

I WOVON AUTOREN ANFANGS TRÄUMEN. EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN ZUR INNEREN SCHAU

Die Arbeit geht davon aus, dass Blicke heutiger Betrachtender wesentlich von inneren Bildern und ihren Projektionen geprägt sind. Angesichts dieser Annahme stellt sie die Frage, welche Rolle bei der visuellen Wahrnehmung inneren Bildern in den hier fokussierten historisch und regional differierenden Blickkulturen zugeschrieben wird.¹⁰¹ Um dem nachzugehen, soll in diesem einleitenden Kapitel eine Bildform untersucht werden, die sowohl in den persischen als auch in den westeuropäischen Bildkulturen als beispielhaft für solche inneren Bilder galt: das Traumbild. Genauer gesagt geht es um Darstellungen von Träumen von Autoren. Mit dem Motiv des träumenden Autors wird nicht nur die Schau eines inneren Bildes fokussiert, sondern zugleich die Frage adressiert, inwiefern das Traumbild als Modell von poetischen, womöglich aber auch visuellen Bildern präsentiert wird.¹⁰² Die Darstellungen sind jeweils auf einer der ersten Seiten eines Textes zu sehen. Daher ist zudem zu diskutieren, inwiefern die Traumdarstellungen nicht nur visualisieren, dass der folgende Text als Traum einzuordnen ist, sondern auch als Vorbilder fungieren, die eine Sichtweise der folgenden Miniaturen vorgeben.¹⁰³

Aus dem persischen Kontext wird eine Miniatur aus einer Handschrift von drei *Mathnavīs* Khvājū-yi Kirmānīs (1290–1352) untersucht, die 1396 am jalāyiridischen Hof in Bagdad entstand und sich heute im *Bahrām Mīrzā-Album* befindet (Abb. 3). Die Originalhandschrift (London, BL, Or. 18113) enthält zwei mystische Texte mit zum

101 Die Funktion des inneren Auges im Allgemeineren ist in der Forschung insbesondere in Bezug auf die religiöse Sehpraxis verschiedentlich diskutiert worden. Vgl. z.B. Thomas Lentjes, »Inneres Auge, äußerer Blick und Heilige Schau«, in: Klaus Schreiner (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 179–220; David Ganz, »Oculus interior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen«, in: Katharina Philipowski, Anne Prior (Hrsg.), *Anima und sēle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, Berlin 2006, S. 113–144, hier S. 114 sowie das Kapitel zu inneren Augen in Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München 1985, S. 953–1075.

102 Zum Topos des inspirierenden Traumes in allgemeinerer Hinsicht vgl. z.B. Marlen Schneider, Christiane Solte-Gresser (Hrsg.), *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*, München 2018.

103 Steffen Bogen hat zu Bibelfrontispizen festgestellt: »Narrative Bibelfrontispize scheinen ein bevorzugter Ort gewesen zu sein, Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse der Bildrezeption auf dargestellte Visionsergebnisse zu beziehen.« Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, München 2001, S. 178.

از جمله کارهای خواجه عبدالرحمن است



Abb. 3 – Der Autor träumt, ehemals Khvājū-yi Kirmāni, *Rawḡat ul-Anvār*, Baghdad 1396, heute Bahrām Mīrzā-Album, Istanbul, Topkapı, H. 2154, fol. 20v.

Teil narrativen Passagen, sowie das Epos *Humāy u Humāyūn* (1331).¹⁰⁴ Aus dem französischen Kontext wurde ein Frontispiz der *Pèlerinage de la vie humaine* (1330–31/1335) von Guillaume de Deguileville¹⁰⁵ ausgewählt, und zwar aus einer Anthologie, die heute in der Stadtbibliothek von Arras aufbewahrt wird (Abb. 4–5). Die Anthologie entstand um 1400 und damit zur gleichen Zeit wie das persische Beispiel in Nordfrankreich und enthält neben der kompletten Trilogie von Guillaume de Deguileville aus *Pèlerinage de Jhesuchrist*, *Pèlerinage de la vie humaine* und *Pèlerinage de l'âme* Exzerpte aus dem *Roman de la rose* und eine Übersetzung von Boethius' *Consolatio philosophiae* sowie einige kürzere Texte.¹⁰⁶

Ich will nicht verschweigen, dass ich diesen Vergleich vor dem Hintergrund eines deutlichen quantitativen Unterschieds anstelle: Während Darstellungen träumender Autoren im persischen Kontext eine Seltenheit sind,¹⁰⁷ ist ihre Darstellung im westeuropäischen Kontext nicht nur in illuminierten Handschriften der *Pèlerinage de la vie humaine* häufig.¹⁰⁸ Allerdings handelt es sich bei dem persischen Blatt nicht um irgendeine

104 Die Handschrift wurde unter Bahrām Mīrzā neu gebunden, wobei die Anordnung der Gedichte verändert wurde und einige Blätter entnommen wurden (vgl. Yves Porter, »The Illustration of the Three Poems of Khwājū Kirmānī: A Turning Point in the Composition of Persian Painting«, in: Francis Richard, Maria Szuppe (Hrsg.), *Écrit et culture en Asie Centrale et dans le monde turco-iranien, Xe–XIXe siècles* (Writing and culture in Central Asia and the Turko-Iranian world, 10th–19th centuries), Paris 2009, S. 359–374, S. 363). In dieser Handschrift befindet sich nur am Anfang des *Rawzat ul-Anvār*, des »Gartens des Lichts«, eine *shamsah*, das heißt eine Seite mit einer ornamentalen Rosette, die in der persischen Buchmalerei typischerweise am Buchanfang zu finden ist. Daraus schließt Teresa Fitzherbert, dass sich dieses Gedicht ursprünglich am Anfang der Handschrift befand (Teresa Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352). An *Éminence Grise* of Fourteenth Century Persian Painting«, in: *Iran* XXIX, 1991, S. 137–151, S. 150, Fußnote 40). Das vermutlich zu diesem Zeitpunkt entnommene Blatt mit der Darstellung des träumenden Autors wäre gemäß der Rekonstruktion von Verna Prentice (vgl. Verna Prentice, »A Detached Miniature from the *Masnavis* of Khwājū Kermānī«, in: *Oriental Art* 27/1, 1981, S. 60–66) dann in der ursprünglichen Version auf dem damaligen fol. 2v zu finden. Damit handelt es sich hier nicht im klassischen Sinne um eine Titelmminiatur – an dieser Stelle befand sich in dieser Handschrift, wie gesagt, eine ornamentale Rosette – wohl aber um die erste Miniatur der Handschrift. Zu klassischen Frontispizen im persischen Kontext vgl. Marianna Shreve Simpson, »In the Beginning. Frontispieces and Front Matters in Ilkhanid and Iljuid Manuscripts«, in: Linda Komaroff (Hrsg.), *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden/Boston 2006, S. 248–268, sowie die Einzelstudie von Serpil Bağcı, »A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures: The *Diwān* of Salomon«, in: *Muqarnas* 12, 1995, S. 101–111, oder Robert Hillenbrand, »Erudition Exalted: The Double Frontispiece to the Epistles of the Sincere Brethren«, in: Linda Komaroff (Hrsg.), *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden/Boston 2006, S. 183–212.

105 Ursula Peters hat darauf hingewiesen, dass der Text von Guillaume de Deguileville im Vergleich zum *Roman de la rose* nur indirekte Andeutungen zu einer Identifikation des Erzählers mit dem Autor macht. Vgl. Ursula Peters, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln 2008, S. 146.

106 Eine vollständige Aufstellung findet sich unter Anne-Marie Bouly de Lesdain, Géraldine Veysseyre, »Arras, Bibliothèque municipale, 0532 (0845)«, in: Jonas. *Répertoire des textes et manuscrits médiévaux en langue d'oc et d'oïl*, <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/3328>, Stand 2.1.2014.

107 Neben der hier diskutierten Miniatur verzeichnet das Shahnama Project eine Darstellung von 1441, in der Firdawsī seinen Vorgänger Daqqī im Traum sieht (Kairo, Nationalbibliothek, Ms. Ta'rikh Farisi, no 59, fol. 289v). Vgl. zu diesem »autorisierenden Traum« Firdawsī Olga M. Davidson, »Dream as a Narrative Device in the Shāhnāma«, in: Louise Marlow (Hrsg.), *Dreaming Across Boundaries. The Interpretation of Dreams in Islamic Lands*, Boston u.a. 2008, S. 133–135.

108 Vgl. zur Darstellung des träumenden Künstlers als Topos der Inspiration auch Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004.



BIBLIOTHEQUE
DE LA VILLE D'ARRAS

Coi veer en paradis aler
Chi en peon voje trouuer
Cenir dieu souuerainement
Et amer tes pfaiteint
Obedienc sans murmure
Et patience contre inure
Humilite q n'est pas fainte
Doucte sans nulle grante
Duire de cuer et de corps
Car as poures misericors
Confession bie ordenee
En toy dieu enluminee
Souvent frequenter on son
Et de cuer gud deuotion
Tous iours plet en verite
Et en cuer de bonaure
Luoir le uolente en haut
O souuent plouere to deffaut
Ton pcham toute amilte
Daultre melchier auoir pite
Sobriete et a tempance
Desler de ihu le soiffance
Et recorder les beuchies
Te sacrement ou to niches
Sont contenus prendre souille
Et lox dieu parfaiteint
Duy auoir pais et conuente
Pabite et misericorde
Et cont les graces et le uore
Chome en paradis auore

76
 En comence le pelerinage Coment de monde sauuage On par vint apud
 le gnd gr Thuyris A p bñ faire & mal laissier fait le cenny mit abg



Cheus de ceste region
 A pmt ny ont demansion
 Ams a' to' come di' spl
 Rie poure saige ou fol
 Sont mis soient roy nes
 Pelerins et pelerines
 De vision wel poucier
 Que en dormant maunt lauter
 Millant auore leu
 Bien considere et veu
 Le mist tel liure de le rose
 Men covy que ce fu le cose
 Plus mesmut ad ce songier
 Chy apres vous veul m'acier
 En megner pres & si sa'vritet
 Coues gens & bñ y estoient
 De son nulz & ne soit nulle
 A' d'ave' pmt veule
 Quant sedomert tous lout
 Tous aston' escouter
 Quant & pris lausion
 Tout sans pmt de'ception
 En fanchois toute nule lay
 A' bñ que l'entendent y lay
 Illec para cascuns ap'cendre
 La quele wy'e de'vra prendre
 Le que g'ue'p' ou laissier
 C'est co'e qui a bien mestier
 A'vons ceulz qui pelerinage
 Font en ce monde sauuage
 En ententes lausion
 Qui maunt en religion
 En labrye de chaalith
 Si com vou' estore en men lit

Avis mestou si com songie
 Q' you pelerins estore
 Q' d'aley estore exate
 En iherusalé la cite
 En J'annon' ce me samblout
 Qui sans mesure g'ns eston
 Celle cite ap'ceue auore de lom' & vne
 Voult me samblout de g'nd atour
 Celle cite ens & entour
 Les camms & les alees
 De fin or estoient paices
 En hault assise sur fondem't
 Eston' & son machonem't
 De pierres viues fait eston
 Et haultz murs entour le doort
 Ont y auon' de mansions
 De heur & habitations
 La eston' toute liee
 Et toute Joie sans tristee
 Illec pour moy passer briefment
 Auon' cascuns generalment
 De tous bñs plus que demander
 Ja nulz ne sceust ne de'uiser
 Mais ce moult me de'ce' foron
 Q' cascuns pas ny bñ ny ent'it
 A la volente p' l'enture
 Q' moult formet eston' gaude
Cherubin portier en eston
 Qui bñ serbi gl'anie tenon
 Bien esnoly a y' taillans
 Bien va' l'atle & bñ' tornans
 Voult sen auon' c'ix bñ' aidier
 S'est nulz tant sceust de bon' h'ur
 La p' illec passer y'ust



Abb. 4-5 – Der Autor betrachtet das himmlische Jerusalem, der Autor predigt und der Autor träumt, Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de la vie humaine*, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 75v und 76r.

Miniatur, sondern um ein Blatt, das schon im 16. Jahrhundert als so bezeichnend für die persische Miniaturmalerei angesehen wurde, dass es aus der ursprünglichen Handschrift ausgeschnitten und stellvertretend für die jalāyiridische Malerei in Bahrām Mīrzās »Album der Maler der Vergangenheit und der Gegenwart« eingeklebt wurde, das sich heute im Topkapı befindet.¹⁰⁹

1 Entgrenzte Blicke. Der Traum des Autors in einer Illustration von Khvājū-yi Kirmānīs *Rawḡat ul-Anvār*

Die persische Miniatur illustriert folgenden Passus von Khvājū-yi Kirmānīs *Mathnavī Rawḡat ul-Anvār*, *Garten des Lichts* (1342), mit dem der Text auf diesem Blatt endet:

Der Schlaf, dieser nächtliche Dieb, verschloss mir die Tür der Pupille; er verband mir das Auge, sodass ich die Augen der Sterne nicht mehr sehen konnte. Ich sah, wie der Engel aus diesem glänzenden Fenster [d. h. dem Himmel] sich dem Gewölbe der Erde zuwandte. Er kam wie der leuchtende Vollmond zu mir aufs Dach. Er brachte mir eine Botschaft vom Hof Gottes.¹¹⁰

Es wird beschrieben, wie dem Autor im Schlaf ein Engel erscheint, der ihm eine Botschaft Gottes übermittelt. Dabei wird betont, dass die Augen geschlossen und damit an der Wahrnehmung des Firmamentes gehindert gewesen seien. Teresa Fitzherbert hat die Szene als Darstellung der Inspiration des Dichters gedeutet.¹¹¹ Zudem weckt die Schilderung Assoziationen mit dem Engel Gabriel, der Mohammed zur Verkündigung des Korans besucht. Der Autor inszeniert auf diese Weise – ebenso wie Nizāmī in seinem *Makhzan ul-Asrār*, das sich Khvājū zum Vorbild genommen hat¹¹² – Parallelen zwischen seiner Inspiration und der göttlichen Eingabe eines heiligen Textes.

109 Prentice, »A Detached Miniature from the *Masnavis* of Khwaju Kermani«.

110 Khvājū-yi Kirmānī, »Rawḡat ul-Anvār«, in: *Khamsah-yi Khvājū-yi Kirmānī*, hrsg. v. Saʿīd Niyāz-i Kirmānī, Kirman 1991, S. 42, V. 853–855 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. zu dieser Passage auch Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 140.

111 Vgl. Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, Pl. XIXa. Khvānsārī zufolge wurde dieser Traum als Ankündigung interpretiert, dass der Träumende als Dichter weltweiten Ruhm erlangen werde. Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 140. Eine Rezeption der Miniatur in diesem Sinne ist in der Darstellung der Inspiration Saʿdīs in der *Haft Aurang*-Handschrift der Freer Gallery zu beobachten. Vgl. hierzu Margaret A. Shortle, *Illustrated Divans of Hafiz. Islamic Aesthetics at the Intersection of Art and Literatur*, 1450–1550, Dissertation Boston University 2018, S. 260–272, sowie Marianna Shreve Simpson, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran*, New Haven/London 1997, S. 377.

112 Nizāmīs *Makhzan ul-Asrār* (*Schatzkammer der Geheimnisse*) weist in seinem Proömium Parallelen zwischen prophetischer und poetischer Inspiration auf, indem er insbesondere die Himmelsreise Mohammeds mit der Reise in die eigene Seele des Dichters vergleicht. Vgl. hierzu auch Renate Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse. Eine Untersuchung zu Makhzan ul-asrār*, Wiesbaden 2005, S. 203–207 sowie J. Christoph Bürgel, »Nizami über Sprache und Dichtung. Ein Abschnitt aus der »Schatzkammer der Geheimnisse«, eingeleitet, übertragen und erläutert«, in: Richard Gramlich (Hrsg.), *Islamwissenschaftliche Abhandlungen. Fritz Meier zum sechzigsten Geburtstag*, Wiesbaden 1974, S. 9–28.

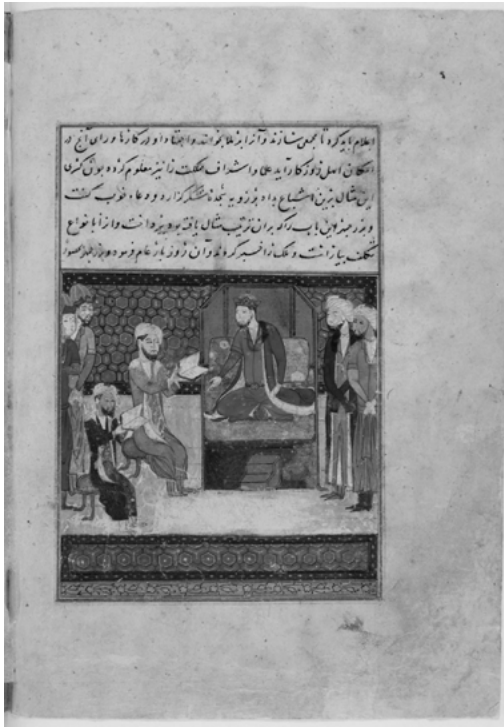


Abb. 6 – Khusraw I. und Burzūyah, *Kalīla u Dimna*, Baghdad 1392, Paris, BnF, Suppl. pers. 913, fol. 11v.



Abb. 7 – Gabriel und Mohammed, Rashīd ul-Dīn, *Jāmi' ul-Tawārikh*, Tabriz 1314, Edinburgh, University Library, Ms. Arab 20, fol. 45v.



Abb. 8 – Himmelfahrt des Propheten,
Kalila u Dimna, Bagdad oder Tabriz 2. Hälfte
 14. Jh., Paris, BnF, pers. 376, fol. 2v.

Dieser Parallelisierung entspricht die Miniatur, indem sie die Tradition der Autoren-darstellungen (vgl. z. B. Abb. 6), welche übrigens auf spätantike Vorbilder zurückzuführen ist,¹¹³ mit Elementen kombiniert, die aus Darstellungen des Propheten bekannt sind. Dabei erinnert sie einerseits an Darstellungen der Verkündigung des Korans an Mohammed durch den Engel Gabriel (Abb. 7) und andererseits, insbesondere in der Gestaltung der Engel im rechten Bildstreifen, an Darstellungen der Himmelfahrt Mohammeds (Abb. 8), der *mi' rāj*, die Khvājūs Vorbild Nizāmī explizit mit der poetischen Inspiration vergleicht. Genauere Bezüge sind dabei allerdings schwer nachzuzeichnen, da aus dem 14. Jahrhundert nur wenige bebilderte Handschriften erhalten sind.

Besonders deutlich sind die Parallelen zu den Darstellungen der *mi' rāj* (Abb. 9) und des Besuchs Gabriels bei Mohammed (Abb. 20)¹¹⁴ in den ersten beiden Miniaturen einer knapp vier Jahrzehnte jüngeren *Mi' rājnāmah*-Handschrift, die 1436/37 in Herat entstand und auf die ich im folgenden Kapitel ausführlicher zu sprechen kommen werde. So sind beispielsweise die Engel auf der Darstellung der *mi' rāj* in der ersten Miniatur der Handschrift ebenso wie in der Khvājū-Illustration und vielen späteren Darstellungen der Himmelfahrt vor einem tiefblauen Sternenhimmel mit goldenen

113 Vgl. hierzu Robert Hillenbrand, »The Classical Author Portrait Islamicized«, in: Thomas F. Madden, James L. Naus, Vincent Ryan (Hrsg.), *Crusades – Medieval Worlds in Conflict*, Farnham/Burlington 2010, S. 47–74.

114 Vgl. S. 79 dieser Arbeit.



Abb. 9 – Himmelfahrt Mohammeds, *Mi'rājnāmah*, Herat 1436, Paris, BnF, Suppl. turc 190, fol. 9r.

Wolkenformationen zu sehen und haben Schalen in den Händen, deren Inhalt sie hier zum Teil über Mohammed gießen.

Jenseits dieser ikonographischen Bezüge fällt in der Analyse der jalāyiridischen Miniatur (Abb. 3) auf, dass klar unterschieden wird zwischen einem Innenraum, in dem der schlafende Dichter zu sehen ist und der gut zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, und einem Außenraum, in dem in einem rechten Bildstreifen eine nächtliche Landschaft mit einigen Engeln am Himmel gezeigt wird: Eine durchgehende Linie, die von keinem Bildelement überschritten wird, trennt die beiden Zonen. Diese Unterscheidung wird der kodikologischen Analyse Yves Porters zufolge noch dadurch unterstrichen, dass diese Trennlinie auch die Grenze des Schriftspiegels markiert und der Außenraum sich damit außerhalb des Schriftspiegels befindet.¹¹⁵

So deutlich die Abgrenzung markiert wird, so wird die Trennung der Räume zugleich unterlaufen, indem nämlich die Metapher des Fensters, die der Text für den Himmel verwendet, im wörtlichen Sinne umgesetzt wird: Im Hintergrund des Innenraumes öffnet sich ein Fenster, in dem ein weiterer Ausschnitt der nächtlichen Landschaft sowie ein Engel, der in den Innenraum blickt, zu sehen sind. In Form einer klar umrissenen Fensteröffnung in der ornamentierten Rückwand des Raumes wird so eine Verbindung zwischen den beiden Zonen hergestellt. Da im Text von einem Traum-bild die Rede ist, in dem ein »Engel aus diesem glänzenden Fenster sich dem Gewölbe

115 Porter, »The Illustration of the Three Poems of Khvājū Kirmānī«, S. 369.

der Erde zuwandte«, liegt es nahe, dieses Fenster, das eine Verbindung zwischen dem nächtlichen Himmel mit den Engeln und dem Bereich des Schlafenden herstellt, mit dem Traumbild zu assoziieren.

Einen Kontext für das Verständnis dieser Darstellung eines Traumes bietet die Traumkonzeption Najm ul-Dīn Kubrās (+ 1221), denn Khwājū-yī Kirmānī wird von seinen Biographen immer wieder als Schüler von Shaykh Rukn al-Dīn ‘Alā’ al-Dawla al-Simnānī (1261–1336) beschrieben, der wiederum als Anhänger Kubrās gilt.¹¹⁶ Fritz Meier zufolge teilen die beiden eine »starke Vorliebe für Medien und eine Kapazität visionärer Erfahrung«. ¹¹⁷ Dabei zeichnet sich Kubrās Traumverständnis dadurch aus, dass es im Unterschied zu früheren sufistischen Ansätzen Träume nicht nur diskutiert, wenn sie eine verbale Belehrung enthalten, sondern auch rein bildhafte Erscheinungen berücksichtigt.¹¹⁸ In Kubrās *Fawā’ih al-Jamāl, Düfte der Schönheit*¹¹⁹ werden Träume dabei als eine Form des mystischen Erlebens beschrieben, in der der Mensch »sich mit dem Herzen im Jenseits und mit dem Leib im Diesseits«¹²⁰ befindet. Im Schlaf passiert dabei nach Kubrā Folgendes:

Schläft dieser [der Mensch, V. B.] jedoch ein, so geht der Geist an seinen ursprünglichen Wohnort und in seine gleichartige, gottnahe Heimatwelt, wo er sich dadurch, dass er mit den (andern) Geistern zusammentrifft und die geistigen Inhalte (ma‘ānī) und das Übersinnliche erkennt, erholt. Die geistigen Inhalte, die er auf diesem Weggang in die höhere Welt (‘ālam al-malakūt) antrifft, siehst du in Abbildern (amṭila) aus der Sinnenwelt.¹²¹ Das ist das Geheimnis der Traumdeutung.¹²²

Träume sind für Kubrā also – und hier sind bereits gewisse Parallelen zu westeuropäischen Vorstellungen dieser Zeit zu erkennen¹²³ – Sinnbilder (*mithāl, pl. amthila*), die im

116 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142 sowie Jamal J. Elias, *The Throne Carrier of God. The Life and Thought of ‘Alā’ ad-dawla as-Simnānī*, Albany 1995, S. 52.

117 Fritz Meier, »Alā’ al-Dawla al-Simnānī«, in: *Encyclopaedia of Islam* 2, hrsg. von P. Baerman u. a., Leiden/Boston 1960–2007, www.encyquran.brill.nl/entries/encyclopaedia-of-islam-2/ala-al-dawla-al-simnani-SIM_0493, Stand 26.3.2014, zitiert auch bei Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142. Vgl. zum Konzept der Vision bei al-Simnānī auch Elias, *The Throne Carrier of God. The Life and Thought of ‘Alā’ ad-dawla as-Simnānī*, S. 135–141.

118 Fritz Meier, in: *Die Fawā’ih al-ġamāl wa-fawā’ih al-ġalāl des Naġm ad-Dīn al-Kubrā. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr.*, hrsg. v. Fritz Meier, Wiesbaden 1957, S. 241.

119 Ich danke Isabelle Dolezalek für ihre Übersetzung des Titels.

120 Fritz Meier, in: *Die Fawā’ih al-ġamāl wa-fawā’ih al-ġalāl des Naġm ad-Dīn al-Kubrā. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr.*, hrsg. v. Fritz Meier, Wiesbaden 1957, S. 96.

121 Regula Forster wies mich darauf hin, dass der arabische Text hier auf einen Koranvers anspielt (6:73 »der über das, was verborgen, und was allgemein bekannt ist, Bescheid weiß«). Kubrā spielt hier also ebenso wie die Traumdarstellung der Miniatur mit Parallelen zu Verkündigung des Koran.

122 Kubrā, *Risāla ila ‘l-hā’im*, amr 9, 71a 9–71b 4, zitiert in: *Die Fawā’ih al-ġamāl wa-fawā’ih al-ġalāl des Naġm ad-Dīn al-Kubrā. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr.*, S. 97. Ich kann hier nicht weiter auf die Differenzierungen der verschiedenen Formen visionärer Erfahrungen eingehen, die Kubrā einführt und die nachhaltig rezipiert wurden.

123 Vgl. z. B. Suzanne Conklin Akbaris Ausführungen zu Alanus zwischen 1168 und 1176 verfasstem *De Planctu Naturae* in: Akbari, *Seeing Through the Veil*, S. 19.

wörtlichen Sinne von sinnlich wahrnehmbaren »Abbildern aus der Sinnenwelt« »geistige Inhalte« einer höheren Welt vermitteln. Traumbilder machen für den Schlafenden also eine jenseitige Welt im Diesseits sichtbar.

Dabei ist allerdings zu betonen, dass Träume für Kubrā nur eine Art Vorstufe für den Normalsterblichen sind: »Was aber der gewöhnliche Mensch entsprechend der Stärke seines niederen Daseins nur im Schlafe erfährt, das erfährt der Mystiker, weil sein unedles Dasein (Natur) schwach und sein edles Dasein stark geworden ist, zwischen Wachen und Schlafen.«¹²⁴ Oder wie es Fritz Meier reformuliert: »Wie der Träumer verlässt zwar auch der Mystiker in gewissem Sinne den Leib, behält aber die Qualitäten der verschiedenen Sinneswahrnehmungen.«¹²⁵ Der Mystiker sieht also Kubrā zufolge mit eigenen Augen, was der Träumende im Traum sieht.¹²⁶

In Khvājūs Text findet sich ein vergleichbares Insistieren auf einer Transzendierung der sinnlich wahrnehmbaren Welt beispielsweise in Überschriften wie »Das Überschreiten heraus aus dem begrenzten Reich [d. h. der irdischen Welt] und die Zuwendung zur unbegrenzten Welt«.¹²⁷ Allerdings handelt es sich dabei um eine Vorstellung, die man auch den in der persischen Gesellschaft des 14. Jahrhunderts sehr populären sufistischen Haltungen im Allgemeineren zuschreiben könnte. Teresa Fitzherbert hat die enorme Häufigkeit von Traumdarstellungen in Khvājūs Epen aufgewiesen und damit in Verbindung gebracht, dass Khvājū Anhänger des Kubravī-Sufismus war.¹²⁸ Deutlichere Parallelen zu Kubrā weist Khvājūs eben zitierte Schilderung des inspirierenden Traumes auf. Nicht nur wird die Vision des Dichters mit der des Propheten verglichen und damit mit einem Einblick in eine göttliche Sphäre assoziiert. Indem diese als Traum eines Schlafenden deklariert wird, differenziert der Dichter zudem klar zwischen sich und einem Propheten. Der Dichter bekommt hier also Kubrās Vorstellung entsprechend im Schlaf etwas zu sehen, was der Prophet im wachen Zustand sah. Der Traum stellt einen prophetischen Blick in Aussicht, der dem Betrachter mit seinen physischen Augen noch nicht zugänglich ist.¹²⁹

Inwiefern aber ist ein solches Traumkonzept nicht nur in Khvājūs Text, sondern auch in der Miniatur zu erkennen, die gut ein halbes Jahrhundert nach dem Text

124 *Kubrā, Fawā'ih al-ġamāl wa-fawātiḥ al-ġalāl*, in: *Die Fawā'ih al-ġamāl wa-fawātiḥ al-ġalāl des Naġm ad-Dīn al-Kubrā. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr.*, hrsg. v. Fritz Meier, S. 98, arab. S. ١٨–١٩.

125 Fritz Meier, in: *Die Fawā'ih al-ġamāl wa-fawātiḥ al-ġalāl des Naġm ad-Dīn al-Kubrā. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr.*, hrsg. v. Fritz Meier, Wiesbaden 1957, S. 98.

126 Vgl. zu vergleichbaren Vorstellungen des Traumes als Antizipation eines unkörperlichen Sehens in der europäischen Tradition z. B. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, Bd. 1, S. 335–338.

127 »Kamāl-nāmā«, in: *Khamsa-yi Khvājū-yi Kirmānī*, hrsg. v. Sa'īd Niyāz-i Kirmānī, Kirmān 1991, S. 126 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. hierzu auch Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753 / 1290–1352)«, S. 148.

128 Fitzherbert hat bereits angemerkt, dass Simnānīs Traumvorstellungen hier bedeutsam gewesen sein könnten: »Although the device of inspirational dream or the night visit was well established before Khvājū [...], the association with Simnānī may also have been significant in this respect.« Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753 / 1290–1352)«, S. 143. Sie verweist darauf, dass allein im Epos *Humāy u Humāyūn* vier Szenen mit Träumen oder Visionen vorkommen.

129 Vgl. zu vergleichbaren Vorstellungen des Traumes als Antizipation eines unkörperlichen Sehens in der europäischen Tradition z. B. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, Bd. 1, S. 335–338.

am Hof Sultan Aḥmads (1383–1410) entstand, dessen eigene poetische Texte ebenfalls deutliche sufistische Inklinationen erkennen lassen?¹³⁰ Es war bereits festzustellen, dass die Miniatur mit ikonographischen Mitteln einen Bezug zwischen der Traumerscheinung des Dichters und der Himmelsreise des Propheten herstellt. Weiter ist bemerkenswert, dass das Traumbild in Form eines Fensters dargestellt wird – das heißt, in einer Form, in der man normalerweise einen Ausblick auf eine Realität zu sehen bekommt. Damit mag sich andeuten, dass man das, was im Traum erscheint, potentiell auch im wachen Zustand sehen kann. Vor allem aber zeigt sich in diesem Fenster ein Ausschnitt aus dem Bereich, der ansonsten außerhalb des Bereiches des Träumenden jenseits des Schriftspiegels zu sehen ist. Das legt nahe, dass die Miniatur die Funktion des Traumbildes visualisiert, das »Jenseits« im »Diesseits« sichtbar zu machen: Im Rahmen des Traumbildes wird ein Ausschnitt aus einer »jenseitigen« Sphäre in die »diesseitige« Sphäre des Träumenden eingeführt, wird innerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Welt ein Ausblick auf eine jenseitige Welt eröffnet.

In der genaueren Analyse fallen außerdem formale Parallelen zwischen dem Traumbild im Fenster und der Miniatur selbst ins Auge: So werden beispielsweise beide von demselben roten Vorhang mit gestreifter Borte am oberen Rand gerahmt, und der farbliche Aufbau der blauen Hintergründe von Nachthimmel und ornamentalen Wandfliesen über einem beigen Boden weist deutliche Entsprechungen auf.¹³¹ Angesichts dieser Parallelen in der Inszenierung des Traumbildes und der Miniatur selbst stellt sich die Frage, inwiefern in dieser Handschrift nicht nur die Dichtung mit einem prophetischen Traum verglichen wird, sondern auch die Miniaturen mit Traumbildern. Stellt das Konzept des Traumes als Sinnbild auch eine Möglichkeit dar, die sinnlich wahrnehmbare Visualität der Bilder zu verstehen?¹³² Können auch die Miniaturen dieser Handschrift als *mithāl*, als Sinnbilder für eine übersinnliche Sphäre verstanden werden?

Um diesen Fragen nachzugehen, sei kurz eine zweite Miniatur aus einer etwas späteren Handschrift von Khvājū-yi Kirmānīs *Mathnavīs* herangezogen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, N. F. 382, fol. 10v – Abb. 66),¹³³ auf die ich in Kapitel III noch ausführlicher zu sprechen kommen werde.¹³⁴ In dieser Handschrift ist zwar nicht die bislang diskutierte Traumszene illustriert, wohl aber eine Szene, in der explizit von Bildern die Rede ist und davon, wie man sie betrachten soll: Es geht darum, wie dem Helden Humāy von einer Fee ein Bild der Prinzessin Humāyun gezeigt wird, in das er sich sofort verliebt, was in der Folge zu einer langen Suche nach dem Vorbild

130 Vgl. hierzu Deborah E. Klimburg-Salter, »A Sufi Theme in Persian Painting: The Diwan of Sultan Ahmad Jalayir«, in: *Kunst des Orients* XI, 1977, S. 44–84, hier S. 61–80.

131 Man könnte hier weiter fragen, inwiefern hier auch Ornamente als Sinnbilder (*mithāl*) fungieren, in denen eine Sphäre jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren inszeniert wird. Vgl. zu einem solchen Ansatz, Ornamente als *mithāl* zu verstehen, Carol Bier, »Art and *Mithāl*: Reading Geometry as Visual Commentary«, in: *Iranian Studies* 41/4, 2008, S. 491–509.

132 Interessanterweise wurde auch dem Kalligraphen dieses Manuskriptes, Mir 'Alī, zugeschrieben, er sei durch einen Traum zu der neuen Schriftform des *nasta'liq* inspiriert worden: »Legends tell that a dream of flying geese, interpreted for him by Hazrat 'Alī, inspired him to perfect the style so that he can be called, not the inventor, but the first calligrapher of *nasta'liq*«. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York/London 1984, S. 29. Ich danke Simon Rettig für diesen Hinweis.

133 Vgl. S. 206 dieser Arbeit.

134 Vgl. Kapitel III. 6 »Man kann nicht jede Gestalt lieben«. Begehrte Bilder in der persischen Buchkunst.



Abb. 10 – Humāy vor dem Schloss Humāyūns, Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, Bagdad 1396, London, BL, Add 18113, fol. 18v.

dieses Bildes führt. Diese Funktion, ein vorerst unerreichbares Vorbild vor Augen zu führen, kommt der eben beschriebenen Funktion eines Traumbildes sehr nahe. Zudem wird das Bild Humāyuns in der Wiener Miniatur an einem sehr ähnlichen Ort gezeigt, an dem im Londoner Blatt das Traumbild erscheint: Es ist ebenfalls auf der Rückwand des Raumes platziert und unterscheidet sich nur graduell von den Fensteröffnungen in dieser Fläche. Dem Text zufolge befindet sich über dem Bild zudem eine Inschrift, in der unter anderem zu lesen ist: »Schau auf diese Gestalt um des inneren Sinnes willen! [...] Trenne dich von der Gestalt, sodass du zum inneren Sinn gelangst.«¹³⁵

135 Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, hrsg. v. Kamāl 'Ainī, Teheran 1969, S. 32 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. zu diesem Passus auch Teresa Fitzherbert, »The Life of Khwaju Kirmani (689–1290/753–1352) As Reflected in His Poetry, With Particular Reference to the Masnavi Humay u

Demnach soll »die äußere Form ihn dazu führen, zum inneren Sinn zu gelangen«. ¹³⁶ Khvājū empfiehlt an dieser Stelle also angesichts von Bildern einen ähnlichen Modus der Schau, wie Kubrā in Bezug auf Träume.

Eine Illustration der späteren tatsächlichen Begegnung zwischen Humāy und Humāyun findet sich wiederum in unserer Ausgangshandschrift (Abb. 10). Nun könnte man vermuten – und auf ersten Blick scheint sich das zu bestätigen –, dass die persönliche Begegnung die Mittlerfunktion des Bildes überflüssig macht. Allerdings hat Yves Porter gezeigt, dass die Geliebte in dieser Miniatur ebenso wie die Sphäre des Traumes in der ersten Miniatur außerhalb des Schriftspiegels platziert ist. ¹³⁷ Und Teresa Fitzherbert hat in ihren Lektüren des Epos herausgearbeitet, dass die Geliebte in der Darstellung Khvājūs als unsterbliches Urbild des Menschen verstanden werden kann. ¹³⁸ Vor dem Hintergrund dieser Lesart kann man die Positionierung des Geliebten in der Miniatur so verstehen, dass wiederum eine Sphäre der Urbilder und geistigen Inhalte (*mā'ānī*) jenseits des Schriftspiegels inszeniert wird. ¹³⁹ Allerdings ist diese Ebene nur unterschwellig angelegt – man kann auch einfach darüber hinwegsehen und es als Darstellung einer profanen Liebesgeschichte betrachten. ¹⁴⁰ Man würde wohl kaum auf die Idee kommen, das Aufblicken zur Geliebten als Blick über die Grenze des Schriftspiegels hinaus mit einem Blick über das Reich der Abbilder hinaus in das Reich des Übersinnlichen zu verstehen – wäre da nicht ein Frontispiz, das die Grenze des Schriftspiegels explizit als Trennung zwischen zwei Räumen inszeniert, die nur in der Form des Traumbildes überschritten wird. Im Frontispiz wird die Miniatur also nicht nur

Humayun« (Teil 1) und »The Paintings in the British Library's Khwaju Kirmani Manuscript of 1396 (Add. 18113) Approached Through the Text.« (Teil 2), Masterarbeit, Edinburgh 1980, Addendum, S. 10. Ich danke Teresa Fitzherbert vielmals, dass sie mir diese Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

136 J. Christoph Bürgel, »Humay and Humayun. A Medieval Persian Romance«, in: Gherardo Gnoli (Hrsg.), *Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies in Turin 1987*, Rom 1991, S. 346–357, S. 348.

137 Yves Porter, »La réglure (mastar): de la formule d'atelier aux jeux de l'esprit«, in: *Studia Islamica* 96, 2003, S. 55–74, hier S. 69.

138 Fitzherbert, »Khvājū Kirmanī (689–753 / 1290–1352)«, hier S. 142.

139 In Bezug auf die Frage, ob der Liebende seinerseits dem Bereich der Urbilder oder dem Bereich der diesseitigen Abbilder zuzuordnen ist, ist man bei dieser Miniatur mit einer gewissen Ambivalenz konfrontiert: Auf den ersten Blick nämlich nimmt man an, dass das verbleibende Textfeld die rechte obere Ecke des Schriftspiegels markiert und der Geliebte sich folglich innerhalb des Schriftspiegels befindet. Diese These vertrat auch Yves Porter in seinem Aufsatz von 2003 (Yves Porter, »La réglure (mastar)«, S. 69). So gesehen wäre eine Trennlinie zwischen dem Urbild der Geliebten jenseits und dem Abbild des Liebenden diesseits des Schriftspiegels eingezeichnet, die der Liebende in seinem Wunsch, sich mit seinem Urbild zu vereinen, zu überschreiten sehnt. 2009 konnte Yves Porter allerdings in einer Analyse des Gesamtmanuskriptes zeigen, dass dieses Schriftfeld überraschenderweise außerhalb des Schriftspiegels gesetzt wurde und sich der Schriftspiegel vielmehr mit den Mauern des Gartens deckt (Porter, »The Illustration of the Three Poems of Khwājū Kirmanī«, S. 365). Unter dieser Prämisse befindet sich auch der Geliebte außerhalb des Schriftspiegels, und das Feld innerhalb des Schriftspiegels wird mit dem Palast identifiziert, den es auf dem Weg zueinander zu durchqueren gilt. Ich frage mich, ob diese Doppeldeutigkeit als eine Andeutung zu verstehen ist, dass die Position des Liebenden zwischen der weltlichen Sphäre der Abbilder und seiner Herkunft aus der Welt der Urbilder changiert.

140 Die Ambivalenz wird dadurch verstärkt, dass das Narrativ in Khvājūs Text nicht wie etwa in der *Pèlerinage de la vie humaine* explizit als Traum präsentiert, sondern nur die Poesie Khvājūs im Allgemeinen eingangs mit einer »traumhaften« Inspiration assoziiert wird. Vgl. zur Rolle solcher »oblique expressions« und »poetics of analogy« in der Entwicklung der persischen Hofpoesie im Allgemeinen und bei Khvājūs Vorbild Nizāmī im Besonderen insbesondere Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton 1987, hier S. 20 und 30.

explizit mit einem Traumbild und dessen Funktion in Verbindung gebracht, sondern es macht die Betrachtenden auch darauf aufmerksam, dass Bilder nicht nur die sichtbare Welt zeigen, sondern auch als Sinnbilder fungieren können, die zwischen »Diesseits« und »Jenseits« vermitteln. In dieser Hinsicht fungiert die Darstellung des schlafenden Dichters als Illustration von Khvājū-yī Kirmānīs Konzept von »traumhafter« Dichtung und gleichzeitig als Vorbild für die Wahrnehmung der anderen Miniaturen der Handschrift. Sie wird zum Sinnbild für die sinnbildliche Funktion des visuell wahrnehmbaren Mediums der Miniatur. Die Eingangsminiatur des *Gartens des Lichts* kann also als einführender Hinweis darauf verstanden werden, dass die Miniaturen wie Traumbilder als »Abbilder aus der Sinnenwelt« anzusehen sind, die zugleich als Sinnbilder geistige Inhalte aus einer »höheren Welt« vermitteln.¹⁴¹

2 Der Blick in den Spiegel. Wegweisende Visionen in einer Handschrift von Guillaume de Deguilevilles *Pèlerinage de la vie humaine*

In der erwähnten nordfranzösischen Anthologie, die um 1400 zusammengestellt wurde und heute in der Stadtbibliothek von Arras aufbewahrt wird,¹⁴² befinden sich neben der kompletten Trilogie von Guillaume de Deguilevilles *Pèlerinages* auch Exzerpte aus dem *Roman de la rose* und eine Übersetzung von Boethius' *Consolatio philosophiae*, die beide ebenso wie die *Pèlerinage de la vie humaine* zu den am häufigsten kopierten Texten der Zeit gehören,¹⁴³ sowie ein paar kürzere Texte.¹⁴⁴ Nach der *Pèlerinage de Jhesuchrist* und einigen kürzeren Texten befinden sich auf fol. 76r zwischen der einführenden Rubrik und dem Beginn des Textes der *Pèlerinage de la vie humaine* zwei Darstellungen, eines predigenden und – wie schon zu Beginn der *Pèlerinage de Jhesuchrist* (fol. 3v) und wie im Folgenden dann auch zu Beginn der *Pèlerinage de l'âme* (fol. 161r) – eines träumenden Mönches in etablierter Ikonographie (Abb. 11).¹⁴⁵ In der linken Spalte unterhalb der Darstellung der Predigt beginnt mit den folgenden Versen ein Monolog des Pilgers:

Jenen in diesem Land, die hier kein Zuhause haben, sondern alle – Reiche, Arme, Weise und Törichte, Könige und Königinnen – wie St. Paul sagt,

141 Teresa Fitzherbert erwägt: »perhaps the carefully positioned paintings in the British Library manuscript should be also understood as punctuating the text with elaborate pause marks – the impact of the visual image in the midst of text used to focus the reader's attention upon the underlying meanings«. Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 149.

142 Vgl. zu dieser Handschrift insbesondere Emilie Fréger, Anne-Marie Legaré, »Le manuscrit d'Arras (BM, ms 845) dans la tradition des manuscrits enluminés du Pèlerinage de l'Âme en vers: spécificité iconographique et milieu de production«, in: Frédéric Duval (Hrsg.), *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes 2008, S. 331–347 und Robert L. A. Clark, Pamela Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinages ›Plays?‹ The Case for Arras Ms. 845 as Performative Anthology«, in: *European Medieval Drama* 12, 2008, S. 109–147. Die vollständige Handschrift ist online unter <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/> einzusehen, Stand 13.3.2019.

143 Vgl. Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinages ›Plays?‹«, in: *European Medieval Drama* 12, 2008, S. 109–147, S. 116.

144 Eine vollständige Aufstellung findet sich unter Anne-Marie Bouly de Lesdain, Géraldine Veysseyre, »Arras, Bibliothèque municipale, 0532 (0845)«, in: *Jonas. Répertoire des textes et manuscrits médiévaux en langue d'oc et d'oïl*, <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/3328>, Stand 2.1.2014.

145 Vgl. Peters, *Das Ich im Bild*, S. 140–162.



Abb. 11 – Der Autor predigt und der Autor träumt, Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de la vie humaine*, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 76r.

Pilger und Pilgerinnen sind, will ich eine Vision erzählen, die ich kürzlich hatte, während ich schlief. Während ich wach war, hatte ich den wunderschönen Rosenroman gelesen, studiert und eingehend betrachtet. Ich bin sicher, dass er es war, der den entscheidenden Anstoß zu diesem Traum gab, von dem ich gleich berichten will. [...] Nun hört von der Vision, die ich während meines religiösen Lebens in der Abtei von Chaalis hatte, als ich im Bett lag.¹⁴⁶

In der rechten Spalte beginnt dann unterhalb der Darstellung des Träumenden die eigentliche Schilderung der Vision:

Als ich schlief, träumte ich, dass ich ein Pilger war, der begeistert war, in die Stadt Jerusalem zu ziehen. In einem Spiegel, der mir maßlos groß erschien, sah ich diese Stadt von ferne.¹⁴⁷

Der Übergang von der extradiegetischen Adressierung der Lesenden zur diegetischen Erzählebene, auf der der Traum beschrieben wird, wird also durch eine Doppelminia-
tur vermittelt, in der erst ein Redner zu sehen ist, der zu sitzenden und herantretenden Zuhörern spricht, und dann ein Träumender.¹⁴⁸ Neben dieser Figur, die im Bett liegt, ist – dem Text entsprechend – in einem Spiegel die Stadt Jerusalem zu sehen. Damit wird nicht nur Jerusalem, sondern auch die Sphäre des Traumes im Allgemeinen im

146 Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de vie humaine* 1, transkribiert v. Béatrice Stumpf nach der Handschrift BnF fr. 1818, www.cnrtl.fr/corpus/digulleville/VieHumaine.pdf, Stand 7.1.2014, V. 1–14 und 31–34.

147 Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de vie humaine* 1, V. 35–42.

148 Vgl. zu dieser vermittelnden Funktion von Titelmminiaturen von *Pèlerinage de la vie humaine*-Handschriften im Allgemeinen Herman Braet, »Les images inauguales dans les manuscrits enluminés du *Pèlerinage de vie humaine* en vers«, in: Frédéric Duval (Hrsg.), *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes 2008, S. 43–52, speziell S. 44.



Abb. 12–13 – Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de la vie humaine*, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 76v und 77r.

Rahmen eines Spiegels in die Welt des Schlafenden eingeführt.¹⁴⁹ Damit macht die Miniatur den Spiegel, den der Protagonist dem Text zufolge im Traum sieht, zum Rahmen des Traumbildes selbst und führt Traum- und Spiegelbild damit eng. Diese bildinterne Rahmung fällt dann mit dem Umblättern weg: Auf der folgenden Seite ist Jerusalem an der gleichen Stelle der Seite vollformatig in den Miniaturen zu sehen (Abb. 12–13).

Ursula Peters hat unterstrichen, dass die Ikonographie des träumenden Autors in den Handschriften der *Pèlerinage de la vie humaine* auf die Ikonographie des träumenden *Amant* zu Anfang des *Roman de la rose* zurückgreift, welcher auch im Text explizit als das Buch genannt wird, das der Autor vor dem Einschlafen gelesen habe. Die Kombination mit der Predigtszene jedoch mache deutlich, dass es im Gegensatz zum sinnlich geprägten Traum des *Roman de la rose* um ein »spirituell-gelehrtes« Traumverständnis gehe.¹⁵⁰ Ebenso wie in der Khvājū-Illustration wird also auch hier der träumende Autor dezidiert mit religiösen Konnotationen in Verbindung gebracht, um der folgenden Traumdarstellung Glaubwürdigkeit zu verleihen.¹⁵¹

149 Diese Identifikation von Traum und Spiegel ist hier nicht neu. Akbari hat sie beispielsweise in Alanus de Insulis *De planctu Naturae* aufgewiesen. Akbari, *Seeing Through the Veil*, S. 10.
 150 Peters, *Das Ich im Bild*, S. 153. Werner Gewande spricht von diesem Text als »geistlichem Gegenbild« des Rosenromans, zitiert nach Peters, *Das Ich im Bild*, S. 140. Vgl. zum Verhältnis der Frontispize von *Pèlerinage de la vie humaine* und *Roman de la rose* auch Braet, »Les images inaugurales dans les manuscrits enluminés du *Pèlerinage de vie humaine* en vers«, S. 45.
 151 Jenseits dieser speziellen Ikonographie ist über Autorendarstellungen in westeuropäischen Handschriften verschiedentlich konstatiert worden, wie Autorendarstellungen speziell im Typus am

Die Abgrenzung des geistigen Traumverständnisses der *Pèlerinage de la vie humaine* vom sinnlich basierten Traumverständnis des *Roman de la rose*¹⁵² entspricht der unterschiedlichen Funktion des Spiegels, in dem in beiden Texten das Objekt erscheint, nach dem die Hauptfigur innerhalb des Textes streben wird: Im Rückgriff auf die mittelalterliche Ikonographie der Gegenüberstellung eines »hilfreichen Spiegels der Voraussicht [...] und des gefährlichen Spiegels der narzisstischen Selbstbezogenheit«¹⁵³ eröffnet der Spiegel in der *Pèlerinage de la vie humaine* einen Blick auf das himmlische Jerusalem, während der Erzähler am Anfang des *Roman de la rose* in der Quelle des Narziss die Rose erblickt.¹⁵⁴ Der Anblick der Rose führt dazu, dass der Erzähler von Amor mit den Pfeilen des »süßen Blicks«, des »*douz regarz*«¹⁵⁵ getroffen wird, der ihn zu seinem Vasallen macht. Die Aussicht auf das heilige Jerusalem veranlasst den Erzähler zu seiner Pilgerfahrt. Während der Spiegel zu Beginn des *Roman de la rose* als Instrument der sinnlichen Verführung fungiert, setzt ihn die *Pèlerinage de la vie humaine* an dieser Stelle als Medium der Erkenntnis ein.¹⁵⁶

Dieselbe Spannweite möglicher Funktionen findet sich in den zeitgenössischen Debatten um die Bewertung von Spiegeln, ebenso wie in jenen um die Funktion von Träumen.¹⁵⁷ Letztere spitzen sich im spätmittelalterlichen Kontext zunehmend zu: Im Anschluss an die Rezeption der Traumtheorien des Aristoteles im 13. Jahrhundert ist eine zunehmende Skepsis gegenüber Träumen festzustellen, wofür Steffen Bogen den Rosenroman als paradigmatisch betrachtet.¹⁵⁸ Ihm zufolge rekurriert nicht nur der Text des Rosenromans auf die aristotelische Kritik am Status von Träumen als Visionen,¹⁵⁹ sondern auch »das Betrachten von Bildern musste nicht unbedingt visionsgläubig als Analogon der Offenbarung verstanden werden, sondern konnte auch visionsskeptisch als Analogon einer noch nicht vollständig geleisteten Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit aufgefasst werden.«¹⁶⁰ Suzanne Conklin Akbari geht noch weiter: Ihr zufolge ist der Rosenroman ein Beispiel für die zunehmend kritische Diskussion über die »frühmittelalterliche Annahme, dass das Sehen bruchlos zwischen

Schreibpult den *authoritas*-Anspruch von Evangelistenportraits auf die poetische Autorschaft übertragen. Vgl. z.B. Ursula Peters, »Werkauftrag und Buchübergabe. Textentstehungsgeschichten in Autorbildern volkssprachiger Handschriften des 12. bis 15. Jahrhunderts«, in: Gerald Kapfhammer, Wolf-Dietrich Löhr, Barbara Nitsche (Hrsg.), *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Münster 2007, S. 27.

152 Vgl. zu einem Überblick über die Forschung zur Traumdarstellung im Rosenroman Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 302.

153 Akbari, *Seeing Through the Veil*, S. 7.

154 Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Der Rosenroman*, übers. u. eingeleitet v. Karl August Otto, München 1976, S. 154–155. Zum Spiegel im Rosenroman im Kontext bildtheoretischer Diskussionen vgl. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 224–225.

155 de Lorris, de Meun, *Der Rosenroman*, S. 122–123.

156 Damit greift sie ebenfalls auf einen Topos zurück. Vgl. zu diesem Topos des Spiegels als Metapher der Erkenntnis beispielsweise Elena Filippi, Harald Schwaetzer (Hrsg.), *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012.

157 Vgl. hierzu z. B. Steven F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 2005 [1992], S. 83–122 sowie S. 136–140 in Bezug auf die Parallelen zwischen Traum und Spiegel. Dabei verweist er darauf, dass Ibn al-Haytham den wahren Traum und den Spiegel assoziiere (S. 136).

158 Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 301–326.

159 Er zitiert hier die Aussagen der Personifikation der Natur zu diesem Thema: Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 306 und 318.

160 Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 319.

Subjekt und Objekt vermittele«,¹⁶¹ die spätestens ab dem 13. Jahrhundert nicht zuletzt im Zuge der Übersetzung von optischen Theorien aus dem Arabischen zu beobachten ist. Wenn die *Pèlerinage de la vie humaine* also ihre Darstellung des visionären Traumes der Traumdarstellung des Rosenromans explizit entgegengesetzt, dann ist dies als Abgrenzung von der Ikonographie einer Handschrift zu verstehen, die als exemplarisch für die Traumskepsis der Zeit betrachtet werden kann. Die dezidierte Abgrenzung der Illustrationen der *Pèlerinage de la vie humaine* von denen des Rosenromans ist also eine Strategie der Verteidigung des Status von Bildern als Vision in einem historischen Kontext zu verstehen, in dem dieser in besonderem Maße angezweifelt wurde.

Angesichts dieser zunehmenden Skepsis ist es von besonderer Dringlichkeit, die Unterscheidung zwischen einem täuschenden und einem erkenntnisbringenden Traum sowie zwischen einem täuschenden und einem erkenntnisbringenden Spiegel jeweils unzweifelhaft aufzuweisen. Daher geht Guillaume de Deguileville dieses Problem offensiv an: Indem er – das haben Fabienne Pomel und Anne-Marie Legaré ebenso gezeigt wie Steven Kruger – Spiegel in der *Pèlerinage de la vie humaine* einerseits als täuschende Attribute von Müßiggang und Stolz, aber andererseits als Medium der Vision am Anfang sowie als Element am Knauf seines Stabes der Hoffnung einsetzt, thematisiert er explizit die Bandbreite möglicher Funktionen des Spiegels vom täuschenden materiellen Bild und Element des reinen Selbstbezugs bis zum erkenntnisfördernden Instrument in Bezug auf eine Sphäre jenseits der Welt.¹⁶² Letzteres wird dabei explizit mit Christus als Spiegel ohne Flecken verglichen und Christus so als reinste und von der Sünde ungetrübte Widerspiegelung Gottes auf Erden und damit als Vorbild für den Menschen präsentiert.¹⁶³ Die Vorstellung eines reinen Spiegels, in dem sich der Glanz Gottes spiegelt, ist – das sei vorausgeschickt – auch im persischen Kontext zu finden, und ich werde im dritten Kapitel darauf zurückkommen.¹⁶⁴

Zu diskutieren ist an dieser Stelle, wie die Eingangsminiatur selbst sicherstellt, dass der Spiegel, in dem das heilige Jerusalem zu sehen ist, eindeutig der erkenntnisfördernden Sorte zuzuordnen ist. Die Handschrift setzt hierzu eine zusätzliche Miniatur ein, die wohl von einer anderen Hand stammt:¹⁶⁵ Neben dem Bild auf fol. 76r mit der etablierten Ikonographie des schlafenden Mönches vor dem Rundspiegel, in dem das

161 Akbari, *Seeing Through the Veil*, S. 19 sowie ausführlicher S. 45–113. Sie konstatiert dies bereits im Teil von Guillaume de Lorris, um dann in Jean le Meuns Text eine zunehmende Übertragung dieser Skepsis auf die Funktion der Allegorie zu beschreiben.

162 Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, S. 138–139 sowie Anne-Marie Legaré, Fabienne Pomel, »Les miroirs du *Pèlerinage de Vie humaine*. Le texte et l'image«, in: Fabienne Pomel (Hrsg.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes 2003, S. 125–155, S. 135–141.

163 »Le haut pommel est Jhesuchrist / Qui est, so com la lettre dist / Un miroir qui est sans tache, / Où chascun puet veoir sa face, / Où tout le monde soi mirer«. Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de vie humaine* 1, V. 3691–3795. Vgl. hierzu Legaré, Pomel, »Les miroirs du *Pèlerinage de Vie humaine*«, S. 133–134, die auch darauf hinweisen, dass dies ein Rekurs auf das Buch der Weisheit ist, in dem die Weisheit folgendermaßen beschrieben wird: »Sie ist der Widerschein des ewigen Lichts, der ungetrübte Spiegel Gottes, das Bild seiner Vollkommenheit.« (Buch der Weisheit 7,26)

164 Vgl. das Unterkapitel III. 5 »Un-/Vergleichbares. Spiegelbildlichkeit im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman, Nizāms *Iskandarnamah* und Guillaume's *Pèlerinage de la vie humaine*«.

165 Vgl. z. B. Michael Camille, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's »Pèlerinages« 1330–1426*, Dissertation 1984, S. 147. Clark und Sheingorn vertreten im Unterschied zu Camille die These, dass diese großformatigen Miniaturen eingefügt wurden, als die Anthologie aus früheren Handschriften zusammengestellt wurde. Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's *Pèlerinages* Plays?«, S. 136–145.



Abb. 14 – Detail aus Abb. 4.

heilige Jerusalem zu sehen ist, steht links auf fol. 75v eine weitere Miniatur, die das himmlische Jerusalem zeigt (Abb. 4 und 14). Darunter ist ein Fragment der *Voie de Paradis* eingefügt.¹⁶⁶ Links im Rand erscheint der Erzähler mit dem Pilgerstab in der einen und einem Rundspiegel, der eine Pforte des himmlischen Jerusalems reflektiert, in der anderen Hand. Dabei hält er den Rundspiegel so, dass sich dieser zwischen ihm und der Pforte innerhalb der Miniatur befindet. So wird dem Text entsprechend der Mittlerstatus betont, den der Spiegel zwischen dem Träumenden und dem heiligen Jerusalem einnimmt – und es wird veranschaulicht, dass Spiegelbilder es, bildlich gesprochen, ermöglichen, die Grenze zwischen der diesseitigen und einer jenseitigen Sphäre zu durchschauen. Damit demonstriert die Miniatur, dass der Spiegel nicht etwa ein Trugbild auf einer glänzenden materiellen Oberfläche präsentiert, sondern als ein

166 Lesdain, Veysseyre, »Arras, Bibliothèque municipale, 0532 (0845)«.

Medium anzusehen ist, das einen beschränkten Durchblick auf eine Sphäre jenseits dieser Welt eröffnet.¹⁶⁷ Zugleich wird durch die Positionierung des Erzählers im Rand unterstrichen, dass diese Perspektive zu diesem Zeitpunkt der Reise nur »durch den Spiegel [*par le biais du miroir*]«¹⁶⁸ eröffnet wird.¹⁶⁹ Der Spiegel ist, in den Worten von Legaré und Pomel, als »bevorzugtes Medium [...] das Emblem der indirekten Vision«¹⁷⁰. So kann man festhalten, dass die Arasser Anthologie dem üblichen Miniaturenprogramm der *Pèlerinage de la vie humaine* ein zusätzliches Frontispiz voranstellt. Dieses visualisiert explizit, dass es sich bei dem Traum- und Spiegelbild, das den Pilger leitet, um einen Ausblick auf eine Sphäre jenseits der materiellen Welt handelt. Der narzisstischen Täuschung, der der Autor des *Roman de la rose* nachläuft, wird in der *Pèlerinage de la vie humaine* ein Bild entgegengesetzt, das einen Einblick in eine jenseitige Sphäre vermittelt.

Zwischen dem Pilger im Rand und der Pforte des heiligen Jerusalem innerhalb der Miniatur steht aber nicht nur der Spiegel, der den Rahmen des Bildes zu durchschauen ermöglicht. Vor der Pforte steht innerhalb der Miniatur auch ein Cherub, dessen Schwert gerade einen Prinzen durchbohrt und mit der Spitze über den Bildrand hinweg in Richtung Pilger zeigt. So macht das Schwert des Cherubs deutlich, dass die Bedingung für einen unmittelbaren Zugang zum heiligen Jerusalem der Tod ist.¹⁷¹ Damit wird der Spiegel hier in genau der Funktion verwendet, die ihm im ersten Korintherbrief zugeschrieben wird: »Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhaft Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.« (1. Kor 13,12).¹⁷² Der Spiegel eröffnet einen mittelbaren Blick auf etwas, das uns erst nach dem Tode unmittelbar zugänglich ist.¹⁷³ Dementsprechend ist am Ende der *Pèlerinage de la vie*

167 Susan K. Hagen hat dieses Verständnis des Spiegels mit optischen Traktaten des Hochmittelalters in Verbindung gebracht, die das Spiegelbild als »Erscheinung eines Gegenstandes jenseits seines Ortes« beschreiben. Susan K. Hagen, *Allegorical Remembrance. A Study of The Pilgrimage of the Life of Man as a Medieval Treatise on Seeing and Remembering*, Athen 1990, S. 26. Sie verweist hier auf Pecham. Lindberg zufolge ist dies ein Topos, der sich bis zu Seneca zurückverfolgen lässt (vgl. Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, S. 87). Entscheidend ist dabei, dass der zu sehende Gegenstand nicht dem Medium des Spiegels zuzuschreiben ist. Hagen zufolge wird das bildlich dadurch betont, dass der Gegenstand beispielsweise in einer Illustration aus dem Ms. 376 der Bibliothèque nationale den Rahmen und die Oberfläche des Spiegels überschreitet (Hagen, *Allegorical Remembrance*, S. 27). In unserem Beispiel ist das nicht im Spiegel, wohl aber in der Miniatur der Fall. So könnte man diese Überschreitung der Bildgrenzen im Anschluss an Hagen möglicherweise als Verweis darauf verstehen, dass die Sicht, die uns Bilder eröffnen, zwar begrenzt ist, wohl aber eine jenseits dieser Medien existierende Realität zeigt.

168 Legaré, Pomel, »*Les miroirs du Pèlerinage de Vie humaine*«, S. 128.

169 Zur Tradition der »marginalen« Betrachterfiguren in der Darstellung von Visionen und der Bandbreite ihrer möglichen Konnotationen vgl. Peter K. Klein, »Visionary Experience and Corporeal Seeing in Thirteenth-Century English Apocalypses: John as External Witness and the Rise of Gothic Marginal Images«, in: Colum Hourihane (Hrsg.), *Looking beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010, S. 177–201 sowie Ganz, *Medien der Offenbarung*, Kapitel 6 sowie 7.2.

170 Legaré, Pomel, »*Les miroirs du Pèlerinage de Vie humaine*«, S. 128.

171 Dabei wäre zu diskutieren, inwiefern dieser Cherub in Bezug auf die Wächterfiguren zu verstehen ist, die der Rosenroman an die Stelle der Traumboten setzt. Vgl. Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 307.

172 Ich danke Christian Heck für diesen Hinweis.

173 Zudem sind in der Miniatur Mönche zu sehen, die die Mauern auf verschiedene Weisen überwinden, sowie Arme, die Petrus durch ein weiteres Tor hereinlässt, was der Erzähler auf die Notwendigkeit der Armut und das Gleichnis bezieht, dem zufolge eher ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, als ein Reicher in das Reich Gottes gelangt (V. 174–177).



Abb. 15 – Cherub, *Sex al[a]e Cherubin*, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 160v.

humaine nicht nur zu lesen, dass die Tür zu eng ist und Körper und Seele nicht zusammen hindurch gehen können (V. 13460), sondern auch, dass man nun »an der Pforte und der Tür [sei], die man vor langer Zeit im Spiegel gesehen« habe (V. 13471–2).

In der Arasser Anthologie folgen auf das Ende der *Pèlerinage de la vie humaine* zunächst zwei Gedichte, in denen es um den Tod geht, bevor die *Pèlerinage de l'âme* beginnt. Zwischen der Ankündigung und Kapitelübersicht der *Pèlerinage de l'âme* und dem Textbeginn eingeschoben ist zudem ein kurzes Gedicht mit dem Incipit »*Sex al[a]e Cherubin*«. Darüber ist eine großformatige Darstellung eines Cherubs zu finden, dessen Flügel mit den Tugenden beschriftet sind (Abb. 15).¹⁷⁴ Da sich diese Miniatur auf der Versoseite vor dem Beginn des Textes der *Pèlerinage de l'âme* befindet, nimmt

174 Vgl. Camille, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's »Pèlerinages«*, S. 148 sowie Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinages »Plays«?«, S. 142–143.

sie zugleich die Position des Frontispizes dieses Textes ein. Genau an der Stelle, wo, im Anschluss an die Thematisierung des Todes, die Seele den Körper hinter sich lässt, um ihre Himmels- und Höllenreise anzutreten, setzt die Anthologie also das Bild eines Cherubs ein. Während sich der Cherub zu Beginn der *Pèlerinage de la vie humaine* als Traumbild ankündigte, tritt er den Lesenden nun formatfüllend vor Augen, sodass visualisiert wird, dass er sich nun an der Pforte befindet, »die man vor langer Zeit im Spiegel gesehen hat«. Es wird also nicht nur das Frontispiz der *Pèlerinage de la vie humaine* als »vorausschauendes« Bild inszeniert, sondern es wird in dieser Kapazität im Verlauf der Zeit der Lektüre auch bestätigt: Im Moment des Todes begegnet man dem besagten Cherub. Damit hat dieses Frontispiz meines Erachtens nicht nur die strukturelle Funktion eines visuellen Querverweises zwischen den verschiedenen Texten, die Michael Camille den Frontispizen in dieser Handschrift zugeschrieben hat,¹⁷⁵ sondern dieses Frontispiz unterstreicht auch die Funktion von Bildern als Spiegel, in denen etwas vermittelt wird, was erst später unmittelbar zu sehen ist. In den Frontispizen der *Pèlerinages* wird also explizit mit dem Verhältnis von erinnerten inneren und aktuell sichtbaren Bildern gespielt.

Robert L. A. Clark und Pamela Sheingorn haben angedeutet, dass diese Antizipation von Bildern, die die Lesenden erst später unmittelbar zu sehen bekommen, bereits in der Titelseite zu erkennen ist, die der Handschrift als Ganzer vorangestellt wird: Auf ihr sind die Zehn Gebote illustriert, und zugleich sind in einer »diagrammatischen Synthese« im Sinne Camilles zehn Pfeile auf den Betenden gerichtet (Abb. 16). Diese sind Clark und Sheingorn zufolge möglicherweise auf die Bedrohung durch die zehn Pfeile Amors zu beziehen, die im *Roman de la rose* beschrieben und auf fol. 259r der Handschrift auch illustriert werden.¹⁷⁶

Im Anschluss an diese Überlegungen zur Funktion der Frontispize bleibt die Frage, welche Funktion den folgenden Miniaturen im Laufe der Pilgerreise zwischen diesen textübergreifenden Frontispizen zukommt. In Bezug auf den Text ist festzuhalten, dass das Spiegelbild, das dem Pilger zu Beginn das Ziel seiner Pilgerfahrt vorgibt, nicht einfach am Ausgangspunkt der Reise zurückbleibt, sondern ihm sicherheits halber sowohl in der Erinnerung als auch faktisch im Knauf seines Pilgerstabes mit auf den Weg gegeben wird.¹⁷⁷ Auch die im Laufe der Lektüre folgenden Traumbilder

175 Camille, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's »Pèlerinages«*, S. 152.

176 Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's *Pèlerinages* »Plays?«, S. 139. Camille unterstreicht zudem den Bezug zwischen der Darstellung des heiligen Jerusalem zu Beginn der *Pèlerinage de la vie humaine* und der Darstellung des Schlosses der Eifersucht im Frontispiz der *Roman de la rose*-Passagen. Camille, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's »Pèlerinages«*, S. 150–152. Während die Tradition der Darstellung des träumenden Autors in einer Doppelminiatur zu Beginn der *Pèlerinage de la vie humaine* auf die Ikonographie des *Roman de la rose* zurückgreift und sich zugleich durch die Ergänzung der Predigtszene davon abgrenzt, scheint sich der Spieß umzudrehen, wenn das Frontispiz der Rosenroman-Passagen hier abweichend von dessen traditioneller Ikonographie nach dem Vorbild des Frontispizes der *Pèlerinage de la vie humaine* gestaltet wird. Es entspricht aber auch der Strategie der Anthologie, durch die Auswahl der Passagen die Differenz zwischen den Texten von Jean le Meun und Guillaume de Deguileville zu verschleifen und den früheren Text Jeans dem »spirituellen Korrektiv« Guillaume unterzuordnen. Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's *Pèlerinages* »Plays?«, S. 114. So könnte mit dem Frontispiz des Schlosses der *Roman de la rose* auch visuell als vielleicht profanere, aber nicht unbedingt gegensätzliche Variante inszeniert werden.

177 Vgl. zu einer ausführlicheren Funktion der Erinnerung in den *Pèlerinage de la vie humaine* Hagen, *Allegorical Remembrance*.



Abb. 16 – Zehn Gebote, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 1v.

von den Erlebnissen auf dieser Reise können nach Rosemond Tuve – in der Tradition der Entsprechung von Spiegel und Allegorie – als eine »Welt wahrer geistiger Bedeutung [angesehen werden], die sich in der realen wahrnehmbaren Welt ankündigt«. ¹⁷⁸ Es handelt sich also, das ist weitgehend unumstritten, um allegorische Darstellungen, die simultan als sinnliche Gegenstände und als Symbole von Ideen angesehen werden müssen. Der Kritik einer »nicht vollständig geleisteten Unterscheidung zwischen Traum und Wirklichkeit« ¹⁷⁹ scheint die *Pèlerinage de la vie humaine* also das Bildkonzept der Allegorie entgegenzusetzen, das der Funktion der Traumvision im Hinblick auf von Gott gegebene Ziele entspricht. ¹⁸⁰

Clark und Sheingorn haben betont, dass die Arasser Anthologie einen Großteil der in den Text integrierten Illustrationen mit der Rubrik »actor« assoziiert habe. »Diese Platzierung koppelt die Stimme der Narration an das Auge des Träumenden, sodass der Leser-Betrachter die Traumvision eher durch den Träumenden als durch die einzelnen Figuren »sieht.« ¹⁸¹ Das führt dazu, dass »diese Miniaturen zeigen, was der Träumende zu sehen angibt, das heißt, sie helfen dem Leser-Betrachter die visuelle Erfahrung der

178 Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton 1974 [1966], S. 199.

179 Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300*, S. 319.

180 Hier könnte man wiederum nach einer vergleichbaren Funktion der Allegorie in der persischen Literatur fragen. Vgl. hierzu Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*.

181 Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's *Pèlerinages* »Plays«?, S. 127.

Traumvision zu rekonstruieren«. ¹⁸² Auch durch ihre Platzierung im Text wird also unterstrichen, dass die Miniaturen keine Realität darstellen, sondern eine Traumvision. ¹⁸³

Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass den Leserinnen und Lesern in dieser Handschrift zu Beginn der *Pèlerinage de la vie humaine* mit der Darstellung eines Spiegels ein sinnlich wahrnehmbares Bild einer jenseitigen Welt vor Augen gehalten wird, das als emblematische Veranschaulichung von dessen Bildverständnis angesehen werden kann. Und vielleicht sogar als emblematisch für die Handschrift selbst: Eine Rubrik des Arasser Kodex zumindest bezeichnet die Trilogie, in der im Übrigen alle drei Teile mit einem Traum beginnen, selbst als »*biaus miroirs de sauvement*«, »schöne Spiegel der Rettung«. ¹⁸⁴ Der Spiegel wird den Lesenden also mit auf den Weg gegeben, um ihn daran zu erinnern, dass die Traumbilder ebenso wie die Miniaturen nicht allein als Abbilder der Welt, sondern als Allegorien eines Weges zu verstehen sind, der zum heiligen Jerusalem führt. ¹⁸⁵

Die Konzepte von Traumbildern entsprechen sich in den beiden hier diskutierten Handschriften von Guillaumes *Pèlerinage de la vie humaine* und Khvājūs *Mathnavīs* also darin, dass sie Träume als Sinnbilder für sinnlich nicht wahrnehmbare Sphären inszenieren und Traumbilder damit als ideale Bilder präsentieren. Vor allem aber exemplifizieren die Darstellungen des Traumbildes in den Miniaturen, die in den beiden Handschriften am Anfang des Textes platziert sind, jeweils ein Bildverständnis, das diesem Traumverständnis entspricht: Bilder können etwas vermitteln, was gegenwärtig nicht sinnlich wahrnehmbar ist, und eröffnen damit einen Ausblick auf etwas, was erst später – im Falle des französischen Kodex nach dem Tod und im Fall des persischen infolge zunehmender Annäherung an die Eigenschaften des Propheten – unmittelbar zu sehen ist. Zugleich verändert die Erinnerung an diese Bilder die Wahrnehmung der folgenden Miniaturen – sei es, indem sie auf Überschreitungen des Schriftspiegels aufmerksam macht, die Transzendierungen des Sichtbaren bedeuten, sei es, indem sie bei der Thematisierung des Todes die anfangs vorhergesagte Konfrontation mit dem

182 Clark, Sheingorn, »Were Guillaume de Digulleville's Pèlerinages 'Plays'?«, S. 130.

183 In anderen Manuskripten von Guillaumes Trilogie (z. B. BnF fr. 14976) und insbesondere in der *Pèlerinage de Jhesuchrist* haben Clark und Sheingorn eine ähnliche Funktion für die Glossen dieses Textes aufgewiesen, während sie den Bildern hier eher die körperliche Erfahrung visualisieren. Vgl. Robert L. A. Clark, Pamela Sheingorn, »Encountering a Dream-Vision: Visual and Verbal Glosses to Guillaume de Digulleville's Pelerinage de Jhesuchrist«, in: Sarah Blick, Laura D. Gelfand (Hrsg.), *Push Me, Pull You. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Leiden/Boston 2011, S. 3-38, hier S. 12.

184 Legaré, Pomel, »Les miroirs du Pèlerinage de Vie humaine«, S. 125. Patricia Eberle hat ausgeführt, dass der *Roman de la rose* von le Meun auch als *Mirouer aus Amoureux* bezeichnet wird und der Spiegel als paradigmatisch für sein Poesieverständnis gelten kann. Sie zeigt weiter, wie dieses Verständnis von den optischen Diskursen der Zeit insbesondere von Grosseteste geprägt ist. Daraus ergibt sich ihr zufolge ein Verständnis des Spiegels als Multiplikator der Spezies im Sinne von Bildern und Formen, der durchaus auch Brechungen aufweisen könne. Vgl. Patricia J. Eberle, »The Lovers' Glass. Nature's Discourse on Optics and the Optical Design of the *Romance of the Rose*«, in: *University of Toronto Quarterly* XLVI/3, 1977, S. 241–262.

185 Vgl. zum Allegorieverständnis dieses Textes insbesondere Hagen, *Allegorical Remembrance*, S. 145–218. Hagen sieht wiederum eine Verbindung zwischen der allegorischen Lesbarkeit des Textes und zeitgenössischen Wahrnehmungstheorien, insbesondere denjenigen Pechams: Letztere gehen davon aus, dass nichts Visuelles erkannt werden kann, ohne dass die Vernunft die sinnlich wahrgenommenen Formen mit den erinnerten Universalien in Verbindung bringt (vgl. Hagen, *Allegorical Remembrance*, S. 29). Ebenso seien in einer allegorischen Lesart die sinnlich wahrnehmbaren Gestalten mit übersinnlichen Konzepten in Verbindung zu bringen.

Cherub vergegenwärtigt. Damit eröffnen die Miniaturen als Horizont und Vorbild auch für die folgenden Bilder eine doppelte Lesart als sinnlich wahrnehmbare Abbilder und heilsorientierte Sinnbilder. Die Miniaturen thematisieren also nicht nur die Funktion von Träumen als »vorbildliche« innere Bilder, sondern sie präsentieren sich in einer solchen Funktion und demonstrieren innerhalb der Handschrift, wie erinnerte Bilder die visuelle Wahrnehmung prägen.

Diese Funktion von Sinnbildern, visuell Wahrgenommenes mit geistigen Inhalten in Verbindung zu bringen, wird immer wieder als vergleichendes Verfahren beschrieben. So hat beispielsweise Julie Scott Meisami dargelegt, dass für die Funktion von Metaphern als »Darstellung des inneren Wesens der Dinge« in der persischen Poesie das Verfahren des Vergleichens jenseits von Ähnlichkeit grundlegend ist.¹⁸⁶ Damit könnte man fragen, inwiefern hier nicht nur ein Sehen im Vergleich zu beobachten ist, sondern auch ein Sehen als Vergleich, als beständiges Abgleichen äußerer und innerer Bilder.

Angesichts dieser Parallelen zwischen den Traumdarstellungen in beiden Handschriften steht die Frage im Raum, inwiefern sie auf gemeinsame Vorbilder zurückzuführen sind. Inwiefern greifen etwa die Traumvorstellungen Khvājū-yi Kirmānīs und Guillaume de Deguilevilles auf Modelle zurück, die zwischen beiden Kontexten zirkulierten? Untersuchen ließe sich dies möglicherweise an der Rezeption der Traumtheorien Ibn Sīnās (lat. Avicenna).¹⁸⁷ So ist über Khvājū-yi Kirmānī überliefert, dass er – noch vor seiner Zeit bei dem besagten Simnānī – in einer Sufibruderschaft gelernt habe, deren Gründer ein direkter Kontakt mit Ibn Sīnā zugeschrieben wird.¹⁸⁸ Kathryn Lynch hat zudem betont, wie wichtig die Traumtheorie Ibn Sīnās, die im Westen im 12. Jahrhundert verfügbar wurde, für die Entwicklung eines Konzeptes der Imagination war, das in seinem Bezug auf die Vernunft und im Rückgriff auf die Erinnerung die richtige Deutung von Träumen erlaubt.¹⁸⁹

Es sind aber nicht nur gemeinsame Vorbilder zu eruieren, sondern es ist auch anzumerken, wie in beiden Kontexten die anzustrebenden, idealen inneren Bilder von Trugbildern abgegrenzt werden, die mit den niederen, triebhaften Aspekten menschlicher Liebe in Verbindung gebracht werden: Guillaume de Deguileville präsentiert seinen Traum einer Pilgerfahrt als geistigen Gegenentwurf zu Jean le Meuns Träumen von leiblicher Liebe. In Khvājū-yi Kirmānīs Epen ist eine solche Abgrenzung ebenfalls zu beobachten,¹⁹⁰ allerdings eher sukzessiv in einem Prozess der Läuterung menschlicher Liebe, der gewisse Parallelen zu einem Liebeskonzept höfischer Minne aufweist.

186 Vgl. z.B. Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, S. 37.

187 Dieser rekurriert seinerseits wiederum auf griechische Traumtheorien, die auch in Westeuropa rezipiert wurden. Damit läge es, wie noch oft in dieser Arbeit, nahe, die Rezeption der griechischen Theoreme in der byzantinischen Bildkultur als Drittes hinzuzuziehen, was den Rahmen meiner regionalen Kompetenzen übersteigt. Vgl. zum Verhältnis von Träumen und Sehen in der byzantinischen Bildkultur z.B. Barbara Schellewald, »Der Traum vom Sehen«, in: Sebastian Egenhofer, Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München 2012, S. 184–187.

188 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 141. Sie verweist auch darauf, dass Brown vermutet, dass der *Garten des Lichts* am Schrein dieses Shaykhs geschrieben wurde (S. 138).

189 Kathryn L. Lynch, *The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford 1988, S. 66–67. Vgl. zur Rezeption Ibn Sīnās in beiden Kontexten auch das Unterkapitel III.5 »Un-/Vergleichbares. Spiegelbildlichkeit im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman, Nizāmīs *Iskandarnāmah* und Guillaumes *Pèlerinage de la vie humaine*.«

190 Vgl. Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«.

Damit deutet sich aber zugleich ein Unterschied an: Denn ein auf Läuterung abzielendes Konzept von Liebe wurde gerade von der zweiten Version des *Roman de la rose* in den Hintergrund gedrängt, und die Liebe wurde weniger als Ideal denn als Trieb interpretiert. Eben dieses Verständnis von Liebe sucht sich Guillaume de Deguileville als Gegenbild.¹⁹¹ Damit konstruiert Guillaume die geistige Liebe in Opposition zu der sinnlichen Liebe des Rosenromans, während Khvājū-yī Kirmānī einen Übergang zwischen sinnlicher und geistiger Liebe inszeniert. Ich werde auf diesen Aspekt zurückkommen, wenn am Ende des dritten und vor allem im vierten Kapitel die Verehrung eines Bildes des Geliebten legitimiert werden soll. Dabei wird es darum gehen, dieses Verhältnis zum Bild – im Zweifelsfalle in Bezug auf das Modell des Traumbildes – von der Verehrung eines Idols abzugrenzen.¹⁹²

Mit dem Idol ist das Gegenbild genannt, das der reinen, inneren Schau des Traumbildes immer wieder als Gegenstand eines rein äußerlichen Sehens entgegengesetzt wird. Nachdem in diesen einleitenden Bemerkungen zur Darstellung von Traumbildern in der persischen und französischen Buchmalerei ein Blick auf Bilder fokussiert wurde, der in beiden Bildkulturen als ideales Modell inszeniert wird, wird das Gegenbild des Idols in den abschließenden Bemerkungen dieser Arbeit fokussiert. Damit bewegen sich die Analysen dieser Arbeit zwischen den beiden Polen des Traumbildes, das als vorbildliches Modell angegeben wird, und der Verehrung von Idolen, von der es sich abzugrenzen gilt. Freilich ist die Instabilität dieser Polarisierung nicht zu übersehen, wenn sich die Inszenierung des Traumbildes als wegweisendes Ideal beständig an der Abgrenzung vom äußeren Schein abarbeitet und umgekehrt das Idol immer wieder in ein wegweisendes Bild transformiert wird. Das bislang thematisierte Ideal des Traumbildes ist also ebenso wie das Idol nicht als Voraussetzung oder Rahmen der diskutierten Blickkulturen zu verstehen, sondern als Randprodukt ihrer Konstruktion. Nachdem also an dieser Stelle deutlich wurde, wie beide Bildkulturen einen Blick konstruieren, der der physischen Schau vorausgeht und diese dauerhaft prägt, soll es im folgenden Kapitel darum gehen, wie ein solcher Blick in Sphären jenseits der materiellen Welt bis zu Gott selbst vordringen kann, ohne damit einen Idolatrieverdacht zu provozieren.

191 Stephen Perkinson hat unterstrichen, dass Guillaume in seiner *Pèlerinage de la vie humaine* auch der Ansicht widerspricht, »dass die Qualitäten der Seele einer Person in den Eigenschaften seines oder ihres Körpers portraitiert werden könne« (S. 145). Er sieht dessen Vehemenz als symptomatisch für die zunehmende Akzeptanz dieser Ansicht im 14. Jahrhundert an. Auf den Konnex einer solchen Kritik am Portrait und einer Liebe zu Bildern komme ich in den in der folgenden Fußnote genannten Kapiteln zu sprechen.

192 Vgl. die Kapitel IV. 1.3 »Zwischen Traumbild und Idol« und V »Idole der Anderen« dieser Arbeit.