

Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität

Zur Erzählstruktur der *Rota Fortunae*

VON FELIX THÜRLEMANN

I Problemstellung

Die neuzeitliche Reflexion zur Bild-Erzählung, die mit Albertis Traktat ›De pictura‹ einsetzt und in Lessings ›Laokoon‹ einen ihrer Höhepunkte erreicht, ist weitgehend von zwei ästhetischen Konzepten geprägt: dem Konzept der Mimesis, der Naturnachahmung, und dem Konzept des Paragones, der vergleichend-wertenden Gegenüberstellung von Bild- und Wortkunst. Entsprechend wird das Problem des Erzählens mit Bildern meist wie folgt formuliert: Wie können die bildenden Künste – diese werden im Unterschied zur Sprachkunst als unzeitlich aufgefaßt – Handlungsabläufe darstellen ohne dabei die Gesetze der wahrscheinlichen Wirklichkeitswiedergabe zu übertreten?

Über das mit dem Historismus einsetzende intensive Studium von Bilddokumenten vergangener Kulturen haben Archäologen und Kunsthistoriker jedoch erkennen müssen, daß die Regeln der visuellen Handlungsdarstellung historisch variabel, d. h. von konventioneller Natur sind. Kurz vor der Jahrhundertwende haben – unabhängig voneinander – Carl Robert und Franz Wickhoff die Grundlagen für eine historische Untersuchung der wechselnden Formen der Bild-Erzählung gelegt¹. Da nur Wickhoff eine kohärente Begrifflichkeit verwendet – er unterscheidet die drei Grundformen komplettierender, kontinuierender und distinguierender Stil (bzw. Modus) – ist vor allem sein Ansatz zu einer ständigen Referenz der späteren Forschung geworden. Diese hat Wickhoffs Typologie korrigiert und präzisiert, aber kaum je grundsätzlich in Frage gestellt.

1 Siehe Carl ROBERT, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage* (Philologische Untersuchungen 5. 1881), hier S. 3–51 das Kapitel ›Die Entwicklung des griechischen Mythos in Kunst und Poesie‹ und Franz WICKHOFF/W. RITTER VON HARTEL, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895. (WICKHOFFS Einleitung ist wieder abgedruckt unter dem Titel ›Römische Kunst‹ als Band 3 seiner Schriften, 1912; hier nach dieser Ausgabe zitiert.) WICKHOFF nimmt in seiner Studie von 1895 nicht Bezug auf ROBERT; dagegen scheint dieser in seinem Spätwerk ›Archäologische Hermeneutik‹ (Berlin 1919) auf WICKHOFFS Terminologie zu reagieren, indem er seinerseits den Begriff ›kompletives Verfahren‹ einführt. Dies bedeutet jedoch einen Rückschritt in bezug auf seine Position von 1881. Vgl. dazu Nikolaus HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, Mainz 1967, S. 73 f., Anm. 1, und Irmgard RAAB, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, 1972, S. 92 ff. ROBERTS Ausführungen zur Darstellung der Troilus-Sage auf der François-Vase (1881, S. 17 f.) kann als antizipierende Kritik an WICKHOFFS Begriff des ›kompletierenden Stils‹ aufgefaßt werden.

Eine kritische Analyse könnte aufzeigen, daß Wickhoffs System trotz der angeblich überhistorischen Analyseposition implizit noch immer an die Renaissance-Norm der Mimesis entsprechend den drei aristotelischen Einheiten (des Ortes, der Zeit und der Handlung) gebunden ist. So »widersprechen« nach Wickhoff der komplettierende und kontinuierende Stil – im Gegensatz zum distinguierenden Stil der Neuzeit – »der Erfahrung«. Der für die Spätantike und das ganze Mittelalter charakteristische kontinuierende Erzählstil etwa ist nach Wickhoff dadurch gekennzeichnet, daß »dieselbe Person im selben Augenblick mehrmals in demselben Raume« sichtbar ist².

Im Unterschied zu Wickhoff bildet bei Robert das zweite Konzept, dasjenige des *Paragones*, den Ausgangspunkt der Reflexion. Roberts Hauptinteresse gilt den Wechselwirkungen zwischen Kunst und Poesie. Dabei unterstreicht er jedoch, daß beide abwechselnd »bald empfangend, bald gebend« sein können³. Gerade diese Möglichkeit aber wird in den meisten neueren Studien zur Bild-Erzählung unberücksichtigt gelassen: Das Erzählen in Bildern wird hier fast ausschließlich als ein Problem der Text-Illustration aufgefaßt⁴. Dieser Ansatz geht von den beiden Annahmen aus, daß (1) die mündliche oder geschriebene Sprache das eigentliche Medium der Erzählung sei, und (2) daß die Gestaltung eines narrativen Bildwerkes dem Umsetzen eines vorgängig sprachlich konstituierten Objektes gleichkomme. Es soll hier nicht bestritten werden, daß die Aufgabe des Erzählens in Bildern sich für den Gestalter, gerade im Mittelalter, häufig als eine Aufgabe der Wiedergabe von Inhalten darbietet, als deren kanonische Manifestationsform der sprachliche Text gilt⁵. Diese Tatsache ist jedoch – um die Terminologie der strukturalen Sprachtheorie zu verwenden – eine Angelegenheit des Gebrauchs (*usage*) und nicht des Systems. Das Phänomen der Bild-Erzählung kann nur dann adäquat theoretisiert werden, wenn es vorerst unabhängig von der *Paragone*-Problematik für sich allein gefaßt wird.

Es kann hier nicht darum gehen, eine allgemeine Theorie der Bild-Erzählung zu entwickeln, die von den beiden zentralen Konzepten der neuzeitlichen Ästhetik, Mimesis und *Paragone*, unbelastet wäre. Unser Ziel ist es – im Sinne eines Beitrags für eine solche Untersuchung –, eine für das Mittelalter charakteristische Form der Bild-Erzählung zu beschreiben, die wir mit dem Begriff »narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität« bezeichnen. Als wichtigstes Untersuchungsbeispiel soll dabei die vielfigurige *Rota Fortunae*-Darstellung dienen.

2 WICKHOFF (1912), S. 10 und 15. Die Tatsache, daß er (S. 10) die Theorie des »prägnanten Moments, der nach Meinung der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch für die Erzählweise der bildenden Kunst sein soll«, relativiert, ändert nichts daran, daß sein System auf den Kategorien der neuzeitlichen Ästhetik beruht.

3 ROBERT (1881), S. 3.

4 Es genügt, auf einige Arbeiten zu verweisen, in denen bereits im Titel – direkt oder indirekt – auf die Illustrations-Problematik angespielt wird: Kurt WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1947 (21970); Sandra HINDMAN, *Text and image in fifteenth-century illustrated Dutch Bibles*, Leiden 1977; Sixten RINGBOM, *Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art*. In: F. G. ANDERSON et al. (Hg.), *Medieval iconography and narrative. A symposium*, Odense 1980.

5 Auf den Primat des Wortes in der Kultur des Mittelalters hat neuerdings DONAT DE CHAPEAUROUGE mit Nachdruck hingewiesen: *Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei*, 1983, S. 15ff.

II Panofskys »kontinuierender Stil mit verteilten Rollen«

In seiner Rezension von Hans Kauffmanns Buch ›Albrecht Dürers rhythmische Kunst‹⁶ fügt Panofsky den von Wickhoff postulierten Erzählmodi einen vierten hinzu, den er als »kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen« bezeichnet. Während nach Panofsky der eigentliche kontinuierende Stil »die verschiedenen Phasen des Gesamtgeschehnisses an einer Reihe von Akteuren vorführ[t], die sich, ikonographisch betrachtet, als Wiederholungen einer und derselben Figur darstellen«, besteht der »kontinuierende Stil mit verteilten Rollen« darin, die Handlung »an einer Reihe ikonographisch verschiedener Akteure vorzuführen«⁷.

Illustrieren wir den Unterschied an einem Beispiel aus dem frühen 15. Jahrhundert. In der heute im Louvre aufbewahrten Altartafel von Henri Bellechose aus der Kartause Champmol (Abb. 1) gelangen die beiden Erzählmodi gleichzeitig zur Anwendung. Entsprechend dem kontinuierenden Stil erscheint der Bischof Dionysius zweimal im gleichen Bildraum, der zudem einem kohärenten simulierten Raum entspricht: Auf der linken Hälfte spendet Christus ihm im Kerker die letzte Kommunion, auf der rechten kniet die gleiche Person beim Richtpflock und empfängt den tödlichen Schlag des Henkers.

Die Enthauptungsszene der rechten Bildhälfte manifestiert für sich den kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen in gleichsam kinematographischer Manier: Hinter dem Bischof wartet mit gebundenen Händen und geneigtem Kopf ergeben einer seiner Gefährten und stellt so die der Enthauptung vorangehende Handlungsphase dar; vor Dionysius liegt der Körper des anderen Gefährten neben dem bereits abgeschlagenen Kopf. Die drei Figuren, drei unterschiedliche Personen darstellend, sind durch übergreifende Gestaltungsmittel als einheitliche Gruppe konzipiert: durch die gleiche goldgewirkte blaue Gewandung sowie durch die Linie der diagonal gereihten, von weißen Tüchern umgebenen Hälsen, von der zuletzt der Kopf des Enthaupteten wie herabfällt.

Gegen Kauffmann, der das Streben, »die verschiedenen Phasen eines Geschehnisses nicht durch Wiederholung einer und derselben Person, sondern durch verschiedene Individuen in einem Bild zu verkörpern« als einen Gestaltungsmodus betrachtet, den erst die Künstler der Renaissance wieder zur Anwendung brachten⁸, verweist Panofsky auch auf mittelalterliche Beispiele für den »kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen«⁹. Diese würden jedoch »nicht eigentlich den Eindruck einer in einheitlichem Schwung sich fortpflanzenden Gesamtbewegung erzeugen«. Der kontinuierende Stil mit verteilten Rollen könne »nur da zu einer recht eigentlich bewegungswirksamen Darstellung führen, wo das [...] Prinzip der ›kinematographischen Zerlegung: mit dem Prinzip der ›dynamischen Verdichtung‹ zusammenwirkt«¹⁰.

6 Erschienen 1924 in Leipzig. PANOFSKYS Text, der einer Neufassung von KAUFFMANNS Studie auf präziserer methodischer Grundlage gleichkommt, erschien unter dem gleichen Titel in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926, S. 136–192.

7 PANOFSKY, S. 144.

8 Ebd., S. 9.

9 Ebd., S. 146.

10 Ebd., S. 146: »Wenn [...] der ›kontinuierende Stil mit verteilten Rollen‹ tatsächlich den unmittelbar lebendigen und anschaulichen Eindruck einer Gesamtbewegung vermitteln soll, so müssen die Motive der einzelnen Akteure nicht nur im Sinne eines sukzessiven Handlungsfortschrittes abgestuft, sondern auch im Sinne einer simultanen Energieanspannung dynamisiert erscheinen: jede einzelne Figur muß sich als eine jener echten Bewegungsfiguren darstellen, als deren Bildungsgesetz wir das Prinzip der $\eta\epsilon\mu\epsilon\tau\alpha$ feststellen

Panofskys Annahme, wonach der kontinuierende Stil mit verteilten Rollen primär als Mittel zur illusionistischen Wiedergabe kurzzeitlicher Bewegungsabläufe konzipiert war, und in dieser Funktion bereits im Mittelalter gelegentlich verwendet, aber erst in der Renaissance voll ausgestaltet wurde, muß der Kritik unterzogen werden. Es erweist sich nämlich, daß der erwähnte Darstellungsmodus in der mittelalterlichen Bildkunst einen viel umfassenderen Stellenwert hatte: Er diente dazu, jede Art von Wandel, denen Figuren innerhalb eines Entwicklungsprozesses unterworfen sind, sichtbar zu machen.

Da, wie wir bereits aufgezeigt haben, der Wickhoffsche Grundbegriff des »kontinuierenden Erzählstils« problematisch ist, werden wir im folgenden auch auf die von Panofsky geprägte Formel »kontinuierender Stil mit verteilten Rollen« verzichten¹¹. An seiner Stelle führen wir den Begriff der »doppelten Figurenidentität« ein. Das Prinzip der »doppelten Figurenidentität« besteht darin, daß einzelne Bildfiguren (Personen oder Objekte) vom Betrachter gleichzeitig als Individuen und als Mitglieder einer übergreifenden Klasse aufgefaßt werden. Bei dem in Frage stehenden Phänomen handelt es sich ebensosehr um ein Lektüre- wie um ein Darstellungs-Prinzip, das über eine rein formale Beschreibung nicht adäquat gefaßt werden kann.

III Das Prinzip der doppelten Figurenidentität

Versuchen wir an einem vorbereitenden Beispiel das Prinzip der doppelten Figurenidentität zu erläutern. Eine Bamberger Handschrift aus der Zeit um das Jahr 1000 enthält zu Beginn des Hohelied-Textes zwei einander gegenüberliegende, ganzseitige Miniaturen. Die linke, hier abgebildete Seite (Abb. 2) schildert nach Vöge »den durch die Gnadenmittel der Kirche vermittelten Aufstieg der Gläubigen zu dem leidenden Erlöser«¹². Ein breiter, heute beschnittener Purpurrand umfaßt die Darstellung, die in spiralförmiger Anordnung eine lange Figurenreihe zeigt. Am inneren Spiralende steht eine Gruppe halbnackter Männer, die auf die Taufe

konnten. Mit anderen Worten: wir werden von einer derartigen Darstellung nur dann den Eindruck einer wirklich fließenden, in einheitlichem Zuge fortschreitenden Bewegung empfangen können, wenn die zur Anschauung gebrachten Einzelaktionen genau genommen gar nicht die Durchgangsstadien der gleichen, mehr oder weniger weit geführten Bewegung, sondern die Umkehrphasen mehrerer quantitativ abgestufter, aber qualitativ verschiedener Bewegungen darstellen.«

11 Hinzu kommt, daß PANOFSKYS Begriff der »ikonographischen Identität« bzw. »Verschiedenheit«, der ihm zur Unterscheidung der beiden Erzählmodi dient, nicht immer problemlos angewandt werden kann. Vgl. dazu Anm. 29.

12 Wilhelm VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891, S. 101. VÖGE gibt eine ausführliche Beschreibung der Schmuckseiten des Bamberger Codex Ms. Bibl. 22. Das rechte Blatt, das mit dem in Abb. 2 wiedergegebenen ein komplementäres Paar bildet, nimmt das Motiv des Zuges der Gläubigen nochmals auf; den Mittelpunkt der Seite nimmt jedoch diesmal der triumphierende Christus ein, wobei die ihn umgebende goldene Mandorla zugleich den ersten Buchstaben des anschließenden Bibeltextes (*O-sculetur me osculo ofris sui*) darstellt. Die beiden Bildseiten können nicht auf den primären Wortlaut des *Canticum canticorum* bezogen werden; sie verweisen auf die seit der frühchristlichen Zeit übliche allegorische Auslegung des alttestamentlichen Textes als Dialog zwischen Christus (*sponsus*) und der Kirche (*sponsa*). Vgl. auch die Kommentare von Hans FISCHER, Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Heft 1: Reichenauer Schule 1, 1926, S. 1f. und 4ff., sowie Wolfram VON DEN STEINEN, *Homo caelestis*. Das Wort der Kunst im Mittelalter, Bern 1965, S. 141 ff., wo jeweils beide Seiten abgebildet sind.

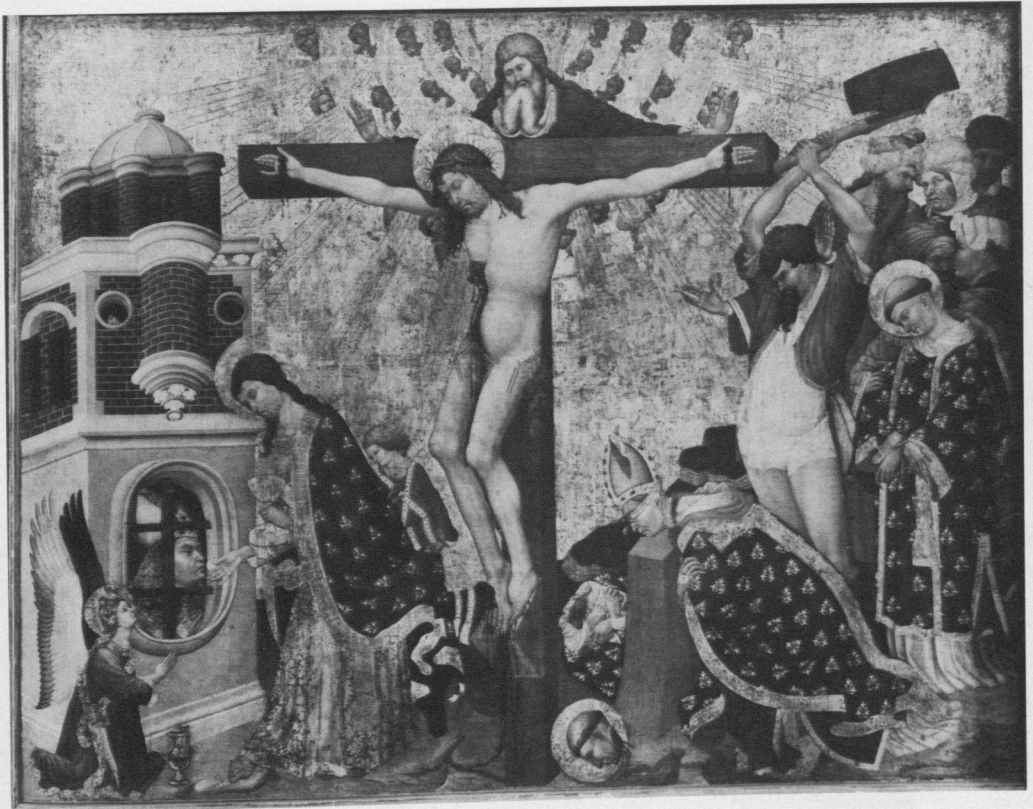


Abb. 1 Henri Bellechose, Letzte Kommunion und Martyrium des Hl. Dionysius, 1416; Paris, Musée du Louvre



Abb. 2 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, fol. 4^v

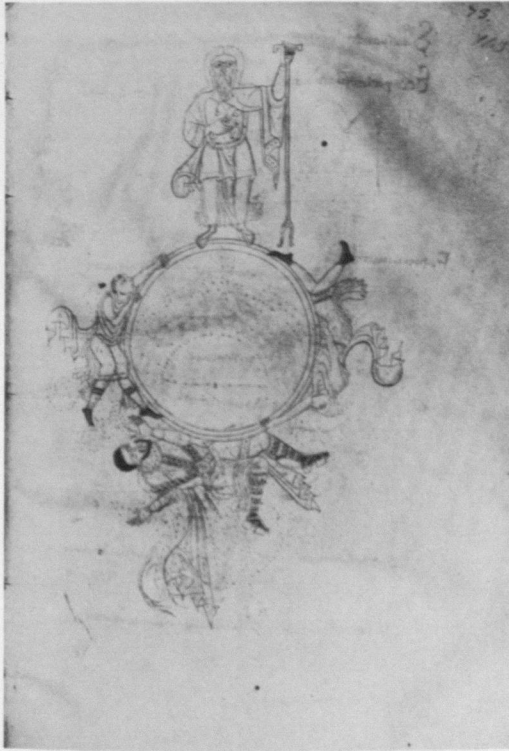


Abb. 3 Montecassino, Ms. 189, fol. 73^r

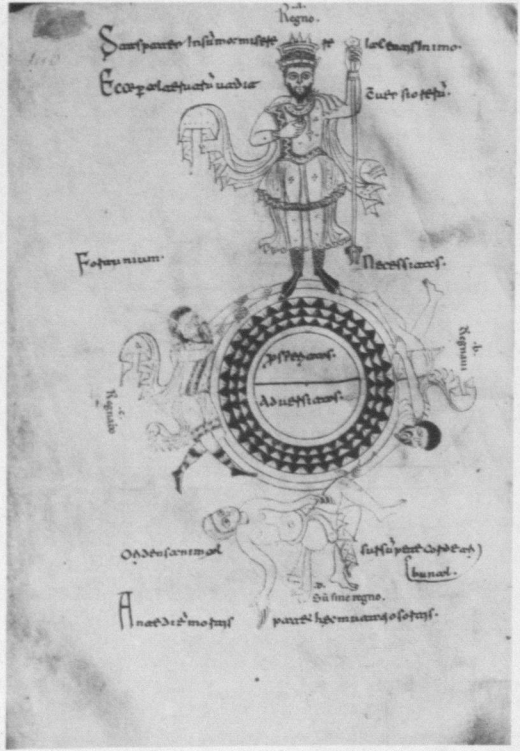


Abb. 4 Montecassino, Ms. 189, fol. 73^v

Abbildungsnachweis

- 1 Foto Agraci, Paris;
- 2 Staatsbibliothek Bamberg;
- 3, 4 Aufnahmen des Autors;
- 5 Bayerische Staatsbibliothek, München.



Abb. 5 München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Lat. 4660 (Carmina Burana), fol 1^r

warten; durch dunkleres Inkarnat sind sie von den übrigen Figuren abgehoben. Die nachfolgende Taufszene ist durch ihre Stellung in der Blattmitte ausgezeichnet. Es schließt sich der Zug der Getauften an: Entsprechend der geistlichen Rangordnung erscheinen zuhinterst Laien, dann ein Diakon, Mönche und Bischöfe, an der Spitze vier Frauen¹³. Die einzelnen Glieder der Figurenreihe sind durch Haartracht, Kleidung und Gestik einerseits in Gruppen zusammengefaßt, andererseits individualisiert. Die vorderste der Frauen, von den übrigen leicht abgesondert, empfängt den Kelch mit dem Blut Christi aus der Rechten der antikisierend gestalteten, reich geschmückten *Ecclesia*, die mit der Linken eine Kreuzesfahne hält und gleichzeitig auf den gekreuzigten Christus weist¹⁴.

Die Figuren sind einer einfachen sequentiellen Ordnung unterworfen; es handelt sich um eine Reihung grundsätzlich gleichberechtigter Akteure. Die Sequenz ist jedoch in sich durch ein hierarchisch geordnetes Paar von kategorialen Gegensätzen gegliedert. Der Hauptgegensatz ›nicht getauft/›getauft‹ ist zeichenhaft durch den Kontrast ›ohne Nimbus/›mit Nimbus‹ anschaulich gemacht. Diesem Hauptgegensatz ist der Gegensatz ›lebendig/›tot‹ untergeordnet: Die lebenden Getauften tragen ›eckige‹, die toten Getauften ›kreisförmige‹ Nimben¹⁵. Runde Nimben tragen darüber hinaus der Taufende und der Täufling, durch die heilige Handlung, an der sie teilhaben, geadelt. Der Wesenszustand ›getauft und tot‹ ist Bedingung für die letzte Transformation, wie sie die letzten drei Figuren darstellen: den Empfang von Christi Blut aus der Hand der vermittelnden *Ecclesia*.

Auf äußerst raffinierte Weise ist die räumliche Gestaltung in den Dienst dieser übergreifenden syntagmatischen Ordnung gestellt. Vor einem vertikal gestuften, gelb-blauen Grund entfaltet sich in sättigungsvariierterem Purpur ein kohärentes Raumgebilde, das jedoch nicht als Darstellung eines Wahrnehmungsraumes interpretiert werden kann¹⁶. Die szenischen Mittel dienen dazu, den Gegensatz ›lebendig/›tot‹ zusätzlich zu veranschaulichen: Alle lebenden Figuren sind durch eine Purpurfläche mit unregelmäßig gewellter Grenze abgeschnitten; erst nach ihrem Übertritt ins Jenseits sind sie ganzfigurig dargestellt und erscheinen auf einer Spirale von Wolkenwülsten, die bis zur rechten oberen Ecke, dem Standort des Kreuzes, reicht.

13 Probleme stellt die Identifikation der vier Frauen an der Spitze des offenbar entsprechend der geistlichen Ständehierarchie geordneten Zuges. VON DEN STEINEN erwägt die Möglichkeit, daß die vorderste Figur die ›irdische *Ecclesia*‹, die folgenden die ›drei christlichen Tugenden‹ darstellen.

14 Der auffallend reiche Halsschmuck der Personifikation der *Ecclesia* kann – es ist dies noch nicht bemerkt worden – mit einer Stelle des Hohenliedes in Verbindung gebracht werden (Cant. 1,9f.): ... *collum tuum sicut monilia. Murenulas aureas faciemus tibi vermiculatas argento*. Auch die mit einem Halspanzer versehene Figur auf fol. 5a stellt wahrscheinlich, wie bereits VÖGE vorgeschlagen hat, die *Ecclesia* dar (vgl. Cant. 4,4: *Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis: mille clipei pendent ex ea, omnis armatura fortium*). FISCHER hatte an der Identifikation VÖGES Zweifel angemeldet.

15 Es kann sich beim Kopfschmuck der ersten vier Figuren nach dem Taufbecken nicht um ›Kronen‹ handeln, wie dies allgemein angenommen wird. Die Kleidung der Männer ist die gleiche einfache wie die der nachfolgenden vier Figuren.

16 Die purpurne Raumspirale kann, wie dies VÖGE bemerkt hat, mit dem Ausdruck *ascensus purpureus* im Text des Hohenliedes (Cant. 3,10) in Verbindung gebracht werden. Vgl. auch die entsprechende Stelle in dem der Handschrift als Glosse beigegebenen Kommentar (PL 83, Sp. 1122): *Quid est ascensus purpureus, nisi martyrum sanguis, et passio redemptoris nostri? quia non ascenditur ad epulas vitae, nisi per mysterium passionis Christi*.

Die Bamberger Miniatur ist von den Interpreten immer als ein sich bewegendes Zug von Menschen aufgefaßt worden¹⁷. Es wäre jedoch verfehlt, sie bloß als eine Art von »Momentaufnahme« zu betrachten, die eine Menschengruppe zu einem bestimmten Augenblick ihrer Fortbewegung zeigte. Für das Verständnis des Bildes ist eine Lektüre nach dem Prinzip der doppelten Figurenidentität maßgebend. Der Bildbetrachter muß über die individuelle Wahrnehmung der einzelnen Figuren hinausgehen und einen abstrakten Aktanten konstruieren, dessen Definition auf alle Bildfiguren gleichzeitig zutrifft (in diesem Falle die Klasse »Mensch«). Die einzelnen Figuren stellen nicht bloß Individuen dar, sie exemplifizieren zudem die verschiedenen Positionen einer narrativen Gesamtstruktur, die der Aktant »Mensch« nacheinander einnimmt (ungetauft, getauft, getauft im Diesseits, getauft im Jenseits). Der Bildbetrachter ist sich bewußt, daß jede Figur die Stelle der jeweils vorangehenden Figuren besetzt hat und an die Stelle der jeweils nachfolgenden Figuren treten wird. Die narrativen Transformationen (Taufe, Übertritt ins Jenseits, Empfang von Christi Blut) treffen auf alle Glieder der Figurensequenz zu.

Eine Lektüre nach dem Prinzip der doppelten Figurenidentität ist nur dann möglich, wenn der Betrachter über gestalterische Mittel zur abstrahierenden Klassenbildung eingeladen wird. Das einfachste und am häufigsten angewandte Mittel ist die lineare Reihung, welche die einzelnen Figuren als grundsätzlich untereinander gleichwertige Größen darstellt. (Vgl. in der Bamberger Miniatur die Spirale als Variante des linearen Schemas.)

Es ist nicht so, daß das Prinzip der doppelten Figurenidentität ausschließlich bei der Lektüre von Bildwerken des Mittelalters zur Anwendung gelangen würde¹⁸; es nimmt jedoch zweifellos in dieser Epoche der abendländischen Kulturgeschichte einen besonderen Stellenwert ein. Es kann mit dem Phänomen zusammengebracht werden, das Wilhelm Messerer als Tendenz zur Vermischung von Erzählung und Repräsentation beschrieben hat: »Die Grenze zwischen Erzählung und Repräsentation ist im Mittelalter vor 1200 oft schwer zu ziehen: der Bericht wird als Gestalt zur Gegenwart«¹⁹.

IV Die vielfigurige *Rota Fortunae*-Darstellung

Die *Rota Fortunae* (Abb. 4 und 5) kann als eine der bezeichnendsten Bildschöpfungen des Mittelalters betrachtet werden. Seit dem Jahr 1100 etwa ist die *Rota* in der mittelalterlichen Welt allgegenwärtig: Sie erscheint in Miniaturen – als Textillustration oder unabhängiger Buchschmuck –, in Fresken und in plastischer Gestalt an den Fensterrosen der Kathedralen; ebenso

17 Siehe FISCHER, S. 4f., JANITSCHKE, zit. Karl KÜNSTLE, Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert, ²1924, S. 27, VÖGE, S. 101 und VON DEN STEINEN, S. 142.

18 Vgl. etwa Oskar BÄTSCHMANN, Farbgenese und Primärfarben in Nicolas Poussins »Die Heilung der Blinden«. In: Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (Veröff. des Instituts für Denkmalpflege an der Eidg. Techn. Hochschule Zürich 4, Zürich 1980), S. 329–336. Nach BÄTSCHMANN stellen die Figurengruppen des Bildes über ihre primäre mimetische Funktion hinaus auch die »Stufen der Farbgenese« und die »Stufen der Entwicklung des Sehens« dar.

19 Wilhelm MESSERER, Zu einer Grammatik der mittelalterlichen Kunstsprache, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 29, Nr. 3/4 (Sept. 1977), S. 1–6, hier: S. 3.

häufig wird das Bild in Texten beschrieben oder auch nur mit kurzer nominaler Nennung evoziert. Selbst in der frühen Neuzeit hat die Bild-Erfindung trotz des gewandelten ideologischen Bezugrahmens – wenn auch vielfach in veränderter Gestalt – weitergelebt. Die große Zahl von Untersuchungen, die bisher dem *Rota Fortunae*-Motiv gewidmet worden sind, beweist, daß Kunst- und Literaturhistoriker die Bedeutung der Erscheinung erkannt haben²⁰. Selten jedoch hat man sich zum Ziel gesetzt zu erklären, worin der »Erfolg«, worin die Macht gerade dieser Bildschöpfung begründet liegt.

Einen Erklärungsversuch hat Pickering mit seinem Beitrag zu Begriff und Ikonographie der *Fortuna* im Mittelalter vorgelegt²¹. Pickering verweist eingangs auf die Dualität der mittelalterlichen Geschichtskonzeption. Der Autor schlägt vor, den Begriff der »profanen« Geschichte, die üblicherweise im privativen Modus als nicht-augustinische der augustinischen Heilsgeschichte gegenübergestellt wird, positiv zu fassen. Nach Pickering ist die »profane« Geschichte im Mittelalter wesentlich Dynastiegeschichte, wie sie Boethius in »De Consolatione Philosophiae« konzipiert hat. Die Dynastiegeschichte ist der Wirkungsbereich der *Fortuna*, weshalb die *Rota Fortunae* zum »Symbol der »Geschichte schlechthin« habe werden können. Pickering ist sich bewußt, daß die traditionelle bildliche Darstellung des Rades der *Fortuna* mit vier Königsfiguren als eine spezifisch gestalterische Leistung zu betrachten ist: »So deutlich auch das große Rad der *Fortuna* in dem Boethiustext vorgebildet ist, es war ein genialer Einfall irgendeines Künstlers des frühen 12. Jahrhunderts, die Moral der dynastischen Geschichte durch vier Könige (Könige aber schon in dem Text) agieren zu lassen und die drei Zeitformen des Verbuns *regno* durch eine Null-Form (*sum sine regno*) zu supplieren«²². Wir werden im folgenden versuchen, die *Rota Fortunae* als visuelle Gestalt genauer zu

20 Die wichtigsten Veröffentlichungen sind: Wilhelm WACKERNAGEL, Das Glücksrad und die Kugel des Glücks. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum 6 (1848), S. 134–149; Gustav HEIDER, Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst. In: Mittheilungen der Kaiserlich-Königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale [...] 4 (1859), S. 113–124; K. WEINHOLD, Glücksrad und Lebensrad. In: Philosophische und historische Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1892, S. 1–27; A. DOREN, *Fortuna* im Mittelalter und in der Renaissance. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, 2: Vorträge 1922–23, 1. Teil, 1924, S. 71–144; Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance*. Den Haag 1931–32, vol. 2, S. 189–202; Helen J. DOW, The rose-window. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957), S. 248–297; Hans WALTHER, *Rota Fortunae* im lateinischen Verssprichwort des Mittelalters. In: *Mittelaltersches Jahrbuch* 1 (1964), S. 48–58; Frederick P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, 1966, Kap. F, S. 112–145; Howard R. PATCH, The goddess *Fortuna* in medieval literature. London 1967; Pierre COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*. Paris 1967; Gottfried KIRCHNER, *Fortuna* in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs. Stuttgart 1970; Michael SCHILLING, *Rota Fortunae*. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften, in: W. HARMS/L. P. JOHNSON (Hg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Kolloquium 1973. (1975), S. 293–313; Tamotsu KUROSE, *Miniatures of goddess Fortuna in mediaeval manuscripts*. Tokyo 1977; Friedrich KOBLER, Artikel »Fensterrose«, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 8, Sp. 65–203 (1982); Wiltrud MERSMAN, *Rosenfenster und Himmelskreise*. Mittenwald 1982. Reiches Illustrationsmaterial findet sich vor allem bei DOREN, PATCH, COURCELLE, SCHILLING, KUROSE und MERSMAN.

21 In seiner Arbeit »Literatur und darstellende Kunst« (vgl. Anm. 20).

22 PICKERING (ebd.), S. 125. Die früheste erhaltene Darstellung einer *Rota Fortunae* (fol. 73^v im Codex Cas. 189; hier Abb. 4) gehört wahrscheinlich noch ins 11. Jahrhundert.

analysieren. Unseren Ausführungen liegt die These zugrunde, daß die »Macht« der Bildschöpfung hauptsächlich auf der Anwendung des Prinzips der *doppelten Figurenidentität* beruht.

Nicht nur bei Pickering, auch in der übrigen Literatur wird hervorgehoben, daß das zweite Buch von Boethius' ›De Consolatione Philosophiae‹ dem Mittelalter als maßgebende Quelle für die inhaltliche Konzeption und visuelle Darstellungsform der *Fortuna* gedient hat. Boethius war es, der die Figur des Rades, das der *Fortuna* in der antiken Kunst und Literatur noch als ein bloßes Attribut (als Zeichen der »Unbeständigkeit«) beigegeben war, innerhalb einer narrativen Struktur konkretisierte und mit der Vorstellung des abwechselnden Gewinns und Verlusts der weltlichen Würde (mit Bezug auf die stehende Metapher von ›Aufstieg‹ und ›Niedergang‹) fest verbunden hat. Die Menschen selber nehmen bei Boethius auf dem Rad Platz, auf dem sie, von der *Fortuna* bewegt, in zwingender Abfolge auf- und niedersteigen²³.

Haec nostra vis est, hunc continuum ludum ludimus: rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed ea lege, ne, uti [cum] ludicri mei ratio poscet, descendere iniuriam putes. (Dies ist unsere Macht, dies beständige Spiel spielen wir: Wir drehen das Rad im beweglichen Kreis; es gefällt uns, das Niedrigste mit dem Höchsten, das Höchste mit dem Niedrigsten zu vertauschen. Steige hinauf, wenn es dir gefällt, doch unter diesem Gesetz: Daß du es nicht für ein Unrecht hältst, wieder herabzusteigen, so wie²⁴ es die Regel meines Spiels fordern wird.)

Entscheidende Bedeutung hat die Dialog-Struktur des Textes. Die *Fortuna* ist von Boethius als sprechende allegorische Figur konzipiert (die *Philosophia* übernimmt zu Anfang des zweiten Buches ihre Rolle) und läßt ihr gegenüber – den Ich-Erzähler und gleichzeitig den Leser des Textes – ein, an ihrem Spiel teilzunehmen. Die *Rota* wird so zu einem Projektionsraum, der es erlaubt, gleichsam mittels eines reduzierten Modells die Gesetzmäßigkeiten der Weltgeschichte experimentell nachzuvollziehen.

Eine methodische Zwischenbemerkung sei hier eingefügt. Es ist allgemein üblich, die Problematik des Verhältnisses zwischen sprachlich und visuell formulierten Texten mit dem Stichwort ›Wort und Bild‹, bzw. ›Text und Bild‹ zu bezeichnen²⁵. Diese Gewohnheit erscheint uns problematisch, weil der Begriff ›Bild‹ zweideutig ist. Gerade die soeben zitierte Boethius-Stelle macht deutlich, daß auch ein sprachlich formulierter Text »Bildlichkeit«, d. h. eine figurative Dimension besitzen kann. Umgekehrt ist der visuelle Text zum Ausdruck abstrakter Inhalte fähig. Sowohl der sprachliche als auch der visuelle Text kann jeder für sich eine figurative und eine abstrakte Bedeutungsdimension manifestieren. Auch sind grundsätzlich beide zur Formulierung narrativer Aussagen fähig. Mit dieser Behauptung wollen wir nicht in Abrede stellen, daß die jeweilige Textgattung – die sprachliche oder visuelle – je ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten, ihre spezifischen Formulierungs- und Lektüregeln besitzt. Das Beispiel der *Rota Fortunae* zeigt dies deutlich. Die Figur der *Rota Fortunae* hat im Mittelalter zwei voneinander grundsätzlich unabhängige Existenzmodi: einen visuellen und einen sprachli-

23 BOETH. CONS. 2, pr. 2.

24 Der Großteil der Manuskripte weist die Konjunktion *uti cum* auf, die meistens temporal übersetzt wird. Die ursprüngliche Textfassung muß ein bloßes *uti* enthalten haben. Siehe Joachim GRUBER, Kommentar zu Boethius *De Consolatione Philosophiae*, 1978, mit Verweisen auf Büchner und Tränkle.

25 Siehe etwa Wolfgang STAMMLER, Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, 1962, und Christel MEIER/Uwe RUBERG (Hg.), Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. 1980.

chen. Beide weisen ihre je eigentümlichen Manifestationsstrukturen auf, die in vielfältigen Interaktionsweisen zueinander treten können.

Als erstes bekanntes Beispiel hat Courcelle in seinem historischen Überblick über die *Rota Fortunae*-Ikonographie eine Seite aus einem Montecassiner Codex publiziert (Abb. 4), der wahrscheinlich gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstanden ist²⁶. Es fällt auf, daß hier bereits alle wesentlichen Merkmale festgelegt sind, die in der Zukunft die visuelle Gestaltung des Motivs prägen werden. Das gleiche Blatt enthält auf der Recto-Seite (fol. 73r) eine weitere, gleichzeitig entstandene Rad-Darstellung (Abb. 3), die unseres Wissens bisher noch nicht publiziert worden ist. Im Aufbau ist sie mit dem von Courcelle abgebildeten Rad (Abb. 4) eng verwandt; im Gegensatz zum bekannten zweiten Bild läßt sich das erste (Abb. 3) jedoch nicht aus dem Boethius-Text ableiten, sondern verweist wahrscheinlich in den Themenbereich ›jüngstes Gericht‹. Wir besprechen in einem Anhang die Probleme, die sich aus der Gleichzeitigkeit der beiden Bilder ergeben. In diesem Zusammenhang genügt es festzuhalten, daß die früheste bekannte *Rota-Fortunae*-Darstellung (Abb. 4) mit einem anderen Vorstellungsbereich – wahrscheinlich dem ›jüngsten Gericht‹ – verbunden ist, sei es, daß eine ursprüngliche, primär auf der ›Consolatio‹ des Boethius beruhende *Rota* nachträglich mit diesem Thema kontaminiert worden ist, sei es, daß sich das *Rota Fortunae*-Schema aus einer älteren, thematisch unterschiedlichen Rad-Darstellung in der Art der Abb. 3 heraus entwickelt hat.

Auf die ›jüngste Gericht‹-Thematik verweist explizit der leoninische Vierzeiler, der dem *Fortuna*-Rad (Abb. 4) im Montecassiner Codex später, möglicherweise von anderer Hand, beigefügt worden ist. Das kleine Gedicht hat folgenden Wortlaut:

*Stas, pater in summo; miserere iacentis in imo.
Ecce, per alterutrum vadit conversio rerum.
O ridens animal, sursum pete corde tribunal.
Ante diem mortis patet haec mutatio sortis.*

Du stehst, Vater, zuoberst; hab Erbarmen mit dem, der zu unterm liegt.
Schau, von einem zum andern führt die Umkehr der Dinge.
O lachendes Tier, richte dich mit dem Herzen an das Gericht in der Höhe.
Noch vor dem Tag des Todes wird deutlich dieser Wandel des Schicksals.

Der Text hat eine doppelte Dialogstruktur: Die erste Zeile ist eine Fürbitte an den Höchsten, er möge sich des Gestürzten erbarmen; die übrigen Zeilen richten sich an den Menschen, das *ridens animal*: Er wird aufgefordert, die Unbeständigkeit des irdischen Schicksals, das ihm das Bild der *Rota* vor Augen führt, zum Anlaß zu nehmen, sich geistig auf das himmlische Gericht einzustellen.

Diese Verse machen deutlich, daß das Rad der *Fortuna*, wie es Pickering hervorgehoben hat²⁷, das Wesen der profanen Geschichte unter dem Signum der Unbeständigkeit des

26 COURCELLE (wie Anm. 20), Abb. 65; Text S. 141 ff. Die von KUROSE (wie Anm. 20) mit 10. Jh. datierte Federzeichnung in einer Handschrift der John Rylands-Bibliothek in Manchester (Latin Ms. 83, fol. 214^v; KUROSE, Plate 93) stammt aus dem 12. Jh. und ist erst nachträglich dem im Jahre 914 geschriebenen Manuskript hinzugefügt worden.

27 PICKERING (wie Anm. 20), S. 116f.

individuellen Glückes darstellt. Gleichzeitig aber ist die *Rota Fortunae* als Dispositiv aufgefaßt, bei dem diese erste Geschichtskonzeption (»Dynastiegeschichte nach Boethius«) mit der zweiten, der »Heilsgeschichte nach Augustinus«, verknüpft wird. Die *Rota* dient als Mittel der moralischen Unterweisung, mit dem der Geist des Menschen von den unbeständigen irdischen Werten weg und zu den ewigen Werten des Himmels hin geführt werden soll.

Die Funktion der *Rota Fortunae*-Darstellung als Mittel zur moralischen Erziehung des Betrachters, wie sie der Vierzeiler der Handschrift von Montecassino bezeugt, und wie sie auch sonst nachgewiesen werden kann²⁸, läßt sich nicht allein aus der Dialog-Struktur des Boethius-Textes herleiten. Gerade die von Boethius als sprechende Figur eingeführte *Fortuna* fehlt in den frühesten visuellen Darstellungen. Unserer Ansicht nach ist die kommunikative Effizienz der visuellen *Rota Fortunae*-Darstellungen wesentlich im spezifischen Erzählmodus, der dabei zur Anwendung gelangt, der narrativen Sequenz mit doppelter Figurenidentität, begründet.

Dem Betrachter der vielfigurigen *Rota*-Darstellungen kommt eine außergewöhnlich aktive Rolle zu: Er wählt eine beliebige Figur als Ausgangspunkt der Lektüre und setzt sie in Bezug zu den vorausgehenden oder nachfolgenden Figuren. Die dabei sichtbar werdenden Differenzen in Haltung und Kleidung erlauben es ihm, eine Vielzahl von Mikro-Geschichten des politischen Aufstiegs und Niedergangs zu konstruieren, die sich jedoch alle dem Konzept des geschlossenen Kreislaufs unterordnen. Es ist der Betrachter selber, der das Rad des Schicksals zum Drehen bringt. Noch stärker als der von Boethius sprachlich entworfene Raum besitzt der Bildraum der vielfigurigen *Rota* die Qualitäten eines gedanklichen Experimentierfeldes. Es ist dabei nicht von Belang, ob die jeweilige Darstellung mehrere Individuen in verschiedenen Stadien des Machtbesitzes oder – wie es in späterer Zeit häufig der Fall ist – eine einzige Person mit entsprechendem Attributwechsel zeigt²⁹.

28 In seinem aufschlußreichen Aufsatz (vgl. Anm. 20) hat Michael SCHILLING eine solche Funktion für verschiedene isolierte Darstellungen der *Rota Fortunae* in mittelalterlichen Handschriften postuliert (S. 312): »Man hat [...] damit zu rechnen, daß das *Fortuna*-Bild sich [...] mit seiner Aussage vornehmlich an den Benutzer des Codex richtet, um ihn zur Demut gegenüber der Allmacht Gottes zu bewegen, deren Wirkung der Mensch durch das Rad des Schicksals bildlich erfährt.« Ähnliches gelte auch für die plastischen *Rota*-Darstellungen an den Kathedral-Fenstern: »Die monumentalen Glücksräder um die Fensterrosen verschiedener Kathedralen (Amiens, Basel, Beauvais, Trient und Verona) lehren den mittelalterlichen Menschen die Haltung der Demut allgemein und besonders beim Eintritt in das Gotteshaus zu üben. Ihnen ist also eine ähnliche Funktion zuzuschreiben wie den zahlreichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts über mittelalterlichen Kirchenportalen.« Vgl. dazu auch MERSMAN (wie Anm. 20), vor allem S. 68 ff. Die von der Autorin generell angenommene lokale Verbindung zu weltlichen Gerichtsstätten erscheint uns jedoch allzu spekulativ. Eine didaktisch-moralische Funktion besaß auch das mechanisch bewegte, plastisch gestaltete Glücksrad, das Balderich von Bourgueil (†1130) in der Abteikirche von Fécamp gesehen und in einem Brief ausführlich gedeutet hat (PL 166, Sp. 1178 f.). Ein goldenes Rad der *Fortuna*, das die Mönche an hohen Feiertagen *ad maioris excitationem devotionis* in Bewegung setzten, ist auch für ein englisches Kloster belegt; vgl. SCHILLING (wie Anm. 20), S. 312, Anm. 78. Zur didaktisch-moralischen Funktion der *Rota Fortunae* siehe auch DOREN (wie Anm. 20), S. 83 und 138.

29 Bei den vielfigurigen *Rota Fortunae*-Darstellungen überlagern sich überdies häufig verschiedene semantische Ebenen der »Identität« bzw. »Verschiedenheit« (Person, Alter, Machtbesitz usw.), so daß PANOFSKYS Unterscheidung zwischen den beiden Erzählmodi, »kontinuierender Stil« und »kontinuierender Stil mit verteilten Rollen«, die auf der Kategorie der »ikonographischen Identität« beruht, ohnehin nicht anwendbar ist. – Seit dem 13. Jahrhundert kommt es häufig vor, daß das Glücksrad gleichzeitig auch als ein Lebensrad aufgefaßt wird: Die um das Rad angebrachten Figuren gehören – vielfach bei personaler Identität – verschiedenen Altersstufen an, wobei die aufsteigende Figur als die jüngste, die unten am Rad

Dafür, daß die visuelle *Rota Fortunae*, nachdem sie einmal ausgebildet und verbreitet worden war, eine vom Boethius-Text unabhängige Existenzweise erworben hat, spricht die Tatsache, daß spätere Texte, die das Rad der *Fortuna* schildern, häufig auf eine visuelle Darstellung verweisen, eine solche demnach als ein dem Leser bekanntes Bezugsobjekt voraussetzen. Dieses Referenzobjekt ist mit demjenigen des Boethius-Textes nicht mehr identisch, sondern hat den Status eines materiell gestalteten Bildes³⁰. Häufig bekommen so die Texte den Charakter von eigentlichen Bildlektüren, unabhängig davon, ob ihnen in der Handschrift eine Illustration beigegeben ist oder nicht. In einigen Fällen wird sogar deutlich, daß den Texten eine Wahrnehmung des Rades nach dem Prinzip der doppelten Figurenidentität zugrunde liegt. Als Beispiel dafür kann auf ein, ausschließlich in der *Carmina Burana*-Handschrift vom Ende des 13. Jahrhunderts überliefertes Gedicht verwiesen werden.

Das Bild der *Rota Fortunae*, das heute am Anfang des Codex aus Benediktbeuren steht (Abb. 5), befand sich ursprünglich zu Beginn der zweiten Lage. Das Gedicht *Fas et nefas...*, das auf die Miniatur folgt, verweist nicht auf die *Fortuna*-Thematik, hingegen das von gleicher Hand geschriebene Gedicht *O Fortuna levis...*, das dem Bild bei der ursprünglichen Bindung unmittelbar vorausging³¹. Auf den beiden Blättern sind am unteren Seitenende – wie vom *Fortuna*-Bild angezogen – von einer anderen Hand zwei weitere Gedichte nachgetragen worden: *O Fortuna velud luna...* (heute auf fol. 1r) und *Fortune plango vulnera...* (heute auf fol. 48v). Das letztere setzt am deutlichsten von allen *Fortuna*-Gedichten der Handschrift eine visuelle *Fortuna*-Darstellung als Referenzobjekt voraus³²:

liegende als die älteste, bisweilen als bereits verstorbene, dargestellt ist. Damit wird jedoch – gegen die Aussage des Boethius-Textes, der von einer ausgeglichenen Gegenbewegung des Auf- und Absteigens spricht – der Kreislauf aufgebrochen und in eine doppelt begrenzte lineare Sequenz umgewandelt. Gleichzeitig bekommt das *Fortuna*-Rad eine pessimistische Färbung: Der Entwicklungsprozeß beginnt mit dem Aufstieg und endet mit dem Sturz. Am konsequentesten ist diese pessimistische Auffassung in einer um 1460 entstandenen Handschrift der British Library visualisiert: Die Miniatur zeigt nur eine Radhälfte vollständig, auf der ausschließlich absteigende Figuren angebracht sind; siehe COURCELLE (wie Anm. 20), Abb. 76, 1 und KUROSE (wie Anm. 20), Plate 153, S. 231.

30 Bei diesen Texten handelt es sich nicht etwa nur um Bildbeischriften (vgl. das Gedicht im Montecassiner Codex), sondern auch um Texte, die eigenständig überliefert sind. Bereits WACKERNAGEL (wie Anm. 20) hat auf dieses Zwischenspiel von Bild und Text hingewiesen (S. 247f.): »[...] natürlich blieb die Rückwirkung auf die Poesie nicht aus: es klingt wie die Beschreibung eines jener Kirchenfenster oder sonstiger Bilder, wenn wiederholend nun auch von Dichtern die am Glücksrad schwebenden Personen in bestimmter anschaulicher Weise gezählt und vertheilt werden.« Anschließend führt der Autor eine lange Serie von Textbeispielen an. Auf Texte, die eine visuelle *Fortuna*-Darstellung voraussetzen, verweisen auch WEINHOLD, *passim* und DOREN in den Anm. 40, 54, 76 und 113 (vgl. Anm. 20). Wie stark das *Fortuna*-Konzept im späten Mittelalter an das visuelle Schema der vielfigurigen *Rota Fortunae* gebunden ist, belegt die Tatsache, daß die Stelle in Dantes ›Divina Commedia‹ (Purg. 7), die auf eine andere Bildlichkeit verweist, meist ganz mechanisch mit einem traditionellen *Fortuna*-Rad illustriert wird. Siehe P. BRIEGER/M. MEISS/Ch. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy* (Bollingen Series 81), Princeton 1969, Tafeln 108b, 110 und 111.

31 Bernhard BISCHOFF, *Carmina Burana*. Einführung zur Faksimile Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift, 1967, S. 8: »Innerhalb der großen Abteilungen werden einige enger zusammengehörige Gruppen durch Miniaturen markiert, die merkwürdigerweise jeweils am Abschluß dieser Gruppen stehen.«

32 Wir zitieren den Text nach der Ausgabe von Alfons HILKA/Otto SCHUMANN, *Carmina Burana*, Bd. 1, Heidelberg 1930, S. 34f., Nr. 16.

1. *Fortune plango vulnere
stillantibus ocellis,
quod sua michi munera
subtrahit rebellis.
verum est, quod legitur
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
Occasio calvata.*

2. *In Fortune solio
sederam elatus,
prosperitatis vario
flore coronatus;
quicquid enim flori
felix et beatus,
nunc a summo corru
gloria privatus.*

3. *Fortune rota volvitur:
descendo minoratus;
alter in altum tollitur;
nimis exaltatus
rex sedet in vertice –
caveat ruinam!
nam sub axe legimus
Hecubam reginam.*

1. Der Fortuna Wunden beweine ich mit tränenden Augen,
weil sie mir widerspenstig ihre Gaben entzieht.
Wahr ist, was man liest von ihrer Stirn mit dem Haarschopf;
doch meist folgt ihr die kahlköpfige *Occasio* nach.
2. Auf dem Thron der Fortuna saß ich erhoben
mit dem bunten Blust des Erfolges bekrönt;
wie sehr ich auch blühte, gesegnet und glücklich,
jetzt bin ich vom Gipfel gestürzt, des Ruhmes beraubt.
3. Das Rad der Fortuna läuft um: Vermindert steig ich hinab;
ein anderer wird in die Höhe gebracht; allzu hoch erhoben
sitzt der König auf dem Scheitel – hüt' er sich vor dem Sturz!
Denn unten am Rade lesen wir: Hekuba die Königin.

Daß sich das Gedicht auf ein mit visuellen Mitteln gestaltetes Referenzobjekt bezieht, macht bereits der Verweis auf die unten am Rad angebrachte Beschriftung *Hecuba regina* deutlich³³. Das Gedicht kann als Niederschrift einer Lektüre-Performanz der vielfigurigen *Rota Fortunae*-Darstellung nach dem Prinzip der doppelten Figurenidentität aufgefaßt werden: Der Ich-Erzähler (Ego) identifiziert sich zuerst mit der stürzenden Figur und beklagt sich darüber, daß *Fortuna* ihm die Gunst entzieht (1,3f. *sua mihi munera / subtrahit rebellis*; vgl. auch 2,7f. *nunc*

³³ Mit Hecuba (im Ms. *eccuba*) ist die Gemahlin des Königs Priamus von Troia als exemplarische Figur einer gestürzten Herrscherpersönlichkeit gemeint. Im Boethius-Text sind andere Beispiele, die Könige Krösus und Perseus, erwähnt. Die Miniatur der Benediktbeurer Handschrift besitzt nur den Königsspruch als Beschriftung, der nach HILKA und SCHUMANN »wohl erst später zugesetzt« worden ist. Die dargestellte gestürzte Figur ist dort zudem männlichen Geschlechts.

a summo corruui / gloria privatus, 3,2 descendo minoratus); darauf versetzt er sich rückblickend in die Position der oben auf dem Thron sitzenden Figur zurück (2,1–4 *In Fortune solio / sederam elatus, / prosperitatis vario / flore coronatus*). In der letzten Strophe wird eine weitere Figuren-Paarung vorgenommen; der Ich-Erzähler, der sich weiterhin mit der stürzenden Figur identifiziert, stellt sich der aufsteigenden Figur gegenüber (3,3): *alter in altum tollitur*. Zuletzt benutzt er die Erfahrung des eigenen Sturzes zu einer moralisierenden Prognose in bezug auf die Figur, die augenblicklich die Scheitelstellung einnimmt (3,5f.): *rex sedet in vertice – / caveat ruinam!*

Es wird deutlich, daß der Lektüre-Vorgang auf dem Prinzip der doppelten Figurenidentität aufbaut. Bei der Identifikation mit der einen, stürzenden Figur faßt der Ich-Erzähler diese vorerst als Darstellung eines Individuums auf. Wenn er sich anschließend zusätzlich in die Lage der vorausgehenden, thronenden Figur zurückversetzt, werden zwei abstrakte Erzählpositionen verglichen, die auf Grund der sequentiellen Bildordnung als Glieder einer notwendigen Abfolge erscheinen. Die vielfigurige *Rota Fortunae* erfüllt gleichsam die Rolle eines mathematischen Schemas, das über den doppelten Mechanismus von Identifikation und Projektion die Generierung einer Vielzahl zwingender Erzählsequenzen erlaubt³⁴.

Dem vielfigurigen Rad der *Fortuna* kommt in der Geschichte der abendländischen *Fortuna*-Vorstellung eine wichtige Funktion zu. Dadurch, daß sie die konzeptuelle Struktur der Boethius-Passage in der überschaubaren Form eines Schemas zugänglich machte, konnte sie zum Ausgangspunkt einer unbegrenzten Zahl persönlicher Lektüre-Erfahrungen werden. Die fast unüberblickbare Menge von erhaltenen mittelalterlichen Texten, die auf das visuell gestaltete Bild der *Rota Fortunae* Bezug nehmen³⁵, legt vom »Erfolg« der künstlerischen Erfindung Zeugnis ab.

Das Beispiel der *Rota Fortunae* hat gezeigt, daß das Verhältnis zwischen »Text« und »Bild« nicht als ein bloßes Phänomen der Illustration, d. h. der Umsetzung einer sprachlichen Erfindung in eine visuelle Form, aufgefaßt werden kann. Als spezifische visuelle Gestalt besitzt die *Rota Fortunae* eine eigene, vom Boethius-Text unabhängige Existenz. Deshalb konnte sie ihrerseits wieder zum beständigen Referenzobjekt für sprachliche Texte werden. Es ist auch deutlich geworden, daß die Erzählung mit visuellen Mitteln nicht unbedingt ein Notbehelf sein muß, mit dem ein unzeitliches Medium seine Beschränktheit zu überlisten versucht. Beim Phänomen, das wir als »narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität« bezeichnet haben, handelt es sich um ein Gestaltungs- und Lektüreprinzip des Bildes mit überaus reichen Potentialitäten der Sinnstiftung.

34 Soweit wir sehen, hat bisher nur KIRCHNER (wie Anm. 20) versucht, die spezifische Erzählstruktur der vielfigurigen *Rota* zu beschreiben (S. 22): »Durch mehrere Figurationen ein und derselben Person suchte man die Zeit, zerlegt in verschiedene Phasen, in der Bildfläche zu konkretisieren und den Ablauf menschlicher Existenz in einem einzigen Überblick zu vergegenwärtigen.« Unseres Erachtens ist es jedoch nicht von Belang, ob die verschiedenen Figuren eine einzige Person darstellen oder nicht. Entscheidend ist, daß diese gleichzeitig einer doppelten Lektüre als Darstellung eines Individuums und einer narrativen Rolle unterworfen werden.

35 Vgl. Anm. 30.

Anhang: Beobachtungen und Hypothesen zu den beiden *Rota*-Darstellungen des Codex Casinensis 189

Die beiden Federzeichnungen auf fol. 73r und 73v (Abb. 3 und 4)³⁶ stammen offensichtlich von der gleichen Hand und erweisen sich als typische Produkte der Malerschule, die unter Abt Desiderius (1058–1087) mit Hilfe von Künstlern aus Konstantinopel in Montecassino aufgebaut worden war³⁷. Das Blatt mit den beiden *Rota*-Darstellungen befindet sich zusammen mit verschiedenen kurzen Stücken in der letzten Lage eines Codex, der vorgängig die mathematischen Traktate ›De Arithmetica‹ des Boethius und Gerberts ›De numero‹ umfaßt.

Während die beiden Abhandlungen nur von mathematischen Schemata begleitet sind, enthält die letzte Lage besonders viele Illustrationen, die wohl alle von derselben Hand stammen: Neben den beiden *Rota*-Darstellungen (Abb. 3 und 4) findet sich zu Beginn des kurzen, Beda zugeschriebenen Traktates ›De temporum ratione‹ eine mit *Romulus fortissimus clericorum* betitelte Zeichnung eines Priesters: Mit der Linken hält er einen Löwen am Schwanz, mit der Rechten umfaßt er ein Messer, mit dem er ausholt, um den Schwanz des Tieres abzhauen. Der Zeichner ist wahrscheinlich ebenfalls der Schreiber des sich anschließenden Textes. Diesem folgt auf zwei Seiten eine künstlerisch außerordentlich feine Darstellung der Zahlen mittels Fingerzeichen.

Das Blatt mit den *Rota*-Bildern ist nach dem Falz abgeschnitten (fol. 78 fehlt). Es ist anzunehmen, daß es unabhängig von der Handschrift entstanden und erst nachträglich zusammen mit den beiden Doppelblättern des Beda-Textes und den Zahlillustrationen zu einer gemeinsamen letzten Lage vereinigt worden ist. Es ist jedoch zu beachten, daß das Blatt mit Blindlinien versehen ist, und daß sich die beiden *Rota*-Zeichnungen exakt in das Rechteck des Liniensystems einfügen. Im ersten Bild, fol. 73r (Abb. 3), sind noch deutlich einige Vorzeichnungen mit rotbraunem Metallstift erkennbar, die in der endgültigen, hellbraunen Federzeichnung verändert aufgenommen worden sind (siehe vor allem den Mantelzipfel und die beiden Hände der untersten Figur)³⁸.

Die Seite 73r (Abb. 3) weist keine Beschriftungen auf, aber auch die Seite 73v (Abb. 4) war – Courcelle hat dies nicht bemerkt – ursprünglich textfrei. Die vier leoninischen Hexameter *Stas, pater, in summo...*, die beiden gegensätzlichen Begriffspaare *Fortunium / Necessitas, prosperitas / adversitas* – sowie die horizontale Linie in der Kreismitte – sind mit dunklerer Tinte und unterschiedlicher Graphie auf unregelmäßiger Höhe geschrieben. Die gleiche Schrift findet sich

36 Das von COURCELLE (wie Anm. 20), S. 141 ff., beschriebene Blatt ist fol. 73^v (Abb. 4), nicht, wie irrtümlich angegeben, 74^r.

37 Siehe Peter BALDASS, *Disegni della scuola casinense del tempo di Desiderio*. In: *Bolletino d'arte* 37 (1952), S. 102–114. Die beiden Zeichnungen sind erstmals im Jahre 1880 im Band 4 der *Bibliotheca Casinensis*, Monte Cassino 1874–94 (S. 82 f.) kurz beschrieben worden. Der Codex wird dort mit Ende 11./Anfang 12. Jh. datiert, COURCELLE setzt ihn ins 11. Jahrhundert.

38 Die Zeichnung auf fol. 73^v – nur diese – ist wohl erst in neuerer Zeit unvollständig und flüchtig mit der Nadelstich-Methode kopiert worden. Die Löcher sind auf der Rückseite (Abb. 3) gut sichtbar. Die von DEGENHARDT erwogene Möglichkeit, daß der Pausvorgang der Zeichnung vorausgegangen sein könnte, ist auszuschließen. (Vgl. Bernhard DEGENHARDT, *Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste* 1950, S. 108, Anm. 21.)

auch beim nachfolgenden Gedicht und den Exzerpten aus Isidors ›*Etymologiae*‹ auf fol. 74r/v³⁹. Wir halten es für wahrscheinlich, daß diese Texte in dunklerer Tinte erst nachträglich, wenn auch in geringem zeitlichem Abstand, in den bereits gebundenen Codex eingetragen worden sind. Auf alle Fälle muß auf fol. 73v die Zeichnung von diesen Eintragungen getrennt untersucht werden, da ein Unterschied der Autoren von Bild- und Sprachtext nicht auszuschließen ist. Einer deutlich späteren Epoche schließlich gehört die Schrift des – wiederum mit brauner Tinte eingetragenen – Königsspruchs an. (Wenn man die vier Ausdrücke in der Reihenfolge der beigegebenen Buchstaben *A, b, c, d* liest, ergeben sie einen Hexameter: *Regno, regnavi, regnabo, sum sine regno*⁴⁰.)

Beide *Rota*-Darstellungen sind in ihrem Aufbau eng verwandt: Je vier Figuren sind in sehr ähnlicher Haltung um das Rad herum angeordnet. Dennoch unterscheiden sich die beiden Blätter, was ihre Ikonographie betrifft, stark voneinander. Wahrscheinlich handelt es sich bei Blatt 73r (Abb. 3) um das zuerst entstandene. Vieles ist hier noch in probierender Weise gezeichnet, was in 73v (Abb. 4) mit sicherem Strich ausgeführt ist; die Größenverhältnisse der Figuren untereinander sind auf der Recto-Seite weniger glücklich. Blatt 73v (Abb. 4) besitzt hingegen bereits viele der für die Zukunft maßgebenden Merkmale der *Rota Fortunae*-Darstellung: Fall und Aufstieg der Könige gehen mit dem Verlust bzw. Gewinn der Herrschaftsinsignien und Kleider parallel; absteigen heißt *denudari*. Betrachtet man das *Fortuna*-Bild der ›*Carmina Burana*‹-Handschrift (Abb. 5) und dasjenige auf Folio 73v (Abb. 4) in bezug auf die Hand- und Fußstellungen, wird klar, daß eine gemeinsame Abstammungslinie die beiden Darstellungen verbindet.

Verglichen mit dem später üblichen ikonographischen Schema der *Rota Fortunae* weist Blatt 73v (Abb. 4) zwei außergewöhnliche Merkmale auf: den Gegenstand, den der obere Herrscher auf seiner Brust hält, und den langen Stab mit doppeltem Ende in seiner Linken. Courcelle hat diesen Stab als Darstellung des Blitzes interpretiert, mit dem der himmlische Herrscher die Menschen in den Abgrund stürze. Die obere Figur könnte, so vermutet er, einer antiken Darstellungskonvention des Jupiter oder Dispater verpflichtet sein.

Der merkwürdige Stab und das Objekt, die der Herrscherfigur beigegeben sind, erweisen sich jedoch als schematisierende Varianten der Gegenstände, welche die obere Figur in der *Rota*-Darstellung auf fol. 73r (Abb. 3) in ihren Händen hält: in der Rechten eine Blume und in der Linken einen Stab mit Tau-förmigem Griff oben und deutlicher Doppelzacke unten, eher ein Gärtnerwerkzeug, Gabel oder Hacke, als ein Bidental. Die Figur selber, mit wallendem Haupthaar versehen, entspricht dem Christustypus. Die Blicke der übrigen drei Figuren zeigen an, daß in der Mitte oben der überragende Herrscher wiedergegeben ist, dem sie auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind. Es ist möglich, daß diese *Rota* als eine Darstellung des Jüngsten Gerichts aufzufassen ist (als Parodie des göttlichen Herrschers, der im Gewand der *Humilitas* die übermütigen irdischen Könige in den Abgrund stürzt). Eine Beziehung zur Ikonographie des Jüngsten Gerichts ist schon in bezug auf das um 1130/40 zu datierende skulptierte Rad an der

39 Das Gedicht ist in *Bibliotheca Casinensis* (wie Anm. 37), Bd. 4, S. 83, abgedruckt, die Stellen aus Isidor sind identifiziert in: *Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus*, 1, Monte Cassino 1915, S. 272.

40 Wie Walther S. 49 bemerkt, ist der Königsspruch, wenn er unabhängig von der *Rota Fortunae*-Darstellung auftritt, jeweils als Hexameter überliefert. Walther gibt zwei zusätzliche Varianten: *Regno, regnabo, regnavi, sum sine regno* und *Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*.

Kathedrale von Beauvais – das früheste erhaltene Radfenster in Frankreich – vorgeschlagen worden⁴¹. Der Scheitelpunkt wird dort ebenfalls von einer, mit einem Stock bewehrten Figur eingenommen. Mit diesem schickt sie eine Folge von Personen kopfvoran in die Tiefe, während sie mit der rechten Hand andere zu sich hinaufzieht.

Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Zeichnungen auf fol. 73 erlaubt zwei mögliche Interpretationen: (1) Das ikonographische Schema der *Rota Fortunae* (eine Mehrzahl, um einen Kreis angeordneter auf- und absteigender Königfiguren) ist primär mit Bezug auf den Boethius-Text entwickelt worden. Bei der ersten erhaltenen Darstellung der *Rota Fortunae* (Abb. 4) handelte es sich somit um eine nachträgliche Kontamination mit einem anderen Radschema (Rad des Jüngsten Gerichts?), wie es in fol. 73r (Abb. 3) faßbar ist. Oder aber: (2) Das Rad des Jüngsten Gerichts(?) ist die ursprüngliche Gestaltung. Die *Rota Fortunae* als Bildtext wäre genetisch betrachtet nicht nur Boethius' sprachlicher Bild-Erfindung, sondern gleichzeitig einem früheren, inhaltlich verschiedenen Radschema verpflichtet. Falls diese zweite Hypothese zutrifft, wäre in den beiden Seiten 73r und 73v des Casinensis 189 der Übergang vom einen zum anderen Schema greifbar.

Unabhängig von der jeweiligen genetischen Interpretation ist festzustellen, daß in fol. 73v (Abb. 4) die für die Zukunft maßgebende Darstellung der *Rota Fortunae* mit dem in fol. 73r (Abb. 3) greifbaren *Rota*-Typus vermischt ist. Dies nicht nur wegen der schematisierten Attribute des aufrechtstehenden Herrschers, sondern auch wegen seiner, verglichen mit den übrigen Figuren dominierenden Haltung, obwohl er über seine Kleider und Herrschaftsattribute gleichzeitig in den unablässigen Kreislauf von Machtgewinn und -verlust, von Auf- und Abstieg integriert ist. Im nachträglich hinzugefügten Vierzeiler wird die gestalterische Doppeldeutigkeit der Scheitelfigur von fol. 73v – sie ist den übrigen durch die Kleidung gleichgesetzt, ihnen jedoch durch die Haltung übergeordnet – sprachlich expliziert, während die beiden Begriffspaare *Fortunium / Necessitas, prosperitas / adversitas* eindeutig auf den Boethius-Text verweisen⁴².

41 Vgl. PICKERING (wie Anm. 20), S. 143 und MERSMAN, S. 68 ff. (mit guten Abbildungen des Rades in Beauvais). SCHILLING (wie Anm. 20) reproduziert eine Miniatur aus der Berliner Handschrift Hamilton 390 (Abb. 5) und bezeichnet sie S. 309 als »Kontamination von Glücksrad und Jüngstem Gericht« (vgl. auch Anm. 62, S. 309).

42 Vgl. COURCELLE (wie Anm. 20), S. 142, Anm. 1.