Die Illustration des Rosenromans

Kuhn, Alfred

Freiburg im Breisgau, 1911

DIE ILLUSTRATION DES ROSEN-ROMANS

ALFRED KUHN

Sh. Rettel mit herzlichen Grüße überreicht.
d. V.

Die Illustration des Rosenromans

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
bei der hohen philosophischen
Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau

eingereicht von

Alfred Kuhn
aus Mannheim

Freiburg im Breisgau
C. A. Wagners Hof- und Universitätsbuchdruckerei
1911

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkung.

Vorliegende Arbeit bildet einen Teil des gleichnamigen Aufsatzes, welcher im Laufe des Jahres 1912 mit etwa hundert Abbildungen ausgestattet im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien erscheinen wird.

Was die Bezeichnung der Handschriften betrifft, so ist die von Graf Vitzthum (Die Pariser Miniaturmalerei, bei Quelle & Meyer 1907) angewandte Art befolgt. Die nur mit dem Ortsnamen und ihrer Bibliotheksnummer bezeichnete Hs. befindet sich in der einzigen oder wichtigsten Bibliothek der Stadt: so Arras 897 = Arras. Bibliothèque de la Ville Ms. 897 oder Oxford Douce 195 = Oxford. Bodleian Library Douce Manuscript No. 195.

Nat. Bibl. fr. 19154 = Paris Bibl. Nationale Ms. français 19154, Ars. 3339 = Paris Bibliothèque de l'Arsenal Ms. 3339.

Im übrigen sei auf das Handschriftenverzeichnis im Anhang verwiesen.

Einleitung.

Paris und seine Kunst im 13. Jahrhundert.

Erst mit der Regierung Philipps des Schönen (1285 bis 1314) scheint Paris aus dem Prozesse langsamer Entwicklung herauszuwachsen, welcher über ein Jahrhundert gedauert hatte. War es doch vor den Tagen Philipp Augusts nichts anderes gewesen als eine einfache Provinzstadt. Zwischen dem rechten Seineufer, ehemals eine zusammenhanglose Ansammlung befestigter Bauten, dem linken Ufer mit seinem planlosen Straßengewirr und der dazwischen liegenden Insel ist eine Verbindung hergestellt. Man unterscheidet jetzt drei große Quartiere: rechts der Seine „le quartier d'outre Grand Pont", später „la ville" genannt, der Sitz des reichen Bürgertums. Da befanden sich der Louvre (in seiner alten Form), daneben das Palais du Petit Bourbon, das Hôtel der Grafen d'Alençon, weiter östlich das Hôtel de Nesle; da standen die großen Verkaufshallen neben dem Friedhof von St. Innocent und eine große Menge Kirchen und Spitäler. Links der Seine, „le quartier d'outre Petit Pont" genannt, später „pays latin" geheißen, war der Sitz der Universität, welche sich aus den Collèges schon deutlich zu formieren begann, der Bernhardiner, der Frères Mineurs, der Jacobiner und einer Reihe von Kirchen. Der Hauptsitz der Geistlichkeit aber war die Cité. Da erhoben sich die gewaltigen Mauern der eben vollendeten Notre Dame, da stand die Sainte Chapelle, welche 1248 durch

ein kräftig aufblühendes Glasmaleratelier ihren Fensterschmuck erhalten hatte, da lagen St. Michel, St. Barthélemy, St. Denis de la Chartre, Ste. Marie, St. Agnan, St. Denis du Pas usw., und am Flusse neben dem Hostel Dieu dehnte sich der Erzbischöfliche Palast aus. Vier große Straßen, deren säuberliche Pflasterung nach dem unbeschreiblichen Schmutze der voraufgegangenen Zeit als Segen empfunden wurde, durchzogen die Stadt, welche eine neue, unter der Regierung Philipps des Schönen hergestellte Umwallung weit um das Doppelte in ihrer Oberfläche vergrößerte. Die 1292 gelegentlich der Kopfsteuer vorgenommene Zählung ergab 15 200 Zahlungsfähige und einen Ertrag von £ 12 218, S. 14 sh.[1]. Im Jahre 1313 nahm Philipp in Gegenwart des Königs von England eine Revue aller waffenfähigen Pariser ab, welche nach übereinstimmender Mitteilung des Jean de Saint Victor und Godefroys[2] die Zahl 50 000 ergab. Überlegt man nun, daß bei der ersten Zahl weder Adel und Geistlichkeit noch Studenten und Arme inbegriffen sind, und bei der zweiten weder Greise und Frauen, noch Kinder und Krüppel, so wird man die Zahl 215 861, welche Géraud nach komplizierten Rechnungen erhält[3], nicht zu hoch finden. Scheint doch die Parade dem englischen König nicht wenig imponiert zu haben[4].

Die obengenannte Steuerrolle von 1292, welche überhaupt in ihrer musterhaften Ausgabe von Géraud eine

[1] Géraud, Paris sous Philippe le Bel d'après des Documents originaux, contenant le Rôle de la Taille. Paris 1837 (Coll. de Doc. inéd. sur l'histoire de France).

[2] Godefroy, Chronique métrique de Paris, ed. Buchon 1827, S. 195.

[3] Géraud, Paris sous Philippe, 6. Bd., S. 478.

[4] Godefroy S. 194.

der vorzüglichsten Quellen für die Kenntnis des mittelalterlichen Paris ist, zeigt neben regem Gewerbefleiß schon mannigfache künstlerische Bestrebungen. Da gibt es 116 Goldschmiede, 24 ymagiers, worunter Maler und Bildhauer zu verstehen sind, da die 33 peintres wohl nur Handwerker waren, 13 enlumineurs, 24 escrivains, 19 parcheminiers, 8 libraires und 5 esmailleeurs. Dies bestätigen die begeisterten Ausführungen des Jean de Jaudun, der in seinem 1323 verfaßten Tractatus de laudibus Parisius[1] sich folgendermaßen ausläßt: „In Paris trifft man sehr geschickte Künstler, sowohl was die Skulptur betrifft, als auch die Malerei und die Reliefbildnerei . . . Außerdem vorzügliche Ciseleure von Vasen aus Gold, Silber, Zinn und Kupfer, welche sich auf dem Grand Pont und an vielen andern Orten befinden, je nachdem es einem jeden gefällt, und welche in harmonischem Takt den Hammer auf den Ambos klingen lassen. Dann gibt es auch noch die Pergamentarier, die Schreiber, die Illuminatoren und die Buchbinder, welche mit um so größerer Hingebung daran arbeiten, die Werke der Wissenschaft damit zu schmücken, deren Diener sie sind, da sie sehen, wie der Strom menschlicher Erkenntnis immer mächtiger aus diesen unerschöpflichen Quellen alles Guten sich ergießt.“

Die aufblühende Universität hatte die Verbürgerlichung dieser Tätigkeiten herbeigeführt, welche das ganze Mittelalter hindurch die vornehmsten und von den Großen der Kirche immer wieder gewünschten Obliegenheiten der Klosterbrüder gewesen waren. Durch das von der Universität versprochene Privileg der Clericatur angezogen,

[1] Le Roux de Lincy et Tisserand. Paris et ses Historiens. Paris 1867 (Hist. Gén. de Paris. Coll. des Doc., S. 52).

siedelten sich alle jene in ihrer Nähe an, welche zum Buchgewerbe in Beziehung standen. Die Umgegend der Porte St. Denis wurde ihr Quartier. Da lag die rue des Notaires et Escripvains[1], heute rue de la Parcheminerie, die rue Bourc de Brie[2], Ende des 14. Jahrhunderts rue des Enlumineurs[3] genannt, und die rue des Parcheminiers, welche wahrscheinlich einen Teil der rue des Notaires bildete. Dort wohnten sie denn eng beisammen bei geringem Verdienst[4] unter dem Druck schwerer Verantwortung und strengster Aufsicht von seiten der Universität. Denn auf den Pergamentmärkten in der großen Halle der Mathurins und in Saint-Lazare begann diese schon, wo vier von der Universität vereidigte Pergamentarier den Verkauf überwachten. An niemanden durfte vor Ablauf der ersten 24 Stunden, bevor die Universität, die Beauftragten des Königs und die des Erzbischofs von Paris ihren Bedarf gedeckt hatten, auch nur das geringste verkauft werden. Und auch dann hörte die Kontrolle nicht auf, bis die Handschriften nach zahllosen obrigkeitlichen Prüfungen endlich in der Auslage des Buchhändlers lagen, der auch seinerseits wieder durch strenge Gesetze der Universität verpflichtet war[5].

Dafür genossen auch die Schreiber und Illuminatoren von Paris einen europäischen Ruf.

---

[1] Le Roux de Lincy et Tisserand, S. 176 Anm. 11.

[2] Daselbst S. 177 Anm. 2.

[3] Daselbst S. 177 Anm. 3.

[4] Delisle, Le Cabinet des Manuscrits. I 491. — Durrieu-Berger, Mém. de la Soc. des Antiqu. de France, 1893, S. 29.

[5] Victor le Clerc, Discours sur l'état des lettres en France au XIV. Siècle, Paris 1863 S. 300 (Hist. litt. de France). — Du Boulay, Historia Universitatis Parisiensis. Parisiis 1665—1673 III 418. Statum de librariis, Act v. 1275.

E l'onor di quell'arte
Che alluminare chiamata e in Parisi[1].

heißen die vielzitierten Verse Dantes, und Guillebert von Metz nennt unter den hervorragendsten Persönlichkeiten des Paris von 1400 nicht ohne Stolz Gobert, le souverain escripvain, qui composa l'art d'escripre et de taillier plumes et ses disciples qui par leur bien escripre furent retenus des princes, comme le jeunne Flamel du duc de Berry, Sicart du roy Richart d'Engleterre, Guillemin du grand maistre de Rodes, Grespy du duc d'Orléans, Perrin de l'empereur Sigemundus de Rome[2]. Als ihren Richter erkannten sie nur den Präfekten von Paris an, der ihnen ihre Abgabenprivilegien garantierte[3]. Bei den großen Festen der Universität versammelten sie sich in der Kirche der Mathurins und nahmen unter der Fahne ihres Schutzpatrons Saint Jacques devant la Porte latine im allgemeinen Zuge der Wissenschaft Platz. Trotzdem wäre die Ansicht falsch, daß die völlige Laisierung des Buchgewerbes am Ende des 13. Jahrhunderts schon vollzogen gewesen sei. Man wird um diese Zeit noch mit einem sehr beträchtlichen Kontingent von klösterlichen Schreibern rechnen müssen. Wie wäre denn auch sonst die Differenz zu verstehen, welche zwischen den 24 escrivains der rôle von 1295 und den soixante mille escripvains liegt, von denen Guillebert von Metz anno 1434 spricht[4], selbst wenn wir dem lobesfrohen Manne einige Tausend zu gut rechnen.

---

[1] Scartazzini, Purgat. XI, V. 80.

[2] Guillebert de Metz, Description de la ville de Paris (Paris et ses historiens), S. 84.

[3] Paris et ses historiens, S. 451.

[4] Paris et ses historiens, S. 232.

Zwischen den beiden genannten Daten liegt denn auch die Hauptentwicklung der Pariser Miniaturmalerei, das allmähliche Sichlösen von klösterlicher Tradition, die langsame Eroberung einer Wirklichkeitsdarstellung im eigentlichen Sinne des Wortes. Solange das Buchgewerbe ausschließlich auf die Klöster beschränkt war, sind lokale Stile die Folge. Die Tradition ist intern. Sie überliefert von Generation zu Generation mit einer vorzüglichen, soliden Technik feststehende Sujets und Formen. Die Nachfrage bleibt verhältnismäßig gering, denn das Buch ist der Luxus der Großen. Somit ist die Ausführung tadellos. Das 14. Jahrhundert sieht mit der emporblühenden Universität und dem steigenden, bürgerlichen Wohlstand die wachsende Menge der Laienschreiber und Miniatoren. Die klösterliche Tradition verliert sich. Die Nachfrage wird größer und verlangt eine schnelle sowie billige Produktion; die Qualität läßt nach.

Das junge Paris, welches schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die höchste Blüte der Miniaturmalerei in seinen Mauern barg, begann im 14. Jahrhundert seine Anziehungskraft mächtig zu entfalten. Scharenweise scheinen in dieser Zeit die Künstler vom Norden und von England her zugewandert zu sein. Unter den 28 Buchhändlern, welche am 26. September 1323 der Universität bei den Mathurins den Eid leisteten[1], kommen Namen vor wie Joanne Britone (Jean Breton), Thoma Normano (Thomas Normand), Gaufrido Britone (Geoffroi Breton), Guillelmo le Grand de vico nucum Anglico, Joanne, dicto de Guyuendale Anglico, Nicolas de Scotia (Nicolas d'Ecosse), Joanne Britone Juvenis,

[1] Boulay, Hist. Univ. Paris, 1665—1667, IV 204.

Gaufrido, dicto le Normand, Thoma de Wymondtkold Anglico. Die Liste der am 6. Oktober 1342[1] Schwörenden zeigt dasselbe Bild. Da scheint sich eine womöglich noch gemischtere Gesellschaft zusammengefunden zu haben. Durrieu[2] hat auf Grund des Cartulariums die Zahl der genannten englischen Namen noch vermehren können, aber er hat trotzdem eine Beeinflussung der Pariser Miniaturmalerei durch diese fremden Elemente nicht zulassen wollen; er beruhigte sich mit der Annahme, daß in Paris ansässige Engländer die Schreiber waren, daß jedoch die malerische Ausstattung Künstlern der Ile de France vorbehalten worden sei. Vitztum[3] wiederum hätte gerne Paris allen Glanz genommen, um ihn dem Norden zu verleihen. Es ist hier nicht der Ort, diesen allgemeineren Fragen näherzutreten. Einiges scheint aus den Handschriften des Rosenromans hervorzugehen[4].

---

[1] Boulay, Hist. Univ. Paris, 1665—1667, IV 279.

[2] Un siècle de l'histoire de la miniature parisienne à partir du règne de Saint Louis. Journal des Savants 1909, S. 18.

[3] Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, 1907.

[4] Der Rosenroman wurde um 1230 von dem wahrscheinlich aus Orleans stammenden Guillaume de Lorris begonnen. 4270 Verse stammen von ihm; sie sind das Werk eines wirklichen Dichters, voll von Stellen feinster künstlerischer Empfindung. Aus unbekannten Gründen blieben sie Fragment und wurden, wie eine Stelle im Texte besagt, „nach mehr als vierzig Jahren" von Jean de Meung vollendet. Dieser etwa 22 000 Verse umfassende Schluß ist das Produkt eines Pariser Gelehrten, welcher mit viel Eitelkeit und Behagen seine Lesefrüchte vor dem aufhorchenden Laienpublikum auskramt.

Die Handschriften.

Aus der Zeit des ersten Teiles, also aus dem Zeitraum vor 1370, ist uns kein illustrierter Rosenroman erhalten. Die ältesten Manuskripte entstammen den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts. Zuerst ist hier Nat. Bibl. fr. 1559 zu nennen, ein Exemplar von ausgesprochen nordfranzösischem Charakter mit 18 Miniaturen ungleicher Güte. Einzelne zeigen eine feine Federzeichnung der Gesichter mit hochspringenden Brauen und zierlich sich ringelndem Haar. Noch besteht völliger Irrealismus der Farbe. Rosa und blaue Bäume sind die Regel. Nat. Bibl. fr. 378 enthält 28 kleine, vorzügliche Miniaturen, auf denen dunkelpurpur und blau beliebt sind. Die graziösen Figuren zeigen einen delikaten Zeichenstil und könnten vielleicht in Paris entstanden sein. Auch Ars. 5210 gehört dahin, wenn es auch minderwertige Fabrikarbeit einer späteren Zeit ist. Nach dem Norden und in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehören Nat. Bibl. fr. 1561, eine nicht ganz vollständige, etwas durcheinander geheftete Handschrift mit 23 Miniaturen, Rosenthal Cod. A mit 22 Miniaturen, nicht ganz so früh anzusetzen, und Brit. Mus. Royal 19 B XIII (s. Tafel I). Diese schöne Handschrift, welche sich schon Ende des 14. Jahrhunderts in England befand[1], enthält 4 große und 22 kleine Miniaturen. Die entschieden ge-

[1] Ward, Cat. of Romances.

führte blaue Umrahmung der ersten Textseite mit den Drolesken, die zum Teil sehr langen, überschlanken Figuren mit den feingezeichneten dreieckigen Brauen, den roten Flecken auf Wange und Mund und die hellbeleuchteten, starkmodellierten Faltenberge weisen auf den Norden und auf die englische Einflußsphäre am Kanal. Ebenfalls nach dem Norden, „an das Grenzgebiet von Paris und Flandern“[1] ist die prachtvolle vatikanische Handschrift Urb. 376 zu setzen. Typisch nordisch sind die einfarbigen blauen und roten Hintergründe mit den weißen Dreipunkten und den goldenen Kugeln, die spitzstachligen, scharfschnellenden Ranken der Initialen, die Vorliebe für leichte, hochstrebende Architekturbögen über den Miniaturen, für kunstvolle Schlingungen beim Rosenstrauch und die gerollten Zylinderfalten an den Gewändern der Personen[2].

Die erste Textseite[3] all dieser genannten Handschriften, welche wir zu Gruppe I zusammenfassen wollen, zeigt den Liebenden auf seinem mit dem Kopfende nach

---

[1] Ich verdanke diesen Hinweis der Güte des Grafen Vitzthum. Er setzt die Handschrift in die von ihm aufgestellte Gruppe der Sainte Benoîte des Berliner Kabinetts (Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, 1907, S. 147.)

[2] Der Kopist nennt sich am Ende Bertaud d'Aehi (ein Dorf im Bezirke Beauvais); siehe E. Langlois, Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et des autres Bibliothèques XXX 295 Anm. 1. In diese Gegend weist auch der Dialekt der Anmerkungen für den Miniator am Rande.

[3] Zum Vergleiche der einzelnen Handschriften untereinander greifen wir aus später zu erörternden Gründen die erste Textseite eines jeden Codex heraus, welche, wenn dieser überhaupt illustriert ist, immer eine besonders reiche Ausstattung aufweist. Wir nennen sie kurz die Schauseite und verwenden in diesem Abschnitte die Worte Handschrift und Schauseite gleichbedeutend.

links gestellten Lager ruhend, das Haupt auf die rechte Hand gestützt. Zu Füßen des Bettes, hinter welchem der Rosenstrauch hervorwächst, steht Dangier, ein bärtiger Mann mit einer Keule im Arm. Die Anwesenheit eines solchen Unholdes wird an dieser Stelle, im Eingange der Dichtung, in keiner Weise erklärt. Erst mit Vers 3020[1] tritt er auf. Auch im weiteren Verlaufe des Gedichtes läßt sich keine Textstelle ausfindig machen, welche auf die beschriebene Situation Bezug haben könnte.

Der Sinn des Bildes ist somit ein symbolischer. Die Rose, das Ziel des Liebenden, und Dangier, sein grimmiger Feind, werden in den Eingang des Romans gestellt, gleichsam um den Leser sofort mit den Grundakkorden der Dichtung zu empfangen. Der Liebende wird schlafend gegeben, um anzudeuten, daß es sich um die Erzählung eines Traumes handelt. Besieht man die Miniaturen genauer, so entdeckt man auf fr. 1564 und ebenso auf fr. 24390 fol. 1 einen spitzen Judenhut auf dem Kopfe Dangiers. Eigentlich hätte es dessen gar nicht bedurft, denn die Ähnlichkeit der Szene mit dem im 13. und noch im 14. Jahrhundert üblichen Schema der Geburt Christi ist schlagend. Hier wie dort haben wir das von links nach rechts orientierte Lager, hier wie dort die Gestalt darauf in dem seit der Antike traditionellen Schlafschema gelagert, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, oder den Arm unters Haupt geschoben. Zu Füßen oder auch hinter dem Bett steht Dangier-Joseph, in der Linken seinen Stock oder eine Keule, die Rechte redend oder hinweisend erhoben. Das Kindchen im Hintergrunde fehlt natürlich. An seine

[1] Ausgabe des Roman de la Rose von Marteau. Orléans, 1870—80. 5 Bde.

Stelle ist der Rosenstrauch getreten, dessen stark stilisierte Zweige lebhaft an die Wurzel Jesse erinnern, welche auf den Darstellungen vom Stammbaum Christi aus Jesses Schoß emporwuchs, oft jedoch auch hinter sein Lager versetzt ward.

Es hat sich somit ergeben, daß die ersten erhaltenen Handschriften des Rosenromans im Norden Frankreichs Ende des 13. Jahrhunderts illuminiert worden sind, und daß man bei der Herstellung der Schauseite nicht, was das Nächstliegende gewesen wäre, die Dinge nach den Worten des Textes dargestellt hat, sondern daß man, noch ganz in der symbolisierenden Gepflogenheit des 13. Jahrhunderts befangen, eine tiefsinnige Formel erfand, der man in klösterlicher Tradition zum Überfluß noch ein sakrales Schema unterlegte.

Noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden sich Überreste dieser symbolischen Darstellungsweise. Die Handschriften Montpellier Bibl. Universitaire 246 und Chantilly 1480, etwa um 1350 entstanden, und die letzterer nahe stehende Nat. Bibl. fr. 1567 aus nicht viel späterer Zeit legen davon Zeugnis ab. Beide letztgenannten Handschriften sind übrigens unzweifelhaft von niederländischen Händen illuminiert. Man beachte auf beiden die breite, höchst farbige Faktur der Dornblattranken auf den Rändern, zwischen denen ebenso breit und farbig hingesetzte Störche und Personen sich finden, oder die blauen Architekturbögen mit den goldenen Türmchen über der Miniatur von Chantilly 1480. Unter diesen Architekturbögen vor einem lachsfarbigen, goldquadrierten Hintergrund, welcher durch eingezeichnete

Adler und Löwen geschmückt ist, ruht links der Liebende unter goldbesäter, blauer Decke. Ein grün und zinnoberrot gestreifter Vorhang ist hinter dem Lager aufgehängt. Rechts sitzt Dangier auf einer zinnoberroten Truhe, die Keule in der Hand. Völlig ins Reindekorative verliert sich die Schauseite der andern erwähnten Handschrift, welche noch weitere 73 Miniaturen mit zierlichen, in zinnober, hellblau und moosgrün gekleidete Figuren enthält. Da sitzen links und rechts vom Lager des Liebenden unter schlanktürmigen Baldachinen Dieu d'Amour mit Flügel und Krone und Dangier mit der Keule. Ersterer hätte natürlich so wenig wie letzterer etwas im Eingange der Handschrift zu suchen; sie erfüllen eben beide, rein dekorativ verwandt, ihre symbolische Funktion.

Auch die zweite Gruppe hat im Norden ihren Ursprung. Es ist die Gruppe, welche den Liebesgarten mit den Lasterbildern zum Hauptgegenstand der Schauseite macht. Tournai C. I leitet sie ein. Hier zum erstenmal scheinen wir in der Lage zu sein, die picardisch geschriebene Handschrift näher lokalisieren zu können. Sie ist am Explicit mit 1330 datiert und nach E. Langlois[1] in Tournai oder zum mindesten von einem Tournaisier geschrieben. Auch das Wappen auf der Schauseite weist dahin[2]. Was den Stil der Miniaturen betrifft, so ist hinsichtlich der ersten Seite nichts gegen die Lokalisierung einzuwenden. Die ungemein graziösen, mit spitzer Feder gezeichneten Figuren, die kunstvoll

[1] E. Langlois, Gui de Mori et le Roman de la Rose. Bibl. de l'Ecole des Chartes, 1907, S. 4 (zitiert nach dem Sonderabdruck).

[2] Es sind die Zeichen einer jüngeren Linie der Pouret aus Tournai.

sich windende Linie des Gewandsaumes, die zylinderartigen Rollfalten und überhaupt die ganze kühle, aller malerischen Behandlung abholde Zeichenweise lassen an den Norden denken. Anders steht es mit einer Reihe der übrigen 30 Miniaturen. Die weichfallenden Stoffe mit den hellen Faltenrücken, den rosa und blaugrauen Tönen erinnern stark an die Werke der Pucelleschen Schule, wie auch die in unsern Handschriften einzig dastehende Art des Verlegens der Handlung auf den Blattrand Erinnerungen etwa an das Brevier von Belleville wachruft.

Unter der die Hälfte der Schreibfläche einnehmenden Miniatur, auf welcher die drei Vorderseiten des Gartens mit den Bildern der Laster zu sehen sind, denen der Liebende sich nähert, ist eine kleine, unabhängige Initialminiatur mit „Der Dichter am Pult“ angebracht.

Meaux 52 aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wohl ebenfalls im Norden entstanden, hat die Gartenmauer sehr niedrig angelegt, um darin den Liebenden an der Quelle des Narcissus zeigen zu können, und muß deshalb die Lasterbilder getrennt vorführen. Auch Brit. Mus. Egerton 1069, obwohl sehr viel später, schon im 15. Jahrhundert entstanden, gehört hierher. Während der Jüngling vor der Quelle lagert, lauert Dangier hinter einem Baume. Hier wie in Meaux enthält die unabhängige kleine Initialenminiatur das Bild des schlafenden Liebenden auf seinem Lager. Chantilly 606, ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehörig, stellt im Garten die Karole dar; ein junges Paar tanzt zum Spiele eines Geigers und eines Dudelsackbläsers. Völlig getrennt von diesem Bilde ist die Lagerstatt mit dem schlafenden Jüngling gemalt. Nat. Bibl. fr. 19137 endlich, ein

schönes niederländisches Produkt des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts, läßt den schlafenden Liebenden weg und stellt dafür die ganze Karole dar: Ein Kreis fröhlicher Männer und Frauen tanzt um Dieu d'Amour herum. Im Vordergrunde sieht man den Liebenden in die Quelle des Narcissus blicken.

Die dritte Gruppe wird durch Nat. Bibl. fr. 24391 eingeleitet, einer schlechten Pariser Arbeit aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Beide bisher behandelten nordfranzösischen Gruppen werden als Vorbilder benützt. Aus Gruppe I entlehnt man den Liebenden auf seinem Lager, zu Füßen Dangier. Der Unhold hat hier seine Waffe verloren und muß sich mit einem kargen Plätzchen am Rande der Miniatur begnügen. Aus Gruppe II übernimmt man den Liebesgarten. Unbekümmert bildet man beide Miniaturen nebeneinander ab. Im Garten ist noch Oyseuse zu erblicken, den Spiegel in der Linken, sich mit einem breiten Doppelkamme das Haar ordnend[1]. Auch hier ist Symbolik mit im Spiele, tritt doch die Dargestellte erst mit Vers 531 in die Handlung ein. Aber sie ist die Pförtnerin des Gartens und deshalb hier noch eingefügt. Nun spricht der Text mit keinem Worte von der Gebärde des Haarkämmens, welche sich übereinstimmend auf vielen Miniaturen findet, sondern es ist nur von einem Kamm die Rede, der in ihrem goldenen Haar befestigt ist. Kurzum, die Gestalt hat sich der Miniator auch nicht erfunden; sie läßt sich schon auf der aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammenden Westrose von Notre Dame in Paris als Luxuria nachweisen, genau in der gleichen Stellung, wie auf Nat.

[1] Auf Arsenal 3338 hat sie einen Schlüssel statt des Kammes in der Hand.

Bibl. fr. 24390 und 24391[1]. Auch in der Buchmalerei tritt uns die Gestalt in einer von 1276 datierten Handschrift der Bibliothek Sainte Geneviève[2] entgegen, mit der Beischrift versehen: Radix Luxuriae. Brit. Mus. Stowe 947 ist der besprochenen Handschrift sehr ähnlich. Dangier ist nun ganz verschwunden. Er fehlt auch auf dem Münchner Cod. Gall. 19, einer guten Handschrift mit 18 Miniaturen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (s. Tafel II); Nat. Bibl. fr. 24390 wiederum stellt davon die getreue Kopie dar. Dangier ist hier jedoch wieder aufgenommen, aber man erklärt ihn jetzt anders. Man hat ihn in die andere Miniatur hinübergenommen und ihn als Wächter vor eine einzig für ihn (in den Münchner Cod. Gall. 19) hinein konstruierte (!) Gartentür gestellt. Beide Handschriften gehören in die große Stilgruppe der Bible Hystoriau (Ars. 5059), von der Vitzthum[3] gesagt hat: „In ihr tritt der spezifisch Pariser Charakter deutlich zu Tage.“ Es liegt kein Grund

[1] Jourdain et Duval (Le grand Portail de la Cathédrale d'Amiens; Bulletin Monumental 1845. XI. Les Vertues et les Vices, S. 430 ff.) halten die Gestalt für die Ungerechtigkeit, dagegen hat sie Ad. Duchalais (Etude sur l'Iconographie du Moyen-Age, Bibl. de l'Ecole des Chartes 1849, V. Serie 2, S. 31 ff.) auf Grund von Les deux Livres de Fauvel, Nat. Bibl. fr. 146, wo auf Fol. 12 eine sitzende Frau mit Spiegel abgebildet ist und darüber die Verse:

Les Fauvels à dextra partie
Se siest charnalité sa mie,

und auf Grund der Somme des Vertues, Nat. Bibl. anc. Fonds 7018, wo die Darstellung einer Frau mit Spiegel noch mit der Beischrift versehen ist: Le sixième chef de la Beste est Luxure, Luxuria benannt.

[2] Mélanges scientifiques, philosophiques et poétiques, Ms. 2200, Fol. 166. In dieser Handschrift fand E. Mâle (L'Art religieux du XIII. Siècle, S. 135) die Richtigkeit der Benennung Luxuria.

[3] Die Pariser Miniaturmalerei S. 173.

vor, was unsere Handschrift betrifft, dieser Ansicht zu widersprechen. Mazarine 3873, Brüssel Kgl. Bibl. 9576 und Nat. Bibl. fr. 802, alle drei um die Mitte des 14. Jahrhunderts und auch wohl in Paris entstanden, ziehen die beiden Bilder in eins zusammen, so daß nun, nach Wegnahme der trennenden Leiste, die Gartenmauer hart an das Fußende des Bettes stößt. Dangier steht bewachend dazwischen. Ebenfalls nach Paris gehört eine minderwertige Handschrift Nat. Bibl. fr. 1575 mit 28 Miniaturen. Dangier hat noch seinen Platz am Fußende des Bettes inne. Er steht vor dem Tore eines Turmes, welcher zu der sich hinter dem Bette entlangziehenden Mauer des Liebesgartens gehört. Im Innern ist Oyseuse zu bemerken. Fast die nämliche Anordnung hat die vatikanische Handschrift Reg. 1522. Oyseuse ist weggefallen, dafür sind jedoch die Lasterbilder auf der Mauer abgebildet, wie der Text es vorschreibt. Der Stil ist typisch pariserisch: Überaus malerische Behandlung der grauen Decke auf dem Lager des Liebenden und reich ondulierender Faltenwurf. Einige Miniaturen des übrigen Textes stammen von einem zurückgebliebenen Nordfranzosen, der noch ganz in scharfen Faltenbrüchen und roten Wangenflecklein befangen ist. Endlich könnte man noch Nat. Bibl. fr. 380, die prachtvolle Handschrift des Herzogs von Berry[1], hier einordnen. Sie enthält 46 Miniaturen von zum Teil hervorragender Qualität und ist um 1400 in Paris entstanden. Der

[1] Nat. Bibl. fr. 380. Auf dem Vorsatzblatt ist zu lesen: Le Romant de la Rose. Est a Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bouloigne et d'Auvergne, Flamel. — Auf Fol. 160: Ce livre est au duc de Berry Jehan.

Faltenwurf und hauptsächlich die völlig reine Art des Dornblattes schließen jeden Gedanken an die Niederlande aus, ist doch sogar der Rosenstrauch hinter dem Bette des Liebenden eine graziös sich windende Dornblattranke. Dargestellt ist, wie üblich, der Liebende auf seinem Lager unter blauer Decke. An seine Füße stößt die Mauer des Gartens. Alle andern Nebenfiguren sind weggefallen. Die Nachwirkung des symbolischen Gedankens ist trotz der späten Zeit unleugbar.

In diesem Zusammenhang, wenn auch nur lose angegliedert, sollen noch zwei Handschriften erwähnt werden: Ars. 3338 und Rosenthal Cod. C. Beide mögen in der Mitte des 14. Jahrhunderts in einem nordfranzösisch beeinflußten Atelier von Paris entstanden sein. Die Umrahmung der Schauseite mit den schwerfälligen Dornblättern und den Medaillons mit den Köpfen lassen so etwas vermuten. Dreiviertel des Blattes nimmt eine große Miniatur ein, welche ihrerseits wiederum horizontal geteilt ist. Oben befindet sich links das Lager mit dem schlafenden Jüngling, anstoßend die Mauer des Gartens, worin Oyseuse sichtbar ist, unten nochmals die Mauer des Liebesgartens, jedoch mit den Lasterbildern geschmückt. Dangier hält, die Keule in der Hand, Wache davor. Beide Handschriften stehen in direkter Verwandtschaft miteinander. Die Rosenthalsche jedoch ist qualitativ besser und auch im Gegensatz zur Arsenalhandschrift gut erhalten.

Was geht aus diesen Gruppen hervor? Ende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts beginnt man auch in Paris die Handschriften des Rosenromans zu illustrieren. Zugewanderte nordfranzösische Künstler werden die Anregung geboten haben,

denn eine zuerst sklavische Benutzung nordfranzösischer Vorbilder ist augenfällig. Erst allmählich treten selbständige Ideen an ihre Stelle. Das symbolische Prinzip wird beibehalten. Die Qualität der Handschriften läßt nach.

Durch Weglassung von Dangier ist aus Gruppe I eine weitere entstanden, welche als Gruppe IV hier Platz finden möge. Nicht weniger als 32 Handschriften sind zu nennen, wenn auch zumeist minderer Qualität und deshalb summarisch zu behandeln. Als älteste wird man das Dijoner Exemplar (Nr. 526) zu bezeichnen haben. Es gehört dem Ende des 13. Jahrhunderts an und ist von einem picardischen Kopisten geschrieben[1]. Vor einfarbigem, blauem Grund, welcher in der für nordfranzösische Manuskripte so typischen Weise mit weißen Punkten besät ist, liegt der Jüngling, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Er trägt mattrosa Gewand mit stahlblauen Ärmeln und grauem Pelzwerk. Die exakte Zeichenweise entspricht völlig den Gepflogenheiten des Nordens.

Dasselbe gilt von der reizvollen Londoner Handschrift Royal 20 A. XVII. Auch sie ist picardischen Dialektes und, wenn auch etwas später, im Norden gefertigt. Die spitztürmige, in den Farben blau, rot und grün bemalte Architektur über dem grüngekleideten Schläfer, die oft sehr kleinen Figürchen im übrigen Text, welche zinnoberrote, grüngefütterte Mäntel mit weißgeränderten Rollfaltensäumen tragen, weisen noch etwas mehr nach dem Nordosten. Man möchte an Maestrich[2]

---

[1] E. Langlois, Quelques œuvres de Richard de Fournival. Bibl. de l'Ecole des Chartes, 1904, S. 101 ff.

[2] Vgl. Vitzthum S. 133.

denken. Vielleicht auch dem Norden entstammt Ars. 2988, eine Handschrift mit 62 Miniaturen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von ganz guter Qualität. Von Nat. Bibl. fr. 19154 läßt sich dies nicht sagen. Man hat es wohl mit einer schlechten Pariser Kopie der vorgenannten Handschrift zu tun. Solche minderwertige Fabrikware der Hauptstadt aus der Mitte des Jahrhunderts sind auch Berlin Ham. 577 Quart, Cambridge S. Johns Coll. G. 5, Nat. Bibl. fr. 1566 von 1351, Oxford Add. I. A 22, Riccardiana 2755, Draguignan 17, Lyon Bibl. de la Ville 763. In letzterem ist aus unersichtlichen Gründen vor den schlummernden Liebenden ein Gitter gemalt. Besser ist die ebenfalls pariserische Handschrift Nat. Bibl. fr. 1558, die 23 Miniaturen enthält. Zwei das Lager flankierende Türme stellen das Haus des Liebenden dar. Diese sowohl als der Rosenstrauch sind mehr dekorativ aufgefaßt. Aus Nordfrankreich[1] wiederum scheint Brit. Mus. Egerton 881 zu stammen, vielleicht aus den Niederlanden. Die auffallenden gelben Beinkleider, welche manche Figuren tragen, und die grüngrundierten Buchstaben der Zeilenanfänge können vielleicht als Fingerzeige dienen. Als ikonographische Bereicherung bringt die Schauseite einen Engel, der aus der Höhe dem Schlafenden die Rose zeigt.

Der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehört noch die einzige, in länglichem Taschenformat bekannte Handschrift an, nämlich Acq. 153 der Laurenciana in Florenz mit 86 feingezeichneten Miniaturen in Wasserfarben. Die Lokalisierung macht Schwierigkeiten. Nach

[1] Dahin weist auch der Dialekt der am Rande noch sichtbaren Anweisungen für den Miniator.

Langlois[1] enthält der Text normannisch-picardische Eigenheiten. Schließt man daraus auf jene nordfranzösischen Landesteile in der Nähe des Kanals, welche stark unter englischem Einfluß standen, so scheinen die Miniaturen dies zu bestätigen, z. B. die einfarbigen (blau, rostbraun etc.) Hintergründe, die wir schon öfters als Eigentümlichkeit des Nordens erkannt haben, und die Vorliebe für ein kräftiges Hellgrün, an den Gewändern, neben Blauviolett und mattem Hellbraun, das in Paris so gut wie nie vorkommt. Dagegen ist wiederum die Tatsache nicht zu leugnen[2], daß der Figurenstil sehr an den der Horen der Königin Jeanne von Navarra erinnert, welche für Paris in Anspruch genommen werden[3]. Brüssel Bibl. Roy. 4782, ehemals im Besitz Philipps des Guten von Burgund[4], gehört noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts und mag Pariser Arbeit sein. Dasselbe ist von der schönen Handschrift Brüssel Bibl. Roy. 9574—9575 zu sagen, welche ebenfalls aus dem Besitze der burgundischen Herzöge stammt[5].

Alle bisher aufgeführten Handschriften dieser Gruppe zeigen auf der Schauseite den Liebenden in der traditionellen „Madonnenlage“ auf seinem Bette, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, oder die Arme vor der Brust gekreuzt. Der Oberkörper ist meist unbedeckt

---

[1] E. Langlois, Les Manuscrits du Roman de la Rose, 1910, S. 185.

[2] Graf Vitzthum brieflich.

[3] Haseloff in A. Michel, Histoire de l'Art. II, S. 357.

[4] Doutrepont, Inventaire de la Librairie de Philippe le Bon, Nr. 132.

[5] Barrois, Bibliothèque prototypographique, S. 193, 279, Nr. 1323 und 1958.

und weist des öfteren sehr weibliche Formen auf. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzieht sich eine kleine, aber bemerkenswerte Wandlung. Die „Madonnenlage“, welche, von der Antike übernommen, das ganze Mittelalter hindurch die Regel war, macht nämlich der natürlichen Lage auf dem Rücken Platz. Wohlig dehnt sich der Schläfer auf Nat. Bibl. fr. 797 unter seiner weißeingeschlagenen, roten Bettdecke. Auch der Rosenstrauch verliert jetzt seine Wurzel-Jesse-Gestalt. Nat. Bibl. fr. 803 versucht ihn naturalistisch zu entwickeln und ist deshalb genötigt, das Bett des Jünglings mit dem zinnoberroten Baldachin ins Freie zu versetzen. Nat. Bibl. fr. 1572 findet sich mit einem Goldgrund und einem naturalistischen Baume mit Vögelein darinnen ab. Nat. Bibl. fr. 800, eine ganz zurückgebliebene Arbeit schlechtester Qualität, läßt ihn ganz weg, wie er übrigens überhaupt seit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ziemlich vollständig verschwunden ist. Alle diese Handschriften, ebenso wie Kopenhagen Kgl. Bibl. 167, Wien Hofbibl. Cod. 2630, Brit. Mus. Royal 19, B. XII. Nat. Bibl. fr. 12596 sind mehr oder minder ruhmlose Pariser Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sie bilden durchweg ziemlich roh und flüchtig das baldachinbekrönte Bett mit dem Liebenden ab.

Mit 1371 ist die überaus reizvolle vatikanische Handschrift Reg. 1858 datiert. Die übliche, in Farben ausgeführte Schauseitenminiatur ist minderwertig, dagegen ist die große Zahl der übrigen Abbildungen in Federtechnik von hoher Qualität. Da sind graziöse Jünglinge, bartlos, aber mit üppigem Lockenhaar, schmaler Taille, breiten Schultern und schlanken, feingliedrigen

Beinen neben jungen Frauen in langen, faltigen, den Hals freilassenden Gewändern. Diesen Figuren nach, welche auch in ihrer Kleidung, z. B. der engen cotte hardie, völlig der Zeit Charles' V. entsprechen, könnte man die Handschrift nach Paris lokalisieren. Dem widerspricht indessen entschieden der Stil der Initialen. Sie sind in vier Klassen einzuteilen: 1. Die Nurbuchstaben, in Zinnober ausgeführt, auf blauem Feld mit grün-roter Umrahmung und aufdringlicher weißer Zeichnung; 2. die Tiere (Drachen, heraldische Adler etc.) von meist grüner Farbe mit zinnoberroten Ohren auf blauem Grunde; 3. die Menschen, schmale, in einfarbige, lange Gewänder Gekleidete, vom Aussehen mittelalterlicher Professoren. Kopfbedeckung: Mattrosa Calotte, weiß und grüne Stirnreife; 4. die Köpfe (Brustbilder), oft in grüner Gewandung und goldener Krone auf blauem Grund; weiße Zeichnung. Die überaus grellen, ja branstigen Farben erinnern etwas an deutsche Art[1].

Nat. Bibl. fr. 804 führt uns ins 15. Jahrhundert hinüber. Hier hat sich alles verwirklicht, was bisher erstrebt worden war. Das kärgliche Lager ist zum eingerichteten, mit schwarzen und grünen Fliesen belegten Schlafzimmer geworden, dessen eine Wand teilweise entfernt ist. Auf einem breiten, von einem Baldachin überdeckten Lager ruht der Liebende unter reich mit Gold bestickter, blauer Decke. Sein blasses Gesicht zeigt den Ausdruck ruhigen Schlafes. Das Haar ist mit einer weißen Binde für die Nacht eingewickelt. Im Hintergrunde befinden sich in der hellvioletten Mauer vergitterte Fenster und eine purpurne Tür mit goldener

[1] Vielleicht wird die von Pater Ehrle in Aussicht gestellte Publikation der Handschrift die Lokalisierung ergeben.

Zierat. Auch das goldene Waschgeschirr an der Wand und der gelbe Sessel am Bett fehlen nicht. Wir haben es augenscheinlich mit einem Produkt des franko-flämischen Stiles zu tun, wie solche in Paris seit Ende des 14. Jahrhunderts für vornehme Besteller zu kaufen waren. Dafür spricht auch die Umrahmung der Schauseite, welche eine Vermählung des späten Pariser Dornblattmusters mit naturalistischen flämischen Pflanzenmotiven darstellt.

Nach diesem schönen Beispiel einer Handschrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts sollen die folgenden, ihrer minderen Qualität wegen, nur der Vollständigkeit halber angeführt werden: Nat. Bibl. fr. 22551 von 1428, Brit. Mus. Add. 12042 aus Paris, Nat. Bibl. fr. 798, Nat. Bibl. fr. 801, Nat. Bibl. fr. 1570 und Kopenhagen Kgl. Bibl. Nr. 63, wohl aus dem Norden.

Diese vierte Gruppe hat nur eine schon bei den Gruppen I und II zu III gemachte Beobachtung bestätigt, nämlich den verhängnisvollen Einfluß der Pariser Massenproduktion um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Frische, fruchtbare Elemente mußten anscheinend immer wieder vom Norden herzukommen.

In engem Zusammenhang mit vorgenannter Gruppe stehen noch zwei Handschriften, welche den Jüngling im Liebesgarten schlafend darstellen. Die ältere ist Nat. Bibl. fr. 1576, etwa von 1300. Der Codex ist stark durcheinander geheftet. Provenzalische Notizen in der Art jener auf Fol. 1: „Cerqua apres a XCV cartas en aital senhal“ weisen auf die Irrtümer hin. Die Miniatur der Schauseite nimmt etwas über ein Drittel der Seite ein. In märchenhaftem Urwald, in dessen

bizarren, grünen Bäumen langgeschwänzte, schwärzliche Vögel sitzen, liegt der Liebende in blaßbraunem Gewande auf grüner Decke unter blaßgrün und zinnoberrot gestreiftem, weißmarmoriertem Zelte. Der Goldgrund ist mit schwarzen Federzeichnungen (Palmetten) bedeckt. Jede Tiefenwirkung fehlt dem Bilde; keine ornamentalen Tendenzen sind zu bemerken. Da eine sichere Lokalisierung unmöglich erscheint, so mögen die Worte des Philologen E. Langlois hier angeführt werden[1]: Ce manuscrit est l'œuvre d'un copiste de l'Est et contient de nombreuses particularités dialectales qu'on attribue généralement à la Lorraine, bien qu'elles puissent être de la Bourgogne ou de la Franche-Comté. Chantilly 911 aus dem 15. Jahrhundert ist die andere Handschrift. — Ein Zaun umschließt hier den Liebenden, der auf der Wiese eingeschlafen ist.

Die bisher besprochenen Gruppen der Handschriften des Rosenromans sind von symbolischen Gedanken ausgegangen. Statt Vorgänge des Textes den Bildern der Schauseite zu Grunde zu legen, gefällt man sich in abstrakten Darstellungen. Gruppe V tat den entscheidenden Schritt zur Wandlung. Wir müssen hier nochmals auf Gruppe III zurückgreifen. Da befand sich links auf dem Bild das Bett des Liebenden. Hart daran stieß die Mauer des Liebesgartens. Auf Cambridge Univ. Bibl. G. g. 4. 6., etwa um 1330 entstanden, zieht man in klarer Erkenntnis der Unsinnigkeit eines solchen Bildes Bett und Garten auseinander und bringt sie links und rechts hart an den Seiten der Miniatur an. Um sie nun aber in Verbindung zuein-

[1] E. Langlois, Les Manuscrits du Roman de la Rose, 1910, S. 35.

ander zu setzen, läßt man den Jüngling sich von seinem Lager erheben, sich die Ärmel zunestelnd, durch die Natur wandeln und endlich erstaunt vor den Lasterbildern an der Mauer des Gartens Halt machen. Alles auf einem Bild in kontinuierender Darstellungsweise[1] erzählt, ist treue Illustration des Textes! Man kann diesen Fortschritt nicht hoch genug bewerten. Es ist der größte, welcher in den anderthalb Jahrhunderten der Rosenroman-Illustration überhaupt gemacht worden ist. Von hier zu den Prachthandschriften des 15. Jahrhunderts ist nur noch ein Schritt, von den Gruppen I, II und III jedoch trennt uns eine Welt.

Wollte man nach Zwischengliedern suchen, so könnte man vielleicht an Handschriften in der Art von Lyon, Palais des Arts 23, oder Brit. Mus. Add. 31840 denken, beide vielleicht aus Paris stammend und etwa aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Dargestellt ist links in seinem Bette der Liebende — in Lyon steht Dangier zu dessen Füßen — und rechts der Liebesgarten, vor welchem der Jüngling sich befindet, die Hände erstaunt erhoben. In Lyon trennt und verbindet die beiden Seiten ein Turm mit hohem Tor.

Die wichtige Frage ist nun die der Lokalisierung unserer Cambridger Handschrift. Hierauf gibt die spitztürmige, hochstrebende goldene Architektur mit den eigentümlichen parallelen Fialen auf den Bögen über dem Lager des Jünglings eine ziemlich eindeutige Antwort: Nordostfrankreich! Der scharfe Zeichenstil der

[1] Wickhoff, Die Wiener Genesis. Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuchs der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1805, S. 7 ff.

Figuren widerspricht dem nicht. Nat. Bibl. fr. 24389, bedeutend minderwertiger, ist in direkter Anlehnung an diese Handschrift entstanden. Das beweist die Stellung der Figuren auf dem Bilde, welche ebenso wie auf der Cambridger Handschrift Stehfiguren statt Schreitfiguren sind, und die Art, wie die Blüten auf der Fläche zwischen Haus und Garten, welche die Natur darstellen sollen, mißverstanden wurden. Mißverstanden ist der Liebesgarten, der, obwohl rund, in der abgekürzten Form von Gruppe III, dennoch die Lasterbilder in der Art von Cambridge G. g. 4. 6. tragen soll. Mißverstanden ist endlich auch die Konstruktion des Hauses. Das Dach fehlt und damit auch die charakteristische Architektur, dennoch sind die zwei spitzen Strebepfeiler mit dem Giebel übernommen. Wirft man noch einen Blick auf die Umrahmung des Blattes, so bemerkt man das Fehlen alles Scharfkantigen, Zackigen, Exakten, was G. g. 4. 6 auszeichnete. Nachlässig läuft eine Leiste, von der Initiale ausgehend, um die zwei Seiten des Blattes. Alles typisch Nordfranzösische blieb weg. Nur das Thema wurde übernommen, und nicht einmal dies ist geschickt bewältigt. Ein Schulbeispiel einer Pariser Werkstattkopie!

Einen Schritt nach vorwärts tut Nat. Bibl. fr. 19195. Die Figuren beginnen sich jetzt wirklich von links nach rechts zu bewegen. Sonst ist alles übernommen, sogar die Farben der Kleider des Cambridger Exemplars. Das Dach ist gedeckt, jedoch ohne irgendwelche charakteristische Architekturformen. Nur die beiden schlanken Türpfosten sind noch übrig. Die Umrahmung steht der der Cambridger Handschrift nahe. Die Figuren sind von bemerkenswerter Güte, sogar besser als die

der eben genannten Handschrift. Die spitzen Nasen, die feingeringelten Locken und die harte, exakte Zeichenweise der Faltenzüge weisen eher nach dem Norden als nach Paris. Immerhin kann man bei dieser Handschrift sehr geteilter Meinung sein.

Das Fitzwilliam-Museum in Cambridge bewahrt noch eine Handschrift (Nr. 168), welche, wenn auch die ganze Miniatur der Schauseite herausgeschnitten, dennoch nach der Anlage der Seite als eine weitere Replik zu erkennen ist[1]. Auch Arras 897, von 1370 datiert, muß hier untergebracht werden. Die minderwertige Handschrift scheint Pariser Ursprungs zu sein. Sie stellt den Liebenden in seinem Hause schlafend dar, dann in der Natur sich ergehend und sich im Flusse das Antlitz waschend; alles in kontinuierender Weise.

Als direkte Weiterbildung dieser Handschriften sind die schönsten bekannten Rosenromancodices zu nennen, z. B. Nat. Bibl. fr. 12595, ein herrliches Buch mit 60 Miniaturen, ehemals im Besitze des Herzogs Jean von Berry, dessen übliche Eintragung (Che livre est au duc de Berry, Jehan) trotz Radierversuchen auf Fol. 201 noch sichtbar ist[2]. Das Haus des Liebenden gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit der Erscheinung. Drei Stufen führen zum Zimmer empor, in welchem der Jüngling schläft. Ein kleiner Hof liegt davor, worin man, über die archaisch niedere Mauer blickend, den Liebenden am Waschgefäß beobachten kann. Noch ein drittes Mal ist er dargestellt, am Flußlaufe entlangschreitend

---

[1] Auf Fol. 104 v° findet sich in der Schrift vom Ende des 14. Jahrhunderts folgende Eintragung: Ceste livre costa ou palas de parys Quarante coronnes dor sans mentir.

[2] Delisle, Recherches sur la librairie de Charles V. II 267.

und damit beschäftigt, sich den linken Ärmel zuzuschnüren. Im Hintergrund ist das Tor des Liebesgartens sichtbar und links daneben das Schloß Raisons. Die Tracht der Personen ist die des 15. Jahrhunderts: Lange, selbstgeschlungene Sendelbinde und weitärmelige Houppelande, doch können nur wenige Jahre seit 1400 verstrichen sein. Dies beweisen unzweifelhaft das Schachbrettmuster, die niederen Bäumchen des Vordergrundes, der ansteigende Flußlauf und die konsistente Art der Dornblattumrahmung, welch letztere übrigens Paris als Herstellungsort nahelegt. Wenig später ist Ars. 3339 anzusetzen (s. Tafel III). Die schöne Handschrift vermehrt die Phasen des Spazierganges um zwei. Der Jüngling wäscht sich nochmals, diesmal das Gesicht, im Fluß, ganz nach Angabe des Textes, und steht dann erstaunt vor den Lasterbildern auf der Mauer still. Das Haus hat hier keinen Hof, dafür aber einen kleinen Vorbau, worunter das Waschgefäß untergebracht ist. Der Liebesgarten ist nach vorn gerückt. Ganz neu ist der blaue, gegen den Horizont lichter werdende Himmel, der an die Stelle des Musters getreten ist. Dies, einzelne helle Blümlein auf dem Rasen, die Vöglein in der Luft und die gelöstere Form der Dornblatt-Umrahmung, in welcher sich nur schüchtern einzelne naturalistische Pflanzenformen vorwagen, haben die etwas spätere Datierung als die vorbesprochene Handschrift, jedoch auch hier den Gedanken an Paris, veranlaßt.

Anders das köstliche Exemplar der Wiener Hofbibliothek Cod. 2568. Hier macht sich der niederländische Einschlag mehr bemerklich [1], hauptsächlich in

[1] Waagen hat die Handschrift als niederländisch bezeichnet (Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien, 1867, II 37 ff.), Wolt-

den immer häufiger werdenden naturalistischen Pflanzen- und Tierformen unter der traditionellen Pariser Dornblatt-Ornamentation. Die Handschrift enthält 2 große und 32 kleine Miniaturen von vorzüglicher Qualität. Landschaft und Figurenstil weisen auf die ersten 30 Jahre des 15. Jahrhunderts. Über die Hälfte der Schauseite nimmt die große Miniatur ein. In giotteskem Haus mit gotischen Zierformen steht unter blauen Vorhängen das breite, jedoch diesmal leere Bett, neben welchem der Jüngling in einem Stuhle sitzt, mit dem Anlegen der Beinkleider beschäftigt. Nicht weit davon entfernt sehen wir ihn aus der Tür herausschreiten und sich dann im Flusse das Antlitz netzen. Er ist in eine lange, pelzbesetzte Houppelande von hellroter Farbe gekleidet und trägt eine schwarze Sendelbinde auf fester (!) Form. Sein tiefgetöntes, sympathisches Gesicht ist mit größter Sorgfalt durchgebildet. Die Landschaft mit ihrem atmosphärisch lichten Himmel bedeutet im Verhältnis zu dem bisher Gesehenen einen Fortschritt, wenn sie auch noch immer leise nach hinten ansteigt und noch aus den üblichen giottesken Felsen und den bekannten Sternbäumchen besteht. In der Ferne ist der turmreiche Liebesgarten gleich einer Stadt der Freuden sichtbar. Die Diskrepanz zwischen Figuren und Landschaftlichem bleibt auffallend.

Noch weiter führt Nat. Bibl. fr. 19153. Hier ist der Eindruck monumentaler. Das Bett ist diskreterweise ganz nach links gerückt und verkürzt. Man erblickt nur den oberen Teil mit dem Kopf des Schläfers,

---

mann und Wörmann (Geschichte der Malerei II 75) als französisch. So fungierte sie auch im Kataloge der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek 1902, Nr. 142.

der unter blauer, goldgestickter, weiß eingeschlagener Decke ruht. Wieder findet sich die Figur des sich die Beinkleider anziehenden, des sich waschenden und des aus dem Hause heraustretenden Jünglings. Auch das Erstaunen beim Erblicken des Liebesgartens, der nach alter Weise ganz rechts, diesmal verkürzt hart am Bildrande angebracht ist, wird nicht vergessen. Aber das Haus des Liebenden hat sich geweitet. Es ist hoch und luftig und völlig mit den Personen in Verhältnis gesetzt. Nichts fehlt darin, nicht die Maserung der Balken an der Holzdecke, nicht die Fugen der Steinmauer, nicht die Fliesen des gepflasterten Bodens, noch die gemalte Himmelskönigin über der Tür. Wohl ist die Landschaft noch recht schwach, die Stalaktitenfelsen und der Flußlauf, aber der schöne, morgendlich gerötete Himmel mit den durchglühten Wölkchen entschädigt. Nicht nur die richtige, wenigstens halbwegs richtige Perspektive erzeugt in uns den Eindruck des Fortgeschrittenen, die ganze Auffassung ist eine andere. Die Art, wie die Gestalt des Liebenden zum Pfosten des Hauses in Parallele gesetzt wird, ist neu, neu ist seine ganze Silhouette, das Verhaltene seiner Bewegung. Hier hat die italienische Renaissance zu sprechen begonnen, wir spüren den frischen Atem ihrer herben Jugend. Die Handschrift umfaßt 2 große und 30 kleine, goldgehöhte Miniaturen von leuchtenden Farben. Die französischen Stilelemente überwiegen die niederländischen. Sehr nahe steht dieser Handschrift auch Vatic. 1492. Hier ist dem Hause mehr Interesse zugewandt. Es ist größer, enthält noch einen Kamin und davor eine hellgrüne Bank, welche mit Kissen belegt ist. Weiter ist noch eine feine flämische Grisaillearbeit, Brit. Mus. Eger-

ton 2022, zu nennen. Die Schauseite stellt ein zweistöckiges Haus dar. Eine Treppe führt zur Stube empor, in welcher der Liebende ruht, bewacht von Dangier. Ein Blick durch das Fenster des anstoßenden Zimmers zeigt den Dichter am Pult. Unten jedoch, am Fuße der Treppe, empfängt Oyseuse den Liebenden.

Brit. Mus. Harley 4425, eine flämische Handschrift um 1500 mit 4 großen und 88 kleinen Miniaturen beschließt diese Gruppe. Es ist der schönste uns bekannte Rosenroman. Auf der Schauseite findet sich ein Wappen mit der Kette des goldenen Vließes. Auf einigen Seiten des I. Teiles stehen spanische Randbemerkungen von einer Hand des 16. Jahrhunderts. Vielleicht war die Handschrift für einen spanischen Großen gefertigt. In der üblichen kontinuierenden Darstellungsweise sind Schlaf, Toilette und Spaziergang des Liebenden in vier Phasen abgebildet. In der Ferne ist die Mauer des Gartens mit den Lasterbildern zu sehen. Die naturalistische Umrahmung der Schauseite, ebenso wie derjenigen der drei anderen großen Miniaturen, sind Beispiele der reifen flämischen Kunst des späten 15. Jahrhunderts.

Diese nach jeder Seite hin wichtigste Gruppe bietet die Parallelerscheinung von Gruppe I, nämlich die überragende Stellung Nordfrankreichs in schöpferischer Hinsicht. Der Nordosten Frankreichs, also was wir heute mit Belgien bezeichnen würden, ist es gewesen, der den entscheidenden Schritt zur realen Illustrationsweise getan hat. Immerhin soll man der Tatsache eingedenk sein, welche wir einleitend eingehend behandelt haben, daß man nämlich in Paris seit Anfang des 14. Jahrhunderts mit

einem immer steigenden Zuzug von Künstlern aus dem Norden zu rechnen hat[1], wie überhaupt ein Wandern der Künstler beginnt, das kaum noch genügend gewürdigt ist. Sie traten in bestehende Ateliers ein und erhielten teils führende, teils untergeordnete Stellungen. Oft mögen sie sich an vorhandene Vorlagen angeschlossen haben, brachten aber auch, wie wir sahen, Erfindungen von außerhalb mit und verwandten sie in der Hauptstadt weiter. Nimmt man dazu noch die unzweifelhaft sehr oft geübte Teilung von Miniatur und Umrahmung unter verschiedene Arbeiter, so begreift man die Verwirrung, welche auf diesem Gebiete herrscht und auch weiter herrschen wird. Deshalb ist jede Lokalisierung, zumal wenn es sich um Werke zweiten Ranges handelt, mit Vorbehalt zu machen und muß ebenso aufgenommen werden. Selbst wenn einmal mehr Material publiziert ist, werden wir nicht viel weiter kommen. Im großen und ganzen wäre es schon ein Gewinn, wenn wir hier unsere Unfähigkeit einsähen und sie auch offen aussprechen würden.

Gruppe VI ist ein Schulbeispiel für ein Pariser Atelier, wie wir es geschildert haben. Die verschiedensten Einflüsse strömen da zusammen, um am Ende, gegen Anfang des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts, vollständig von typisch Pariserischem aufgesogen zu werden. Die ältesten hier zu nennenden Codices stammen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, Nat. Bibl. fr. 1560, Ars. 5209, Rosenthal Cod. B., Nat. Bibl. fr. 19157 und 24388, Ars. 5226, Chantilly 664. Mehr als

[1] Cambridge, Univ. Bibl. G. g. 4, 6. Fitzwilliam 168, Nat. Bibl. fr. 24,389 und 19,154 haben einen im Dialekte der Ile de France geschriebenen Text. Vgl. auch S. 8 Anm. 1.

die obere Hälfte der Schauseite nehmen 4 unter sich getrennte, aber von gemeinsamem Rahmen umschlossene Miniaturen ein: I. Der Liebende auf seinem Lager, zu seinen Füßen Dangier (Nat. Bibl. fr. 19157 und 24388 lassen letztere weg). II. Der Liebende zieht sich, auf dem Fußende seines Bettes sitzend, die Schuhe an (Ars. 5209 und Nat. Bibl. fr. 24388 stellen ihn vor einem Waschtischchen sitzend dar). III. Der Liebende wandert durch die Natur, welche durch 3—6 Bäume charakterisiert ist (Rosenthal Cod. B.: Der Liebende folgt dem Flußlauf). IV. Der Liebende kommt vor die Mauer des Gartens (Nat. Bibl. fr. 1560: Der Liebende folgt dem Flußlauf; Chantilly 664 und Ars. 5226: Der Liebende spricht mit Oyseuse vor dem Liebesgarten; Nat. Bibl. fr. 24388: Der Liebende geht in das Tor des Gartens hinein). Schon aus dieser Zusammenstellung ist die unentwirrbare verwandtschaftliche Verknüpfung der Handschriften ersichtlich, welche nur durch ein gemeinsames Atelier erklärt werden kann. Die Umrahmung der Schauseite besteht aus einer an der Initiale beginnenden Dornblattleiste, welche die Seite unten und rechts umfaßt. Links liegt lose ein Ergänzungsstück. Am Kopf des Blattes laufen diese beiden Leisten in geschwungenen Dornblattranken aus. Nat. Bibl. fr. 1560 und 24388, Ars. 5209 und Rosenthal Cod. B. zeigen gezahnte Medaillons mit Phantasieköpfen (Nat. Bibl. fr. 19157 mit eingemalten Wappen) auf den Leisten, wie solche in der englischen Einflußsphäre häufig sind, die übrigen Handschriften haben Pariser Dornblattverzierungen. In Nat. Bibl. fr. 24389 findet sich eine Droleske, in Ars. 5226 eine Hasenjagd und in Nat. Bibl. fr. 19157 eine Hirschjagd auf der unteren Leiste. Was

den Figurenstil anlangt, so weisen alle Handschriften gleichermaßen dieselbe schlechte Pariser Arbeit auf, mit einem gewissen nordfranzösischen Einschlag; bei Ars. 5209 kann man schwanken.

Schon die genannte Handschrift Nat. Bibl. fr. 24388, an deren Explicit sich die Worte anschließen: Iste liber fuit a Pietro dicto Chevalier in vico Marie Parisiensis, a me suscripto St. Remensis[1], hatte um die 4 einzelnen Miniaturen der Schauseite Vierpaß-Umrahmungen in den Farben zinnober-weiß-blau gehabt[2], was zu der Vermutung veranlaßte, die dreifarbige Umrahmung der Vierpässe sei das Zeichen eines Pariser Ateliers. Die folgenden Handschriften scheinen dies zu bestätigen, so Nat. Bibl. fr. 1565 von 1352 (s. Tafel IV), in welcher sich „englische“ Medaillons mit „Pariser“ Dornblattumrahmung vereinigen, oder Cors. Coll. 55 K. 4, oder das schöne Exemplar der Genfer Kantonalbibliothek Nr. 178. Auf Fol. 190 v° stehen da die Worte: Girart de Biaulieu, clerc de S. Sauveur de Paris a escript cest livre. Dieus le gart. Et fu parfait l'an cinquante trois[3]. Die Medaillons haben hier die Zacken verloren und sind ebenfalls zu farbig geränderten Vierpässen geworden. Die Faktur der Dornblattverzierungen an den Leisten und die beiden geflammten Spiralmuster auf den Hintergründen der Schauseite bestätigen die durch die Eintragung des Kopisten nahegelegte Pariser Provenienz der Handschrift. Brüssel, Bibl. Roy. 9577 und 11187[4] sind um dieselbe Zeit entstanden. Die Medaillons,

[1] Delisle, Recherches I 64.

[2] Von außen nach innen gezählt.

[3] Das heißt im Jahre 1353.

[4] Die Handschrift ist auseinandergerissen und in zwei Bänden gebunden.

die letzten Erinnerungen an nordfranzösische Herkunft, fehlen der Handschrift. Gefederte Ranken auf den Hintergründen und mehrfarbig umränderte Vierpässe weisen auch hier auf Paris. Die Darstellungen sind ebenso wie auf den vorgenannten Handschriften die üblichen. An dieser Stelle müssen auch Geneviève 1126, Oxford Bodl. Arch. Seld. Supra B 57 und Chantilly 665 erwähnt werden. In letzterer schöner Handschrift ist zu Dornblattverzierungen und Spiralornamenten auch noch der reiche Faltenstil Pucelle'scher Tradition als letztes Beweismittel für Pariser Provenienz hinzugetreten[1]. Bild 4 zeigt übrigens eine kleine Abweichung. Dangier empfängt hier an Stelle von Oyseuse den Liebenden vor dem Garten. Wie erinnerlich, stammt dieser Gedanke aus der Pariser Gruppe II. Hier wäre neben Montpellier Bibl. Universitaire 245, deren Stil auf den Anfang des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts weist, auch die Handschrift der Wiener Hofbibliothek Cod. 2592 zu nennen. Sie verbindet klarste Pariser Dornblattbehandlung mit Spiralornamenten der Hintergründe und weichem Faltenwurf der Ile de France. Zu datieren ist sie anfangs des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts[2]. Auch Nat. Bibl. fr. 12593 und die Handschrift des Mus. Meermann Westreenianum im Haag sind um diese Zeit und in Paris entstanden. Sie sind sich so ähnlich, daß man unschlüssig ist, welche man als Kopie der andern bezeichnen sollte. Kleine Abweichungen sind als Atelierkniffe recht charakteristisch.

---

[1] Die Goldhöhung entstammt einer späteren Zeit.

[2] Mein eingangs genannter Aufsatz im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses wird eingehend darüber handeln.

So werden z. B. die Figürchen in den Medaillons geändert, dann hauptsächlich die Hintergründe der Miniaturen.

Auf dem Pariser Exemplar findet sich die übliche Hasenjagd auf der unteren Leiste, auf dem Haager zwei Tiermenschengestalten mit Musikinstrumenten. Die Miniaturen sind ziemlich genau die nämlichen, höchstens daß der Jüngling auf Miniatur 2 der Handschrift des Westreenianum auf einer breiten Holzbank sitzt. Nat. Bibl. fr. 25 526 macht einige Anstrengungen zur naturalistischen Ausführung der Darstellungen, kommt jedoch über einen schön sich windenden Rosenstrauch mit weißen und zinnoberroten Blüten und weißen Baumstämmchen nicht hinaus. Die Figuren sind reizlos. Das Interesse der 54 Miniaturen umfassenden Handschrift liegt übrigens ausschließlich in der üppigen Fülle der am Fuße einer jeden Seite sich findenden farbigen Zeichnungen. Da werden Sujets aus der Bibel neben Jagd-, Kriegs- und Turnierszenen dargestellt, Martyrien neben Szenen aus dem Landleben, Tierdrolesken und recht massive Erotika. Die Qualität dieser Randzeichnungen steht bedeutend höher als die der Miniaturen. Mit der leider Fragment gebliebenen Handschrift der Nat. Bibl. fr. 1665 nähern wir uns den letzten Jahren des Jahrhunderts[1]. Die graziöse Leichtigkeit der Dornblattumrahmung deutet auf Paris. Von gleichem Reize sind die Figuren, deren elfenbeinfarbenes Inkarnat besonders bemerkenswert ist. Trotz der guten Beherrschung der Perspektive, welche sich in der Anlage des breiten Bettes

[1] Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß die Zahl 1350 XXXXX am Ausgang der Handschrift das Jahr der Verfertigung bedeutet.

mit der roten Decke und dem weichfallenden grauen Vorhang zeigt, ebenso wie in der hübschen Darstellung des Landschaftlichen auf Bild IV, hat man sich noch immer nicht von den Mustergründen trennen können. Es ist dies übrigens recht bezeichnend für das Pariser Atelier der ganzen Handschriftengruppe, welches anscheinend besonderen Wert auf die schöne Ausführung der Hintergründe legte und sie immer noch beibehielt, nachdem die übrige Darstellung längst darüber hinausgewachsen war.

Eine hübsche neue Erfindung des Codex soll nicht vergessen sein: Bild 2, „Das Erwachen des Liebenden". Das rundliche, weiße Körperchen aus den weißen Kissen aufrichtend, schlägt er die Decke zurück. Eine Miniatur von größtem Charme. In dieselbe Zeit ist auch die Handschrift Cambridge Fitzwilliam Mus. 169 zu setzen, welche gleichermaßen in Paris entstanden sein mag. Nat. Bibl. fr. 24392 beschließt die Gruppe. Die Datierung dieser 117 Miniaturen enthaltenden Handschrift bereitet einige Schwierigkeiten. Während nämlich die erste Textseite in Umrahmung und Figuren recht wenig glücklich den üblichen Pariser Stil vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts repräsentiert, zeigt der Rest der Miniaturen der Handschrift jene schönen naturalistischen Bilder, welche uns in den Niederlanden etwa 30 Jahre später entgegentreten. Die Teppichgründe[1] sind da natürlich weggefallen und haben landschaftlichen Hintergründen Platz gemacht. In mehr oder minder gut perspektivisch aufgefaßten Räumen stehen die pausbäckigen Burschen und Mädels, welche stark mit dem

[1] Bild I und II der Schauseite hatten Goldgründe.

spitzbärtigen Pariser Hofmann der Schauseite kontrastieren. Im Gegensatze zu seiner kurzen, gegürteten hellblauen Jacke und den roten und weißen Beinkleidern tragen sie bis zu den Füßen gehende Houppelanden, reich mit Gold gehöht. Da es hier ausgeschlossen ist, daß die Miniaturen des Textes später entstanden sind als die der ersten Seite, so haben wir hier den interessanten Fall, wie ein zurückgebliebener Pariser Ateliermeister sich die Ehre der Illumination der Schauseite nicht hat nehmen lassen wollen und dem jungen, mit allen Mitteln moderner Kunst ausgestatteten, zugewanderten Niederländer nur den zweiten Platz anwies. Was das Darstellerische der Schauseite anlangt, so zeigt sie Zusammenhänge mit Gruppe V, indem in Bild II und III jeweils zwei Vorgänge in kontinuierender Darstellungsweise nebeneinander erzählt werden.

Im Gegensatz zu Gruppe V hat die vorstehende sichere Resultate ergeben. Fassen wir sie nochmals zusammen: Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stößt man in Paris auf ein auf nordfranzösischer Basis ruhendes großes Atelier, das unter Benutzung älterer Elemente einen neuen Handschriftentyp schafft und denselben mit kleinen Varianten etwa 70 Jahre lang reproduziert. Seine Beliebtheit scheint sehr groß gewesen zu sein. Spricht man heute von einer Rosenroman-Handschrift, so denkt man unwillkürlich an ihn. Die hier aufgeführten zwanzig Exemplare erschöpfen denn auch die Zahl der uns noch erhaltenen bei weitem nicht.

Zu Anfang des letzten Drittels des Jahrhunderts verliert das Atelier seinen nordfran-

zösischen Charakter und zeitigt unter dem Einflusse jener aus Pucelle'scher Tradition und einigen modern niederländischen Einschlägen emporblühenden Kunst „Charles V.“ schöne Produkte echt Pariser Geschmackes. Ein Neuerer ist das Atelier nie gewesen, aber es hat durch sorgfältige Arbeit an Umrahmung und Mustergründen zu ersetzen versucht, was die Miniaturen an Originalität zu wünschen übrig ließen. Es hat sein Publikum gut verstanden[1].

Im Anschluß an diese Gruppe müssen noch fünf Handschriften erwähnt werden, die nicht vier Phasen des Spaziergangs wie dort, sondern nur deren zwei, ebenfalls in distinguierender Darstellungsweise, erzählen. So stellt eine schlechte Pariser Handschrift aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Mazarine 3874, links den Liebenden in seinem Bette dar und auf einer zweiten Miniatur daneben seinen Spaziergang durch die Natur. Nat. Bibl. fr. 805, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Paris entstanden[2], hält es ebenso, und läßt nur an Stelle des Spazierganges die Toilette vor dem Waschgefäß treten. Oxford Ms. e Mus. 65 aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kehrt wieder zur ersten Version zurück. Dasselbe tun die beiden schönen flämischen Handschriften vom Anfang des 15. Jahrhunderts, Stuttgart Cod. Poet. 6 Folio und Brüssel Kgl. Bibl. 18017, wovon die letztere als Weiterbildung der

[1] Ist es doch überaus charakteristisch, daß sich auch das Handschriften kaufende Publikum unserer Tage meist ausschließlich durch sauber ausgeführte Umrahmung und Initialen leiten läßt und kaum die fabrikmäßige, platte Art der Miniaturen gewahrt.

[2] Die übrigen 17 Miniaturen der Handschrift sind kolorierte Federzeichnungen von bedeutend fortgeschrittenerem Stilcharakter.

ersteren angesprochen werden kann, und überhaupt mancherlei Verwandtes in den Illustrationen aufweist. Das Stuttgarter Exemplar enthält 28 hübsche Miniaturen von zum Teil recht origineller Ausführung. Mustergründe wechseln mit landschaftlichen. Eine muntere Note tragen einige Häslein in das zweite Bild der Schauseite. Durch das Erscheinen des von einem Windspiel begleiteten Jünglings aufgeschreckt, stürzen sie davon oder verstecken sich in Erdlöchern. Solche Hasenszenen gelten manchmal als für das Atelier des Haincelin von Hagenau charakteristisch. Das Brüsseler Exemplar erweitert die Darstellung des Spazierganges um eine Phase in kontinuierender Weise.

Zum Schlusse sind noch einige Handschriften aufzuführen, welche die Figur des „Dichters am Pult“ im Sinne der Antike dem Texte voranstellen. Nat. Bibl. fr. 1569, eine Pariser Handschrift vom Anfange des 14. Jahrhunderts, gibt links den Autor, vor seiner Hörerschaft sitzend, rechts auf besonderer Miniatur den Liebenden im Schlafe, bewacht von Dangier. Die ebenfalls Pariser Handschrift Sidney Cockerells in Cambridge, welche der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammt, vereinigt den schlafenden Jüngling[1] und den Schreiber auf einem Bilde. Nat. Bibl. fr. 1563, schon dem 15. Jahrhundert angehörend, stellt das Nämliche dar. Douce 195 aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein schönes Stück, anscheinend niederländische Arbeit, gewährt Einblick in zwei Zimmer eines Hauses. Im linken sehen wir den Autor mit Schreiben beschäftigt, während zwei Männer zum Fenster hereinsehen, und im

[1] Die Krone vielleicht nicht ursprünglich.

rechten auf seinem grünüberzogenen Lager zum Schlafe ausgestreckt. Die rechte Hand hält eine Papierrolle. Am Boden im Vordergrund steht ein weißes Hündchen. Breitblättrige Pflanzen, untermischt mit Menschen- und Tierfiguren, etwas schwerfällig in der Ausführung, umgeben die Seite.

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 überlegen [1]. So besteht also meist eine auffallende Diskrepanz zwischen der Schauseite und den übrigen Miniaturen. Diese wiederum lassen sich nicht lageweise unter verschiedene Miniatoren 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 vorführt [2].

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 féture;
Bien sembloit male créature,

Et despiteuse et orguilleuse
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.

Felonie[1] und Vilonie[2] werden als sitzende Frau dargestellt, welche einem vor ihr knienden jungen Manne, der ihr einen Becher darreicht, einen Fußtritt versetzt[3].

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°. Wien. Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 2.

[3] Auf Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 3 v° ohrfeigt sie ihn noch dazu.

lehntes Vorbild schließen. Im Roman de Fauvel[1], 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 Amiens[2] 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 Paris[3] 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 Schlage erhoben, während der Fuß den Leib des knienden Mannes trifft, der, das Gleichgewicht verlierend, hinten-

[1] Nat. Bibl. fr. 146 Fol. 14 v°.

[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 Anfang[1]. Nach langem Federkrieg[2] 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. Duchalais, 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 zählend[1],
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen sitzend[2],

[1] Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 20 v°, Nat. Bibl. fr. 24390 Fol. 20 v°.
[2] Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 378 Fol. 130 v°, Nat. Bibl. fr. 1558 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 802 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 19153 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 2, Nat. Bibl. fr. 1563 Fol. 20 v°, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 20.

3. einen Beutel in der Hand[1],
4. Schätze in der Mauer versteckend[2],
5. neben einer verschlossenen Lade sitzend[3].

Avarice ist zu sehen:

1. vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend[4],
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen[5],
3. einen Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt[6],
4. zwischen zwei verschlossenen Truhen sitzend[7],
5. zwischen zwei geöffneten Truhen sitzend[8], den Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt[9].

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°, Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 30 v°.

[2] Nat. Bibl. fr. 19156 Fol. 2.

[3] Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 30 v°.

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

[5] Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 378 Fol. 13 v°.

[6] Nat. Bibl. fr. 1558 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 1567 Fol. 3, Nat. Bibl. fr. 802 Fol. 3 v°, Nat. Bibl. fr. 24390 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 3 v°, Nat. Bibl. fr. 12595 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 12593 Fol. 2 v°.

[7] Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 2 v°, 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°.

[8] Wien, Hofbibl. Cod. 2592 Fol. 2 v°.

[9] Nat. Bibl. fr. 1565 Fol. 2 v°, Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 2 v°.

in voller Aktion) eifrig bemüht ist, Gold und Geschmeide, welche Luxuria auf der Flucht verloren, zusammenzuraffen und in Beutel und Sack zu bergen[1]. 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 Lyon[2], 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 Kassette 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 Roi[3], 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° 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°.

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 konnte [1]. Die meisten Handschriften [2] 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 jedoch [3] 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 biaus, 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 übergegangen[1]. Ein bestimmtes Vorbild hat sich leider nicht gefunden.

Tristesse hat der textlichen Vorschrift gemäß[2] 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 gemäß[3], 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 espandu par son col jurent,
Que les avoit trestous desrous
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 Frankreichs[1] und in den Kalendarien[2] 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 dargetan[3]. 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 Dezember[4] 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 Boinet[5] 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°, 2691 Fol. 4, Brüssel 9961 Fol. 1; Ende des 12. Jahrhunderts; Ars. 1186 Fol. 2 v°.

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

[4] Fol. 27 v°, 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 Handschrift[1] 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 vorkommt[2]. Läßt sich doch sogar für eine überaus seltene und textlich völlig unberechtigte Auffassung, wie „der Liebende zu Pferd“ (!)[3] ein Schema finden[4].

Papelardie ist nach der Textbeschreibung als Nonne mit Psalter in der Hand[5] darzustellen, was auch in einigen, wenn auch meist späteren Handschriften, geschieht. Eine ganze Reihe von Codices jedoch[6] 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°, Nat. Bibl. fr. 1559 Fol. 4 v°, Nat. Bibl. fr. 1564 Fol. 2 v°, 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 Nonne[1], 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 1373[2] 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. Jahrhunderts[5].

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°, Nat. Bibl. fr. 25526 Fol. 4 v°.

[1] Auf Nat. Bibl. fr. 1561 Fol. 4 v° ein Mönch.

[2] Nat. Bibl. fr. 14939 Fol. 100 v°.

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

[4] Nat. Bibl. fr. 24389 Fol. 19 v°.

[5] Z. B. Elfenbein Cluny Nr. 1074 oder Nat. Bibl. fr. 155 Fol. 174 (Bible historié), Nat. Bibl. fr. 10435 Fol. 54 v° (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 hervorgegangen[1], sich mit geringen Abwandlungen im Mittelalter als Evangelisten erhielten[2] und im 14. Jahrhundert wahllos für das eine oder das andere verwertet wurden.

Auch die Beilagenbilder, die hier[3] 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 will[4],

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°, 99 v°, 159 v°, 244 v°. Wien, Hofbibl. Theol. Graec. 240 byzant., 11. Jahrhundert, Fol. 14 v°, 87 v°, 136 v°, 219 v°. Wien, Hofbibl. Cod. 1244 deutsch, 12. Jahrhundert, Fol. 28 v° etc.

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

[4] Marteau Vers 16559:

Nature qui pensoit des choses
Qui sunt 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 Elfenbein[1] als auch in Handschriften aller Art sehr beliebt.

Das Glücksrad, welches römischen Ursprungs ist[2], der antiken wie frühchristlichen Literatur bekannt war, aber erst im 12. Jahrhundert langsam in die bildende Kunst überging, soll hier nicht besprochen werden. Es ist von kunsthistorischer[3] wie literarischer Seite[4] 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 Dieu[5], in der fast allen Rosenromanhandschriften angehefteten Consolatio Philosophiae des Boethius und auch in mancherlei Profanhandschriften[6] 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°. Les Dits de Wattriquet Ars. 3525 Fol. 159.

Handschrift fehlen dürfen[1]. 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 Budapest[2] 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 entflohene 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°, Nat. Bibl. fr. 1560 Fol. 45 v°, Nat. Bibl. fr. 1565 Fol. 43 v°, 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 verleihen[1]. 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.

Der Darstellungskreis.

Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts ist weder inhaltlich noch stilistisch im Illustrationszyklus des Rosenromans eine wesentliche Änderung zu verzeichnen. Immer wieder stößt man auf dieselben Sujets. Der einmal gegebene Darstellungskreis wird festgehalten, hie und da ergänzt, niemals geändert. Er geht von Atelier zu Atelier und wird durch die jüngere Generation von der älteren übernommen. Man wird sich richtige Handschriftenfabriken[1] vorzustellen haben, in welchen die illuminierten Codices massenweise hergestellt wurden, je nach dem angelegten Preis mit mehr oder weniger Miniaturen versehen, mit mehr oder minderer Sorgfalt ausgeführt.

Vier Typen lassen sich unter diesem Gesichtspunkte fixieren[2]:

Den ersten, Typus A, wollen wir mit dem Schlagwort „die Kitschhandschrift" bezeichnen. Nur eine einzige Miniatur ist in ihr ausgeführt, nämlich die der Schauseite. Sie befindet sich auf ihr links oder in der Mitte oben. Zumeist ist der Liebende auf seinem Lager dargestellt, selten mit Dangier. Die Qualität dieses

[1] H. Martin, Les Miniaturistes français, Paris 1906, S. 12, eingehend besprochen von Georg Graf Vitzthum im Rep. f. Kunstw. 30, 1907, S. 88–95.

[2] Nat. Bibl. fr. 19154, 803, 797, 1572, 800, 22551. Cambridge, S. Johns. Coll. 95. Florenz, Riccardiana 2755. Kopenhagen, K. Bibl. 167b. Wien, Hofbibl. 2630. Brit. Mus. Add. 12042.

Typus ist mit Ausnahme von Nat. Bibl. fr. 804 sehr gering. Jahrzehnte alte Clichés werden reproduziert und flüchtig heruntergehudelt; galt es doch, das Bedürfnis eines Publikums zu befriedigen, welches auf einmal in der Mitte des 14. Jahrhunderts auftauchend, tout comme chez nous auch die Mode mitzumachen verlangte, ohne entsprechend dafür bezahlen zu wollen. Wie es gar nicht anders zu erwarten ist, fallen alle diese Handschriften mit Ausnahme von Nat. Bibl. fr. 22 551 (niederländisch) mit den für Paris in Anspruch genommenen zusammen.

In Typus B wird nur der erste Teil, derjenige des Guillaume de Lorris, illustriert[1]. Der Cyklus ist klein. Er umfaßt neben der Miniatur der Schauseite und den Lasterdarstellungen noch etwa ein Dutzend Bilder, z. B. der Empfang des Liebenden durch Oyseuse am Tore des Gartens, die Karole, die Rast des Jünglings an der Quelle des Narcissus, seine Begegnung mit Dieu d'Amour, seine Flucht vor demselben, dessen Schuß und Sieg, die Huldigung des Liebenden, der Liebesgott verschließt sein Herz, Bel Accueil und der Jüngling, Bel Accueil und der Jüngling vor der Hecke, Bel Accueil, Dangier und der Liebende, Raison und der Liebende, Ami und der Liebende, Franchise und Pitie bitten bei Dangier für den Liebenden, Honte und Peur erwecken Dangier, Jalousie baut eine feste Burg für Bel Accueil Guillaume de Lorris am Pult. Manche Handschriften sind dürftiger. Sie kommen über die Lasterbilder und 4—5 weitere Miniaturen nicht hinaus.

---

[1] Nat. Bibl. fr. 1559, 24390, 801, 805, 1569. Berlin, Ham. 577. London, Brit. Mus. Stowe 947. Brüssel, K. Bibl. 9576. Mazarine 3876. Meaux 52.

Typus C[1] übernimmt das ganze Repertoire des vorgenannten, erfindet nur ein paar Darstellungen für den Teil des Jean de Meung dazu und streut sie über diese gewaltige Fortsetzung aus. Es sind dies meist: Das Rad des Glückes, Nero, auf seinem Throne sitzend, schneidet sich den Hals ab, der Reiterkampf zwischen Manfred und Karl von Anjou, der Eifersüchtige schlägt seine Frau, Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence schneiden dem Male-Bouche die Zunge aus, Nature und Genius, die Predigt des Genius, Venus schießt auf die Burg, Pygmalion meißelt seine Statue.

Eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Handschriften begnügt sich nicht damit, neben der Illustration des I. Teiles im Sinne vom Typus B auf den letzten Seiten des Codex noch ein paar Abbildungen anzubringen, und auf diese Weise eine Illustration des II. Teiles nur vorzutäuschen. Die dazu verwandten Sujets sind fast regelmäßig: Raison und der Liebende, Pygmalion und seine Statue, oder Dangier und Franchise und Pygmalion und seine Statue[2].

Hat schon die Tatsache, daß die Handschriften des Typus C überwiegend mit den Handschriften der stilistisch gefundenen Schauseiten-Urgruppe I zusammenfallen, eine sehr angenehme Überraschung geboten, so bestätigt Nat. Bibl. fr. 1559 die Richtigkeit unserer Annahme hinsichtlich der Herkunft der ersten Rosenroman-

[1] Nat. Bibl. fr. 1564, 378, 1561, 1558, 19156, 19157. Rosenthal Cod. A. Brit. Mus. Royal 19 B. XIII. Egerton 881. Ars. 3338. Lyon, Palais des Arts 23. Stuttgart, Cod. Poet. 6 F. Münch. Cod. Gall. 17.

[2] Z. B. Nat. Bibl. fr. 1558. Lyon, Palais des Arts 23. Nat. Bibl. fr. 19157 und Add. 31840, alles Pariser Fabrikarbeiten aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

handschriften, indem dieser Codex, sowohl ein Exemplar der ersten Gruppe, als auch ein Vertreter von Typus B (dem Typus des I. Teiles), und zum Überfluß noch die älteste uns bekannte illuminierte Rosenromanhandschrift (Ende des 13. Jahrhunderts) ist, die wir, wie erinnerlich, als nordfranzösisch bezeichnet haben. Dies wäre also eine Handschrift, aus welcher wir uns kunsthistorisch einen nicht allzu kühnen Schluß auf die Art der illuminierten Urhandschriften des Rosenromans aus der Zeit des ersten Teiles erlauben dürfen.

Typus D umfaßt B und C, bereichert ihn noch und baut ihn aus. In den ersten Teil werden eingefügt: Detuit, Liesse und der Liebende, Beauté, Richesse und Courtoisie, die Rast an der Narcissusquelle, dargestellt in 2—3 Phasen (das erstaunte Anhalten, das sinnende Inswasserblicken und das Gewahrwerden des Rosenstrauches), Doux-Regard, der Liebende küßt die Rose und Jalousie eilt fort, um die Tat zu melden. In den zweiten Teil werden eingefügt: Die Alte und Bel Accueil, die Alte überbringt Bel Accueil den Kranz, der Liebende und Dieu d'Amour, Dieu d'Amour und seine Getreuen, Venus auf ihrem Taubenwagen, Nature in ihrer Schmiede, die Beichte der Nature vor Genius, die diversen Kampfszenen zwischen den der Liebe freundlichen und feindlichen Gewalten, die brennende Burg und der Liebende als Pilger gekleidet auf dem Wege zur Rose.

Zumeist sind diese Handschriften aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und später und entstammen Pariser Ateliers. Cod. 2592 der Wiener Hofbibl. ist ein gutes Beispiel dieses Typus. Die Zahl der Illustrationen schwankt zwischen 40 und 60.

Anders die Prachthandschriften, wie sie für die

Großen der Zeit angefertigt wurden. Da erhebt sich die Zahl der Miniaturen oft über 80, einmal sogar über 115 [1]. Höchst wahrscheinlicher Weise wurden diese Zahlen von den Bestellern bestimmt, denn die Künstler hatten oft die größte Mühe, den Anforderungen gerecht zu werden. Sie halfen sich jedoch, indem sie einfach dieselben Sujets zwei-, ja dreimal darstellten. So erhalten wir z. B. zwei Glücksräder [2], zwei Karolen [3], zweimal: Dieu d'Amour erteilt dem Jüngling seine Lehren [4], zwei Hofhaltungen des Liebesgottes [5], dreimal Nature und Genius [6] etc. Man wende da nicht ein, daß verschiedene Gehilfen je nach ihrer „Lage" unabhängig voneinander diese Coincidenzen schufen. Gerade in Nat. Bibl. fr. 24392 auf Fol. 153 oder auf Fol. 84 v⁰ finden sich auf derselben Seite dieselben Szenen mehreremal dargestellt.

Hauptsächlich die diversen gelehrten Reden des zweiten Teiles bieten jetzt zur Darstellung willkommene Gelegenheit, so ziemlich alles, was das späte Mittelalter vom Altertum wußte, wird uns hier im Bilde vorgeführt, natürlich immer im Kostüm der Zeit, wie das Mittelalter ja überhaupt, und selbst noch die Frührenaissance, kein rechtes Verständnis dafür hatte, was es von der

---

[1] Nat. Bibl. fr. 24392 mit 115 Miniaturen, Nat. Bibl. fr. 1570 mit 77 Miniaturen, Nat. Bibl. fr. 1567 mit 75 Miniaturen, Vat. Urb. 376 mit 92 Miniaturen, Laur. Acq. 153 mit 89 Miniaturen, Brit. Mus. Harley 4425 mit 92 Miniaturen.

[2] Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 39 v⁰ und 49 v⁰, Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 36 und 440.

[3] Nat. Bibl. fr. 1665 Fol. 7.

[4] Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 17 v⁰ und 18.

[5] Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 84 v⁰.

[6] Nat. Bibl. fr. 24392 Fol. 153.

Antike schied. So wird dargestellt: Virginus schlägt seiner Tochter das Haupt ab, Phanie weissagt ihrem Vater Krösus, Krösus am Galgen, Dido ersticht sich, Medea tötet ihre Kinder, Nero läßt den Leib der toten Mutter öffnen, Nero läßt dem Seneca im Bade die Adern öffnen, Perseus tötet die Medusa, Samson und Delila, Deukalion und sein Weib vor Themis im Gebete, Mars und Venus werden von Vulkan im Bette überrascht. Man hat das Gefühl, als habe das vornehme Publikum, der Käufer dieser Codices, gerade solche Darstellungen in seinen Rosenromanhandschriften gesucht. Das hat für uns ein ganz besonderes Interesse, denn die Manuskripte, in welchen das antike Element mit so viel Liebe und Ausführlichkeit behandelt ist, stammen fast alle aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts.

Ja, es kommt vor, daß Dinge dargestellt werden, welche uns fast unverständlich sind, da sie, die entlegensten Andeutungen des Textes benutzend, antike Stoffe in wunderlicher Vermummung vorführen, z. B. Empedokles stürzt sich in den Krater des Ätna[1], oder Fortuna reicht den Sterblichen aus den Fässern des Jupiter Freud und Leid, den täglichen Trank[2], oder Jupiter beschneidet den Saturn[3], oder Origines kastriert sich selbst[4]. Alle diese Handschriften aber, welche solche ungewöhnliche Dinge zur Darstellung bringen, sind erst aus dem 15. Jahrhundert, oder wie Brit. Mus. Egerton 881, zum mindesten nordfranzösisch.

Der Norden Frankreichs, welcher, wie wir gesehen

[1] Nat. Bibl. fr. 12595 Fol. 143 v°. Desgl. Oxford, Douce 195.
[2] Nat. Bibl. fr. 380 Fol. 46 v°, Nat. Bibl. fr. 12595 Fol. 52.
[3] Nat. Bibl. fr. 1570 Fol. 45. Desgl. Douce 195.
[4] Douce 195. Egerton 891.

haben, überhaupt allein schöpferisch gewesen war, was die Schauseite anlangte, hat auch, was den Rest der Illustration betrifft, zwei Ausnahmehandschriften hervorgebracht, die erwähnt werden müssen. Es sind Laurentiana Aqu. 153 aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und Vaticana Urb. 376 vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Hat erstere schon eine ganze Reihe eigenartiger und einzig dastehender Erfindungen gezeitigt, wie z. B. Tantalus im Brunnen[1], das Wasser flieht ihn[2], die Äpfel weichen vor seinem Munde zurück[3], Sisyphus rollt den Stein bergan[4], eine Reihe Tierbilder, Darstellungen aus dem Geschlechtsleben und noch manch anderes, so bietet die vatikanische Handschrift eine so große Menge völlig originaler Darstellungen, daß deren genaue Ergründung eine besondere Abhandlung nötig machen würde.

Nicht nur der Darstellungskreis ist sonst in ziemlich allen anderen Rosenroman-Handschriften der gleiche, auch die Art seiner Interpretation hat sich im Laufe des 14. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Die einmal bestehenden Clichés wurden immer wieder benützt. Oft scheinen die Sujets überhaupt jeden Sinn für den Miniator verloren zu haben; so erscheint z. B. in der Nat. Bibl. fr. 24388 auf Fol. 12 v⁰ und in 19157 Fol. 10 v⁰[5] ein Pferd hinter dem in die Quelle des Narcissus blickenden Jüngling als Erinnerung an irgend einen höfischen Roman. Die Lektüre des Textes würde den Künstler sofort über den Unsinn eines solchen Bildes

[1] Fol. 229 v⁰. [2] Fol. 229.
[3] Fol. 230. [4] Fol. 230.
[5] Siehe auch die Handschrift im Besitze von S. Cockerell Esq. in Cambridge Fol. 9 v⁰. In Oxford Douce 195 hält ein Knappe das Pferd, während der Jüngling sich über die Quelle beugt.

belehrt haben; oder Ami, der überzeugte Weiberfeind, wird in Nat. Bibl. fr. 19157 Fol. 23 weiblich dargestellt und Jalousie in Nat. Bibl. fr. 805 Fol. 28 männlich. Auch Bel Accueil muß sich öfters den Geschlechtswechsel gefallen lassen[1], obwohl er im Text ausdrücklich als Jüngling bezeichnet wird.

Für solche Ungeheuerlichkeiten bietet die Kenntnis der Arbeitsweise in den Ateliers des späten Mittelalters manche Erklärung. Abgesehen nämlich von den schriftlichen Anweisungen am Rande[2], welche der Schreiber oder der Ateliermeister den zu illuminierenden Codices beifügte und welche noch häufig anzutreffen sind, finden sich auch kleine Randzeichnungen[3]. Diese sollten dem Arbeiter in kürzester Form das wesentlichste vermitteln. Den zu illustrierenden Text kannte der Angestellte gar nicht; er führte nur die Zeichnung des Meisters aus. In zwei Rosenroman-Handschriften der Nat. Bibl. in Paris, fr. 802 und fr. 1558, sind uns solche Randzeichnungen erhalten[4]. In fr. 802 sind die ersten Skizzen herausradiert. Dies war anscheinend Übung, ebenso wie auch für die geschriebenen Anweisungen. Nachlässigkeit, oft aber auch die Dünne des Pergamentes machten die

---

[1] Nat. Bibl. fr. 380 Fol. 24, Fol. 84; Nat. Bibl. fr. 1565 Fol. 20 v°; Nat. Bibl. fr. 24388 Fol. 21 v°. In Oxford Douce 195 ist es gar ein alter Herr.

[2] Delisle, Le Cabinet des Manuscrits I 491. Durrieu et Berger, Mémoire de la Société des Antiquaires de France, 1893, S. 1—30.

[3] H. Martin, Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendues des Séances de l'année 1894, S. 121—132. H. Martin, Les Esquisses des Miniatures, Revue Archéol. 1904, II 17—45. H. Martin, Les Miniaturistes français, 1906, S. 103 ff. S. Berger, La Bible française au Moyen-Age, 1884, S. 287 ff.

[4] Auch in Brit. Mus. Eg. 881 und Vatic. Urb. 376.

nachträgliche Rasur unmöglich. Auf Fol. 3 v⁰ treffen wir am unteren Rande des Blattes zwei Krücken skizziert, der Hinweis für die Darstellung von Vieillesse. Gedankenlos gab sie der Maler einer ganz jungen Frau in die Hände, deren rundlicher Nacken recht wenig zu ihrem Attribute paßt.

Auf Fol. 4 v⁰ ist mehr gegeben: Ein Kopf, die Schulterpartie und zwei schlaffe Brüste, dazu der Kontur eines Erdhügels. Dies genügte, um die nie fehlende, nie sich ändernde Darstellung von Pauvreté entstehen zu lassen. Auf Fol. 12 v⁰ befiehlt das Stück eines Bogens mit aufgelegtem Pfeile dem Miniator: „Dieu d'Amour schießt auf den Liebenden", vorzuführen. Höchst lehrreich sind uns die Skizzen auf Fol. 20 v⁰ und Fol. 67. Auf ersterer ist Dangier, Bel-Accueil und der Liebende, auf letzterer Richesse und der Liebende dargestellt. Gemeinsam ist beiden die alleinige Wiedergabe der Köpfe. Mit den Händen mußte also der Arbeiter allein fertig werden. Wie wenig er dazu imstande war, zeigt das sinnlose Gefuchtel derselben, das uns hier, wie so oft in Handschriften von mäßiger Güte, entgegentritt.

Zumeist ist die Bewegung der Personen auf den Skizzen bedeutend kraftvoller und lebendiger als auf den Miniaturen. Auf Fol. 62 v⁰: „Der Eifersüchtige schlägt seine Frau, zwei Personen sehen zu", ist die Bewegung des Zurückhaltenwollens, welche der hinter dem Gatten stehende Freund ausführt, vollständig weggefallen. Sein rechter Arm verschwindet jetzt hinter dem Körper des Ehemannes, ohne daß man wüßte warum; die linke Hand des Eifersüchtigen, welche auf der Skizze die Frau mit kräftiger Gebärde am Schopfe packt, liegt schlaff auf.

Die zuschauende weibliche Person weiß nichts Besseres zu tun, als die Hände „sprechend“ zu erheben.

Es kam aber auch vor, daß der Arbeiter seinen Meister falsch verstand oder aus Unachtsamkeit Wichtiges wegließ. Dafür bietet uns Fol. 85 v⁰ den Beleg. Darzustellen war die Übergabe des Kranzes an Bel-Accueil durch die Alte. Der Meister deutete dies auch ganz richtig, sogar mit viel Verve an. In der Miniatur blieb der Kranz weg. Jetzt stehen sich die beiden Frauen wiederum in „bewegtem Spiel der Hände“ gegenüber. Diese Beispiele werden genügen; die Handschrift ist voll davon.

In Nat. Bibl. fr. 1558 haben wir es mit weniger geistvollen Skizzen, aber mit einem tüchtigeren Arbeiter zu tun. Auch hier geben nur wenige Striche die Intentionen des Meisters wieder, immerhin genügend, um dem Wissenden die Wege zu weisen. So auf Fol. 14 ein Bogen: Dieu d'Amour schießt auf den Liebenden. Der Arbeiter ging jedoch hier über die Weisung des Meisters hinaus. Er zeichnete den Liebenden, den Pfeil im linken Auge und Dieu d'Amour mit abgeschossenem Bogen davor. Ob wir einen Arbeiter annehmen sollen, der seinen Text kannte und deshalb diesen höchst verständigen Ausbau der Szene vornahm, oder ob man es nur mit einer kleinen Variante der auf Elfenbeinen so beliebten Szene: „Der Liebesgott schießt vom Baum herab in die Augen zweier Liebenden“, zu tun hat, wollen wir dahingestellt sein lassen[1].

[1] Durrieu und Berger erzählen von einem Miniator, der die fehlerhafte schriftliche Anweisung unberücksichtigt ließ und seine Bildchen sinngemäß ausführte. (Les Notes pour l'Enlumineur dans les Manuscrits du Moyen-Age. Mem. de la Soc. des Ant. de France, 1893, S. 14.)

Der Übersichtlichkeit halber soll nochmals das Vorstehende zusammengefaßt werden.

Ganz im Banne der **symbolischen** Darstellungsweise wurde im 13. Jahrhundert der Rosenroman illustriert. Wenn möglich, erborgte man dazu die Schemata der sakralen Kunst, wo sich ein bestimmter Darstellungskreis im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hatte, und wo feststehende Clichés für einzelne, oft gebrauchte Sujets bestanden[1]. Im Norden Frankreichs in seinen Grundzügen schon festgelegt, gelangte der Illustrationszyklus in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach Paris. Große Ateliers nahmen sich seiner Verbreitung an. Die Zahl der Handschriften stieg ins Ungemessene, ihre Qualität sank. Wiederum war es im Norden, wo ein Umschwung sich vollzog. Ende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts begannen sich in nordfranzösischen Handschriften die ersten Anfänge der **realen** Illustrationsweise zu regen, nämlich auf den Schauseiten. Von Codex zu Codex entwickelt sie sich daselbst. In den übrigen Miniaturen der Handschriften, deren Zyklus nie eine wesentliche Änderung erfahren hat, ist in der Art der Interpretation erst Ende des 14. Jahrhunderts eine Wandlung eingetreten.

[1] J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXIII 279.

Berichtigung.

Seite 6 Zeile 13 von oben ist zu lesen: £ 12218 sh. 14.

Liste der illuminierten Rosenromanhandschriften.

A. Die in vorstehender Arbeit benutzten Exemplare.

Paris.

Bibliothèque Nationale:

fr.[1] 378	fr. 1559	fr. 1575	fr. 19154
„ 380	„ 1560	„ 1576	„ 19156
„ 797	„ 1561	„ 1665	„ 19157
„ 798	„ 1563	„ 12587	„ 22551
„ 800	„ 1564	„ 12588	„ 24388
„ 801	„ 1565	„ 12589	„ 24389
„ 802	„ 1566	„ 12593	„ 24390
„ 803	„ 1567	„ 12595	„ 24391
„ 804	„ 1569	„ 12596	„ 24392
„ 805	„ 1570	„ 19137	„ 25526
„ 1558	„ 1572	„ 19153	

Bibliothèque de l'Arsenal:

2988 3338 3339 5209 5210 5226

Bibliothèque Mazarine:

3874 3876

Bibliothèque de Ste Geneviève:

112 1126

[1] Manuscrit du fond français.

Arras.

Bibliothèque de la Ville:

897

Chantilly.

Musée Condé:

664 665 686 911 1480

Dijon.

Bibliothèque Municipale:

526

Draguignan.

Bibliothèque Municipale:

17

Lyon.

Bibliothèque Municipale:

763

Bibliothèque du Palais des Arts:

23

Meaux.

Bibliothèque Municipale:

52

Montpellier.

Bibliothèque de la Faculté de Médecine:

H. 245 H. 246

London.

Library of the British Museum:

Royal 19 B. XIII.	Royal 19 B. XII.
Stowe 947	Royal 20 A. XVII.
Egerton 881	Additional 12042
Egerton 1069	Additional 31840
Egerton 2022	Harley 4425

Oxford.

Bodleian Library:

Add. I. A. 22 Ms. e Mus. 65
Arch. Seld. Supra B. 57 Douce 195

Cambridge.

University Library:

G. g. 4. 6.

Library of S. Johns College:

95

Library of Fitzwilliams Museum:

168 169

Sammlung von Sidney Cockerell Esq.

Rom.

Biblioteca Vaticana:

Urb. 376 Vat. 1492
Reg. 1522 Vat. 1858

Biblioteca Corsini:

55 K. 4.

Florenz.

Biblioteca Laurenciana:

Acq. 153

Biblioteca Riccardiana:

2755

Brüssel.

Bibliothèque Royale:

9574/75 9576 9577 und 11187 18017

Tournai.

Bibliothèque Municipale:

C. I.

Haag.

Museum Meermann Westreenianum

Kopenhagen.

K. Bibliothek:

167[b] 63

Genf

Kantonalbibliothek:

178

Wien.

K. k. Hofbibliothek:

2568 2592 2630

Berlin.

K. Bibliothek:

Ham. 577 Qu.

München.

K. Staatsbibliothek:

Gall. 17.

Sammlung des Herrn Jacques Rosenthal:

A. B. C.

Stuttgart.

K. Landesbibliothek:

Poet. 6. F.

B. Weitere Handschriften, welche dem Verfasser bekannt sind, jedoch nicht eingesehen werden konnten.[1]

Paris.

Sammlung der Baronin James de Rothschild:

2800 2801

Châlons sur Marne.

Bibliothèque Municipale:

270

Lyon.

Sammlung von Monsieur Nollet:

eine Hs.

Rennes.

Bibliothèque Municipale:

243

Glasgow.

Hunterian Museum:

T. 2. 10.

P. 2. 1.

Maihingen.

Fürstl. Bibl. Öttingen-Wallerstein:

I. 4. Fol. 2. I. 4. Fol. 3

Gent.

Bibliothèque de l'Université:

548

Haag.

K. Bibliothek:

A. A. 60 A. A. 61

[1] Die Aufzählung darf keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, die Bezeichnungen der einzelnen Hss. auch nicht auf völlige Genauigkeit.

Valencia.

— ? —

Madrid.

K. Bibliothek:

Res. 4ª—14 Res. 5ª—19

Petersburg.

Kais. Bibliothek:

1 55

Eremitage.

— ? —

Bern.

Kantonalbibliothek:

364

Lausanne.

Kantonalbibliothek:

454

New-York.

Sammlung von Pierpont Morgan Esq.:

111 112

Stockholm.

K. Bibliothek.

London.

Sammlung von H. Y. Thomson Esq.:

76 77

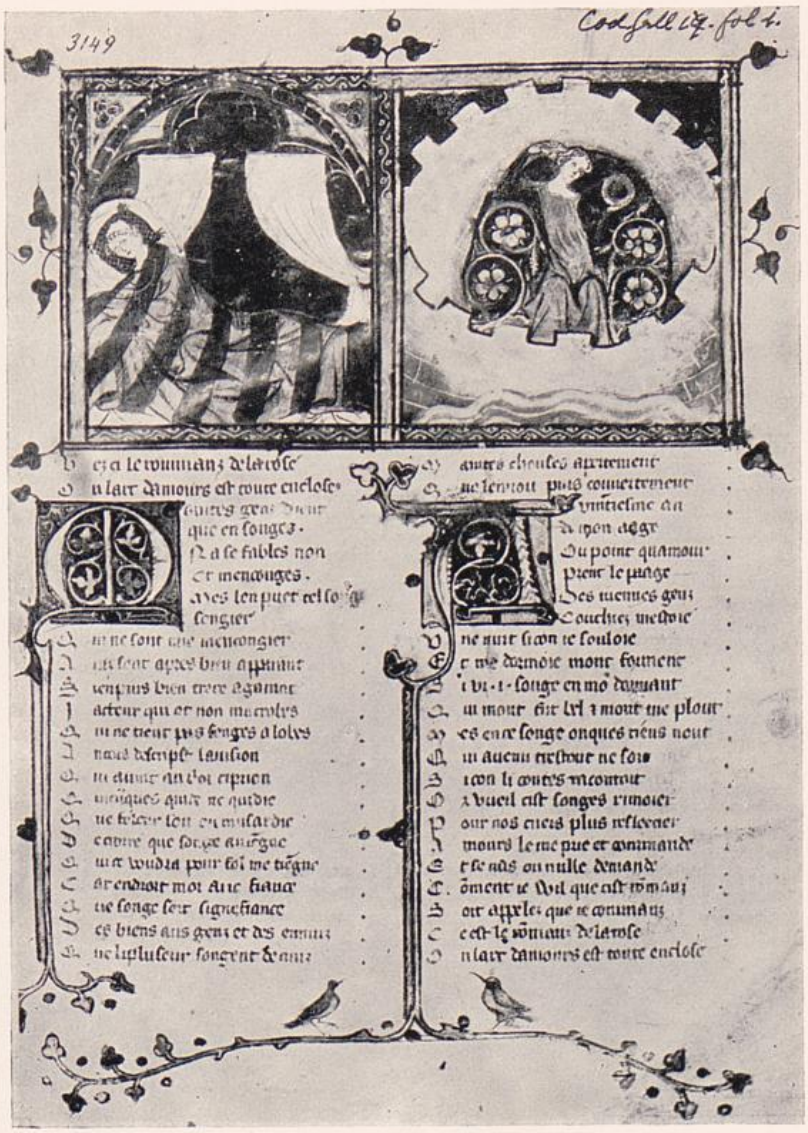
Turin.

Biblioteca dell' Università.

(Die Hss. L. III. 28; L. V. 20; L. V. 26 und L. V. 35 sind verbrannt. (S. Langlois, Les Manuscrits du Roman de la Rose. S. 188 Anm.)

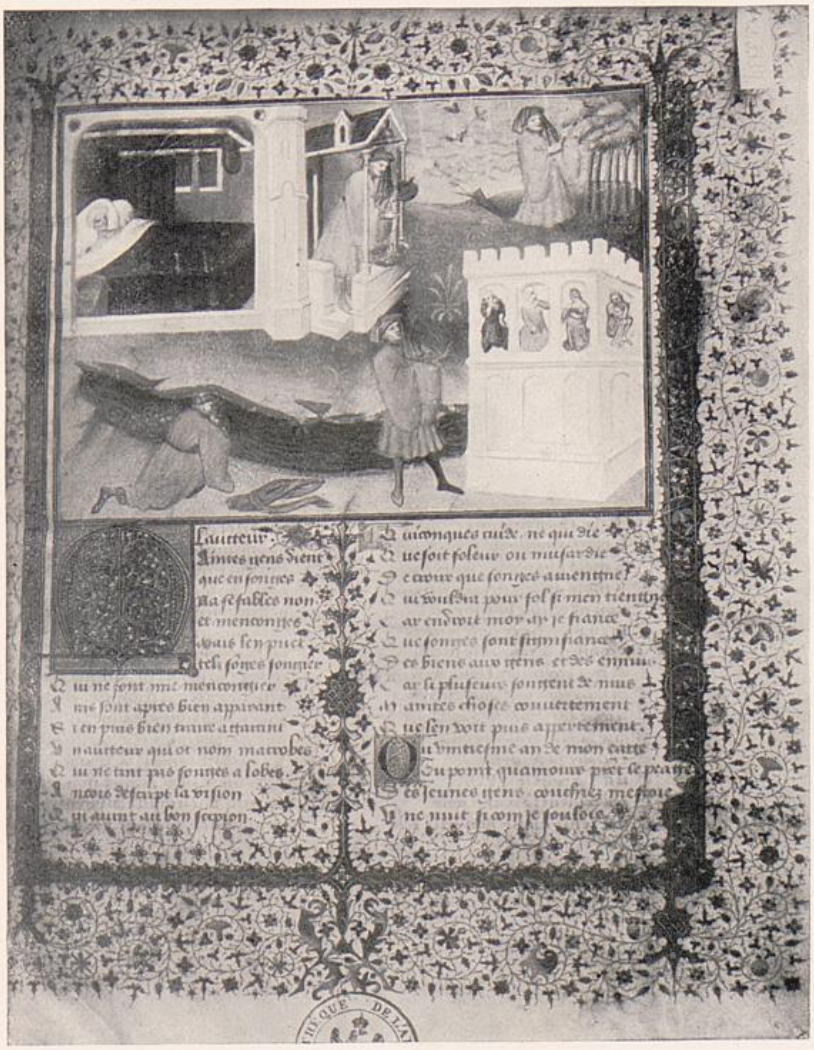
Phot. Macbeth, London.

London. Britisches Museum, Royal-Ms. 19, B. XIII.



Photogr. Verlag v. Riehn & Tietze
München, Gabelsbergerstr. 78.

München. Hofbibl. Cod. Gall. 17.



Phot. Kuhn.

Paris. Arsenalbibl. Ms. 3339.

Phot. Kuhn.

Paris. Nationalbibl. Ms. fr. 1565.

REMBRANDT VAN