universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Minerva, Juno, Venus im Frankreich des 15. Jahrhunderts. Die Darstellungsweise antiker Göttinnen in Boccaccios *Des cleres et nobles femmes*"

verfasst von / submitted by

Sophie Dieberger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Forschungsstand 2

3. *Des cleres et nobles femmes*: Italienischer Text – französische Bilder 5

3.1. *De claris mulieribus*: Inhalt und Textgattung 5

3.2. Boccaccio in Frankreich 7

3.3. Die illuminierten Manuskripte 10

3.3.1. Erste Welle: 1. Viertel des 15. Jahrhunderts 11

3.3.2. Zweite Welle: 3. Viertel des 15. Jahrhunderts 18

4. Die antiken Göttinnen im Bild des 15. Jahrhunderts 24

4.1. Opis 25

4.2. Juno 28

4.3. Ceres 32

4.4. Minerva 35

4.5. Venus 38

4.6. Isis 40

4.7. Flora 43

5. Die Darstellungsweise der Göttinnen: Inszenierung und Bewertung 47

5.1. Aktualisierung 47

5.1.1. Stellenwert der Kleidung 48

5.2. Göttlichkeit ins Bild setzen: christlich vs. pagan 52

5.2.1. Christianisierung 52

5.2.2. Idoldarstellung 55

5.3. Bewertung der Göttinnen: Text vs. Bild 57

6. Drei Darstellungsmodi: Ein Text, verschiedene Bildlösungen 61
6.1. Christianisierte Göttinnen 62
6.2. Idolhafte Göttinnen 63
6.3. Allegorische Göttinnen 64
7. Schlussbemerkungen 66
8. Literaturverzeichnis 68
9. Abkürzungen 79
10. Abbildungsverzeichnis 80
11. Abbildungen 84
Abstract 138

1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit untersucht die Darstellung antiker Göttinnen in französischen Miniaturen des 15. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt bietet das Werk *De claris mulieribus* von Giovanni Boccaccio. Es handelt sich um eine Biographiensammlung berühmter Frauen und beinhaltet unter anderem sieben griechisch-römische Göttinnen. Damit stellt dieser mehrfach kopierte und illuminierte Text eine gute Voraussetzung für eine Auseinandersetzung mit der Wiedergabe von Figuren des antiken Götterpantheons dar. Einleitend wird diese Schrift vorgestellt, um Inhalt und Art der Textsorte darzulegen. Weiters wird der Stellenwert des italienischen Autors in Frankreich angesprochen, da dieser Text, nunmehr *Des cleres et nobles femmes* betitelt, um 1400 nach Paris überführt, übersetzt und erstmals illuminiert wurde. Dementsprechend wird kurz das historische Umfeld beleuchtet, in welchem das Interesse an der Vergangenheit sowie an mythologischen Gestalten die Voraussetzung für den Erfolg der *Cleres femmes* bildete. Die Göttinnen-Miniaturen von zehn der zwischen 1401/02 und 1488-1496 entstandenen Manuskripte werden im Hauptteil dieser Arbeit beschrieben, ikonographisch analysiert und miteinander verglichen. Dem wird ein Überblick dieser Handschriften vorangestellt, um ihre Entstehungszeit und -ort sowie die formale und stilistische Gestaltung der behandelten Illuminationen zu umreißen. Bei der Analyse der Miniaturen wird herausgearbeitet, wie die Biographien dieser mythologischen Frauen, ihr Zuständigkeitsbereich, ihre Wirkmacht und nicht zuletzt ihre Göttlichkeit ins Bild gesetzt werden und welche bildlichen Mittel dafür Verwendung finden. Im Zuge dessen werden Göttinnen-Darstellungen aus anderen, möglichst zeitgleichen Handschriften zum Vergleich herangezogen. Es soll gezeigt werden, wodurch sie sich auszeichnen, welche Aspekte der Göttinnen hervorgehoben werden und welche Aussagen sich dadurch über die einzelne Figur ergeben. Dabei zeichnen sich klar zwei Tendenzen ab: Der sakrale Status der Protagonistin, wenn er als bildrelevant erachtet wird, wird durch ihre „Christianisierung“ oder ihre „Idolisierung“ verdeutlicht. Daraus ergibt sich die Frage nach der bildlichen Bewertung der Göttinnen: Wie wird ihre pagane Herkunft beurteilt? Wie wird ihr Charakter bewertet? Hier muss der etwaige Kontrast von Bild und Text berücksichtigt werden. Außerdem erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Verständnis der Antike aus kulturhistorischer Sicht und deren Wiederspiegelung im Bild.

Eine wesentliche Frage, die abschließend beantwortet werden soll, lautet: Welche unterschiedlichen Bildlösungen lassen sich für die Darstellungen antiker Göttinnen im Laufe des 15. Jahrhunderts bei immer gleicher Textgrundlage festmachen? Ziel ist es, allgemeine Darstellungsmodi zu formulieren, die die Möglichkeiten zusammenfassen, Minerva, Venus und Co. ins Bild zu setzen.

2. Forschungsstand

Die Beschäftigung mit der Darstellung antiker Gottheiten im Mittelalter wird in der Literatur sehr allgemein gehalten. Wichtig ist Jean Seznecs Arbeit von der Mitte des 20. Jahrhunderts, in welcher er sich mit dem Überleben und der Transformation antiker Gottheiten in Bild und Text des Mittelalter und der Renaissance auseinandersetzt. Dabei unterscheidet er etwa zwischen der euhemeristischen Darstellungsweise, der Rolle der mythologischen Figuren als Planeten oder den oft mit moralisierender Bedeutung versehenen Allegorien.[1] Auch Erwin Panofsky setzt sich mehrfach mit diesem Thema auseinander. So bereits 1933 in einem Beitrag über mythologische Darstellungen in mittelalterlicher Plastik und (Buch-)Malerei zusammen mit Fritz Saxl, in welchem unter anderem astrologische Götterdarstellungen (Stichwort: sog. Planetenkindertradition) zum Thema gemacht werden. In dem wichtigen Werk *Renaissance and Renascenses in Western Art*, erstmals erschienen 1960, wird das weite Feld der Antikenrezeption von karolingischer Zeit bis ins Italien der Protorenaissance behandelt, doch werden hierbei auch Götterbilder, etwa in Zusammenhang mit dem von ihm geprägten Begriff des Disjunktionsprinzips thematisiert.[2] Aufschlussreich sind Arbeiten aus den 1980er Jahren, so Nikolaus Himmelmanns Beitrag über mittelalterliche Darstellungen antiker Götter.[3] Anhand konkreter Beispiele geht er auf die unterschiedlichen Darstellungskonzepte klassischer Gottheiten im Mittelalter ein, dabei zieht er immer wieder Vergleiche mit der antiken Vorlage. 1989 erschien Michael Camilles Abhandlung über das gotische Idol, welches eine ausführliche Darlegung der Idoldarstellung und ihre unterschiedlichen Deutungen zum Inhalt hat.[4]

Es liegen kaum Untersuchungen vor, die ausschließlich die Wiedergabe einer einzelnen Göttin in einem bestimmten (mittelalterlichen!) Zeitraum beinhalten. Venus stellt die einzige Göttin dar, deren unterschiedliche Darstellungsweisen, die etwa im 14. und 15. Jahrhundert existieren, eingehender behandelt werden. John B. Friedman geht etwa speziell auf die Ikonographie der Venus in Kombination mit einem Spiegel ein.[5] Von Gwendolyn Trottein stammt eine Arbeit über Venus im Kontext der sog. Planetenkindertradition.[6] Berthold Hinz setzt sich vielfach mit Bildern dieser Göttin auseinander: Aphrodite in unterschiedlichen Epochen (1998), konkreter der Beitrag zu Venusdarstellungen nördlich der Alpen vor allem im 15. Jahrhundert (2001) oder die Verbindung von Venus und *Luxuria* (2003).[7] Zur nach-antiken Darstellung der anderen Göttinnen gibt es zwar auch Beiträge, doch beschränkt sich

[1] Seznec 1953.
[2] Panofsky/Saxl 1933. Panofsky 1990.
[3] Himmelmann 1986.
[4] Camille 1989.
[5] Friedman 1977.
[6] Trottein 1993.
[7] Hinz 1998, 2001 und 2003.

die Behandlung eines mittelalterlichen Zeitraums meist auf wenige Seiten. So Isis bei Jurgis Baltrušaitis 1967, Flora bei Julius Held 1961 oder Minerva bei Ruprecht Pfeiff 1990.[8]

Zur konsultierten Literatur zum eigentlichen Bildmaterial ist zu sagen, dass es keine monographischen Werke zu den einzelnen illuminierten *Cleres femmes*-Handschriften gibt. Die einzige Ausnahme bildet Brigitte Buettners Arbeit von 1996, welche sich eingehend mit dem Manuskript fr. 12420 der Pariser Nationalbibliothek auseinandersetzt.[9] Die Autorin versucht ein alle Miniaturen umfassendes Gesamtkonzept herauszuarbeiten. Sie meint, dass die einzelnen Bilder zusammengesehen die Stände einer Gesellschaft widerspiegeln. Jedenfalls führt sie eine umfassende ikonographische Analyse durch, welche unter anderem Farben, Raum, Bekleidung und Gestik einschließt. Einen sehr guten Überblick liefert das 1999 von Vittore Branca herausgegebene drei Bände umfassende Werk *Boccaccio visualizzato*.[10] Es versammelt alle europaweit hergestellten und illuminierten Boccaccio-Handschriften. Dabei ist besonders der letzte Band interessant, da hier alle in Frankreich entstandenen *Cleres femmes*-Manuskripte mit den wichtigsten kodikologischen, formalen und ikonographischen Eckdaten vorgestellt werden. Ein ähnlicher Ansatz, aber weniger ausführlich und vollständig, wird etwa zwei Jahrzehnte früher, 1975, in Florence Callus und François Avrils Übersicht über Werke Boccaccios in Frankreich verfolgt.[11] Bereits 1965 versucht Patricia M. Gathercole in einem kurzen Beitrag die *Illuminations on the French Manuscripts of Boccaccio's De Claris Mulieribus* vorzustellen.[12] Dieser fällt jedoch sehr oberflächlich und teilweise fehlerhaft aus.

Jede weitere Behandlung der einzelnen *Cleres femmes*-Handschriften findet in Rahmen von Ausstellungskatalogen der einzelnen Bibliotheken oder anderen Sammelbänden über französische Buchmalerei statt. Diese wird meist relativ allgemein gehalten, häufig interessiert eine stilistische Auseinandersetzung.[13]

Speziell zu erwähnen ist Millard Meiss, der sich besonders mit den Manuskripten fr. 12420 und fr. 598 der Pariser Nationalbibliothek sowie der Handschrift aus der Sammlung Gulbenkian (Lissabon, ms. L.A. 143) auseinandergesetzt hat. Hierbei zeichnet er für die Meisterzuschreibung der beiden erstgenannten Werke verantwortlich, doch kommt es auch zu ikonographischen Untersuchungen einzelner Miniaturen.[14]

[8] Baltrušaitis 1967. Held 1961. Pfeiff 1990.
[9] Buettner 1996; die Monographie erschien 1989 als Dissertation auf Französisch: Les deux premiers Manuscrits des *Cleres femmes* de Boccace. Systemes de l'image dans un cycle profane destine aux princes, Lille 1989.
[10] Branca 1999a-c.
[11] Callu/Avril 1975
[12] Gathercole 1965.
[13] De Winter 1985, Debae/Dubois 2006, Friedman 1991/1992, Alexander/Marrow/Freedman Sandler 2005, Plummer/Clark 1982, Reynolds 1988, ad Stil: Avril/Reynaud 1993, Sterling 1987.
[14] Meiss 1967, 1968 und 1974.

Aus philologischer und kodikologischer Sicht ist Carla Bozzolos Arbeit über ins Französische übertragene Boccaccio-Werke, so auch die *Cleres femmes*, von 1973 ein wichtiges Bezugswerk.[15] Zum leichteren Verständnis des *Claris mulieribus*-Textes wurde Virginia Browns vollständige Übersetzung ins Englische von 2001 konsultiert.[16]

[15] Bozzolo 1973.
[16] Brown 2001. Es liegt auch eine zweibändige Übersetzung ins Französische vor: Giovanni Boccaccio, Des cleres et nobles femmes. Ms. Bibl. nat. 12420, I. und II., franz. und hg. von Jeanne Baroin und Josiane Haffen, Besançon 1993 bzw. Limoges 1995.

3. *Des cleres et nobles femmes*: Italienischer Text – französische Bilder

Bei *De claris mulieribus* (dt. Die großen Frauen[17]) von Giovanni Boccaccio handelt es sich um eine Biographiensammlung berühmter Frauengestalten der näheren und ferneren Vergangenheit. Dieses Werk wurde Anfang der 1360er Jahre auf Latein verfasst.[18] Dem Katalog großer Frauen sind eine Zueignung und ein Prolog vorangestellt sowie eine Conclusio angeschlossen. Gewidmet ist Boccaccios *libellum*[19] Andrea Acciaiuoli, der Gräfin von Altavilla, einer Hofdame von Johanna, der Königin von Neapel, Sizilien und Jerusalem.[20] Um 1400 fand dieser Text seinen Weg nach Frankreich in die Umgebung des Pariser Hofes, wo er übersetzt und zum ersten Mal mit einem ausführlichen Bildprogramm ausgestattet wurde.[21]

3.1. *De claris mulieribus*: Inhalt und Textgattung

In der endgültigen Version der *claris mulieribus* versammelt Boccaccio 104 Lebensbeschreibungen von großen Frauen, die überwiegend der griechischen und römischen Antike entstammen.[22] Bewusst sind neutestamentarische Heilige ausgespart, da diese ohnehin in Hagiographien gewürdigt werden, wie er im Vorwort begründet.[23] Als eine der wenigen biblischen Gestalten, die sehr wohl Eingang in diese Schrift finden, ist Eva, die „Stammmutter aller Menschen“[24], zu nennen.[25] Die Biographiensammlung ist sozusagen chronologisch angelegt, dementsprechend bildet Evas Lebensbeschreibung den Auftakt des Katalogs. Darauf folgen Figuren der klassischen Mythologie, etwa aus dem Götterpantheon (Juno, Ceres, Minerva, Venus…) oder dem Umkreis des trojanischen Krieges (Penthesileia, Kassandra, Helena). Einen sehr großen Anteil machen die Frauen der römischen Geschichte und Legende aus (Agrippina *maior* und *minor*, Kleopatra,…). Einzig die letzten sechs Figuren des Katalogs sind nachantiker Zeit zuzuordnen. Mit Johanna, der Königin von Neapel, Sizilien und Jerusalem enthält die Sammlung eine einzige Zeitgenossin des Autors, mit welcher die Galerie großer Frauen auch endet.[26]

Boccaccio erwähnt im Vorwort bereits, dass er nicht nur tugendhafte Frauen als *clarae* begreift, sondern auch jene, die, „durch welche Tat auch immer, zum Gespräch der ganzen

[17] Boccaccio 1995: Titel übersetzt von Erfen/Schmitt. Frei übersetzt: „Von berühmten Frauen“.
[18] Der Großteil des Textes entstand zwischen 1361 und 1362, wobei Boccaccio bis zu seinem Todesjahr 1375 immer wieder Ergänzungen vornahm. Vgl. Müller 1992, 18-21. Kolsky 2003, 17-21.
[19] Boccaccio 1995,10.
[20] Andrea Acciaiuoli war die Schwester Niccolò Acciaiuolis, eines Kaufmanns aus Florenz mit großem Einfluss am neapolitanischen Hof. Er war mit Boccaccio befreundet. Siehe Boccaccio 1995, 266-270; ders. 2001, xiv-xvi.
[21] Branca 1999c, 11-13.
[22] Boccaccio 2001, xi, Anm. 2: tlw. werden auch 106 Biographien genannt. Das liegt daran, dass es zwei Doppelkapitel gibt. Marpesia und Lampedo bzw. Orthia und Antiope werden in je einem Kapitel beschrieben.
[23] Boccaccio 1995, 21.
[24] Boccaccio 1995, 22: 1. Kapitel: *De Eva parente prima*
[25] Weiters: Nicaula, die Königin Äthiopiens (= Königin von Saba) und Atalia, die Königin von Jerusalem.
[26] Vgl. Müller 1992, 32-35.

Welt geworden sind“ ([…] *quocunque ex facinore orbi vulgato sermone notissimas novero* […])[27]. Indem er Größe nicht mit Tugend gleichsetzt, kann den Leistungen oder Eigenschaften unterschiedlicher, vor allem nicht-christlicher Frauen Platz eingeräumt werden. Dieses Interesse an Biographien der paganen Geschichte steht ganz im Zeichen des frühen Humanismus. Es wird gefragt, wie sich die Existenz ausgewählter Menschen, inklusive Frauen, im Diesseits abgespielt hat. Anstelle der christlichen rückt die *andere* Vergangenheit in den Fokus der Aufmerksamkeit.[28] Dementsprechend inkludiert das Werk sowohl Porträts „positiver“ als auch „negativer“ Frauenfiguren.[29] Es wurden etwa Personen aufgenommen, die sich durch ihre vorbildhaften beziehungsweise abschreckenden Charaktereigenschaften hervortun. So treten einige Protagonistinnen etwa als Vertreterinnen von *castitas* (Lukretia, Virgina) oder im Gegenteil *luxuria* (Venus, Sempronia) auf. Außerdem werden in *De claris mulieribus* Frauen zusammengebracht, die unterschiedliche „Berufe“ beziehungsweise Tätigkeiten ausüben: Herrscherinnen (Dido, Johanna von Neapel), Kriegerinnen (Amazonen Marpesia und Lampedo), Prophetinnen (Sybillen Erythrea und Amalthea, Kassandra) und eine Päpstin (Johanna). Zudem werden Protagonistinnen beschrieben, die sich durch besondere Kreativität auszeichnen. So beinhaltet der Text Malerinnen (Tamaris, Martia) und Dichterinnen (Sappho, Proba). Andere heben sich durch ihre intellektuellen Fähigkeiten hervor. Wesentliche kulturbringende Erfindungen der Menschheit sind zum Beispiel auf Minerva oder Nikostrata zurückzuführen.[30]

Lehrreiche Geschichte

Für viele Boccaccio-Schriften, die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind, ist es kennzeichnend, dass sie auf Latein verfasst wurden.[31] Das früher geschaffene Dekameron (1348-1351) hingegen ist eine Novellensammlung, welches in der Sprache des Volkes, Italienisch, geschrieben ist und in der Tradition der höfischen Epik und Liebeslyrik steht.[32] Boccaccios lateinische Werke sind als enzyklopädische Schriften angelegt, in welchen Wissen über frühere Zeiten versammelt ist.[33] Der Inhalt der *Claris mulieribus*, der ersten mittelalterlichen Biographiensammlung ausschließlich profaner Frauen, fußt auf dem

[27] Boccaccio 1995, 18f.
[28] Buck 1983, VII-VIII. Buettner 1996, 18. 20. Kolsky 2003, 2f. 21f. 40: zur Inklusion von Frauen als humanistischer Zug Boccaccios.
[29] Müller 1992, 106: laut der Autorin werden von 106 Frauen, 68 positiv, 19 negativ und 19 neutral beschrieben.
[30] Siehe Müller 1992, 128-145. Kategorisierung der Frauen bei Kolsky 2003, 24-32, bes. 31f.
[31] Buck 1976, 21-23. ders. 1987,124f. 136f.: zur Bedeutung der lateinischen Sprache und der antiken Autoren im frühen Humanismus.
[32] Siehe Callu/Avril 1975, xiii-xv. 18. 42.
[33] Zu diesen Schriften zählen neben *De claris mulieribus*: *De casibus virorum illustrium* (um 1355/60 und 1373/74): Katalog von Schicksalen bedeutender Männer. *Genealogia deorum gentilium* (1360 und 1371/74): Kompendium über Gottheiten und Heroen der klassischen Mythenwelt. *De montibus, lacubus, fluminibus, stagnis et paludibus et de nominibus maris* (ab 1355): Zusammenstellung von Bergen, Flüssen und anderen geographischen Phänomenen, die in antiken Texten thematisiert werden. Siehe Buettner 1996, 15.

Studium antiker Schriften.[34] Trotz des wissenschaftlichen Anspruchs handelt es sich nicht um eine objektive Abfassung historischer Fakten. Geschichte zu vermitteln bedeutete auch im (frühen) Humanismus die Menschen mit Wissen über die Vergangenheit zu versorgen *und* moralisch zu bilden.[35] Der Text steht daher in der Tradition der *Exempla*-Literatur, denn die Galerie „positiver" und „negativer" Frauen soll lehrreiche Beispiele für richtiges respektive unangemessenes Verhalten und für gute respektive abzulehnende Taten aufzeigen.[36] Dementsprechend verzichtet Boccaccio nicht darauf, jedes Porträt mit einem moralisierenden Kommentar zu versehen. Die einzelnen Biographien, die im Übrigen lose aneinandergereiht sind ohne sich aufeinander zu beziehen, sind folgendermaßen aufgebaut: Einleitend werden – vorausgesetzt, sie sind dem Autor bekannt – der Name der Protagonistin, das Herkunftsland, die Abstammung sowie der soziale Status genannt. Die einleitenden Informationen beinhalten außerdem bereits eine kurze Erklärung für ihren Ruhm. Daraufhin setzt die eigentliche, mal ausführliche, mal auch sehr kurze Lebensbeschreibung ein. Diese kann sich auf eine einzelne Episode beschränken oder aber mehrere Etappen des Lebens umfassen. Der Lebensabriss wird durch die lobende oder tadelnde Stellungnahme des Autors abgeschlossen.[37]

3.2. Boccaccio in Frankreich

Die Werke Giovanni Boccaccios wurden ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts über den päpstlichen Hof in Avignon in Frankreich eingeführt. Wesentlich für die Rezeption des italienischen Autors waren die, mit dem beginnenden 15. Jahrhundert einsetzenden, Übersetzungen einiger seiner lateinischen Schriften ins Französische.[38] So wurde nicht nur *De claris mulieribus* nach Frankreich importiert, sondern auch *De casibus virorum illustrium,* eine Sammlung von Schicksalen bedeutender Männer, oder die Novellensammlung Dekameron. Etwas später außerdem *Filostrato* und *Teseida*, zwei in Stanzen verfasste Epen, in welchen die Liebesgeschichten der, der Antike entlehnten, Helden geschildert werden sowie die Mythographie *Genealogia deorum gentilium. De casibus* ist der erste Boccaccio-Text der als *Des cas des nobles hommes et femmes* um 1400 von Laurent de Premierfait ins Französische übertragen wurde.[39] Die französische Version von *De claris mulieribus* erschien als *Livre des femmes nobles et renomees* beziehungsweise *Des cleres*

[34] Quellen Boccaccios: z.B. klassische Autoren wie Livius oder Ovid. Spätantike, christliche Autoren wie Paulus Orosius oder Justinus; wesentlich war auch der Einfluss Petrarcas, siehe Boccaccio 2001, xvii. Anm. 11. xviii. xxif. Kolsky 2003, 40-67. Müller 1992, 23f.: Es gibt zwar einen antiken Text der Frauenbiographien versammelt, Plutarchs *De virtute mulierem,* dieser war Boccaccio jedoch nicht bekannt. In den folgenden Jahrhunderten stellte *De claris mulieribus* eine wichtige Informationsquelle zu antiken Frauenfiguren dar und diente als Vorbild für jede Zusammenstellung weiblicher, säkularer Viten.
[35] Buck 1976, 128-130. 136.
[36] Daxelmüller 1991, 80-83: Definition von *exemplum*. Haug 1991, 264f.
[37] Boccaccio 2001, xvii. Kolsky 2003, 22f. Müller 1992, 36-39.
[38] Branca 1999c, 3. Simone 1971, 17.
[39] Branca 1999c, 3. Das Dekameron wurde 1414 ebenfalls von Premierfait übersetzt. Callu/Avril 1975, 51: um 1450 wurde *Filostrato* von Louis de Beauvau übersetzt. Etwa zur selben Zeit kam es zu einer anonymen Übersetzung von *Teseida*. Bozzolo 1973, 36f.: *Genealogia* wurde nur tlw. von Jean Miélot ca. 1471 übersetzt.

et nobles femmes bereits ein Jahr später, wie das Kolophon[40] des ersten übersetzten Werkes (Paris, BN, fr. 12420) informiert.[41] Der Übersetzer bleibt unerwähnt.[42]

Als im Frankreich des 15. Jahrhunderts erfolgreichster (übersetzter) Boccaccio-Text etabliert sich *Des cas des nobles hommes et femmes* mit 80 überlieferten Abschriften. Danach folgt in einigem Abstand an zweiter Stelle die Abfassung der *Cleres femmes* mit 16 erhaltenen Werken.[43] Diese Schriften gelangten im Milieu des Pariser Hofes zu großer Beliebtheit.[44] Dabei erfreuten sich die Bücher mit enzyklopädischem Charakter, die Kataloge historischer Figuren zum Inhalt haben, größerer Popularität als die Boccaccio-Texte, welche in der Tradition des höfischen Romans mit ihren Helden- und Liebesgeschichten stehen.[45]

Grundsätzlich herrscht im Frankreich jener Zeit großes Interesse an der Geschichte der Antike, entfernter Orte und Schicksalen historischer Gestalten.[46] Interesse für die *Cleres femmes* mag zudem dadurch geweckt worden sein, dass die erste Übersetzung dieses Textes mit Anfang des 15. Jahrhunderts genau in jene Zeit fällt, in der die *querelle des femmes* auf Grund des Streits um den Rosenroman[47] zu einer besonderen Brisanz gelangte. Die Debatte spielte sich in Form eines literarischen Diskurses im Zeitraum zwischen Mai 1401 und Winter 1402/1403 ab. Die Schriftstellerin Christine de Pizan und ihre AnhängerInnen bezogen Stellung gegen misogyne Vorstellungen, die in Jean de Meuns Fortsetzung des Rosenromans anzutreffen sind, wodurch die Diskussion über die Geschlechter die Pariser Gesellschaft beschäftigte.[48] Ganz im Zeichen der *question féminine* steht außerdem das Erscheinen von Christine de Pizans *Livre de la Cité des dames* 1404/1405. Ebenso als Reaktion auf den Rosenroman zu verstehen, tritt die Autorin als

[40] „*Icy fine de Jehan Bocace le livre des femmes renommees, translaté de latin en françois en l´an de grace mil CCCC et un, accompli le XIIe jour de septembre, soubz le temps de tresnoble et trespuissant et redoubté prince Charles VIe, roy de France et duc de Normendie. Deo gracias*" (Fol. 167v), zit. nach Buettner 1996, 108, Anm. 103.

[41] Zu den unterschiedlich übersetzten Titeln, siehe Buettner 1996, 18. 109, Anm. 127 und 129. Bozzolo 1973, 91-100. 149-155. 180-182. Die europaweite Beliebtheit des Werkes zeigt sich an den Übersetzungen in weitere Sprachen: Ende des 14. Jh. wurde bereits eine italienische Übersetzung angefertigt. Um 1440 erscheint der Text auf Mittelenglisch, in den 1470er Jahren auf Deutsch und 1494 auf Spanisch. Siehe Boccaccio 2001, xxi.

[42] Bozzolo 1973, 23-25. Es gibt drei Varianten des übersetzten Textes (A-C). Version A ist die älteste und häufigste, aber auch fehlerhafteste und von keiner hohen literarischen Qualität. Version B und C basieren auf A.

[43] Branca 1999c, 3: von den übersetzten *De casibus* Werken sind etwa 60 (in unterschiedlichem Ausmaß) illuminiert. Bozzolo 1973, Appendix II, 1.: spricht noch von 69 Abschriften.

[44] Buettner 1996, 16. Callu/Avril 1975, ix.

[45] Vgl. Bozzolo 1973, Appendix II, 1. 49-186: Auflistung aller französischer Übersetzungen der fünf Boccaccio Texte. Überliefert sind: Dekameron: 15 Versionen, *Filostrato*, als *Roman de Troyle/Le livre de Troylus*: 14 Versionen, *Teseida* (*Le livre de Thezeo*): 5 Stück, Genealogia : 1 Exemplar.

[46] Meiss 1974, 7f. de Winter 1985, 3f. Simone 1971, 19-22. 24: weitere Erklärungen für Boccaccios Beliebtheit in Frankreich.

[47] De Lorris/ de Meun 1976, 7: Der Rosenroman ist ein Traumbericht, der von Amants Suche und Erlangung der geliebten Rose handelt. Er setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste stammt von Guillaume de Lorris, um 1230 verfasst und der zweite von Jean de Meun, entstanden in den 1270ern. Zimmermann 1993, 4-14: Bei Guillaume de Lorris steht die Verehrung der geliebten Frau der höfischen Welt („Frauendienst und Verteidigung des weiblichen Geschlechts“) im Zentrum, während sich Jean de Meuns Fortsetzung des Romans durch einen moralisierenden (misogynen!), politischen, Charakter auszeichnet. ebenda 18: Der *Rosenroman* war im 14. und 15. Jahrhundert ein äußerst beliebter Text, wie allein etwa 300 seiner, teilweise illuminierten, Abschriften zeigen.

[48] Buettner 1996, 22f.: abgesehen von literarischen Debatten zur Verteidigung der Frau, wurden im höfischen Kreisen Orden für diesen Zweck gegründet (*Dame blanche à l´écu vert*).

Fürsprecherin der Frauen auf, indem sie sich unter anderem auf vorbildliche weibliche Gestalten aus der Vergangenheit beruft. Ein wesentliches Referenzwerk für dieses Werk stellt Boccaccios *Claris mulieribus* da, welches ihr vermutlich als französische Übersetzung vorlag.[49] Wohl nicht zufällig sind zwei der überlieferten Handschriften, die den *Cleres femmes*-Text enthalten, mit Abschriften von Christine de Pizans Stadt der Frauen kombiniert.[50]

Bei der Betrachtung der Auftraggeber der *Cleres femmes*-Manuskripte zeigt sich, wie hochrangig das Publikum dieses Textes war, denn zu diesem zählen Jean de Berry, Philippe le Bon oder Philippe le Hardi. So waren mindestens sechs *Cleres femmes*-Handschriften im Besitz von Mitgliedern des Königshauses und zwei im Besitz von Angehörigen alter Adelsfamilien. Ähnliches gilt für die anderen Übersetzungen des italienischen Autors. In den wichtigsten (nicht-kirchlichen) Handschriftensammlungen des 15. Jahrhunderts befand sich mindestens ein übersetztes Boccaccio Werk.[51]
Anders gestaltet sich hingegen das Lesepublikum im Herkunftsland der C*leres femmes*. Da das Werk nämlich auf Latein verfasst ist, setzt es ein gebildetes Publikum voraus, welches humanistische Gelehrte beziehungsweise kundige Laien, die dem italienischen Bürgertum zuzuordnen sind, umfasst. Erst mit einiger Verzögerung wurde Boccaccio auch in der höfischen Welt Italiens gelesen.[52]

[49] Buettner 1996, 21, Anm. 142: Angabe zu Literatur, die sich ausführlich mit dem Vergleich dieser Texte befasst: was wurde übernommen/verändert/etc.
[50] Chantilly, Musée Condé, ms. 856 und Paris, Privatsammlung, Ex Phillipps 3648. Zudem gibt es eine Kompilation (Paris, BN, fr. 5037) eines *Cleres femmes*-Textes und einer politischen Schrift Christine de Pizans *Livre de la Prod'homie de l'homme*. Siehe Bozzolo 1973, 95. 98f.
[51] Siehe Bozzolo 1973, 39-45.
[52] Buck 1976, 26. vgl. Callu/Avril 1975, xiii: das Dekameron etwa, das auf Italienisch, der Sprache des Volkes, verfasst ist, war wiederum im Milieu der Kaufleute besonders beliebt.

3.3. Die illuminierten Manuskripte

Callu und Avril weisen darauf hin, dass sich die Boccaccio-Rezeption im Frankreich des 15. Jahrhunderts in drei Phasen einteilen lässt: Anfang, Mitte und Ende des Jahrhunderts. So fand Anfang des Jahrhunderts eine erste Übersetzungswelle und ab der Mitte des Jahrhunderts eine zweite statt. Diese Übersetzungsschübe spiegeln sich in der Manuskriptherstellung wieder. Dementsprechend gab es einen ersten Herstellungsschwung als *Des Cas*, *Cleres femmes* und das Dekameron übersetzt wurden. Im zweiten Viertel flaut die Anfertigung dieser Codices etwas ab, um ab dem dritten Viertel des Jahrhunderts wieder aufzublühen. Denn mit der um 1450 erfolgten Übersetzung von Filostrata und Teseida kam es auch zum Aufschwung der Produktion bereits bekannter Werke.[53] Die dritte Phase am Ende des Jahrhunderts geht mit der Etablierung des Buchdrucks einher. Einerseits erfuhren die Werke des italienischen Autors dadurch eine noch größere Verbreitung, andererseits ging die Herstellung von illuminierten Boccaccio-Handschriften zurück.[54]

Es zeigt sich, dass von 16 erhaltenen *Cleres femmes*-Handschriften des 15. Jahrhunderts sieben in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden. Sechs davon wurden mit Miniaturen ausgestattet. Die Herstellung dieser Werke ist hauptsächlich im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts anzusiedeln, nur ein Kodex (London, BL, Royal 16 G V) wurde erst um die Mitte des Jahrhunderts hergestellt.[55] In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden neun *Cleres femmes*-Manuskripte produziert, davon sind sechs illuminiert. Hauptsächlich wurden diese Werke im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts hergestellt. Zwei Handschriften stammen vom Ende des Säkulums (Paris, Privatsammlung, Ex Phillipps 3648 und Paris, BN, fr. 599).[56]

Insgesamt sind also 12 illuminierte *Cleres femmes*-Handschriften überliefert. In der folgenden Untersuchung werden die Miniaturen von zehn dieser überwiegend in Paris hergestellten Manuskripte behandelt. Die übrigen zwei Werke bleiben unberücksichtigt, da sich eines in Privatbesitz (Paris, Ex Phillipps 3648) befindet und aufgrund von fehlender Literatur und vor allem von fehlendem Bildmaterial nicht bearbeitet werden kann. Das andere Manuskript (Paris, BN, fr. 133) enthält lediglich eine Widmungsminiatur.[57]

Mit den Besitzern aus königlichem und adeligem Umfeld geht natürlich auch eine prächtige, bilderreiche Ausgestaltung der Handschriften einher. Vergleichbares ist in Italien, mit seiner stark bürgerlich, humanistisch geprägten Leserschaft, nicht vorhanden. Dort existieren zu

[53] Callu/Avril 1975, 51. Bozzolo 1973, 32. 35. 38f.
[54] Callu/Avril 1975, xiv-xv. 51. 66-72: Übersicht über die ersten gedruckten, französischen Boccaccio-Texte. Branca 1999c, 260-266: Es gibt aber auch einige wenige Inkunabeln mit gemaltem Bildschmuck, ebenda 291-315: *Cleres femmes*-Holzschnitte.
[55] Siehe Branca 1999c, 53. Reynolds 1988, 159.
[56] Überblick über alle überlieferten *Cleres femmes*-Manuskripte: Bozzolo 1973, 91-100. 149-155. 180-182. Buettner 1996, 100f., Branca 1999c, 35-66.
[57] Vgl. Branca 1999c, 62-64.

jener Zeit zwar auch illuminierte *Cleres femmes*-Handschriften, doch fällt die Gestaltung um einiges bescheidener aus.[58] Zum Teil wird der Dekor nur durch vegetabilen Randschmuck und Drolerien oder eine einzelne Widmungsminiatur gebildet. Wenn die Protagonistinnen ausnahmsweise ins Bild gesetzt werden, dann als verhältnismäßig kleine Darstellungen in Form graphischer, historisierter Initialen, die jeder Farbigkeit entbehren (Cambridge, Harvard Univ., Houghton Library, ms. Richardson 41-Cm).[59] Die neuen, ausführlichen in Frankreich entworfenen Bildzyklen lassen sich somit nicht auf italienische Vorbilder zurückführen.[60]
In den *Cleres femmes*-Manuskripten gestaltet sich das Bildprogramm folgendermaßen: jedem Kapitelanfang, der dem Beginn einer Biographie entspricht, wird die Miniatur der thematisierten Frau vorangestellt.[61] Dementsprechend wird jeder Protagonistin ein eigenes Bildfeld gewidmet, in welchem sie mit reichlichem Einsatz von Deck- und Goldfarbe „porträtiert" wird. Im Schnitt sind daher pro Kodex etwas über 100 Illuminationen zu zählen. Die Bildergalerie berühmter Frauen wird meist durch ein Widmungs- und ein Autorenbild eingeleitet.[62]

3.3.1. Erste Welle: 1. Viertel des 15. Jahrhunderts

Etwa in den ersten zehn Jahren des 15. Jahrhunderts sind drei vollständig erhaltene *Cleres femmes*-Manuskripte entstanden, die sich durch ihre große Ähnlichkeit auszeichnen. Hierbei handelt es sich um die Manuskripte fr. 12420 und fr. 598, welche in der Bibliothèque nationale in Paris aufbewahrt werden und um das Manuskript 9509 aus der Bibliothèque royale in Brüssel. Die Ähnlichkeit zeigt sich beim *mise en page,* bei der kompositorischen und stilistischen Gestaltung der Miniaturen sowie derselben Szenenwahl. Selbst die Maße der Bilder, sie bewegen sich zwischen 70-85 x 65 mm, entsprechen einander.[63] Außerdem handelt es sich jeweils um dieselbe Übersetzung (Version A).[64] Der Text ist in schwarzer Tinte verfasst und zweispaltig zu je 35 beziehungsweise 33 (Brüssel) Zeilen angeordnet.[65] Der Kolumnentitel in blauer Tinte informiert, welche Frau gerade thematisiert wird. Die Miniaturen sind immer innerhalb einer Spalte eingefügt, wobei das Bildfeld so breit wie die Spalte ist und ungefähr ein Drittel des Schriftraums einnimmt. Das Kapitel wird durch eine Illumination und eine Rubrik, die meist darunter angeordnet ist, eingeleitet. Die Initiale ist in

[58] Ganz zu schweigen von den Boccaccio-Texten in England, Deutschland oder Spanien. Diese wurden viel seltener und nicht derartig aufwendig wie in Frankreich illuminiert, siehe Branca 1999c, 267-289.
[59] Illuminierte Manuskripte in Italien: Branca 1999b, 267-270. 278-280. 281-283. 346f. 359. Ähnliches gilt auch für die Gestaltung der *De casibus*-Handschriften.
[60] Callu/ Avril 1975, xiii-xv. Buettner 1996, 14. Branca 1999c, 3-17. Bei den *Cleres femmes* handelt es sich um das erste illuminierte Boccaccio Werk in Frankreich! *Des cas* wurde erst ab 1409 mit Bildern versehen. Zu neuen Texten und Bildern in Frankreich um 1400 siehe: Meiss 1967, 13-18, bes. 14f. de Winter 1985, 3-10.
[61] In fr. 12420 und fr. 598 erhalten manche Protagonistinnen selten 2 Miniaturen: z.B. Zenobia (fr. 598, Fol. 148r).
[62] Branca 1999c, 11-13. 17.
[63] Maße der Miniaturen: fr. 12420 und fr. 598: 70-80 x 65 mm und ms. 9509: 70-85 x 60-65 mm. Größe der Manuskripte: fr. 12420: 355 x 240 mm, fr. 598: 365 x 255 mm, ms. 9509: 343 x 247 mm. Vgl. Branca 1999c, 35, 39, 42, 47.
[64] Bozzolo 1973, 24. Ms. 9509 enthält auch dasselbe Kolophon wie fr. 12420, welches besagt, dass die Übersetzung des Textes 1401 vollendet wurde. Siehe oben Anm. 25.
[65] Bozzolo 1973, 92. 96. 150.

einem quadratischen Feld vor Goldgrund mit hellrotem und blauem Dornblattdekor eingeschrieben. Von dieser führen Dornblattrankenstäbe weg, welche sich links der Kolumne der Länge nach erstrecken um sich am oberen und unteren Rand des Textblocks weiterzuverzweigen. (Abb. 1 und 2)

Das Manuskript fr. 12420 entstand in den Jahren 1401/1402 in Paris. Diese Datierung legt das Kolophon nahe.[66] Außerdem bezeugt eine Zahlungsnotiz aus den Rechnungsbüchern des Philippe le Hardi vom 21. Jänner 1403, dass die Handschrift ein Geschenk des Kaufmanns Jaques Raponde an den Herzog war. Er nahm es anlässlich des Jahreswechsels am 1. Jänner 1403 entgegen.[67] Dieses Werk ist nicht nur das älteste ins Französische übertragene *De claris mulieribus*-Exemplar, es stellt mit seinen 109 Miniaturen auch das erste mit einem aufwendigen Bildzyklus ausgestattete *Cleres femmes*-Manuskript dar. Entweder diente es als Vorbild für die Illuminationen von fr. 598 und 9509 oder alle drei Handschriften gehen auf dieselbe Vorlage zurück.[68] Der Schöpfer der Illuminationen wird von Meiss als „Meister der Marienkrönung" bezeichnet, während de Winter für ihn den Notnamen „Meister der *Femmes nobles et renommées* des Philippe le Hardi" vorzieht. Des Weiteren kann die Mitarbeit mindestens eines – weniger begabten – Illuminators angenommen werden. Der Meister dürfte aus den Niederlanden stammen oder dort ausgebildet worden sein.[69] Gearbeitet hat er, wenn auch nur für den kurzen Zeitraum von etwa fünf Jahren, in Paris. Bei seinen Illuminationen fällt besonders das Aufgreifen von Aspekten der italienischen Trecento-Malerei auf (Raumkonzeption, Gebärden- und Mienenspiel). Gleichzeitig zeichnen sich die Figuren, wie für Pariser Handschriften üblich, durch ihre höfische Eleganz, die sich in Schlankheit und Linearität manifestiert, aus.[70] (Abb. 1)

Das Manuskript fr. 598, als Zwilling von fr. 12420 bezeichnet, entstand nur etwa ein Jahr später, 1403, ebenfalls in Paris.[71] Es wurde für Jean de Berry hergestellt, wie ein *ex libris*, verfasst von Jean Flamel, dem Sekretär des Duc, verrät. Aufgrund eines Eintrags in einem Handschrifteninventar des Jean de Berry von 1413 lässt sich außerdem sagen, dass ihm die Handschrift im Februar 1404 von Jean de la Barre, seinem Kammerdiener und späterem *receveur general des finances* in Languedoc und Guyenne, überreicht wurde.[72]

---

[66] Siehe oben Anm. 40: Transkription des Kolophons. Kodikologisches, ausführliche Literaturangaben etc. zu fr. 12420: Bozzolo 1973, 96-98, Branca 1999c, 35-39, Buettner 1996.
[67] Buettner 1996, 7, Anm. 25.
[68] Branca 1999c, 42. Sterling 1987, 276. Meiss 1974, 287f. Er erwähnt auch die minimalen Unterschiede, die es zwischen den Miniaturen von fr. 12420 und fr. 598 gibt. Branca 1999c, 42. Sterling 1987, 276.
[69] Meiss 1967, 251f., Anm. 24. 354f. mit Nennung weiterer Werke des Meisters. ders. 1974, 97f. siehe auch: de Winter 1985, 206f.
[70] Meiss 1974, 287f. 383f. De Winter 1985, 96-99. 207. Sterling 1987, 273-278. Als Vergleichsbeispiel für die französische Eleganz siehe z.B. die Figuren in Gaston Phebus *Livre de chasse* von 1407 (Paris, BN, fr. 616).
[71] Zum Phänomen der Zwillingshandschriften: Alexander 1992, 138. Kodikologisches, ausführliche Literaturangaben etc. zu fr. 598: Bozzolo 1973, 92f., Branca 1999c, 39-42.
[72] *Ex libris* und Inventareinträge nachzulesen: http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000071740&c=FRBNFEAD000071740_e0000015&qid=sdx_q65 (15.01.2016).

Das Werk enthält 107 Miniaturen, die laut Meiss vom „Meister der *Cleres Femmes* des Jean de Berry“ ausgeführt wurden, der in der ersten Dekade des 15. Jahrhunderts in Paris tätig war.[73] Außerdem kann zumindest eine weitere Hand erkannt werden, die an den Miniaturen mitgearbeitet hat.[74] Wie beim „Meister der Marienkrönung“ finden sich Hinweise auf einen niederländischen Ursprung, doch hier scheinen diese stärker hervorzutreten. So lassen sich realistische Details beobachten, die sich auf die genaue Beobachtung der alltäglichen Umgebung rückführen lassen sowie ein kräftigeres Kolorit als in fr. 12420. (vgl. Abb. 1 und 2) Die Herkunft des Malers zeigt sich zudem in der ausdrucksstarken Physiognomie der Figuren. Diese zeichnet sich in den *Cleres femmes* in erster Linie bei Nebenfiguren ab. Zu nennen sind beispielsweise knüppelschwingende Gesellen, die dabei sind, die Hauptfigur Agrippina zu erschlagen (Abb. 3) oder aber die schockierten Beobachter von Lukretias Selbstmord (Abb. 4). Die auffallende Mimik und Gestik, wiederum kombiniert mit der französischen Eleganz der Figuren, trägt zur größeren Lebendigkeit und zum erzählerischen Reichtum der Szenen bei.[75]

Zeitnah zu den prächtigen Zwillingshandschriften ist zwischen 1410 und 1415 das in Brüssel befindliche *Cleres femmes*-Manuskript entstanden. Wieder kann Paris als Entstehungsort angegeben werden. Die Illuminationen sind der Werkstatt des „Meisters der *Cleres femmes* des Duc de Berry“ zuzuordnen – der Werkstatt jenes Meisters also, der die Illuminationen von fr. 598 anfertigte.[76] Der ursprüngliche Besitzer ist nicht bekannt, jedoch gibt es ein Dokument von 1435, das bezeugt, dass dieses Manuskript, veranlasst durch Philippe le Bon, von der *Trésorerie des chartes* von Hainaut dem Schatzmeister Jean de Lachenel/ de la Chesnel übergeben wurde. Es dürfte sich also im Besitz der Grafen von Hainaut befunden haben, von wo aus es in die Bibliothek der Bourgogne gelangte (erster Inventareintrag von 1467).[77] Diese Handschrift fällt schlichter als die beiden erwähnten Werke der Pariser Bibliothèque nationale aus, denn sie ist weniger reich bebildert und die Szenen werden etwas reduzierter, etwa mit weniger Figuren, dargestellt. (vgl. Abb. 5 und 6) Sie enthält nur 33 Miniaturen. Drei von diesen bilden Göttinnen ab.[78]

Die Illuminationen der drei vorgestellten Manuskripte sind mit einem schmalen Goldrahmen mit blauer Innenleiste versehen. Jedes Bildfeld setzt sich aus einem gitterartigen Hintergrund, der sich aus Rauten oder Quadraten bildet, und einer beigen/gräulichen Bodenfläche zusammen. (Abb. 6) In Manuskript fr. 12420 findet sich zusätzlich ein

[73] Meiss 1967, 252, Anm. 24. 354f. mit Auflistung weiterer Werke des Meisters.
[74] Sterling 1987, 273f. 276. Branca 1999c, 42.
[75] Meiss 1968, 63. Ders. 1974, 97f. 287-290. 373f. vgl. Mimik und Gestik in einer Brügger Handschrift (um 1403, N.Y., PML, M 785).
[76] Vgl. Meiss 1974, 373.
[77] Debae/Dubois 2006, 114. 116. Branca 1999c, 48. Bozzolo 1973, 151.
[78] Debae/Dubois 2006, 113-117. Zu weiteren kodikologischen Angaben, Literatur etc. siehe Bozzolo 1973, 150f., Branca 1999c, 47f.

fliesenartiger Boden, wobei dieser nicht zwangsläufig in Innenräumen zu finden ist. (Abb. 7) Diese Gestaltungselemente stehen für einen nicht näher definierten Raum.[79] Oft ist die Szenerie in dieser neutralen Umgebung angeordnet, teilweise sind einzelne Möbelstücke (Throne oder Pulte) beigefügt. (Abb. 8) Außen- oder Innenraum sind durch zusätzliche Bildelemente gekennzeichnet. Bei ersterem lassen sich Landschaftsangaben wie Bäume, felsige Erhebungen, Gewässer und/oder kleine Stadtveduten beobachten. Auch kann der Boden Schollen ausbilden und mehr Struktur bekommen. (Abb. 9) Seltener als im Freien spielt sich die Szene in einem Innenraum ab. Ist dies der Fall, so ist sie häufig in einem „Puppenhaus-Arrangement" – wie Panofsky es bezeichnet – angesiedelt und als ikonographisch relevanter, nicht so sehr genrehaft ausschmückender Bestandteil des Bildes zu sehen.[80] Wir blicken entweder durch ein Fenster oder in ein aufgeschnittenes Gebäude, dessen zum/zur BetrachterIn gerichtete Wand weggelassen wurde, wodurch gleichzeitig Innen- und Außenseite der Architektur erfasst werden können. (Abb. 10)

Grundsätzlich ist die jeweilige Protagonistin immer ganzfigurig dargestellt und meist in eine mehrfigurige Szene eingebettet, wobei die Bandbreite groß ist. Manchmal ist die Hauptfigur alleine zu sehen. Häufig sind ihr zwei, drei oder mehr Personen beigestellt.[81]

Der Grad der Narration ist variabel. So ist zwischen jenen Szenen, die kein bestimmtes Ereignis darstellen und jenen, die eine ganz konkrete, im Text geschilderte Episode aus dem Leben der Protagonistin zeigen, zu unterscheiden. Bei ersteren handelt es sich beispielsweise um von VerehrerInnen umgebene Göttinnen (Abb. 6) oder um thronende Herrscherinnen, welchen von ihrer Entourage gehuldigt wird (Abb. 11). Häufig werden Mobiliar oder Personifikationen beigestellt, die nicht unbedingt als ausschmückendes Beiwerk, sondern attributiv zu verstehen sind, da sie die Hauptfigur näher beschreiben. Als Beispiel sei die Sybille Amalthea genannt, die bezeichnenderweise in ihre Lektüre vertieft an einem Schreibpult sitzt und somit als weise Frau ausgezeichnet wird. (Abb. 8) Minerva etwa, die, wie bei Boccaccio zu lesen ist, für ihren Erfindungsreichtum bekannt ist, wird von einigen Figuren umgeben, welche ihre Entdeckungen verkörpern. (Abb. 12) Derartige Darstellungen verbildlichen zwar keine Handlungsklimax, doch wollen sie einen bestimmten Aspekt der abgebildeten Person charakterisieren – sei es ihr hoher, verehrungswürdiger Status, ihr Erfindungsreichtum oder seien es andere Talente und Fähigkeiten. Es wird klar verständlich

[79] Vgl. Rau 1975, 71. 117f. Er betont, dass die Mustergründe als „raum-und inhaltslose Form zu betrachten" sind. siehe zur Raumgestaltung in fr. 12420: Buettner 1996, 82-93. Verschiedene Varianten von Musterflächen sind in den Farben Blau, Rot und Gold gehalten (Details in weiß). Ausnahmen: Ornamentgrund wird vollständig durch Himmel (blauer, atmosphärisch Hintergrund) ersetzt: z.B. in fr. 598: Fols. 56r, 61v, 86v.

[80] Panofsky 2001, 54. Bspw. finden Verehrungsszenen meist in einem Innenraum mit Altar usw. statt, um eine sakrale Atmosphäre herzustellen z.B. in fr. 598: Fols. 10v, 96r, 101v, 145r,…

[81] Bspw. in fr. 598: 1 Figur: Opis (Fol. 10v); um die 10 Figuren: Niobe und ihre toten Kinder (Fol. 24v).

gemacht, wofür sich die Protagonistin auszeichnet und somit wird sie zeitlos und gewissermaßen allgemein gültig präsentiert.[82]
Zu anderen Aussagen gelangen jene Illuminationen, die einen oder viel seltener mehrere bestimmte Momente aus der von Boccaccio beschriebenen Biographie wiedergeben.[83] Bei vielen Frauen wurde also der dramatischste Augenblick ihrer Vita illustriert, etwa in der Miniatur der Lukrezia: Sie sticht sich ein Messer in die Brust, um sich das Leben zu nehmen. (Abb. 4) Dafür ging sie bekanntlich in die Geschichte ein.

Die Londoner Manuskripte

Das ältere der beiden, in der British Library in London verwahrte *Cleres femmes*-Manuskript mit der Signatur Royal 20 C V wurde bereits um 1405 in Paris hergestellt, während Royal 16 G V wohl erst zur Mitte des Jahrhunderts hin, wahrscheinlich in Rouen, entstand. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Royal 20 C V der jüngeren Handschrift als direkte Kopiervorlage diente, da die Miniaturen der beiden Handschriften als fast identisch anzusehen sind.[84] Daher können diese auch zusammengefasst behandelt werden.

Für wen das ältere Manuskript hergestellt wurde, ist nicht überliefert. Noch im 15. Jahrhundert gelangte es in den Besitz der Beaufort Familie. Das beweist die mit dem Beaufort-Emblem (Fallgitter mit Krone) übermalte Initiale auf Folio 1r, welche möglicherweise für Heinrich VII. steht. Außerdem gibt es auf einem sekundär eingefügten Pergamentblatt eine Notiz aus demselben Jahrhundert, der das Manuskript als *The booke of the noble ladyes in French* ausweist. Dies spricht dafür, dass sich die Handschrift bald nach ihrer Entstehung bereits in der englisch besetzten Normandie befand, wo sie als Vorbild für Royal 16 G V herangezogen wurde.[85] Zum ursprünglichen Besitzer von letztgenannter Handschrift ist nichts bekannt. Eine erste Nennung ist 1666 in einem Verzeichnis der Royal Library nachzuweisen.[86]

Die Londoner Manuskripte weisen große Ähnlichkeit zu den bereits besprochenen Handschriften auf. Sie beinhalten dieselbe Textversion (Typ A), das *mise en page* entspricht jenem der beschriebenen Handschriften, auch wenn die Seitengestaltung der Londoner Werke schlichter ausfällt (beispielsweise ist der Dornblattdekor weniger farbenprächtig, es wird auf Kolumnentitel verzichtet, etc.). Die Miniaturen sind wieder innerhalb einer Textspalte eingefügt, wobei sie hier nicht so sehr eine quadratische als eine rechteckige Form

[82] Vgl. Buettner 1996, 54.
[83] Vgl. Clausberg 1984, 39-32. 67f.: distinguierende und kontinuierende Erzählweise nach Wickhoff. In Pokris Miniatur in fr. 598 (Fol. 40v) sind bspw. zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen dargestellt.
[84] Siehe Reynolds 1988, 160. 164. 180.
[85] Reynolds 1988, 160. 164. 171. 180.
[86] Reynolds 1988, 160.

annehmen und ihre Größe teilweise stark variieren kann.[87] (Abb. 13) Die Londoner Handschriften verfügen von der Widmungsminiatur bis zur Darstellung von Königin Johanna, inklusive aller Göttinnen, über einen fast vollständigen Illustrationszyklus: Royal 20 C V enthält 106 und Royal 16 G V 103 Miniaturen.[88]

Die zeitliche und regionale Einordnung von Royal 20 C V begründet sich aus dem Stil der Miniaturen sowie dem Randdekor. Die Miniaturen werden dem „Boethius-Meister" zugeschrieben. Charakteristisch sind die Verwendung kräftiger Primärfarben und ein relativ breiter Pinselstrich. Die Landschaftselemente und Figuren, beispielsweise die Gesichter, wirken ziemlich flach.[89] (Abb. 14) Die um 1440 entstandenen Miniaturen des Manuskripts 16 G V stehen dem Werk des „Talbot-Meisters" nahe. Dieser war zu jener Zeit in Rouen tätig und zeichnet sich durch flache, wenig modellierte Farbfelder von kräftiger Tonalität aus, die teilweise mit Mustern oder goldfarbenen Höhungen belebt sind und mit deutlichen Konturlinien eingefasst werden. Die Figuren von Royal 20 C V wirken im Gegensatz dazu steifer und kantiger, weniger lebhaft. Zudem traf der Maler des Talbot-Umkreises häufig eine andere Farbwahl als der Meister der Vorbild-Miniaturen und ersetzt den Mustergrund vermehrt durch Sternenhimmel.[90] (Abb. 15)

Zwischen der Gestaltung der Londoner-Illuminationen und der frühesten *Cleres femmes*-Miniaturen gibt es zwar stilistische Unterschiede, doch inhaltlich bleiben sie gleich. Da die Wahl der illuminierten Szenen jener der früher entstandenen Bilder entspricht, scheint es naheliegend zu sein, dass dem Buchmaler von Royal 20 C V diese bekannt waren oder sie auf derselben Malanleitung beruhen, wie Reynolds vorschlägt.[91] Die Bildkomposition sowie das Figurenrepertoire stehen den Miniaturen der bereits beschriebenen Handschriften nahe. Die ein- oder mehrfigurigen Szenen spielen sich wieder in Form der charakterisierenden Darstellungsweise oder als Illustration einer bestimmten Episode der Biographie vor einem Mustergrund/Sternenhimmel und Fliesenboden ab. Es kann zum Einsatz architektonischer Elemente oder Mobiliar kommen, was eher in der älteren Handschrift der Fall ist. (Abb. 13 und 14) Die beschriebenen neutralen Räume sind nun weniger häufig zu finden, da die Anzahl der Miniaturen in welche Landschaftselemente gesetzt sind, zunimmt.[92] Andere Abwandlungen finden sich bei der Anordnung der Figuren. Zudem kommt es, etwa bei der

[87] Branca 1999c, 42f. 53: Maße der Manuskripte und Miniaturen: Royal 20 C V: 387 x 265 mm und 57-115 x 75-76 mm; Royal 16 G V: 408 x 270 mm und durchschnittlich 95 x 70 mm. Für weitere kodikologische Informationen, Literaturangaben etc. siehe: Bozzolo 1973,152-154. Reynolds 1988, 159-164.171-180. Branca 1999c, 42-46. 53f.
[88] Siehe Reynolds 1988, 160-163. 172-179.
[89] Meiss 1974, 369f. Reynolds 1988, 179f. vgl. die Miniaturen der namensgebende, um 1414 entstandenen Boethius-Handschrift (Paris, BN, fr. 12459).
[90] Reynolds 1988, 163f. Avril/Reynaud 1993, 169-171; zum „Talbot-Meister" und namensgebendem Manuskript Royal MS 15 E.VI, siehe: Reynolds 1993, 109-116.
[91] Reynolds 1988, 179.
[92] Vgl. Reynolds 1988, 164. 179.

Kleidung, zu einer Reduktion der detail- und abwechslungsreichen Gestaltung. (vgl. Abb. 14 und 16)

Das *Cleres femmes*-Manuskript der Sammlung Gulbenkian, Lissabon

Das in der Sammlung Calouste Gulbenkian (ms. L.A. 143) in Lissabon aufbewahrte *Cleres femmes*-Manuskript wurde wohl zwischen 1410 und 1415 in Paris hergestellt. Die Miniaturen dieser Handschrift unterscheiden sich trotz der zeitlichen und örtlichen Nähe von den bisher beschriebenen Werken in ihrer formalen Gestaltung sowie der Auswahl der dargestellten Szenen, also häufig auch inhaltlich. Meiss meint daher, dass den Schöpfern der Lissaboner Illuminationen die früher entstandenen Kompositionen nicht bekannt waren.[93] Wie alle im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen *Cleres femmes*-Ausgaben, beinhaltet auch diese Typ A des Textes.[94]

Aus einigen im Manuskript verteilten Anmerkungen kann geschlossen werden, dass es sich im Besitz von *Amiral de France* Prigent de Coëtivy befand. Dies wird zudem durch einen aus der Bibliothek des Admirals stammenden Inventareintrag von ca. 1444 bestätigt. Aus diesen Informationen geht jedoch nicht hervor, ob es sich bei ihm auch um den Auftraggeber handelt.[95]

Die langzeilig geschriebene Handschrift ist nicht vollständig erhalten. Von ursprünglich 105 Miniaturen sind nur 48 überliefert, davon stellen drei Göttinnen dar. Ihre Maße betragen ca. 146 x 115 mm. Sie nehmen dementsprechend ein querrechteckiges Format an und werden von einer schmalen goldenen Rahmung, mit zusätzlicher rosa oder blauer Leiste, eingefasst. Entlang der linken Seite des Textfeldes breitet sich reicher Efeurankendekor aus. Die rankenverzierten Initialen sind auch hier vor Goldgrund gesetzt.[96] Die Illuminationen gehen auf mehrere Hände zurück. Jene am Anfang des Manuskripts, so auch die Darstellung der Ceres (Abb. 17) und Isis (Abb. 18), wurden von Meiss dem „Boucicaut-Meister“ und seinem Umkreis zugeschrieben. Er lobt besonders dessen Leistungen im Bereich der Wiedergabe von Perspektive, seinen Naturalismus und der Einbindung der Figuren in den Raum, wie es aus italienischen Darstellungen jener Zeit bekannt ist.[97] Weiters lassen sich die Werkstätten des „Meisters des Harvard Hannibal“ (Flora Miniatur), des „Bedford-Meisters“ und des „*Cité de Dames*-Meisters“ nachweisen.[98]

[93] Meiss 1968, 50.
[94] Vgl. Bozzolo 1973, 24f.
[95] Siehe Bozzolo 1973, 155. Branca 1999c, 52.
[96] Maße der Handschrift: 409 x 292 mm; Branca 1999c, 48. 53. Bozzolo 1973, 154f. ebenda weiterführende Literaturangaben. Leider war es nicht möglich farbige und ganzseitige Abbildungen der Folios zu finden.
[97] Meiss 1968, 47.
[98] Branca 1999c, 52. Meiss 1968, 47-49. 88-91.

Jedenfalls wurden hier eigenständige Bildlösungen gefunden, die sich in keinem anderen *Cleres femmes*-Manuskript wiederfinden. Die Darstellungen zeichnen sich durch ihre ausführlichen und abwechslungsreichen Schilderungen von Landschaft und Architektur aus, vor denen sich meist mehrfigurige Szenen abspielen. Oft sind zwei unterschiedliche, der Biographie entnommene Szenen in einem Bild versammelt, wie beispielsweise in der Flora-Miniatur.[99] (Abb. 19) Entweder werden Episoden aus dem Leben der Protagonistin illustriert oder bestimmte Aspekte und Eigenschaften der Person ins Bild gesetzt (siehe die noch zu behandelnde Isis-Miniatur). Meiss meint, dass die Gulbenkian-Illuminationen den Text „vollständiger und klarer"[100] ins Bild setzen als die früher entstandenen. Tatsächlich liefern diese Darstellungen teilweise mehr Information über die Protagonistin als etwa jene von fr. 12420.[101] Manche Miniaturen gehen über den Text hinaus und geben Details oder Episoden wieder, die von Boccaccio nicht erwähnt werden.[102]

3.3.2. Zweite Welle: 3. Viertel des 15. Jahrhunderts

Die *Cleres femmes*-Manuskripte die nach der Jahrhundertmitte produziert wurden, unterscheiden sich stärker von den bisher entstandenen. Während sich in erster Linie die formale Umsetzung ändert, bleibt inhaltlich eine Ähnlichkeit bestehen. Besonders die Bildlösungen des Manuskripts der New Yorker Public Library und der Handschrift fr. 599 der Pariser Bibliothèque nationale stehen für sich und scheinen unabhängig von den bestehenden Werken entwickelt worden zu sein.

Das *Cleres femmes*-Manuskript der New Yorker Pierpont Morgan Library

Die in der New Yorker Pierpont Morgan Library aufbewahrte *Cleres femmes*-Handschrift mit der Signatur M 381 ist um 1460 vermutlich in Paris entstanden.[103] Für wen sie hergestellt wurde, kann nicht gesagt werden. Der früheste Hinweis auf eine Besitzerin findet sich auf Folio VIII, wo ein handschriftlicher Vermerk aus dem 16. Jahrhundert „Charlotte de Beauvau (?)" nennt sowie „Lansac" und „*Qui plus de saint pryez*" (Leitspruch). Weitere Notizen des 16. und 17. Jahrhunderts belegen, dass sich das Werk im Besitz der Familie De Sobiras befand.[104]

Die Handschrift ist nicht vollständig erhalten. Es sind 41 Illuminationen überliefert, zwei davon bilden Göttinnen ab (Opis, Juno). Sie sind annähernd gleich groß und von einem leicht hochrechteckigen Format mit einer den bereits beschriebenen Miniaturen

[99] Siehe Branca 1999c, 52.
[100] Meiss 1968, 49.
[101] z.B. Gulbenkian-Miniaturen: Amalthea (Fol. 37r) mit brennenden Büchern, bestimmtes Detail aus ihrer Biographie, im Gegensatz zu fr. 12420: Amalthea (Fol. 36r) als zeitlose Gelehrte vor ihrem Schreibpult.
[102] Meiss 1968, 48: weiteres Bsp.: Darstellung der Arachne (Fol. 31v).
[103] Plummer/Clark 1982, 4: ziehen neben Paris auch die Loire-Gegend aufgrund der Gestaltung der Initialen als Entstehungsort in Erwägung.
[104] Branca 1999c, 55f. Bozzolo 1973, 181.

vergleichbarer Rahmung. Hier handelt es sich ebenfalls um einen zweispaltig angeordneten Text. Dieser stellt Version C der *Cleres femmes*-Übersetzung dar und tritt ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf. Die Gestaltung der Seite fällt ähnlich, wenn auch weniger aufwendig, wie in den meisten bisher gezeigten Handschriften aus.[105] (Abb. 20)

Die Miniaturen werden zwei Buchmalern zugeschrieben.[106] Nur einer kann genauer eingeordnet werden. Es handelt sich um einen Nachfolger des „Bedford-Meisters", von Spencer als „Bedford *chief associate*" und von Reynaud „Meister Dunois" genannt, wie Vergleiche mit seinen Werken der 1450er und 1460er Jahren zeigen.[107]

Die dargestellten Szenen entsprechen überwiegend jenen der Illuminationen von fr. 12420 oder fr. 598, wenn auch andere formale Bildlösungen für denselben Inhalt gefunden wurden. So ändert sich häufig das Setting (jeder Außen- oder Innenraum wird ausgestaltet, die Szene ist an einem bestimmten Ort verankert), bestimmte Details aus dem Text werden eingefügt oder weggelassen. Die Göttlichkeit der Juno, wenn auch anders vermittelt, steht etwa nach wie vor im Zentrum der Darstellung, doch wurde von der Wiedergabe ihrer Verehrer und ihres Zuständigkeitsbereichs abgesehen.[108] (vgl. Abb. 21 und 22) Die Miniatur der Deianeira (Fol. 12v) beispielsweise entspricht wiederum vollständig den früheren Illuminationen. (Abb. 20 und 23) Es gibt grundsätzlich mehr Handlungsbilder mit der Illustration meist einer Begebenheit aus dem Leben der Protagonistin als charakterisierende Bilder.[109] Bei manchen Darstellungen wurde eine gänzlich andere Episode aus der Biographie dargestellt. Als Beispiel sei die Miniatur der Artemisia (Fol. 34r) genannt. Bisher ist sie etwa in fr. 598 (Fol. 86v) als Kämpferin in einer Schlacht inszeniert, nun ist die Verbrennung des Leichnams ihres Gatten und die Errichtung seines Grabmals zu sehen.[110]

[105] Maße der Handschrift: 325 x 235 mm, Branca 1999c, 54-56. Bozzolo 1973, 25. 180f. Ebenda weitere kodikologische Informationen und Literaturverweise.
[106] Branca 1999c, 56, die Miniaturen sind vermutlich im 16. Jahrhundert überarbeitet worden.
[107] Avril/Reynaud 1993, 36-38. Branca 1999c, 56. Plummer/Clark 1982, 4. Vgl. bspw. Gesichter und Haltung der Figuren, Gewänder, etc. der Miniaturen von *Oeuvres d´Alain Chartier* (London, Sotheby´s, 6.12.1937, lot 934) oder Dekameron (Cambridge, Harvard Universitätsbibliothek, Richardson 31).
[108] siehe Kapitel 4.2.
[109] Bsp. Miniatur der Amalthea (Fol. 14r): in den früheren Bildern wird sie als Gelehrte an ihrem Pult sitzend charakterisiert, nunmehr wird eine bestimmte Episode aus ihrem Leben (Verbrennung von Büchern und Buchübergabe an Tarquinius Superbus) wiedergegeben.
[110] Im Manuskript der PL, N.Y. (Spencer 33) werden beide Aspekte ihrer Biographie, wie sie auch von Boccaccio geschildert werden, - A. als Kämpferin und Tod des Mausolos - im Bild dargestellt.

Das *Cleres femmes*-Manuskript der New Yorker Public Library

Das zweite in New York, aber in der Public Library (Spencer 33), aufbewahrte und prächtig gestaltete *Cleres femmes*-Manuskript ist im Zeitraum zwischen 1460 und 1470 in Paris (oder der Ile-de-France) entstanden. Auf Folio 3r findet sich das Wappen von Claude, *seigneur de Vissac* (1415-1476). Es dürfte das Ergebnis einer Übermalung sein. Der ursprüngliche Besitzer war wohl Jacques d´Armagnac, wie sich trotz der Übermalung rekonstruieren lässt.[111]

Die Handschrift ist nicht vollständig überliefert. Von ursprünglich vermutlich 105 Miniaturen sind nur 76 – davon alle Darstellungen der Göttinnen – erhalten. Mit Ausnahme von Folio 3r haben die Illuminationen etwa dieselbe Größe (8 x 13 mm). Sie weisen ein hochrechteckiges Format auf und sind innerhalb einer der zwei Textspalten eingefügt. Dabei nehmen sie fast die Hälfte der Kolumne ein. Darüber oder darunter befindet sich eine Kapitelüberschrift in roter Tinte. Der Text (Version C) wird durch eine mit Dornblattranken geschmückte Initiale vor Goldgrund eingeleitet. Jede illuminierte Seite wird am oberen und unteren Blattrand von einer breiten Bordüre aus Blumen- und Fruchtranken eingefasst, welche von einem die Textspalten trennenden Stab ausgeht. Jede Miniatur wird von einem schmalen Goldrahmen umgeben.[112] (Abb. 24) Der Schöpfer der Illuminationen wird dem Umkreis des „Meisters François“ zugeordnet.[113] Er zeichnet sich dadurch aus, dass der Großteil seiner Miniaturen zwei, drei oder mehr Episoden aus dem Leben der Protagonistin wiedergibt.[114] Innerhalb eines Bildfeldes werden die einzelnen Szenen auf abwechslungsreiche Weise durch architektonische oder landschaftliche Elemente gegliedert und voneinander getrennt beziehungsweise verbunden. (Abb. 25) Die strenge Aufteilung der einzelnen Szenen in klar definierte Kompartimente wird meist vermieden.[115] Es entstehen relativ komplexe Miniaturen, da nicht nur ein Aspekt der Vita herausgegriffen wird, sondern sehr viel mehr Informationen aus den Biographien ins Bild gesetzt werden. Dies setzt wiederum eine sehr gute Kenntnis des Textes voraus. Dabei zeichnen sich die Bilder nicht nur durch ihre Zerlegung in mehrere Szenen aus, sondern auch durch ihre kleinteilige, detailreiche Gestaltung. Die Innen- und Außenräume werden durch zahlreiche Figuren belebt, wobei die Hauptpersonen fast durchgehend mit einer Namensbeischrift identifiziert werden.[116]

[111] Bozzolo 1973, 182. Friedman 1991/1992, 5.
[112] Maße der Handschrift: 410 x 286 mm, weitere kodikologische Informationen und Literaturverweise: Bozzolo 1973, 181f. Friedman 1991/1992, 3-17. Branca 1999c, 56-60.
[113] Vgl. Ähnlichkeit mit *Cité de Dieu*, Macon, Bibliothèque Municipale, fr. 1-2 und Unterschied zu M 20 und M 934 der PML, N.Y. siehe Plummer/Clark 1982, Nr. 89 und 91. Friedman 1991/1992, 16.
[114] z.B.: Göttinnen-Miniaturen: 2 Episoden; Miniatur der Kleopatra (Fol. 53v): 3 Episoden; Miniatur der Semiamira (Fol. 66v): 4 Episoden.
[115] Branca 1999c, 59f. Friedman 1991/1992,16.
[116] Vgl. Alexander/Marrow/Freedman Sandler 2005, 417-422.

Das *Cleres femmes*-Manuskript des Musée Condé in Chantilly

Das Manuskript, welches im Musée Condé in Chantilly (ms. 562) aufbewahrt wird, enthält neben einem *Cleres femmes*-Text (Fols. 31r-130v) auch ein *Livre de la Cité des dames* von Christine de Pizan (Fols. 4v-30r) und Heiligenviten (Fols. 1v-3r).[117] Für wen das Werk ursprünglich hergestellt wurde ist nicht bekannt. Das Wappen auf Fol. 32r zeigt, dass die Handschrift wohl in den Besitz von Anne de Bretagne übergegangen ist, nachdem sie bereits Königin von Frankreich war (ab 1491).[118]

Der *Cleres femmes*-Teil ist in Frankreich im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden. Dieser enthält 21 Miniaturen, wobei nur eine Göttinnen-Darstellung darunter ist. Die Bildgröße bewegt sich zwischen 55-82 x 60-75 mm. Die Illuminationen sind wieder in einem zweispaltig angeordneten Text eingefügt. Bei der Übersetzung handelt es sich um Version A, wobei unter anderem das Kolophon, wie bei der Brüsseler Handschrift, ident mit jenem des ältesten *Cleres femmes*-Manuskriptes ist.[119]

Das feine Rankenwerk der Initialen und des Randschmucks ist durch Blüten, Erdbeeren oder Vögel belebt.[120] (Abb. 26) Die Bilder stammen von mindestens zwei Händen. Einer der Maler zeichnet sich durch seine Grisaille-Miniaturen aus, nur ein paar wenige farbliche Akzente werden durch den Einsatz von Blau und einem zarten Grün gesetzt.[121] (Abb. 27)

Inhaltlich scheinen die vor einer architektonischen oder landschaftlichen Kulisse positionierten Szenen den Illuminationen der ersten Jahrhunderthälfte nahe zu sein, auch wenn die durch das Bild vermittelte Information reduziert wird. Als Beispiel sei die Miniatur der Minerva genannt, die anstatt ihrer sechs oder sieben personifizierten Erfindungen wie in fr. 12420 beziehungsweise fr. 598 nur mehr eine beigestellt bekommt. (vgl. Abb. 12 und 27)

[117] Bozzolo 1973, 9f.
[118] Branca 1999c, 62.
[119] Bozzolo 1973, 24. 99f. Branca 1999c, 62. Siehe oben Anm. 40.
[120] Maße der Handschrift: 325 x 225 cm, Branca 1999c, 61f.
[121] Branca 1999c, 62.

Das *Cleres femmes*-Manuskript der Pariser Bibliothèque nationale fr. 599

Die jüngste erhaltene *Cleres femmes*-Handschrift ist im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Der Entstehungszeitraum kann zwischen 1488 und 1496 eingeschränkt werden. Als ursprüngliche Besitzerin ist Louise de Savoie zu nennen (Wappen auf Fol. 2v).[122] Das langzeilig geschriebene Manuskript ist mit seinen 106 Illuminationen vollständig erhalten. Es enthält als einziges illuminiertes *Cleres femmes*-Werk Version B der Übersetzung.[123] Die quadratische Miniatur (70-80 x 70-80 mm) mit schmaler goldener Rahmung ist bei jedem Kapitelanfang in das Textfeld eingefügt, wobei sie etwa die halbe Breite des Schriftraums einnimmt.[124] Auf Randschmuck wurde verzichtet, einzig die goldenen Initialen vor blauem oder rotem Grund leiten den Beginn jeder Biographie ein. (Abb. 28)
Der Schöpfer der Miniaturen ist namentlich bekannt: Es handelt sich um Robinet Testard, tätig in Westfrankreich (Poitiers und Cognac). Er stand als „Hausbuchmaler" im Dienst von Louise de Savoie und ihrem Ehemann Charles d´ Angoulême. Seine Illuminationen zeichnen sich durch ihre trockene und graphische Ausführung aus. Sie weisen eine kontrastreiche Farbigkeit auf, die besonders bei der abwechslungsreich gestalteten Kleidung hervortritt. Der Bildraum besitzt keine Tiefe, die Figuren keine Plastizität, sodass sie aus dem flachen Hintergrund herausgestanzt scheinen, wie Avril beschreibt.[125] Der Auftritt der Protagonistinnen ist völlig anders als in den bisher behandelten *Cleres femmes*-Miniaturen gelöst. Die Hauptfigur wird in Form eines „*Close-ups"* zentral als Halbfigur und (fast) ausnahmslos allein ins Bild gesetzt. In den meist monochromen Hintergrund sind teilweise plane architektonische Elemente oder ein paar Bäumchen gesetzt, die einen Innen-oder Außenraum angeben. (Abb. 29 und 30) In einem anderen zeitnah produzierten Manuskript Testards (*Épîtres d´ Ovide / Héroïdes*, Paris, BN, fr. 875) rückt er die mythologischen Protagonistinnen ebenfalls als Halbfiguren derartig nahe an den/die BetrachterIn heran.[126] (Abb. 31) Diese Miniaturen lassen in der Art der Präsentation der Hauptperson an Heiligendarstellungen (vgl. Abb. 32) oder Allegorien von Tugenden denken. Letztere finden sich etwa in einer Abhandlung über die vier Kardinaltugenden des François Desmoulins ebenfalls von Testard dargestellt.[127] (Abb. 33) Ähnlich wie Heilige oder Tugendfiguren werden die *Cleres femmes* durch die Beigabe von Attributen charakterisiert. So lassen sich

[122] Branca 1999c, 66. 1488: Hochzeit von Louise de Savoie und Charles d´Angoulême und 1496: Sterbejahr von Charles, das Manuskript ist nach ihrer Hochzeit und vor seinem Tod entstanden, weil es in der Erfassung des Inventars von Schloss Cognac, welches nach seinem Tod erstellt wurde, aufgelistet wird.
[123] Siehe Bozzolo 1973, 25. 94: sie vermutet, dass der Text, anders als die Bilder, schon im 3. Viertel des Jahrhunderts entstanden ist; Branca 1999c, 66: frühere Entstehung des Textes nicht bestätigt, Kopist wird als Johannes Michel identifiziert.
[124] Maße der Handschrift: 320 x 225 mm, Branca 1999c, 64.
[125] Avril/Reynaud 1993, 403-409. Branca 1999c, 13. 66. Siehe auch: Giogoli/Friedman 2005, 143-188.
[126] Avril/Reynaud 1993, 407f.
[127] Vgl. Ringbom 1965: untersucht das Aufkommen des „Close-ups" bei Andachtsbildern. bes. 11-71. 193-210. siehe ebenda auch Abbs. 163ff.: Heiligendarstellungen des Simon Marmion oder des „Hortulus-Meisters". Vgl. bspw. auch die halbfigurigen, nahsichtigen Heiligen im Stundenbuch (Dutuit Hours), Paris, 2. V. 16. Jh., Paris, Musée du Petit Palais, Dutuit 37, Fol. 141v-150v.

einige Kategorien von Frauen zusammenfassen: Herrscherinnen werden häufig mit unterschiedlich gestalteten Szeptern, so die Königin von Saba (Fol. 39v) oder seltener als Kriegerinnen mit Lanze und/oder Schild, wie etwa Semiramis (Abb. 28) gezeigt. Unmoralische Frauen sind mit Kugel (Abb. 30) oder Spiegel (Abb. 34) zu sehen. Gelehrte wie Nikostrata sind mit Buch (Fol. 22v) oder tugendhafte Frauen bei Tätigkeiten wie beim Spinnen, beispielsweise Veturia (Fol. 48v), abgebildet.[128]

[128] Branca 1999c, 13. 66.

4. Die antiken Göttinnen im Bild des 15. Jahrhunderts

In seine Sammlung berühmter Frauen nimmt Boccaccio sieben Göttinnen der griechisch-römischen und ägyptischen Mythologie auf. Dabei handelt es sich um Opis, Juno, Ceres, Minerva, Venus, Isis und Flora. Die Biographien der ersten sechs Figuren sind an den Anfang des Textes gestellt und folgen aufeinander. Das Leben der Flora findet sich erst viel später, wenn die Viten von Frauen der römischen Geschichte beschrieben werden.

Die antiken Göttinnen und die anderen mythologischen Figuren interpretiert Boccaccio euhemeristisch. Er geht also davon aus, dass es sich bei den legendären Gestalten um historische Menschen, meist Herrscherinnen oder besonders weise Personen handelt, die vor sehr langer Zeit tatsächlich existiert haben.[129] Die Bezeichnung einer Minerva oder Juno als Gottheit erklärt sich, laut Boccaccio, daraus, dass diese sterblichen Frauen auf Grund der Unwissenheit der „Heiden" irrtümlicherweise vergöttlicht und verehrt wurden.[130] Die euhemeristische Tradition kann somit als eine Art Hilfsmittel verstanden werden, welche es ermöglicht, die pagane Vergangenheit relativ unvoreingenommen zu bearbeiten, da die mythologischen Figuren als historische Personen angesehen und im Kontext der *Exempla*-Literatur auch als Vorbild herangezogen werden können.[131]

Im Folgenden sollen nun die Darstellungen der Göttinnen der *Cleres femmes*-Manuskripte beschrieben und im Zuge dessen die einzelnen Protagonistinnen (jede Opis, jede Juno, etc.) miteinander verglichen werden. Wobei die einzelnen Opis/Juno/etc.-Miniaturen nicht chronologisch abgehandelt werden. Sie folgen vielmehr aufgrund inhaltlicher Parallelen aufeinander.

[129] Thraede 1966, 877-890. Wehrli 1983, 24.
[130] Vgl. Boccaccio 2001, 41 (Übersetzung Browns): „[…] blinded by the blackest ignorance, they declared this woman to be an immortal goddess […]".
[131] Seznec 1953, 13-19. 22. Vgl. Buettner 1996, 20.

4.1. Opis

Im Codex fr. 12420 sitzt Opis, auch als Ops oder Rhea bekannt, in einem in eine Landschaft gesetzten kapellenartigen Tempel. Die im Kolumnentitel als *tres noble royne*[132] bezeichnete Göttin füllt den Innenraum fast vollständig aus. (Abb. 9) Sie trägt eine (schlecht erhaltene) Krone und wird durch einen Strahlenkranz um den Kopf ausgezeichnet. Vor ihr sind drei kniende Männer positioniert, die unterschiedliche Gebetsgesten ausführen.[133] Sie wecken Assoziationen an die heiligen drei Könige. (Abb. 35) Die Göttin hält ihre Hände parallel vor den Körper, die Handflächen sind einander zugewandt. Diese Handhaltung zeigt, so Buettner, dass sie die Verehrung der Männer entgegennimmt.[134]

Boccaccio meint, dass Opis sich durch keine bestimmte Leistung hervorgetan hat. Er beschreibt sie als Gattin des Königs Saturn. Beide sollen bereits zu Lebzeiten göttlichen Status erlangt haben. Sie wurde von ihren ZeitgenossInnen und den nachfolgenden Generationen gar als die „Mutter der Götter" betrachtet. Der Autor thematisiert in erster Linie den Hergang ihrer Vergöttlichung und die Geschichte ihrer Verehrung in der paganen Welt: für sie wurden Tempel errichtet und Opfer dargebracht. Nur kurz erwähnt er, dass sie ihre Kinder vor dem Tod durch deren Vater bewahrt hat, was im Bild keinen Niederschlag findet. Dasselbe gilt für einen „heiligen" Stein, der laut Boccaccio beim Opis-Kult eine wichtige Rolle gespielt hat.[135] Stattdessen thematisiert das Bild allein den sakralen Status der Protagonistin. Ganz so menschlich wie Boccaccio Opis versteht, ist sie nicht dargestellt, da ihr Kopf von einem Strahlenkranz ausgezeichnet wird.

In Manuskript fr. 598 befindet sich Opis in einem klar definierten und ausgestalteten Innenraum. (Abb. 10) Sie ist auf einem einfachen Thron sitzend wiedergegeben, die Füße liegen auf einem blauen Kissen auf. Sie bildet das Bildzentrum. Zu ihrer Linken ist ein blockartiger Tisch zu sehen, der mit seiner weißen Marmorierung und dem Stoffüberwurf an einen Altar denken lässt. Sie trägt, der Mode der Zeit entsprechend, eine rote *cote hardie* mit herabhängenden, mittellangen Ärmeln.[136] Ihrem Status als Königin entsprechend, trägt sie eine Krone.[137] Darunter sind ihre an den Schläfen hochgesteckten blonden Haare erkennbar. Zudem ist ihr Kopf von einem goldenen Nimbus hinterfangen. Trotz ihrer menschlichen Gestalt wird sie somit der Sphäre der Sterblichen enthoben. Außerdem sind zu ihrer Rechten drei Säulen positioniert, auf welchen je eine goldfarbene Figur steht. Diese sind unterlebensgroß und weisen keine individuellen Züge auf. Es handelt sich offenbar um keine Lebewesen, sondern Standbilder. Die Monochromie verweist darauf, dass sie aus Metall,

[132] *royne*: mittelfranz. Variante von *reine*, https://en.wiktionary.org/wiki/royne (08.08.2016).
[133] Vgl. Demisch 1984, 145.
[134] Buettner 1996, 67.
[135] Boccaccio 2001, 25. 27.
[136] Vgl. Scott 2009, 102. 152.
[137] Kolumnentitel: *De la royne Opis.*

vermutlich Bronze, bestehen.[138] Es handelt sich um die „traditionelle“ Idoldarstellung, wie sie das ganze Mittelalter hindurch sowohl in der (Buch-) Malerei als auch in der Skulptur zu finden ist. Diese Idole zeichnen sich, wie Himmelmann zusammenfasst, durch drei Charakteristika aus: durch ihre Positionierung auf einer Säule, ihre lebhafte Gestik und ihre Nacktheit.[139] (Abb. 36) Sie verweisen somit darauf, dass sich die Göttin in einem paganen Tempel befindet. Zudem scheint es, dass sie selbst mit der linken Hand auf diese Gestalten weist und dementsprechend eine noch eindeutigere Verbindung zu ihnen herstellt.[140] Indem in diesem Bild Idole hinzugefügt sind, wird ein Bezug zur „heidnischen“ Seite der Opis hergestellt. In der Miniatur in fr. 12420 wurde darauf verzichtet, daher erhält diese Szene eine neutralere Dimension.

Im Manuskript der Pierpont Morgan Library wird der Blick in einen ausgestalteten Innenraum freigegeben. Im Zentrum befindet sich Opis, wie bei Idoldarstellungen nun selbst auf eine Säule gesetzt. Sie wird von Männern und Frauen umringt, die sie anbeten. (Abb. 37) Auf einen Nimbus wurde verzichtet, stattdessen trägt sie einen modischen hohen *hennin* mit weißem *flinder* (Schleier).[141] In der rechten Hand hält sie ein *fleur-de-lis* Szepter.[142] Opis kann trotz ihrer Positionierung auf einer Säule nicht von einer lebenden Person unterschieden werden.[143]

Im Manuskript der Public Library ist einerseits ebenso die Verehrung der Opis in einem Tempel zu sehen.[144] Wieder ist sie auf eine Säule gestellt, von einem Baldachin überdacht (Namensbeischrift!) und von einer großen Schar kniender, sie anbetender Menschen umgeben.[145] (Abb. 38) Andererseits ist sie in diesem Bild eindeutig unterlebensgroß, monochrom und zumindest mit einem ausgreifenden Arm ausgestattet. Die Verwechslung mit einer lebenden Person ist nicht möglich. In der ausgestreckten Rechten hält sie einen Speer. Möglicherweise wird sie mit diesem Attribut dargestellt, weil, wie bei Boccaccio zu lesen ist, die Römer während des zweiten punischen Krieges um ihren göttlichen Beistand baten.[146] Soll somit ihre Rolle als Unterstützerin in Kriegszeiten angedeutet werden?

---

[138] Vgl. Buettner 1996, 48.
[139] Himmelmann 1986, 4. Vgl. Kemp 1994, 179-182. Panofsky 1990, 94. Anm. 99. Camille 1989: verfasste ein umfangreiches Werk über das „gotische Idol“, bes. 27-72: *Idols and Originals* und 73-128: *Idols of the Pagans*; teilweise halten die Idole auch Schild und/oder Speer in Händen. Es spielt keine Rolle, ob die Gottheit griechisch-römischen, islamischen usw. Ursprungs ist. Sie werden auf dieselbe Art dargestellt.
[140] Zum Zeigegestus: Garnier 1982, 171-173.
[141] Praschl-Bichler 2011, 143f.
[142] Vgl. Buettner 1996, 30f.
[143] Vgl. Meiss 1968, 49.
[144] Titel: *De Opis ou Rhea femme de Saturne*. Sie wird weder als Herrscherin noch als Göttin ausgegeben.
[145] Alexander/Marrow/Freedman Sandler 2005, 419, es wird vorgeschlagen, das zwischen den Knienden liegende Objekt als den im Text erwähnten Stein zu deuten. Er soll mit Blutflecken bedeckt sein, die auf pagane Opferriten verweisen sollen. Oder handelt es sich schlicht um eine im demütigen Gebet abgelegte, hermelingesäumte Kopfbedeckung?
[146] Boccaccio 2001, 25.

In den zwei Londoner Handschriften hingegen erscheint Opis als weltliche Herrscherin.[147] (Abb. 13 und 39) Sie ist mit Krone, Szepter und einem Hermelin gefütterten Mantel auf einem Thron sitzend gezeigt. Die Füße ruhen auf einem Polster. Sie wird von zwei stehenden, reich gekleideten Männern flankiert. Die Figuren sind in eine bogenförmige Architektur eingeschrieben. Opis bildet die Mittelachse und wird durch ein über ihr angegebenes Rippengewölbe ausgezeichnet. Es entsteht der Eindruck, sie sei in einer Art Thronsaal präsentiert.[148] Es gibt keine eindeutigen Verweise auf ihre Göttlichkeit. Die Männer treten nicht als huldigende Verehrer auf, da sie weder in Bethaltung noch mit Weihrauchfass gezeigt sind.

Auch in Manuskript fr. 599 tritt Opis als profane Herrscherin auf. (Abb. 29) Sie ist halbfigurig in einem kreuzrippengewölbtem Innenraum zu sehen. Ihre prächtige Kleidung verweist auf ihren Status. Auf dem aufwendig geschmückten Kopf sitzt eine Krone. Zudem ist sie in einen goldfarbenen Mantel gehüllt, der Ärmelaufschlag ist mit Hermelinfell besetzt. Mit ihrer rechten Hand hält sie ein Schild, in ihrer linken befindet sich eine pfeilähnliche Lanze. Sie tritt als Herrscherin mit militärischen Kennzeichen auf. Vielleicht ist auch hierin ein Hinweis zu sehen, dass sich die Römer in Kriegszeiten hilfesuchend an sie wandten. Die Darstellung der Waffen tragenden Opis könnte also für ihre Wirkmacht – sie kann den positiven Ausgang eines Krieges beeinflussen – stehen. Denn die wenigen Herrscherinnen, die in dieser Handschrift mit derartigen Lanzen ausgestattet sind, weisen einen Kriegsbezug auf: So beispielsweise die kampfeslustigen Amazonen oder Helena (Abb. 40), derentwegen der Trojanische Krieg ausbrach.[149]

[147] Es werden nicht durchgehend die Göttinnen-Miniaturen beider Londoner Manuskripte abgebildet. Manche Göttinnen sind im Abbildungsteil nur durch die Miniatur aus Royal 16 G V vertreten, da die British Library nicht alle Miniaturen von Royal 20 C V zur Verfügung stellt.
[148] Branca 1999c, 43: benennt die Miniatur „Opis Thronbesteigung“. Reynolds 1988, 172.
[149] Vgl. Branca 1999c, 13. 66.

4.2. Juno

In der Handschrift fr. 12420 ist Juno in der oberen Bildhälfte schwebend zu erkennen. (Abb. 22) Unter ihr, am Boden stehend, sind links und rechts zwei Personengrüppchen auszumachen. In Manuskript fr. 598 findet sich dasselbe Darstellungsschema.[150] (Abb. 41) Der Schwebezustand wird zudem durch ein blaues Himmelssegment/Wolkenband verdeutlicht. Dieses schließt den oberen Bildrand ab, während der übrige Hintergrund vom üblichen Kachelmuster gebildet wird. Die Wiedergabe von Himmel stellt in diesen Manuskripten eine Ausnahme dar, der Hintergrund wird immer ornamental dargestellt.[151] Juno trägt eine rote (in Manuskript fr. 598 malvenfarbene) *cote hardie* mit langen Zipfeln an den Ärmeln. Die hellen Haare sind hochgesteckt, auf ihnen ruht, ihrem im Text erwähnten Status als Königin entsprechend, eine (schlecht erhaltene) Krone. Der Kopf ist von einem Strahlenkranz hinterfangen. Im rechten unteren Bildviertel sind in fr. 12420 drei Personen, die eine sakrale Atmosphäre erzeugen, zu sehen, denn ein Mann ist auf Grund der Tonsur als christlicher Mönch mit Weihrauchfass zu erkennen. Die mit einer blauen *cote* bekleidete Frau hinter ihm hält einen ziboriumartigen Kelch und die rot Gewandete präsentiert Juno eine geöffnete Schatulle mit goldenem Inhalt. Sie wecken wiederum Assoziationen an die heiligen drei Könige (Abb. 35), die ihre Geschenke Weihrauch (Weihrauchkessel), Gold (geöffnete Schatulle) und Myrrhe (Pokal) präsentieren.

In Manuskript fr. 598 sind an dieser Stelle vier Personen auszumachen: zwei Geistliche und zwei prächtig gekleidete Figuren, eine davon trägt eine rote, goldverzierte *houppelande*[152] und eine kronenartigen Kopfbedeckung.

Im linken unteren Bildviertel ist jeweils ein Innenraum angegeben, in dem sich zwei Frauen befinden. Dabei handelt es sich um eine Schwangere und eine Hebamme. Erstere hält sich an einem weißen Strick fest. Dies verbildlicht eine Technik, die beim Geburtsvorgang helfen soll.[153] Diese Szene bezieht sich auf den von Boccaccio in einem Satz erwähnten Zuständigkeitsbereich der Juno. Sie wird nämlich mit der Ehe in Zusammenhang gebracht und fungiert als Beschützerin gebärender Frauen.[154] Juno neigt ihren Kopf den Figuren unter ihr zu. Der eine Arm ist gesenkt, der andere auf Höhe des Oberkörpers abgewinkelt und die Handfläche den Betrachtenden zugewandt. Dies kann, wie Buettner in diesem Kontext vorschlägt, als Geste der Zustimmung gelesen werden.[155] Sie reagiert also auf die ihr zukommende Verehrung und/oder signalisiert der gebärenden Frau ihre Unterstützung. Im Text geht Boccaccio in erster Linie darauf ein, dass Juno als Ehefrau des Jupiters den Status

[150] Die Juno-Miniatur ist in fr. 598 auf Fol. 11r zu finden, welche im Manuskript fälschlicherweise als 12r nummeriert ist. Ceres ist auf Fol. 12r zu finden, im Manuskript falsch als 11r nummeriert.
[151] Ausnahmen in fr. 598: Darstellung von blauem Himmel: Fol. 56r, 61v, 86v. kleines Himmelssegment: Fol. 48v.
[152] Vgl. Scott 2009, 153.
[153] Buettner 1996, 26f., Anm. 10. Meiss 1974, 49, vgl. Fig. 199.
[154] Boccaccio 2001, 29.
[155] Buettner 1996, 67. Garnier 1982, 174-177.

einer Königin und Göttin erlangte. Auch im Kolumnentitel wird sie als *deesse* ausgegeben.[156] Hauptsächlich beschreibt der Autor, dass für Juno an vielen Orten Tempel errichtet wurden und sie als Statue verewigt wurde.[157]
Obwohl eigentlich eine sterbliche Herrscherin, wurde ihr laut Boccaccio im Laufe der Zeit der Rang einer „Königin des Himmels" verliehen.[158] Tatsächlich taucht dieser Begriff zweimal im Text auf. Nun lässt das Bild der Juno an Himmelfahrtsdarstellungen der christlichen Himmelskönigin Maria denken.[159] Als Vergleich sei etwa eine zeitnahe Himmelfahrtsdarstellung (Abb. 42) aus dem Gebetbuch der Maria von Geldern genannt. Maria, von einer Mandorla umgeben, ist in der oberen Bildhälfte schwebend dargestellt. In der unteren Bildhälfte sind links und rechts zwei Gruppen betender Menschen angeordnet.[160]
In gewisser Weise werden hier sowohl schriftliche als auch bildliche Parallelen zur Muttergottes hergestellt. Es fällt jedenfalls auf, dass Juno als einzige Göttin in allen *Cleres femmes*-Handschriften in eine himmlische Sphäre enthoben wird. Die Illuminationen der antiken Gottheiten in Christine de Pizans *Epistre Othéa*, die nur kurze Zeit später entstanden sind, geben hingegen alle Götter und Göttinnen auf einer Wolke schwebend wieder.[161] (Abb. 43) Christine de Pizan selbst erklärt diese Art der Präsentation damit, dass Figuren in Wolken als Gottheiten zu verstehen sind. Sie betrachtet Göttlichkeit als etwas Spirituelles, von der Erde Losgelöstes.[162]

Indem Juno zentral über ihrem Zuständigkeitsbereich und ihren VerehrerInnen schwebend wiedergegeben ist, wird die sogenannte Tradition der Planetenkinder aufgegriffen. Diese Darstellungsweise, die um 1400 aufkommt, zeichnet sich durch die Wiedergabe der sieben personifizierten und mit antiken Gottheiten gleichgesetzten Planeten aus. Sie sind über ihre „Kinder" gebietend dargestellt. Bei diesen handelt es sich um personifizierte Eigenschaften, Berufe oder Talente, auf welche der jeweilige Planet besonderen Einfluss nimmt. Sie sind um die im Himmel befindliche, oft thronende Planetengottheit angeordnet.[163] Sehr ähnliche Bilder der (Planeten-)Götter und ihrer Kinder finden sich in den *Epistre Othéa*-Handschriften. Das Bildkonzept wurde von Christine de Pizan um 1400/1401 entwickelt. Das früheste illuminierte Manuskript (Paris, BN, fr. 606) ist erst zwischen 1406 und 1408 entstanden. (Abb. 43 und 44) Die Bildidee der Autorin scheint in den *Cleres femmes*-Miniaturen bereits aufgegriffen worden zu sein. Der Ursprung des Bildkonzepts findet sich etwa im *Liber*

[156] In fr. 12420 und fr. 598 lautet der Kolumnentitel *De Juno deesse.*
[157] Boccaccio 2001, 27. 29.
[158] Boccaccio 2001, 27. 29.
[159] Buettner 1996, 26.
[160] Vgl. bspw. auch die Himmelfahrtsdarstellung in einem Stundenbuch des „Boucicaut-Meisters", Paris, 1. V. 15. Jh., London, BL, Add. 16997, Fol. 163r.
[161] siehe Hindman 1986, xix.
[162] Hindman 1986, 75f. pl. 10-19 u.a. Buettner 1996, 26f.
[163] Vgl. Panofsky/Saxl 1933, 245-247. Shamos 2013, 434-440.

astrologiae des Georgius Fendulus (N.Y., PML, M 785).[164] Denn hier werden die Planetengottheiten thronend gezeigt, teilweise werden sie mit Attributen oder auffallenden Körperhaltungen näher charakterisiert. Unter der thronenden göttlichen Figur sind zwei dem Planeten entsprechende Tierkreiszeichen abgebildet. (Abb. 45)

In den Londoner Illuminationen ist Juno nach demselben Prinzip wie in fr. 598 oder fr. 12420 präsentiert. Im Unterschied zu den bisher betrachteten Bildern ist sie nun halbfigurig, zwar mit Krone, aber ohne Nimbus, wiedergegeben. (Abb. 47) Vor einem Sternenhimmel und von einem Wolkenband umgeben, schwebt sie in der oberen Bildhälfte.[165] Die untere Bildhälfte wird von Verehrern in Gestalt dreier tonsurierter Mönche, einer mit Weihrauchkessel, und der „Geburtsszene", die durch eine Frau mit Säugling ergänzt wurde, eingenommen.

In der Brüsseler Miniatur ist Juno ganzfigurig, bekrönt und nimbiert in der Bildachse schwebend zu sehen. (Abb. 46) Auf das Himmelssegment wurde verzichtet. Zu ihrer Rechten und Linken sind vier auf dem Boden kniende AdorantInnen, teilweise handelt es sich um christliche Mönche, gruppiert. Hinter ihnen wachsen schollenartige von kleinen Bäumchen bekrönte Hügel empor. Da die „Geburtsszene" weggelassen wurde, wird ausschließlich die Verehrung der Juno thematisiert.

Im Manuskript der Pierpont Morgan Library ist Juno zentral im Bildfeld angeordnet. (Abb. 21) Sie sitzt als menschliche Frau auf einer massiven Säule. Diese steht auf Stufen in einem Innenraum, auf Kopfhöhe sind Fensterbahnen auszumachen. Das Bildfeld wird von einer architektonischen Rahmung mit mehrpassförmigem Bogen eingefasst, fast so als blicke der/die BetrachterIn durch ein Fenster auf die Figur. Die Wand hinter der Säule ist durch eine gemusterte, rote Stoffbahn verhängt, sodass Juno besonders hervorgehoben wird. Von der Wiedergabe von VerehrerInnen, Hinweisen auf den Zuständigkeitsbereich oder sonstigen Attributen wurde abgesehen. Sie trägt ein stoffreiches weißes Kleid, das auf Brusthöhe durch eine Brosche geschmückt ist. Die rechte Hand ruht auf ihrem Schoß, die linke ist erhoben. Einzig ein goldenes Diadem mit bunten Steinen könnte auf ihren Status als Herrscherin verweisen.

In der Illumination des Manuskripts der Public Library tritt Juno zweimal in Form eines Kultbildes in Erscheinung.[166] (Abb. 25) Im Bildvordergrund ist die Errichtung eines Tempels zu sehen. Der Blick fällt auf eine Baustelle, ein Mann mit Hammer und Winkelmaß sowie ein Arbeiter auf einer Leiter sind zu erkennen. Im halberrichteten Gebäude steht Juno bereits in Form einer monochromen (bronzenen), unterlebensgroßen Statue auf einer Säule. Sie trägt

[164] Hindman 1986, 77-89. 90-92. Vgl. ebenda Abb. 10-19. 23 und 24. Blume 2000, 149-157. bes. 152-157.
[165] Auf diese Art (Halbfigur auf Wolkenband) sind einige Gottheiten im *Epistre Othéa* (Paris, BN, fr. 606) dargestellt, siehe Hindman 1986, fig. 23. 24. u.a.
[166] Im Titel ist sie nur schlicht als *Juno femme de Jupiter* ausgewiesen.

eine goldene Krone und hält ein goldenes Szepter. Der Bildmittelgrund wird von Häuserzeilen eingenommen und im Hintergrund ist ein fertiger Sakralbau zu erkennen. Dieser wirkt wie ein aufgeschnittenes dreischiffiges Gebäude, in dessen Apsis ein weiteres, idolhaftes Kultbild steht. Es wird von einer großen Schar kniender VerehrerInnen umringt. Auf die Darstellung des Zuständigkeitsbereichs wurde verzichtet.
Möglicherweise stehen in dieser Miniatur Kultgebäude und die Verehrung der Juno deshalb im Fokus, weil Boccaccio berichtet, dass an vielen Orten Altäre und Tempel zu Ehren der Göttin errichtet wurden. Er beschreibt etwa das Heiligtum in Samos oder jenes am kapitolinischen Hügel in Rom.[167]

In Manuskript fr. 599 ist Juno als Dreiviertelfigur in einem Innenraum – sie wird von zwei Biforienfenstern flankiert – stehend zu sehen. (Abb. 48) Das Bildfeld wird von einem goldenen Rundbogen eingerahmt. Erstaunlicherweise ist sie vollkommen nackt. Mit einem locker über ihren rechten Arm drapierten, weißen, goldgesäumten Tuch, welches sie mit der linken Hand zur Seite zieht, bedeckt sie ihre Scham. Sie ist mit einer Halskette und goldenen Armreifen geschmückt. Die langen blonden Haare fallen offen den Rücken herab. Am Kopf trägt sie einen Kronreif, der mit einem Rubin und Perlen besetzt ist. Interessanterweise ist im *Livre des échecs amoureux moralisés* des Évrart de Conty (Paris, BN, fr. 143), dessen GöttInnen-Miniaturen ebenfalls von Robinet Testard gemalt wurden, Venus auf sehr verwandte Weise wie Juno dargestellt: nackt, mit ganz ähnlich drapiertem Tuch und mit langen, wallenden blonden Haaren (Abb. 49).[168] Im Gegensatz dazu ist Juno im *Échecs amoureux* als thronende und von Pfauen umgebene Herrscherin inszeniert (Abb. 50).
In fr. 599 scheint sie bei der Toilette präsentiert zu werden, wie die offenen Haare, die Nacktheit und das Tuch vermuten lassen, auch wenn sie ohne Spiegel oder Kamm zu sehen ist. Diese Gegenstände kommen häufig in Toilettszenen vor und stehen meist für Eitelkeit sowie Verhaftetsein an Vergänglichem. Diese Attribute und vor allem der Konnex zum Baderitual finden sich immer wieder in der Venus-Ikonographie.[169] (vgl. Abb. 51)
Im Boccaccio-Text findet sich kein Hinweis, der es rechtfertigen würde, Juno als verführerische, eitle Schönheit darzustellen. Im Gegenteil, dort wird sie als „Königin des Himmels“ und Beschützerin der Ehe und der Schwangeren beschrieben.[170] Auch wurde Juno im 15. Jahrhundert, beruhend auf der allegorischen Auslegung des Paris-Urteils durch Fulgentius, häufig als Vertreterin der *vita activa*, sozusagen des bodenständigen, tätigen Daseins, gesehen und häufig als Herrscherin abgebildet. Anders als Minerva, die für die *vita*

[167] Boccaccio 2001, 27. 29.
[168] Vgl. im selben Manuskript auch Venus in der Darstellung auf Fol. 198v.
[169] Nuttall 2012, 307. Hammer-Tugendhat 1987, 13-29, v.a. 16: Spiegel und Kamm als Attribut der *Luxuria* und ihrer Gleichsetzung mit Venus. Dazu auch Friedman 1977, 53-82.
[170] Boccaccio 2001, 29.

contemplativa stand und Venus, die als Vertreterin der *vita voluptaria* galt.[171] Wie lässt es sich also erklären, dass Juno wie eine Venus inszeniert wurde? Zumindest in Darstellungen des Paris-Urteils – sowohl des 15. Jahrhunderts als auch früher – treten die drei involvierten Göttinnen häufig nackt auf. Nicht nur Venus, sondern auch Minerva und Juno sind, der antiken Darstellungskonvention völlig widersprechend, unbekleidet zu sehen.[172] (Abb. 52)
Juno des Manuskripts fr. 599 zeichnet sich – als einzige in der Handschrift! – nur durch ihre Nacktheit aus. Soll ihre Nacktheit sie, wie in Miniaturen des Paris-Urteils, schlicht als antike Göttin charakterisieren? So wie Himmelmann es formuliert: „nackt = pagan".[173] Die Nacktheit dieser Juno ist dennoch nicht mit der von auf Säulen stehenden Idolen gleichzusetzen, da diese ihre Dämonenhaftigkeit unterstreichen soll und eindeutig negativ besetzt ist. Allegorisch ist sie wohl auch nicht zu verstehen, da die Protagonistin aufgrund der fehlenden Attribute nicht näher charakterisiert wird.[174]

4.3. Ceres

Ceres ist in den Manuskripten fr. 12420 (Abb. 16) und fr. 598 (Abb. 53) im Freien wiedergegeben. Sie sitzt in der oberen Bildhälfte auf einer Rasenfläche. In der Miniatur von fr. 598 wird die Szene nach hinten hin durch eine Rasenbank und zwei Bäume abgeschlossen. Ceres trägt eine rote beziehungsweise blaue *houppelande* mit pelzverbrämten Ärmeln. Am Kopf sitzt eine Krone.[175] Diese entspricht ihrem hohen Status, denn immerhin wird sie von Boccaccio als Königin von Sizilien bezeichnet.[176] Zudem ist sie mit einem monochrom goldenen beziehungsweise roten Nimbus (bei fr. 598 mit einem zusätzlichen Strahlenkranz) ausgestattet. Aufgrund ihrer kulturbringenden Entdeckungen, so Boccaccio, wurde sie von den „Heiden" zur Göttin des Ackerbaus erhoben.[177] Bereits im Kolumnentitel wird ihr Status als Göttin (*deesse*) angegeben.[178] An ihrer Seite kniet ein Mann mit gefalteten Händen. Meiss schlägt vor, in ihm den im Text genannten, in ihrem Dienst stehenden Triptolemos zu sehen.[179] Eine Hand hält die Göttin gesenkt, die andere ist ähnlich wie bei Juno derselben Handschriften mit sichtbarer Handfläche erhoben. Es soll wohl auch hier die Entgegennahme der Huldigung des (möglichen) Triptolemos sowie die Billigung ihrer Erfindungen verdeutlicht werden.[180] Denn diese sind in der unteren Hälfte des Bildfeldes

[171] Büttner/Gottdang 2006, 186f. Pfeiff 1990, 54. Ad *vita triplex*: Darstellung eines Garten in welchem sich Minerva, Juno und Venus aufhalten, im *Échecs amoureux* (Paris, BN, fr. 143, Fol. 198v). Hinz 2001, 85.
[172] Himmelmann 1985, 16f.
[173] Himmelmann 1985, 13.
[174] Himmelmann 1985, 19. 22f.
[175] In fr. 598 ist die Kopfbedeckung nicht ganz klar zu erkennen, es handelt sich wohl auch um eine schlecht erhaltene Krone.
[176] Boccaccio 2001, 29.
[177] Boccaccio 2001, 31.
[178] Fr. 12420: *De Ceres royne et deesse* und fr. 598 : *De Ceres deesse*.
[179] Meiss 1968, 47. Vgl. Buettner 1996, 51. Triptolemos soll ein aus Eleusis stammender Mensch gewesen sein, der von Demeter ausgesandt wurde, das Getreide in der Welt zu verteilen. Siehe http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/demeter-e314080 (12.04.2016).
[180] Garnier 1982, 174-177.

angeordnet. Es handelt sich um drei Männer mit einem von Ochsen gezogenen Pflug. Sie sind bei landwirtschaftlichen Tätigkeiten gezeigt. Einer schneidet mit der Sichel Getreideähren, einer arbeitet mit einem Dreschflegel und der dritte streut Saat aus. Laut Boccaccio soll Ceres den Menschen unter anderem die Landwirtschaft gebracht haben sowie die Verwendung des Ochsens als Zugtier, die Herstellung des Pflugs und die Verarbeitung des Getreides gezeigt haben. Außerdem reflektiert der Autor ausführlich über die negativen Seiten von ihren Innovationen, denn diese waren zwar für die zivilisatorischen Fortschritte der Menschheit wesentlich, doch soll mit ihnen auch das „Goldene Zeitalter" zu Ende gegangen sein.[181] Diese Überlegungen finden keinen Niederschlag im Bild.
Indem Ceres als nimbierte Herrscherin erhöht sitzend, im Kreise ihrer Erfindungen wiedergegeben ist, wird sie, ähnlich wie Juno derselben Handschriften, in der Art der Planetenkindertradition dargestellt.[182]

Ceres, die so sehr mit Landwirtschaft und im weiteren Sinne auch mit Fruchtbarkeit verbunden ist, ist passenderweise in einer natürlichen Umgebung zu finden. Meiss erkennt in der am Boden sitzenden Göttin außerdem Anklänge zum ikonographischen Typus der *Madonna humilitatis* (Demutsmadonna). Dieser Madonnentypus zeichnet sich dadurch aus, dass Maria direkt am (Erd-)Boden – *humus* – sitzt. (Abb. 54) Die Rasenbank in der Miniatur von fr. 598 betont zusätzlich, dass die Göttin durchaus die Möglichkeit gehabt hätte, sich ihrem Status entsprechend auf einer Sitzgelegenheit niederzulassen, jedoch darauf verzichtet hat[183]
Durch die Inszenierung der Protagonistin als „*Ceres humilitatis*" kommt es zu einer formalen Entsprechung der Marienikonographie, doch inhaltlich wird ihr eine neue Bedeutung verliehen. Nicht Ceres´ Demut, sondern ihre Erdverbundenheit kann durch diese Darstellung ausgedrückt werden. Denn als fruchtspendende Göttin des Ackerbaus scheint es sinnvoll, sie direkt auf dem Rasen, der Erde nahe, zu platzieren.

In den Londoner Handschriften finden sich in den Ceres-Miniaturen (Abb. 14 und 15) die gleichen Bildelemente, doch ändert sich ihre Anordnung. Die Göttin verlässt ihren Platz in der Bildmitte und nimmt die linke Hälfte der Darstellung ein. Ihre Positionierung auf dem Erdboden wird aufgegeben. Sie sitzt nun als weltliche Königin bekrönt, aber nicht nimbiert, auf einem Thron. Die Füße ruhen auf einem Kissen. Sie deutet mit der rechten Hand auf ihre drei personifizierten Erfindungen, die ihr gegenüber bei landwirtschaftlichen Tätigkeiten zu

[181] Boccaccio 2001, 29. 31. 33. 35. Vgl. Meiss 1968, 48.
[182] Buettner 1996, 51. Vgl. Hindman 1986, 90-92. Abb. 24: andere Inszenierung der Ceres im *Epistre Othéa* (Paris, BN, fr. 606): sie sät selbst vom Himmel aus die Saat übers Feld und ist ohne Personifikationen dargestellt.
[183] Meiss 1968, 47. Er meint, dass es sich hierbei um ein Motiv handelt, welches sich Anfang des 15. Jahrhunderts in der niederländischen Malerei häufig beobachten lässt. Siehe auch: Meiss 1936, 435, Anm. 2 (erläutert auch Unterschied zu „Maria im Rosenhag"). 450, Anm. 47. Vgl. auch: Demutsmadonna, Stundenbuch, Paris, ca. 1410, Baltimore, Walters Art Mus., 232, Fol. 191r. Schiller 1980, 191f. 206-208.

Gange sind. Sie werden sozusagen übereinander gestaffelt in der rechten Bildhälfte präsentiert. Auf die Wiedergabe des sogenannten Triptolemos wurde verzichtet.

Der Bildaufbau und die -elemente der Miniatur der Lissaboner Handschrift entsprechen den Londoner Illuminationen. Ceres thront in der linken Bildhälfte auf einem Klappstuhl, ihr Platz wird durch einen Baldachin zusätzlich nobilitiert. (Abb. 17) Vor ihr erstreckt sich eine ausführlich geschilderte Landschaft, mit der die Fruchtbarkeit der Natur verdeutlicht wird, wie Meiss meint.[184] Drei Männer verkörpern wiederum die Innovationen der Göttin. Anstatt einer Krone trägt sie einen Ährenkranz auf dem Kopf und anstatt eines Szepters hält sie einige lange Ähren in der rechten Hand. Durch diese umgestalteten königlichen Insignien scheint sie nun selbst als Personifikation des Ackerbaus aufzutreten.[185]

Im Manuskript der Public Library ist Ceres (Abb. 55), im Kolumnentitel als *royne de siciliens* angekündigt, wiederum als Frau von hohem Stand in Kombination mit ihren personifizierten Erfindungen zu sehen. Der Vordergrund wird von einem pflügenden Mann eingenommen. Dahinter sind ein weiterer Mann und eine Frau mit Tätigkeiten der Getreideverarbeitung beschäftigt. Im Bildmittelgrund tritt Ceres, namentlich bezeichnet, als von ihrem Gefolge umgebene Edeldame auf. Eine ihrer Damen hält die lange Schleppe des Kleides, am Kopf sitzt ein hoher *hennin* mit durchsichtigem Schleier, darunter wird die modische hohe, weiße Stirn sichtbar.[186] Es wird nicht darauf verzichtet, auf ihren göttlichen Status zu verweisen. Im Hintergrund ist ein gotischer Tempel zu erkennen, durch einen offenen Rundbogen wird der Blick auf eine hoch auf einer Säule aufgerichtete weiße (marmorne) Statue freigegeben. Sie bildet das Zentrum kniender Männer und Frauen, die das Standbild in ihrer Mitte anbeten. Die rechte Hand der Statue ist erhoben, der gesenkte linke Arm liegt am Körper an. Soll durch die erhobene Hand möglicherweise die bereits erwähnte Geste der Billigung der Huldigung angedeutet sein? Oder ist darin gar der Anklang an einen Segensgestus zu sehen, wie von Christusdarstellungen bekannt?[187] (Vgl. Abb. 56)

In Manuskript fr. 599 ist Ceres zwischen zwei Ährenbündeln angeordnet, der Hintergrund wird von einem blauen Sternenhimmel gebildet. (Abb. 57) Sie trägt ein rotes Kleid mit etwas helleren, langen Ärmeln. Am Kopf sitzt eine ausladende Haube. In der rechten Hand hält sie eine Sichel. Wie eine Schärpe liegt eine massive Kette um ihre Schultern, die, quer über den gesamten Körper verlaufend, herabhängt. Diese steht vielleicht für die Kette eines Pfluges

[184] Meiss 1968, 47f.
[185] Zur Personifikation als Form der allegorischen Darstellung siehe Held 1937, 347-349. Lüdicke-Kaute/Holl 1994, 394. Bei der Personifikation handelt es sich hier *per definitionem* um eine menschliche Gestalt, die durch Attribute, Gewand und/oder Mimik/Gestik einen abstrakten Begriff darstellt.
[186] Vgl. Praschl-Bichler 2011, 144.
[187] Vgl. Garnier 1982, 176f. Holl 1994, 215.

und verweist somit auf ein für die Landwirtschaft notwendiges Gerät.[188] Sie erscheint wie eine allegorische Figur. Durch die Attribute tritt sie selbst als Sinnbild des Ackerbaus, ihrer Erfindung, auf. Diese Miniatur lässt an Darstellungen der Sommermonate auf Kalenderblättern denken, denn Allegorien des Sommers oder mit dem Sommer in Verbindung stehende Personifikationen werden häufig mit Sichel und Ährenbündel wiedergegeben.[189] Im Stundenbuch des Simon de Varie (Den Haag, KB, Ms. 74 G 37a) sind am Kalenderblatt für August zwei Medaillons abgebildet. Das eine zeigt zwei dreschende Männer, das andere das dem Monat entsprechende Sternzeichen Jungfrau. Es wird durch eine junge, zwischen zwei Ährenbündeln stehende Frau verkörpert.[190] (Abb. 58)

4.4. Minerva

Minerva befindet sich in den Manuskripten fr. 12420 (Abb. 59) und fr. 598 (Abb. 12) in einem nicht näher definierten Bildraum. Zentral in der oberen Hälfte des Bildfelds angeordnet, ist sie auf einem Thron sitzend dargestellt. Sie trägt eine blaue *cote hardie* mit langen Ärmelzipfeln (fr. 598) beziehungsweise eine blasslila *houppelande* (fr. 12420). Der Kopf wird entweder von einem *bourrelet*[191] oder einer Hörnerhaube[192] geschmückt. Minerva in fr. 598 wird zusätzlich von einem roten Nimbus mit goldenem Strahlenkranz ausgezeichnet. Sie ist von sieben (fr. 598) beziehungsweise fünf (fr. 12420) Personen umgeben, welche mit unterschiedlichen Tätigkeiten beschäftigt sind. Der sandfarbene Boden ist leicht aufgeklappt, sodass sich die Figuren den Betrachtenden leicht obersichtig und gut überschaubar präsentieren. Hierbei handelt es sich um Personifikationen der sechs von Boccaccio genannten Erfindungen der Minerva. Der Flötenspieler demonstriert die Erfindung der Flöte, der Mann, der mit einem Hammer Nüsse (?) zerschlägt, visualisiert die Ölherstellung.[193] Als *pars pro toto* für ihre Errungenschaften rund um die Kriegskunst steht der einen Helm schmiedende Mann. Zudem geht auf Minerva die Entdeckung der Wollverarbeitung zurück, welche durch eine mit Kämmen Wolle reinigende Frau vertreten wird. Der an einem Webstuhl arbeitende Mann weist auf die als eigene Erfindung erwähnte (und nicht zur Wollverarbeitung gezählte) Webkunst. Diese beiden Figuren werden in fr. 12420 zu einem am Boden sitzenden und mit Wolle hantierenden Mann zusammengefasst. Schließlich sind

[188] Trotz des Versuches, anhand eines Vergleiches mit Miniaturen aus der Zeit bzw. von Testard selbst festzustellen, ob Ceres Gewand an die Kleidung von Bäuerinnen angelehnt ist, kann darauf keine überzeugende Antwort gegeben werden. Denn ein Obergewand mit andersfärbigen langen Ärmeln und einem vergleichbar geschlitzten Kleid, konnten sowohl beim Gewand von Edeldamen als auch bei in der Landwirtschaft tätigen Frauen beobachtet werden.
[189] Ettlinger 1954, 397-403. Stauch 1937a, 240-243. Zur Darstellung von Jahreszeiten/Monatsbildern siehe Lüdicke-Kaute/Holl 1994, 397-399.
[190] Weitere Bsp.: Kalenderblatt des Monats Juli in einem Stundenbuch, um 1500, Paris, Musée de Cluny, CL 22716 oder ein Kalender mit Darstellungen der Monate im *Rustican* von Pierre de Crescent, um 1470, Chantilly, Musée Condé, ms. 340, Fol. 303v.
[191] Vgl. Buettner 1996, 29, 63, sie meint, dass es sich beim *bourrelet* um eine Kopfbedeckung handelt, die von unverheirateten Frauen (wie es auch Minerva ist) getragen wurde.
[192] Scott 2009, 103.
[193] Vgl. Buettner 1996, 50.

zwei Personen (eine Person in fr. 12420) zu erkennen, die vor einem mit Münzen bedeckten Tisch stehen. Die Entdeckung der Zahlen und der Umgang mit denselben wird durch Bankgeschäfte präsentiert. In der Art, wie ihre Erfindungen um die Göttin angeordnet sind, wurde die Planetenkinderdarstellung aufgegriffen.[194] Modersohn bezeichnet Minerva als Lehrerin, die den um sie versammelten Personen Handwerke lehrt.[195] Auch im Brüsseler Manuskript ist Minerva gleichermaßen als thronende Herrscherin mit Krone und Nimbus umgeben von sechs ihrer personifizierten Erfindungen dargestellt. (Abb. 60)

In den Londoner Miniaturen wird Minerva, als profane Königin auftretend, aus der Bildmitte an den linken Rand gerückt. (Abb. 61 und 62) Sie steht vor vier ihrer, in einer Landschaft angeordneten Innovationen und deutet mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand auf sie.[196] Sie sind wie übereinander gestaffelt der Göttin gegenüber präsentiert.

Die einzige Göttinnen-Miniatur des Chantilly-Manuskripts stellt Minerva in einem ähnlichen, doch viel reduzierterem Darstellungsschema als bisher beschrieben dar. (Abb. 27) Diesmal ist die Szene vor einem architektonischen Hintergrund angeordnet. Sie erscheint als elegant gekleidete Edeldame. Über ihrem Kleid trägt sie einen Umhang, der durch reich dekorierte Spangen zusammengehalten wird und am Kopf sitzt eine ausladende Haube. Sie tritt aus einem (Stadt-)Tor und deutet auf eine vor ihr sitzende Frau, die mit Kardierkämmen zu Gange ist.[197] Die Erfindungen sind somit auf eine Personifikation, nämlich jene der Wollverarbeitung, beschränkt. Sie wird der Göttin gegenübergestellt. Wie in den Londoner Miniaturen wird auf jegliche sakralisierende Elemente verzichtet.

Im Manuskript der Public Library ist Minerva – mit Namensbeischrift – im Vordergrund stehend zu sehen.[198] (Abb. 63) Sie ist zwischen zwei Webstühlen angeordnet, an welchen zwei Männer arbeiten. Sie ist wiederum als Edeldame in einem schimmernden blauen Kleid, welches mit Hermelinpelz gesäumt ist, dargestellt. Eine lange Stoffbahn ist elegant unter den rechten Arm geklemmt. Sie trägt einen *hennin.* Mit ihrem linken ausgestreckten Zeigefinger weist sie auf einen der Webstühle. Im Hintergrund wird der Blick in einen kapellenartigen Innenraum freigegeben. In diesem befindet sich zentral angeordnet eine auf einer Säule stehende Figur. Diese wird durch eine Art Ehrentuch ausgezeichnet, da die Wandfläche hinter ihr von einer ornamentalen Stoffbahn verhängt wird. Auf der Standplinthe findet sich eine weitere Namensinschrift, die die Statue als Minerva ausweist. Diese Minerva weicht in ihrer Darstellung völlig von der Edeldame in der unteren Bildhälfte ab, da sie eine Rüstung trägt. Auf ihrem Kopf befindet sich eine Art Helm, genauer eine Kappe mit einem

[194] Buettner 1996, 50f. Vgl. Hindman 1986, 90.
[195] Modersohn 1997, 145.
[196] Zum Zeigegestus: Garnier 1989, 108-118. bes. 109-111.
[197] Branca 1999c, 61.
[198] Kolumnentitel: *De Minerve autrement nomee Pallas*.

Flügelpaar.[199] Außerdem hält sie in der rechten Hand eine Lanze und in der linken einen Schild, auf welchem ein menschlicher Kopf zu sehen ist. Zu ihren Füßen sitzt eine Eule. Helm, Harnisch, Lanze, Schild mit Medusenhaupt und Eule werden bei Boccaccio erwähnt. Diese zählten tatsächlich zum ikonographischen Repertoire der antiken Athena/Minerva, auch wenn die klassische Göttin natürlich nie in einer Rüstung aufgetreten ist.[200] Neben der ausführlichen Schilderung von Minervas Erfindungsreichtum, geht der Autor nämlich auf ihre Vergöttlichung und Verehrung ein. Er erklärt, dass sie aufgrund ihrer Innovationen zur Göttin der Weisheit erhoben wurde und beschreibt die Attribute eines ihrer Kultbilder, wovon er jedes mit einer allegorischen Bedeutung versieht. Durch den Helm wird etwa ausgedrückt, dass der Rat eines weisen Menschen versteckt und gut verteidigt ist. Oder die Eule steht dafür, dass sie als weise Frau in der Dunkelheit ebenso gut wie bei Licht sieht. [201]

In der Handschrift fr. 599 steht Minerva vor einem monochromen rot-braunen Hintergrund. (Abb. 64) Das Bildfeld wird von einem filigranen goldenen Rahmen eingefasst, dessen oberer Rand dreipassförmig abschließt und mit durchbrochenem Ornament geschmückt ist. Die Göttin tritt in einem Kleid auf, welches in der Körpermitte durch einen unter dem Stoffbausch befindlichen Gürtel zusammengerafft wird. Dieses Gewand erinnert an einen untergegürteten griechischen *Peplos*.[202] Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass eine Methode dargestellt ist, das Kleid im 15. Jahrhundert zu tragen. Das Zusammenraffen sollte das Schleifen des Gewandes auf dem Boden verhindern und mehr Bewegungsfreiheit gewährleisten.[203] Zudem trägt sie einen silberfarbenen Brustharnisch, unter dem sich ein goldfarbenes Schuppenmuster abzeichnet, welches wiederum an die *Aegis*, ein goldenes Ziegenfell, denken lässt. In der linken Hand hält sie einen großen Schild, auf welchem das Haupt der Medusa zu sehen ist. Hier ist es nicht als Menschenkopf dargestellt, sondern – vielmehr der klassischen Ikonographie entsprechend – fratzenhaft und mit zwei sich darum herumwindenden Schlangen.[204] In der linken Hand hält sie ein langes Schwert. Minerva ist als gerüstete Edeldame inszeniert: einerseits trägt sie einen roten Mantel mit Pelzkragen, der durch eine Schmuckfibel zusammengehalten wird und eine kunstvoll gewickelte Kopfbedeckung. Andererseits erscheint sie mit militärischen Attributen, die das von Boccaccio beschriebene „antike“ Aussehen annehmen. Die *Aegis* findet bei ihm jedoch keine

[199] Camille 1989, 8. 103: immer wieder finden sich Darstellungen von Idolen mit geflügelten Kopfbedeckungen. Tatsächlich handelt es sich hierbei um die mittelalterliche Aneignung eines Merkmals antiker Merkurstatuen. Mit einer derartigen Kopfbedeckung soll das „Heidnisch“-Dämonische besonders betont werden. Ich denke nicht, dass die geflügelte Kappe Minervas sie in dieser Miniatur als besonders böse charakterisieren soll. Vielmehr war es notwendig sie mit einem Helm auszustatten und da sich der Maler ohnehin Anleihen an Idoldarstellungen nahm, hat er ihr auch eine, bei Idolen zu beobachtende, Kopfdeckung aufgesetzt.
[200] http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/minerva-e805190#e805280 (19.09.2016). http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/athena-athene-e205490#e205590 (19.09.2016).
[201] Boccaccio 2001, 35. 37. 39. Zur Deutung der mittelalterlichen Minerva vgl. etwa Büttner/Gottdang 2006, 186f.
[202] Vgl. Hölscher 2006, 333f.
[203] Vgl. Scott 2009, 118. Abb. 94.
[204] Vgl. http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/minerva-e805190#e805280 (19.09.2016). http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/athena-athene-e205490#e205590 (19.09.2016).

Erwähnung.[205] Grundsätzlich ist es im 15. Jahrhundert nicht ungewöhnlich eine gerüstete und keine weise, erfinderische Minerva darzustellen. Dies belegen Beispiele aus *Epistre Othéa*-Manuskripten vom Anfang des Jahrhunderts (Abb. 44) oder eine zu fr. 599 zeitnahe Minerva-Illumination von Testard aus dem *Livre des échecs amoureux moralisés* (Abb. 65). Hier wird die Göttin in einem bunten, um einiges phantastischer wirkenden Kleid, aber auch mit Harnisch und Schild, sogar mit Lanze und Helm gezeigt. Es findet sich keine Andeutung einer *Aegis*.[206]

4.5. Venus

In Manuskript fr. 12420 (Abb. 66) und fr. 598 (Abb. 6) steht Venus in der Mitte eines nicht näher definierten Bildraums. Sie wird von je zwei reich gekleideten Herren flankiert.[207] Sie tragen verschiedenfarbige, gemusterte *houppelandes* und *mi-parti* Hosen und wenden sich gestikulierend der Dame zu. Besonders in fr. 12420 fallen ihre variantenreichen Kopfbedeckungen, die gezaddelten Ärmel oder die mit Schellen besetzten Gürtel auf.[208] Einer der Männer schwenkt ein Weihrauchfass. Venus in fr. 598 trägt eine rote *houppelande* mit pelzgefütterten Ärmeln und eine Schärpe. Ausschließlich Personen mit königlichem oder kaiserlichem Status sind in dieser Handschrift mit einer derartigen Schärpe ausgestattet.[209] Auf dem Haupt sitzt eine Lilienkrone, die blonden Haare sind an den Schläfen schneckenartig hochgedreht. Auch in fr. 12420 ist sie sehr prächtig gekleidet. Ihre blaue *houppelande* wird durch einen goldenen Gürtel zusammengehalten, die Ärmel sind mit weißem Pelz gefüttert und um den Hals hängt eine goldene Kette. Statt einer Krone, trägt sie eine Hörnerhaube. Mit den gespreizten Fingern der linken Hand rafft sie leicht ihr Kleid. Diese Geste unterstreicht ihre „höfische Grazie und Eleganz“[210]. In fr. 598 winkelt die Göttin beide Arme ab und hält die Hände, mit sichtbarer Handfläche, in Brusthöhe vor sich. Diese Gebärde kann zum einen als Zeichen von Zustimmung gedeutet werden.[211] Venus geht auf die Komplimente, das Werben der Männer ein. Zum anderen kann mit dieser Handhaltung auch Erstaunen oder (freudiges) Erschrecken verdeutlicht werden.[212] Reagiert sie etwa überrascht auf die ihr Annoncen machenden Männer? In fr. 12420 ist ihre Handhaltung wieder als die von Buettner beschriebene wohlwollende Geste zu verstehen.[213]

---

[205] Boccaccio 2001, 37. 39. Dementsprechend muss der Buchmaler wohl auf Vorlagen antikisierender Minerva-Darstellungen zurückgegriffen haben.
[206] Weitere Bspe.: gerüstete Minerva in Christine de Pizans, *Livre de Faits d'armes, Mutations de Fortune*, Paris, ca. 1410-1412, Paris, BN, fr. 603, Fol. 2r; Minerva, *Échecs amoureux*, Flandern, 1490-95, Paris, BN, fr. 9197.
[207] Siehe Buettner 1996, 52f. Buettner 1992, 85.
[208] Praschl-Bichler 2011, 97. 127f.
[209] Figuren mit Schärpe in fr. 598: Fols. 3r, 24v, 36r, 60r, 86v, 145r. Vgl. auch Buettner 1996, 29. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um eine „positive“ oder „negative“ Figur handelt.
[210] Raudszus 1985, 155. Vgl. fr. 598, Fol. 112r: die sittsame Tertia Aemilia rafft graziös ihr Gewand oder fr. 12420, fol. 134r: die tugendhafte Witwe Antonia rafft ihr Gewand und wendet sich von ihren Verehrern ab.
[211] Garnier 1982, 174-177.
[212] Garnier 1982, 223-225. Demisch 1984, 233-235.
[213] Vgl. Buettner 1996, 67.

Im Text wird Venus als Göttin wie auch Königin von Zypern bezeichnet. Boccaccio betont zudem, dass sie sich durch ihre überirdische Schönheit auszeichnet.[214] Sie soll so schön gewesen sein, dass sie die Männer richtiggehend verzaubert hat, sodass sie ihren verführerischen Reizen nicht widerstehen konnten. Zudem gilt sie als Erfinderin von Bordellen, soll selbst in ständiger Unzucht gelebt und Ehebruch begangen haben.[215] In der Illumination scheint nichts davon zu bemerken zu sein.[216]

Im Brüsseler Manuskript ist Venus ebenfalls als Königin (Krone!) mit ihren Adoranten zu sehen. (Abb. 5) Nun bildet sie jedoch nicht mehr den Mittelpunkt der Gruppe, sondern wird in die rechte Bildhälfte verschoben. Die drei vor ihr befindlichen Männer sind auf die Knie gesunken und beten sie an. Der Blaugewandete scheint sogar nach ihrer Hand zu greifen. Eine sakrale Atmosphäre wird, trotz fehlendem Nimbus, durch den Verehrer, dessen Hände zum Gebet gefaltet sind, angedeutet.

In den Londoner Manuskripten nimmt die Göttin wieder die Bildmitte ein. (Abb. 67 und 68) Zu ihrer Rechten ist ein Mann auf die Knie gefallen und schwenkt ein Weihrauchfass. Zu ihrer Linken stehen zwei sie heftig umwerbende Edelmänner – der jüngere trägt eine extravagante *houppelande* mit gefransten Ärmeln und einem Schellen besetzten Gürtel – die, anders als bisher, keine höfliche Distanz wahren und ihre Oberarme umklammern. Diese Männer werden, wie bei Branca nachzulesen ist, als Vulkan (der Bärtige?) und Adonis (der Bartlose?), ihre beiden von Boccaccio erwähnten Ehemänner, gedeutet.[217] Die beiden reißen sich wortwörtlich um die unwiderstehliche Venus.

Im Manuskript der Public Library ist das Bild in zwei Hälften gegliedert. (Abb. 69) Die rechte Seite zeigt Venus als thronende Herrscherin mit Szepter, Krone und pelzbesetztem Gewand. Sie befindet sich, namentlich bezeichnet, unter einem zeltartigen Baldachin, der auf einem Platz aufgestellt ist. Im Kolumnentitel wird sie bereits als *Venus royne des cypriens* ausgewiesen. Sie ist von Liebespaaren umgeben. Im Hintergrund ist ein Hafen mit zwei ankommenden Schiffen auszumachen. Dort stehen weitere sich umgarnende Paare. Diese stehen, so Friedman, für das Gewerbe der Prostitution.[218] Die Inszenierung lässt an die Planetenkindertradition denken: Venus umgeben von ihren Kindern – Liebenden und/oder Prostituierten.[219] (vgl. Abb. 70) Somit verweist diese Darstellung erstmals eindeutig auf ihren, von Boccaccio ausgiebig erläuterten Zuständigkeitsbereich.

[214] Im Kolumnentitel von fr. 598 ist die Rede von *la tres belle Venus femme cyprienne* (und nicht von *deesse*), ebenso in fr. 12420: *De la tres belle Venus*.
[215] Boccaccio 2001, 39. 41. 43.
[216] Vgl. Buettner 1996, 52f. 71.
[217] Branca 1999c, 43. Vgl. Boccaccio 2001, 41.
[218] Friedman 1991/1992, 6.
[219] Trottein 1993, 12. 49-51. Hinz 2001, 82-84.

In der linken Bildhälfte wird der Blick in einen Tempelbau freigegeben. Hier wird das idolhafte Kultbild der Göttin verehrt. Es handelt sich um eine in einen Mantel gehüllte Marmorstatue mit goldener Krone.

In Manuskript fr. 599 ist Venus vor einer Blumenwiese stehend zu sehen. (Abb. 30) Im Hintergrund ist die Silhouette einer am Wasser liegenden Stadt zu erkennen. Sie trägt eine *surcote ouverte,* die wohl mit Hermelinfell besetzt ist. Am Kopf sitzt eine prächtige Haube. Mit der rechten Hand rafft sie behutsam ihr Gewand, was wohl wiederum ihre Anmut und Schönheit unterstreichen soll. In der linken Hand hält sie eine goldene Kugel. Wie Helena (Abb. 40) oder Agrippina (Abb. 34) derselben Handschrift wird sie dadurch als Kurtisane gekennzeichnet.[220] Diese Frauen zeichnen sich, wie bei Boccaccio nachzulesen ist, durch ihre außergewöhnliche Schönheit und moralische Verwerflichkeit aus, auch sollen sie ihrer Umgebung viel Schaden gebracht haben. Die Kugel oder der Apfel zählen zu einem der Attribute der Venus sowie der *Luxuria*, da sie als Symbol der Verführung und Sünde verstanden werden.[221]

4.6. Isis

In den Manuskripten fr. 12420 (Abb. 71) und fr. 598 (Abb. 72) wird die rechte Bildhälfte von einem auf dem Wasser schaukelnden Boot eingenommen.[222] In diesem sitzt Isis, sie scheint gerade Land erreicht zu haben. Sie ist mit einer blauen *cote hardie* bekleidet, trägt eine Lilienkrone und ihr Kopf wird von einem goldenen Nimbus hinterfangen.[223] Die linke Bildhälfte zeigt drei am Ufer stehende Edelmänner. Sie wenden sich gestikulierend, teilweise auf sie deutend, der Göttin zu.

Boccaccio weist Isis, oder Io, als Königin von Ägypten aus. Sie wurde aufgrund ihrer Leistungen zur Göttin erhoben, wie bereits der Kolumnentitel andeutet: *De Ysis royne et deesse* (fr. 12420 und fr. 598). Der Autor berichtet, dass sie ursprünglich aus Griechenland stammte. Ihre Heimat musste sie jedoch aufgrund des Zorns ihres Vaters verlassen. Daher flüchtete sie per Boot nach Ägypten.[224] Die Miniatur illustriert wohl jene Episode, da sie das neue Land erreicht und von dessen Bewohnern in Empfang genommen wird. In der Handschrift fr. 12420 hält ihr einer der Männer eine Schatulle entgegen, ein Willkommensgeschenk wie Meiss es bezeichnet.[225] Der Mann in der prächtigen roten

[220] Branca 1999c, 66.
[221] Tervarent 1958, 51f. Stauch 1937b, 748-750. Zur Gleichsetzung von Apfel und (goldener) Kugel: Garnier 1989, 163-165. Vgl. zur Gleichsetzung von Luxuria und Venus: Hammer-Tugendhat 1987, 13-29, v.a. 16. Friedman 1977, 63-69. Hinz 2001, 84-87. Ders. 2003, 86. 95-100.
[222] Baltrušaitis 1967, 79f.: er verweist darauf, dass das Boot so aussieht wie jenes des Stadtwappens von Paris auf den Siegeln von 1406 und 1415.
[223] In fr. 12420 ist der Kopfschmuck nicht klar erkennbar, es handelt sich vielleicht auch um eine schlechterhaltene Krone.
[224] Boccaccio 2001, 43. 45. 47.
[225] Meiss 1968, 48. Anm. 38.

houppelande in Manuskript fr. 598 hat seine Arme angewinkelt und hält die Handflächen gut sichtbar auf Brusthöhe vor sich. Diese Geste kann ähnlich wie bei Venus desselben Manuskripts als (freudiges) Erschrecken beziehungsweise Zustimmung, eine sie empfangende Haltung zeigen. Dieselbe Armhaltung weist Isis in fr. 12420 auf. Sie scheint wohlwollend auf den ihr bereiteten Empfang zu reagieren.[226] Meiss erkennt in der Miniatur von fr. 598 gleichfalls ihre Ankunft am neuen Kontinent, doch gibt er zu bedenken, dass es sich ebenso um den Moment handeln könnte, in dem sie ihre alte Heimat verlässt. Der Mann im roten Gewand könnte seiner Meinung nach auch als ihr Vater zu verstehen sein.[227] In fr. 12420 ist hinter dem Segel ein Mann zu erkennen. Vielleicht handelt es sich hierbei um ihren Vater, dem sie buchstäblich den Rücken zukehrt.

Es ist interessant, dass für die Miniatur der Isis gerade ihre Ankunft in Ägypten gewählt wurde, denn ihre Biographie hätte durchaus andere darstellungswürdige Episoden zu bieten. So führt Boccaccio eine weitere Erklärung an, wie es kam, dass sie nach Ägypten gelangte: Eine Liebelei zwischen Isis und Jupiter führte dazu, dass sie in eine Kuh verwandelt und Juno übergeben wurde. Diese ließ sie von Argus bewachen.[228] Als dieser getötet wurde, hetzte Juno eine Bremse auf sie, die sie bis nach Ägypten jagte. Einzig die auf der Flagge des Bootes in fr. 598 zu erkennende Kuh, kann als Verweis darauf gelesen werden. Der Autor berichtet zudem davon, dass Isis die „barbarische", ägyptische Bevölkerung zivilisierte, indem sie sie, ähnlich wie Ceres, lehrte Getreide anzubauen und zu verarbeiten. Zusätzlich erfand sie die Schrift und alphabetisierte die Menschen.[229] Diese Leistungen finden keinerlei Würdigung im Bild. Einzig durch den Nimbus wird angedeutet, dass der/die BetrachterIn mit keiner gewöhnlichen Frau konfrontiert ist.

Die Londoner Miniaturen zeigen Isis in ganz ähnlicher Weise. (Abb. 73) Sie befindet sich, durch eine Krone als Königin gekennzeichnet, in einem am Ufer liegenden Boot und wird von vier Männern in Empfang genommen.

In fr. 599 wird ebenso die Episode von Isis´ Überfahrt nach Ägypten aufgegriffen. (Abb. 74) Das Bildfeld wird von einem Boot, in welchem sich die rudernde Protagonistin befindet, eingenommen. Am Bug ist ein plastischer Stierkopf zu erkennen. Statt einer Krone trägt sie eine Art Kranz mit wehendem Schleier. Im Hintergrund ist eine menschenleere Landschaftssilhouette mit verschiedenen Gebäuden auszumachen. Es ist nicht der Moment der Ankunft zu sehen, stattdessen wird sie während der Reise dargestellt.

---

[226] Garnier 1982, 174-177. 223-225. Demisch 1984, 233-235.
[227] Meiss 1968, 48.
[228] siehe Hindman 1986, fig. 26: in einer *Epistre Othéa*-Handschrift (Paris, BN, fr. 606) findet sich die Darstellung von Isis/Io in Gestalt einer Kuh, die von Argus bewacht wird (Fol. 15v).
[229] Boccaccio 2001, 43. 45. 47. Vgl. In *Epistre Othéa*-Handschriften vom (Anfang des) 15. Jhs. finden sich sehr wohl Isis-Darstellungen, die sie in ihrer Rolle als Kulturbringerin bei landwirtschaftlichen Tätigkeiten zeigen (Paris, BN, fr. 606, Fol. 13v und Brüssel, BR, ms. 9393, Fol. 28v – Isis ist zudem mit Flügeln dargestellt).

In der Lissaboner Miniatur (Abb. 18) wird nicht wie bisher eine euhemeristisch interpretierte Episode aus Isis´ Leben illustriert, in der sie als menschliche Königin in einem Boot sitzt, sondern eine mythologische Version, die ihre Metamorphose thematisiert. Das Bildfeld gliedert sich in zwei Hälften. Rechts ist wieder ein auf dem Wasser schaukelndes Boot auszumachen, doch statt einer Edeldame, steht nun eine Kuh darin. Links ist eine am Ufer positionierte Gruppe von Menschen zu sehen: zwei Männer und zwei prächtig gekleidete Frauen.
Hier scheinen verschiedene Versionen von Isis´ Biographie miteinander vermischt. Es kann sich um ihre Landung in Ägypten handeln. So soll sie laut der Textpassage, die die Verwandlung schildert, rindergestaltig nach Ägypten gelaufen sein, wo sie sich schließlich in einen Menschen zurückverwandelt hat.[230] Die Darstellung der Kuh im Boot stellt nun eine Verschmelzung mit der anderen Version von Isis´ Ankunft dar. Diese besagt bekanntlich, dass sie als sterbliche Frau in einem Boot in ihre neue Heimat gelangte. Die vier Personen am Ufer könnten wieder als Empfangskomitee verstanden werden. Meiss hingegen möchte in der die Gruppe anführenden Frau Juno mit ihrem Gefolge erkennen. Vielleicht handelt es sich bei dem bärtigen Mann um Jupiter.[231] Dementsprechend wäre nicht Isis´ Ankunft wiedergegeben, sondern ihre Vertreibung durch Juno. Oder vielleicht ist eine noch frühere Episode der Geschichte erzählt, nämlich die auf Jupiters Anweisung hin stattfindende Übergabe von Isis an Juno.

In der Handschrift der Public Library findet sich die einzige Isis-Miniatur, die die Protagonistin mit ihren Erfindungen ins Bild setzt. (Abb. 75) Im Vordergrund ist ein Feld auszumachen, auf welchem Bauern mit Sähen und Umgraben beschäftigt sind. Am Rand des Ackerlandes steht die Göttin in prächtigen Gewändern. Auch sie scheint erst in Ägypten gelandet zu sein und gerade das im Hintergrund am Ufer liegende Boot über eine Rampe verlassen zu haben. In den Händen hält sie ein Buch, neben ihr stehen zwei Männer, die hinein blicken. Hier wird gezeigt, dass Isis die Menschen nicht nur in die Kenntnisse des Ackerbaus, sondern auch in die des Lesens und Schreibens eingeführt hat.[232]
Der Hinweis auf ihre Göttlichkeit wird ebenso wenig außer Acht gelassen. Im Kolumnentitel sind bereits beide ihrer Rollen angekündigt: *De Ysis royne et deesse des egyptiens*. Dementsprechend wird im linken oberen Bildviertel der Blick in einen kapellenartigen Innenraum freigegeben. Darin befindet sich eine auf einer Säule stehende, bronzene Statue, um welche kniende, sie anbetende Menschen versammelt sind.

[230] Boccaccio 2001, 45.
[231] Meiss 1968, 48.
[232] Friedman 1988, 6: er möchte in diesem Buch vielmehr ein Gesetzbuch erkennen.

4.7. Flora

In Manuskript fr. 598 sind in der Miniatur der Flora zwei engumschlungene Liebespaare auszumachen. (Abb. 76) Sie nehmen das linke und rechte untere Bildviertel ein. Der Hintergrund wird von einem in die Landschaft gesetzten Gebäude dominiert. Das Bett, welches durch die Tür- und Fensteröffnung deutlich zu erkennen ist, bildet das Bildzentrum. Bei dem linken Pärchen fällt auf, dass der Mann rote Beinlinge und eine einfache, kurze Tunika trägt, die noch über den Knien endet. Außerdem ist er mit einer Bauchtasche ausgestattet, ein Bestandteil der Garderobe, der sich bei unteren Ständen – Handwerkern und Bauern – finden lässt.[233] Die ihn umarmende Frau trägt eine *cote* und eine blaue Gugel, eine Kopfbedeckung, die von Frauen niedrigerer sozialer Klassen häufig getragen wird.[234] Anders verhält es sich mit dem rechten Paar. Der junge Mann trägt eine zweifarbige, kurze *houppelande* mit ausladenden gefransten Ärmeln. Seine *mi-parti*-Strümpfe laufen in langen, spitzen Enden aus.[235] Die Frau ist mit einer blauen *cote hardie* und einer Hörnerhaube mit darüber drapiertem Schleier ausgestattet.

Laut Boccaccio handelt es sich bei Flora um eine sehr reiche Prostituierte. Er erklärt, dass sie entweder durch ihre unermüdliche Tätigkeit als Kurtisane oder durch die Eheschließung mit einem wohlhabenden Mann zu großem Wohlstand gelangt ist. Jedenfalls hat sie ihr Vermögen der Stadt Rom hinterlassen, mit dem Wunsch ihr zu Ehren alljährlich Spiele, die sogenannten Floralia[236], ausrichten zu lassen. Diese Feierlichkeiten stehen ganz im Zeichen von Floras Profession, da bei diesen, so beschreibt es der Autor, nackte Prostituierte in schlüpfrigen Darbietungen aufgetreten sind. Um diese Festivität zu rechtfertigen soll der römische Senat die Geschichte erfunden haben, dass Flora eigentlich eine Nymphe (Clora) war, die den Gott Zephyr heiratete und dadurch selbst göttlichen Status erlangte. Kurz erklärt er, dass sie als Göttin dafür zuständig ist die Natur im Frühjahr zum Blühen zu bringen. Sie soll nicht nur für das Entstehen der Blumen, sondern auch der Früchte verantwortlich sein, weshalb sie ebenso als fruchtbringende Göttin verehrt wurde.[237] Im Bild gibt es keine Hinweise auf ihren göttlichen Status, einzig Floras Verbindung zur Prostitution spielt eine Rolle. Dies wird durch die sich umarmenden und küssenden Liebespaare verdeutlicht.[238] Das Gebäude mit dem auffälligen Bett ist wohl als Bordell anzusprechen. Die beiden Paare scheinen zudem zwei unterschiedliche Stände zu repräsentieren. Das rechte vertritt etwa

[233] Scott 2007, 105. Vgl. etwa die Darstellung der Handwerker in der Minerva-Miniatur derselben Handschrift.
[234] Scott 2007, 105. Vgl. etwa die Darstellung der Hebamme in der Miniatur der Juno. Diese Kopfbedeckung wird von Buettner 1996, 63 als *chaperon* (einer Weiterentwicklung der Gugel) identifiziert. Jedenfalls handelt es sich in beiden Fällen um eine Kopfbedeckung (verheirateter) Frauen niedriger sozialer Stände.
[235] Vgl. Scott 2007, 96f.
[236] http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/flora-e412980 (25.03.2016).
[237] Boccaccio 2001, 265. 267. 269. Auch der Kolumnentitel lautet: *De Flore deesse De Flore appelle deesse.*
[238] Camille 1991: zu verschiedenen Arten des Küssens, v.a. 151-157. Die Küsse der Paare aus den Flora- bzw. Venus-Miniaturen sind als *oscula carnalia* zu verstehen. Die innigen Umarmungen und Küsse sind hier unmoralisch zu lesen und nicht so sehr mit hehrer, höfischer Liebe zu verbinden. Siehe Glanz 2005, 255.

Handwerker und im linken Paar, mit ihrer aufwendigeren modischen Tracht, sind Edelleute zu sehen. Soll darauf verwiesen werden, dass Floras Einfluss vor niemandem, egal ob reich oder arm, Halt macht?[239] Es stellt sich die Frage, ob Flora selbst im Bild zu sehen ist. Branca möchte sie in einer der Frauen erkennen, während Held/Rehm meinen, sie sei gar nicht dargestellt.[240] Meiner Meinung nach kann die Edeldame mit der Hörnerhaube als Flora anzusprechen sein. Sie ist ihrem Status als reiche Bürgerin entsprechend gekleidet und bei der Tätigkeit zu beobachten, für die sie berühmt wurde. Außerdem scheint sie proportional die größte Figur zu sein. Sie tritt dementsprechend als *Flora meretrix* auf, wie Held sie charakterisiert.[241]

In Manuskript fr. 12420 ist Flora (Abb. 77) zweifelsfrei in der rechten Bildhälfte zu sehen. Sie sitzt vor einem Gebäude. Ihr gegenüber, in der anderen Bildhälfte, sind zwei sich küssende Paare auszumachen. Die Göttin empfängt sie mit ihrer erhobenen linken Hand, der beschriebenen zustimmenden Geste.[242] Flora selbst, im Kolumnentitel als *ribaude* bezeichnet, ist somit nicht aktiv als Liebhaberin in Szene gesetzt, sondern vielmehr als Vorsteherin eines Bordells, wie Buettner das Gebäude deutet.[243] Sie trägt eine prächtige grün-rote *houppelande* mit weiten gezaddelten Ärmeln. Statt eines Nimbus wird ihr Kopf durch einen Blattkranz geschmückt. Dieser vegetabile Kopfschmuck könnte sich auf ihre Rolle als die Natur zum Blühen bringende Göttin beziehen. Die beiden, von den Edelmännern umarmten und geküssten[244] Frauen sind deutlich als Prostituierte geschildert, denn sie treten halbnackt auf! Buettner weist darauf hin, dass Nacktheit in diesem Manuskript als eindeutig negative, somit unmoralische Zuschreibung zu verstehen ist.[245] Die Dame im Vordergrund rafft ihr Kleid derartig hoch, dass Beine und Gesäß entblößt werden. Die andere trägt ein Kleid aus transparentem Stoff, dementsprechend wird ihr darunterliegender nackter Körper sichtbar. Dieses Kleid sowie die weiße Kopfbedeckung lassen an die Bekleidung von Prostituierten aus Badehäusern denken.[246]

In den Londoner Handschriften wird die Szenerie noch expliziter, da das dargestellte Liebespaar völlig nackt auftritt. (Abb. 78 und 79) Die tatkräftige Frau führt den Mann an der Hand und sie nähern sich Flora, die in der auf einem Klappstuhl thronenden Frau zu erkennen ist.[247] Die Füße ruhen auf einem Polster. Sie trägt eine rote *cote* und eine

[239] vgl. Trottein 1993, 66: demokratische Venus. Hinz 2001, 82.
[240] Branca 1999c, 40: die Szene wird, wenn auch nicht weiter ausgeführt, als „die umworbene Flora“ beschrieben. Anders: Held/Rehm 2003, 1315.
[241] Vgl. Held 1961, 216.
[242] Vgl. Garnier 1982, 174-177.
[243] Buettner 1996, 52. Held 1961, 210f.: er meint, die Szene sei in einem höfischen Liebesgarten angesiedelt, wobei für eine derartige Lokalisierung jegliche pflanzlichen Elemente etc. fehlen. vgl. Camille 1998, 73-81.
[244] Vgl. Garnier 1989, 121-123: Griff zum Kinn.
[245] Buettner 1996, 61.
[246] Buettner 1996, 52. Zur Darstellung von Prostitution (u.a. in Verbindung mit Badehäusern): Marle 1931, 517-522.
[247] Held 1961, 210.

Hörnerhaube. Die Szene ist in eine Landschaft gesetzt. Vielleicht lässt sich in der natürlichen Umgebung eine Anspielung auf einen *locus amoenus* sehen.[248] Flora, die in diesem Fall ebenfalls als elegante Dame erscheint, wendet sich dem Paar zu. Im Vordergrund sind zwei musizierende Personen auszumachen, die wohl einen Bezug zu den Floralia herstellen. Das nackte Paar mit der den Mann (ver-)führenden Frau steht für das Gewerbe der Prostitution. Held und Rehm bezeichnen die Protagonistin als Regentin mit ihren Untergebenen.[249] Die Inszenierung der Flora lässt an die Planetenkindertradition denken. Sie ist wie eine Venus mit ihren Kindern dargestellt. (Abb. 70) Nicht nur Liebespaare, sondern auch Musizierende finden sich häufig in Venus´ Gefolge.[250]

In der Handschrift der Public Library ist Flora, durch eine Namensbeischrift eindeutig zu identifizieren, als Handelnde dargestellt.[251] (Abb. 80) Sie ist im Vordergrund in Umarmung mit einem Mann zu sehen. Sie trägt ein schlichtes Kleid und ein dunkles *chaperon*, die Kopfbedeckung von Frauen niedriger Stände.[252] Held weist darauf hin, dass sie nach dem am Gürtel befestigten Geldbeutel des Liebhabers greift. Auch deutet er die Architektur, vor welcher sich das Paar befindet als Tempel des Herkules. In dem Mann mit dem Geldbeutel will er Fanitius, ihren zukünftigen reichen Ehemann erkennen.[253] Tatsächlich beschreibt Boccaccio relativ ausführlich folgende Episode aus Floras Leben: Sie soll eine Nacht im Tempel des Herkules mit dem Tempelwächter verbracht haben. Der Halbgott erschien ihr im Traum und verkündete, dass sie am Morgen beim Verlassen des Heiligtums einem Mann begegnen werde, der sie für ihre Dienste entlohnt. Dabei handelte es sich um den wohlhabenden Fanitius. Dieser verliebte sich in sie und sie heirateten.[254] Mit dieser Szene wird also eine biographische Begebenheit textgetreu illustriert oder Flora zumindest eindeutig als Vertreterin des Standes der käuflichen Liebe charakterisiert.
Im Hintergrund wird der Blick auf einen Platz freigegeben. Dort werden die Floralia abgehalten.[255] Es ist eine Tribüne erkennbar, auf welcher Frauen und Männer versammelt sind. Davor sind fünf nackte Prostituierte auszumachen, die ihre unzüchtigen Darbietungen zum Besten geben.[256]

[248] vgl. Deuchler 2014, 131f. 134f. Camille 1998, 73-81. Grundsätzlich sind in den Londoner Miniaturen häufig in Landschaft eingebettete Szenen zu finden, die Flora-Miniatur bildet also keine Ausnahme. Die Landschaft muss daher nicht unbedingt eine differenziertere Bedeutung bekommen.
[249] Held/Rehm 2003, 1314f. Hier wird Flora als Regentin charakterisiert, während der Bezug zu den *ludi florales* in diesen Bildern nicht beachtet wird.
[250] Trottein 1993, 59-61. 64. Vgl. Abb. 24-26. Ad Venus Nähe zu Tanz: 153-161. Vgl. ebenda Abb. 60: Liebesgarten mit Pärchen und Musikant.
[251] Im Kolumnentitel wird sie als *Flore femme et espouse de Zephyros* ausgegeben, was sich in der Miniatur nicht wiederspiegelt.
[252] Buettner 1996, 63.
[253] Held 1961, 211.
[254] Boccaccio 2001, 265. 267.
[255] Vgl. Friedman 1991/1992, 11.
[256] Held 1961, 211.

In der Handschrift der Sammlung Gulbenkian gliedert sich die Flora-Miniatur (Abb. 19) in zwei Hälften. Die linke Seite wird von einem Gebäude eingenommen. Durch einen großen Rundbogen wird der Blick ins Innere freigegeben, wo sich ein sich küssendes und umarmendes Liebespaar aufhält. Die rechte Seite zeigt Männer und Frauen, die sich an den Händen haltend um eine auf einer Säule stehenden Figur tanzen. Im Hintergrund sind drei Musikanten auszumachen, die mit geblähten Backen auf ihren Instrumenten spielen. Bei der erhöht aufgestellten, unterlebensgroßen Figur handelt es sich um das Kultbild der Flora, die wie eine lebende Frau aussieht. Sie trägt dasselbe Kleid und dieselbe Frisur wie die Frau im Innenraum.[257] Die Tanzenden und die Musik verweisen auf die *ludi florales*. Hier wird sie tatsächlich als verehrte Göttin inszeniert. Die Frau im Innenraum ist als die menschliche Flora in ihrer Rolle als Kurtisane zu verstehen.

In Codex fr. 599 nimmt Flora als stehende Dreiviertelfigur (Abb. 81) das Bildzentrum ein. Sie wird von je einem Bäumchen flankiert. Der plane Hintergrund wird durch einen Sternenhimmel gebildet. Die Protagonistin trägt ein Kleid mit weiten Ärmeln und einem derartig tief ausgeschnittenem Dekolleté, dass ihre Brüste sichtbar werden. Mit der rechten Hand rafft sie den Stoff des Kleides zusammen, wobei sie nicht graziös in den Stoff greift, wie Venus in derselben Handschrift (Abb. 30), sondern ihn energisch hochzieht. In der linken Hand hält sie einen langen dünnen Stab. Dieser lässt an ein Szepter denken, weshalb sie von Held als Regentin bezeichnet wird.[258] Im Boccaccio-Text erreicht sie zwar den Status einer wohlhabenden Frau und schließlich einer Göttin, aber nie den einer Herrscherin.
Ich denke, Flora begegnet als allegorische Figur. Denn das Hochziehen des Gewandes, dessen Zweck es ist, die Beine zu enthüllen – handelte es sich um eine ganzfigurige Wiedergabe, würden sie wohl auch zu erkennen sein – und die entblößten Brüste sind als unmoralisches Zeichen der Verführung zu deuten. Das tiefe Dekolleté, die potenziell entblößten Beine und das Szepter finden sich auch bei Darstellungen von Allegorien der *Luxuria* (Abb. 82 und 83).[259] Sowie Venus mit diesem Laster oft bildlich gleichgesetzt wurde, geschieht dies nun mit Flora.[260]

[257] Branca 1999c, 50.
[258] Held/Rehm 2006, 1314.
[259] Friedman 1977, 66-68. Hartmann 1996, 941f. Die Abbildungen 82 und 83 zeigen zwar italienische Venus-*Luxuria*-Darstellungen (Mitte 14. Jh.) und keine regional und zeitlich näheren Darstellungen, doch weisen sie dennoch eindeutige ikonographische Parallelen zu Flora des Manuskripts fr. 599 auf.
[260] Vgl. zu *Luxuria* und ihrer Gleichsetzung mit Venus: Hammer-Tugendhat 1987, 13-29, v.a. 16. Friedman 1977, 63-69. Hinz 2001, 84-87. Ders. 2003, 86. 95-100.

5. Die Darstellungsweise der Göttinnen: Inszenierung und Bewertung

Nachdem die Göttinnen-Miniaturen der einzelnen Handschriften ausführlich betrachtet und gegenübergestellt wurden, soll nun konkret formuliert werden, wie die göttlichen Protagonistinnen inszeniert werden. Es fällt eine große Gemeinsamkeit auf, die alle Miniaturen verbindet: die mythologischen Figuren werden in die Gegenwart des 15. Jahrhunderts projiziert und sind zunächst nicht als Frauen der Antike und nicht-menschlicher Herkunft zu identifizieren. Doch auf den zweiten Blick wird erkennbar, dass der göttliche Status der Damen durch unterschiedliche Darstellungsmittel ausgedrückt wird. Von diesen hängt ab, ob die Göttin in einem positiven Licht oder vielmehr als Götzenbild wahrgenommen wird.

5.1. Aktualisierung

Die Göttinnen und alle anderen Frauen der Vergangenheit, die in den *Cleres femmes* versammelt sind, egal ob sie dem Mythos entsprungen sind oder tatsächliche Historizität besitzen, erfahren eine Aktualisierung. Das heißt sie werden gleichermaßen in Kleidung des 15. Jahrhunderts gesteckt und in eine Umgebung gesetzt, die mit gotischer Architektur sowie gotischem Mobiliar und mitteleuropäischen Landschaftselementen ausgestattet ist. Ob es sich nun um Eva, die biblische Stammmutter des Menschengeschlechts (Abb. 1), eine griechisch-römische Göttin (Abb. 9) oder Johanna von Anjou, die Königin von Neapel, Sizilien und Jerusalem (Abb. 11) handelt, sie werden in den *Cleres femmes* gleichermaßen als zeitgenössische Edelfrauen abgebildet. Die Protagonistinnen bewegen sich somit in derselben Sphäre wie die BetrachterInnen – der Welt des französischen Hofes. Hinz bringt es schön auf den Punkt, wenn er die Göttinnen als „höfisch sozialisiert“ beschreibt.[261] Es wird bildlich also nicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart unterschieden. Dieses Phänomen lässt sich im Hoch- und Spätmittelalter häufig beobachten und wird von Panofsky als Disjunktionsprinzip bezeichnet. Darunter versteht er die Wiedergabe eines antiken Themas in zeitgenössischer, also aus heutiger Sicht mittelalterlicher Form.[262] Ein Erklärungsversuch für die Verlagerung historischer Figuren und ihrer Welten in die Gegenwart soll sich im fehlenden Bewusstsein des mittelalterlichen Menschens gegenüber der Vergangenheit begründen. Die Geschichte wurde als Kontinuum wahrgenommen, anders als in der Renaissance (und später) als aufeinanderfolgende, abgeschlossene Epochen. Aufgrund der nicht vorhandenen objektiven Distanz soll es auch keine bildliche Abgrenzung von der Antike gegeben haben.[263] Buettner betont, dass dieses Phänomen nicht bloß als Anachronismus abzustempeln ist. Diese Darstellungsweise bewirkt, dass das Publikum einen

[261] Hinz 1998, 159.
[262] Panofsky 1990, 89-91. bes. 90: und umgekehrt wird jedes Werk, das antike Formen aufgreift, mit christlichem Inhalt versehen. Camille 1989, 101-114: beleuchtet Panofskys Disjunktionsprinzip kritisch.
[263] Hinz 1998, 163.

unmittelbareren Bezug zu den Gestalten der Vergangenheit herstellen kann. Durch die Verortung in der Jetztzeit gewinnen sie an Relevanz, da sie ihren BetrachterInnen sozusagen gleichgestellt und somit fassbarer werden. Auch erfahren die Protagonistinnen gewissermaßen eine Authentifizierung.[264] Camille meint außerdem, dass antike Gottheiten durch die Aktualisierung ihre etwaige Bedrohlichkeit und Verdorbenheit – die sich aus ihrer paganen Herkunft begründen könnten – verlieren und dementsprechend ihren Aspekt des „Anderen". Indem Göttinnen als zeitgenössische Edeldamen auftreten, wird ihnen ein Schein von Normalität verliehen.[265]

5.1.1. Stellenwert der Kleidung

Den Protagonistinnen wird durch Kleidung und Kopfbedeckung ein gewisser sozialer Rang zugesprochen. Die Göttinnen aller *Cleres femmes*-Manuskripte sind immer mit einer *cote hardie* oder *houppelande* bekleidet, dementsprechend sind sie als Frauen hoher sozialer Stände charakterisiert.[266] Natürlich gibt es bei diesen Kleidern verschiedene Abstufungen, so sind nicht alle gleich prächtig – goldverziert und pelzbesetzt – gestaltet. Auch wird nicht jede Göttin durch eine Krone als Königin ausgewiesen.[267] Es sei bemerkt, dass innerhalb derselben Handschriften andere Protagonistinnen sehr wohl als einfache Frauen in *cote* und mit Gugel/*chaperon* abgebildet werden.[268]

Im Manuskript fr. 599 scheint die Kleidung die Trägerin nicht nur zu schmücken und als Edelfrau zu kennzeichnen, sondern auch mit einem attributiven Charakter versehen zu sein. In dieser Handschrift werden die Göttinnen durch die Gegenstände in ihren Händen definiert, doch wird zudem die Gestaltung der Gewänder bewusst eingesetzt, um die Protagonistinnen differenzierter darstellen zu können. Opis herrschaftlicher Status wird durch den goldfarbenen Mantel, die mit Hermelinpelz verzierten Ärmelaufschläge und die Krone betont. (Abb. 29) Floras stark gerafftes Kleid ist mit einem besonders tiefen Dekolleté ausgestattet, wodurch ihre (moralische) Freizügigkeit verdeutlicht wird. (Abb. 81) Bei Minervas Gewandung (Brustharnisch) und Attributen wird ihre kriegerische Seite hervorgestrichen. (Abb. 64) Die Anklänge an die *Aegis* und das Gorgonenhaupt auf dem Schild verweisen zusätzlich auf ihre antike Herkunft. Juno schließlich zeichnet sich durch ihre *nicht* vorhandene Kleidung sowie fehlende Attribute aus. (Abb. 48) Sie wird mittels ihrer Nacktheit und der wallenden Haarpracht (wenn auch schwer deutbar) charakterisiert.

[264] Buettner 1992, 81f. dies. 1996, 94-97.
[265] Camille 1989, 102.
[266] Vgl. Buettner 1996, 61-63.
[267] Im Text werden manche Göttinnen als Königinnen bezeichnet. Das Tragen einer Krone im Bild muss nicht mit dem Text deckungsgleich sein, so sind Göttinnen manchmal bekrönt dargestellt, ohne dass im Text dieser Status explizit erwähnt wird oder umgekehrt.
[268] Frauen niedrigeren Ranges z.B. in fr. 598: Fols. 43r, 68v, 71v, 86r, usw.

Auf die Gestaltung der Kleidung der Protagonistinnen wird auch in den frühesten Manuskripten fr. 12420 und fr. 598 besonders großer Wert gelegt. Hier fallen die große Varianz und der Detailreichtum des Gewandes ins Auge.[269] Dies gilt natürlich ebenso für die einige Jahrzehnte später entstandene Handschrift der Public Library, welche sich ohnehin durch eine feine, detaillierte Wiedergabe des Settings und der Figuren auszeichnet.[270] Die ausgiebige Schilderung des Kostüms ist grundsätzlich keine Seltenheit in französischen Miniaturen vom Ende des 14. und 15. Jahrhunderts.[271] So weist Huizinga darauf hin, dass „eine so maßlose Übertreibung wie die Kleidertracht zwischen 1350 und 1480 […] die Mode späterer Zeiten nicht wieder erlebt [hat].“[272]

Die Eleganz der Figuren der frühesten Manuskripte wird durch ihre ruhige Haltung, die zurückhaltende, aber aussagekräftige Gestik sowie die der *haute couture* entsprechenden Kleider ausgedrückt.[273] Sie verkörpern in überzeugender Weise die *belle contenance* einer Edeldame. Die Pracht der Gewänder ist Ausdruck von Macht, Reichtum, Kultiviertheit – kurz: Zugehörigkeit zur Elite.[274]

Zudem ist die Kleidung auch ein Mittel, die Schönheit der Trägerin auszudrücken. Wird in der höfischen Dichtung die Schönheit der Frau gepriesen, kommt es, so Bumke, zuerst zur Beschreibung des Gesichts, wobei weiße Haut, rote Wangen und Mund sowie ihre blonden Haare als wesentlich erachtet werden. Dem restlichen Körper wird hingegen nicht sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt. Stattdessen spielt bei der Huldigung des äußeren Erscheinungsbildes der Dame eine umfangreiche Schilderung ihres Gewandes eine wichtige Rolle.[275] Bei den Göttinnen fällt neben ihrem blassen Teint und den leicht geröteten Wangen ihre blonde, zumindest helle Haarfarbe auf. (Abb. 84) Vielfach wurde die äußere Schönheit der höfischen Dame mit ihrer inneren Vollkommenheit gleichgesetzt. Ihre Sittsamkeit und Tugendhaftigkeit sowie sonstige angemessene positive Charakterzüge sollen im Äußeren wiedergespiegelt werden.[276]

Diese Vorstellung findet sich beispielsweise auch im Rosenroman. Dieser zur Entstehungszeit der Miniaturen und allgemein im 15. Jahrhundert sehr beliebte, viel

[269] Vgl. Buettner 1996, 72-82: zur Farbigkeit der Gewänder in ms. fr. 12420 (gilt wohl analog auch für fr. 598).
[270] In den Londoner Manuskripten wird auf eine ausführliche, variantenreiche Gewandschilderung verzichtet. Die meisten Göttinnen tragen dieselbe hermelinbesetzte *surcote ouverte* und Krone und sind als Frauen sehr hohen Ranges gekennzeichnet (vielleicht mit Ausnahme der etwas bescheidener gekleideten Flora). Die Brüsseler und Lissaboner Handschrift sowie jene aus dem Musée Chantilly und der Pierpont Morgan Library werden in diesem Kapitel nicht berücksichtigt, da sie zu wenig erhaltene Göttinnen-Miniaturen enthalten. Dementsprechend ist kein umfassender Überblick über die Gewandgestaltung der Göttinnen dieser Manuskripte möglich.
[271] Marle 1931, 21.
[272] Huizinga 2006, 369.
[273] Dies gilt nicht für Flora von fr. 598 und der Public Library.
[274] Buettner 1996, 71f. Raudszus 1985, 183-191. bes. 185. 191.
[275] Bumke 1986, 452. Vgl. auch Graf 1974, 41-46. bes. 41-43.
[276] Bumke 1986, 452f. Raudszus 1985, 198-202. Ebenda 202f.: Zum „Negativen Kleid“. 203-205: Inkongruenz von Kleid-Körper-Charakter.

gelesene höfische Roman wird von idealisierten Gestalten, die sich durch ihre Noblesse und ihr Modebewusstsein auszeichnen, bevölkert.[277] In gutem Aussehen, welches natürlich eng mit der Kleidung zusammenhängt, manifestieren sich positive (Charakter-)Eigenschaften. So weist Amor den in die *Rose* verliebten Protagonisten Amant darauf hin, dass er sich vornehm zu verhalten hat und ordnet daher an: „Trage […] schöne Kleider und Schuhwerk: schöne Kleidung und schöner Schmuck verbessern den Menschen sehr; […]" („*Moine toi bel* […] *e de robe e de chaucemente: bele robe e bel garnement amendent ome durement* […]", Vers 2141-2144). Kurz, er „muß höfisch und ohne Stolz sein" („*courtois e senz orgueil doit estre*") und sich „elegant und heiter" („*cointes se teigne e envoisiez*", Vers 2230-2231) geben.[278]

Dementsprechend ließe sich rückschließen, dass diese Vorstellung nicht nur in der Literatur, sondern auch in den Miniaturen Niederschlag findet und die Göttinnen daher durch ihre äußere Erscheinung als moralisch integre Edeldamen definiert sind. Diese Annahme nun auf die Miniaturen der Venus in fr. 12420 und fr. 598 bezogen, lässt sie als kultivierte, sittsame und schöne Frau auftreten.[279] Denn in beiden Darstellungen erscheint sie besonders prächtig gekleidet, jeweils noch eleganter als die anderen Göttinnen derselben Handschrift. Während Opis (Abb. 9 und 10) etwa, trotz bekrönten Hauptes, eine vergleichsweise schlichte grüne beziehungsweise rote *cote hardie* trägt, sticht Venus der Manuskripte fr. 598 (Abb. 6) und fr. 12420 (Abb. 66) durch ihre Pelz gefütterte *houppelande* sowie eine goldene Schärpe beziehungsweise Gürtel und Kette hervor. Im Übrigen ist Venus des Manuskripts fr. 599 (Abb. 30) ebenfalls etwas prächtiger als die anderen Göttinnen derselben Handschrift dargestellt. Ihr vielfarbiges ornamental gemustertes Gewand mit geschlitzten Ärmeln ist zusätzlich reich mit Hermelinfell besetzt.

Die auffallend prunkvolle Kleidung soll womöglich, ähnlich wie in der höfischen Epik, die von Boccaccio betonte legendäre Schönheit der Protagonistin hervorstreichen. Die Wirkmacht der Göttin wird durch die sie umschwärmenden Männer ausgedrückt. Dabei fällt auf, dass diese ebenso modebewusst und reich gekleidet sind und es sich nicht wie etwa bei Junos Verehrern um Geistliche handelt. Es sei an die phantastischen Kopfbedeckungen, die „lauten", weil klingelnden Gürtelanhänger oder die langen spitzen Schuhe erinnert. Es ist außerdem zu bemerken, dass in den Illuminationen von fr. 598 und fr. 12420 die Rolle des Verführers beziehungsweise Verehrers zumeist von jungen, auffällig modisch gekleideten Männern eingenommen wird.[280] Zum einen wird dadurch natürlich ihre Attraktivität ausgedrückt, zum anderen wirft es die Frage auf, ob die modischen Extravaganzen nicht auch als Hinweis auf die Prunksucht dieser Herren und ihr Verhaftetsein an den Eitelkeiten der Welt zu lesen sind. Haben wir es nicht so sehr mit noblen Edelmännern, als mit Frauen

[277] Zimmermann 1993, 4-14. 18.
[278] De Lorris/ de Meun 1976, 180-185.
[279] Vgl. Buettner 1996, 71.
[280] Fr. 598: z.B. Fols. 8r, 18r, 40v, 92v, 118r,... Fr. 12420: z.B. Fols. 8r, 17v, 39v, 54r, 93r,...

verführenden Gecken zu tun? Und ist die so prächtig aufgeputzte Venus vielleicht auch nicht bloß als hehre Schönheit, sondern als eitle Männerverführerin zu sehen?
Möglicherweise sind diese Unterstellungen zu weit hergeholt, da ein höfischer Mensch gar nicht prunkvoll genug bekleidet sein kann. Gleichwohl meint Huizinga, dass in der Kleidung jener Zeit „schon in der Zweckbestimmung Prunk und Putz die reine Schönheit [überwiegen], und außerdem zieht *Superbia* die Kleidungskunst in die Sphäre des Leidenschaftlichen und Sinnlichen […]“.[281] Es sei zudem bemerkt, dass allerlei Luxusgesetze und Kritik seitens der Kirche beweisen, dass die extravagante Mode nicht nur positiv aufgefasst und stark mit moralischen Ausschweifungen verbunden wurde.[282] Boccaccio selbst bezieht in den *Cleres femmes* immer wieder Stellung zur Frage der Bekleidung und des Körperschmucks. Dabei spricht er sich zwar nicht in Venus´ Biographie, aber an anderen Stellen gegen übermäßigen (Gewand-)Dekor, Schminke und Parfum aus. Den Verzicht darauf sieht er unter anderem als Voraussetzung an, eine tugendhafte Frau sein zu können.[283]

[281] Huizinga 2006, 369.
[282] Vgl. Raudszus 1985, 205-209. Praschl-Bichler 2011, 197-200. Hedeman 2010a, 192. Dies. 2010b, 78f. 84: Zur Aussage von Kleidung in Miniaturen A. d. 15. Jhs., Bsp.: der schlechte Charakter von Catiline und Sempronia wird mit Hilfe ihrer Kleidung ausgedrückt (Verschwörung des Catilina, Paris, um 1420, Genf, BGE, lat. 54).
[283] Boccaccio 2001, 279. Siehe auch 319. 351…

5.2. Göttlichkeit ins Bild setzen: christlich vs. pagan

Trotz Boccaccios Beteuerungen, dass es sich bei den antiken Göttinnen um historische Personen handelt, wird in den bildlichen Darstellungen dieser Protagonistinnen oft dennoch versucht ihr göttliches Wesen ins Bild zu setzen. Hierbei lassen sich zwei Hilfsmittel herauskristallisieren: der Einsatz von christlichen Motiven und die Aneignung der traditionellen Idoldarstellung.

5.2.1. Christianisierung

Ein Aspekt der Aktualisierung stellt die Christianisierung der Miniaturen dar. Diese ist in den Manuskripten fr. 598 und fr. 12420 sowie der Brüsseler Handschrift besonders stark ausgeprägt.[284] Der Einsatz von christlichem Vokabular ist nicht auf die Miniaturen der beschriebenen Göttinnen beschränkt, sondern kommt auch in Bildern von Römerinnen vor, die auf verschiedene Weise mit einer paganen Gottheit in Verbindung stehen.[285] (vgl. Abb. 85) So halten sich die Protagonistinnen teilweise statt in antiken Tempeln in gotischen Kapellen auf. Zudem sind diese Sakralräume immer wieder mit Altären ausgestattet. In der Miniatur der Sulpitia in Manuskript fr. 12420 (Abb. 7) sind gar ein Kelch und ein aufgeschlagenes Buch auf der Mensa platziert.[286] Personen, die im Text als pagane Priester oder Vestalinnen auftreten, werden nun als christliche Mönche beziehungsweise Nonnen wiedergegeben.[287] Unter den VerehrerInnen der Göttinnen befinden sich auch immer wieder Menschen, die eine christliche Gebetshaltung einnehmen oder Weihrauchfässer schwenken. (Abb. 9 oder 41) Anhand dieser Figuren, Gegenstände und Architekturen kann eine sakrale Atmosphäre geschaffen werden. Durch die Übersetzung von paganen Kultfiguren, -teilnehmerInnen und -orten in mittelalterlichen BetrachterInnen allgemein bekanntes Vokabular wird es möglich, das Setting klar verständlich als sakralen Ort etc. zu definieren.

Doch nicht nur die Umgebung der Protagonistinnen wurde „christianisiert“. In den drei genannten Handschriften werden Frauen mit göttlichem Status mit Nimben dargestellt.[288] Der

[284] Auch im Manuskript der Public Library gibt es natürlich gotische Sakralbauten und Weihrauchfass-schwenkende Mönche, doch spielt hier der Einsatz von christlichen Figuren und Elementen bei der Gestaltung des Settings und der Charakterisierung der Protagonistinnen eine viel geringere Rolle.

[285] Dazu zählen einerseits Herrscherinnen die nach ihrem Tod vergöttlicht wurden (Faustina), andererseits Frauen (Sulpitia, Virginia, Claudia Quinta) in deren Miniaturen das Kultbild einer Gottheit eine große Rolle spielt, da sich die Protagonistinnen im Dienst um eine Gottheit besonders verdient gemacht haben.

[286] Vgl. Buettner 1996, 27. Camille 1989, 112f. In der Miniatur von Sulpitia (Abb. 85) bspw. wird der Altar von der darauf sitzenden Kultfigur in Gestalt einer Edeldame eingenommen. Dementsprechend nimmt die pagane Gottheit den Platz von Christus- oder Madonnenfiguren ein, vgl. Paris, BN, lat. 18014, Fol. 106 oder Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, ms. 79, Fol. 216r.

[287] Vgl. Buettner 1996, 27f. 67. z.B. in fr. 598: Vestalin Rhea Silvia als Nonne (Fol. 69r), Paulina mit Anubis-Priester als Mönch (Fol. 134v),…

[288] Dazu zählen auch Faustina (fr. 598 und fr. 12420, Fol. 145r bzw. 148r) und die Kultfiguren in den Miniaturen der Sulpitia (fr. 598, Fol. 101v) und Claudia Quinta (fr. 598 und fr. 12420, Fol. 115r bzw. 116r). In fr. 12420 sind außerdem die Zauberin Circe (Fol. 54r; die im Text nicht als vergöttlichte Person ausgewiesen wird, jedoch als Tochter der Sonne bezeichnet ist, siehe Boccaccio 2001, 151) und der als Gott verkleidete Römer Mundus (Fol. 136r) mit Nimbus dargestellt. vgl. Buettner 1996, 45.

Nimbus ist als Marker zu verstehen, der die Figuren, die mit ihm ausgestattet sind als zu einer sakralen Sphäre zugehörig kennzeichnet. Buettner definiert ihn als "t*he only, or at least […] the least ambiguos, visual sign identifying a character as sacred*"[289]. Die nimbierten Gestalten in den *Cleres femmes* sind nicht als christliche Heilige zu verstehen. So ist die biblische Figur der Eva (Abb. 1 und 2) etwa immer ohne Nimbus wiedergegeben.[290] Mit dem Nimbus soll das göttliche Wesen einer Protagonistin ausgedrückt werden, daher stört es nicht, dass die Gestaltung der Nimben variiert. Sie können innerhalb derselben Handschrift von monochromem Gold und roter Farbe sein oder sie sind als Strahlenkranz ausgebildet. Manchmal werden Nimbus und Strahlenkranz kombiniert. (Abb. 9, 10 und 12) In der Farbhierarchie christlicher Nimben stehen Gold und dessen Ersatzfarbe Rot am höchsten.[291]

Interessanterweise finden sich auch in Miniaturen der Spencer Library nimbierte, pagane Figuren, während die eigentlichen Göttinnen ohne Nimbus anzutreffen sind. So ist in der Darstellung der Europa ein Mann mit Krone und Szepter auszumachen, dessen Kopf von einem goldenen Nimbus hinterfangen wird. (Abb. 86) Es handelt sich entweder um Jupiter, der die Anordnung zur Entführung Europas gibt, oder seinen Boten (Merkur?), wie Friedman ihn deutet.[292] In jedem Fall ist in ihm eine mythologische Gestalt zu sehen, deren göttliche Herkunft wie in den Manuskripten fr. 12420 oder fr. 598 durch einen Nimbus gekennzeichnet wird. Außerdem wird der als Gott Anubis verkleidete Römer Mundus in der Paulina-Miniatur nimbiert dargestellt. (Abb. 87)

Grundsätzlich lassen sich Figuren des paganen Götterpantheons, die mit Nimbus oder Strahlenkranz ausgezeichnet sind – wenn auch nicht besonders häufig – ebenso in Manuskripten mit anderer Textgrundlage beobachten. In einem Florentiner *Ovide moralisé* (Florenz, BNCF, Panc. 63), der bereits um 1360/1370 entstanden ist, sind die Köpfe Apolls und Jupiters etwa von einem Strahlenkranz hinterfangen. In einem jüngeren französischen *Ovide moralisé* (um 1400) wird der am Musenberg sitzende Apoll (Abb. 88) auf dieselbe Art hervorgehoben.

Einen weiteren Rückgriff auf christliche Bildvokabel stellt die Übertragung von Marienikonographie auf einzelne Göttinnen dar. So wird Ceres wie eine Madonna *humilitatis*

[289] Buettner 1996, 27. Zur Bedeutung des Nimbus, Nimbenformen sowie seinem Ursprung in der Antike (wobei der Nimbus im *Cleres femmes*-Kontext nicht als Rückgriff auf antike Ikonographie zu verstehen ist oder sich auf antike Götterdarstellungen bezieht), siehe Warland 2013, 915-929.
[290] In fr. 12420 ist Minerva ebenfalls ohne Nimbus dargestellt. Buettner 1996, 27, Anm. 12: sieht einen Zusammenhang zwischen der Nimbierung der Figuren und den Kolumnentiteln. Sie meint, dass die Göttinnen, die ohne Nimbus wiedergegeben sind, auch nicht als *deesse* betitelt werden. So wird Minerva in fr. 12420 im Titel tatsächlich als *tres noble Minerve* bezeichnet. Umgekehrt ist Faustina mit einem goldenen Nimbus versehen und wird im Titel nicht als Göttin, sondern *Auguste* benannt. In fr. 598 funktioniert dieser Zusammenhang noch weniger, denn Flora wird im Titel bspw. als Göttin bezeichnet, trägt aber keine Gloriole. Opis wiederum ist nimbiert, wird aber nur als *royne* betitelt.
[291] Weidlé 2004, 324.
[292] Vgl. Boccaccio 2001, 47. 49. Friedman 1991/1992, 6.

wiedergegeben (vgl. Abb. 53 und 54) und die Juno-Miniaturen sind an Himmelfahrtsdarstellungen Marias angelehnt. (vgl. Abb. 41 und 42) Doch nicht nur bei den Illuminationen der Göttinnen, auch bei der Wiedergabe von Penelope etwa (Abb. 89) wird sich eines weiteren Typus von Mariendarstellungen bedient: Die Ehefrau des Odysseus wird wie eine Madonna am Webstuhl gezeigt. Dies wird durch den Vergleich mit einer Illumination aus den *Grandes Heures* des Duc de Berry (Paris, BN, lat. 919) deutlich.[293] (Abb. 90)

Weitere Motive der christlichen Ikonographie sind beispielsweise in Form der in Dreizahl auftretenden und Gaben bringenden, einer Königin huldigenden Männer aufgegriffen, denn diese lassen an die heiligen drei Könige denken (vgl. Abb. 35). Sie finden sich sowohl im Bild der historischen Königin Johanna (Abb. 11), als auch in der Miniatur der Juno (Abb. 41).[294]

Die aus christlichen Darstellungen bekannten Bildvokabel werden dementsprechend nicht exklusiv in den Göttinnen-Miniaturen eingesetzt, sondern ebenfalls bei menschlichen Frauen, die keiner überirdischen Sphäre zuzuordnen sind. Dabei fällt auf, dass Königin Johanna oder Penelope von Boccaccio als löbliche Frauen geschildert werden.[295]

Die Einbettung dieser Motive in ein neues, profanes Umfeld dürfte ihre inhaltliche Bedeutung neutralisieren. Für Penelope, die am Leichentuch für Laertes arbeitet, wurde beispielsweise ein formales Vorbild für eine Frau am Webstuhl benötigt und daher bediente sich der Illuminator des besagten Madonnentypus. Es wird also die Form und nicht der Inhalt übernommen. Dennoch lässt sich vermuten, dass die positive Konnotation, die christlichen Motiven immanent ist, auf die Dargestellte übertragen wird. Die Protagonistin erfährt daher eine Aufwertung und wird als vorteilhafte, aber nicht sakrale Figur wahrgenommen.[296]

Ich würde jedoch sagen, dass durch das Aufgreifen etwa des Bildtypus der heiligen drei Könige im Kontext einer Göttinnen-Darstellung die Sakralität der Szene, auf welche ja bereits der Nimbus etc. verweist, verstärkt wird.[297]

Bei der Wiedergabe von Juno fällt auf, dass nicht nur im Bild formale Parallelen zur Maria hergestellt werden, sondern, dass sie auch im Text als Himmelskönigin bezeichnet wird. Es ist daher wohl kein Zufall, dass gerade Juno wie die Muttergottes im Himmel schwebend zu sehen ist.[298] Bei der Darstellung der Ceres wird der ikonographische Typus der Madonna *humilitatis* sozusagen erweitert, da er mit einer neuen Bedeutung versehen wird: Aus der Demutsmadonna wird die erdverbundene und daher am Boden sitzende Göttin des Ackerbaus.

---

[293] Buettner 1996, 50.

[294] Buettner 1996, 36f., 95, nennt weitere Beispiele: die Frau des Drigiagon mit dem abgeschlagenen Kopf ihres Vergewaltigers-Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers; Busa-Caritas. Vgl. auch Olympia in Manuskript fr. 598: sie erinnert an eine Schutzmantelmadonna.

[295] Vgl. Boccaccio 2001, 159. 161. 163.

[296] Vgl. Buettner 1996, 95.

[297] Vgl. Buettner 1996, 95f.

[298] Buettner 1996, 94f. spricht nicht nur die formale Übernahme sondern etwaige inhaltliche Übertragungen an. Vgl. dies. 1992, 85. Camille 1989, 220-241 oder Freedberg 1989, 333-338: zur Parallelsetzung von Venus und Maria am Beispiel des Themas des Jünglings, der sich mit einer Statue verlobt.

Grundsätzlich ist es nicht unüblich, dass es bei der bildlichen Wiedergabe profaner Themen zur Aneignung christlicher Ikonographie und Motivik kommt. Dies ist im Speziellen dann zu beobachten, wenn der zu illustrierende Text keine bebilderten Vorläufer aufweist und für lebensweltliche oder mythologische Szenen und Figuren keine Bildtypen existieren, wie es auch bei den *Cleres femmes* der Fall ist.[299]
Es wird zudem auf andere Darstellungskonventionen zurückgegriffen, wie in Manuskript fr. 599, in dem der Buchmaler aus einem etablierten Repertoire an Attributen schöpft um die Eigenschaften der Göttinnen zu charakterisieren. In anderen *Cleres femmes*-Handschriften kommt es zur Anwendung der Planetenkinder-Ikonographie. Diese Darstellungsweise bietet eine Möglichkeit, die Zuständigkeitsbereiche der Gottheiten zu illustrieren, wobei es bei den *Cleres femmes*-Göttinnen offenbar keine Rolle spielt, ob es sich bei Minerva oder Ceres um Planetengöttinnen handelt.[300]

5.2.2. Idoldarstellung

In einigen der *Cleres femmes*-Manuskripte wird auf unterschiedliche Art auf die Idol-Ikonographie zurückgegriffen. Die monochromen, auf eine Säule gestellten, anonymen Figürchen, der Inbegriff des Götzenbildes, finden sich etwa in der Opis-Miniatur der Handschrift fr. 598 (Abb. 10) oder in den Miniaturen der Virginia in Manuskript fr. 12420 (Abb. 91a und b). In letzteren ist jeweils ein Tempel, in dem ein Idol aufgestellt und angebetet wird, auszumachen. Dem Text ist zu entnehmen, dass es sich hierbei um die römische Kultfigur der Pudicitia Patricia beziehungsweise Plebeia, geweiht von der Römerin Virginia, handelt.[301] In den Handschriften erfüllt die Wiedergabe der Idole die Funktion, den Sakralbau als paganen Kultraum zu definieren beziehungsweise die Anbetung einer paganen Gottheit zu verbildlichen. Sie werden also für die Gestaltung des Settings eingesetzt. Bei der Darstellung der eigentlichen göttlichen Protagonistinnen dieser beiden Manuskripte wird jedoch auf jegliche Idolhaftigkeit verzichtet.

Auch im Manuskript der Public Library findet sich in den Göttinnen-Miniaturen ein Tempelchen, in dessen Zentrum immer eine auf eine Säule gestellte Statue auszumachen ist. Anders als in den soeben besprochenen Illuminationen sind die Idole nicht nackt dargestellt und es scheint eine gewisse Individualisierung dieser Kultbilder angestrebt zu sein. Körperhaltung und Gestik sowie die Materialität der Statuen (Bronze oder Marmor) oder

[299] Bis ins 13. Jh. gab es kaum illuminierte, säkulare Manuskripte. Diese erlebten ab der Mitte dieses Jahrhunderts einen Produktionsaufschwung. Bei den zum ersten Mal mit Buchmalerei ausgestatteten Prosatexten usw. orientierte sich der Illuminator häufig an bereits existierender, christlicher Ikonographie, sakrale Vorlagen aus Musterbüchern usw. Im Laufe der Zeit entwickelte sich natürlich ein eigenes Repertoire an Bildmotiven, die für die Ausstattung profaner Literatur und Geschichtsbücher angewendet wurde. vgl. Stones 1977, 100-112. v.a. 100f. Morrison 2010, 9. 22f. vgl. Alexander 1992, 145f. Buettner 1996, 95, Anm. 165 und 166: Beispiele für die Übertragung sakraler Motive ins Profane in anderen Handschriften.
[300] Zu den Planetengottheiten zählen: Luna, Merkur, Venus, Jupiter, Mars, Sol, Saturn.
[301] Boccaccio 2001, 261. 263. Buettner 1996, 48.

ihre Attribute variieren. Außerdem wird die Identität der Figur durch eine Namensinschrift in der Plinthe verdeutlicht. Das Standbild der Juno (Abb. 92) ist, ihrem Status entsprechend, mit königlichen Insignien in Form einer Krone und eines Szepters versehen, auch die Figur der Venus (Abb. 93) trägt eine Krone und jene der Opis (Abb. 94) hält einen Speer, der möglicherweise auf ihren militärischen Bezug verweist. Die Ceres-Statue hat ihre Hand zum Segensgestus erhoben. (Abb. 95) Besonders augenfällig wird die individualisierte Idolwiedergabe bei der Minerva-Statue. (Abb. 96) Bei diesem polychromen Standbild handelt es sich keinesfalls um ein beliebiges Götzenbild, denn es wird versucht das im Text beschriebene antike Aussehen der Göttin darzustellen.

Eine weitere Möglichkeit, die gewöhnliche Idoldarstellung abzuwandeln, ist der Ersatz des monochromen Figürchens durch eine scheinbar lebende Frau. So finden sich im Manuskript der Pierpont Morgan Library und jenem aus der Sammlung Gulbenkian einige Göttinnen in Gestalt von Edelfrauen des 15. Jahrhunderts auf Säulen sitzend wiedergegeben. In ihrem Aussehen unterscheiden sie sich nicht von den umgebenden Menschen, sodass sie als „lebende Statuen“ bezeichnet werden können.[302] Durch die erhöhte, sie isolierende Positionierung werden sie ausgezeichnet und es wird signalisiert, dass es sich um keine gewöhnlichen, sterblichen Frauen handelt. Diese Annahme wird zudem durch die Körpermaße der „Säulengöttinnen“ der Gulbenkian-Handschrift bestätigt (Abb. 19 und 97), da diese etwas kleiner als die um sie versammelten VerehrerInnen dargestellt sind. Ihre besondere Stellung wird natürlich dadurch verstärkt, dass sie meist zentral im Raum angeordnet und von anbetenden Personen umringt sind. Sie werden zwar der menschlichen Sphäre entrückt, doch indem sie den Eindruck erwecken, aus Fleisch und Blut zu sein, werden sie viel greifbarer und präsenter.[303] Außerdem erscheinen sie personalisierter (Kleidung, Gestik) als die kleinen, monochromen Götzenbilder. Der idolhafte, also negative Charakter der Figur wird somit umgangen oder zumindest abgeschwächt.[304]

Der Rückgriff auf Elemente der Idoldarstellung (Säule) stellt eine Möglichkeit dar, auf die nicht-menschliche Abstammung der Protagonistin zu verweisen. Doch die Wiedergabe von Kultbildern auf Säulen ist nicht nur auf pagane Statuen beschränkt, es gibt beispielsweise auch Madonnenfiguren (Abb. 98), christliche Heilige oder Christus selbst, die durch dieses

[302] Vgl. Buettner 1996, 48f. Als weiteres Beispiel für die Darstellung einer „lebenden Statue“ auf einem Pfeiler sei etwa eine Miniatur eines *Epistre Othéa*-Manuskripts (15. Jh., Brüssel, BR, ms. 9392, Fol. 25v) genannt. Hier ist eine erhöht aufgestellte Venus aus Fleisch und Blut zu sehen. Ihr göttlicher Ursprung wird jedoch, wie immer wieder bei Darstellungen von (paganen) göttlichen Wesen im 14./15. Jh. zu beobachten mit Flügeln angegeben. Dies passiert interessanterweise bei keiner der *Cleres femmes*-Göttinnen; Weiteres Bsp.: Diana als Edeldame auf Podest (Chroniques de Hainault, um 1448, BR, ms. 9242, Fol. 175v).

[303] Vgl. Freedberg 1989, 294f. 297.

[304] Vgl. Camille 1989, 107-114: er zeigt anhand von Diana-Darstellungen auf Säulen verschiedene Möglichkeiten ihrer Wiedergabe und damit einhergehenden Deutungen auf. Es ergibt sich eine relativ große Bandbreite an Aussagen: Diana als dämonisches Idol bis zu Diana als – obwohl göttliche – durchaus positive Edeldame.

architektonische Element erhöht wiedergegeben werden.[305] Es zeigt sich, dass eine Figur auf einer Säule nicht an sich „heidnisch“ besetzt sein muss.

5.3. Bewertung der Göttinnen: Text vs. Bild

Boccaccio bezieht in seinem Text immer explizit Stellung dazu, bei welcher Protagonistin es sich um eine lobenswerte Frau handelt und welche als moralisch verwerflich zu gelten hat. In der Tradition der *Exempla*-Literatur stehend, ist *De claris mulieribus* mit einem didaktischen Anspruch versehen und soll den LeserInnen somit Beispiele für vorbildliche beziehungsweise abschreckende weibliche Viten vorführen. Abgesehen von Venus und Flora werden die in der Biographiensammlung enthaltenen Göttinnen von Boccaccio in Bezug auf ihre Taten und Charaktereigenschaften positiv geschildert. So unmissverständlich der Autor sein Urteil auch formuliert, spiegelt sich dieses nicht so eindeutig in den Miniaturen wieder.[306] Bereits das Format der Miniaturen gewährleistet eine gleichberechtigte Wiedergabe der Dargestellten, da die Illuminationen in dem jeweiligen *Cleres femmes*-Manuskript praktisch alle dieselbe Größe aufweisen. Sie sind also gleichgestellt und eine Bewertung der Frauen anhand der Maße entfällt.[307]

Die Göttinnen teilen außerdem die Gemeinsamkeit, egal ob es sich um eine erfinderische Minerva oder eine verführerische Venus handelt, dass sie in (fast) allen Miniaturen als reich bekleidete Edelfrauen, teilweise gar als Königinnen oder Kaiserinnen inszeniert werden. Indem dem/der BetrachterIn schöne, elegante, sozial hochgestellte Frauen entgegentreten, erscheinen sie als *per se* positive Figuren.[308] Anders als im Rosenroman etwa, in dem sowohl im Text als auch im Bild anhand des äußeren Erscheinungsbildes zwischen positiven und negativen Charakteren unterschieden wird. Die allegorischen Figuren werden klar durch ihr Gewand und sonstiges Aussehen charakterisiert. Frau Geiz (*Avarice*) beispielsweise zeichnet sich durch ihre magere Gestalt und ihr schäbiges Kleid aus.[309] (Abb. 99) Im Gegensatz dazu wird bei den Figuren mit guten Eigenschaften ihre elegante und modebewusste Erscheinung hervorgehoben, wie bei der Personifikation der Freimütigkeit (*Franchise*) zu beobachten. (Abb. 100)

In den Miniaturen treten die von Boccaccio gelobten Göttinnen unverfänglich entweder mit ihren Zuständigkeitsbereichen oder simpel ihrem Status als Herrscherin beziehungsweise verehrungswürdige Person entsprechend auf. Es stellt sich aber nicht nur die Frage, wie die

[305] Camille 1989, 197-203. Vgl. ebenda Abb. 107 und 125.
[306] Vgl. Buettner 1992, 84.
[307] Vgl. Buettner 1996, 55. Es sei eingeräumt, dass die Größe der Londoner Miniaturen (Royal 20 C V) stärker voneinander abweichen, aber das Ausmaß scheint mir nicht so groß, dass sich daraus Unterschiede in der Wertung ergeben.
[308] Die Wiedergabe von Hässlichkeit und die dadurch stattfindende Charakterisierung einer Figur finden sich dennoch bspw. in fr. 598. Hier werden aber nur Nebenfiguren, meist grobschlächtige Handlanger, Mörder Unschuldiger, mit grimassenartigen Gesichtern und verrenkten, stark bewegten Körperhaltungen dargestellt, die im deutlichen Kontrast zur idealisierten Edelfrau stehen: z.B.: Fols. 69r, 48v, 47v. siehe Abb. 3.
[309] Vgl. Zimmermann 1993, 7. De Lorris/ de Meun 1976, 85-89. (Geiz V. 206-217); oder z.B. Herr Hass, dieser ist „auch nicht gut gekleidet“, hässlich und schmutzig und „auf hässliche Art in Lumpen eingehüllt“ (V. 145-151).

Eigenschaften, sondern auch wie die Göttlichkeit der Figur im Bild bewertet wird. Zweitere ist für Boccaccio keine sehr problematische Eigenschaft der Protagonistinnen, da er sie als Irrtum deklariert und somit ohnehin alle als Menschen betrachtet. Er definiert Juno, Ceres etc. dementsprechend nicht so sehr über ihre Göttlichkeit als über ihre Taten. Wenn nur die göttliche Seite ins Bild gesetzt wird, weicht die Darstellung von der Intention des Autors ab, wie beispielsweise die Miniaturen der Opis und Juno im Pierpont Morgan- und Public Library-Manuskript.

Ist die Protagonistin mittels Nimbus oder Marienikonographie als Göttin gekennzeichnet, wird die positive Bedeutung dieser Bildmittel auf die Dargestellte übertragen und so ist auch ihre Göttlichkeit nicht als gefährlich anzusehen. Wird die Göttlichkeit jedoch anhand der Idoldarstellung vermittelt, wird die „heidnische" Herkunft der Protagonistin betont. Dennoch soll nicht unbedingt das Dämonische des Idols vermittelt werden, da dem paganen Götzenbild durch unterschiedliche Maßnahmen seine Bedrohlichkeit genommen oder zumindest reduziert wurde.

Anders fallen die bildlichen Schilderungen von Venus und Flora aus. Von Boccaccio explizit als schlechte Frauen verurteilt, bieten die Miniaturen vielseitige Lösungen ihre Göttlichkeit und ihren Zuständigkeitsbereich darzustellen. In den Manuskripten fr. 598 und fr. 12420 etwa finden sich nur subtile Hinweise auf die negativen Eigenschaften der Venus. Sie erscheint als umschwärmte Edeldame.[310] (Abb. 6 und 66) Sie ist nicht sehr viel anders als die Königin von Libyen (Abb. 101) oder Königin Johanna (Abb. 11) derselben Manuskripte inszeniert, denn diese Damen werden ebenfalls von ihnen huldigenden Männern flankiert. Sie lassen sich aber im Gegensatz zu Venus laut Text keine moralischen Fehltritte zu Schulden kommen.[311] Venus´ besonders prächtiges Gewand und die geckenhaften Verehrer könnten jedoch vermuten lassen, dass es sich hierbei um Verweise auf ihre Prunksucht handelt und sie als den irdischen Genüssen verfallen entlarven. Auch ist sie und Flora in diesem Manuskript die einzige Göttin, die ohne Nimbus abgebildet ist. Wurde bewusst darauf verzichtet, die Liebesgöttin mit diesem bedeutungsschweren, eigentlich sakralen Symbol auszuzeichnen?[312] Da einer der Verehrer mit Weihrauchfass ausgestattet ist, wird der Szene dennoch ein sanfter sakraler Anstrich verliehen. Insgesamt fällt ihre Wiedergabe im Bild jedenfalls neutraler als im Text aus. In dieser Miniatur kann genauso gut die verehrungswürdige Frau der höfischen Welt im Zentrum stehen, ganz im Zeichen des Minnedienstes, wie aus Teilen des Rosenromans bekannt.

Bei den Londoner Miniaturen verliert die Umwerbung der Venus jedoch ihren respektvollen Abstand, denn die Verehrer werden nun handgreiflich. (Abb. 67 und 68) Die Göttin geht aber

[310] Vgl. Buettner 1992, 84f. dies. 1996, 52f. 54f.
[311] Vgl. Boccaccio 2001, 51.
[312] Ähnliches gilt für die Brüsseler Handschrift. In fr. 12420 fehlt irrtümlicherweise (?) auch bei Minerva der Nimbus.

nicht aktiv auf die Werbung ein. Auch wurde nicht auf die Wiedergabe sakralisierender Elemente verzichtet.

Im Manuskript der Public Library wird Venus schließlich tatsächlich im Kreise ihres Zuständigkeitsbereichs gezeigt, als thronende Königin umgeben von Liebespaaren und/oder Prostituierten. (Abb. 69) Die Annäherung zwischen Männern und Frauen wird dennoch nicht so explizit wie in manchen Flora-Miniaturen dargestellt. Sie selbst ist außerdem nie als Verführerin abgebildet. Auch im Manuskript fr. 599 wird durch ihr Attribut ganz klar gemacht, wie ihr Charakter einzuordnen ist. (Abb. 30) Es zeigt sich also, dass in letztgenannten Manuskripten unmissverständlich auf Venus´ verwerfliche Seite verwiesen wird.

Die moralische Verkommenheit der Venus springt jedoch nie derartig ins Auge wie bei Flora. Egal in welchem Manuskript sie dargestellt wird, steht ihre Verbindung zum Bereich der käuflichen Liebe im Fokus und somit wird nicht nur im Text, sondern auch im Bild eindeutig Stellung zu ihrem Zuständigkeitsbereich/Charakter bezogen. Dabei interessiert nie ihre, im Text ebenfalls erwähnte, positive Verbindung zum Frühling und zur Fruchtbarkeit in Form einer, wie Held es ausdrückt, *Flora primavera*. Stattdessen lässt sich immer nur die negativ besetzte Verbindung zur Prostitution als *Flora meretrix* feststellen. Dies erklärt sich vielleicht daraus, dass Flora in der mittelalterlichen Darstellungstradition häufig diese Deutung erfuhr. Die Figur der Flora ist ohnehin vorbelastet, da bereits in der Antike sowie im Mittelalter Freudenmädchen häufig den Namen Flora trugen und dieser somit als Synonym für Prostituierte galt.[313]

Immer wieder wird sie selbst als Liebhaberin aktiv. Dies ist in Manuskript fr. 598 (Abb. 76), jenem der Public Library (Abb. 80) und der Sammlung Gulbenkian (Abb. 19) der Fall. Es fällt auf, dass Flora in dieser Rolle nie als besonders prächtig gewandete Edelfrau zu sehen ist. Sie ist etwas bescheidener (wenn auch nicht ärmlich!) als manch andere Göttin innerhalb derselben Handschrift bekleidet. Sie wird zudem als eine Art Vorsteherin von Liebespaaren, wobei die Frauen meist als Prostituierte dargestellt sind, abgebildet: in den Miniaturen der Londoner Handschriften (Abb. 78 und 79) und von fr. 12420 (Abb. 77). Besonders in den Londoner Illuminationen ist die thronende Flora mit dem sie umgebenden nackten Liebespaar sowie den Musikanten wie eine Venus im Kreise ihrer „Kinder" dargestellt. In Manuskript fr. 599 (Abb. 81) lässt sich auch eine Übertragung von Venus-Ikonographie auf Flora beobachten: Hier wird nicht Venus, sondern Flora zum Inbegriff der *Luxuria*.

Interessanterweise wird sie nie in eine sakrale Sphäre gerückt. Die Darstellung ihrer göttlichen Seite wird noch weniger als bei Venus hervorgekehrt. Nicht einmal Weihrauchfässer werden geschwenkt. Abgesehen von der Miniatur der Gulbenkian-Handschrift (Abb. 19), in welcher sich Anleihen an die Idoldarstellung finden, wird in allen anderen Illuminationen immer ihre menschliche Seite betont. Selbst im Manuskript der Public

[313] Held 1961, 209f. 216.

Library (Abb. 80), in welchem jede Göttin als idolhaftes Kultbild dargestellt ist, wird Flora dies verwehrt. Dennoch werden in manchen Miniaturen (Londoner Miniaturen, Public Library, Gulbenkian) die Floralia aufgegriffen. Dadurch wird anhand von Musizierenden oder Tanzenden, auf die für sie stattfindende Verehrung verwiesen, die jedoch einen profanen Charakter behält.

6. Drei Darstellungsmodi: Ein Text, verschiedene Bildlösungen

Der Vergleich der Göttinnen-Miniaturen und ihre ikonographische Analyse zeigen, dass drei Bildlösungen zur Darstellung der Göttlichkeit und Wirkmacht dieser mythologischen Gestalten gefunden wurden. Egal welcher Darstellungsmodus gewählt wurde, die Göttinnen scheinen in gewisser Weise zeitlos dargestellt. Mit Ausnahme der Isis-Miniaturen kommt es zu keiner Illustration von Momentaufnahmen aus ihrem Leben, obwohl sich einige der Biographien sehr wohl dazu geeignet hätten. Stattdessen erfahren die Protagonistinnen eine allgemein gültige Schilderung – das, was sie ausmacht, soll gezeigt werden. Dementsprechend werden die BetrachterInnen mit charakterisierenden Zustandsbildern konfrontiert. Auch wenn die Gestaltung der Miniaturen der Public Library im Gegensatz zum Beispiel zu den reduzierten, knappen Porträts in fr. 599 besonders detailreich und erzählfreudig ausfällt, sollen immer bestimmte Aspekte der Protagonistin verbildlicht werden.

Ich möchte nun die bearbeiteten Manuskripte je einem der im Folgenden präsentierten Darstellungsmodi zuordnen. Dabei werden auch jene Werke berücksichtigt, in welchen nicht alle Göttinnen-Miniaturen überliefert sind, weshalb natürlich keine gesicherte Aussage über den allgemeinen Umgang mit Göttinnen innerhalb der jeweiligen Handschrift gemacht werden kann. Die Lissaboner Göttinnen-Miniaturen lassen sich keinem der drei Bereiche eindeutig zuordnen, da sie Aspekte aller Kategorien aufweisen. Es gibt formale Entsprechungen mit dem ersten Modus, inhaltlich sind die Miniaturen den Modi zwei und drei zuzuordnen.[314]

Außerdem sind die drei Darstellungsweisen nicht unbedingt in einer chronologischen Abfolge zu sehen. Auch wenn Kategorie eins vor allem in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachten ist, wird diese auch noch gegen Ende des Jahrhunderts angewendet. Dieser sind im Übrigen auch die meisten Manuskripte zuzuordnen. Vermutlich basieren die Handschriften dieser Kategorie auch auf gemeinsamen Bildvorlagen und/oder Malanweisungen. Kategorie zwei und drei treten erst ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf, wobei die dritte Variante wohl am spätesten entstanden ist.

[314] Die Isis-Miniatur passt in keine der Kategorien.

6.1. Christianisierte Göttinnen

Die Göttinnen treten als erfindungsreiche und wirkmächtige Edeldamen beziehungsweise Herrscherinnen auf. Sie sind immer von Figuren umgeben, anhand derer ihr Zuständigkeitsbereich oder sonstige Eigenschaften verdeutlicht werden. Ceres und Minerva werden ausschließlich im Kreise von landwirtschaftlichen oder handwerklichen Personifikationen wiedergegeben. Venus´ verführerische Kraft wird durch die sie umschwärmenden Männer verbildlicht. Flora ist als Prostituierte oder als deren „Schutzherrin" inszeniert. Juno wird als Zuständige für Schwangere gezeigt. Opis ist als thronende Königin dargestellt, sodass sie schlicht als verehrungswürdige Dame hohen Standes definiert wird. Isis ist nicht als Erfinderin, sondern immer bei ihrer Ankunft in Ägypten zu sehen.

Eben Gesagtes fasst die Gemeinsamkeiten der Göttinnen-Miniaturen folgender Manuskripte zusammen: die Zwillingsmanuskripte fr. 12420 und fr. 598 sowie die Brüsseler Handschrift. Außerdem zählen die Londoner *Cleres femmes* und jene aus dem Musée Condé in Chantilly dazu.

Eine Differenzierung dieser Werke ist nötig, da die ersten drei genannten Handschriften den sakralen Status ihrer Protagonistinnen durch Elemente der christlichen Ikonographie vermitteln. Opis (Abb. 9 und 10) beispielsweise wird hier nicht nur allgemein als hochrangige Person dargestellt, sondern verkörpert eine vergöttlichte Königin, was durch ihren Nimbus, betende Männer und zusätzlich durch ihren Aufenthalt in einem Sakralbau betont wird. In diesen Miniaturen können daher mittels einer Hauptfigur gleichzeitig zwei ihrer wichtigsten Aspekte ausgedrückt werden. Einerseits wird gezeigt, dass es sich bei der Protagonistin um eine Göttin handelt. Andererseits wird verdeutlicht, wofür sie in dieser Rolle zuständig ist. Indem sie nimbiert UND in einer bestimmten Szene eingebettet ist, beispielsweise im Kreis ihrer Erfindungen, können der sakrale Status der Protagonistin UND ihre Leistungen verbildlicht werden.
Dabei ist nicht jede Göttinnen-Miniatur mit derselben Anzahl an christlichen Bildelementen ausgestattet: In Junos Darstellungen (Abb. 22, 41 und 46) finden sich etwa ein Nimbus, Rückgriffe auf Marienikonographie und Mönche mit Weihrauchfässern, während bei Venus (Abb. 6 und 66) beispielsweise nur ein Weihrauchfassschwenker auf ihren sakralen Status verweist. Auch wird nicht unbedingt bei jeder Protagonistin der Zuständigkeitsbereich ausführlich dargestellt.

Bei den Londoner Miniaturen sowie jener des Musée Condé ist die Christianisierung der Göttinnen zurückgefahren. Auf den Nimbus wurde in diesen Handschriften verzichtet, nur Juno (Abb. 47), die als schwebende Halbfigur der himmlischen Sphäre zugeordnet ist,

werden christliche Mönche beigestellt. Venus´ (Abb. 67) sakraler Status wird von einem knienden Mann mit Weihrauchfass angegeben. Abgesehen davon werden die Protagonistinnen dieser Handschriften im Grunde als weltliche Edeldamen, die meist als Herrscherinnen gekennzeichnet sind, dargestellt. Die personifizierten Erfindungen erscheinen wie Untertanen, über welche die nunmehr profanisierte Göttin gebietet. (Abb. 14, 27 oder 62)

6.2. Idolhafte Göttinnen

Beim zweiten Darstellungskonzept der Göttinnen steht durchgehend die pagane Göttlichkeit der Figuren im Fokus. Diese wird durch Anwendung und Abwandlung der Idol-Ikonographie vermittelt. Die Miniaturen des Pierpont Morgan-Manuskripts sowie die der Public Library vertreten diese Kategorie. In ersteren ist tatsächlich nur der göttliche Status der Protagonistin bildrelevant. Sie erscheint als „lebende Statue“, die in Gestalt einer Edeldame auf einer Säule sitzt. (Abb. 21 und 37) Ansonsten wird sie nicht näher charakterisiert, dementsprechend gibt es keinen Hinweis auf ihre Zuständigkeit oder Wirkmacht.

Im Manuskript der Spencer Library wird die Göttin als monochrome, unterlebensgroße Statue auf eine Säule gestellt. Es findet sich nicht nur die Darstellung des erhöht aufgestellten Kultbildes in einem Sakralbau, sondern meist auch die Illustration des individuellen Zuständigkeitsbereiches. Die Miniaturen zeichnen sich durch ihre Zweiteilung aus, da die meisten Göttinnen in einem Bild zweimal zu sehen sind: einmal als paganes Idol und einmal, vergleichbar mit Kategorie eins, als zeitgenössische weltliche Edeldame, umgeben von ihren personifizierten Innovationen beziehungsweise Wirkungsgebieten. (Abb. 55, 63, 69 oder 75) Die zwei unterschiedlichen Aspekte der Protagonistin werden getrennt voneinander, mittels zwei verschiedener Figuren ausgedrückt. Einerseits handelt es sich laut Boccaccio ja um eine sterbliche Königin, die tatsächlich existierte, andererseits erwähnt er dennoch die Vergöttlichung, die sie durch die „Heiden“ erfahren hat. Diese euhemeristische Deutung wird durch die Wiedergabe einer menschlichen Frau und eines Idols trefflich ins Bild gesetzt. Zum Teil finden sich gar zusätzliche Anspielungen auf die antike Herkunft der Göttinnen, die sich aus der Berücksichtigung des Textes ergeben, wie die gerüstete Minerva-Statue (Abb. 96) oder die Darstellung der Floralia (Abb. 80).
In der Handschrift der Sammlung Gulbenkian lässt sich in der Flora-Miniatur (Abb. 19) ebenfalls dieses euhemeristische Darstellungsprinzip beobachten, da die Hauptfigur zweimal, sowohl als menschliche Liebhaberin, als auch als Kultfigur auf einer Säule, zu erkennen ist.

6.3. Allegorische Göttinnen

Die dritte Art die Göttinnen ins Bild zu setzen, findet sich nur in der Handschrift fr. 599. Die Miniaturen unterscheiden sich bereits formal stark von allen anderen C*leres femmes*-Illuminationen. Die Protagonistinnen treten durchgehend als halb- beziehungsweise dreiviertelfigurige Einzelgestalten auf. Sie sind in keiner Szene mit anderen, sie näher definierenden Figuren, etwa Personifikationen, wiedergegeben oder in einem ausführlich gestalteten Setting eingebettet, sondern stehen für sich. Ihre Wesensart oder „Fachgebiete" werden durch die beigefügten Attribute sowie ihre Bekleidung beziehungsweise Nicht-Bekleidung sozusagen in verkürzter Form ins Bild gesetzt.[315] Meist werden nur allgemeine (Charakter-)Eigenschaften ausgedrückt, wie die Kugel in Venus Hand (Abb. 30) etwa auf ihren sündhaften Charakter verweist. Sie sind als profane Frauen dargestellt, es interessiert nicht, ihre Göttlichkeit zu visualisieren. Bei Minerva (Abb. 64) und Juno (Abb. 48) lässt sich zusätzlich vermuten, dass Brustharnisch und Schild mit Gorgonenhaupt beziehungsweise die Nacktheit als Hinweise auf ihre pagane, antike Herkunft zu lesen sind. Sie werden also, wenn nicht unbedingt als Göttin, so auch nicht als gewöhnliche Edelfrau inszeniert.

Ceres (Abb. 57) und Flora (Abb. 81) erscheinen gar wie allegorische Figuren. Durch die ihnen beigefügten Gegenstände sowie die Kleidung werden sie selbst zur Verkörperung ihres Zuständigkeitsbereiches. Flora wandelt sich zu einer Allegorie der *Luxuria*. Darstellungen eines Lasters werden häufig mit bestimmten Personen gleichgesetzt, sehr häufig mit Venus. In diesem Fall tritt Flora als Venus auf und erlangt dadurch allegorische Bedeutung.[316]
Ceres stellt in Form einer „menschlichen Figur mit bezeichnenden Attributen"[317], der Sichel und den zwei Ährenbündeln, den Ackerbau dar. Auch in der Darstellung der Lissaboner Handschrift (Abb. 17) wird die Göttin – gekennzeichnet durch ihre „Ähren-Insignien" – zur Personifikation des Ackerbaus. Durch die vor ihr arbeitenden Männer, die für die Landwirtschaft repräsentative Tätigkeiten ausführen, wird sie noch genauer definiert. Die Männer sind also als „typische, exemplarische Repräsentanten des Begriffs [Ackerbau]"[318] zu sehen. Formal ist die Darstellung den Ceres-Miniaturen der ersten Kategorie nahe, da die Protagonistin als vor ihren Erfindungen thronende Herrscherin inszeniert ist. Im Unterschied dazu ist sie weder als göttliche noch als menschliche Edeldame geschildert.

Es können nicht alle Göttinnen des Manuskripts fr. 599 als allegorische Figuren gedeutet werden. Dies liegt daran, dass sich die Attribute der Opis oder Minerva etwa auch bei anderen, nicht-göttlichen Frauen innerhalb dieser Handschrift finden. Es wäre beispielsweise

[315] Auch hier stellt Isis die Ausnahme dar, denn sie ist wieder in einem Boot sitzend dargestellt.
[316] Vgl. Lüdicke-Kaute/Holl 1994, 394. 403.
[317] Lüdicke-Kaute/Holl 1994, 403.
[318] Held 1937, 348f. vgl. Lüdicke-Kaute/Holl 1994, 397-399.

schwierig, Minerva als Verkörperung der Kriegskunst zu betrachten, da einige andere Protagonistinnen ebenfalls gerüstet wiedergegeben sind.[319] Es ist unwahrscheinlich, dass das Manuskript fr. 599 mindestens fünf Darstellungen von Allegorien der Kriegskunst beinhaltet. Vielmehr weisen die Biographien dieser Frauen Bezüge zum Krieg auf, sei es als Kämpferin oder in einer anderen Rolle.

[319] z.B.: Penthesileia (Fol. 27v) oder Triaria (Fol. 82v).

7. Schlussbemerkungen

Ein Anliegen dieser Arbeit war es, basierend auf Miniaturen zu Boccaccios *Cleres femmes*, unterschiedliche Darstellungsweisen antiker Göttinnen herauszuarbeiten. Eine Gemeinsamkeit dieser Illuminationen ist es, dass die Protagonistinnen als Edeldamen des 15. Jahrhunderts auftreten und deren Leistungen oder (Charakter-)Eigenschaften in Szene gesetzt werden. Dies geschieht oft in Form von beigestellten Figuren, die als Personifikationen der göttlichen Erfindungen auftreten oder den Wirkungsbereich der Göttin illustrieren. In einem Fall werden die Hauptfiguren durch ihre Attribute charakterisiert. In einigen Handschriften spielt bei der Inszenierung der Göttinnen zudem die Kleidung eine besondere Rolle. Auf den ersten Blick erscheinen sie wie profane Herrscherinnen häufig im Kreise ihrer Untertanen. Doch bei genauerer Betrachtung kristallisieren sich drei unterschiedliche Darstellungsmodi heraus, mittels derer sich die Göttinnen von gewöhnlichen Menschen abheben. So wird ihnen durch christliche Bildvokabel entweder eine sakrale Aura verliehen oder aber es wird anhand des Aufgreifens der Idoldarstellung auf die pagane Göttlichkeit der Hauptfigur verwiesen. Beim dritten Darstellungsmodus tritt die göttliche Seite in den Hintergrund, wenn auch bei manchen Protagonistinnen ihr mythologischer Ursprung thematisiert wird oder sie teilweise in Allegorien verwandelt werden.

Insgesamt werden die Göttinnen positiver als im Text beschrieben dargestellt. So sind viele Venus-Miniaturen nicht, wie von Boccaccio intendiert, als abschreckende *Exempla* zu lesen. Dabei ist interessant, dass Venus immer eine positivere bildliche Schilderung als Flora erfährt. Obwohl es sich um „heidnische“ Gottheiten handelt, fällt die Darstellung der Göttlichkeit, die den Protagonistinnen von Boccaccio eigentlich abgesprochen wurde, nicht automatisch negativ aus. Ist die Göttin durch Elemente der christlichen Ikonographie als solche ausgewiesen, wird sie – im Gegenteil – eindeutig in einem positiven Licht präsentiert. Doch selbst der Hinweis auf ihre pagane Göttlichkeit bedeutet nicht, dass die Figur unbedingt als bedrohliches Götzenbild wahrgenommen wird. Vor allem wenn sie, wie in der Pierpont- und Gulbenkian-Handschrift als „lebende Statue“ auftritt, ist ihre dämonische Aura getilgt. Die Kultfiguren der Public Library-Miniaturen sind dem Bild des klassischen Idols am nächsten, können ihm jedoch aufgrund des Versuchs, sie durch Attribute und/oder Namensbeischriften etwas individualisierter darzustellen, nicht ganz gleichgesetzt werden. Der negative Beigeschmack wurde etwas reduziert, sie erscheinen neutraler als ein gewöhnliches Idol, auch wenn natürlich die Aura des Paganen und des Andersartigen nicht verloren geht. Es wurde offensichtlich versucht, ein nuanciertes Bild von einer antiken Gottheit auf der Säule zu erzeugen und sie nicht bloß als durchschnittliches Götzenbild abzustempeln.

Durch den Einsatz christlicher Ikonographie und Varianten der Idoldarstellung wird also auf die göttliche Seite der Protagonistin verwiesen. Von Camille wurde bereits herausgearbeitet, dass sich nicht nur in *Cleres femmes*-Miniaturen mehrere Spielarten der Idolwiedergabe bemerken lassen: antike Gottheiten müssen nicht nur als anonyme, monochrome Figürchen auf einer Säule inszeniert sein, sie können diesen erhöhten Platz auch als scheinbar lebendige Edeldame einnehmen. Doch konnte ich keine zufriedenstellenden Vergleichsbeispiele für nimbierte antike Gottheiten in Darstellungen des 15. Jahrhunderts finden. Der Einsatz eines Strahlenkranzes für mythologische Figuren lässt sich im (Spät-) Mittelalter immer wieder beobachten, doch als wie außergewöhnlich ist die Verwendung des Nimbus bei den *Cleres femmes*-Bildern vom Anfang des 15. Jahrhunderts zu sehen? Lassen sich in jener Zeit andere derartige Bildbeispiele entdecken oder nehmen die frühen *Cleres femmes*-Illuminationen eine Vorreiterrolle ein? So sind immerhin einige Miniaturen der Manuskripte fr. 12420 und fr. 598 als sehr frühe Vertreter der Planetenkindertradition anzusprechen.

Die Illuminationen der sieben Göttinnen der *Cleres femmes* bieten einen guten Überblick über unterschiedliche Varianten, diese Figuren des Mythos darzustellen und zeigen dabei, wie differenziert der Blick auf „heidnische“ Gestalten im 15. Jahrhundert ausfallen konnte.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Boccaccio 1995

Giovanni Boccaccio, De claris mulieribus. Die großen Frauen. Lateinisch / Deutsch, dt. von Irene Erfen und Peter Schmitt, Stuttgart 1995.

Boccaccio 2001

Giovanni Boccaccio, Famous Women, engl. und hg. von Virginia Brown, Cambridge u.a. 2001.

De Lorris/ de Meun 1976

Guillaume de Lorris und Jean de Meun, Der Rosenroman, I, dt. von Karl August Ott, München 1976.

Sekundärliteratur

Alexander 1992

Jonathan J.G. Alexander, Medieval Illuminators and Their Methods of Work, New Haven/London 1992.

Alexander/Marrow/Freedman Sandler 2005

Jonathan J.G. Alexander/James H. Marrow/Lucy Freedman Sandler (Hg.), The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library, Kat. Ausst., New York 2005.

Avril/Reynaud 1993

François Avril/Nicole Reynaud, Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520, Kat. Ausst., Paris 1993.

Baltrušaitis 1967

Jurgis Baltrušaitis, Essai sur la légende d'un mythe. La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie, Paris 1967.

Blume 2000

Dieter Blume, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000.

Bozzolo 1973

Carla Bozzolo, Manuscrits des traductions françaises d´œuvres de Boccace. XVe siècle, Padua 1973.

Branca 1999a

Vittore Branca (Hg.), Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. I. Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi, Turin 1999.

Branca 1999b

Vittore Branca (Hg.), Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. II. Opere d´arte d´origine italiana, Turin 1999.

Branca 1999c

Vittore Branca (Hg.), Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. III. Opere d´arte d´origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca, Turin 1999.

Buck 1976

August Buck, Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance, Berlin 1976.

Buck 1983

August Buck, Einführung, in: August Buck (Hg.), Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1.- 3. November 1982. Vorträge, Wiesbaden 1983, VII-VIII.

Buck 1987

August Buck, Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen, Freiburg/München 1987.

Buettner 1992

Brigitte Buettner, Profane Illuminations, Secular Illusions. Manuscripts in Late Medieval Courtly Society, in: Art Bulletin, 74, I, 1992, 75-90.

Buettner 1996

Brigitte Buettner, Boccaccio´s Des cleres et nobles femmes. Systems of Signification in an Illuminated Manuscript, Seattle/London 1996.

Bumke 1986

Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, II, München 1986.

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner/ Andrea Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Callu/Avril 1975

Florence Callu/François Avril (Hg.), Boccace en France. De l´humanisme à l´erotisme, Paris 1975.

Camille 1989

Michael Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, Cambridge 1989.

Camille 1991

Michael Camille, Gothic Signs and the Surplus. The Kiss on the Cathedral, in: Yale French Studies. Special Issue. Contexts. Style and Values in Medieval Art and Literature, 80, 1991, 151-170.

Camille 1998

Michael Camille, The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire, London 1998.

Clausberg 1984

Karl Clausberg, Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte, Frankfurt/Main 1984.

Daxelmüller 1991

Christoph Daxelmüller, Narratio, Illustratio, Argumentatio. Exemplum und Bildungstechnik in der frühen Neuzeit, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.), Exempel und Exempelsammlungen, Tübingen 1991, 77-94.

De Winter 1985

Patrick M. de Winter, La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404). Étude sur les manuscrits à peintures d'une collection princière à l'époque du "style gothique international", Paris 1985.

Debae/Dubois 2006

Marguerite Debae/Anne Dubois, Katalogbeitrag zu ms. 9509, in: Bernard Bousmanne (Hg.), La librairie des Ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique. III. Textes littéraires, Kat. Smlg., Turnhout 2006, 113-117.

Demisch 1984

Heinz Demisch, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.

Deuchler 2014

Florens Deuchler, Strukturen und Schauplätze der Gestik. Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters. Mit einem Exkurs zum "Bildwissen", Berlin 2014.

Ettlinger 1954

Leopold Ettlinger, Ceres, in: Ernst Gall/L. H. Heydenreich (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, III, Stuttgart 1952, 397-403.

Freedberg 1989

David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago/London 1989.

Friedman 1977

John B. Friedman, L´iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen âge, in: Bruno Roy (Hg.), L´érotisme au Moyen âge, Montréal 1977, 51-82.

Friedman 1991/1992

Rodger Friedman, Il Codice Spencer 33 della Public Library di New York, in: Studi sul Boccaccio, 20, 1991/1992, 3-17.

Garnier 1982

François Garnier, Le langage de l´image au moyen âge. I. Signification et symbolique, Paris 1982.

Garnier 1989

François Garnier, Le langage de l´image au moyen âge. II. Grammaire des gestes, Paris 1989.

Gathercole 1965

Patricia M. Gathercole, Illuminations on the French Manuscripts of Boccaccio's De Claris Mulieribus, in: Italica, 42, 3, 1965, 213-217.

Giogoli/Friedman 2005

Kathrin Giogoli/John B. Friedman, Robinet Testard, Court Illuminator. His Manuscripts and His Debt to the Graphic Arts, in: Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history, 8, 2005, 143-188.

Glanz 2005

Katharina A. Glanz, De arte honeste amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe, Frankfurt/Main 2005.

Graf 1974

Peter Graf, Strahlende Schönheit als Leitlinie höfischer Vollendung. Eine Untersuchung zur Gestalt und Funktion des Schönen in den Romanen Chrétien de Troyes, München 1974.

Hammer-Tugendhat 1987

Daniela Hammer-Tugendhat, Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.) Frauen. Bilder. Männer. Mythen, Berlin 1987, 13-34.

Hartmann 1996

P. W. Hartmann (Hg.), Kunstlexikon, Wien 1996.

Haug 1991

Walter Haug, Exempelsammlungen im narrativen Rahmen. Vom „Pañcatantra“ zum „Dekameron“, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.), Exempel und Exempelsammlungen, Tübingen 1991, 264-287.

Hedeman 2010a

Anne D. Hedeman, Enriching History. 1400-1500, in: Elizabeth Morrison/Anne D. Hedeman, Imaging the Past in France. History in Manuscript Painting. 1250-1500, Kat. Ausst., Los Angeles 2010, 191-193.

Hedeman 2010b

Anne D. Hedeman, Presenting the Past. Visual Translation in Thirteenth-to Fifteenth-Century France, in: Elizabeth Morrison/Anne D. Hedeman, Imaging the Past in France. History in Manuscript Painting. 1250-1500, Kat. Ausst., Los Angeles 2010, 69-85.

Held 1937

Julius Held, Allegorie, in: Otto Schmitt (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, 346-365.

Held 1961

Julius S. Held, Flora, Goddess and Courtesan, in: Millard Meiss (Hg.), De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, I, New York 1961, 201-218.

Held/Rehm 2003

Julius S. Held/Ulrich Rehm, Flora, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, IX, München 2003, 1306–1348.

Himmelmann 1985

Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48,1, 1985, 1-28.

Himmelmann 1986

Nikolaus Himmelmann, Antike Götter im Mittelalter, Mainz 1986.

Hindman 1986

Sandra Hindman, Christine de Pizan's "Epistre Othéa". Painting and politics at the court of Charles VI, Toronto 1986.

Hinz 1998

Berthold Hinz, Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, Wien 1998.

Hinz 2001

Berthold Hinz, Venus im Norden, in: Ekkehard Mai (Hg.), Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, Kat. Ausst., Köln 2001, 80-91.

Hinz 2003

Berthold Hinz, Venus. Luxuria. Frau Welt. Vom Wunschbild zum Albtraum zur Allegorie, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 54, 2003, 83-104.

Holl 1994

Oskar Holl, Handgebärden, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, II, Rom u.a. 1994, 214-216.

Hölscher 2006

Tonio Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen, Darmstadt 2006.

Huizinga 2006

Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens-und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hg. von Kurt Köster, Stuttgart 2006[12].

Kemp 1994

Wolfgang Kemp, Götzenbild, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, II, Rom u.a. 1994, 179-182.

Kolsky 2003

Stephen D. Kolsky, The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio´s De mulieribus Claris, New York 2003.

Lüdicke-Kaute/Holl 1994

Lore Lüdicke-Kaute/Oskar Holl, Personifikationen, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, III, Rom u.a. 2004, 394-407.

Marle 1931

Raimond van Marle, Iconographie de l´art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. I. La vie quotidienne, Den Haag 1931.

Marle 1932

Raimond van Marle, Iconographie de l´art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. II. Allégorie et symbols, Den Haag 1932.

Meiss 1936

Millard Meiss, The Madonna of Humility, in: The Art Bulletin, 18, 4, 1936, 435-465.

Meiss 1967

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, London 1967.

Meiss 1968

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master, London 1968.

Meiss 1974

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries, New York 1974.

Modersohn 1997

Mechthild Modersohn, Natura als Göttin im Mittelalter, Berlin 1997.

Morrison 2010

Elizabeth Morrison, From Sacred to Secular. The Origins of History Illumination in France, in: Elizabeth Morrison/Anne D. Hedeman, Imaging the Past in France. History in Manuscript Painting. 1250-1500, Kat. Ausst., Los Angeles 2010, 9-25.

Müller 1992

Ricarda Müller, Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios *De mulieribus claris*, Stuttgart 1992.

Nuttall 2012

Paula Nuttall, Reconsidering the Nude. Northern Tradition and Venetian Innovation, in: Sherry C. M. Lindquist, The Meanings of Nudity in Medieval Art, Surrey 2012, 299-318.

Panofsky/Saxl 1933

Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art, in: Metropolitan Museum Studies, 4, 2, 1933, 228-280, URL: http://www.jstor.org/stable/1522803 (22.03.2016).

Panofsky 1990

Erwin Panofsky, Die Renaissancen der europäischen Kunst, dt. von Horst Günther, Frankfurt am Main 1990 (zuerst englisch: Renaissance and Renascenses in Western Art, Stockholm 1960).

Panofsky 2001

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, dt. und hg. Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001 (zuerst englisch: Early netherlandish Painting, Cambridge 1953).

Pfeiff 1990

Ruprecht Pfeiff, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur französischen Revolution, Münster 1990.

Plummer/Clark 1982

John Plummer/Gregory Clark, The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530. From American Collections, New York/London 1982.

Praschl-Bichler 2011

Gabriele Praschl-Bichler, Affenhaube, Schellentracht und Wendeschuh. Kleidung und Mode im Mittelalter, München 2011.

Rau 1975

Bernd Rau, Die ornamentalen Hintergründe in der französischen gotischen Buchmalerei, Stuttgart 1975.

Raudszus 1985

Gabriele Raudszus, Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters, Hildesheim/Zürich/New York 1985.

Reynolds 1988

Catherine Reynolds, Illustrated Boccaccio Manuscripts in the British Library (London), in: Studi sul Boccaccio, 17, 1988, 113-181.

Reynolds 1993

Catherine Reynolds, The Shrewsbury Book, British Library, Royal MS 15 E.VI, in: Jenny Stratford (Hg.), The British Archaeological Association. Conference Transactions 1986. XII. Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rouen, Leeds 1993, 109-116.

Ringbom 1965

Sixten Ringbom, Icon to narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Åbo 1965.

Schiller 1980

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. 4,2. Maria, Kassel 1980.

Scott 2009

Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, Darmstadt 2009.

Seznec 1953

Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art, New York 1953 (zuerst französisch: La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance, London 1940).

Shamos 2013

Geoffrey Shamos, Astrology as a Social Framework. The Children of Planets. 1400-1600, in: Journal for the Study of Religion, Nature and Culture, 7, 4, 2013, 434-460, URL: http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=15551cb8-05e3-4ca9-bce2-b9ef9c8a04b9%40sessionmgr105&vid=0&hid=125&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=rfh&AN=ATLA0001979487 (10.08.2016).

Simone 1971

Franco Simone, La présence de Boccace dans la culture française du XVe siècle, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 1, 1971, 17-32.

Stauch 1937a

Liselotte Stauch, Ähre, in: Otto Schmitt (Hg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, 240-243.

Stauch 1937b

Liselotte Stauch, Apfel, in: Otto Schmitt (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, 748-751.

Sterling 1987

Charles Sterling, La peinture médiévale à Paris. 1300-1500, I, Paris 1987.

Stones 1977

M. Alison Stones, Sacred and Profane Art. Secular and Liturgical Book Illumination in the 13th century, in: H. Scholler (Hg.), The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values, Tübingen 1977, 100-112.

Tervarent 1958

Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l´art profane. 1450-1600. Dictionnaire d´un langage perdu, I, Genf 1958.

Thraede 1966

K. Thraede, Euhemerismus, in: Theodor Klauser u.a. (Hg.), Reallexikon für Antike und Christentum, VI, Stuttgart 1966, 877-890.

Trottein 1993

Gwendolyn Trottein, Les enfants de Vénus. Art et astrologie à la Renaissance, Bilbao 1993.

Warland 2013

Rainer Warland, Nimbus, in: Georg Schöllgen u.a. (Hg.), Reallexikon für Antike und Christentum, XXV, Stuttgart 2013, 915-938.

Wehrli 1983

Max Wehrli, Antike Mythologie im christlichen Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 57, 1983, 18-32.

Weidlé 2004

Wladimir Weidlé, Nimbus, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, III, Rom u.a. 2004, 323-332.

Zimmermann 1993

Margarete Zimmermann, Wirres Zeug und übles Geschwätz. Christine de Pizan über den Rosenroman, Steinfurth 1993.

URL:

http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000071740&c=FRBNFEAD000071740_e0000015&qid=sdx_q65 (15.01.2016).

http://www.rdklabor.de/wiki/Frauen,_ber%C3%BChmte_%28Giovanni_Boccaccio%29 (29.2.2016).

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449684q/f221.item.r=18014 (18.03.2016).

http://dms.stanford.edu/image/tx112pf2826/079_216_R_TC_46/small (18.03.2016).

http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/flora-e412980 (25.03.2016).

http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/demeter-e314080 (12.04.2016).

https://en.wiktionary.org/wiki/royne (08.08.2016).

http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/minerva-e805190#e805280 (19.09.2016).

http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/athena-athene-e205490#e205590 (19.09.2016).

9. Abkürzungen

Die Bibliotheken wurden folgendermaßen abgekürzt:

Berlin, StaBi : Staatsbibliothek zu Berlin

Brüssel, BR: Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique

Den Haag, KB: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Florenz, BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Genf, BGE: Bibliothèque de Genève

London, BL: London, British Library

New York, PML: New York, (Pierpont) Morgan Library

New York, PL: New York Public Library

Oxford, BL : Oxford, Bodleian Library

Paris, BN: Paris, Bibliothèque nationale de France

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: http://gallica.bnf.fr

Abb. 2: http://gallica.bnf.fr

Abb. 3: http://gallica.bnf.fr

Abb. 4: http://gallica.bnf.fr

Abb. 5: http://employees.oneonta.edu/

Abb. 6: http://gallica.bnf.fr

Abb. 7: http://gallica.bnf.fr

Abb. 8: http://gallica.bnf.fr

Abb. 9: http://gallica.bnf.fr

Abb. 10: http://gallica.bnf.fr

Abb. 11: http://gallica.bnf.fr

Abb. 12: http://gallica.bnf.fr

Abb. 13: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 14: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 15: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 16: http://gallica.bnf.fr

Abb. 17: Branca 1999c, 49, Nr. 50.

Abb. 18: Branca 1999c, 49, Nr. 51.

Abb. 19: http://www.rdklabor.de.

Abb. 20: http://ica.themorgan.org

Abb. 21: http://ica.themorgan.org

Abb. 22: http://gallica.bnf.fr

Abb. 23: http://gallica.bnf.fr

Abb. 24: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 25: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 26: Branca 1999c, 62, Nr. 74.

Abb. 27: http://www.photo.rmn.fr/archive/

Abb. 28: http://gallica.bnf.fr

Abb. 29: http://gallica.bnf.fr

Abb. 30: http://gallica.bnf.fr

Abb. 31: http://gallica.bnf.fr

Abb. 32: http://www.thedigitalwalters.org/

Abb. 33: http://gallica.bnf.fr

Abb. 34: http://gallica.bnf.fr

Abb. 35: Unidam.

Abb. 36: http://www.e-codices.unifr.ch/en

Abb. 37: http://ica.themorgan.org

Abb. 38: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 39: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 40: http://gallica.bnf.fr

Abb. 41: http://gallica.bnf.fr

Abb. 42: Unidam.

Abb. 43: http://gallica.bnf.fr

Abb. 44: http://gallica.bnf.fr

Abb. 45: http://ica.themorgan.org

Abb. 46: http://employees.oneonta.edu/

Abb. 47: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 48: http://gallica.bnf.fr

Abb. 49: http://gallica.bnf.fr

Abb. 50: http://gallica.bnf.fr

Abb. 51: Trottein 1993, Abb. 14.

Abb. 52: http://gallica.bnf.fr

Abb. 53: http://gallica.bnf.fr

Abb. 54: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 55: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 56: Unidam.

Abb. 57: http://gallica.bnf.fr

Abb. 58: Unidam.

Abb. 59: http://gallica.bnf.fr

Abb. 60: http://employees.oneonta.edu/

Abb. 61: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 62: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts

Abb. 63: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 64: http://gallica.bnf.fr

Abb. 65: http://gallica.bnf.fr

Abb. 66: http://gallica.bnf.fr

Abb. 67: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 68: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 69: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 70: Trottein 1993, Abb. 21.

Abb. 71: http://gallica.bnf.fr

Abb. 72: http://gallica.bnf.fr

Abb. 73: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 74: http://gallica.bnf.fr

Abb. 75: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 76: http://gallica.bnf.fr

Abb. 77: http://gallica.bnf.fr

Abb. 78: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 79: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 80: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 81: http://gallica.bnf.fr

Abb. 82: http://bodley30.bodley.ox.ac.uk

Abb. 83: Friedman 1977, Abb. 9

Abb. 84: http://gallica.bnf.fr

Abb. 85: http://gallica.bnf.fr

Abb. 86: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 87: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 88: http://gallica.bnf.fr

Abb. 89: http://gallica.bnf.fr

Abb. 90: http://gallica.bnf.fr

Abb. 91a und b: http://gallica.bnf.fr

Abb. 92: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 93: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 94: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 95: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 96: http://www.digital-scriptorium.org/

Abb. 97: Branca 1999c, 52, Nr. 57.

Abb. 98: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

Abb. 99: http://ica.themorgan.org

Abb. 100: http://ica.themorgan.org

Abb. 101: http://gallica.bnf.fr

11. Abbildungen

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 1: Eva, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 6v.

Cy Commence la premiere.

Cy ensuit lystoire de Eue qui fut la premiere et trelamalheure mere de tout humain lignage

La. ij. rubriche

Et doncques qui ay a eclaircir de quelz dons vertus et resplendilleurs les nobles femmes ont este dotees et dees raisonnablement commenceray a Eue la premiere de toutes autres. Certes icelle fut la trelamalheure mere. Et si comme elle fut la premiere de toutes. Aussi fut elle dotee et anoblie de dons et resplendilleurs de grande excellance et singuliere magnificence. Car elle ne fut point produite et iree en este pour valee plaine de miseres en laquelle nous aul tres mortels naissons a paine et labeur. Ne aussi ne fut point forgie dun metal ou semblable martel ou en dume comme nous. Ne en son naissement ou creacion ne plouva point. Le crime que les aultres contrai ent en leur nature ou concep cion. Ne elle ne but point en vie feble et impotentement Selon la coustume de tous aultres. Ainsi certes et que a aultres naquit oncques ne ne fut veu aucun. Comme le trel bon et souuerain feure forgeur et createur de toutes choses eust ia de la propre main fourme et iree du limon de la terre adam le premier pere. et du champ qui apres fut nomme damel cene leust transporte ou iardin de delices. Cest en paradis terrel tre. et le eust fait dormir en som me doulx et paisible. Il par son artifice a loy seulement congneu forma de la coste de adam do mant yelle femme. Eue nee premiere mere ayant vsage de raison. Ja meure apte et con uenable a homme. et pour la douleur du lieu et pour aussi la representacion de son createur plaine de ioie et de leesse mmor telle et dame des aultres choses. compaigne de homme la veillant

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 2: Eva, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 6v.

Abb. 3: Agrippina, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 136r.

Abb. 4: Lukretia, Cleres femmes, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 72v.

Abb. 5: Venus, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410-1415, Brüssel, BR, 9509, Fol. 16v.

Abb. 6: Venus, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 15v.

Abb. 7: Sulpitia, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 102v.

Abb. 8: Amalthea, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 36r.

Abb. 9: Opis, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 10v.

Abb. 10: Opis, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 10v.

Abb. 11: Königin Johanna, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 165r.

Abb. 12: Minerva, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 13r.

Abb. 13: Opis, *Cleres femmes*, Paris, um 1405, London, BL, Royal 20 C V, Fol. 11r.

Abb. 14: Ceres, *Cleres femmes*, Paris, um 1405, London, BL, Royal 20 C V, Fol. 13r.

Abb. 15: Ceres, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 9v.

Abb. 16: Ceres, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 12r.

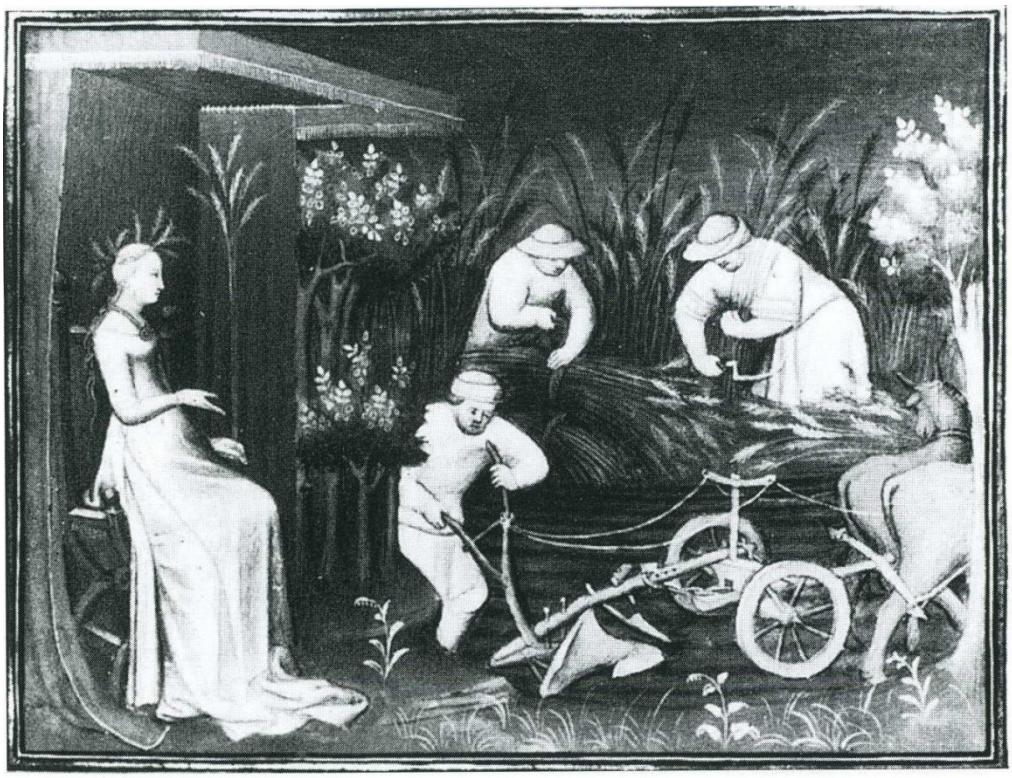


Abb. 17: Ceres, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410 - 1415, Lissabon, Smlg. Calouste Gulbenkian, L.A. 143, Fol. 13v.

Abb. 18: Isis, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410 - 1415, Lissabon, Smlg. Calouste Gulbenkian, L.A. 143, Fol. 17r.

Abb. 19: Flora, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410 - 1415, Lissabon, Smlg. Calouste Gulbenkian, L.A. 143, Fol. 107v.

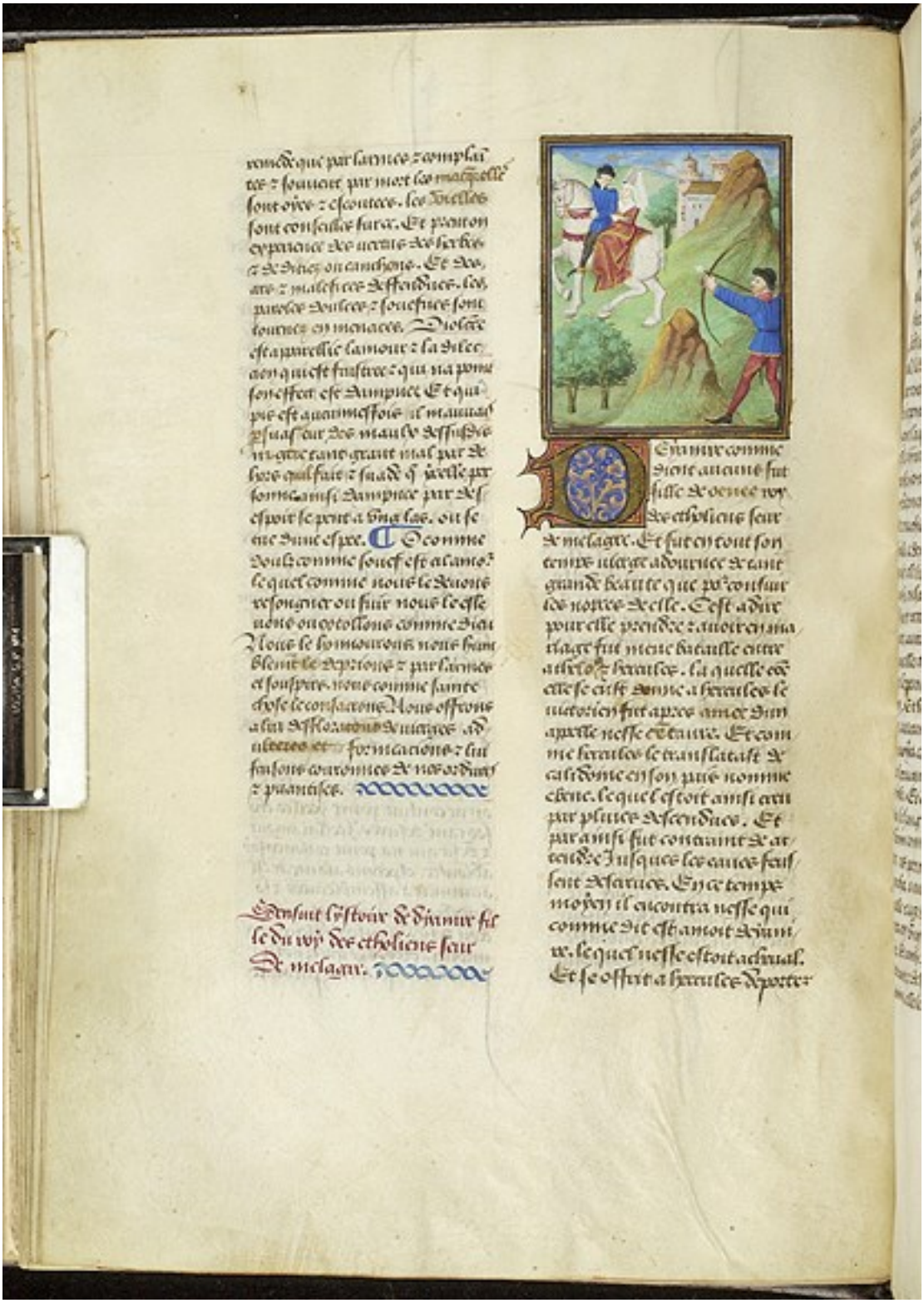


Abb. 20: Deianeira, *Cleres femmes*, Paris (?), um 1460, N.Y., PML, M 381, Fol. 12v.

Abb. 21: Juno, *Cleres femmes*, Paris (?), um 1460, N.Y., PML, M 381, Fol. 6r.

Abb. 22: Juno, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 11r.

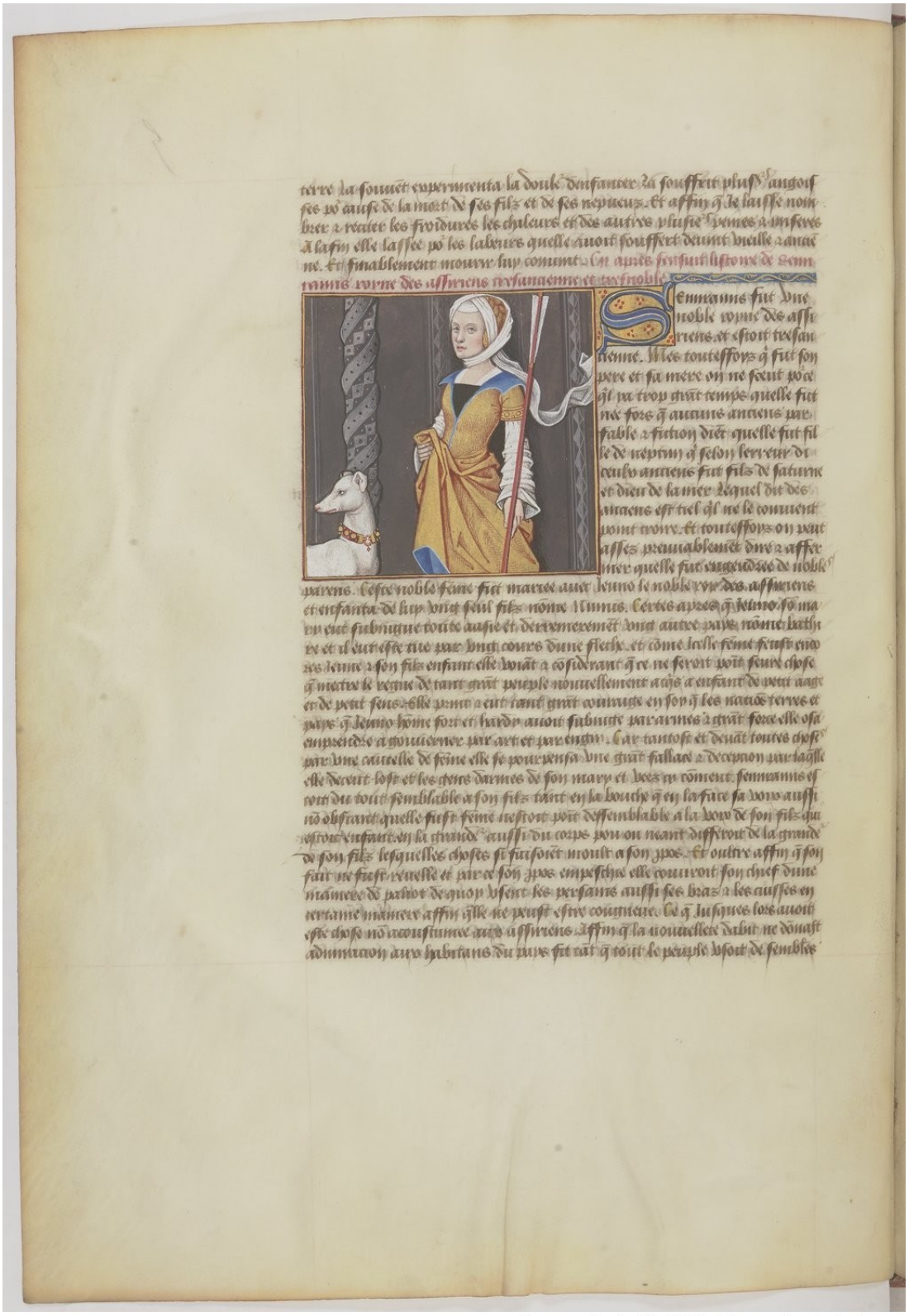
Abb. 23: Deianeira, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 34v.

Abb. 24: Flora, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 35v.

Abb. 25: Juno, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 6r.

Abb. 26: Dido, *Cleres femmes*, Frankreich, 3. V. 15. Jh., Chantilly, Musée Condé, 562, Fol. 68r.

Abb. 27: Minerva, *Cleres femmes*, Frankreich, 3. V. 15. Jh., Chantilly, Musée Condé, 562, Fol. 39r.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 28: Semiramis, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 5v.

Abb. 29: Opis, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 7r.

Abb. 30: Venus, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 10r.

Abb. 31: Dido, *Épîtres d´ Ovide* / *Héroïdes*, Westfrankreich, 1497, Paris, BN, fr. 875, Fol. 36r.

Abb. 32: Hl. Antonius, Stundenbuch, Flandern, 1480er, Baltimore, Walters Art Museum, W 194, Fol. 102v.

Abb. 33: Klugheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mässigung, *Traités sur les vertus cardinales*, Westfrankreich, um 1510, Paris, BN, fr. 12247, Buchdeckel (Innenseite).

Abb. 34: Agrippina, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 78v.

Abb. 35: Epiphanie, Stundenbuch, Paris, um 1415, London, BL, Add. 32454, Fol. 35r.

Abb. 36: Römer beten ihre Gottheiten an, *Histoire Romaine*, Paris, A. 15. Jh., Genf, BGE, fr. 77, Fol. 343r.

Abb. 37: Opis, *Cleres femmes*, Paris (?), um 1460, N.Y., PML, M 381, Fol. 5v.

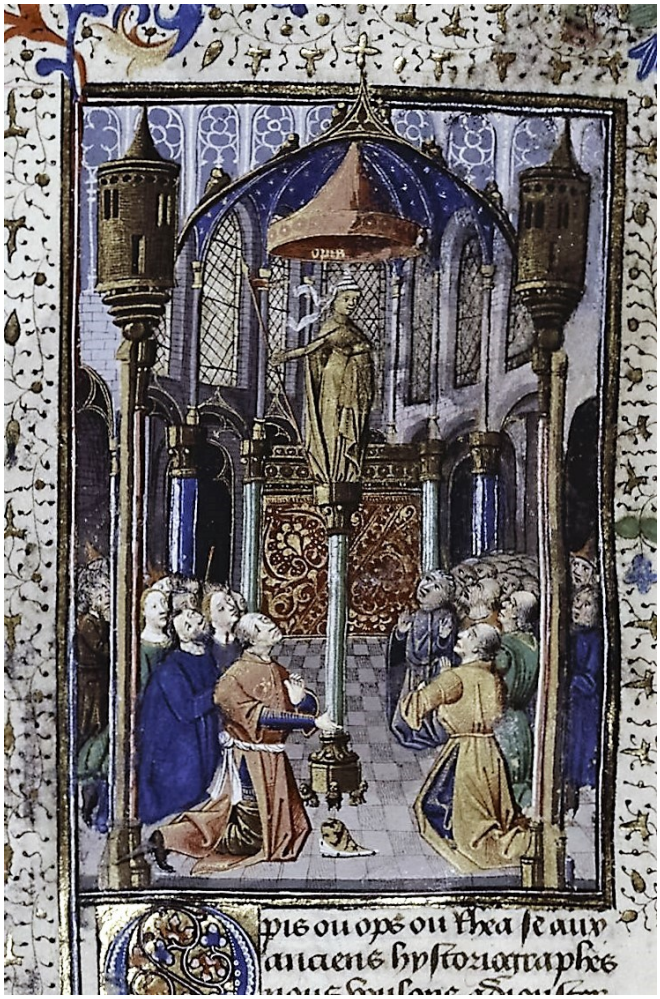


Abb. 38: Opis, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 5v.

Abb. 39: Opis, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 8r.

Abb. 40: Helena, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 30r.

Abb. 41: Juno, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 11r.

Abb. 42: Mariae Himmelfahrt, Gebetbuch der Maria von Geldern, Niederlande, 1415, Berlin, StaBi, germ. quart 42, Fol. 50v.

Abb. 43: Venus, *Epistre Othéa*, Paris, 1406 - 1408, Paris, BN, fr. 606, Fol. 6r.

Abb. 44: Minerva, *Epistre Othéa*, Paris, 1406 - 1408, Paris, BN, fr. 606, Fol. 8v.

Abb. 45: Venus mit Libra und Taurus, *Liber astrologiae*, Brugge, um 1403, N.Y., PML, M 785, Fol. 44v.

Abb. 46: Juno, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410-1415, Brüssel, BR, 9509, Fol. 12v.

Abb. 47: Juno, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 8v.

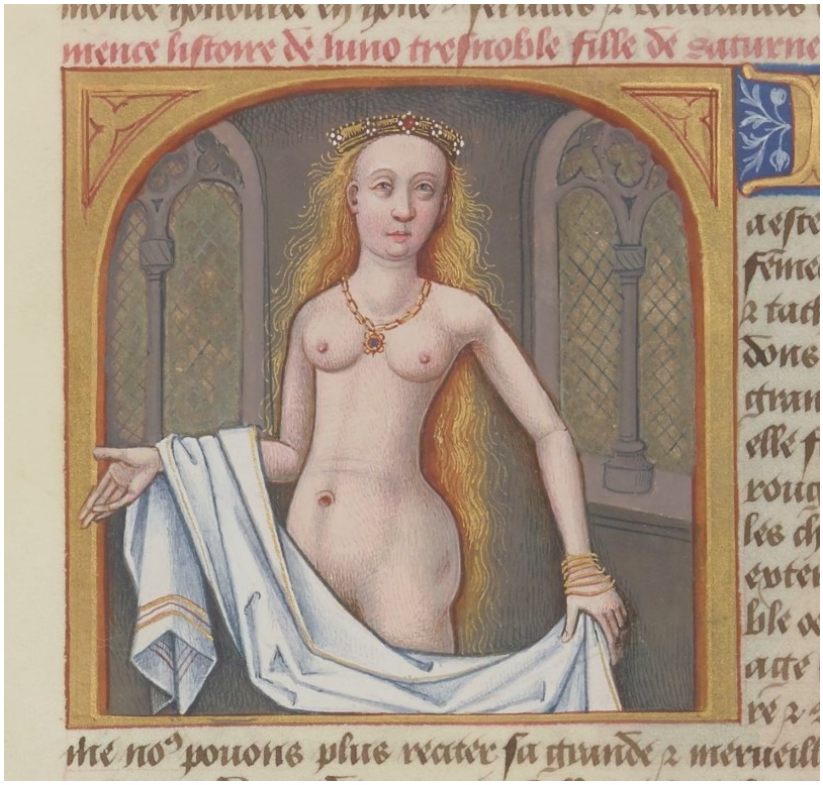


Abb. 48: Juno, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 7v.

Abb. 49: Venus mit Vulcan, Cupido und den drei Grazien (?), *Livre des échecs amoureux moralisés*, Westfrankreich, um 1496-1498, Paris, BN, fr. 143, Fol. 104v.

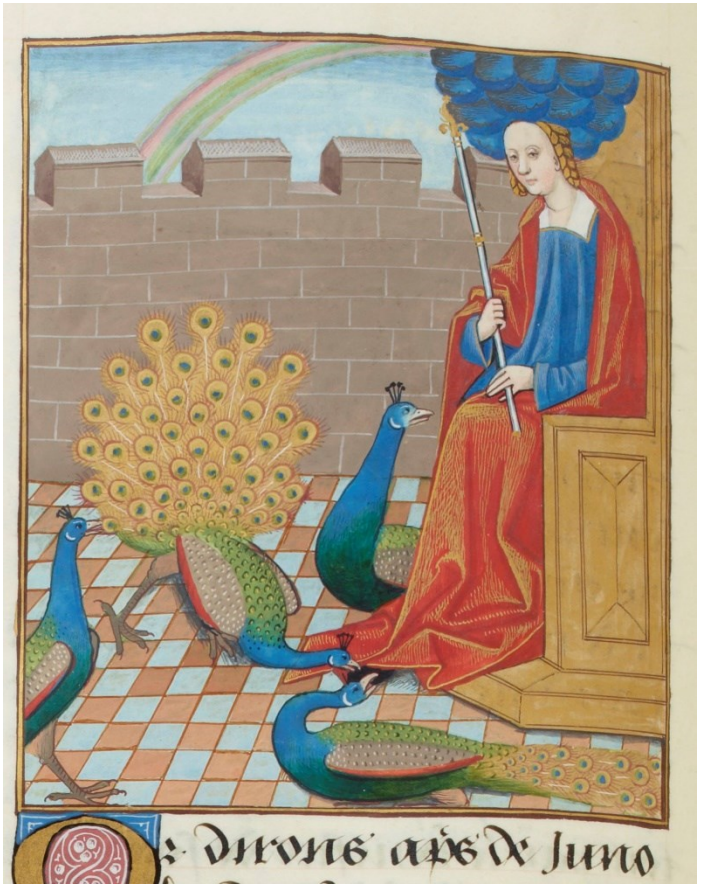


Abb. 50: Juno, *Livre des échecs amoureux moralisés*, Westfrankreich, um 1496-1498, Paris, BN, fr. 143, Fol. 124v.

Abb. 51: Cupido und Venus mit den drei Grazien oder vier badende Frauen im Zeichen der Venus, Frankreich, um 1420, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 579.

Abb. 52: Der Traum des Paris, *Le recueil des histoires de Troie*, Flandern, 1495, Paris, BN, fr. 22552, Fol. 214v.

Abb. 53: Ceres, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 12r.

Abb. 54: *Madonna humilitatis*, Stundenbuch, Paris (?), 1. V. 15. Jh., London, BL, Harley 2952, Fol. 86v.

Abb. 55: Ceres, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 7r.

Abb. 56: Christus und Maria mit Heiligen, Stundenbuch des Simon de Varie, Tours, 1455, Den Haag, KB, 74 G 37a, Fol. 83r.

Abb. 57: Ceres, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 8r.

Abb. 58: Kalenderblatt August, Stundenbuch des Simon de Varie, Tours, 1455, Den Haag, KB, 74 G 37a, Fol. 92r.

Abb. 59: Minerva, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 13v.

Abb. 60: Minerva, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410-1415, Brüssel, BR, 9509, Fol. 15r.

Abb. 61: Minerva, *Cleres femmes*, Paris, um 1405, London, BL, Royal 20 C V, Fol. 15r.

Abb. 62: Minerva, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 11r.

Abb. 63: Minerva, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 8r.

Abb. 64: Minerva, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 9r.

Abb. 65: Minerva, *Livre des échecs amoureux moralisés*, Westfrankreich, um 1496-1498, Paris, BN, fr. 143, Fol. 117v.

Abb. 66: Venus, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 15r.

Abb. 67: Venus, *Cleres femmes*, Paris, um 1405, London, BL, Royal 20 C V, Fol. 16v.

Abb. 68: Venus, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 12r.

Abb. 69: Venus, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 9r.

Abb. 70: „Meister der Liebesgärten“, Kleiner Liebesgarten, Niederlande, 1440-1450, Stich, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 65.594.

Abb. 71: Isis, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 16r.

Abb. 72: Isis, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 16v.

Abb. 73: Isis, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 13r.

Abb. 74: Isis, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 10v.

Abb. 75: Isis, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 10r.

Abb. 76: Flora, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 97r.

Abb. 77: Flora, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 98v.

Abb. 78: Flora, *Cleres femmes*, Paris, um 1405, London, BL, Royal 20 C V, Fol. 101r.

Abb. 79: Flora, *Cleres femmes*, Rouen, um 1440, London, BL, Royal 16 G V, Fol. 77v.

Abb. 80: Flora, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 35v.

Abb. 81: Flora, *Cleres femmes*, Westfrankreich, 1488 - 1496, Paris, BN, fr. 599, Fol. 56v.

Abb. 82: Venus, Mathematisches Traktat, Padua, 2. V. 15. Jh., Oxford, BL, Can. Misc. 554, Fol. 172r.

Abb. 83: Venus - *Luxuria*, *Acerba Etas*, Oberitalien, 1456, Oxford, BL, Can. Ital. 38, Fol. 38r.

Abb. 84: Venus, Detail Kopf, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 15v.

Abb. 85: Sulpitia verehrt das nimbierte Kultbild der Venus Verticordia, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 101v.

Abb. 86: Europa mit nimbiertem Boten (Ausschnitt), *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 10v.

Abb. 87: Paulina mit nimbiertem „Anubis“(Ausschnitt), *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 57v.

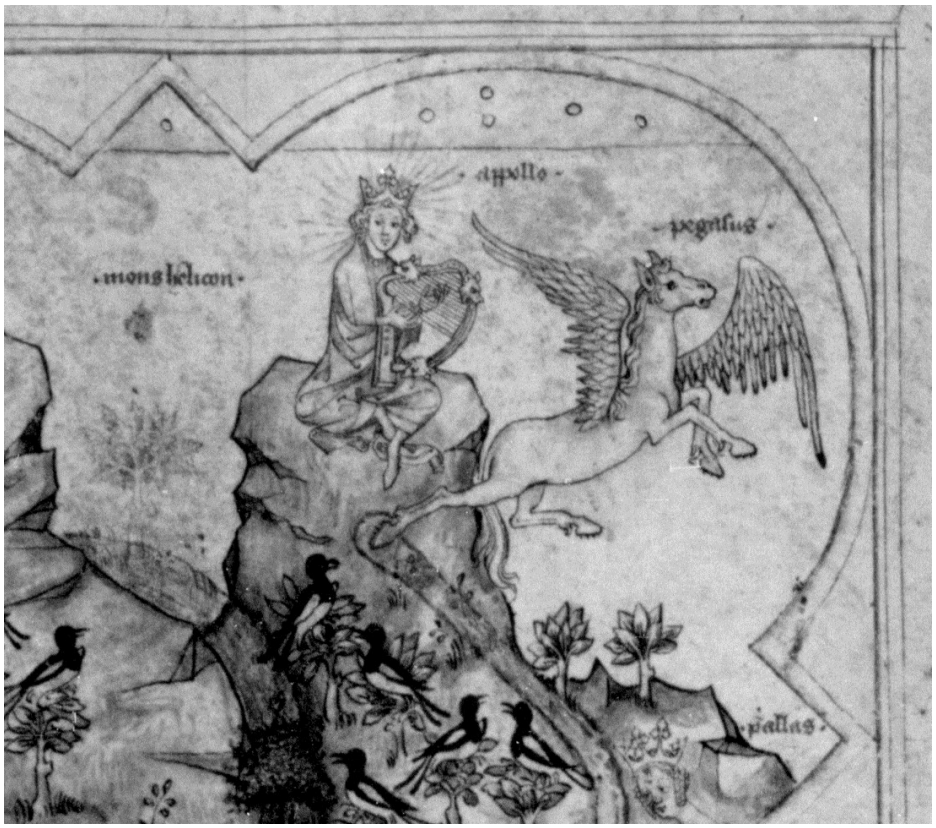


Abb. 88: Apoll auf dem Helikon, *Ovide moralisé*, Frankreich, um 1400, Paris, BN, fr. 871, Fol. 116v.

Abb. 89: Penelope, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 58r.

Abb. 90: Madonna am Webstuhl, *Grandes Heures* des Duc de Berry, Paris, um 1409, Paris, BN, lat. 919, Fol. 34r.

Abb. 91a und b: Virginia wird aus dem Tempel vertrieben und Virginia betet Pudicitia Plebeia an, *Cleres femmes*, Paris, 1401/02, Paris, BN, fr. 12420, Fol. 97r.

Abb. 92: Juno, Detail Kultbild, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 6r.

Abb. 93: Venus, Detail Kultbild, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 9r.

Abb. 94: Opis, Detail Kultbild, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 5v.

Abb. 95: Ceres, Detail Kultbild, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 7r.

Abb. 96: Minerva, Detail Kultbild, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1460 - 1470, N.Y., PL, Spencer 33, Fol. 8r.

Abb. 97: Sulpitia, *Cleres femmes*, Paris, ca. 1410 - 1415, Lissabon, Smlg. Calouste Gulbenkian, L.A. 143, Fol. 113r.

Abb. 98: Der Teufel verspottet einen Künstler, der eine Madonnenstatue (auf einer Säule!) bemalt, London, 1. H. 14. Jh., London, BL, Royal 10 E IV, Fol. 209v.

Abb. 99: *Avarice*, *Roman de la Rose*, Paris (?), um 1405, N.Y., PML, M 245, Fol. 2v.

Abb. 100: *Franchise* und *Dangier*, *Roman de la Rose*, Paris (?), um 1405, N.Y., PML, M 245, Fol. 111v.

Abb. 101: Königin von Libyen, *Cleres femmes*, Paris, 1403, Paris, BN, fr. 598, Fol. 19r.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung antiker Göttinnen in französischen Handschriften des 15. Jahrhunderts, konkret in illuminierten Manuskripten, die Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* in Form einer französischen Übersetzung (*Des cleres et nobles femmes*) beinhalten. Bei diesem Text handelt es sich um eine Biographiensammlung berühmter Frauen der Antike bis hin zu Zeitgenossinnen des Autors. Zu diesen zählen auch sieben Göttinnen des griechisch-römischen Pantheons. Im Laufe des 15. Jahrhunderts sind insgesamt elf illuminierte *Cleres femmes*-Handschriften mehrheitlich in Paris entstanden. Obwohl es sich eigentlich um einen italienischen Text handelt, wurde er erstmals in Frankreich ausführlich illuminiert, dementsprechend gab es keine konkreten Bildvorlagen und neue Darstellungsweisen für die *Cleres femmes* mussten gesucht werden. Die erste mit Miniaturen versehene Handschrift entstand bereits 1401/1402, die letzte gegen Ende des Jahrhunderts. Im Zuge dieser Arbeit werden die Miniaturen beschrieben und miteinander verglichen. Dabei werden auch Illuminationen von Göttinnen anderer Handschriften herangezogen, um darzulegen, wie diese mythologischen Figuren inszeniert sind. Es wird gezeigt, welche Aspekte der Göttinnen als bildwürdig erachtet wurden und welche Aussagen sich dadurch über die Dargestellten ergeben. Es wird untersucht, wie die bildliche Bewertung dieser nicht-christlichen Gestalten ausfällt. Dies geschieht in enger Zusammenschau mit dem Text. Es interessiert besonders, ob und wie die Göttlichkeit der Protagonistinnen ins Bild gesetzt ist. Auf den ersten Blick erscheinen die Göttinnen wie Edelfrauen des 15. Jahrhunderts. Doch auf den zweiten Blick sind vornehmlich zwei Phänomene auffällig: die Adaption von Elementen der christlichen Ikonographie beziehungsweise das Aufgreifen von Idoldarstellungen. Zudem konnte der Einsatz der sog. Planetenkindertradition sowie die Aneignung allegorischer Darstellungen festgestellt werden. Es zeigt sich, dass sich im Laufe des Jahrhunderts kein einheitliches Darstellungsschema für diesen Text entwickelt hat, stattdessen konnte herausgearbeitet werden, dass drei verschiedene Modi für die Wiedergabe der Göttinnen entstanden sind. Die erste Kategorie zeichnet sich dadurch aus, dass die Göttinnen christianisiert werden. Die zweite Kategorie setzt die pagane Göttlichkeit der Protagonistinnen ins Bild, indem sie wie Idole auf eine Säule gesetzt werden. In der dritten Kategorie verwandeln sich die Göttinnen in Allegorien, die Darstellung ihrer nicht-menschlichen Herkunft spielt keine Rolle.