



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Illustration des Rosenromans

Kuhn, Alfred

Freiburg im Breisgau, 1911

II. Kapitel. Die Vorbilder

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47172](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47172)

Die Vorbilder.

Wenn bei vorstehendem Versuche, die Entwicklung der Handschriften des Rosenromanes darzustellen, nur die ersten Textseiten behandelt worden sind, so lag der Grund dazu in der eigenartigen Tatsache, daß nämlich dieselben zumeist von einem besonderen Meister gefertigt zu sein scheinen, welcher ein zweites Mal kaum mehr die Hand an die Handschrift gelegt hat. Durchschnittlich ist er den Exekutoren des Restes bedeutend überlegen¹. So besteht also meist eine auffallende Diskrepanz zwischen der Schauseite und den übrigen Miniaturen. Diese wiederum lassen sich nicht lageweise unter verschiedene Miniaturen aufteilen. Völlige Regellosigkeit herrscht hier vor, so daß eine Handschrift nicht selten die verschiedensten lokalen Stile und die verschiedensten künstlerischen Potenzen in buntestem Wechsel uns vorführt².

Bei der Behandlung der Schauseiten hat uns die Suche nach deren Grundlagen ein eigenartiges Resultat geboten. Es hat sich gezeigt, daß man bei einem neu zu schaffenden Zyklus einer profanen, ja mehr als pro-

¹ Vgl. z. B. Nat. Bibl. fr. 805, 24 392; Haag Meerm. Westr., Chantilly 1480, 665. Daß aber auch das Umgekehrte eintrat, zeigte schon Nat. Bibl. fr. 24 392. Auch Arras 897 ist dafür ein Beispiel.

² Tournai, C I, Brüssel 9576, Brit. Mus. Royal 20 A. XVII.

fanen Dichtung für das Hauptbild ein verbreitetes sakrales Schema als Unterlage benützte.

Es wird sich nun darum handeln, die übrigen Miniaturen daraufhin durchzusehen, ob hier nur eine Zufälligkeit vorliegt, oder ob man von einem System wird sprechen können. Natürlich dürfen wir uns nicht verleiten lassen, für jedes Bildchen eine Vorlage zu suchen, sondern wir werden die Illustrationen von vornherein in drei Arten einzuteilen haben:

1. Die Art der einfachsten Darstellungen; das sind solche, welche Gespräche vorstellen sollen, z. B.: Ami und der Liebende, Bel-Accueil und der Liebende, Raison und der Liebende, die Alte und Bel-Accueil, Dieu d'Amour und der Liebende, Dieu d'Amour und Bel-Accueil, Richesse und der Liebende etc. In diesem Falle sind der Liebende, Ami, Bel-Accueil junge Männer, je nach der Entstehungszeit des Codex im Kostüm des 13., 14. oder 15. Jahrhunderts. Dieu d'Amour ist ein König mit der Krone auf dem Haupte, und Richesse, Raison und Venus sind Königinnen. Die Figuren könnten ebenso gut in einem andern Roman oder in einer illustrierten Bibel vorkommen; sie stehen nebeneinander und agieren, wenn sie keine Handschuhe halten, heftig mit beiden Händen. Je minderwertiger ein Codex ist, oder besser gesagt, je billiger er anscheinend hat hergestellt werden sollen, um so häufiger finden sich diese „einfachsten Darstellungen“. Bei dieser Art von Illustrationen dürfen wir natürlich keine Vorbilder erwarten.

2. Die Art der typischen Rosenromandarstellungen, das sind solche, welche allein dem Rosenroman angehören können, die aus den gegebenen, völlig neuen Situationen entstanden sind und deshalb schlechterdings

erfunden werden mußten, z. B.: Der Liebende blickt in die Quelle des Narcissus, der Liebende erblickt in der Quelle das Bild der Rose, Dieu d'Amour verschließt das Herz des Liebenden, Bel-Accueil erlaubt dem Liebenden, die Rose zu küssen, Dangier jagt den Liebenden aus dem Garten heraus, Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence schneiden dem Male-Bouche die Zunge aus etc. Auch hier können keine Vorbilder gesucht werden, wenigstens keine direkten.

3. Die Darstellungen, welche im Gegensatz zu einer im Text ausführlich beschriebenen Situation ein völlig anderes, aber in sich ausgebautes Bild zeigen, und alle jene Darstellungen, die, ohne irgendwie Hilfe aus dem Texte ziehen zu können, trotzdem zu Bildern gelangt sind.

Mit dieser letzteren Art werden wir uns zu beschäftigen haben, denn hier ist ein Einfluß von außen her anzunehmen.

Die Lasterbilder auf der Mauer des Liebesgartens im Anfange des Romans bieten gute Beispiele. Es wird sich empfehlen, Textstellen und Miniaturen zum Vergleiche nebeneinander zu stellen.

Marteau Vers 162 ff.

Félonnie.

Une autre ymage d'autel taille
A sénestre vi delez lui;
Son nom desus sa teste lui
Apellée estoit Félonnie.

Vilennie.

Une ymage qui Vilonie
Avoit non, revi devers destre,
Qui estoit auques d'autel estre,
Cum ces deus et d'autel fétüre;
Bien sembloit male créature,

Et despiteuse et orgueilleuse
Et mesdisant et ramponeuse.
Moult sot bien paindre et bien portraire
Cil qui tiex ymages sot faire:
Car bien sembloit chose vilaine,
De dolor et despit plaine,
Et fame qui petit séust
D'honorer ceus qu'elle déust.

Felonie¹ und Vilonie² werden als sitzende Frau dargestellt, welche einem vor ihr knienden jungen Manne, der ihr einen Becher darreicht, einen Fußtritt versetzt³.

Davon ist in keiner der zitierten Textbeschreibungen die Rede. Betrachten wir unsere Abbildungen: Besonders auf Nat. Bibl. fr. 12 588 fällt die Sinnlosigkeit der Bewegung auf. Das ist kein Fußtritt mehr, das ist ein Hüpfen. Auch in Nat. Bibl. fr. 19 156 ist nur der Ansatz der Bewegung gegeben, und sogar in einer guten Handschrift wie Nat. Bibl. fr. 1565 ist der Sinn der Handlung nicht recht deutlich. Aber trotzdem soll ein Fußtritt dargestellt werden, das lassen alle die von uns aufgezählten Handschriften übereinstimmend erkennen, obwohl — und das ist wesentlich — nirgends die Handlung in ihrem vollen Umfange zu sehen ist, d. h. nirgends trifft der Fuß der Frau den Körper des Mannes. Überall bleibt die Bewegung schwächlich und ohne Anschauung. Dies vor allem läßt uns auf ein von anderwärts ent-

¹ Z. B. Nat. Bibl. fr. 24389 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 2
Der Übersichtlichkeit halber werden hier hauptsächlich die Handschriften der Nationalbibliothek benützt werden.

² Nat. Bibl. fr. 1561 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1558 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 12156 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 2 v^o. Wien. Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 2.

³ Auf Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 3 v^o ohrfeigt sie ihn noch dazu.

lehntes Vorbild schließen. Im Roman de Fauvel¹, einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, finden wir die Darstellung wieder, aber bedeutend vollständiger. Hier trifft der Fuß der Frau den linken Oberarm des Mannes, der selbst nach hinten zurückgeworfen wird. Noch befriedigt uns die Darstellung nicht. Sie läßt uns eine weitere vermuten, worin der Fuß den Rumpf des Mannes trifft, denn dies wäre die einzige vernünftige Lösung. Am Portalgewände unter den Statuen der Kathedrale von Amiens² tritt uns eine solche Situation entgegen. Da trifft der Fuß der sitzenden Frau den Leib des Mannes. Doch der Mann kniet nicht, er steht, und zwar, weil die Vierpaß-Umrahmung ihm nicht den genügenden Platz dazu gewährt hätte. So wird die Bewegung ebenso falsch wie auf unseren Miniaturen. Die Frau ist gezwungen, das Bein so hoch zu heben, daß sie schlechterdings hinten von der Bank fiele, und der Mann hat keinen Platz, die zurückweichende Bewegung zu machen, welche die Handlung bedingt.

Am Portalgewände unter den Statuen von Notre Dame zu Paris³ tritt uns die Szene in so schlagender Frische und Echtheit entgegen, daß für uns jeder Zweifel gelöst ist. Auf ihrem Stuhle sitzt die Frau; ihr ganzer Oberkörper drängt nach vorn, die linke Hand ist zum Schläge erhoben, während der Fuß den Leib des knienden Mannes trifft, der, das Gleichgewicht verlierend, hinten-

¹ Nat. Bibl. fr. 146 Fol. 14 v^o.

² Von der Mitte des 13. Jahrhunderts; s. Invent. général des Richesses d'Art de la France, Monuments religieux III 66. -- Durand, Monographie de l'Eglise Notre Dame, Cathédrale d'Amiens, 1901, I Fig. 112, dazu S. 134.

³ Um 1235; s. Invent. général des Richesses d'Art de la France Monuments religieux Paris I 361.

überfällt. Der Deckel des Bechers stürzt herab. Vorzüglich sind die Figuren dem Raume eingeordnet, Bewegung und Gegenbewegung sind in vollendetster Weise durchgeführt. Hier liegt für uns der Anfang¹. Nach langem Federkrieg² hat man sich geeinigt, diese Darstellung, welche auch noch in Chartres an den Pfeilern der Südtür vorkommt, Dureté zu nennen.

Couvoitise wird nach eingehender Schilderung ihres moralischen Ichs in ihrer äußeren Erscheinung nur durch folgende Verse charakterisiert:

Marteau 198 ff.:

Recorbillies et crocues
Avoit les mains icele ymage.

Und von Avarice heißt es (Marteau 208 ff.):

Lede estoit et sale et foulée
Cele ymage, et megre et chetive,
Et aussi vert cum une cive.
Tant par estoit descolorée,
Qu'el sembloit estre enlangorée;
Chose sembloit morte de fain,
Qui ne vesquist fors que de pain
Pétri à lessu fort et aigre;
Et avec ce qu'ele iere maigre,
Iert-ele povrement vestue;
Cote avoit viés et de scrumpue,
Comme s'el fust as chien remese;
Povre iert moult la cote et esrese,
Et plaine de viés palestiaus
Delez li pendoit ung mantiaus
A une perche moult greslete,

¹ E. Mâle, *L'Art religieux du XIII. Siècle en France* S. 136: „On ne peut douter que ce ne, soit un artiste de Paris aidé des conseils d'un théologien qui ait conçu ce programme nouveau dès les premières années du XIII. Siècle.

² Jourdain et Duval, *Le grand Portail etc.* S. 458 ff., dagegen Ad. Duchalajs, *l'Etude sur l'Ikonographie etc.* S. 31 ff.

Et une cote de brunete;
Ou mantiau n'ot pas penne vaire,
Mès moult viés et de povre afaire,
D'agniaus noirs velus et pesans.
Bien avoit la robe vingt ans;
Mès Avarice du vestir
Se sot moult à tart aatir:
Car sachiés que moult li pesast
Se cele robe point usast;
Car s'el fust usée et mauvese,
Avarice éust grant mesese,
De noeve robe et grant disete,
Avant qu'ele éust autre fete.
Avarice en sa main tenoit
Une borse qu'el reponnoit,
Et la nooit si durement,
Que demorast moult longement
Ainçois qu'el en péust riens traire,
Mès el n'avoit de ce que faire.
El n'aloit pas à ce béant
Que de la borse ostast néant.

Es heißt also von Couvoitise, daß sie hakenartig gekrümmte Gierfinger hatte und von Avarice, daß sie grün und mager anzusehen war, ihr Kleid in Fetzen um sie hing, ihre Hände jedoch ängstlich einen Geldbeutel bargen. Neben ihr an einer Stange hing ein alter Rock und ein Mantel von schwarzer Schafwolle.

Wenig ist von diesen Beschreibungen in den Miniaturen zu spüren.

Couvoitise wird dargestellt:

1. vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend¹,
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen sitzend²,

¹ Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 20 v^o, Nat. Bibl. fr. 24390 Fol. 20 v^o,

² Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 378 Fol. 130 v^o,
Nat. Bibl. fr. 1558 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 802 Fol. 2, Nat. Bibl.
fr. 19153 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1563
Fol. 20 v^o, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 20.

3. einen Beutel in der Hand¹,
4. Schätze in der Mauer versteckend²,
5. neben einer verschlossenen Lade sitzend³.

Avarice ist zu sehen:

1. vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend⁴,
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen⁵,
3. einen Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt⁶,
4. zwischen zwei verschlossenen Truhen sitzend⁷,
5. zwischen zwei geöffneten Truhen sitzend⁸, den Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt⁹.

Couvoitise hat also, ohne daß der Text dazu eine Handhabe böte, einmal Truhen mit Schätzen und das andere mal den Geldbeutel erhalten. Avarice ist nur in Nr. 3 der Vorschrift gemäß behandelt, sonst sind auch ihr gefüllte, geöffnete, oder auch geschlossene Truhen beigegeben. Woher kommen diese starken Abweichungen?

In der Hauptsache wird wohl die erste Anregung in der Psychomachia des Prudentius zu suchen sein, wo Avarice (ebenso wie die anderen Tugenden und Laster

¹ Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 20 v^o, Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 30 v^o.

² Nat. Bibl. fr. 19156 Fol. 2.

³ Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 30 v^o.

⁴ Nat. Bibl. fr. 1561 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2.

⁵ Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 378 Fol. 13 v^o.

⁶ Nat. Bibl. fr. 1558 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 1567 Fol. 3, Nat. Bibl. fr. 802 Fol. 3 v^o, Nat. Bibl. fr. 24390 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 3 v^o, Nat. Bibl. fr. 12595 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 2 v^o.

⁷ Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 19156 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 24389 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 3, Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 3 v^o.

⁸ Wien, Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 2 v^o.

⁹ Nat. Bibl. fr. 1565 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 2 v^o.

in voller Aktion) eifrig bemüht ist, Gold und Geschmeide, welche Luxuria auf der Flucht verloren, zusammenzuraffen und in Beutel und Sack zu bergen¹. In seinem mehrfach genannten Buche über die Kunst des 13. Jahrhunderts hat Emile Mâle in reizvoller Weise dargetan, wie die Vorstellung eines Kampfes, die in der romanischen Periode noch sehr wirksam war, in gotischer Zeit vom ruhigen Triumphe der Tugenden über die Laster abgelöst wurde, um endlich im 13. Jahrhundert den majestätischen Sitzfiguren der Tugenden, denen die Laster in Aktion gegenübergestellt sind, Platz zu machen.

So finden wir also in der Westrose von Notre Dame zu Paris Avarice mit einem Beutel in der Rechten an einer Truhe sitzend, und in der Rose der Kathedrale von Lyon², ebenso aus dem 13. Jahrhundert, sitzt sie zwischen zwei Truhen, den Beutel in der Hand. In Geneviève 2200 hält sie eine mit Geld gefüllte Truhe im Arme und im Roman de Fauvel, der nun schon oft zitiert worden ist, ist Couvoitise, eine Kassetten auf dem linken Knie und einen Beutel in der rechten Hand, anzutreffen. An ihrer Truhe sitzt Avarice in Amiens und in Chartres, männlich sogar im Somme le Roi³, einer Handschrift vom Anfange des 14. Jahrhunderts. Damit sich der Kreis schließe, läßt sich noch

¹ Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin 1895. Tafeln 20, 5, 60, 59, 99, 100 etc. Wie lange die Darstellungen der Psychomachia nachgewirkt haben, ist daraus ersichtlich, daß sogar im Rosenroman Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 3 v^o Félonie mit der Lanze nach einem jungen Manne wirft.

² L. Bégule, Monographie de la Cathédrale de Lyon, 1880, Abb. 34.

³ Nat. Bibl. fr. 1895 Fol. 110 v^o.

eine Darstellung mit zwei geöffneten Truhen anführen, nämlich an der Kathedrale von Sens, wo am Portalgewände der Westtüre die „Libéralité“ verkörpert ist.

Also auch hier gab es feststehende Formen, deren man sich wahllos für Avarice und Couvoitise bediente. Von direkten Vorbildern zu sprechen, wäre natürlich töricht.

Auch bei Envie fehlt jede bildmäßige Beschreibung. Es heißt nur von ihr, daß sie einen bösen Blick gehabt hätte und keinem gerade ins Antlitz schauen konnte¹. Die meisten Handschriften² verhalten sich unschlüssig. Sie stellen eine sitzende oder stehende Frau dar, die Fäuste ballend oder die Hände vor das Gesicht geschlagen. Eine kleine Anzahl von Codices jedoch³ zeigen ein kosendes Liebespaar, dem eine weibliche Person (auf Nat. Bibl. fr. 1564 ein Mönch) mißgünstig zuschaut. Diese Szene ist auf galanten Elfenbeinen recht häufig, ohne daß indessen irgend ein Grund vorläge zu sagen,

¹ Marteau vers 245 ff.:

Lors vi qu'Envie en la peinture
Avoit trop lède esgardéure;
Ele ne regardast noient
Fors de travers en borgnoiant;
Ele avoit ung mauvès usage,
Qu'ele ne pooit ou visage
Regarder riens de plain en plaing,
Ains clooit un oel par desdaing,
Qu'ele fondoit d'ire et ardoit,
Quant aucuns qu'ele regardoit,
Estoit ou preus, ou biaux, ou gens,
Ou amés, ou loés de gens.

² Nat. Bibl. fr. 1569, 24390, 1575, 1558, 380, 19153, 12595, 19156, 24389, 19157, 12593, 24392, 1570.

³ Nat. Bibl. fr. 1559, 1561, 1564, 378, 1560, 802, 1565. Wien. Cod. 2592 Fol. 3.

sie sei vom Rosenroman dahin übergegangen¹. Ein bestimmtes Vorbild hat sich leider nicht gefunden.

Tristesse hat der textlichen Vorschrift gemäß² zerfetzte Kleider. Ab und zu rauft sie ihr Haar oder reißt sich ihr Kleid an der Brust auf. In Nat. Bibl. fr. 1570 Fol. 4 aber stößt sie sich einen Dolch in den Leib. Man wird unschwer an die seit der Psychomachia des Prudentius traditionelle Form der Ira erinnert, welche als Desperatio z. B. an den Portalgewänden von Amiens und Paris, am Südtor von Chartres und in den Rosen von Notre Dame zu Paris und Lyon sich erhalten hat.

Auch Vieillesse stellen die meisten Handschriften, dem Text gemäß³, nämlich männlich oder weiblich am Stock oder an Krücken gehend, dar. Nat. Bibl. fr. 1561 zeigt einen alten Mann am Kamin sitzend, den ent-

¹ Überhaupt glaube ich nach Einsichtnahme der Elfenbeinsammlungen des Louvre, des Musée Cluny, des Brit. Museum, und im Einverständnis mit dem bekannten Kenner französischer Elfenbeine, Raymond Koechlin, dem im Kunsthandel kursierenden Märchen von Elfenbeinkästchen mit Darstellungen aus dem Rosenroman entgegentreten zu können. Ich habe nirgends eine Darstellung angetroffen, die sich direkt auf den Rosenroman zurückführen ließe.

² Marteau Vers 226 ff.:

N'el n'avoit pas sa robe chiere
Ains l'ot en mains leus desirée
Cum cele qui moult iert irée.
Si cheveul tuit destrecié furent
Et expandu par son col jurent,
Que les avoit trestous desrours
De maltalent et de corrous.

³ Marteau Vers 368 ff.:

Tant par estoit de grant viellune,
Qu'el n'alst mie la montance
De quatre toises sans potance.

blößten rechten Fuß gegen das Feuer erhoben. Der Stiefel steht neben ihm am Boden. Unvollständig ist die Darstellung in Nat. Bibl. fr. 1569, wo die Schuhe fehlen, variiert in Nat. Bibl. fr. 1565, wo ein alter Mann an Krücken bei einem Stuhle am Kamine steht. Das Bild ist der Serie der an den großen Kathedralen Frankreichs¹ und in den Kalendarien² sehr beliebten Monatsbilder entnommen, woselbst der Januar oder Februar in der genannten Weise uns gezeigt werden. Wie weit sich das Sujet zurückverfolgen läßt, hat Riegl in seinem tiefgründenden Aufsatz dargetan³. Die eine der von ihm bekannt gegebenen Handschriften, das Martyrologium des Wandalbert von Brüm (Vatican Cod. Reg. 438), etwa dem 10. Jahrhundert angehörig, zeigt den Dezember⁴ schon als einen auf seinen Stock gestützten bärtigen Mann, der den hocherhobenen nackten Fuß am Feuer wärmt. Hier scheint man es jedoch mit dem ersten Auftreten der Darstellung zu tun zu haben; die von Boinet⁵ neuerdings ergänzend behandelte Münch-

¹ Portalgewände von Reims (ähnlich wie in Nat. Bibl. fr. 1565), desgl. Portalgewände von Amiens, Tür von Notre Dame zu Paris, als Fresco in der Kirche von Pritz bei Laval (s. Gélis-Didot et Lafillée, *La Peinture Décorative en France du XI. au XIII. Siècle*).

² Es seien wahllos einige Beispiele genannt, die ich selbst gesehen habe: 13. Jahrhundert: Geneviève 2690 Fol. 1 v^o, 2691 Fol. 4, Brüssel 9961 Fol. 1; Ende des 12. Jahrhunderts; Ars. 1186 Fol. 2 v^o.

³ Alois Riegl, *Die mittelalterliche Kalenderillustration*. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X (1889) 1—74.

⁴ Fol. 27 v^o, bei Riegl auf Tafel 2.

⁵ A. Boinet, *Les Trauvaux des Mois dans un Manuscrit de la Bibliothèque Royale de Munich* im *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1905, S. 161 ff.

ner Handschrift¹ aus dem 9. Jahrhundert zeigt ein sehr verschiedenes Bild.

Hier anschließend, kann auch die Figur des „Liebenden in der Natur“ erwähnt werden, welche auf den Schauseiten der Handschriften von Gruppe VI üblich war. Es ist da zumeist ein junger Mann zwischen zwei Bäumen stehend zu sehen, welcher beide Hände steif erhebt. Höchst wahrscheinlich ist das Modell ebenfalls unter den Kalenderbildern zu suchen, nämlich in der Wiedergabe des April oder Mai, der wohl zumeist einen Strauß in jeder Hand hält, aber auch zwischen zwei Bäumen stehend vorkommt². Läßt sich doch sogar für eine überaus seltene und textlich völlig unberechtigte Auffassung, wie „der Liebende zu Pferd“ (!)³ ein Schema finden⁴.

Papelardie ist nach der Textbeschreibung als Nonne mit Psalter in der Hand⁵ darzustellen, was auch in einigen, wenn auch meist späteren Handschriften, geschieht. Eine ganze Reihe von Codices jedoch⁶ zeigen

¹ Lat. 210 von 818, Salzburger Kopie einer nordfranzösischen Handschrift. Der Januar, der allein als verwandte Darstellung in Frage kommt, kauert am Boden und wärmt sich am Feuer die Hände.

² Notre Dame zu Paris, linkes Hauptportal, desgl. Ars. 10680 Fol. 3 v, Cathedrale von Amiens, Hauptportal.

³ Berlin, Königl. Bibl. Ham. 577 Quart, Fol. 1.

⁴ Berlin, Kupferstichkab. Kalendarium Hs. 47 Fol. 62 (Mai), ebenfalls als Mai in der Kirche zu Pritz bei Laval, s. Gélis-Didot etc.

⁵ Marteau Vers 431 ff.:

Et si fut chaucie et vestue

Tout ainsinc cum fame vendue,

En sa main ung sautier tenoit.

⁶ Wien, Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 4. Nat. Bibl. fr. 1561 Fol. 3 v^o, Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 4 v^o, Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2 v^o, Nat. Bibl. fr. 378 Fol. 14, Nat. Bibl. fr. 1569 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 380 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 800 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 24390 Fol. 4, Nat.

eine Nonne¹, betend vor einem Altar kniend. Hie und da scheint es, als ob die Betende dem Beschauer das Gesicht zuwende, und in Nat. Bibl. fr. 378 dreht sie sich sogar völlig um, indem sie eine Aufmerksamkeit heischende Bewegung macht. In einem Weltspiegel vom Jahre 1373² und in den *Sommes le Roi*³ sind echte und falsche Frömmigkeit (le pécheur — l'ipocrite) einander gegenübergestellt. Die eine der beiden weiblichen Personen ist tief ins Gebet versunken, während die andere sich umschaut und den Zeigefinger, die Aufmerksamkeit auf sich lenkend, erhebt. Also nur ein einziges Mal, in Nat. Bibl. fr. 378, ist das Motiv richtig übernommen. In allen anderen Fällen ist es mißverstanden und entstellt.

Aber nicht nur unter den Schauseiten und den Lasterdarstellungen lassen sich Beziehungen zur sakralen Kunst finden, auch der übrige Text bietet manches derartige.

Wenn sich z. B. *Dieu d'Amour*⁴ oder in einer anderen Handschrift *Raison* in die Lüfte erhebt und nur die Beine am oberen Rande des Bildchens sichtbar bleiben, so denkt man unwillkürlich an Marias Entschwinden auf den Himmelfahrtsdarstellungen des 14. Jahrhunderts⁵.

Bibl. fr. 19156 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 24389 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 4, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 4 v^o, Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 4 v^o.

¹ Auf Nat. Bibl. fr. 1561 Fol. 4 v^o ein Mönch.

² Nat. Bibl. fr. 14939 Fol. 100 v^o.

³ Ars. 6329 Fol. 102 v^o vom Jahre 1311. Nat. Bibl. fr. 1895 Fol. 77. Mazarine 870 Fol. 89 v^o. Nat. Bibl. fr. 938 vom Jahre 1294.

⁴ Nat. Bibl. fr. 24389 Fol. 19 v^o.

⁵ Z. B. Elfenbein Cluny Nr. 1074 oder Nat. Bibl. fr. 155 Fol. 174 (*Bible historié*), Nat. Bibl. fr. 10435 Fol. 54 v^o (*Psalter des 13. Jahr-*

Oder wenn man die in fast allen Handschriften oft zwei- bis dreimal eingeschobenen Miniaturen „Jehan de Meung am Pult“, oder „Guillaume de Lorris am Pult“, welche sich übrigens meist alle gleichen, betrachtet, so wird wohl niemand behaupten wollen, man habe es hier mit den Porträts der Verfasser zu tun. Ja sogar die Zeitgenossen haben es kaum geglaubt. Das sind eben Clichés, welche aus den „Autorenbildern“ der Antike hervorgegangen¹, sich mit geringen Abwandlungen im Mittelalter als Evangelisten erhielten² und im 14. Jahrhundert wahllos für das eine oder das andere verwertet wurden.

Auch die Beilagenbilder, die hier³ unter der Flagge „Nature en sa Forge“ segeln, weisen wir unter die Clichés. Sie haben nicht das geringste mit dem Texte zu tun, welcher Nature ganz persönlich aufgefaßt wissen will⁴,

hunderts). Siehe auch E. Mâle, *L'Art religieux de la Fin du Moyen-Age en France*, 1908, S. 53.

¹ G. Swarzenski, Mittelalterliche Kopien einer antiken medizinischen Bilderhandschrift. *Jahrb. des Kaiserl. Archäolog. Instituts* XVII 49 ff.

Codices e Vaticanis selecti Vol. II Taf. II, IV, VI.

² Trierer Ada-Handschr., Leipzig 1889, Taf. X, XX, XXVI etc., Wien, Hofbibl. Suppl. graece. 50* byzant., 10. Jahrhundert, Fol. 24 v^o, 99 v^o, 159 v^o, 244 v^o. Wien, Hofbibl. Theol. Graec. 240 byzant., 11. Jahrhundert, Fol. 14 v^o, 87 v^o, 136 v^o, 219 v^o. Wien, Hofbibl. Cod. 1244 deutsch, 12. Jahrhundert, Fol. 28 v^o etc.

³ Bibl. Nat. fr. 12593 Fol. 116, Bibl. Nat. fr. 24388 Fol. 102, Bibl. Nat. fr. 1565 Fol. 104 v^o, Wien, Hofbibl. Cod. 2592 fol. 131.

⁴ Marteau Vers 16559:

Nature qui pensoit des choses
Qui sont desouz le ciel encloses,
Dedens sa forge entree estoit,
Où toute s'entente metoit,
A forgier singulieres pieces
Por continuer les espieces.

sind aber sowohl auf Elfenbein¹ als auch in Handschriften aller Art sehr beliebt.

Das Glücksrad, welches römischen Ursprungs ist², der antiken wie frühchristlichen Literatur bekannt war, aber erst im 12. Jahrhundert langsam in die bildende Kunst übergang, soll hier nicht besprochen werden. Es ist von kunsthistorischer³ wie literarischer Seite⁴ eingehend darüber gehandelt worden. Daß es trotz der spärlichen Angaben, welche der Text bietet — *ele (fortune) a une roe qui torne* — in so vielen Handschriften des Rosenromans vorkommt, ist wohl aus der damaligen großen Verbreitung der Darstellung in Handschriften kirchlichen Inhalts, wie hauptsächlich in den vielen Codices der Cité de Dieu⁵, in der fast allen Rosenromanhandschriften angehefteten *Consolatio Philosophiae* des Boethius und auch in mancherlei Profanhandschriften⁶ zu erklären.

Zum Schluß wollen wir noch der beiden „kämpfenden Reiter“ gedenken, die als Darstellung der Schlacht zwischen Karl von Anjou und Manfred in keiner besseren

Siehe z. B. Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 129; Nature, einen Hammer in der Hand, steht vor einem Amboß. Sie schmiedet wohl auch ein Menschlein, so in Brit. Mus. Egerton 881.

¹ Louvre Sammlung Sauvageot Nr. 69.

² Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines II 2, S. 1277.

³ G. Heider, Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst. Mitteil. der k. k. Zentralkommission, 1859, Nr. 5.

⁴ Stanley Lorrain Galpin, *Fortunes wheel in the Roman de la Rose*. Publications of the modern language association of America, Baltimore 1909, S. 332 ff.

⁵ Delaborde, *Les Manuscrits à Peinture de la Cité de Dieu* 1909.

⁶ Roman de Fauvel von 1316. Nat. Bibl. fr. 2195 Fol. 156 v^o. *Les Dits de Watriquet* Ars. 3525 Fol. 159.

Handschrift fehlen dürfen¹. Wir setzen die Ausführungen Julius v. Schlossers zu einem solchen Reiterkampf (Schlacht von Mühldorf) des deutschen Machzor vom Anfang des 14. Jahrhunderts bei D. Kaufmann in Budapest² wörtlich hierher: „Der Albanipsalter bringt in seiner Wortillustration zum ersten Psalm, der den Kampf wider das Böse schildert, zwei gewappnete, gegeneinander anstürmende Ritter. Solche kämpfenden Reiterpaare sind ein ungemein häufiges Motiv in der kirchlichen Skulptur des 12. Jahrhunderts. Schon Bernhard von Clairvaux nennt in seiner berühmten *Philippica* wider die romanische Dekoration auch die *milites pugnantes*“. Hat sich also auch der jüdische Miniator noch im Bannkreise der christlichen Kunst befunden, wieviel einleuchtender ist es also, daß die kaum den Klostermauern entflozene Illumination noch lange die Zeichen ihrer Herkunft an sich trug.

Erst viel später, im Grunde eigentlich erst mit dem 15. Jahrhundert, tritt eine durchgreifende Wandlung ein. Die Laster werden nicht mehr in Aktion dargestellt, wie es die Kathedralskulptur des 13. Jahrhunderts gelehrt hatte. Félonie läßt ab, den jungen Mann zu treten, Avarice und Couvoitise wühlen nicht mehr in ihren Geldkisten, Vieillesse wird vom warmen Feuer weggeholt und Papelardie behält wohl ihren Psalter, doch kniet sie nicht mehr vor dem Altar. Wie der Text

¹ Wien, Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 48. Nat. Bibl. fr. 12595 Fol. 50 v^o, Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 45 v^o, Nat. Bibl. fr. 1565 Fol. 43 v^o, Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 48 v, Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 116, Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 53.

² Die Haggadah von Sarajewo von D. H. Müller und J. v. Schlosser, 1898, Taf. VII S. 235.

es vorschreibt, werden die häßlichen Geschöpfe jetzt in Nischen gestellt. Da stehen oder sitzen sie gelangweilt herum und versuchen, in wütend verzerrten Gesichtern ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen¹. Auch sonst tritt dann immer mehr eigene, frische Anschauung an die Stelle des traditionell Übernommenen, wenn auch noch lange gewisse Überbleibsel mitgeschleppt werden.

¹ Nat. Bibl. fr. 24392, 380, 12595, 19153, 805, 12596; Brit. Mus. Egerton 1069, 2022; Brit. Mus. Harley 4425; Arras 897 etc.