass ich im Mai war, träumte ich)

Hier wird deutlich, wie wichtig es dem Dichter ist, auf den Wahrheitscharakter seines Traumes hinzuweisen. Die Zahl fünf scheint hier keinen symbolischen Wert zu haben und bloß als freier Vektor zu funktionieren.²⁰ Überhaupt ist eine Verzögerung zwischen Traum und Bericht wie im Rosenroman beispiellos in der literarischen Tradition, was Emanuelle Baumgartner auf den prophetischen Charakter von Träumen und Visionen zurückführt.²¹ In der Tat scheint es merkwürdig, einen Traum nicht sofort nach dem Aufwachen zu berichten. Es gibt ihm etwas Unwirkliches, zumal sich der Trauminhalt mit fortschreitender Stunde immer mehr in Bruchstücke auflöst, bis er am Ende des Tages bei den meisten Menschen ganz aus dem Gedächtnis verschwunden ist. Die Zeitlücke bietet dem Autor aber vor allem eine enorme Möglichkeit, die Wahrheit seines Traumes selbst zu legitimieren. Die „reale Liebesgeschichte“ hat sich bereits ereignet, der Traum *muss* also die Wahrheit verkündet haben.

Die ältere Forschung hat in der Traumerzählung einen bloßen Rahmen gesehen, um den allegorischen Darstellungen einen höheren Grad an Wahrscheinlichkeit zu verleihen.²² Dass dem Traum sowohl für die Struktur der Erzählung wie auch für die Wahrheit des Erzählten eine große Bedeutung zukommt, wurde erst in jüngster Zeit beachtet. Wie Paul Strohm aufzeigen konnte, erscheint Guillaume in seinem Roman in der zweifachen Rolle des Erzählers, wie auch des Liebenden, also des aktiven Helden des Romans, indem er seine eigene Geschichte erzählt.²³ Die wahre Kompliziertheit zeigt sich, sobald man berücksichtigt, dass es sich bei der autobiografischen Geschichte um Guillaumes eigenen Traum aus der Vergangenheit handelt. Wir haben es nicht nur mit der Entgegensetzung zweier Perspektiven zu tun, sondern auch mit zwei Bewusstseinsstufen: Der Liebende ist der Träumer, während

²⁰ Baumgartner 1992, S. 24.

²¹ Baumgartner 1992, S. 24.

²² Ott 1980, S. 159.

²³ Strohm o.J., S. 3.

der Erzähler in wachem Zustand seinen Traum erzählt und ihn zugleich deutet, „two levels of consciousness within the same individual“, wie R. T. Pickens es ausgedrückt hat.²⁴ Auch wenn Guillaume nichts davon verrät, wie sie sich der Traum in der Wirklichkeit manifestiert haben könnte, fordert er seine eigene Traumdeutung heraus, wobei der Träumende niemals aktuell wissen kann, was die Geschehnisse bedeuten, während die Deutung ihrerseits nur durch die inzwischen erfolgte Erfüllung des Traumes möglich geworden ist.²⁵ Die Komplexität an Sinnbezügen hat E. B. Vitz sogar noch um zwei Instanzen erweitert. Der Erzähler, der den Traum berichtet, spricht in der 1. Person als „ich“ einmal als Träumer, sodann als „Held seines Traums“, weiters als „Held im wirklichen Leben“ und schließlich als „Erzähler“, der als einziger über alles berichten kann.²⁶ Das multiplizierte Ich spricht noch dazu in jeweils unterschiedlichen Zeitstufen: Das Erzähler-Ich existiert in der Gegenwart, das Ich des Träumers in der Vergangenheit und das Ich des Helden in einer der Gegenwart unmittelbar vorhergehenden Vergangenheit. So spricht auch der Erzähler im Präsens, der Träumer im Präteritum, der Held im Passé composé.²⁷ Guillaumes überaus komplizierte Erzählweise spaltet nicht nur sein Ich in verschiedene *personae* verschiedener Zeitinstanzen, sondern schichtet zusätzlich den Bericht in verschiedene Realitätsebenen und Strukturelemente, was sich bei den Lasterbildern der Gartenmauer erneut zeigen wird.

Mit Vers 41 beginnt Guillaume endlich vom Inhalt des Traumes zu berichten: An einem Morgen im Mai, an dem die Natur ihre Schönheit in voller Pracht zeigt – die Erde ist mit Blumen geschmückt, singende Vögel laden die Leute ein, fröhlich und verliebt zu sein – erhebt sich der damals 20-jährige aus seinem Bett, kleidet sich sorgfältig an und wandert in die Natur, um dem Gesang der Vögel zu lauschen. Nachdem er sich an einem klaren Fluss das Gesicht gewaschen hat, gelangt er an eine hohe, mit zehn Bildern geschmückte Mauer, die er sich lange ansieht. Die Mauer umschließt einen Garten, den der Held unbedingt betreten möchte, als er Vögel singen hört. Die schöne Oiseuse (Muße) empfängt ihn und bringt ihn zu Déduit (Lust), dem Herrn des Gartens. Nach einigen Abenteuern wird sich der Träumende bald in eine Rose verlieben und damit zum Amant (dem Liebenden). Der Rest der Handlung ist bekannt: etliche Verse sind den Einzelheiten der Liebeseroberung gewidmet.

Erstaunlicherweise wird während der gesamten Erzählung der Traum niemals unterbrochen. Weder Guillaume noch Jean de Meun brechen einmal aus der Fiktion aus, nicht einmal an der Bruchstelle zwischen erstem und zweitem Teil des Romans. So wacht eigentlich ein ganz

²⁴ Pickens 1974, S. 175.

²⁵ Ott 1980, S. 150.

²⁶ Ott 1980, S. 151, Vitz, S. 52.

²⁷ Ott 1980, S. 151.

anderer aus dem Traum auf, der ihn begonnen hatte zu träumen: *Atant fu jourz, et je m'esveille* (Dann wurde es Tag und ich erwachte), heißt es im letzten Vers des Romans.

3.1. Die Illustration der Titelblätter

Das Titelblatt in Codex 2568 (Tafel I)

Den Textspiegel umspannt eine reich verzierte Rahmenleiste.²⁸ Oberhalb einer großen, blauen mit weißen Blattkonturen verzierten Initiale M, die auf weinrotem Grund mit weißen Blütenzweigen in schwarz konturiertem Goldrahmen gemalt ist, befindet sich die doppelt gerahmte, etwa zwei Drittel des Textspiegels einnehmende Miniatur, die ohne Abtrennung in kontinuierlicher Darstellungsweise drei Etappen der ersten Verse der Erzählung vereint. Links im Bildfeld gibt ein geschlossener Ausschnitt des gotischen Hauses mit Satteldach, dessen Schmalseiten mit Krabben besetzten Giebeln verziert sind, die Sicht frei auf das Schlafgemach des Jünglings, welcher bekleidet mit einer Pelz verbrämten, roten Houppelande auf einem Sessel sitzt und gerade im Begriff ist, sich seine schwarzen Strümpfe am linken Fuß anzuziehen. Auf dem Boden stehen seine schwarzen Schnabelschuhe. Ein zurückgeschobener Vorhang präsentiert das säuberlich gemachte Bett mit blauer, gemusterter Decke und weißem Kopfpolster. In der Mitte sehen wir den Liebenden zum zweiten Mal, wie er durch das gotische Tor seines Hauses vorwärts schreitet und sich währenddessen den linken Ärmel seines grünen Untergewandes zuschnürt. Er trägt nun zusätzlich eine schwarze Mütze mit langer Sendelbinde. In der rechten Bildhälfte wird der Liebende zum dritten Mal dargestellt. Am Ufer eines Flusses, den rechts fünf Bäume mit Sternkronen säumen, streckt er seine Hand ins Wasser, um sich das Gesicht zu waschen. Im Hintergrund der Ereignisse erheben sich dicht aneinander gereihte, konische Berge und kantige Felsbrocken mit fein gezeichneten Bäumchen, Kirchlein und Burgen darauf; Vögel fliegen in der Luft. Durch die starke Abgeriebenheit des Blattes ist der ganz rechts im Hintergrund dargestellte Liebesgarten nur noch schwer erkennbar.

Die stilistischen Charakteristika der Titelminiatur setzen sich in den weiteren Miniaturen der gesamten Handschrift fort: Der Miniator bevorzugt kräftige Farben, vorzüglich in rot, blau und grün, lenkt die Konzentrationskraft auf Mimik und Gestik der handelnden Personen – man beachte den sinnenden, verträumten, fast abwesenden Gesichtsausdruck des Liebenden, der wie in Zeitlupe versetzt in sich versunken durch den Garten wandert – und reduziert die

²⁸ Für eine genaue Beschreibung vgl. Hermann 1938, S. 121.

Darstellung auf das Essenzielle der Erzählung. „Dans tous ces manuscrits, le Maître du Roman de la Rose fait preuve de ses qualités d’illustrateur: style direct et sans bavardage inutile, presque terre à terre, où tout ramène à l’essentiel de l’action, celle-ci étant toujours campée dans une scénographie limitée aux éléments indispensables”²⁹, wie es Avril treffend formuliert hat.

Die Darstellungsweise der Wiener Handschrift schließt an die Vorliebe des 15. Jahrhunderts an, drei Etappen der ersten Verse in eine einzige, großformatige Miniatur zu platzieren. Ihr geht eine lange Entwicklung voraus, die im 13. Jahrhundert mit der meist kleinformatigen Darstellung des schlafenden Dichters in seinem Bett beginnt. Einige Maler fügen zum Bild des Träumers Teile der Offenbarung hinzu, die erst später im Text vorkommen. Der um 1280 in Paris entstandene Rosenroman des Bertaud d’Achy³⁰ (**Abb. 1**) zeigt den Träumer mit geschlossenen Augen in seinem Bett, das Haupt in die Hand gestützt und vom „Geschehen“ abgewandt. Links im Bildfeld steht Dangier, der Widerstand, der erst mit Vers 2827 der Erzählung in Erscheinung tritt, mit einer Keule in der einen Hand und mit der anderen auf stilisierte Blütenzweige weisend, die hinter dem Bett des Schlafenden emporwachsen. Kuhn, der mit seinem Aufsatz von 1913 mit Sicherheit die Grundlage für die Rosenroman-Illustrationsforschung geschaffen hat, sieht in den frühen Exemplaren einen Rückgriff auf das übliche Schema der Geburt Christi aus dem 13. und 14. Jahrhundert: „Hier wie dort haben wir das von links nach rechts orientierte Lager, hier wie dort die Gestalt darauf in dem seit der Antike traditionellen Schlafschemata gelagert, den Kopf auf die rechte Hand gestützt oder den Arm unters Haupt geschoben. Zu den Füßen oder auch hinter dem Bett steht Dangier – Joseph, in der Linken seinen Stock oder eine Keule, die rechte Hand redend oder hinweisend erhoben. Das Kindchen im Hintergrunde fehlt natürlich. An seine Stelle ist der Rosenstrauch getreten, dessen stark stilisierte Zweige lebhaft an die Wurzel Jesse erinnern (...).“³¹ Abgesehen von einer sakralen Unterlegung auf formaler Seite, handele es sich bei dem Sinn des Bildes um einen symbolischen: Rose und Dangier werden an den Eingang des Romans gestellt, um den Leser sofort mit den Grundakkorden der Dichtung zu empfangen.³² Im Gegensatz zu den folgenden Illustrationen der Erzählung, in denen versucht wird, möglichst genau die einzelnen Etappen der Handlung darzustellen, übergreift die Eingangsminiatur also das gesamte Geschehen des Romans in symbolischer Form, ohne sich an die genauen Worte

²⁹ Avril 1993, S. 200.

³⁰ Zu dieser Miniatur vgl. E. König, der Rosenroman des Bertaud d’Achy, Zürich 1987.

³¹ Kuhn 1913, S. 20f. Vgl. auch G. Aust, die Geburt Christi, Düsseldorf 1953.

³² Kuhn 1913, S. 20.

des Textes zu halten. Sie resümiert die Handlung und betont, dass es sich um die Erzählung eines Traumes handelt.

Eine interessante Tatsache ist, dass die Rosenroman-Tradition gänzlich auf beliebte Formeln für die Darstellung des Traums, wie zum Beispiel Aureolen, verzichtet hat.³³ Schläfer, Rosenstrauch und Dangier werden wie eine Folge von Zeichen synchron nebeneinander gestellt. Auch als man beginnt, die eigentlichen Traumbilder durch eigene Randleisten vom Schläfer abzugrenzen, wird nur durch die vorausgehende Szene des Liebenden im Bett die darauf folgende Bildserie als Traumgeschehen erkennbar gemacht. Der Anfang einer solchen Abgrenzung passiert schon sehr früh in der Rosenroman-Illustration. In fr. 378 der Bibliothèque Nationale in Paris (**Abb. 2**) wird das Traumbild des Liebenden an der Gartenmauer noch nicht direkt neben den Schläfer gestellt, sondern findet etwas weiter unten auf der Titelseite seinen Platz. Das erste richtige Diptychon befindet sich wieder in einer Pariser Handschrift aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts.³⁴ Man zeigt auf dem zweiten Flügel, was die erwachende Person im Traum tun oder sehen wird. Es handelt sich meistens um die Morgentoilette, die Promenade oder die Etappe an der Mauer. Die Anordnung kann entweder mit (**Abb. 3**), oder ohne (**Abb. 4**) Rahmenleiste erfolgen. Rasch entwickelte sich ein erweitertes Bildprogramm, so dass Triptyche (**Abb. 5**) und Quadriptyche entstanden. Wichtig für das Traumverstehen ist hier, dass sich durch Verdoppelung oder Verdreifachung des Liebenden ein träumendes und ein geträumtes Ich unterscheiden lässt, was dem Textverfahren Guillaumes entspricht, der ebenfalls diese beiden *personae* in die Diegese einschreibt. Für Herman Braet zeigt sie sich in der Illustration sogar deutlicher, als es vielleicht im Text möglich ist: „Die charakteristische Translation des Traumes wird vergegenwärtigt, indem der Held sich an einem anderen Ort befindet als dem, wo er schläft. (...) In einer Variante der gleichen Anordnung ermöglicht das Triptychon, die Person zweimal handelnd zu zeigen: Indem sie zuerst das Heim verlässt, dient die von der Gestalt überschrittene Schwelle als Trennwand zwischen zwei anderen Abschnitten und kennzeichnet deutlich deren Eintritt in eine andere Wirklichkeit.“³⁵

Rahmenleisten können sich selbst zu kreativen Mitspielern einer vorausschauenden Abfolge der Erzählung entpuppen. Der Maler einer Handschrift der Bibliothèque Municipale de Lyon (**Abb. 6**) setzt das stark in die Länge gezogene Gartentor als Trennwand zwischen Träumer

³³ Vgl. zum Beispiel Zehnpfennig, Traum und Vision in Darstellungen des 16. u. 17. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1979.

³⁴ laut Kuhn 1913, S. 25.

³⁵ Braet 1989, S. 185.

und aktivem Held genau in die Mitte des Bildes, als würde der Traum nicht schon nach dem Aufstehen, sondern erst mit der Überschreitung in den Liebesgarten beginnen.

Beim Quadriptychon wird die Traumhandlung in chronologischer Abfolge in drei Etappen in zwei Register aufgeteilt (**Abb. 7**). Dicke Rahmenleisten machen jede Szene zu einem in sich geschlossenen Bild, das von allen übrigen deutlich abgegrenzt wird. Zum festen Bildprogramm gehörte in den meisten Handschriften mit vier Tafeln der Schläfer, das Aufstehen, der Spaziergang und das Erblicken der Gartenmauer. Wir haben es hier im Gegensatz zu den Traumdarstellungen mit nur einer einzigen Szene nicht mehr mit Elementen zu tun, die erst später im Text vorkommen und das Traumgeschehen symbolisch übergreifen, sondern eine wohlbegründete, erzählerische Abfolge, wie es dem Anfang des Textes entspricht. Aber nicht alle Illustratoren halten sich an das Nacheinander der Erzählung. Eberhard König weist auf ein sehr ungewöhnliches Exemplar in Châlons-sur-Marne hin (**Abb. 8**), in welchem der Träumer mit offenen Augen auf das Traumgeschehen blickt, als würde er es vielmehr mit einer Visions- als mit einer Traumerscheinung zu tun haben. Erst wird das Gartentor mit der schönen Oiseuse gezeigt und dann erst weiter rechts im Bildfeld nochmals der Liebende, der zu jenem Fluss wandert, an dem er sich - laut Text - eigentlich schon vor der Entdeckung der Gartenmauer das Gesicht hätte waschen müssen.³⁶

Wenn auch die abgrenzenden Rahmenleisten für eine Trennung zwischen den Sphären von Realität und Fiktion beitragen mögen, enthalten die Traumbilder dennoch denselben Realitätsgrad wie das Bild des Schläfers. Die synchrone Aneinanderreihung verhindert eine wirkliche Differenzierung zwischen Träumer und Traumgesicht. Ich meine, das Problem in der Rosenroman-Tradition (wenn man es überhaupt als eines ansehen mag), ein wirkliches Traumgesicht darzustellen, ist im Text selbst begründet. Der Beginn des Traumes ist eigentlich schon eine Art von Erwachen. Guillaume träumt, wie er an einem schönen Frühlingsmorgen aufwacht, sich ankleidet und seinen Weg in den Garten beginnt. Wie soll also der Künstler den Abschluss eines Schlafvorgangs als den Anfang eines solchen illustrieren, ohne dabei in Gefahr zu laufen, dass die Traumbilder als bloße Handlungsfolge nach dem Aufstehen begriffen werden?

Das Problem zeigt sich erneut und vielleicht noch deutlicher am Anfang des 15. Jahrhunderts, als sich schließlich eine neue Vorliebe entwickelte, den Träumer und die ersten Traumereignisse ohne Abgrenzung in eine einzige großformatige Miniatur zu platzieren. Kuhn lobt diese Art der Darstellung als den größten Fortschritt, der in der Rosenroman-

³⁶ König 1989, S. 176.

Illustration je erzielt wurde: „Alles auf einem Bild in kontinuierlicher Darstellungsweise erzählt, ist treue Illustration des Textes! Man kann diesen Fortschritt gar nicht hoch genug bewerten.“³⁷ Cambridge Univ. Bibl. G.g.4,6 und Bibl. Nat. fr. 19195 aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts sieht er als Vorstufen zu den Prachthandschriften des 15. Jahrhunderts vor allem aus Nordfrankreich, welche den entscheidenden Schritt zur realen Illustrationsweise getan hätten.³⁸ Bibl. Nat. fr. 12595 (**Abb. 9**), eine Handschrift ehemals im Besitz von Jean de Berry, zeigt ein ähnliches Schema wie Codex 2568 der Österreichischen Nationalbibliothek. Hier ist der Liebende ebenso dreimal dargestellt – diesmal allerdings schlafend in seinem Bett, dann etwas weiter rechts bei seiner Morgentoilette und schließlich am Fluss entlang spazierend, während er sich den linken Ärmel seines Gewandes zuschnürt.

Im Übergang vom Schlafen zum Aufstehen und den restlichen Handlungen des Liebenden mag der Eindruck durch wegfallende Rahmenleisten noch mehr gesteigert werden, dass der Träumer sein Aufstehen eigentlich nicht als Traumgesicht erfährt, sondern als Handlungsfolge, die derselben Realität wie der des Träumers angehört. König geht sogar davon aus, dass den Illustratoren zum Teil gar nicht bewusst gewesen sein dürfte, dass sie einen Schläfer mit seinem Traumgesicht und nicht einen Handlungsablauf zu illustrieren hatten, wie er ihnen aus dem täglichen Leben und vor allem aus Gebetsfolgen geläufig war.³⁹ Was diese Darstellungsweise allerdings stark mit dem Traum verbindet, ist der im Bild inhärente Zeitraffer, der verschiedene zu verschiedenen Zeitpunkten gesehene Orte und Handlungen in ein gesehenes Bild transportiert. Die Traumarbeit zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass logischer Zusammenhang als Gleichzeitigkeit wiedergegeben wird.⁴⁰ Im Prinzip verfährt der Traum dabei wie alle Maler. Die Philosophen und Dichter in Raffaels Schule von Athen sind niemals in einer Halle beisammen gewesen, bilden aber wohl für die denkende Betrachtung eine Einheit.⁴¹

Dabei findet man innerhalb der Rosenroman-Tradition doch einige Frontispize, die individuelle Lösungen bieten, um Träumer und Traumgesicht deutlicher voneinander zu unterscheiden. König weist auf eine Pariser Prachthandschrift, die sich heute im Getty Museum in Malibu befindet (**Abb. 10**). Unter den 300 erhaltenen Handschriften ist sie die einzige, die Guillaumes Rekurs auf Macrobius Beachtung gezollt hat: Der um 1405 datierte Rosenroman zeigt in der linken Spalte den jüngeren Scipio Africanus in seinem fürstlichen

³⁷ Kuhn 1913, S. 33.

³⁸ Kuhn 1913, S. 33 ff.

³⁹ König 1989, S. 176.

⁴⁰ Freud 1945, S. 215.

⁴¹ Freud 1945, S. 215.

Bett liegend, dem gerade vier seiner Ahnen in der Himmelssphäre erscheinen. Gotische Palastarchitektur und Krone auf dem Haupt zeichnen ihn als König aus. Parallel dazu in der rechten Spalte schläft der Liebende in derselben Position und nahezu demselben Schlafgemach eingebettet im Garten; Bäume mit Vögel und die Mauer im Hintergrund verweisen auf die bevorstehenden Ereignisse, die ihm der Traum verheißen wird. Während in der linken Miniatur Scipios Himmelserscheinung durch die architektonische Trennung von Bett- und Himmelssphäre sowie durch die zarten Wolken, welche die Ahnen einhüllen, eindeutig als Traumgesicht gekennzeichnet wird, ist eine Trennung von Träumer und Traumgesicht in der rechten Miniatur durch die Verwebung von Realität und Fiktion nur mehr bedingt möglich.⁴² Koenig lobt den Frontispiz dieser Handschrift, als eines der seltenen Beispiele in der Rosenroman-Illustration, in der ein Beitrag zur Ikonografie der Träume erzielt wird: „Durch Nachvollzug der Analogie des Dichters erhebt auch der Illustrator das Träumen zum Begriff. Im Gegensatz zu der Tendenz den Schlaf des Liebenden als Ausgangspunkt einer Handlungsfolge einheitlicher Realität zu machen, wie es die meisten Illuminatoren pflegen, belässt der Maler des Frontispizes zum Getty-Exemplar den Traum als Dauerzustand während der Handlung des Romans, dessen Bildfolge den Schläfer imaginär umgibt.“⁴³ Im Grunde genommen korrespondiert die Idee der Miniatur aus dem 15. Jahrhundert mit den frühesten Eingangsminiaturen, Teile der Offenbarung, die erst später im Text vorkommen, zum Bild des Träumers hinzuzufügen. Statt Dangier und dem Rosenstrauch finden wir hier den Liebesgarten und die Mauer im Hintergrund vor. Trotzdem sieht König zwischen beiden einen graduellen Unterschied: dieser liege in der intensiver gewordenen Wiedergabe der Natur. Vor allem angesichts neuer Errungenschaften auf dem Gebiet der darstellerischen Wahrscheinlichkeit, verändere sich die Qualität des Traumbildes.⁴⁴

Auch Ms. Egerton 1069 (**Abb. 11**) weicht vom gängigen Schema ab, eine anschließende Handlungsfolge direkt neben dem Bild des Schläfers zu illustrieren und platziert stattdessen das Traumgeschehen in eine großformatige Miniatur oberhalb des Träumers, als ob es vom Bild des Schläfers gezeugt würde.⁴⁵

In manchen Handschriften wird die doppelte Lesart von Träumer- und Erzähler-Ich sogar zu einer dritten Instanz erweitert: dem Schreiber-Ich. Autorenbilder im Rosenroman sind

⁴² Bedingt möglich heißt hier, dass nur der *Connaisseur* den Garten zur Traumhandlung dazuzählen kann. Diejenigen, die von der Romanhandlung noch nichts wissen, können nur durch das bloße Betrachten der Miniatur kein Traumgesicht erahnen.

⁴³ König 1989, S. 178.

⁴⁴ König 1989, S. 178.

⁴⁵ Vgl. zu dieser interessanten Miniatur die Ausführungen von Braet 1989.

zahlreich vorhanden am Ende des ersten Teils (Vers 4056) oder in der Rede des Liebesgottes (Vers 10525). Meist handelt es sich bei dem portraitierten um Jean de Meun, der schreibend an seinem Pult zu sehen ist.⁴⁶ Auf den Titelseiten sind klassische Autorenportraits selten, da das Bild des Schläfers gleichsam den Rang eines Autorenbildes innehatte. Nur wenige Handschriften verzichten auf die Darstellung des Liebenden und stellen den Dichter in der Schreibstube an seine Stelle. Das Frontispiz des Prachtexemplars der Stadtbibliothek Tournai⁴⁷ setzt den schreibenden Dichter in die Initiale, während das eigentliche Traumbild über dem Autor platziert wird – ein ähnliches Schema, das in Ms. Egerton 1069 zu beobachten ist, nur ist es diesmal nicht der Träumer sondern der Autor, der das Traumbild produziert. Zwischen Autor, aktivem Held und Träumer unterscheidet der Maler von Douce 195 (**Abb. 12**), der Schreiber und Träumer Seite an Seite stellt. Auf der linken Seite ist der Autor gerade im Begriff, den Roman vor zwei Beobachtern niederzuschreiben, während auf der rechten Seite der Träumende mit einer Schriftrolle in der Hand auf seinem Bett liegt. Soll uns diese Anordnung nun vermitteln, der Schlafende träume den Bericht in seinen Händen, den er *zuvor* niedergeschrieben hatte? Und wer erklimmt eigentlich gerade den Weg nach oben an der Bordüre des Blattes? Handelt es sich um den aktiven Helden, der sein Traumgesicht außerhalb des eigentlichen Geschehens erhalten hat?

Einen Widerspruch zur zeitlichen Abfolge der Entstehung des Textes findet sich auch im Titelbild der Handschrift M. 948 der Pierpont Morgan Library in New York (**Abb. 13**). Hier wird der schreibende Dichter neben seinem Bett abgebildet, als würde er sofort nach dem Erwachen und nicht erst fünf Jahre später mit der Niederschrift begonnen haben.

Sooft sich auch die Maler am Anfang der Illustration des Rosenromans bemüht haben, einen Träumer mit seinem Traumbild zu illustrieren, desto seltener sind Handschriften, die den Träumer auch wieder in die Realität entlassen. König meint dazu, dass französische und flämische Buchmaler generell die Rückkehr zu Rahmenhandlungen vernachlässigten, da sie kaum Abschlussvignetten kannten.⁴⁸ Einige Manuskripte gehen dennoch auf die rahmende Konzeption am Ende des Romans ein. In Ms. 153 der Laurenziana in Florenz zeigt die letzte Miniatur das Bild des Liebenden, wie er in seinem Bett liegt, nach einer Blüte greift und diese küsst.⁴⁹ In Douce 195 (**Abb. 14**) ist die rote Rose bereits Fleisch geworden. Der Dichter liegt mit einer Frau im Bett. Das Aufwachen selbst wird nur in einem einzigen Exemplar

⁴⁶ Zur Positionierung der Autorenbilder vgl. Walters 1992.

⁴⁷ Zu dieser Handschrift konnte ich leider keine Abbildungen bekommen.

⁴⁸ König 1989, S. 178.

⁴⁹ Laut König ist hier nicht das Aufwachen gemeint, sondern der letzte Vers des Romans „Und so erhielt ich die rote Rose“, vgl. König 1989, S. 180.

dargestellt. Es handelt sich um das Schlussbild zum Rosenroman in Valencia, der von Ost um 1400 datiert wird und sich im Besitz Jean de Berrys befunden hat (**Abb. 15**).⁵⁰ Hier erfüllt sich der letzte Vers der Erzählung auch tatsächlich in der bildlichen Repräsentation: Von einem Lichtstrahl geblendet, wird der Liebende – und damit auch gleichzeitig der Leser - vom Illustrator in die Welt der Wachen zurückgeholt.

Wie schon Anfangs erwähnt wurde, sind die Illustrationen der Titelblätter des Rosenromans von großer Bedeutung, da in ihnen die Wurzeln des neuzeitlichen Traumbildes liegen. Die Vorstellung vom Träumen weicht einer Handlungsfolge, die den Schlaf nicht als Rahmen des nur geträumten Aufstehens begreift, sondern als dessen zeitliche Vorstufe.⁵¹

Man hält sich innerhalb der Rosenroman-Tradition an die Konvention, die für die Darstellung eines Traumes vorgegeben wurde: *Somnium* musste erkenntlich gemacht werden, indem der Liebende mit geschlossenen Augen und vom Geschehen abgewandt in seinem Bett ruht, um zu vermeiden, dass das Traumgesicht zur visionären Verheißung wurde.⁵² Nur einige Maler verstehen den Traum Guillaumes viel mehr als eine Visionserscheinung, wie zum Beispiel die Handschrift von Châlons-sur-Marne. Viele Illustratoren gehen zusätzlich auf die im Text begründeten verschiedenen Ichs des Dichters ein und trennen Autor, Träumer und aktiven Helden. Die multiple Persönlichkeit des Protagonisten kann auch durch unterschiedliche Gewandung akzentuiert werden: In Bibl. Nat. fr. 25256 (**Abb.7**) erhält das Träumer-Ich ein blaues Gewand, während der aktive Held der Erzählung in einem orange farbigen Kleid aufwacht und seinen Weg in den Garten beginnt. An der Gartenmauer scheint sich das Ich noch einmal gewandelt zu haben. Hier ist er wieder in einem blauen Kleid zu sehen. So sind in jeder Titelminiatur andere Besonderheiten zu verzeichnen, was bei einer Anzahl von über 300 Manuskripten nicht sonderlich überraschend erscheint. Prinzipiell ist jedes Blatt nach den Aspekten gestaltet, die der Miniator von Anfang an herausstellen wollte. Doch enthalten sie fast immer die Darstellung des Träumenden, der einer Handlungsfolge vorausgeschickt wird, um die darauf folgende Bildserie als Traumgeschehen erkennbar zu machen. Einige Illustratoren bieten jedoch andere Gestaltungsmuster und spielen mit den verschiedenen Ebenen des Traumes: Die Getty-Handschrift, Ms. Egerton 1069 und der Rosenroman in Valencia sind hier nochmals zu nennen, die mithelfen, eine Ikonografie im nachmittelalterlichen Verständnis zu begründen. Nur eine Handschrift entzieht sich komplett

⁵⁰ Ost 2006, S. 406.

⁵¹ König 1989, S. 181.

⁵² Eine gute Übersicht über die „Regeln“ für Traumdarstellungen bietet Schmitt 1989.

dem gängigen Muster, indem sie auf die Darstellung des Träumers in seinem Bett verzichtet. Der Wiener Codex stellt damit einen Sonderfall innerhalb der Rosenroman-Tradition dar. Bevor wir auf diesen Aspekt zurückkommen, wollen wir uns zunächst dem ersten Abenteuer des Helden zuwenden.

4. Stumme Bilder – Blinde Sprache: die ekphrastischen Portraits an der Gartenmauer

In seinem Traum erblickt der Liebende einen großen und weiten Garten, eingeschlossen von einer hohen, mit Zinnen bewehrten Mauer, die außen mit Portraits von zehn Lasterpersonifikationen geschmückt ist. Es folgt eine lange und ausführliche Beschreibung der physischen und psychischen Zustände von Haine (Hass), Felonie (Bosheit), Vilanie (Gemeinheit), Covoitise (Habsucht), Avarice (Geiz), Envie (Neid), Tristece (Trauer), Vieillece (Alter), Papelardie (Heuchelei) und Povreté (Armut)⁵³ - Personifikationen, die aus dem *Jardin de Déduit*, dem „irdischen Paradies“, ausgeschlossen werden.

Kuhn reiht die Wiener Handschrift unter jene, welchen er den größten Realitätsgrad im Bezug auf die korrekte Umsetzung des Textes zuschreibt: „Wie es der Text vorschreibt, werden die hässlichen Geschöpfe jetzt in Nischen gestellt. Da stehen oder sitzen sie gelangweilt herum und versuchen, in wütend verzerrten Gesichtern ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.“⁵⁴ Tatsächlich gibt Guillaume aber im Text selbst keinen Hinweis darauf, dass die Figuren in Nischen stehen. Es wird ausdrücklich von Gemälden an einer Mauer gesprochen, sogar an mehreren Stellen:

*Quant j’oi un poi avant alé,
Si vi un vergier grant e lé,
Tot clos de haut mur bataillié,
Portrait dehors e entaillié
A maintes riches escritures.
Les images e les pointures
Dou mur volentiers remirai.* (Vers 129-135)

(Wie ich ein wenig weitergegangen war, erblickte ich einen großen und weiten Garten, ganz von einer hohen, mit Zinnen bewehrten Mauer eingeschlossen, außen mit Bildern

⁵³ Vers 139-463 nach der Übersetzung von Ott 1976. Die altfranzösischen Bezeichnungen der Laster schwanken je nach Ausgabe in mehreren Variationen. Auch die Manuskripte weisen jeweils unterschiedliche Schreibweisen auf. Ich übernehme in dieser Arbeit die Angaben von Ott 1976.

⁵⁴ Kuhn 1913, S. 58.

geschmückt, und eingemeißelt waren dort viele kostbare Inschriften. Die Bilder und Gemälde an der Mauer sah ich mir gern an.)

In der Beschreibung von Vilanie ist sogar von einem Maler die Rede:

*Bien sembla male creature,
E sembla bien estre outrageuse
E mesdisant e ramponeuse;
Mout sot bien poindre e bien portraire
Cil qui sot tel image faire,
Qu'el sembloit chose vilaine* (Vers 160-165)

(die sah wirklich wie eine schlechte Kreatur aus und schien wirklich unverschämt, verleumderisch und frech zu sein; der konnte sehr gut malen und zeichnen, der dieses Bild zu schaffen verstand, denn es sah wirklich ganz gemein aus)

Und auch am Schluss wird noch einmal explizit von Bildern in Gold und Blau gesprochen:

*Les images bien avisai,
Car, si come j'ai devisé,
Furent a or e azur
De toutes parz pointes ou mur.* (Vers 463-466)

(Diese Bilder betrachtete ich genau, denn, wie ich erzählt habe, waren sie in Gold und Blau zu allen Seiten auf die Mauer gemalt.)

Es ist also eindeutig, dass im Rosenroman nicht *hässliche Geschöpfe in Nischen*, sondern gemalte Bildern an einer Mauer gemeint sind. Wenn in der Dichtung visuelle Bilder beschrieben werden, spricht man von Ekphrasis.⁵⁵ Stephen Nichols hat in der Rosenroman-Illustrationsforschung darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei den Lasterbildern in Guillaumes Text um ekphrastische Portraits handelt. Seit der Antike ist die rhetorische Disziplin genutzt worden, um mit der Bildkraft der Sprache von Bildern zu erzählen. Murray Krieger definiert den Begriff als solchen: „Die verbale Nachahmung eines Objekts aus dem Bereich der bildenden Kunst, in erster Linie der Malerei und der Bildhauerei.“⁵⁶ Damit setzt der Begriff auch die Abhängigkeit der Dichtung von der Malerei oder der Bildhauerei voraus. Wenn die Sprache dem Bild gleichzukommen trachtet, lautet das Postulat den Gegenstand so unmittelbar und realitätsgetreu wiedergeben zu können, wie es das Bild selbst vermag. Die

⁵⁵ Ich muss an dieser Stelle anmerken, dass meine Kenntnisse der Literatur- und Sprachwissenschaft sicherlich nicht ausreichen, um die Komplexität Guillaumes epischer Darstellung vollständig zu entwirren und kann daher lediglich auf die sprachlichen Auffälligkeiten eingehen, die für die Verbildlichung der Textpassagen meines Erachtens eine große Rolle spielen. Für genauere Informationen zur Ekphrasis im Rosenroman vgl. Nichols 1992.

⁵⁶ Krieger 1995, S. 42.

horazische Formel *ut pictora poesis* belegt den alten Wetteifer zwischen den Künsten, wie auch ihre prinzipielle Vergleichbarkeit: Als arbiträres System ist die Sprache mit einem Mangel an Sinnlichkeit das benachteiligte Medium, das dem natürlichen und sinnlich fassbaren Medium notwendigerweise nacheifern muss, andererseits ist gerade die Sprache in ihrer Intellektorientiertheit ein privilegiertes Medium, das ohne die Begrenzungen des sinnlich fassbaren, wie sie unser Auge wahrnimmt, einen leichteren Zugang zur intelligiblen Welt erhält.⁵⁷ In Platons Ontologie, die zugleich eine Bildtheorie ist und auf einer Doktrin der Mimesis beruht, sind beide Disziplinen, die in der *Politeia* miteinander verglichen werden, Abfall vom Wahren und schierer Schein: Darstellungen sind was sie sind, nur indem sie dem wahrhaft Seienden mehr oder weniger gut nachgebildet sind.⁵⁸ In Platons *Sophist* gilt der Künstler als einer, der es versteht, mit dem Nicht-Seienden umzugehen, mit dem Täuschen, mit der Lüge, mit dem Schein; er ist Zauberer, Schausteller, Schauspieler und gehört in die große Klasse der Mimeten, der Nachahmer und Darsteller.⁵⁹ Wie schon die Malerei stets versucht hat, sich aus der platonischen Scheinwelt zu befreien, wofür wohl die Vögel des Zeuxis als Paradebeispiel der Kunstgeschichte stehen, hat auch die Sprachkunst einen langen Selbstbefreiungskampf aus ihrer Zweitrangigkeit geführt, der in der *enargeia* seinen Höhepunkt fand. Die Verwendung von Wörtern in einer Weise, die durch die Lebendigkeit der Beschreibung das dargestellte Objekt buchstäblich vor dem inneren Auge des Lesers erscheinen lässt, ist das höchste, was der Wortkünstler sich erhoffen kann.⁶⁰ Schon Simonides stellte fest, dass Dichtung ein sprechendes Bild sei, oder ein mnemonisches Mittel zur Reproduktion einer abwesenden, der Sinnlichkeit beraubten Realität.⁶¹

An Sinnlichkeit fehlt es den ekphrastischen Beschreibungen im Rosenroman keinesfalls. Svetlana Alpers Zusammenfassung der *enargeiaschen* Bildbeschreibungen Vasaris „To make a picture live for the viewer“⁶² mag auch auf Guillaume de Lorris zutreffen. Die Intensität, mit der die psychischen und physischen Befindlichkeiten der Allegorien wiedergegeben werden, lässt den Leser teilweise sogar ganz vergessen, dass es sich überhaupt um Gemälde handelt. Im weitesten Sinne gibt es keine „klassische Bildbeschreibung“ – es fallen keine Wörter über Komposition, Lichteinfall, Perspektive, etc. – da die Ekphrasis hauptsächlich aus narrativen Strukturen besteht. Größeres Gewicht als die psychischen Zustände der Allegorien erhalten die physischen Merkmale; Guillaume beschreibt eindringlich das (hässliche)

⁵⁷ Krieger 1995, S. 45.

⁵⁸ Böhme 2004, S. 17.

⁵⁹ Böhme 2004, S. 19.

⁶⁰ Krieger 1995, S. 46.

⁶¹ Krieger 1995, S. 47.

⁶² Alpers 1960, S. 201.

Aussehen der Geschöpfe, welche sündhaften Taten sie begehen und zieht daraus seine ethischen Schlüsse.⁶³ Aber selbst innerhalb der deskriptiven Verse erinnert Guillaume immer wieder daran, dass es sich um Gemälde, oder - wie er oft betont – Abbilder handelt.

Die Tatsache, dass in nahezu allen Rosenroman-Manuskripten mindestens neun der zehn Lasterpersonifikationen verbildlicht wurden, spricht für die hohe Bedeutung, die man den Versen beimaß. Die Portraits erscheinen in den unterschiedlichsten Variationen, aber als Gemälde werden sie nicht ausgewiesen. In den meisten Rosenroman-Handschriften sitzen sie im Garten oder vor artifizielltem Hintergrund, mal sind sie Nischenfiguren, dann wiederum „Bewohner“ von kleinen Gartenhäuschen (**Abb. 16**). War den Illuminatoren etwa nicht bewusst, dass es sich bei den Lasterbildern um gemalte Figuren handeln soll? Die Frage kann eindeutig verneint werden, da in einigen Manuskripten eine mit blauen und goldenen Figuren bemalte Gartenmauer als Teil der Offenbarung beziehungsweise als Schlusspunkt einer einheitlichen Handlungsfolge schon auf der Titelseite dargestellt wird. Der Miniator des Rosenromans des Philadelphia Museum of Art (**Abb. 17**), um 1440-80 datiert und der Werkstatt des Maître François zugeschrieben, gestaltet die Gartenmauer auf der Titelminiatur ganz nach Vers 465 des Textes, indem er die Allegorien in Blau und Gold an die zum Betrachter zugewandte Mauerseite *malt*. Auf den nächsten Seiten werden die Allegorien über den ekphrastischen Versen noch einmal dargestellt. Diese sind jedoch nicht mehr blau und gold gemalte Bilder an einer Mauer, wie es noch die Titelminiatur vermittelte, sondern menschlich anmutende Figuren, die in kleinen Häuschen, oder Nischen ihr Dasein fristen und durch ihren Umraum, ihre Kleidung oder ihre Handlungen charakterisiert werden (**Abb. 16**). In anderen Handschriften wird zwar die Gartenmauer auf der Titelseite illustriert, auf dieser befinden sich jedoch keine Allegorien, wie beispielsweise in Bibl. Nat. fr. 380 (**Abb. 18**). Dann wiederum gibt es Exemplare, die zwischen dem Titelblatt und den Lasterdarstellungen eine Miniatur mit der Gesamtansicht der Gartenmauer einschieben. Ms. Douce 195 der Bodleian Library (**Abb. 19**) zeigt erst in der vierten Miniatur den Liebenden, wie er sich der im Hintergrund liegenden Mauer nähert. Auf dieser stehen die Laster in gotischen Mauernischen von einem Baldachin bekrönt. Sie vermitteln jedoch eher den Eindruck von Skulpturen als von Gemälden. Auf den nächsten Seiten folgen dann die Laster in unterschiedlich gestalteten Nischen, als wolle sie der Maler in einem zweiten Schritt im Detail herzeigen. Nur der Rosenroman für Franz I. der Morgan Library (**Abb. 20**) zeigt die Laster über den ekphrastischen Versen an einer zinnenbewehrten Mauer, sogar mit einer Inschrift

⁶³ Die genauen Textstellen folgen im nächsten Unterkapitel.

des Namens, wie es der Text besagt. Es handelt sich hier um eine seltene Darstellungsweise, der man – freilich noch mit viel Phantasie – eine „gemäldegetreue“ Umsetzung zuschreiben kann.

Bei der Betrachtung der Miniaturen drängt sich folgende Frage auf: Warum weicht man in der Rosenroman-Tradition gezielt aus, die Laster über den ekphrastischen Versen als Gemälde zu verbildlichen, wo doch einige Künstler schon an den Titelseiten oder an anderen Textstellen so wunderbar aufgezeigt haben, wie ein solches Vorhaben gelingen kann? Sicherlich hat Guillaume in seinen Versen für Verwirrung gestiftet, indem er erst die Figuren in Blau und Gold beschreibt (Vers 463-466), dann wiederum alle in unterschiedliche Kleider einhüllt (Vers 139-463). Eine andere Schwierigkeit mag hier hinzukommen, die in Guillaumes Prinzip der Textschichtung verankert ist. Im Prinzip hat der Künstler nicht nur an den Titelseiten die Aufgabe ein Traumbild zu malen, sondern die ganze Erzählung hindurch, da der Traum auch während der gesamten Erzählung niemals unterbrochen wird. Wenn nun visuelle Bilder in einem Bild (hier: dem Traumbild) vorkommen, lautet die Aufgabe ein Bild im Bild zu malen, also ein Bild zweiten Grades. Auch wenn die Rosenroman-Handschriften diesem Sinn nur auf den Titelseiten nahe kommen, liegt es auf der Hand, dass die Miniaturen einen *paragone* mit den *wörtlich gemalten Bildern* herauf beschwören. In einem Manuskript, das eine leere Rubrik zeigt, lässt sich bereits alleine durch das Layout eine Konfrontation zwischen Wort und Bildraum feststellen. Es entsteht eine Aporie (**Abb. 21**). Nichols sieht ihn den Miniaturen nicht nur eine visuelle Repräsentation des Erzählten, sondern vor allem in Relation zu dem Text sein symbolisches Anderes: „The illumination profits from its status outside language less to illustrate the text to which it is dialectically linked than to demetaphorize it. That is, it confronts the rhetorical image of the text with a literal image, thereby graphically showing the difference between them. As the text’s other, it enacts literally the meeting of metaphor and mimesis contained, and constrained, within the verbal epideixis.”⁶⁴

4.1. Das Text-Bild Verhältnis der Lasterpersonifikationen in Codex 2568

Das Text-Bild Verhältnis hat für die Erforschung der Buchmalerei seit dem 20. Jahrhundert einen hohen Stellenwert erhalten. Es wird sich an dieser Stelle empfehlen, die Wiener Handschrift mit dem Text und zusätzlich mit anderen ausgewählten Rosenroman-Handschriften zu vergleichen. Folgende Fragen stehen dabei im Zentrum: Auf welche

⁶⁴ Nichols 1992, S. 151.

Vorbilder hat man in der Rosenroman-Illustration zurückgegriffen? Wie geht man mit dem Text um? Was an den Portraits erscheint wertvoll zu illustrieren und was wird ignoriert? Wird ein *paragone* mit Guillaumes Ekphrasis nur im Layout fassbar oder gibt es Maler, die die ekphrastischen Beschreibungen sogar übertreffen wollen? Und vor allem: Welche Besonderheiten sind in der Wiener Handschrift festzustellen?

f.2: Rechte Spalte: „Cy dessoubz est Hayne pourtraite“ (Tafel II)

*Enz en le mileu vi Haine / Qui de corroz e d'ataine
Sembla bien estre moverresse / Corroceuse e tençonnerresse,
E pleine de grant cuvertgage / Estoit par semblant cele image
Si n'estoit pas bien atornee / Ainz sembloit fame forsenee
Rechignié avoit e froncié / Le vis, e le nés secorcie
Hisdeuse estoit e roilliee / E si estoit entortilliee
Hisdosement d'une toaille* (Vers 139-151)

(In der Mitte sah ich den Hass, der wohl von Zorn und Streit der Urheber zu sein schien; Zornig und streitsüchtig und voll von großer Bosheit war dem Aussehen nach dieses Bild; er war auch nicht gut gekleidet, sondern schien vielmehr ganz von Sinne zu sein. Mürrisch und durchfurcht war sein Gesicht mit seiner Stupsnase; hässlich war er und schmutzig; und er war auf hässliche Art in Lumpen eingehüllt.)

Der Maler achtet besonders darauf, die Physiognomie von Haine so wiederzugeben, wie sie im Text beschrieben wird. Durch Faltensetzung an der Stirn sowie neben den Augen und den Mundwinkeln kommt ihr mürrisches Gemüt zum Ausdruck; in die Mitte des Gesichtes setzt er eine kleine Stupsnase. Da über die Kleidung des Lasters keine Bemerkung im Text vorzufinden ist, hatten die Maler jede Freiheit in der Gestaltung. Der Meister des Wiener Rosenromans wählt ein blaues Kleid und ein weißes Kopftuch, ihre vor der Brust gekreuzten Hände sind mit einem weißen, mit Fransen endenden Tuch verknötet. Leicht zurückgeneigt steht Haine in einer befangenen, verkrampften Pose in ihrer Nische, als würde sie vor etwas zurückschrecken, das dem Betrachter jedoch verborgen bleibt. Die Nische ist zu drei Seiten durch eine Wand verschlossen, nur die vordere Seite ist geöffnet, so dass dem Betrachter Einblick auf die Figur gewährt wird. Links neben der Nische ist der Liebende dargestellt. Er trägt dieselbe Tracht wie auf der Titelseite: eine rote Houppelande und eine schwarze Mütze mit langer Sendelbinde. Mit leicht zusammengekniffenen Augen richtet er seinen Blick auf Haine; die Hände sind unter den Ärmeln seines Gewandes eingeschoben.

In Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts konzentrieren sich die Illuminatoren stärker darauf, Haine mit diversen, nicht deutbaren, teilweise sogar aggressiven Handhaltungen

stehend oder sitzend in alten Lumpen zu zeigen, anstatt auf ihre Physiognomie zu achten (**Abb. 22**). In etlichen Exemplaren sitzt sie auf einem Podest, wie zum Beispiel in Douce 332 oder. Bibl. Nat. fr. 380 (**Abb. 23**). Douce 195 zeigt sie mit einer Keule in der Hand (**Abb. 24**), in Bibl. Nat. fr. 24392 baumelt ein goldener Schlüssel und ein kleiner, silberner Beutel an ihrem Gürtel hinunter (**Abb. 25**). Der Großteil der Illustratoren hüllt ihr Haupt in ein weißes Kopftuch, wie es auch in Codex 2568 der Fall ist. Vereinzelt findet sich auch das verknotete Fransentuch wieder: Im bereits gezeigten Philadelphia-Manuskript wird es dem Laster um die Hüften geknotet. Was das verknotete Tuch, der Schlüssel oder die Keule zu bedeuten haben bzw. woher die Ideen stammen, ist mir unklar. Keines dieser Elemente wird jedenfalls im Text erwähnt. Die Farbe des Kleides von Haine schwankt vorzüglich zwischen Rot und Blau, wobei auch hier kein generelles Muster zu erkennen ist.

f.2: Linke Spalte: „Villennie pourtraite“ (Tafel III)

Une image qui Vilanie

Avoit non revu devers destre / Qui estoit auques d'autel estre

Con ces dues e d'autel faiture / Bien sembla male creature

E sembla bien ester outrageuse / E mesdisant e ramponeuse

Mout sot bien poindre e bien portraire / Cil qui sot tel image faire

Qu'el sembloit bien chose vilaine / Bien sembloit estre d'afiz pleine

E fame qui petit seüst / D'encorer ce qu'ele deüst

(Vers 156-168)

(Ein Bild, das Gemeinheit hieß, erblickte ich zur Rechten, das ziemlich von der gleichen Art war wie diese beiden und von gleicher Größe; die sah wirklich wie eine schlechte Kreatur aus und schien wirklich unverschämt, verleumderisch und frech zu sein; der konnte sehr gut malen und zeichnen, der dieses Bild zu schaffen verstand, denn es sah wirklich ganz gemein aus; sie schien wirklicher voller Beleidigung zu sein und eine Frau, die das wenig zu ehren versteht, was sie ehren sollte.)

In der Beschreibung von Vilanie gibt es nicht viel Material, das die Maler zur Illustration heranziehen konnten. Der Wiener Codex zeigt sie als alte Greisin auf einer gotischen Wandkonsole stehend, in hellgrünem Kleid und schwarzem Hut. Beide Hände hat sie in die Hüften gestützt. Auffällig deformiert scheinen ihre Brüste, die Mimik ist mit größter Sorgfalt ausgeführt worden. Feine, schwarze Linien bestimmen ihre *gemeinen* Gesichtszüge. Der Liebende, diesmal mit abgesetzter Mütze, zeigt mit dem Finger auf sie.

In frühen Handschriften wird Vilanie⁶⁵ meist als sitzende Frau dargestellt, die einem vor ihr knienden Mann mit Becher in der Hand einen Fußtritt versetzt, wobei die Bewegung überall

⁶⁵ oder Felonie. Es ist üblich, dass man entweder Vilanie oder Felonie illustriert.

schwach und ohne Anschauung bleibt (**Abb. 26**). Kuhn führt diese Darstellungsweise, die rein gar nichts mit dem Text zu tun hat, auf Vorbilder im *Roman de Fauvel* sowie auf Portalskulpturen in Amien und Nôtre-Dame zurück.⁶⁶ Es handelt sich um die Darstellung von Dureté, welche auch auf den Pfeilern der Südtür in Chartres vorkommt.

In späteren Miniaturen ist nichts mehr von diesen Vorbildern zu spüren. In vielen Handschriften wird Vilanie genauso wie Haine untätig, einmal stehend, einmal sitzend mit diversen Handgesten dargestellt (**Abb. 27**). Andere Handschriften bieten eigenwilligere Lösungen an, wie zum Beispiel Bibl. Nat fr. 24392, wo Vilenie mit Stock und gekreuzten Fingern zu sehen ist. (**Abb. 28**).

f.2: Rechte Spalte: „Covoitise pourtraitte“ (Tafel III)

*Après fu pointe Covoitise / C'est cele qui les genz atise
De prendre e de neient doner / E les granz avoires aüner
C'est cele qui fait a usure / Prester mainz por la grant ardure
D'avoir conquerre e assembler / C'est cele qui semont d'emblen
Les larrons e les ribaudiaus / Si est granz pechiez e granz diaus
Qu'en la fin maint en covient pendre / C'est cele qui fait l'autrui prendre
Rober, tolir e bareter / E bescochier e mesconter
Cest cele qui les tricheors / Fait toz e les faus plaideors
Qui maintes foiz par lor faveles / Ont as vallez e as puceles
Lor droites eritez tolues / Recorbelees e crochues
Avoit les mains icele image: / Si fu droiz, que toz jors enrage
Covoitise de l'autrui prendre / Covoitise ne set entendre
Fors que a l'autrui acrochier / Covoitise a l'autriu trop chier* (Vers 169-194)

(Daneben war die Habsucht abgebildet; das ist jene, die die Leute dazu reizt, zu nehmen und nichts zu geben und große Reichtümer anzusammeln; sie ist es, die viele veranlasst, mit Zins zu verleihen aus großer Begierde, Besitz zu erwerben und anzuhäufen, sie ist es, die Diebe und Spitzbuben zum Stehlen anhält; und das ist eine große Sünde und großes Leid, denn mancher muss deshalb schließlich gehängt werden; sie lässt andere stehlen, rauben und betrügen, täuschen und unterschlagen; sie schafft alle Betrüger und die falschen Ankläger, die so viele Male durch ihre Lügenreden jungen Männern und Frauen ihr rechtmäßiges Erbe weggenommen haben. Krumme und hakenförmige Hände hatte ihr Abbild: Und das war richtig, denn stets ist Habsucht ganz außer Sinnen, anderen ihre Habe wegzunehmen; Habsucht versteht sich auf nichts anderes, als die Habe anderer an sich zu ziehen; Habsucht liebt fremdes Gut zu sehr.)

Ebenso wie Vilanie, steht Covoitise in blauem Kleid und weiß-rot schattierter, turbanartiger Kopfbedeckung auf einer gotischen Wandkonsole. Sie ist das einzige Laster im Wiener Codex, das ein Attribut erhält, welches im Text nicht vorkommt: Die offene, mit Goldstücken

⁶⁶ Kuhn 1913, S. 52f.

befüllte Kiste, die weiter rechts in ihre Mauernische schräg hineingestellt ist, findet zwar keinen Platz in der Beschreibung, zählt aber zum gängigen Repertoire in Handschriften seit dem 14. Jahrhundert.⁶⁷ Die linke Hand hält sie mit eingezogenen Fingern an der Hüfte, die Rechte hat sie mit gekrümmten Fingern erhoben – entweder ist sie gerade dabei, weitere Geldstücke in die Kiste zu werfen, oder ihr welche zu entnehmen. Wieder konzentriert sich der Maler auf den sinnenden Blick, welcher starr auf die offene Kiste gerichtet ist. Der Liebende mit beiden Händen in derselben Position wie Covoitise – die eine am Gürtel, die andere erhoben – scheint keine Kenntnis von ihr zu nehmen und schreitet in sich gekehrt an ihr vorbei.

Die Textstelle, in der von *Besitzanhäufungen* gesprochen wird, hat viele Maler seit Beginn der Illustration dazu inspiriert, eine Truhe, bzw. eine Lade zu illustrieren, die unterschiedlich eingesetzt wird. Covoitise wird dargestellt vor einer geöffneten Lade sitzend und Geld zählend, vor geöffneter Lade mit Schätzen sitzend, Schätze in einer Mauer versteckend (wie im Wiener Exemplar) oder neben einer verschlossenen Lade sitzend.⁶⁸ Einige Exemplare illustrieren sie sogar mit einem Beutel in der Hand. Anregung für diese textfremden Attribute fanden die Maler, den Beobachtungen Kuhns zufolge, im *Roman de Fauvel*, an der Westrose von Nôtre-Dame und in der Rose der Kathedrale von Lyon, wo Avarice (!) mit Truhen, Geldsäcken und Schätzen vorzufinden ist. Auch in der *Psychomachia* des Prudentius rafft Avarice Gold und Geschmeide, das Luxuria auf der Flucht verloren hat, in einen Beutel zusammen.⁶⁹ Erstaunlich ist, dass einige Maler offensichtlich überhaupt keine Notwendigkeit sahen, Unterschiede zwischen Avarice und Covoitise zu treffen. Sie bedienen sich nicht nur an anderwärtigen Darstellungen eines anderen Lasters sondern vermischen diese zusätzlich mit Elementen, die erst in Guillaumes Beschreibung von Avarice auftauchen. Im Getty-Exemplar (**Abb. 29**) sitzt Covoitise an einem Tisch mit Geld und einem Beutel darauf. Hier können wir annehmen, dass der Maler entweder an anderen Darstellungen außerhalb der Ekphrasis Anregung gefunden hat oder, dass er diese Elemente aus einem anderen Rosenroman-Blatt übernommen hat. Aber dann wird etwas Ungewöhnliches illustriert: Die Stange mit Kleidern, die über dem Laster angebracht ist, taucht erst bei der Beschreibung von Avarice auf.⁷⁰ Lediglich ein paar Ausnahmen werden dem Text gerecht: In Bibl. Nat. fr. 380 kreuzt sie die Finger gemäß Vers 189 (**Abb. 30**).

⁶⁷ Laut Kuhn 1913, S. 54.

⁶⁸ Kuhn 1913, S. 54.

⁶⁹ Kuhn 1913, S. 54.

⁷⁰ Vers 212-213.

f.3: Linke Spalte: „Cy dessoubz est Avarice pourtraite“ (Tafel IV)

*Coste a coste de Covoitise
Avarice estoit apelee / Laide estoit a sale e folee
Cele image, e maigre e chaitive / E ausi vert come une cive
Tant par estoit descoloree / Qu’el sembloit ester enlangoree
Chose sembloit morte de fain / Qui vesquist solement de pain
Pestri a lessu fort e aigre / E avuec ce qu’ele iere maigre
Iert ele povrement vestue: / Cote avoit viez e derompue
Come s’el fust as chiens remese / Povre estoit la cote e esrese
E pleine de viez paletiaus / Delez li pendoit uns mantiaus
A une perchete graillete / E une cote de brunete
Ou mantel n’ot pas penne vaire / Mais mout vil de povre affaire
D’aigniaus noirs, veluz e pesanz / Bien avoit sa robe dis anz
Mais Avarice dou vestir / Se viaut mout a tart enhastir
Car sachiez que mout li pesast / Se cele robe point usast
Car s’el fust usee e mauvaise / Avarice eüst grant mesaise
De robe nueve e grant disete / Avant qu’ele eüst autre faite.
Avarice en sa main tenoit / Une borse qu’el reponoit
E la nooit si durement / Qu’el demorast mout longuement
Ançois qu’ele en peüst rien traire / Mais el n’avoit de ce que faire:
El n’aloit pas a ce beant / Que de la borse ostast neant* (Vers 196-234)

(Ein anders Bild saß der Habsucht zur Seite, Geiz war diese Gestalt genannt. Häßlich, schmutzig und elend war diese Gestalt, mager und unglücklich und grün wie eine Zwiebel; sie war so farblos, dass sie krank zu sein schien; wie eine Verhungerte sah sie aus, die nur von Brot gelebt hatte, das in einer starken und sauren Lauge geknetet war. Sie war nicht nur mager, sondern war auch ärmlich gekleidet: Sie hatte ein so altes und zerrissenes Gewand, wie wenn man es den Hunden überlassen hätte; ärmlich war das Gewand und abgewetzt und voll Flickstücken. Neben ihr hing ein Mantel an einem dünnen Stab und ein Rock aus billigem Tuch; das Futter an dem Mantel war nicht von Pelz, sondern sehr gemein und von ärmlicher Machart, aus schwarzem Lammfell, zottig und schwer. Wohl zehn Jahre war ihr Kleid alt, aber mit der Kleidung will Frau Geiz sich erst sehr spät beeilen; denn wisset, es wäre ihr sehr unangenehm, wenn sie dieses Kleid auch nur ein wenig abnutzen würde; denn wäre es abgenutzt und schlecht, dann brauchte sie ein neues Kleid und befände sich in großer Verlegenheit, bevor sie ein neues anfertigen ließe. In ihrer Hand hielt Frau Geiz einen Geldbeutel, den sie versteckte und so fest zuknüpfte, dass es sehr lange dauerte, bevor sie ihm etwas entnehmen konnte; aber daran lag ihr auch gar nicht : sie sehnte sich durchaus nicht danach, ihrem Geldbeutel irgendwas zu entnehmen.)

Bei der Darstellung von Avarice hat sich der Maler vor allem auf die korrekte Umsetzung der Kleidung konzentriert: Das Laster hockt in braunem, zerrissenem Kleid, das überall mit Flickstücken besetzt ist, am Boden ihrer zu allen drei Seiten verschlossenen Nische. Mit beiden Händen greift sie an ihren zinnoberroten Geldsack, den sie an ihrem Körper trägt. Ihre weiß-rot schattierte Kopfbedeckung ähnelt jener von Covoitise. Über ihr hängen auf einer

Querstange schwarze und blaue Kleider. Wie schon bei Covoitise imitiert der Liebende die Handhaltung des Lasters, indem er sich ebenfalls an seinem Gürtel festkrallt.

Seit den Anfängen der Rosenroman-Illustration ist Avarice zu sehen vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend, vor geöffneter Lade mit Schätzen, zwischen zwei verschlossenen Truhen sitzend, zwischen zwei geöffneten Truhen sitzend, den Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt oder nur mit einem Beutel in der Hand und aufgehängten Kleidern.⁷¹ Nur Letzteres geht auf den Text zurück, die anderen Elemente werden wie schon bei Covoitise aus anderwärtigen Darstellungen von Avarice entlehnt. Daran ändert sich auch nichts im 15. und 16. Jahrhundert. Allerdings tendieren mehrere Exemplare ab dem 15. Jahrhundert dazu, Avarice nur mehr mit einem Geldbeutel und einer Kleiderstange zu illustrieren, wie es der Text besagt. In einigen Handschriften hängt die Darstellung von Avarice von der Darstellung von Covoitise ab, wie zum Beispiel in Douce 195, wo sie ohne jegliche Attribute dargestellt wird – vermutlich, weil Covoitise bereits eine Truhe und einen Beutel um die Hüften erhalten hat (**Abb. 31**). Andere Exemplare wiederum stellen beide Laster mit denselben Gegenständen dar: Die Getty-Handschrift illustriert Avarice so wie Covoitise mit einer Kleiderstange, in Bibl. Nat. fr. 24392 erhalten beide eine Truhe und viele weitere, textfremde Gegenstände (**Abb. 32**).

f.3: Rechte Spalte: “Envie pourtraitte” (Tafel IV)

*Après refu portraite Envie / Qui ne rist onques en sa vie
N'onques por riens ne s'esjoi / S'ele ne vit ou s'el n'oi
Aucun grant damage retraire / Nule rien ne li puet tant plaire
Con fait maus e mesaventure / Quant el voit grant desconfiture
Sor aucun prodome cheoir / Ice li plaist mout a veoir
Elle est trop liee en son corage / Quant el voit acun grant lignage
Dechoir ou aler a honte / E quant aucuns a enor monte
Par son sen e par sa proece / C'est la chose qui plis la blece
Car sachiez que mout la covient / Estre iriie quant biens avaient
(...)*

*Lors vi qu'Envie en la pointure / Avoit trop laide esgardeüre:
Ele ne regardast neient / Fors de travers en borgneiant
Si avoit un mauvais usage / Car el peüst au visage
Regarder rien de plain en plain / Ainz clooit un ueil par desdein
Qu'ele fondoit d'ire e ardoit / Quant aucuns qu'ele regardoit
Estoit ou preuz ou biaux ou genz / Ou amez ou loez de genz*

(Vers 235-290)

[Danach war der Neid dargestellt, der nie in seinem Leben gelacht und sich niemals über irgendetwas gefreut hat, es sei denn, er sah oder hörte irgendein großes Unglück berichten.

⁷¹ Kuhn 1913, S. 54.

Nichts kann ihm so sehr gefallen, wie es Übel und Ungemach tut. Wenn er großes Unglück einen Ehrenmann überkommen sieht, das gefällt ihm sehr zu sehen. In seinem Herzen ist er fröhlich, wenn er irgendein großes Geschlecht fallen oder zu Schande kommen sieht; wenn aber jemand zu Ehren aufsteigt durch seinen Verstand und seine Tüchtigkeit, so verletzt ihn das am meisten, denn wisset, dass er sehr zornig sein muss, wenn etwas Gutes eintrifft. (...) Da sah ich, dass der Neid auf dem Bild einen allzu häßlichen Blick hatte: er würde kein Ding anders ansehen als schief und scheel; er hatte eine schlechte Gewohnheit, denn er konnte niemanden gerade ins Gesicht sehen, sondern hielt ein Auge aus Verachtung geschlossen; er verging nämlich vor Zorn und brannte vor Wut, wenn irgendwer, den er ansah, tüchtig schön oder edel war oder von den Leuten geliebt oder gelobt wurde.]

Envie steht mit verschränkten Armen in blauem Kleid in ihrer zu drei Seiten verschlossenen Nische. Zwischen ihrem zinnoberroten Hut und dem oberen Abschluss ihrer Nische ist nicht ein Millimeter freigestellt, so dass sie mit ihrem Kopf an die Decke stößt. Mimik und Gestik transportieren bildlich die wörtlichen Eigenschaften der langen Ausführung Guillaumes: Ihr verachtenswerter, herabsetzender Blick zielt schräg in die Leere, die Haltung signalisiert Abneigung und Distanz. Dieser Figur ist mittels wenigen künstlerischen Mitteln der Neid wortwörtlich ins Gesicht geschrieben. Eindrücklich betrachtet der Liebende ihr Bild, drückt eine Hand an seine Brust und weist sogar mit der dem Finger seiner anderen Hand auf eine bestimmte Stelle, als würde er dem Betrachter im Bild etwas zeigen wollen, das er besonders beeindruckend an Envie findet.

Da das Laster ohne jede bildmäßige Beschreibung auskommt, verhalten sich viele Handschriften unschlüssig und stellen eine sitzende oder stehende Frau mit undeutbaren Handgesten dar.⁷² In einigen früheren Manuskripten stoßen wir auf ein kosendes Liebespaar, das Envie gegenübergestellt wird (**Abb. 33**). Woher kommt es? Kuhn hat die Vermutung ausgesprochen, dass man sich hier an galanten Elfenbein-Szenen inspiriert haben könnte.⁷³ Aber im Gegensatz zu den bisher gezeigten Lastern, die einen Rückgriff auf Formeln außerhalb der Ekphrasis aufweisen, ist es hier wahrscheinlicher, dass die Idee direkt aus dem Text rührt. Auch wenn wir in der Ekphrasis keinen konkreten Hinweis auf ein Liebespaar bekommen, impliziert die Textstelle, an der von Envies Blick gesprochen wird, einen Gegenstand, den sie schief und scheel ansehen kann: *Fors de travers en borgneiant*. Nichols meint, dass es sich bei dem Liebespaar sogar um zwei konkrete Personen handelt: den Dichter und die fleischgewordene Rose.⁷⁴ In späteren Handschriften verliert man an Interesse für die Beifügung eines Liebespaars, behält sich aber trotzdem imaginär einen Neid erregenden

⁷² Kuhn 1913, S. 55.

⁷³ Kuhn 1913, S. 55.

⁷⁴ Nichols 1992, S. 156.

Gegenstand bei. Sie wird oftmals mit einem zeigenden Gestus illustriert, was auf einen außerhalb des Bildfelds liegenden Gegenstand hindeutet (**Abb. 34**).

Es sei hier nur kurz auf eine der wohl originellsten Lösungen – allerdings auf der Schauseite - verwiesen: Das Titelbild von Ms. Egerton 1069 (**Abb. 11**) wurde so arrangiert, dass Envie, als Relief an der Gartenmauer, den Platz neben der Pforte erhält, wo ihr neidiger Blick direkt auf die Begrüßungsszene des Liebenden mit der schönen Oiseuse zielen kann. Leider konnte ich keine Einsicht in weitere Miniaturen der Handschrift vornehmen, um zu sehen, wie sich der Miniator Envie als ekphrastisches Portrait vorgestellt hat.

f.3: Rechte Spalte: “Cy sensuit tristesse” (Tafel V)

*Delez Envie auques prés iere / Tristece pointe en la maisiere
Mais bien paroît a sa color / Qu’ele avoit au cuer grant dolor
E sembloit avoir la jaunice / Si n’i feist riens Avarice
De paleté ne de maigrece / Car li esmais e la destrece
E la pesance e li enuiz / Qu’el sofroit de jorz e de nuiz
L’avoient mout faite jaunir / E maigre e pale devenir
(...)*

*Mout sembloit bien estre dolente / Car el n’avoit esté lente
D’esgratiner toute sa chiere / N’el n’avoit pas sa robe chiere
En maint leu l’avoit desciriee / Con cele qui mout iert irree
Si chevel tuit destrecié furent / E expandu par son col jurent
Qu’el les avoit trestoz deroz / De mautalent e de corroz
Si sachiez bien veriteument / Qu’el ploroit mout parfondement
Nus tant fust durs ne la veist / A cui grant pitié n’en preist
Qu’el se derompoit e batoit / E ses poinz ensemble hurtoit
(...)*

(Vers 291-338)

[Neben Neid war in der Nähe die Traurigkeit auf die Mauer gemalt; an ihrer Hautfarbe erkannte man wohl, dass sie einen großen Schmerz im Herzen hatte, sie schien die Gelbsucht zu haben, und auch Frau Geiz war mit ihr an Blässe und Magerkeit nicht zu vergleichen; denn die Unruhe und Todesangst, die Bedrückung und Sorge, die sie Tag und Nacht erlitt, hatten sie sehr gelb werden lassen und mager und bleich. (...) Sie schien auch wirklich sehr betrübt zu sein, denn sie hatte nicht gezögert, ihr ganzes Gesicht zu zerkratzen; auch ihr Kleid hatte sie nicht verschont: an vielen Stellen hatte sie es zerrissen wie jemand, der sehr verzweifelt war. Ihr Haar war ganz zersaust und lag herabfallend auf ihren Schultern; denn sie hatte es ganz zerwühlt vor Erbitterung und Kummer. Und wisset wahrheitsgemäß, dass sie bitterlich weinte: Niemand wäre so hartherzig, der sie sähe, den nicht großes Mitleid mit ihr ergriffe; denn sie zerriss und schlug sich, und stieß ihre Fäuste gegeneinander. (...)]

Als Frau in blauem Kleid mit ausgezacktem Halsausschnitt (wohl um anzudeuten, dass sie ihr Kleid zerrissen hat), wühlt Tristece mit beiden Händen in ihren langen, blonden Haaren. Sie ist das einzige Laster in der Wiener Handschrift, deren Nische am oberen Ende nicht

verschlossen ist. Mit keckem Gesichtsausdruck steht der Liebende vor ihrem Bild und zeigt mit dem Finger auf sie.

Schon in den frühesten Manuskripten wird der ekphrastische Vers aufgegriffen, wo von Tristeces zerwühltem Haar gesprochen wird (**Abb. 35**). Diesem Bild bleibt man während der gesamten Illustrations-Tradition treu. In einigen Handschriften artikuliert sie sich jedoch gemäß des letzten Verses durch verschiedene Handgesten (gegeneinander gedrückte Fäuste in Bibl. Nat. fr. 380 (**Abb. 36**) oder vor der Brust gefaltete Hände in Bibl. Nat. fr. 12595) anstatt in ihrem Haar zu raufen. Vereinzelte Exemplare zeigen Tristece, wie sie sich einen Dolch in den Leib rammt (**Abb. 37**), was Kuhn auf die zur Zeit der Psychomachia des Prudentius traditionellen Formen der Ira zurückführt, die sich als Desperatio z.B. an den Portalgewänden von Amiens und Nôtre-Dame zu Paris und Lyon erhalten haben.⁷⁵

f.4: Rechte Spalte: “Vieillesce” (Tafel VI)

*Après fu Vieillece portraite / Qui estoit bien un pié retraite
De tel come ele soloite estre / A poine qu’el se pooit paistre
Tant estoit vieille e redotee / Mout estoit sa biauté gastee
Mout estoit laide devenue / Toute sa teste estoit chenue
E blanche con s’el fust florie / Ce ne fust mie grant morie
S’ele morist, ne granz pechiez / Car toz ses cors estoit sechiez
De vieillece e aneientiz / Mout estoit ja ses vis flestiz
Qui fu jadis soés e plains / Or estoit toz de fronces pleins
Les oreilles avoit mossues / E toutes les denz si perdues
Qu’ele n’en avoit mais nes une / Tant par estoit de grant vieillune
Qu’el n’alast mie la montance / De quatre toises senz potence
(....)⁷⁶
Ele ot d’une chape forree
Mout bien, si con je me recors / Abrié e vestu son cors
Bien fu vestue chaudement / Car ele eüst froit autrement
Ces vielles genz ont tost froidure / Bien savez que c’est lor nature* (Vers 339-406)

[Danach war Frau Alter gemalt, die wohl um einen Fuß kürzer war, als sie sonst zu sein pflegt; darum konnte sie noch selber essen, so alt war sie geworden. Ihr Haupt war ganz ergraut und weiß, als stünde es in Blüten. Das wäre kein schwieriges Sterben gewesen, wenn sie gestorben wäre, und auch kein großer Schaden, denn ihr ganzer Körper war durch das Alter ausgetrocknet und verfallen. Ihr Gesicht war schon sehr welk, das früher glatt und voller gewesen war; jetzt war es ganz voll Falten. Ihre Ohren waren voller Haare, ihre Zähne hatte sie alle verloren, nicht ein einziger war ihr geblieben. Von so großem Alter war sie, dass sie die Entfernung von vier Klaftern nicht ohne Stock hätte gehen können. (.....) Mit einem gefütterten Mantel hatte sie, wie ich mich entsinne, ihren Körper sehr gut geschützt und

⁷⁵ Kuhn 1913, S. 55.

⁷⁶ hier folgt ein längerer Abschnitt über die Zeit.

bekleidet. Sehr warm war sie angezogen, denn sonst hätte sie gefroren: die alten Leute frieren schnell, Ihr wißt wohl, dass das ihre Art ist.]

Obwohl Guillaume in seiner Beschreibung genügend physischen Stoff für die Verbildlichung einer gebrechlichen, frierenden Frau anbietet, befanden einige Maler, dass ein Stock oder ein dicker Mantel nicht ausreicht, um das Alter der Ekphrasis entsprechend zu illustrieren. In einigen frühen Exemplaren des 13. und 14. Jahrhunderts findet sich ein alter Mann vor einem Kamin wieder, der seinen Fuß in das warme Feuer hält (**Abb. 38**). Kuhn hält fest, dass dieses Bild der Serie der an den großen Kathedralen Frankreichs und in den Kalendarien beliebten Monatsbildern entnommen ist, wo uns der Januar oder der Februar in dieser Weise entgegentreten.⁷⁷ Der Kamin hat sich in einigen Handschriften sogar bis ins 15. Jahrhundert erhalten (beispielsweise in Douce 332). Öfters tendiert man ab dem 15. Jahrhundert dazu, Vieillece wie im Text nur mehr mit einem Stock oder auf zwei Krücken darzustellen (**Abb. 39**). Die Wiener Handschrift verzichtet gänzlich auf Stock, Krücken und Kamin und setzt sie fröstelnd mit verschränkten Armen in ihre Nische. Über ihrem hellgrünen⁷⁸ Gewand trägt sie einen blauen Mantel. Der Liebende nimmt wieder die Rolle des sinnenden Betrachters ein und drückt die Arme gegeneinander, so dass seine Hände wie bei Frau Alter komplett unter den breiten Ärmeln verschwinden.

f.4: Rechte Spalte: “Cy est papelardie” (Tafel VII)

*Une image ot après escrite / Qui sembloit bien estre ypocrite
Papelardie iert apelee / C'est cele qui en recelee
Quant nus ne s'en puet prendre garde / De nul mal faire n'est coarde
El fait dehors le marmiteus / Si a le vis simple e piteus
E semble sainte creature / Mais soz ciel n'a male aventure
Qu'ele ne penst en son corage / Mout la ressembloit bien l'image
Qui faite fu a sa semblance / Qu'el fu de simple contenance
E si fu chauceie e vestue / Tot aussi con fame rendue
En sa main un sautier tenoit / Si sachiez que mout se penoit
De faire a Deu prieres faintes / E d'apeler e sainz e saintes
El ne fu gaie ne jolive / Ainz fu par semblant ententive
Dou tot a bones uevres faire / E si avoit vestu la haire
(....)*

(Vers 407-440)

[Daneben war ein Bild gemalt, das sehr scheinheilig aussah, Heuchelei war es genannt; das ist jene, die im Geheimen, wenn niemand es bemerken kann, nicht zu feige ist, alle Schlechtigkeiten zu begehen; nach außen aber spielt sie die Scheinheilige, hat ein frommes Gesicht und scheint ein heiliges Wesen zu sein, doch unter dem Himmel gibt es keine Untat,

⁷⁷ Kuhn 1913, S. 56.

⁷⁸ bei Hermann 1938: hellgrau, vgl. S. 123.

die sie in ihrem Herzen nicht ersinnen würde. Das Bildnis glich ihr sehr wohl, das ganz nach ihrem Aussehen gemacht war; denn sie war von bescheidener Haltung, trug Schuhe und Kleidung ganz wie eine Nonne. In ihrer Hand hielt sie einen Psalter; denn wisset, dass sie sich sehr bemühte, geheuchelte Gebete an Gott zu richten und alle Heiligen aufzurufen. Sie war nicht fröhlich noch vergnügt, sondern war zum Schein ganz darauf bedacht, gute Werke zu tun; und deshalb hatte sie ein Bußkleid angetan. (...)]

Für die Illustration von Papelardie griffen etliche Maler vom 14. bis ins 16. Jahrhundert auf die letzte Textpassage zurück, in der sie als Nonne mit einem Psalter in der Hand beschrieben wird. In Bibl. Nat. fr. 12595 hält sie zusätzlich einen Rosenkranz in der Hand (**Abb. 40**). Eine Reihe von Manuskripten zeigt eine Nonne vor einem Altar kniend, obwohl dieser in der Erzählung nicht vorkommt (**Abb. 41**). Manchmal wendet die Betende dem Betrachter das Gesicht zu, wie in Bibl. Nat. fr. 378, wo sie noch dazu mit ihrem Finger auf sich aufmerksam macht. (**Abb. 42**). Kuhn sieht hier eine Anlehnung an *le pécheur et l'hypocrite*, wie sie zum Beispiel in den *Sommes le Roi* dargestellt werden. Eine ist tief ins Gebet versunken, während die andere sich umschaute und den Zeigefinger erhebt.⁷⁹ In einigen Miniaturen erhält der Altar Anbetungsgegenstände (ein Kreuz in Douce 332), anderwärtig bleibt er leer. Einige Handschriften lassen Papelardie statt vor einem Altar vor einem Kreuz ihre Gebete verrichten (**Abb. 43**).

Auch in der Wiener Handschrift wird das Laster durch ein über den Kopf gezogenes, blaues Bußkleid und einen Psalter, den sie in ihren Händen hält, als Nonne ausgewiesen. Ohne weitere, textfremde Attribute wird sie kniend in ihre zu allen drei Seiten verschlossene Nische „hineingepresst“. Der Liebende, diesmal mit abgesetzter Mütze, zeigt auf sie. Es sieht fast so aus, als würde er beim Anblick des Lasters erschrecken.

f.5: Linke Spalte: “Povreté” (Tafel VIII)

*Portraite fu au derrenier / Povreté, qui un seul denier
N'eüst pas, s'el se deüst pendre, / Tant seüst bien sa robe vendre,
Qu'ele estoit nue come vers / Si lit tens fust un poi divers
Je cuit qu'ele acorast de froit / Qu'el n'avoit qu'un viez sac estroit
Tot plein de mauvais paletiaus / C'estoit sa cote e ses mantiaus
El n'avoit plus que afubler / Grant loisir avoit de trembler
Des autres fu un poi loignet / Com povres chiens en un coignet
Se cropoit e atapissoit / Car povre chose, ou qu'ele soit
Est toz jorz honteuse e desquite.
(....)*

(Vers 441-462)

⁷⁹ Kuhn 1913, S. 56.

[Zuletzt war die Armut dargestellt, die nicht einen Heller bekäme, und wenn sie sich aufhängen sollte und ihre Kleider noch so gut zu verkaufen verstünde, denn sie war nackt wie ein Wurm. Wenn das Wetter etwas kälter wäre, würde sie, glaube ich, vor Kälte sterben, denn sie hatte nur einen alten engen Sack, voller schlechter Flicken: und der war ihr Mantel; mehr hatte sie nicht anzuziehen. Viel Gelegenheit hatte sie, zu zittern. Von den anderen war sie ein wenig entfernt; wie ein armer Hund in einer Ecke kauerte sie und duckte sich; denn die Armut ist, wo sie auch sei, immer verachtet und voller Scham (...).]

Seit dem 13. Jahrhundert wird Povreté dem Text entsprechend von den übrigen Lastern abgesondert dargestellt. Am liebsten wird sie fröstelnd und in zerrissener Bekleidung auf einen kleinen Erdhügel gesetzt oder sie irrt völlig hilflos im Garten herum. (**Abb. 44**). Im Philadelphia-Exemplar wohnen alle Laster in prunkvollen Häuschen, während Povrétes Behausung nur aus einem kaputten Dach und ein paar grauen Ziegelsteinen besteht (**Abb. 45**). Teilweise wird sie sogar als Obdachlose ausgewiesen, die ihr ganzes Hab und Gut in ein paar Säcken mit sich herumträgt, wie zum Beispiel in der Getty-Handschrift, wo ihr noch zusätzlich ein paar Hunde zur Seite gestellt werden (**Abb. 46**).

Im Wiener Exemplar konzentriert sich der Maler wieder auf die entsprechende Umsetzung der Physiognomie und der Kleidung der Figur: Povreté kauert *wie ein Hund* in zerrissenem, braunem, mit Flickstücken besetztem Kleid und weißer Mütze auf der rechten Seite der Ecke ihrer Nische. Ihre Arme hält sie gekreuzt um ihre Brust, wohl um anzudeuten, dass ihr durchlöcherter Gewand sie nicht vor der Kälte zu schützen vermag. Die Physiognomie und Handhaltung des Liebenden auf linker Seite entspricht ganz der von Frau Armut. Beiden ist durch Mimik und Gestik das Unbehagen gleichermaßen einverleibt worden.

Der Vergleich mit dem Text sowie mit anderen Rosenroman-Handschriften ergibt für die Illustration der Lasterpersonifikationen in Codex 2568 folgende Beobachtungen:

Wie Kuhn aufzeigen konnte, beginnt man am Anfang der Illustration, sich willkürlich an Elementen sakraler Kunst des 13. Jahrhunderts zu bedienen, die teilweise sogar bis ins 15. Jahrhundert „mitgeschleppt“ werden. Am Anfang des 15. Jahrhunderts kommt es großteils zu einer Wende, die sich durch eine „textgetreue“ Illustrationsweise auszeichnet. Die Illustratoren achten ab diesem Zeitpunkt vermehrt auf die Beschreibungen, anstatt sich auf ein kollektives Repertoire bildnerischer Errungenschaften zu stützen, wobei auch hier in einigen Handschriften auffällige Diskrepanzen zu den Beschreibungen zu verzeichnen sind - es wird weiterhin vermischt, kopiert, erfunden (was vor allem die ausgewählten Beispiele von Covoitise und Avarice veranschaulichen sollten). Falls der Text tatsächlich berücksichtigt wird, konzentrieren sich die Illustratoren auf die korrekte Umsetzung der Attribute,

Gesichtszüge oder Gesten der Figuren. Wenn auch einige Laster stark gestikulieren, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen oder mit ihrer Mimik der ekphrastischen Beschreibung nachkommen wollen, bleiben sie dabei aber immer Bilder ersten Grades.

Anders verhält sich der Meister des Wiener Rosenromans. Er verzichtet auf alle Nebensächlichkeiten und reduziert die Allegorien auf das Wesentliche des Textes. Er ist in der Lage, das Alter auch ohne Krücken, die Armut auch ohne ärmliche Behausung, den Neid auch ohne „Neid erregende Objekte“ darzustellen, indem er sich speziell auf Mimik und Gestik der Figuren konzentriert. Die minimale Anzahl an Attributen, die wir in der Wiener Handschrift vorfinden, sind alle Komponenten des Textes – als Ausnahme ist nur die Truhe bei der Darstellung von Covoitise zu nennen, auf die kaum eine Handschrift seit dem frühen 14. Jahrhundert verzichten konnte. Falls in den Beschreibungen Verse über die Kleidung der Figuren vorkommen, wurden diese präzise umgesetzt – man beachte die exakte Wiedergabe in Farbe und Stoff des Mantels von Vieillece, das ausgezackte Kleid von Tristece oder die auf der Querstange angebrachten Kleider in der Nische von Avarice. Bei einigen Lastern entspricht die Darstellungsweise des Miniators durchaus der Tradition (speziell die Illustration von Tristece, Avarice und Papelardie findet man in dieser Weise in Handschriften vom 14. bis ins 15. Jahrhundert in hoher Anzahl wieder), andererseits überrascht er bei anderen Lastern, wenn er eine komplett eigene Umsetzung entwickelt, die sich in dieser Form in keinem anderen Exemplar auffinden lässt, was vor allem die einzigartigen Darstellungen von Vieillece und Povreté bezeugen.

Alle Laster tragen individuell ausgeprägte, feine Gesichtszüge und gestikulieren auf unterschiedliche Art mittels ihren Händen: Haine und Povreté kreuzen ihre Hände, Vilanie, Covoitise und Avarice greifen an ihre Hüften, Envie verschränkt ihre Arme, Tristece erhebt ihre Hände, um in ihren Haaren zu raufen. Eine ungewöhnliche Geste findet sich bei Vieillece, die ihre Arme aneinander presst, so dass ihre Hände unter den Ärmeln verschwinden. Nur die Gesten von Avarice, Tristece und Papelardie liegen in Guillaumes Beschreibung begründet, im Gegensatz zu den Gesten der übrigen Laster, die sich in dieser Form im Text selbst nicht wieder finden.

Was die Wiener Handschrift von allen übrigen absondert, ist die individuelle Darstellung des Liebenden neben jeder einzelnen Lasterpersonifikation. Damit löst der Meister des Wiener Rosenromans das ein, was die Lebhaftigkeit epideiktischer Dichtung Guillaumes, die Mimesis in ihr Gegenteil verkehren soll, so maßgeblich kennzeichnet. Sein jüngeres Ich steht im Zentrum der Rezeption, nur von seiner Sichtweise und seinen ethischen Grundsätzen ausgehend, werden die Bilder dem Betrachter vermittelt. Dabei steht das Voyeuristische im

Brennpunkt der Narration. In seiner deiktischen Funktion als Zeigefigur, die auf die Figuren hinweist, wird der Liebende gleichermaßen zur Identifikationsfigur für den Betrachter (bzw. den Leser) wie zum Beispiel Rücken- oder Zeigefiguren in Bildern aus dem Tre- und Quattrocento. Dazu meint Nichols: “By translating the descriptions of gazing into the act of gazing, the illuminations oblige the reader to perform the actions of the Lover, described by the text as looking at the portraits, and of the narrator who actually describes and comments them. By this gesture, the reader’s own performative experience imitates, and confirms, the Rose’s bipartite narrative economy.”⁸⁰ Aber was passiert, wenn derjenige, der die Bilder beschreibt und kommentiert, plötzlich in den Miniaturen auch wirklich zu sehen ist? Es besteht prinzipiell nur ein gradueller aber immens wichtiger Unterschied zwischen den Bildern des Wiener Rosenromans zu jenen Manuskripten, die auf die Darstellung des Liebenden verzichten: Wir sehen nicht nur *was* er sieht, sondern zusätzlich *wie* er sieht. Wir betrachten nicht mehr ein Bild, sondern vielmehr ein Bild, das zeigt, wie jemand ein Bild betrachtet. Damit hebt der Maler die Lasterpersonifikationen auf eine andere Realitätsstufe, sie werden hier wirklich zu Bildern zweiten Grades. Die immer wieder in der Literatur bezeichneten *Nischen* ähneln viel mehr Schau- oder Guckkästen, die neben der Abbildung des Liebenden enorm dazu beitragen, die Figuren aus der primären Ebene der Erzählung – also der Traumebene – auf eine andere Stufe zu stellen. Die Figuren muten wie gerahmte Ausstellungsstücke an, die Guillaumes jüngeres Ich eingehend betrachtet.

Ich habe drauf hingewiesen, dass der Liebende neben den Darstellungen der Lasterpersonifikationen eine Ausnahme innerhalb der Tradition darstellt. Doch gibt es einige Manuskripte, die bei vereinzelt Lasterdarstellungen den Liebenden dazugemalt haben. Nichols weist auf die Handschrift Ms. 132 der Pierpont Morgan Library (**Abb. 47**), die nur bei der Darstellung von Envie das Laster und den Liebenden gegenüberstellt. Envie sitzt auf einem Sessel und stützt ihren Kopf in die Hand, während der Liebende mit dem Finger auf sie zeigt. Das Buch in seiner Hand weist ihn eindeutig als Autor-Ich aus, obwohl eigentlich Guillaumes jüngeres Ich, also der aktive Held, ihr Bild betrachten müsste. Warum der Autor nur bei Envie dargestellt wird, sieht Nichols im Text begründet: Die Erzählung evoziere die Person des Autors, da sie Deskription und Reaktion vereint, wobei diese voneinander getrennt werden.⁸¹ Erst nachdem Envie mit all ihren Fehlern beschrieben wird (*Après refu portraite Envie*), reagiert Guillaume auf ihr Portrait (*Lors vi qu’Envie en la pointure*). Indem die Miniatur die Reaktion des Autors aufgreift, würde auch unserer eigener Voyeurismus

⁸⁰ Nichols 1992, S. 151.

⁸¹ Nichols 1992, S. 153.

geweckt werden: „as a desire to see and know more than the image conveys“⁸² Das Blatt der Pierpont Morgan Library eignet sich als hervorragendes Beispiel, um den Unterschied zur Wiener Handschrift zu demonstrieren. Trotz der Gegenüberstellung von Betrachter und „Bild“, gelingt es dem Künstler von Ms. 132 nicht, Envie als Bild zweiten Grades auszuweisen. Zwei Personen stehen sich im gleichen Seinsmodus gegenüber. In der Wiener Handschrift vollzieht sich hingegen ein Wechsel im Seinsmodus: Der Unterschied zwischen „Leben“ und Kunst wird durch den architektonischen Rahmen als ästhetische Grenze bedingt, wobei mit „Leben“ hier selbst ein hierarchisch differenzierter Modus als (Traum)Bild gemeint ist. Anders als in Ms. 132 gibt es zwischen Betrachter und Gegenstand keinen Blickkontakt - rechts steht die „Welt des aktiven Helden“, links die „Welt der Allegorien“ jeweils für sich. Dabei werden die zwei Welten trotzdem durch die verschiedenen Reaktionen des Liebenden aufeinander bezogen, aber niemals soweit, dass sich die Modi im Sein miteinander verweben. Wie bei den Lasterpersonifikationen besticht die Darstellung des Helden durch seine ausgeprägte Physiognomie sowie seine teils imitierenden, teils kommentierenden Gesten, womit der Meister des Wiener Rosenromans meines Erachtens weit über das Voyeuristische und Identitätsstiftende der Erzählung hinausgeht.

4.2. Das Paradox von Lebendigkeit und Starrheit: Tableaux vivants als formale Vorlage (?)

Zur kategorialen Differenz wird der Unterschied zwischen erstem und zweitem Register erst durch den architektonischen Rahmen und in einem nächsten Schritt durch die Inszenierung der Figuren, die zwischen lebendig und tot sein oszillieren. Der durchgehende Akzent auf Physiognomie und Gestik verschafft den Wiener Lasterpersonifikationen einen sehr hohen Grad an Lebendigkeit (der sich in seiner Deutlichkeit noch stärker im Originalexemplar zeigt, als es die reproduzierten Bilder zulassen). Paradoxerweise wird der Grad an Lebendigkeit durch dasselbe Mittel ins Gegenteil verkehrt, aus der er sich speist: Der Blick der Figuren, der stets ins Leere zielt, die beklemmende Einschreibung der Figuren in ihre Nischen (Haine, Envie, Papelardie und Povreté stoßen mit dem Kopf an die Decke ihrer Nischen, Vilanie und Covoitise sind an ihre Konsolen gefesselt) und speziell die Gesten, die wie eingefroren wirken, verleihen den Figuren eine Starre, die in hartem Kontrast zu ihrer lebendigen Mimik steht. Hinzu kommt, dass der Maler teilweise Gesten verwendet, die eigentlich der Bewegung,

⁸² Nichols 1992, S. 154.

der Motorik angehören. Nehmen wir zur Verdeutlichung als erstes Beispiel Povreté und Covoitise: Die gekreuzten Hände bei Povreté sollen veranschaulichen, dass sie friert, dass ihr löchriges Gewand nicht im Stande ist, sie vor der Kälte zu schützen. Es könnte sich aber auch um den spezifischen Vers handeln *Grant loisir avoit de trembler* (Viel Gelegenheit hat sie zu zittern), den sich unser Maler hier herausnimmt. Das Zittern, ein Vorgang, der eigentlich bewegt ist – wenn auch minimal – verkommt hier zur Starre und wird eingefroren, wie bei einer Fotografie, die trotz ihrer Fähigkeit, einen bewegten und lebendigen Moment in seiner Flüchtigkeit einzufangen, keine Bewegung und keine Dynamik vermitteln kann. Auch Covoitise wird in einem dynamischen Moment festgehalten. Anstatt das Laster sitzend oder stehend vor ihren Schätzen zu präsentieren, wie es die meisten Illuminatoren pflegten, wird sie in der Wiener Handschrift in Aktion gezeigt. Genau dieselbe Beobachtung lässt sich bei Tristece machen, wobei hier nicht vergessen darf, dass eine sich in den Haaren raufende Frau das gängige Muster seit dem 14. Jahrhundert innerhalb der Tradition darstellt. Die Gesten aller anderen Laster tragen „von Natur aus“ einen starren Charakter. Einzig Avarice befindet sich in einer Grauzone. Es ist nicht ganz offensichtlich, ob sie dabei ist, ihren Geldbeutel zu zuschnüren, wie es der Text besagt, oder sich lediglich an ihm festkrallt, wobei meine Beobachtungen eher zu Letzterem tendieren.

Ungeachtet dessen, ob die Laster nun in Aktion eingefroren werden oder sich *bloß* in ihrer starren Haltung präsentieren, steht ihre Unbewegtheit stets im Widerspruch zu ihrer überaus lebendigen Physiognomie.

Tableaux vivants: Geschichte und philosophische Bild - Idee

„ Die Täuschung ist ein Irrthum, indem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemäld vergessen, dass es blos die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dies geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, dass wir dabey vergessen, dass das, was wir sehen blos Nachahmung ist, und die Schauspieler wirklich für Personen halten, die sie vorstellen“.⁸³

Kaum zwanzig Jahre vor Johann Sulzers Theorie, in der sich in der Täuschung die Wirkung der Kunst erfüllt, ist eine Kunstform entstanden, von der man meinte, endlich die Entstehung der „wahren Malerei“ gefunden zu haben. Die Rede ist von den *Tableaux vivants*, oder laut

⁸³ Sulzer 1777, S. 157, Zit. nach Bättschmann 1992, S. 237.

deutscher Bezeichnung den Lebenden Bildern. Ihr Bestreben offenbart sich schon allein durch ihre Bezeichnung: Es geht um die Verlebendigung von gemalten Szenen und Personen. Da sie formal als auch inhaltlich mit ihrer doppelten Programmatik von lebendig und bildhaft sein eine hohe Affinität zu den Lasterdarstellungen der Wiener Handschrift aufweisen, soll ihre Geschichte und philosophische Bild-Idee auf den nächsten Seiten in kurzer Form erläutert werden.⁸⁴

Vorformen des Tableau vivant reichen bis in die Antike zurück, für die allerdings bislang keine Untersuchung vorliegt.⁸⁵ Im christlichen Abendland werden Tableaux vivants seit Beginn des 14. Jahrhunderts sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Zusammenhang erwähnt.⁸⁶ Die frühesten Quellen berichten von tableau-ähnlichen, stummen Szenen, die durchwegs im kirchlichen Kontext standen.⁸⁷ Es handelte sich um Passionsprozessionen und Mysterienspiele, die Stationen aus der Leidensgeschichte sowie Szenen des Testaments entweder durch lebende Personen oder in Bildwerken zeigten. Italien nimmt eine Vorreiterrolle in der Entwicklung der Lebenden Bilder ein. Hier wurde die Heilsgeschichte „eingefroren“ und zur Pantomime umgestaltet.⁸⁸

Mobile Lebende Bilder entstanden bei Festumzügen in Italien und nördlich der Alpen. Das Thema der christlichen Weltgeschichte wurde bald zu heidnisch-profanen Motiven erweitert. Bei den so genannten *Trionfis*, die sich in Italien seit Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelten, fuhren große Triumphwägen mit Aufbauten in der Form von Schlössern, Tempeln oder Bergen mit lebenden Menschen durch die Straßen. Die Herrschaftsspiele hatten das Ziel, nach einem erfolgreichen Kampf den Sieger mit einem Festzug zu feiern und zeigten allegorische Gestalten der Antike, der Mythologie und des Christentums. Das Volk war das Zielpublikum, das von der Größe ihres Herrschers beeindruckt werden sollte.⁸⁹ Meist waren bildende Künstler mit der Ausstattung der jeweiligen Bühnen beschäftigt. Timothy Verdon nennt Guido Mazzoni für Modena und Neapel, Leonardo da Vinci für Mailand.⁹⁰ Das früheste Beispiel für einen derartigen Triumphzug ist nach Sara Mamone vermutlich der Einzug König Alfonsos von Neapel im Jahr 1443, der nach der Schlacht gegen die Anjovinische Partei

⁸⁴ Ich beziehe mich in meinen Ausführungen zur philosophischen Bildidee auf den grundlegenden Aufsatz von Barck 2009. Eine historische Einleitung hat Jooss 1999 vorgelegt.

⁸⁵ Ephemere Feste bildeten den entsprechenden Rahmen, vgl. Lammel 1986, S. 227 oder Köhler 1996, S. 77, S. 121ff.

⁸⁶ Jooss 1999, S. 28.

⁸⁷ Creizenach 1893, Bd. I, S. 303.

⁸⁸ Kindermann I 1957, S. 328.

⁸⁹ Jooss 1999, S. 32-33.

⁹⁰ Verdon 1978, S. 8-9.

siegreich in seiner Hauptstadt gefeiert wurde.⁹¹ Allegorien wurden aber nicht nur bei Triumphzügen dargestellt. Weltberühmt waren beispielsweise die Festlichkeiten des Pietro Riario 1473 in Rom. Jacob Burckhardt berichtet von lebenden Statuen in Nischen, auf und an Pfeilern, die sich dann doch mit Gesang und Deklamation als lebend erwiesen.⁹²

Zum anderen – vorzugsweise in den nördlichen Ländern – erhielten die frühen Tableaux vivants bei Fürsteneinzügen eigene feste Bühnen, an denen der Fürst mit seinem Gefolge sowie alle anderen Betrachter vorbeizogen.⁹³ Im französisch-burgundischen Raum wurden seit Anfang des 14. Jahrhunderts lebende Personen zu Bildern formiert, die wenig später auch in Frankreich, in den Niederlanden und in England zum festen Programm gehörten. In allen nordischen Ländern glichen sich die Darstellungen formal als auch inhaltlich, was durch enge politische Verflechtungen der Höfe dieser Gebiete erklärt werden kann.⁹⁴

In den Niederlanden veranstalteten seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die so genannten *Rederijker* (Mitglieder der „Kameras von Rethorica“) im Zusammenschluss mit der Lukas-Gilde die triumphalen Einzüge.⁹⁵ Heinz Kindermann erwähnt bedeutende Maler, wie zum Beispiel Hugo van der Goes oder Pieter van Aelst im Zusammenhang mit der sehr aufwendigen Ausstattung der Lebenden Bilder.⁹⁶ Beim Einzug Philipp II. in Antwerpen 1549 berichtet man von mehreren Monaten Vorbereitungszeit, 895 Zimmermännern, 234 Maler, 16 Holzschnitzern, etwa 500 weiteren Arbeitern und 137 Darstellern.⁹⁷ Weiter Beispiele von solch pompösen Einzügen listen George Kernodle und Zimmermann auf.⁹⁸

Als Vorlage für die Inszenierung griff man auf die ganze Breite des literarischen, artistischen und populären Wissens zurück, aber auch eigens entwickelte Themen, die speziell die Stadt oder den Fürsten betrafen, gehörten zum szenischen Repertoire. Das bedeutendste Merkmal der Spektakel waren die Bühnen. Diese waren durch drei Seiten verschlossen und gaben nur nach vorne den Bildkasten frei, so dass die Tableaux vivants nur von einer Schauseite alleine betrachtet werden konnten. Ein Vorhang oder eine Tür konnte die gesamte Szene bedecken, in Anlehnung an die Verhüllungen von Bildern in Kirchen, wie Kernodle festhält.⁹⁹ Vor jeder Bühne erläuterten entweder Schrifttafeln, Pantomimen oder ein Vortragender die Szenen. „Le

⁹¹ Mamone 1981, S. 182.

⁹² Burckhardt 1934, S. 236.

⁹³ Jooss 1999, S. 34.

⁹⁴ Zum Nutzen dieser aufwendig gestalteten Entrées vgl. Jooss 1999, S. 34-36.

⁹⁵ Jooss 1999, S. 35.

⁹⁶ Kindermann II 1959, S. 232.

⁹⁷ Kernodle 1944, S. 60f.

⁹⁸ zum Beispiel der Einzug Philipp des Guten in Brügge 1440, der Einzug Philipp des Schönen 1494 in Brügge oder der Einzug von Franz von Anjou in Antwerpen, vgl. Kernodle 1989, S. 246, Kindermann II 1959, S. 213 f.

⁹⁹ Kernodle 1944, S. 246.

spectateur passait devant, en se promenant, comme s'il visitait une galerie des tableaux"¹⁰⁰, beschreibt Bapst das Gesamtbild der Inszenierungen. Ein seltenes Beispiel in der Geschichte der Lebenden Bilder bis ins 18. Jahrhundert ist die Anlehnung an ein konkretes Kunstwerk: Während des Herrschereinzuges Philipp des Guten 1458 in Gent wurde der Genter Altar der Gebrüder Van Eyck von der Rhetorik Gilde zum Vorbild genommen.¹⁰¹

Eng verwandt mit den Fürsteneinzügen waren die seit dem 15. Jahrhundert in den Niederlanden praktizierten „Spelen van Sinne“, allegorische Sinnspiele, in dessen Verlauf lebende Darsteller allein oder in Gruppen stumme Symbolgestalten formierten, die unter anderem mit Pantomimen erklärt wurden.¹⁰² Ein fester Bühnenrahmen mit einem reich verzierten Portal präsentierte die Tableaux vivants als abgeschlossenes Bild. Birgit Jooss weist auf die enge Emblematisierung jener Zeit hin: Das Schauspiel übersetzte Bild und Text des Sinnbildes in ein lebendig bewegtes Spiel.¹⁰³

In seiner Hochphase im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert war das Tableau vivant vor allem ein Gesellschaftsspiel höherer Kreise während geselliger Abende, aber auch ein speziell im Theaterwesen sehr beliebtes Stilmittel. Als damals bereits erklärte Performancekunst mündete die theatralisch-malerische Inszenierung und Kostümierung im Pathos des Erhabenen als ästhetische Leerform der Spätromantik und des Historismus.¹⁰⁴

Obwohl die frühen Formen der Tableaux vivants nicht in direktem Zusammenhang mit den Lebenden Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts stehen, zeigt sich eine enge Affinität zur philosophischen Bild-Idee. Am eindringlichsten nachvollziehbar wird die Kunstform in Johann Wolfgang von Goethes 1809 veröffentlichtem Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Hier werden vier Gemäldedarstellungen geschildert, die sämtlich in Weimar nachgestellt wurden. Sie thematisieren Stillstellung des Diskurses im Bild, um dadurch die Differenz von Kunst und Wirklichkeit zu problematisieren. Als sich Ottilien auf Veranlassung des Architekten in die Himmelsgöttin verwandelt, wird folgendes über das Arrangement berichtet:

„Als der Vorhang sich hob, war Charlotte wirklich überrascht. Das Bild, das sich ihr vorstellte, war so oft in der in der Welt wiederholt, dass man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte. Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge. Der

¹⁰⁰ Bapst 1893, S. 85.

¹⁰¹ Jooss 1999, S. 37. Sie weist auf eine gute Abhandlung von Smith 1989, bei dem der historische Hintergrund sowie die Ikonografie nachgelesen werden kann.

¹⁰² Jooss 1999, S. 38, Kernodle 1944, S. 111-128.

¹⁰³ Mehr zu den „Spelen van Sinne“ vgl. Jooss 1999, S. 38, Kernodle 1944, S. 111-128.

¹⁰⁴ Barck 2009, S. 66.

ganze Raum war eher nächtlich als dämmernd und doch nichts undeutlich im Einzelnen der Umgebung. Den unübertrefflichen Gedanken, dass alles Licht vom Kinde ausgeht, hatte der Künstler durch einen klugen Mechanismus der Beleuchtung auszuführen gewusst, der durch die beschatteten, nur von Streiflichtern erleuchteten Figuren im Vordergrunde zugedeckt wurde. Frohe Mädchen und Knaben standen umher, die frischen Gesichter scharf von unten beleuchtet. (...) Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stelle eingeschlafen, so dass nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren. In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. (...) Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hatte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgendetwas bewegen; er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. Unglücklicherweise war niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte. Der Architekt allein, der als langer, schlanker Hirt von der Seite über die Knienden hereinsah, hatte, obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuss. (...) Charlotten erfreute das schöne Gebilde, doch wirkte hauptsächlich das Kind auf sie. Ihre Augen strömten von Tränen (...). Ottilien war in ihrer halb theatralischen Lage bisher die größte Beruhigung gewesen, dass außer Charlotten und wenigen Hausgenossen niemand dieser frommen Kunstnummerei zugesehen hatte. Sie wurde daher einigermaßen betroffen, als sie in der Zwischenzeit vernahm, es sei ein Fremder angekommen, im Saale von Charlotten freundlich begrüßt. (...) Sie erkannte ihn nicht, aber sie glaubte die Stimme des Gehülfen aus der Pension zu hören. Eine wunderbare Empfindung ergriff sie. (...) Wie im zackigen Blitz fuhr die Reihe unter Freuden und Leiden schnell vor ihrer Seele vorbei und regte die Frage auf: „Darfst du ihm alles bekennen und gestehen? Und wie wenig wert bist du, unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muss es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken?“ Mit einer Schnelligkeit, die keinesgleichen hat, wirkten Gefühl und Betrachtung in ihr gegeneinander. Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich in Tränen, indem sie sich zwang, immerfort als ein starres Bild zu erscheinen; und wie froh sie war, als der Knabe sich zu regen anfang und der Künstler sich genötigt sah, das Zeichen zu geben, dass der Vorhang wieder fallen sollte!“¹⁰⁵

¹⁰⁵ Goethe 1997, S. 168-170.

Was Goethe hier beschreibt, ist das Nachstellen von Gemälden durch Personen und Gegenständen, so dass die Inszenierung das gemalte Bild in die lebendige Körperlichkeit und die Realräume der Zuschauer übersetzte. Die Vorzüge der Lebenden Bilder offenbaren sich in jenem Gesellschaftsspiel, wenn *Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick alles übertrifft, was je ein Maler dargestellt hat*. Durch Nachahmung des Gemalten, sollte das Tableau vivant sein Publikum in Erstaunen setzen, indem es wie ein Gemälde wirkt und sich dabei gleichzeitig lebendiger Körper bedient.¹⁰⁶ Eine gelungene Performance beurteilte man nicht nur nach Kostümierung und der figurativen Anordnung in enger Anbindung an die Bildvorlage, sondern auch in der Erzeugung einer starken Gefühlsstimmung: Ein außerordentliches Tableau vivant war demnach eines, das das Gemälde im Ausdruck übertreffen, die dort angelegten seelischen Empfindungsreize steigern und sie gewissermaßen dem Körper des Darstellers einverleiben konnte.¹⁰⁷

Das Publikum im 18. und 19. Jahrhundert begrüßte die Entstehung der *lebendigen Kunst*. Das Postulat der Mimesis wurde vermeintlich mit einem Schlag erfüllt. Indem sich Lebendiges an die Stelle der toten Abbildung von Lebendigem setzte, war die störende Kategorie der Täuschung plötzlich ausgeräumt.¹⁰⁸ Das ursprüngliche Bildzeichen wurde für den Betrachter zu einem konkreten Körper unter anderen Körpern, womit sich seine Rezeptionshaltung radikal änderte. Statt auf ein Zeichen zu blicken, das auf sich selbst verweist, stand plötzlich eine lebende Person vor dem Betrachter, die Teil eines sozialen Kontexts war.

In Goethes *frommer Kunstmummerei* geschieht jedoch alsbald etwas, das den Frohsinn des Publikums in Gefahr bringen und das Scheitern der Aufführung herbeiführen könnte. Als Ottilien den Gehülfen aus der Pension entdeckt, kann sie ihre Emotionen nicht mehr unter Kontrolle halten und muss sich fortan dazu zwingen, wie ein starres Bild zu erscheinen. Erst als der Knabe, freilich in seiner kindlichen Unbefangenheit, sich zu regen beginnt, als natürliches Zeichen menschlichen Lebens, ist sie von ihrer Qual befreit und die Darstellung kann endlich abgebrochen werden. Hier zeigt sich der Hauptgrund für den Niedergang der Tableaux vivants schon kurz nach ihrer Blütezeit: Im privaten bis halbprivaten Kontext der bürgerlichen Salons waren die Lebenden Bilder zur Gänze durch ihre Sprach- und Bewegungslosigkeit gekennzeichnet.¹⁰⁹ Die daraus resultierende, nicht aufzulösende Paradoxie aus Lebendigkeit und Künstlichkeit wurde in Kauf genommen, denn ohne

¹⁰⁶ Barck 2009, S. 70.

¹⁰⁷ Barck 2009, S. 68.

¹⁰⁸ Barck 2009, S. 70.

¹⁰⁹ Barck 2009, S. 70. Die Tableaux vivants der Theateraufführungen hingegen waren nur durch eine kurze Bewegungslosigkeit gekennzeichnet, die nie solange dauerte, als dass der Zuschauer die Handlung des jeweiligen Stücks aus den Augen verloren hätte.

eindeutigen Bezug zum nachgestellten Gemälde war die Performance ohne Bedeutung. Dennoch scheiterte der Verlebendigungsversuch an dieser spezifischen Abhängigkeit, so dass am Anfang des 20. Jahrhunderts die Lebenden Bilder kaum mehr praktiziert wurden.¹¹⁰

„Das Zwielfichtige ging im Vergnügen der Betrachter unter, hier die Kunst zur vollen Präsenz des Lebendigen gebracht zu haben: Wenn das Lebendige in den Tableaux vivants nur unter der Bedingung die Kunst zur Natur erheben kann, dass es sich selbst zur eigentlichen „nature morte“ zusammenstellt, zeigt es nur zu Genüge, wie wenig es seine eigene Natur erkannt hat. Denn im lebenden Bild wird die keineswegs harmlose Täuschung durch die Kunst durch die härtere Täuschung des Lebendigen über sich selbst ersetzt, die es darin manifestiert, dass es auf sich die „todte Vorstellung“ von Bildern überträgt. Daher wohnt dem zunächst komischen Versuchen des Lebendigen, sich zum Bild zu machen, Tragik inne.“¹¹¹

Im Vergleich der Tableaux vivants, ihrer Geschichte sowie philosophischen Bild-Idee, mit den allegorischen Darstellungen des Wiener Rosenromans, stechen einige Parallelen ins Auge, die ich im Folgenden punktuell auflisten möchte:

(1)*Formale Ähnlichkeiten der Architektur*: Die Form der Nischen von Haine, Avarice, Envie, Vieillece und Povreté erinnert von der Beschreibung her stark an die Schau- oder Bildkästen der *Rederijkas* (**Abb. 48**). Beide sind von drei Seiten verschlossen, so dass nur die Vorderseite den Blick auf die „Inszenierung“ freilegt. Dabei gleicht das Gesamtbild in der Wiener Handschrift als auch bei den stationären Tableaux vivants der nördlichen Länder einer *Galerie des Tableaux* (**Abb.49**).

(2)*Ähnlichkeiten des Helden mit dem Expositor*: Der Held agiert wie der Erklärer, der den Tableaux vivants beigestellt wurde, um die Szene für das Publikum verständlich zu machen. Dies geschieht einerseits mittels dem Zeigegestus, der eine besondere Funktion für die Rezeptionsästhetik der Miniaturen erfüllt: Er beteiligt den Betrachter an einem Kommunikationsvorgang, an dem er eigentlich nicht beteiligt ist. Claude Gandelman hat darauf hingewiesen, dass die Geste der Hand und des Fingers (des Zeigefingers, den er mit *index* bezeichnet) vor dem 15. Jahrhundert so gut wie nicht vorkommt und nach 1490 immer seltener wird.¹¹² Er erweist sich als besondere Eigenheit am Anfang der Renaissance in Italien und findet seine theoretische Basis für die Malerei in Leon Battista Albertis *Della Pittura*: „In

¹¹⁰ Ausnahmeerscheinungen finden sich im Film, vgl. Barck 2009, S. 66.

¹¹¹ Bättschmann 1992, S. 251.

¹¹² Gandelman 1992, S. 73.

einer istoria möchte ich jemanden sehen, der uns aufmerksam macht und auf das verweist, was hier geschieht, oder der mit seiner Hand winkt, um uns zum Hinschauen zu veranlassen, oder der mit wütendem Gesicht und blitzenden Augen droht, dass niemand näher kommen möchte, oder der auf irgendeine Gefahr oder ein Wunder verweist oder der uns einlädt mit ihm zu weinen oder zu lachen (...).¹¹³ Mit letzter Forderung stellt sich Alberti in die aristotelische Tradition und proklamiert mit ihr die Universalität des Mimesis-Prinzips.¹¹⁴ Ein Bild bewegt, wenn die rhetorisch-empathische Funktion im Sinne der Einfühlung erfüllt wird, wenn die Geste des Zeigers bewirkt, dass wir mit ihm *lachen oder weinen*. Zweifelsohne bewirken die Zeigegesten des Liebenden in der Wiener Handschrift eine empathische Teilnahme des Betrachters, sie gehen aber noch darüber hinaus, wenn sich – in Anlehnung an Brecht - ihre Appellstruktur selbst als rhetorische zu erkennen gibt, indem sie zeigt, dass sie zeigt. Brechts Dramaturgie des Zeigens beinhaltet, dass der Gestus des Schauspielers dem Zuschauer zeigt, dass er eine Rolle zeigt und nicht verkörpert.¹¹⁵ „Diese Geste des Zeigers ist rhetorisch, denn sie wendet sich ostentativ an den Betrachter und will seinen Blick auf das Gemälde und auf eine bestimmte, von ihr ausgehende Lesart desselben hinweisen.“¹¹⁶

Im Zeigen präsentiert sich auch die Konvergenz von Wort und Bild, von Rede und bildnerischem Tun, wie Gottfried Boehm hervorgehoben hat.¹¹⁷ Wer zeigt, macht sichtbar, hebt etwas hervor, gibt dem Gegenstand einen höheren Rang als allem Übrigen. In seiner Stummheit baut es einen Erkenntnisraum auf, mit dem es für sich selbst überprüfbar wird, „es kann darüber befinden, ob das, worauf es gewiesen hat, wirklich das ist, als was es erschien. Richtig und Falsch kommen ins Spiel. (...) Es partizipiert an dem was *enargeia* (die Maxime der Ekphrasis) bezeichnete.“¹¹⁸ Auch wenn „die Rolle der Deixis im Haushalt des menschlichen Sinnesvermögens nicht wirklich klar ist“¹¹⁹, gibt es eine Spekulation über den Ursprung der Zeigegeste: Sie liegt in jenen Lebenden Bildern des Mittelalters (**Abb. 64**).¹²⁰

Anders verhält es sich mit den imitierenden Gesten des Helden. Über Imitation ist in der Kunstphilosophie so ausgiebig diskutiert worden, dass es ein großes Problem darstellt, einen sinnvollen Anknüpfungspunkt zu finden, bedenkt man vor allem die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition des Mimesis-Begriffs. Da sich im Rahmen meiner Recherchen auch

¹¹³ Vgl. Alberti, Della Pittura, Buch II, S. 42.

¹¹⁴ Gandelman 1992, S. 81.

¹¹⁵ Gandelman 1992, S. 73.

¹¹⁶ Gandelman 1992, S. 73.

¹¹⁷ Boehm 1995, S. 38-40.

¹¹⁸ Boehm 1995, S. 39.

¹¹⁹ Boehm 1995, S. 38.

¹²⁰ Laut Gandelman 1992, S. 86, der bis auf eine Skizze leider keine weiteren Informationen oder Begründungen gibt.

kein kunsthistorisches Vergleichsbeispiel gefunden hat, das den Miniaturen nahe kommt, bleiben meine Vermutungen über die Funktion des Imitators rein spekulativer Natur.

Eine formale Ähnlichkeit sehe ich im Vergleich mit dem Pantomimen, der ebenso wie der *Expositor* den *Tableaux vivants* beigestellt wurde, um die Szene für den Betrachter zu erläutern. Indes wird der Zusammenhang zwischen den Lebenden Bildern und den allegorischen Darstellungen logischer in der

(3) *Aufnahme des mimetischen Diskurses (einhergehend mit dem Paradox von Lebendigkeit und Starrheit)*: Hatten die *Tableaux vivants* das erklärte Ziel, durch Nachahmung mittels lebendiger Körper einen Mehrwert im Verhältnis zum Vorbild (dem gemalten Bild) zu produzieren, um eine starke Gefühlsstimmung zu erzeugen, wird auch in den Wiener Lasterbildern ein Mehrwert im Verhältnis zum Vorbild (dem geschriebenen Bild) produziert, der durch Akzentuierung bzw. Forcierung der Handlungen entsteht, die in der Nachahmung der Gestik zu tragen kommt. Nicht nur der *Gestus des Zeigers*, sondern auch der *Gestus des Imitators* zieht den Betrachter ins Bild, wodurch seine empathische Teilnahme noch mehr gesteigert wird. Nachahmung zum Zwecke der Affektstimulierung wurde aber nicht erst in den Inszenierungen der Lebenden Bilder zum Ziel der künstlerischen Leistung ernannt, sondern findet sich schon in den frühesten Verwendungsnachweisen der vom griechischen *mimos* abgeleiteten *mimeistei* Wortgruppe in vorplatonischer Zeit wieder. Die Deutung Hermann Kollers, wonach Mimesis auf den kultischen Hintergrund des Tanzes weist und die tänzerische Ausdrucksbewegung bezeichnet, mittels derer der *mimos* sich dem Göttlichen in Haltung, Gebärde und Gestik anverwandelt, ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden.¹²¹ Gerald Else führt die *mimos* Wortfamilie auf einen Dramentypus der dorischen Tradition zurück und differenziert in der Bedeutung zwischen drei grundlegenden Hinsichten: der direkten Repräsentation von Handlungen, Aussehen oder Äußerungsweisen von Menschen in Rede, Gesang und Tanz, der nachahmenden Darstellung einer handelnden Person durch eine andere und der Nachbildung einer Person, Sache oder eines Bildes über ein materielles Medium.¹²² Die eingehende Auseinandersetzung mit dem mimetischen Verhalten der bildenden Künste in den Memorabilien Xenophons thematisiert die Frage künstlerischer Wiedergabe von innerseelischen Regungen, Charaktereigenschaften bzw. in der wahren Natur der sichtbaren Dinge in Hinsicht auf ein geistiges Vorbild.¹²³ Blicken wir also auf das Begriffsverständnis von Mimesis vor Platon zurück, zeigt sie sich nicht schlichtweg als eine

¹²¹ Koller 1954, S. 25.

¹²² Else 1958, S. 79.

¹²³ Sörbom 1966, S. 78ff.

bloß „abbildliche“ Nachahmung des Sichtbaren, sondern beginnt mit einer Akzentuierung des künstlerischen Ausdrucks; als intendierter Effekt künstlerischer Wirklichkeitstransformation: Es geht um Fiktion, Illusion, Evokation von Lebendigkeit, wie er sich in Musik, Tanz und dichterischer Sprache manifestiert.

Es drängt sich hier die Vermutung auf, dass der Meister des Wiener Rosenromans tatsächlich mit Guillaume einen *paragone* heraufbeschwört, indem er – im vorplatonischen Sinne – Mimesis zum Zweck der Affektstimulierung einsetzt. Auch wenn es verlockend wäre, den Miniaturen einen „Triumph der Malerei über das Wort“ anzuprangern, scheint mir diese Theorie jedoch zu simpel und würde noch viele Fragen im Unklaren lassen, die nicht zuletzt mit der der Lebendigkeit entgegen gesetzten Starre beginnen, wenn wir davon ausgehen, dass diese intendiert angewandt wird. Ich glaube vielmehr, dass eine Funktion der Nachahmung im *Sichtbarmachen* liegt (wie es schon die Rolle des Zeigers vermittelt hat), dass es um ein Herausheben geht, um ein Schärfen des Blickes für das „Problem“, vor dem die Dichtung, die Malerei und auch die *Tableaux vivants* gestellt werden: Lebendigkeit (in diesem Sinne auch Körperlichkeit, Authentizität, „die Eliminierung der Hindernisse, die sich einer Reproduktion dieser vorgängigen Wirklichkeit in den Weg stellen“¹²⁴) ist das Kriterium, an dem maßgeblich bis zur Erfindung der Fotografie gemessen wird, wie gut oder wie schlecht der Künstler sein Werk ausgeführt hat. Das immer wiederkehrende Hindernis in diesem Vorhaben ist die Starre, die als undankbares Nebenprodukt aber vorhanden sein muss, damit Kunst überhaupt funktionieren kann: Die Paradoxie des *Tableau vivant* vermittelte diese Notwendigkeit, an der es sogar zwangsweise scheitern musste. Wie das *Tableau vivant* ist auch Ekphrasis in einem Paradox gefangen. Trotz ihres arbiträren Charakters und ihrer Zeitlichkeit soll Sprache zur räumlichen Gestalt erstarren, wobei man sich der Unfähigkeit bewusst ist, in einem einzigen Moment sinnlicher Unmittelbarkeit zusammenzutreffen, als ob es sich um einen unvermittelbaren Zusammenprall handelte.¹²⁵ Obwohl Wörter kein räumliches Fassungsvermögen haben und in ihrer Unmittelbarkeit begrenzt sind, tragen sie das „romantische Streben nach Verwirklichung des nostalgischen Traumes von einer originären, noch nicht gefallenen Sprache körperlicher Präsenz“.¹²⁶ Andererseits ist die Tendenz, sich selbst aus der Begrenzung des eingefrorenen Bildes zu befreien, Teil jedes ekphrastischen Prinzips, auch wenn sie ihm prinzipiell entgegensteht. Unbewegtes und Fließendes miteinander zu verschmelzen, ist laut Krieger der ästhetische Traum unserer Kultur – der

¹²⁴ Bryson 2001, S. 29.

¹²⁵ Krieger 1995, S. 43.

¹²⁶ Krieger 1995, S.44.

Traum von einem Wunder, das das Zusammentreffen der beiden einander entgegen gesetzten Impulse in der paradoxen Unmittelbarkeit von Ekphrasis erlaubt, auch wenn dieses Wunder nicht mehr als ein Trugbild ist.¹²⁷

Wenn wir in den allegorischen Darstellungen der Wiener Handschrift durch das Paradox von Lebendigkeit und Starrheit sowie durch starke Ähnlichkeiten im Gesamtarrangement eine hohe Affinität speziell zu den stationären Tableaux vivants der nördlichen Länder feststellen mögen, meine ich damit keineswegs, dass wir es mit gemalten Tableaux vivants zu tun haben, denn das wäre ja sinnwidrig, sondern, dass hier *wie im* Tableau vivant die Grenzen im Versuch Lebendigkeit zu erzeugen sichtbar gemacht werden sowie auch die Grenzen der Sprache in ihrem ekphrastischen Ehrgeiz durchschimmern; wie sie in ihrem Streben, Raum und Zeit, Visuelles und Verbales, Eingefrorenes und Fließendes zu verschmelzen, an die Grenzen ihres illusionistischen Wirkungsvermögen stößt. Es handelt sich in den Miniaturen meines Erachtens weder um den Versuch einer Verlebendigung, noch um ein „gerecht werden“ oder „besser machen“, noch um eine Einlösung der horazischen Formel *ut pictora poesis*, sondern vielmehr um das Herausschälen der deiktische Kraft der Malerei, die darüber reflektieren lässt, wie Unbewegtheit in der Natürlichkeit des Zeichens zu bewerten ist. Die Lebendigkeit in den Figuren wird bewusst zum scheitern gebracht, aber anstatt darüber zu „trauern“, dass die Malerei immer in ihrer platonischen Scheinwelt gefangen sein wird, erfüllt die Starre hier einen wichtigen Zweck: Wir brauchen sie als Ergänzung, denn nur im Oszillieren der Miniaturen zwischen lebendig und tot sein kann überhaupt erst ein Bezug zu den als Gemälden proklamierten Figuren hergestellt werden. Würden die Figuren tatsächlich „leben“ wären es keine Gemälde und der Künstler hätte seine Aufgabe verfehlt, Bilder zweiten Grades zu gestalten.

5. Der Traum von der Rose ohne Träumer: Ein Weg zu einer modernen Traumpsychologie?

Im fünften Kapitel soll nun wieder am Ausgangspunkt dieser Arbeit angeknüpft werden, an der Eingangsminiatur der Wiener Handschrift. Der Vergleich mit mehreren Rosenroman-Handschriften hat ergeben, dass in den meisten Exemplaren der Schlaf des Liebenden als Ausgangspunkt einer Handlungsfolge vorausgeschickt wird, um deutlich zu machen, dass es sich um die Erzählung eines Traumes handelt. Dabei wird aber durch synchrone

¹²⁷ Krieger 1995, S. 44.

Aneinanderreihung von Träumer und Geträumtem in Raum und Zeit nicht differenziert, so dass der Träumer sein Aufstehen eigentlich nicht als Traumgesicht erfährt. Lediglich einigen wenigen Exemplaren gelang es, durch verschiedene Strategien einen Bruch zwischen Traum und Wirklichkeit zu erzielen. Die Wiener Handschrift ist laut meinen Beobachtungen die einzige, die keinen Schläfer in seinem Bett aufweist. Was wir auf der Schauseite vor Augen haben, entspricht bereits zur Gänze der Sphäre des Traumes. In der Darstellung des Bettes ließe sich der einzige Hinweis auf die Realitätssphäre finden, aber auch dieses impliziert das Aufstehen, das bereits in der Erzählung zur Ebene des Traumes dazugehört. Auch die darauf folgenden Handlungen - Aufstehen, Ankleiden, Waschen - entsprechen dem Nacheinander des Traumberichts.

Die Illustration eines Traumes ohne Träumer kann als absoluter Bruch mit der Tradition angesehen werden – und dabei meine ich nicht nur einen Bruch mit der Rosenroman-Tradition, sondern eine generelle Abkehr von der Konvention mittelalterlicher Traumdarstellungen, die den Schlafenden immer als Ausgangspunkt eines Traumgeschehens vorgab. Solch eine Strategie verschafft einerseits großen Freiraum in der Auffassung des Traumes – der Künstler muss sich nicht mehr darauf konzentrieren, den Traum als *somnium* oder *visio* auszuweisen und entgeht dem Dilemma, Träumer und Traumgesicht bzw. Realitäts- und Traumsphäre voneinander zu unterscheiden; andererseits stiftet sie Verwirrung für den Benutzer der Handschrift: Wie weiß dieser nun, dass es sich nicht um die Realität sondern um das imaginäre Feld des Traumes handelt? In der Wiener Handschrift verschwindet die Schwelle vom Wachzustand in den Traumzustand, so dass wir offensichtlich kein Indiz für Traum mehr vor Augen haben. Ein Benutzer der Handschrift, der vielleicht der Schrift nicht mächtig ist, würde bloß durch Betrachten der Bilder nicht erahnen können, dass es sich um die Erzählung eines Traumes handelt.

5.1. Der Traum als Welt der inneren Vorstellung

Meine These ist, dass wir, die Benutzer der Handschrift, sehr wohl Indize für Traum in der Wiener Handschrift erfahren können. Dafür müssen wir im Prinzip nichts anderes tun, als über unsere eigenen Traumerfahrungen zu reflektieren und uns die historische wie gegenwärtige Traumwissenschaft vor Augen zu halten. Wenn wir in die Welt des Traumes eintreten, sind wir uns nicht bewusst, dass wir uns plötzlich in einer anderen Sphäre befinden. Wir meinen, dass die Bilder die wir sehen, so wahr und real sind wie im Wachzustand, ja

manchmal kommen sie uns sogar noch viel realer vor, egal wie absurd der Traum auch sein mag. Das unterscheidet den Traum eines fest Schlafenden beispielsweise vom Tagträumer, der sich sicher sein kann, dass die Bilder, die er sieht, bloße Vorstellungen sind. Die Wahrhaftigkeit, die wir dem Traum schenken, solange bis wir aufwachen und sich plötzlich alles als Trugbild offenbart, resultiert aber nicht nur aus den visuellen Bildern, mit denen der Traum vorwiegend arbeitet (der Träumer lebt in einer halluzinatorischen Bilderwelt), sondern vor allem mit unseren Sinneseindrücken. Wir sehen nicht nur im Traum Bilder, sondern wir fühlen auch. Die Traumpsychologie im Freudschen Zeitalter charakterisiert den Traum als solchen: „Zu den wesentlichen Merkmalen des Traumes gehört, dass die subjektive Tätigkeit unserer Seele als objektiv erscheint, indem das Wahrnehmungsvermögen Produkte der Phantasie so auffasst, als ob es sinnliche Rührungen wären.“¹²⁸ Ludwig Strümpell meint: „Die Traumelemente sind keineswegs bloße Vorstellung, sondern wahrhafte und wirkliche Erlebnisse der Seele, wie sie im Wachen durch Vermittlung der Sinne auftreten. Während die Seele wachend in Wortbildern und in der Sprache vorstellt und denkt, stellt sie vor und denkt im Traume in wirklichen Empfindungsbildern.“¹²⁹ Joseph Delboeuf kommt zu dem Schluss, dass wir den Traumbildern Realitätsglauben schenken, weil wir im Schlaf keine anderen Eindrücke zum Vergleich haben, weil wir von der Außenwelt abgelöst sind. „Aber nicht etwa darum glauben wir an die Wahrheit unserer Halluzinationen, weil uns im Schlafe die Möglichkeit entzogen ist, Proben anzustellen. Der Traum kann uns alle diese Prüfungen vorspiegeln, uns etwa zeigen, dass wir die gesehene Rose berühren, und träumen dabei doch.“¹³⁰ Für Delboeuf gibt es kein stichhaltiges Kriterium dafür, ob wir träumen oder nicht – außer der Tatsache des Erwachens. „Ich erkläre alles für Täuschung, was zwischen Einschlafen und Erwachen erlebt worden ist, wenn ich durch das Erwachen merke, dass ich ausgekleidet in meinem Bett liege. Während des Schlafes habe ich die Traumbilder für wahr gehalten infolge der nicht einzuschläfernden Denkgewohnheit, eine Außenwelt anzunehmen, zu der ich mein Ich in Gegensatz bringe.“¹³¹ Freilich sind das Errungenschaften, die erst weit nach dem Mittelalter getroffen wurden. Dabei hat die richtige Fährte für die moderne Traumforschung bereits Aristoteles vorgelegt. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts wurden seine *De somno et vigilia*, *De somniis* und *De devinatione per somnum* anonym ins Lateinische übersetzt.¹³² In seinen Schriften ist der Traum bereits Objekt der Psychologie geworden. Er

¹²⁸ Burdach 1830, S. 476.

¹²⁹ Strümpell 1877, S. 34-35.

¹³⁰ Delboeuf 1885, S. 84.

¹³¹ Delboeuf 1885, S. 84.

¹³² Kruger 2005, S. 84.

entstammt keiner göttlichen, übernatürlichen Offenbarung, wie es Macrobius vermittelte, sondern aus der natürlichen Seelentätigkeit des Schlafenden, bedingt durch kleine, in den Körper eintretende Reize, die der Traum ins Große umdeutet. Aristoteles werden sogar Beobachtungen über Augenbewegungen bei schlafenden Jagdhunden zugeschrieben, doch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diesem Phänomen von italienischen Forschern wieder Beachtung geschenkt: Die Entdeckung des REM-Schlafes (Rapid Eye Movement¹³³) mit seinen charakteristischen Augenbewegungen stellte 1953 einen Wendepunkt in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Träumen seit Freuds Traumdeutung dar.¹³⁴ Der Terminus „REM sleep“, der wie kaum ein anderer Einzug in die Neurowissenschaften erhalten hat, kennzeichnet jenen Schlafzustand, der die physiologische Manifestation dessen ist, was subjektiv als Träumen erlebt wird. 95% aller am Ende von REM-Phasen geweckten Testschläfern berichten von Traumerlebnissen.¹³⁵

In den 70er Jahren präsentierten Allan Hobson und Robert McCarley das erste umfassende Modelle der Neurophysiologie des Traumschlafes.¹³⁶ Ihr „Modell der reziproken Interaktion“ und das „Aktivierungs-Synthese-Modell“ bildeten mehrere Jahrzehnte hindurch die Basis zur Entstehung der Träume. Gemäß diesen Modellen sind Traumbilder durch biochemische Stoffe erzeugte zufällige Erregungsmuster und haben weder Sinn noch eine verborgene Bedeutung. Wie im Wachzustand versucht das Gehirn unter permanentem Einstrom von sensorischen Inputs aus den Sinnesorganen eintreffende Nervenimpulse zu integrieren und diesen einen Sinn zu geben.¹³⁷ Da während des Schlafs der sensorische Input aus den Sinnesorganen aktiv unterbunden wird, befindet sich das Gehirn „im Leerlauf“ und reagiert daher auf pontine Reize so, als handelte es sich um Sinneseindrücke.¹³⁸

Trotz der bahnbrechenden Fortschritte auf dem Gebiet der Neurowissenschaften, wurden in den letzten Jahren die Modelle von Hobson und McCarley in Frage gestellt, was allerdings nicht mehr Thema der vorliegenden Arbeit sein soll.¹³⁹ Das Interessante und Wesentliche der verschiedenen Modelle der Traumforschung ist die Tatsache, dass im Mittelalter bereits auf

¹³³ Während Perioden mit raschen Augenbewegungen zeigten gleichzeitig aufgenommene Hirnstrombilder eine hochfrequente, wachähnliche Aktivität, die sich deutlich von den langsameren Frequenzbändern anderer Schlafstadien unterschied. In der Folge wurden diese Schlafabschnitte als „rapid eye movement“ sleep bezeichnet, vgl. Klösch 2004, S. 38.

¹³⁴ Klösch 2004, S. 38.

¹³⁵ Klösch 2004, S. 39.

¹³⁶ Vgl. Hobson, McCarley 1977.

¹³⁷ Klösch 2004, S. 40.

¹³⁸ Klösch 2004, S. 41.

¹³⁹ Dabei sind vor allem viele Fragen hinzugekommen, etwa die Rolle des REM-Schlafes bei der Gedächtniskonsolidierung und ob nicht Träumen auch als ein Verarbeitungsprozess von Gedächtnisinhalten aufgefasst werden kann. Für weitere Informationen vgl. Klösch 2004, S. 41ff., vgl. auch Berner 2004, S. 162ff.

theoretischer Basis eine Abwendung vom „übernatürlichen Phänomen Traum“ hinzu einem natürlichen, inneren Prozess zu verzeichnen ist, der auf Reizen basiert, womit Grundlagen für die Traumforschung bis heute geschaffen wurden.

Was können wir nun, ausgehend von diesen Erkenntnissen, im Hinblick auf die Wiener Handschrift für relevante Schlüsse ziehen? Ich meine zwei Indizien für Traum schon in der Eingangsminiatur zu entdecken: Wenn der Meister des Wiener Rosenromans auf den Schlafenden verzichtet, entspricht diese Darstellungsweise viel mehr unserer eigenen Psychologie, als Träumer und Traumgesicht nebeneinander abzubilden. Abgeschlossen von der Außenwelt dringen wir ohne eine Barriere von Träumer und Traumgesicht vollständig in die Traumwelt ein, die nicht nur durch visuelle Bilder, sondern auch durch *wahre Empfindungsbilder* gekennzeichnet ist: Der Liebende, mit seiner sinnenden Mimik, wandelt *verträumt* durch den Garten.

5.2. Die Kraft der Lebendigkeit im Bild des Todes oder Die Paradoxie des Traumes

Die Anzeichen für die sehr individuelle Beschreibung eines Traumes in der Wiener Handschrift häufen sich, wenn wir noch einmal das Augenmerk auf die ekphrastischen Portraits der Gartenmauer legen. Nicht nur der sinnend, verträumte Blick des Helden, der wie schon in der Titelminiatur auch hier heraus sticht, mag uns einen Hinweis für Traum geben – es sind vor allem seine imitierenden Gesten, die mich dazu verleiten, in der Wiener Handschrift mehr zu sehen, als den Versuch unsere Empathie zu steigern, um Guillaumes ekphrastischen Versen gerecht zu werden und – so scheint es zumindest – den mimetischen Diskurs der Künste aufzugreifen und in Frage zu stellen. Es muss etwas damit zu tun haben, wie der Traum arbeitet. Lassen Sie mich das am Beispiel von Povreté und Vieillece genauer verdeutlichen: Bei Povreté konnten wir bereits in Kapitel 4 feststellen, dass der Maler den bewegte Gestus des Zitterns einfriert und zur Starre verkommen lässt. Das Zittern ist aber nicht nur ein motorischer Gestus, sondern vor allem einer, der auf die Vermittlung eines bestimmten Gefühls oder einer Empfindung abzielt. Teilweise mag einem diese Gefühlsebene in Guillaumes Ekphrasis abgehen, da dieser in seinem Bericht hauptsächlich die physischen Merkmale der Lasterbilder beschreibt, was aber keineswegs heißen soll, dass es den Beschreibungen an Sinnlichkeit mangeln würde. Auch wenn die Verse durchaus eine hohe Intensität aufweisen, besticht die Ekphrasis hauptsächlich durch die ethischen Werte, durch die moralischen Schlüsse, die der Dichter aus dem äußeren Erscheinungsbild der Laster zieht.

Unser Maler hätte also problemlos nur die physischen Merkmale aufgreifen können, um zu demonstrieren, wie Armut als Figur aussieht, beziehungsweise wie Guillaume seine Ekphrasis einsetzt. Der Meister des Wiener Rosenroman agiert jedoch anders: Er verweist auf einen *Gefühlszustand*, das Gefühl der Kälte, verdoppelt und forciert es, durch Imitation der entsprechenden Geste und steigert damit den sinnlichen Affekt.

Auch die Auswahl der Geste von Vieillece ist ungewöhnlich. In meinen Augen zielt er damit wie schon bei Povreté auf das Gefühl der Kälte ab: *Ces vielles genz on tost froidure*. Um sich zu wärmen schiebt Vieillece ihre Hände unter die Ärmel. Obwohl der Miniator genug „Accessoires“ im Text hätte aufgreifen können, um die physischen Merkmale des Alters zu demonstrieren, illustriert er Frau Alter nicht mit einem Stock oder auf Krücken, wie dutzend andere Exemplare. Stattdessen zeigt er sie mit einem sehr sinnlichen Gestus, der weder im Text vorzufinden ist, noch in anderen Handschriften Verwendung fand. Besonders in den Darstellungen von Povreté und Vieillece kommt es durch Imitation jener Gesten, die an sich schon einen hohen Grad an Sinnlichkeit aufweisen, zu einer empathischen Teilnahme, die – beachtlicher Weise – allen voran den Helden ergreift. Ja, es scheint, als würden die Empfindungen auf ihn „überspringen“, die bloße Betrachtung ihn zu denselben Gefühlen bewegen. Der Held analysiert und wertet nicht nur, wie es in Guillaumes Ekphrasis heißt – er verspürt selbst ein frösteln, so dass er sich die Hände vor die Brust hält oder die Hände unter seine Ärmel schiebt. Hier mag sich der nächste Hinweis für die Darstellung eines Traumes offenbaren: Im Traum schlagen sich die Bilder, mit denen wir konfrontiert werden, auf unsere eigene Seele nieder. Wir sehen nicht unsere Traumbilder emotionslos an uns vorbeiziehen, betrachten diese und werten dann darüber im Wachzustand – wir sind emotional geprägt von den lebendigen Gefühlen, denen wir im Traum ausgesetzt sind. Die Gefühle reichen von Verückung, die uns dazu bringt, den Wecker zu ignorieren, weil wir unbedingt noch das Ende des Traums erleben wollen, bis zum Schock, der uns aufgrund hoch affektiver Angstzustände zum Aufwachen zwingt. Das Traumbild lebt vor allem von diesen Affekten, die manchmal sogar stärker empfunden werden wie jene, die wir im Wachen erleben. „Die Seele isoliert sich im Schlafe gegen die Außenwelt und zieht sich von der Peripherie zurück. Indes ist der Zusammenhang nicht ganz unterbrochen: wenn man nicht im Schlafe selbst, sondern erst nach dem Erwachen hörte und fühlte, so könnte man überhaupt nicht geweckt werden.“¹⁴⁰ Und wer hat noch nie in einer kalten Nacht geträumt, man friere im Traum, ist von dieser Tatsache aufgewacht und hat sich schnell die Decke bis über beide Ohren

¹⁴⁰ Delboeuf 1885, S. 460.

gezogen? Oder nehmen wir denjenigen, der von einem Einbrecher träumt. Die Angst wird ihn zum Aufwachen und Nachprüfen an der eigenen Haustüre zwingen.¹⁴¹ Sehr lange in der Traumforschung hat sich sogar die Leibreiztheorie als Modell für die Entstehung der Träume erhalten. Man glaubte, dass ausgebildete Störungen der inneren Organe bei vielen Personen als Traumerreger wirkten.¹⁴² Als Vorreiter ist wieder Aristoteles zu nennen. Er erklärte es für sehr wohl möglich, dass man im Traum auf beginnende Krankheitszustände aufmerksam gemacht würde, von denen man im Wachen noch nichts merkt, kraft der Vergrößerung, die der Traum den Eindrücken gedeihen lässt. Auch Ärzte, deren Anschauung es fern lag, an eine prophetische Gabe des Traumes zu glauben, haben wenigstens für die Krankheitsankündigung diese Bedeutung des Traumes gelten lassen.

Im Gegensatz zur Imitation von Povreté und Vieillece wäre es bei der Imitation von Covoitise und Avarice meines Erachtens verfehlt, von einer gesteigerten sinnlichen Rührung als Indiz für einen Traum zu sprechen. Die eigentlich sinnlose Nachahmung der Gestik (wozu greift er sich an den Gürtel oder hebt seine linke Hand, wenn er weder Geldstücke in eine Kiste wirft noch einen Geldsack festhalten soll) gibt - ungeachtet ihrer deiktischen Funktion - viele Rätsel auf. Vielleicht kommen wir einen Schritt weiter, wenn wir uns wieder Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* zuwenden, der als das „undurchdringlichste und vielleicht vieldeutigste Buch“ in die Rezeption eingegangen ist. Der symbolische Stil des Romans lässt das Einzelne zwar in voller Anschaulichkeit für sich stehen, erhält aber seine eigentliche Bedeutung erst in der Spiegelung durch alles Übrige. Auch die Lebenden Bilder erhalten erst ihren vollen Sinn am Ende des Romans, durch Wiederkehr jener Verdichtung, die ihr Zufälliges in Symbolisches erhebt. Das Ende des Romans ist der Tod und so stehen die ganzen Einzelzüge von Anfang an unter seinem Zeichen. Die letzte Szene in der Kapelle spinnt einen Faden zu Ottiliens letzten Auftritten als lebendes Bild in der Rolle der Himmelsgöttin und in der Rolle des Belisars. Nachdem Ottilien stirbt, beschließt man sie in der eigens errichteten Kapelle beizusetzen, aber nur unter Eduards Bedingung, *dass sie im offenen Sarg hinausgetragen und in dem Gewölbe allenfalls nur mit einem Glasdeckel zugedeckt und eine immerbrennende Lampe gestiftet werden sollte.*¹⁴³ *Der fortdauernd*

¹⁴¹ Ich erschließe dies aus persönlichen, subjektiven Traum-Erlebnissen.

¹⁴² Freud 1945, S. 24.

¹⁴³ Goethe 1977, S. 250.

*schöne, mehr schlaf- als todähnliche Zustand Ottiliens*¹⁴⁴ zieht mehrere Menschen herbei, so auch den Architekten der Kapelle:

„Und so stand er auf der andern Seite, in jugendlicher Kraft und Anmut, auf sich selbst zurückgewiesen, starr, in sich gekehrt, mit niedergesenkten Armen, gefaltet, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der Entseelten hingeneigt. Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal!“¹⁴⁵

Ottilien ist tot, aber Eduard will sie wie eine Lebende behandeln:

„Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte, man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten. (...) und die aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht.“¹⁴⁶

Im Gleichnis von *tableau vivant* und *tableau mort*, gibt es bei Goethe keinen Unterschied. Beide Male nehmen Ottilien und der Architekt dieselbe Position ein. In der Zweideutigkeit des *Tableau vivant* zeigt die Wirklichkeit in der Wiederholung der künstlichen Stellung Ottiliens sowie des Architekten die unerkannte Wahrheit über das Lebendige in seiner täuschenden Repräsentation im lebenden Bild selbst als Bild; „aber diese Wahrheit ist der Tod, der in der Wirklichkeit als Bild den Platz einnimmt, den Erstarrung und Schlaf im Bild als Wirklichkeit haben.“¹⁴⁷

Im Anblick des mehr *schlaf- als todähnlichen* Mädchens kommt jene Verwandtschaft zum Ausdruck, an die Ephraim Lessing in seiner Untersuchung *Wie die Alten den Tod gebildet* von 1769 erneut erinnert hat. Dass Schlaf und Tod schon immer miteinander verglichen wurden, ist nahe liegend, wenn man sich zahllose Wendungen vor Augen hält, wie zum Beispiel: „sanft entschlafen“, „todmüde“, „die letzte Ruhe“, „der ewige Schlaf“ oder „Schlafen kann ich, wenn ich tot bin“.¹⁴⁸ Hier bekommt auch die Aussage, sich nach einer erholsamen Nacht *wie neugeboren* zu fühlen, seinen Sinn. Der Ursprung dieses Gedankens liegt in der griechischen Mythologie. In Ovids Metamorphosen sind Thanatos, der Gott des Todes, und Hypnos, der Gott des Schlafes, Brüder, beide gezeugt durch Nyx, der Nacht.

Ciceros Feststellung *Somnus imago mortis* (Der Schlaf ist das Bild des Todes) bringt den Gedanken wohl besser auf den Punkt, als Schlaf und Tod direkt miteinander zu vergleichen. Schlaf ist nicht gleich Tod, sondern vielmehr *wie* der Tod, *ein Bild* des Todes. Mit der

¹⁴⁴ Goethe 1977, S. 253.

¹⁴⁵ Goethe 1977, S. 252.

¹⁴⁶ Goethe 1977, S. 250.

¹⁴⁷ Bättschmann 1992, S. 252.

¹⁴⁸ Katschnig 2004, S. 11.

Erstarrung unserer Körper treten wir an jener Schwelle vom Wach- in den Schlafzustand in einen fremden, unbestimmten und bizarren Ort ein, dem wir schutzlos ausgeliefert sind: in die Welt der Träume. Es ist vermutlich kein Zufall, dass in etlichen Sprachen die Wörter für Schlaf und Traum ident oder fast ähnlich sind.¹⁴⁹ Schlaf ohne Traum gibt es nicht und Traum ohne Schlaf findet höchstens im Wachzustand im Sinne der Tagträumerei statt.

Durch den hoch wahrscheinlichen Rekurs auf das *Tableau vivant* im Wiener Codex wird auch die Verwandtschaft zwischen Tod und Schlaf, beziehungsweise Tod und Traum, zu einem maßgeblichen Thema am Beginn der Illustration. Die morbide Aura der *Tableaux vivants* Inszenierungen, die sich aus der zwiespältigen Position realer Personen, die sich tot stellen, speist, wird auf die Wiener Allegorien mit ihrem Oszillieren zwischen lebendig und tot sein übertragen. Der Liebende, der schon als *Expositor* und *Imitator* bezeichnet wurde, gewinnt hier eine erneute Funktion, die im *Tableau vivant* überaus präsent ist: ich nenne ihn den *Absorber*. Obwohl das *Tableau vivant* an seinem Verlebendigungsversuch scheitern musste, ist der Wunsch in der Erzeugung einer starken Gefühlsstimmung vom Publikum erfüllt worden. In den Goetheschen Gemäldedarstellungen kam es aber nicht nur zu starken Gefühlsausbrüchen, wie zum Beispiel bei Charlotte, *deren Augen bei der Betrachtung des Kindes in Ottiliens Armen von Tränen strömten*¹⁵⁰, sondern sogar zu einer Übertragung der eingefrorenen Nachbildungsgestik: Die Figuration des Todes, zu der sich die erstarrten Körper im *Tableau vivant* fügen, wird vom Architekten schon während der Inszenierung *absorbiert*, aber erst in der Wirklichkeit des Bildes erkannt, als er sich vor Ottiliens *tableau mort* wieder findet, *starr, in sich gekehrt, in der gleichen Stellung, in die er schon einmal vor Belisar geraten war*. Gleichsam wie der Architekt aus den Wahlverwandtschaften gerät der Held als *Absorber* in der Wiener Handschrift in dieselbe Stellung der allegorischen Figuren. Die Figuration der Erstarrung wird von ihm absorbiert, wenn man seine Gesten als eingefrorene Nachbildung verstehen mag.

Fassen wir an dieser Stelle die Indizien, die für die Beschreibung eines Traumes in der Wiener Handschrift sprechen, zusammen:

Das Fehlen des Schläfers deutet auf die psychologische Auffassung des Traumes als Welt der inneren Vorstellung, die nur in Abgrenzung von der Außenwelt als wahrhaftig wahrgenommen werden kann. Innerhalb dieser Welt veranlassen uns die nächsten Szenen am

¹⁴⁹ Im Spanischen bedeuten beide Wörter „sueno“, im Polnischen „sen“, im Italienischen ähneln sich „sonno“ (Schlaf) und „sogno“ (Traum), vgl. Katschnig 2004, S. 10.

¹⁵⁰ Goethe 1977, S. 169.

Beginn der Illustration zu einer Reflexion über die Paradoxie des Traumes. Sein doppelter Charakter speist sich einerseits aus einer gesteigerten Lebendigkeit, Sinnlichkeit und Affektivität, andererseits wohnt dem Traumbild etwas Tödliches inne. Von außen betrachtet manifestiert sich schon im Bild des Schläfers die Figuration der todähnlichen Starre, aber selbst innerhalb des Traumes drücken sich die lebhaften, visuellen Bilder in einem eingefrorenen Moment auf unsere Seele ab. Nichts kann der Flüchtigkeit und der Intensität eines Traumbildes nachkommen: Genauso schnell wie es auftaucht, genauso lebhaft und affektiert es für ein paar Sekunden zur Starre verkommt, so schnell ist es auch wieder verschwunden – als hätte es doch nicht existiert, als hätten uns unsere Sinne getäuscht. Der Täuschungscharakter, die Kontingenz und die Paradoxie aus toten und lebendigen Bildern, aus Unbewegtem und Fließendem, aus Natürlichkeit und Künstlichkeit mag im Traum noch präsenter sein, als in der Malerei, in der Ekphrasis oder im Tableau vivant, ja, wir könnten sagen in den Künsten generell. Das Traumbild ist in seiner Substanz der übersteigerte platonische Schein. Es ist ein Bild, das noch mehr Zweifel über die Wahrhaftigkeit aufwerfen mag, als eine tote Szene der Wirklichkeit.

6. Schlussbemerkungen

Was unterstützt die Annahme, dass in der Wiener Handschrift trotz Fehlen eines Träumers, Traum am Beginn der Illustration ernst genommen wird? Der Meister des Wiener Rosenromans hätte auch „aus einer Laune heraus“ auf den Schläfer verzichten können, oder vielleicht wäre ihm – wie König die Vermutung aufgeworfen hat – so wie vielen anderen Illustratoren gar nicht bewusst gewesen, dass er einen Traum zu illustrieren hatte. Dies würde bedeuten, dass dem Traum in Erzählungen und dem Traum als solchen im Mittelalter keine große Bedeutung zukam, dass Traum eben nur als Rahmenhandlung begriffen wurde, die es scheinbar nicht einmal zu illustrieren lohnt – zumindest für einen unter den vielen Rosenroman-Illustratoren. Dem widersprechen allerdings zahlreiche mittelalterliche Beispiele, die beweisen, dass immer wieder Menschen aus jener Epoche aus ihren Träumen Konsequenzen für ihr Handeln und Tun zogen, woraus sich einiges über die Mentalität einer archaischen Kultur, zu denen das Mittelalter zählt, erkennen lässt. Beispielhaft soll an dieser Stelle der Traum Karls IV. angeführt werden:

Am Tag der Himmelfahrt Mariä im Jahre 1333 hatte der damals erst 17-Jährige in Terenzo einen Traum, der entscheidend für sein Tun und Handeln als Kaiser des römisch-deutschen Reiches rund 20 Jahre später sein würde. Er sah einen Engel, der Guigo, den Dauphin von

Vienne und Neffen König Karls I. von Ungarn, mit einem Schwert durchbohrte und ihm das Geschlechtsteil abschlug.¹⁵¹ Am Morgen danach berichtete der Jüngling seinem Vater, was er im Traum gesehen hatte. Dieser sammelte bereits ein Heer, um den Dauphin im Krieg gegen den Grafen von Savoyen zu unterstützen, da er mit dem Grafen Krieg führte. Er glaubte nicht an die Träume und setzte daher unbeeindruckt sein Vorhaben in die Tat um. Nach einigen Tagen überbrachte man ihnen die Nachricht, dass der Dauphin inmitten all seiner Ritter von einem großen Pfeil getroffen wurde und nach einigen Tagen verstorben sei. Nachher sprach niemand mehr über diesen Vorfall.

Die Traumvision, die den jungen Karl am Marienfeiertag ereilt hatte, prägte ihn offenbar so sehr, dass er dem Papst davon berichtete und den Traum selbst in seiner Autobiografie niederschrieb. 1355, im Jahr der Kaiserkrönung, wurde in einem Dorf namens Terenzo eine neu erbaute Kirche geweiht, die der Kaiser selbst gestiftet hatte. In Prag vollzog sich ab Karls Herrschaft eine Veränderung in der kirchlichen Liturgie. In die Lesung der Marienhoren wurde täglich eine neue Legende über Leben, Taten und Wunder der allerheiligsten Jungfrau eingefügt.¹⁵² Karls exzessive Reliquien- und Marienverehrung sowie seine Stiftungstätigkeit bezieht sich wohl eindeutig auf seine Traumvision. Der tief religiöse Herrscher wurde sogar von seinen Zeitgenossen in die Nähe der Heiligkeit gerückt, weil ihm das „Wunder der Vision“ zum Geschenk gemacht wurde.¹⁵³ Sein Traum ist für uns vor allem darum von essenzieller Bedeutung, weil dieses Erlebnis nicht Teil einer Offenbarungsliteratur ohne Erlebnisrealität mit primär religiös-moralischen Zwecken, sondern Teil seiner Selbstbiografie ist.¹⁵⁴ Er hatte seine Schauung ohne Meditation oder Kasteiungen erhalten und stand zu dem Zeitpunkt seiner Vision keineswegs in einer mittelalterlichen Herrschertradition, was nochmals die Authentizität seines Berichts verbürgt. Hier wird tatsächlich das Erleben eines mittelalterlichen Menschen greifbar.

Auch wenn wir niemals erfahren werden, ob „gewöhnliche“ Menschen im Mittelalter *anders* geträumt haben, als der Mensch der Gegenwart, da medizinische Untersuchungen in der Form von Hirnstrombildern noch nicht möglich waren, geben solche Berichte und dessen nachweisbare Handlungskonsequenzen Aufschluss darüber, welch hohen Stellenwert der Traum im Mittelalter hatte. Warum sollte gerade der Meister des Wiener Rosenromans über diese Bedeutung hinweggesehen haben? Plausibler scheint daher die Annahme, dass er uns

¹⁵¹ Für Details zum Traumbericht vgl. Dinzeltbächer 1989, S. 161f.

¹⁵² Dinzeltbächer 1989, S. 161.

¹⁵³ In der Leichenpredigt für Karl sprach man von „seiner Heiligkeit, die sich durch die Schau vieler Visionen gezeigt hat“, vgl. Dinzeltbächer 1989, S. 163.

¹⁵⁴ Dinzeltbächer 1989, S. 168.

einfach ein anderes Traumverständnis vor Augen führt, nämlich eines, das den Traum bereits als Manifestation der eigenen Seele und der inneren Vorstellung begreift. Er zeigt uns seinen subjektiven Bezug zum Träumen. Für die archaischen Kulturen galt der Traum zwar noch als Botschaft einer real außerhalb des Kopfes des Sehers existierenden Welt – Karls Kirchenstiftung und die Erneuerung in der Marienliturgie beweisen, dass auch er die Ansicht teilte, Gott würde sich vermittels von Träumen dem Menschen offenbaren – doch gab es bereits gegenteilige Ansichten: Karls Vater glaubte nicht an die übernatürliche Botschaft von Träumen. Auch Aristoteles' „Reiztheorie“ beweist, dass es schon viel früher ein psychologisches Bewusstsein für die Entstehung der Träume gegeben hat.

Was zeugt noch davon, dass Traum im Wiener Codex ernst genommen wird? Ich glaube, in der Analyse der Lasterpersonifikationen ist hervor gekommen, dass sich der Maler sehr genau mit dem Text auseinander gesetzt hat. Er hat nicht nur Guillaumes Ekphrasis in einer Weise verbildlicht, wie es meines Erachtens keinem anderen Maler in dieser Form gelungen ist (denken wir vor allem an die Bilder im Bild) sondern ist noch darüber hinausgegangen, indem er ein Grundproblem der Kunstphilosophie aufgreift und den Betrachter darüber reflektieren lässt. Warum soll er auch die ekphrastischen Verse sehr genau studiert, aber nicht darüber bescheid gewusst haben, dass es sich um die Erzählung eines Traumes handelt?

Ob der Meister des Wiener Rosenromans für die Verbildlichung der ekphrastischen Portraits tatsächlich an der Form der frühen Tableaux vivants Anregung gefunden hat, bleibt natürlich eine Hypothese. Die Wahrscheinlichkeit, dass er die Kunstform der Tableaux vivants gekannt und darüber gesinnt hat, kann durch die zeitliche sowie geografische Nähe des Meisters zu den tableau-artigen Inszenierungen meines Erachtens jedoch als hoch eingestuft werden. Da man eine Lokalisierung der Handschrift an der belgisch-französischen Grenze und eine Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts vermutet, wäre es nicht abwegig zu behaupten, er könnte mit dieser Kunstform in Berührung gekommen sein, zumal auch die Inszenierungen mit großem Aufwand betrieben wurden, öffentlich zugänglich waren und mit Sicherheit für großes Aufsehen unter der Bevölkerung gesorgt haben. Da jedoch die Lokalisierungs- und Datierungsvorschläge der Handschrift bis jetzt strittig und nicht mit Sicherheit an einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Zeit festzunageln sind, können keine eindeutigen Parallelen gezogen werden. Im Prinzip würde sich die Frage auch gar nicht stellen, wenn wir an den Benutzer der Handschrift denken. Würde dieser beim Durchblättern über die Ähnlichkeit der allegorischen Darstellungen zu tableau-ähnlichen stummen Szenen der nördlichen Länder im 15. Jahrhundert oder über die Beziehung zwischen Tod und Traum nachdenken? Ich glaube, wir können diese Frage gleich im Vorhinein verneinen. Was dem

Benutzer jedoch gleich am Anfang der Illustration im Wiener Exemplar gewährt wird, ist das barrierefreie Eindringen in die Traumwelt ohne Schläfer, der gar nicht er selbst ist. Der Traum der Rose gehört nicht mehr Guillaume alleine, sondern auch dem Leser der Handschrift. *Er träumt mit*, wird selbst zum Träumer. Er ist nicht mehr ein Außenstehender, der den Traum eines anderen betrachtet, sondern wird selbst zum Protagonisten des Traums. Hier öffnet sich die nächste Instanz neben Guillaumes multiplen *personae*, die in die Diegese mit eingeschrieben wird. Allerdings wird diese Instanz brüchig, wenn wir einen Schritt weiter zu den nächsten Miniaturen wandern. Denn hier steht der Betrachter vor Bildern im Bild, die von einem anderen Ich betrachtet und bewertet werden.

Durch das Fehlen des Schläfers mag auch noch auf eine weitere Facette eingegangen werden, auf die Guillaume schon in seinem Prolog außerordentliches Gewicht legt: Nur abgeschlossen von der Außenwelt nehmen wir den Traum für wahr. Nur in der Welt der inneren Vorstellung verliert der Traum seinen trügerischen Charakter.

Für viele Forscher vertrat Kuhn in seiner Monografie eine zu enge Auffassung von den Möglichkeiten kunstgeschichtlicher Forschung, dass er die Beziehung der Illustrationen zum Text fast ganz vernachlässigte.¹⁵⁵ Im Gegensatz zu Kuhn sehen alle neueren Forscher die Illustration des Romans als eine Art „Glossierung“ (das Verhältnis von Text und Illustration wird qua Glosse aufgefasst), die dem modernen Interpreten ein sicheres Zeugnis darbiete, wie der Rosenroman von mittelalterlichen Lesern verstanden wurde.¹⁵⁶ „The artist attempts to weave the text and gloss into one fabric.“¹⁵⁷ Dennoch glaube ich, dass eine Lesart, die sich nur innerhalb von Text und „Glosse“ bewegt, zu kurz kommt, weil sich die Maler oftmals – wie Kuhn zurecht aufgezeigt hat – außerhalb des Textfeldes bewegen und auch das seine Berücksichtigung verdient, auch wenn es für die Benutzung der Manuskripte prinzipiell keine Rolle spielt.

Was in dieser Arbeit noch nicht zu genüge erwähnt wurde, ist die außerordentliche Qualität der Handschrift, die erst richtig erkannt werden kann, hat man das Originalexemplar in seinen Händen. Die Miniaturen sind mit größter Sorgfalt ausgeführt worden, was vor allem die Gesichter der Figuren bezeugen. Mit feinen, dünnen, schwarzen Linien bestimmt der Meister des Wiener Rosenromans ihre durchgehend individuellen Züge. Die Hände sind ebenso präzise ausgearbeitet. Jeder Finger wird mit einer dünnen Linie konturiert. Der Ausdruck der Figuren wechselt jeweils der Situation angepasst: Der Liebende erhält in jeder Darstellung

¹⁵⁵ Fleming 1969, S. 3ff.

¹⁵⁶ Ott 1980, S. 23.

¹⁵⁷ Fleming 1969, S. 12.

eine neue Mimik und kann dabei bloß am Gesicht stets wieder erkannt werden. Jede Seite erhält fein aufgetragenes Blattgold, die Farben sind kräftig (vielleicht mehrmals) aufgetragen – wobei ich nicht sagen kann, was Restaurierungsarbeiten zu diesem Eindruck beigetragen haben. Vergleicht man die Handschrift mit anderen Exemplaren, die für prominente Persönlichkeiten geschaffen wurden und mit jenen, die der Massenproduktion zum Opfer fielen, liegt die Vermutung nahe, dass die Wiener Handschrift ebenso für eine hochgestellte Person rund um den Königshof in Auftrag gegangen sein muss.

Auch wenn ich schon eingangs erwähnt habe, dass eine eindeutige Lokalisierung der Handschrift aufgrund der Vermischung verschiedener Stilelemente wahrscheinlich unmöglich bleiben wird, kann ich mich zum Schluss dieser Arbeit selbst nicht davor zurückhalten, einige Vermutungen über die Herkunft des bislang noch wenig beachteten Meisters des Wiener Rosenromans anzustellen. Ich meine, dass wir allein durch die Analyse der ersten Miniaturen der Handschrift dem Maler auf jeden Fall einen sehr weiten Horizont zusprechen können. Seine präzise Umsetzung des Textes legt die Vermutung nahe, dass der Rosenroman wohl nicht die erste Dichtung gewesen sein kann, mit dem sich der Meister auseinander gesetzt hat. Überhaupt scheint er einen großen Bezug zur Dichtung und zur darstellenden Kunst zu haben – die Bilder wirken teilweise wie „inszeniert“. Sein französisch-flämischer Mischstil bereitet zwar die größten Schwierigkeiten für eine genaue Lokalisierung, zeugt aber davon, dass er bereits viel in diesem Gebiet gereist ist oder beiderorts in Ateliers gearbeitet hat. Die völlig individuelle Gestaltung der Lasterpersonifikationen lässt auf eine Abwendung von der Pariser (Massen)Produktion schließen, wenn auch die Rahmenleiste mit ihren naturalistischen Pflanzen- und Tiermotiven, wie auch die schlanken, anmutenden Mädchen und der Typus der männlichen Köpfe durchaus dem Stil von Pucelle und anderen Pariser Miniatoren nahe stehen. Trotz aller französischen Stilelemente bin ich der Meinung, dass diese Handschrift eher einem Südbelgier als einem Franzosen zuzuordnen ist. Zu dieser Annahme veranlassen nicht nur die Kostüme, die mit frühniederländischen Gemälden nahezu ident scheinen – auf die gegürteten Leibbröcke, die Jaquettes mit Zaddeln und die schwarzen Hüte mit langer Sendelbinde, die ebenso im Mérodealtar des Meisters von Flémalle auftauchen, hat schon Winkler hingewiesen¹⁵⁸ – auch die Tatsache, dass es eine Errungenschaft der Niederländer ist, Bilder im Bild zu integrieren, spricht für einen nahen Bezug zu diesem Gebiet. Wie Wolfgang Kemp festgestellt hat, ist das früheste bekannteste Beispiel eines Bildes im Bild die Tapisserie

¹⁵⁸ Winkler 1913, S. 30.

mit Schlachtenszenen an der Wand des Festsaals in der Januar-Miniatur der Très Riches Heures der Brüder Limburg, auch wenn dieses eigentlich noch nicht als zweites Register funktioniert.¹⁵⁹ Die ersten interaktiven Bilder im Bild spricht er Jan van Eyck und dem Meister von Flémalle zu. Mittels der Technik der Einbettung (*embedding*) realisieren sie sich in architekturgebunden Medien: als inkrustierte Fußböden, skulptierte Zyklen auf Kapitellen oder Archivolten oder sonst wie integrierten Reliefs, als Wandmalereien oder einzelnen Fenstern und greifen das alte Paradigma der Typologie auf, das beide Erzählungen zusammenführt.¹⁶⁰ Das *embedding* zeigen schon vor Van Eyck Traum- oder Rededarstellungen diverser flämischer Handschriften, in denen der Trauminhalt unter der Bedingung realistischer Darstellungskonventionen als Bild im Bild oder auch als klassisches Fensterbild erscheint, wie S. Ringbom in seiner Untersuchung nachgewiesen hat.¹⁶¹ Erstaunlicherweise zeigen die französischen, speziell die Pariser Handschriften, in der Rosenroman-Tradition keine offensiven Bemühungen, die in diese Richtung weisen. Leider konnte ich in zu wenig niederländische Rosenroman-Handschriften Einblick bekommen, um eindeutiger Schlüsse zu ziehen. Natürlich treibt mich auch die scheinbar enge Verwandtschaft der allegorischen Darstellungen zu den stationären Tableaux vivants des Nordens zu einer Annahme der Ausführung eines Belgiers, auch wenn der Miniator im Zuge einer Reise oder einer Mitarbeit bei einer Inszenierung von dieser Kunstform genauso in Kenntnis hätte geraten können.

Für die Datierung in die frühen dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts spricht in meinen Augen vor allem die stilistische Ähnlichkeit zu der dem Meister von Avril zugeordneten Handschrift *Boccace, De cas des nobles hommes et femmes* (**Abb. 51**). Die Rahmenleiste ist mit jener des Wiener Rosenromans nahezu ident, auch die Figuren ähneln sich stark in der Ausführung, wobei man den Köpfen sogar eine Weiterentwicklung im Realismus zusprechen kann. Falls diese Handschrift gemäß dem Vorschlag von Avril tatsächlich zwischen den 30er und 40er Jahren in Lyon entstanden ist, könnte man annehmen, dass der Meister erst an der französisch-belgischen Grenze tätig war, in dieser Zeitspanne die Wiener Handschrift ausgeführt hat und erst nachher in Lyon in ein Atelier eingetreten ist. Es wäre wohl sehr unwahrscheinlich anzunehmen, er hätte erst in Lyon gearbeitet, wäre dann an die Grenze oder noch weiter hinauf gesiedelt, dann in den 50er oder 60er Jahren wieder nach Lyon umgekehrt, um dort seine späteren Aufträge zu produzieren. Außerdem gibt es keinen stichhaltigen

¹⁵⁹ Kemp 1995, S. 99.

¹⁶⁰ Kemp 1995, S. 101.

¹⁶¹ Vgl. S. Ringbom, "Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art, in: F. Anderson, *Medieval Iconography and Narrative*, Odense 1980, S. 38ff.

Anhaltspunkt, der auf eine Ausführung der Wiener Handschrift in Lyon schließen lässt, bis auf andere Aufträge des Meisters, die er – meiner Ansicht nach – erst später erhalten hat.

Natürlich bleibt auch mein Herkunfts- und Datierungsvorschlag rein hypothetischer Natur und sollte nur als Randbemerkung und nicht als Ziel dieser Studie aufgefasst werden. Wenn ich zeigen konnte, dass der Wiener Codex noch anderer Beachtung verdient, als Lokalisierungs- und Datierungsvorschläge, wenn ich einen Buchmaler hervorheben konnte, der mehr leistet, als wörtliche Textumsetzung, einen, der uns mit seiner Gestaltungsinnovation einen Zugang zur Denk- und Empfindungsweise mittelalterlicher Menschen ermöglicht, dann hat diese Arbeit ihren Zweck erfüllt.

I. Kodikologische Beschreibung

Cod. 2568, Österreichische Nationalbibliothek Guillaume de Lorris und Jean de Meun, Roman de la Rose

f. 1 – f. 32: Guillaume de Lorris, Roman de la Rose
f. 32 – f. 160: Jean de Meun, Roman de la Rose(Continuatio operis praecedentis)
f. 161 – f. 190: Jean de Meun, Le testament
f. 191 – f. 203: Jean Chappuis, Le trésor ou les VII articles de la foi
f. 203: Jean de Meun, Le codicile ou epitaphe des trepassez

Der Codex besteht aus 204 Blättern (335 x 270 mm) aus Pergament. Der Schriftspiegel beträgt 250 x 190 mm. Geschrieben in französischen Bastarda. 4 Miniaturen in Textspiegelbreite (drei davon mit Zierrahmen), 40 Miniaturen in Spaltenbreite mit Zierleisten sowie zahlreichen Zierinitialen. Französischer Barockeinband: rotes Maroquin mit Handvergoldung, um 1700.

II. Literaturverzeichnis

Alpers 1960

Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 23, 1960, S. 190-215.

Avril 1993

F. Avril, N. Reynaud, Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520 (Ausst. Kat.), Paris 1993.

Bagliani 1989

A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989.

Bätschmann 1992

O. Bätschmann, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: W. Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 237-278.

Bapst 1893

G. Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène, Paris 1893.

Barck 2009

J. Barck, Wie Bilder lernten, Körper zu sein. „Tableaux vivants“ und die Idee des „Raumbildes“ im 19. Jh., in: W. Gundolf (Hg.), Das Raumbild: Bilder jenseits ihrer Flächen, Paderborn 2009, S. 65-87.

Baumgartner 1992

E. Baumgartner, The Play of Temporalities; or, The Reported Dream of Guillaume de Lorris, in: K. Brownlee, S. Huot (Hg.), Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception, Philadelphia 1992, S. 22-38.

Benjamin 1955

W. Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, Frankfurt am Main 1955.

Berner 2004

W. Berner, Der Traum – die “via regia” zum Unterbewussten? Beitrag zu einem wissenschaftlich aufgeklärten Umgang mit Träumen, in: H. Katschnig, G.M. Saletu-Zyklarz, Schlafen und Träumen, Wien 2004, S. 162-176.

Boehm 1995

G. Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders., Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23-57.

Böhme 2004

G. Böhme, Theorie des Bildes, München 2004.

Braet 1989

H. Braet, Der Roman der Rose, Raum im Blick, in: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, S. 183-192.

Brownlee 1992

K. Brownlee, S. Huot (Hg.), Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception, Philadelphia 1992.

Bryson 2001

N. Bryson, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001.

Burdach 1830

Burdach, Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft, 3. Bd., 1830.

Burckhardt 1934

J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Wien 1934.

Cicero o.J.

Cicero, De Devinatione (übers. Von R. Kühner, o.J.), Kap. XXIX. 60.

Creizenach 1893

W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. I, Mittelalter und Frührenaissance, Halle 1893.

Dahlberg 1961

C. Dahlberg, Macrobius and the unity of the Roman de la Rose, in: Studies in Philology 58, 1961, S. 573-582.

Delboeuf 1885

J. Delboeuf, Le sommeil et les rêves, Paris 1885.

Dinzelbacher 1989

P. Dinzelbacher, Der Traum Kaiser Karl IV., in: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, S. 161-170.

Else 1958

G. F. Else, Imitation in the fifth Century, in: CIPh 35/2, 1958.

Fleming 1969

J. V. Fleming, The Roman de la Rose. A study in allegory and iconography, Princeton 1969.

Freud 1945

S. Freud, Die Traumdeutung, Wien 1945.

Gandelman 1992

C. Gandelman, Der Gestus des Zeigers, in: W. Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S.71-93.

Goethe 1977 (1809)

W. Goethe, Die Wahlverwandtschaften, München 1977.

Hermann 1938

H. J. Hermann, Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance – mit Ausnahme der niederländischen Handschriften. 3. Französische und iberische Handschriften der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII/7), Leipzig 1938.

Hobson 2005

A. Hobson, Dreaming: A very short Introduction, Oxford 2005.

Hobson, McCarley 1977

A. Hobson, R. W. McCarley, The brain as dream-state generator: An activation-synthesis hypothesis of the dream process. Am J. of Psychiatry, 1977, 1335-1348.

Jooss 1999

B. Jooss, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999.

Jung 1971

M.-R. Jung, Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge, Bern 1971.

Katschnig 2004

H. Katschnig, „Denn selbst die Träume sind ein Traum“ – Zur Beziehung zwischen Leben, Wirklichkeit, Traum, Psychose, Schlaf und Tod, in: H. Katschnig, G.M. Saletu-Zyklarz, Schlafen und Träumen, Wien 2004, S. 9-19.

Klösch 2004

G. Klösch, Der Stoff, aus dem die Träume sind – Zur Physiologie des Träumens, in: H. Katschnig, G.M. Saletu-Zyklarz, Schlafen und Träumen, Wien 2004, S. 9-19.

Kemp 1995

W. Kemp, Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna, in: G. Boehm, H. Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 99-119.

Kernodle 1944

G. R. Kernodle, From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance, Chicago 1944.

Kernodle 1989

G. R. Kernodle, The Theatre in History, London 1989.

Kindermann I 1957

H. Kindermann, Theatergeschichte Europas. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Bd.I, Salzburg 1957.

Kindermann II 1959

H. Kindermann, Theatergeschichte Europas. Das Theater der Renaissance, Bd.II, Salzburg 1959.

Köhler 1996

A. Köhler, Salonkultur im klassischen Weimar: Geselligkeit als Lebensform und literarisches Konzept (Diss. Berlin 1994), Stuttgart 1996.

König 1982

E. König, Französische Buchmalerei um 1450, Berlin 1982.

König 1989

E. König, „Atant fu jourz, et je m’esvaille“. Zur Darstellung des Traums im Rosenroman, in: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, S. 171-182.

Koller 1954

H. Koller, Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, 1954.

Krieger 1995

M. Krieger, Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk, in: G. Boehm, H. Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 41-57.

Kruger 2005

S. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 2005.

Kuhn 1913

A. Kuhn, Die Illustration des Rosenromans, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 31, 1913/14, S. 1-66.

Lammel 1986

G. Lammel, Lebende Bilder – Tableaux vivants im Berlin des 19. Jahrhunderts, in: K. H. Klingenburg (Hg.), *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*, Leipzig 1986, S. 221-243.

Lessing 1984 (1769)

G. E. Lessing, *Wie die alten den Tod gebildet: eine Untersuchung*, Stuttgart 1984.

Macrobius

W. H. Stahl (Übers.), *Commentary on the Dream of Scipio, Records of Civilisation: Sources and Studies* 48, New York 1952.

Mamone 1981

S. Mamone, *Il teatro nelle Firenze medicea*, Milano 1981.

Nichols 1992

S. G. Nichols, Ekphrasis, Iconoclasm, and Desire, in: K. Brownlee, S. Huot (Hg.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia 1992, S. 133-166.

Ost 1995

H. Ost, Ein Rosenroman aus Tournaiser Tradition: Das Exemplar der ehemaligen Sammlung C.R. Richmond, in: M. Smeyers (Hg.) *Flanders in an European perspective: manuscript illumination in Flanders and abroad*, Leuven 1995, S. 635-652.

Ost 2006

H. Ost, Illuminating the Roman de la Rose in the Time of the Debate: The Manuscript of Valencia, in: G. Croenen (Hg.), *Patrons, Authors and Workshops: Book and Book Production in Paris around 1400*, Louvain 2006, S. 405-435.

Ott 1976

K. A. Ott, Guillaume de Lorris und Jean de Meun. Der Rosenroman (H. R. Jauss, E. Köhler (Hg), Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben), 3 Bände, München 1976.

Ott 1980

K.A. Ott, Der Rosenroman (Erträge der Forschung, Bd. 145), Darmstadt 1980.

Peters 2008

U. Peters, das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts, Wien 2008.

Pickens 1974

R.T. Pickens, „Somnium“ and interpretation in Guillaume de Lorris, in: Symposium 28, 1974, S. 175-186.

Plummer 1982

J. Plummer, The last flowering: French painting in manuscripts 1420 – 1530; from American collections, New York 1982.

Robertson 1962

D.W. Robertson, A preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives, Princeton 1962.

Schmitt 1989

J.C. Schmitt, Bildhaftes Denken – Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften, in: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, S. 9-24.

Sörbom 1966

G. Sörbom, Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary, Uppsala 1966.

Spearing 1976

A. C. Spearing, Medieval dream-poetry, Cambridge 1976.

Strohm o.J.

P. Strohm, Guillaume as narrator and lover in the Roman de la rose, in: the Romanic review 59, S. 3-9.

Strümpel 1877

L. Strümpel, Die Natur und Entstehung der Träume, Leipzig 1877.

Stummvoll 1968

J. Stummvoll (Hg.), Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek. T. 1: Die Hofbibliothek (1368-1922), Wien 1968.

Sulzer 1777

J.G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. II, Leipzig 1777.

Thoss 1978

D. Thoss, Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei, Ausstellung der Handschriften und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (16. Juni – 7. Oktober 1978), Graz 1978.

Unterkircher 1957

F. Unterkircher, Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die abendländischen Handschriften, Wien 1957.

Verdon 1978

T. C. Verdon, The Art of Guido Mazzoni (Diss. Yale 1975), N.Y./London 1978.

Vitz 1973

E. B. Vitz, The "I" of the Roman de la Rose, in: Genre VI, 1, 1973, S. 49-75.

Walters 1992

L. Walters, Appendix: Author Portraits and Textual Demarcation in Manuscripts of the Romance of the Rose, in: K. Brownlee, S. Huot (Hg.), Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception, Philadelphia 1992, S. 359-374.

Wescher 1931

P. Wescher, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931.

Winkler 1913

F. Winkler, der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Straßburg 1913.

Winkler 1925

F. Winkler, Die Flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925.

III. Abbildungen



Abb.1: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 376, um 1280)



Abb.2: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 378, 13. Jahrhundert)



Abb.3: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 24390, 14. Jahrhundert)



Abb.4: Rosenroman, Titelblatt (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 332, 15. Jahrhundert)



Abb.5: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19156, 14. Jahrhundert)



Abb.6: Rosenroman, Titelblatt (Lyon, Bibl. Municipale, PA 23, 14. Jahrhundert)



Abb.7: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 25256, 14. Jahrhundert)



Abb.8: Rosenroman, Titelblatt (Châlons-sur-Marne, Bibl. Mun., ms. 270, Mitte 14. Jahrhundert)



Abb.9: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 12595, 15. Jahrhundert)



Abb.10: Rosenroman, Titelblatt (Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV, 7, 15. Jahrhundert)



Abb.11: Rosenroman, Titelblatt (London, British Library, Ms. Egerton 1069, 15. Jahrhundert)



Abb.12: Rosenroman, Titelblatt (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.13: Rosenroman, Titelblatt (New York, The Pierpont Morgan Library, M. 948, 16. Jahrhundert)



Abb.14: Rosenroman (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.15: Rosenroman (Valencia, Bibl. De l'Universidad, ms. 387, um 1400)



Abb.16: Rosenroman, Tristece (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Philip Collins Collection, 1945-65-3, 15. Jahrhundert)



Abb.17: Rosenroman, Titelblatt (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Philip Collins Collection, 1945-65-3, 15. Jahrhundert)



Abb.18: Rosenroman, Titelblatt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, um 1400)

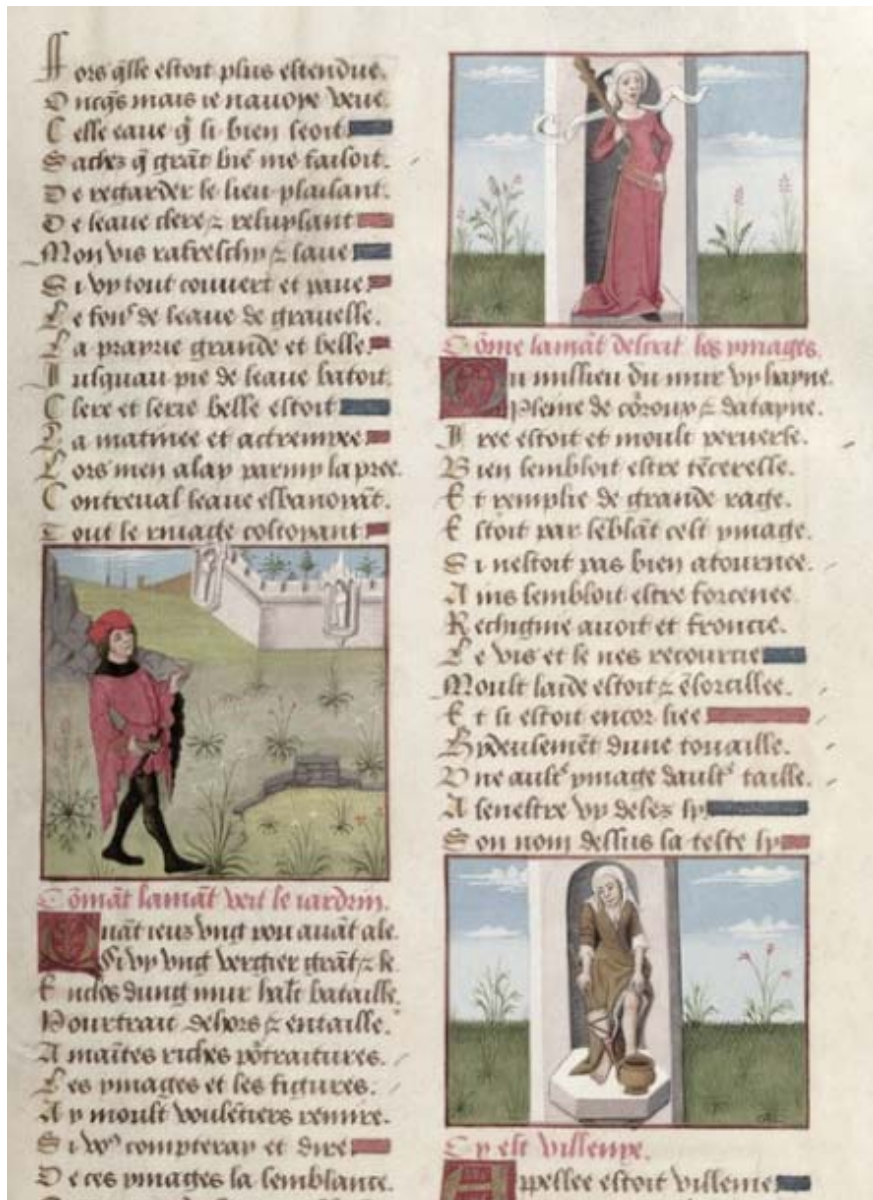


Abb.19: Rosenroman (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.20: Rosenroman (New York, The Pierpont Morgan Library, M. 948, 16. Jahrhundert)

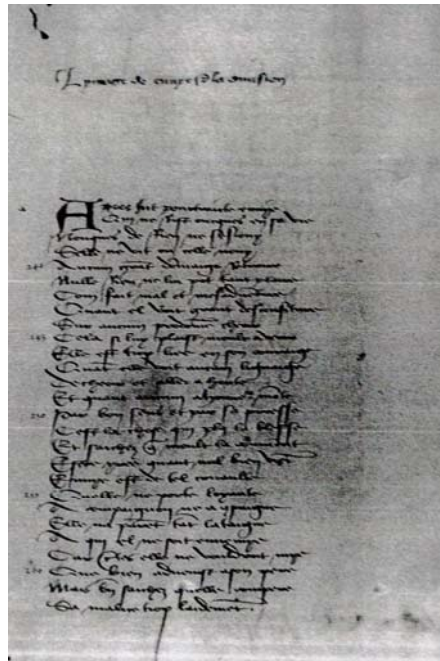


Abb.21: Rosenroman (Philadelphia, University of Pennsylvania, Ms. Penn Fr. 1, Fol. 5)



Abb.22: Rosenroman, Haine (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Philip Collins Collection, 1945-65-3, 15. Jahrhundert)



Abb.23: Rosenroman, Haine (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, 15. Jahrhundert)



Abb.24: Rosenroman, Haine (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.25: Rosenroman, Haine (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 24392, 15. Jahrhundert)



Abb.26: Rosenroman, Vilanie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 1566, 14. Jahrhundert)



Abb.27: Rosenroman, Vilanie (Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV, 7, 15. Jahrhundert)



Abb.28: Rosenroman, Vilanie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 24392, 15. Jahrhundert)



Abb.29: Rosenroman, Covoitise (Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV, 7, 15. Jahrhundert)



Abb.30: Rosenroman, Covoitise (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, 15. Jahrhundert)



Abb.31: Rosenroman, Covoitise, Avarice (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)

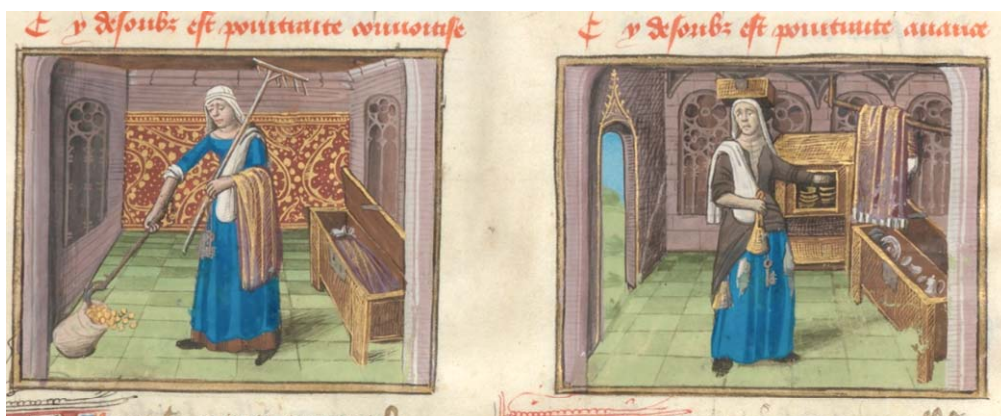


Abb.32: Rosenroman, Covoitise, Avarice (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 25392, 15. Jahrhundert)



Abb.33: Rosenroman, Envie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 1564, 14. Jahrhundert)



Abb.34: Rosenroman, Envie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 24392, 15. Jahrhundert)



Abb.35: Rosenroman, Tristece (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19156, 14. Jahrhundert)



Abb.36: Rosenroman, Tristeece (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, 15. Jahrhundert)



Abb.37: Rosenroman, Tristeece (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.38: Rosenroman, Viellece (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 1561, 14. Jahrhundert)



Abb.39: Rosenroman, Viellesse ((Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV, 7, 15. Jahrhundert)



Abb.40: Rosenroman, Papelardie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 12595, 15. Jahrhundert)



Abb.41: Rosenroman, Papelardie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, 15. Jahrhundert)



Abb.42: Rosenroman, Papelardie (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 378, 14. Jahrhundert)



Abb.43: Rosenroman, Papelardie (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, 15. Jahrhundert)



Abb.44: Rosenroman, Povreté (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 380, 15. Jahrhundert)



Abb.45: Rosenroman, Povreté (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Philip Collins Collection, 1945-65-3, 15. Jahrhundert)



Abb.46: Rosenroman, Povreté (Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV, 7, 15. Jahrhundert)



Abb.47: Rosenroman, Envie (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 132)



Abb.48: Die drei Jungfrauen. Einzug Prinzessin Johannas von Kastilien in Brüssel, 1496



Abb.49. Rebeccas Vermählung in 3 Episoden. Einzug Prinzessin Johannas von Kastilien in Brüssel, 1496

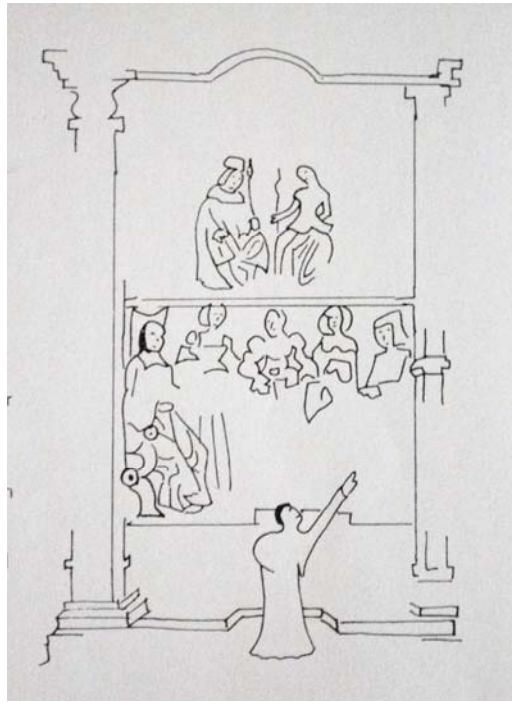


Abb.50: Skizze eines lebenden Bildes mit dem Expositor auf dem Proszenium. Nach einer Handschrift Cotton Vespasian B II, London, British Library, 1514



Abb.51: Boccace, De cas des nobles hommes et femmes (Paris, Bibl. Nat. fr. 229, 15. Jahrhundert)

IV. Abbildungsnachweis*

Tafel I - VIII: Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Abb. 1: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, Farbabb. 34, S. 204.

Abb. 2: www.romandelarose.org

Abb. 3: www.romandelarose.org

Abb. 4: www.romandelarose.org

Abb. 5: www.romandelarose.org

Abb. 6: www.romandelarose.org

Abb. 7: www.romandelarose.org

Abb. 8: www.romandelarose.org

Abb. 9: www.romandelarose.org

Abb. 10: www.romandelarose.org

Abb. 11: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, Farbabb. 20, S. 193.

Abb. 12: www.romandelarose.org

Abb. 13: www.romandelarose.org

Abb. 14: www.romandelarose.org

Abb. 15: A. Bagliani, G. Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, Abb. 5, S. 180.

Abb. 16: www.romandelarose.org

Abb. 17: www.romandelarose.org

Abb. 18: www.romandelarose.org

Abb. 19: www.romandelarose.org

Abb. 20: www.romandelarose.org

Abb. 21: K. Brownlee, S. Huot (Hg.), Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception, Philadelphia 1992, Fig. 2, S. 162.

Abb. 22: www.romandelarose.org

Abb. 23: www.romandelarose.org

Abb. 24: www.romandelarose.org

Abb. 25: www.romandelarose.org

Abb. 26: www.romandelarose.org

Abb. 27: www.romandelarose.org

Abb. 28: www.romandelarose.org

Abb. 29: www.romandelarose.org

Abb. 30: www.romandelarose.org

Abb. 31: www.romandelarose.org

Abb. 32: www.romandelarose.org

Abb. 33: www.romandelarose.org

Abb. 34: www.romandelarose.org

Abb. 35: www.romandelarose.org

Abb. 36: www.romandelarose.org

Abb. 37: www.romandelarose.org

Abb. 38: www.romandelarose.org

Abb. 39: www.romandelarose.org

Abb. 40: www.romandelarose.org

Abb. 41: www.romandelarose.org

Abb. 42: www.romandelarose.org

Abb. 43: www.romandelarose.org

Abb. 44: www.romandelarose.org

Abb. 45: www.romandelarose.org

Abb. 46: www.romandelarose.org

Abb. 47: K. Brownlee, S. Huot (Hg.), Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception, Philadelphia 1992, Fig. 4, S. 164.

Abb. 48: B. Jooss, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999, Abb. 6.

Abb. 49: B. Jooss, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999, Abb. 7.

Abb. 50: W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 87.

Abb. 51: F. Avril, N. Reynaud, Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520 (Ausst. Kat.), Paris 1993, Nr. 110.

* Ich habe mich bemüht sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

V. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die Illustration zum Beginn des Rosenromans, der um 1230 von Guillaume de Lorris begonnen und 40 Jahre später von Jean de Meun zu Ende geführt wurde. Er ist die erste französische Dichtung des Mittelalters, die sich insgesamt als Schilderung eines Traumes ausgibt. Besonders unter den 300 erhaltenen Handschriften berücksichtigt wird Codex 2568, der heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird. Er wurde in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von einem bisher noch wenig beachteten Miniator illustriert, den Friedrich Winkler nach dieser Handschrift als *Meister des Rosenromans* bezeichnete. Die Lokalisierung der Handschrift ist zwischen Frankreich und den Niederlanden strittig.

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Wiener Rosenroman, wird eine einleitende Übersicht der epischen Darstellung Guillaumes in groben Zügen skizziert, die helfen soll, die Titelblätter der Illustration zu analysieren. Es soll aufgezeigt werden, wie der erzählte Traum in Bildern übersetzt wurde und was die verschiedenen Darstellungen über die mittelalterliche Sicht des Traumes aussagen mögen. Anschließend werden die nächsten neun Miniaturen der Handschriften ins Zentrum der Analyse geraten. Dabei sollen durch den Vergleich mit den zugehörigen Textstellen sowie mit einigen ausgewählten Rosenroman-Handschriften die Besonderheiten der Wiener Handschrift erkannt werden. Zuletzt wird wieder an der Titelminiatur der Wiener Handschrift angeknüpft. Ausgehend von den Erkenntnissen, die bisher gezogen wurden, soll dem Leser vermittelt werden, welche Aussage über den Traum die individuelle Darstellungsweise der Wiener Handschrift zulässt.

Die ausgewählten Vergleichsbeispiele anderer Rosenroman-Handschriften stammen größtenteils aus dem 14. und 15. Jahrhundert und sind vor allem anhand der Zugänglichkeit in die Einsicht der Abbildungen ausgewählt. Bei rund 300 erhaltenen Handschriften scheint es ein unmögliches Unterfangen, jede Einzelne zu berücksichtigen. Die Abbildungen beziehe ich aus der Digital Library www.romandelarose.org, die 130 Manuskripte aus verschiedenen Bibliotheken digital zur Verfügung gestellt hat sowie aus bereits bestehenden Publikationen. Die Abbildungen des Wiener Codex hat mir freundlicherweise die Österreichische Nationalbibliothek zur Verfügung gestellt.

VI. Curriculum Vitae

Franziska Susanna Mollnar

Geboren am 23. Mai 1984 in Wien

Bildungsweg

10/05 – 06/12	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien Schwerpunkte: Mittlere/Neueste Kunstgeschichte
03/07 – heute	Diplomstudium Französisch an der Universität Wien
10/03 – 06/05	Kolleg für Kunstmanagement an der Vienna Business School, Wien Abschluss: Diplom
09/94 – 05/02	GRG3 Hagenmüllergasse 30, Wien Abschluss: Matura

Sprachen

Deutsch – Muttersprache

Englisch – sehr gute Kenntnisse

Französisch – sehr gute Kenntnisse

Italienisch – Grundkenntnisse