

Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte Einführung

HAIKO WANDHOFF

Mit der „Bildlichkeit mittelalterlicher Texte“ ist für das vorliegende Heft eine hoch aktuelle Fragestellung gewählt, die vielen mediävistischen Disziplinen Anschlussmöglichkeiten bietet. Mit Blick auf eine Kultur, die davon ausgeht, dass Gott den Menschen nach seinem eigenen Bild geschaffen habe, und die zugleich ein Verbot ausspricht, sich seinerseits ein Bild von diesem Schöpfer zu machen (an das man sich freilich selten hält), beschäftigt die Frage nach dem epistemologischen Status von Bild und Bildlichkeit von jeher nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch die Vertreter von Religions- und Philosophiegeschichte. Unter dem Eindruck des sogenannten *iconic turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften melden in jüngerer Zeit neben Historikern und Latinisten zunehmend auch die nationalsprachlichen Philologien ihr Interesse an dieser Fragestellung an. Sogar medizinhistorisch lässt sich das Themenfeld fruchtbar machen, spielt doch die Diskussion um Formen bildhafter Wahrnehmung und Erinnerung nicht zuletzt in den psychologischen und anatomischen Diskursen des Hochmittelalters eine zentrale Rolle.

Das vorliegende Heft präsentiert einen Ausschnitt dieser vielfältigen Dimensionen der Bilddiskussion, indem es Bilder und Bildlichkeit aus der Perspektive mittelalterlicher Textualität erörtert. Aus unterschiedlichen Blickrichtungen diskutieren die nachfolgenden Beiträge, mit welchen Mitteln und Strategien lateinische Chroniken und volkssprachige Romane, schwankhafte Erzählungen und wissenschaftliche Traktate um (gemalte oder gewirkte) Bilder kreisen, sich auf (sinnlich wahrgenommene oder mental erzeugte) Bilder beziehen und schließlich (sprachliche oder poetische) Bilder hervorbringen.

Der Bildbegriff, der hier zugrunde gelegt wird, ist also weit gefasst. Er schließt die Bilder der Sprache ebenso ein wie mentale Vorstellungsbilder, Traumbilder und Visionen, aber eben auch die Bildwerke der Bildhauer, Maler und Teppichweberinnen. Nun ist dieser weite Fokus des Bildbegriffs nicht nur der interdisziplinären Ausrichtung dieser Zeitschrift geschuldet, sondern das Mittelalter selbst hat diese in materieller und medialer Hinsicht recht unterschiedlichen Sachverhalte allesamt als „Bilder“ bezeichnet. Mit den lateinischen Begriffen *imago* und *pictura* sowie ihren nationalsprachlichen Entsprechungen wurde in der Regel das metaphysische wie psychische, sprachliche wie gemalte oder gewirkte Bild gleichermaßen bezeichnet. Eine klare terminologische Abgrenzung unterschiedlicher Bildtypen war im Mittelalter offenbar weder notwendig noch erwünscht. Der deutschen Sprache kommt dabei sogar die Besonderheit zu, bis heute innerhalb der Bildbegriffe nicht einmal im Ansatz zwischen dem abstrakten, immateriellen Bild (*imago*) einerseits und dem konkreten, materiellen Bild (*pictura*) andererseits zu unterscheiden, wie es das Lateinische und die meisten europäischen Nationalsprachen zumindest prinzipiell tun. Das ahd. *bilide* sowie seine mhd. und nhd. Nachfahren *bilde* und *Bild* stehen differenzlos für jedwede materielle und mediale Form der Bildlichkeit ein.

Nimmt man diesen sprachlichen Befund ernst, dann gab und gibt es offenbar eine tief verwurzelte Vorstellung vom Bild als einer Entität, die nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist, sondern durch verschiedene Materialien, Künste und Speicher gleichsam

„wandern“ kann, ohne dabei ihr Wesen – ihre Bildlichkeit – einzubüßen. Von diesem „Nomadentum“ der Bilder in mittelalterlichen Texten handelt das vorliegende Heft, und dazu seien im Folgenden einleitend einige Stichworte genannt.

I.

Das alte Wissen um die transmediale Existenzform der Bilder hat jüngst Hans BELTING in seinem Entwurf einer Bild-Anthropologie auf ein breiteres Fundament zu stellen versucht.¹ BELTINGS Überlegungen, die im Kontext aktueller Diskussionen um die Perspektiven einer übergreifenden Bildwissenschaft stehen und deren weiterer Hintergrund fraglos in der gegenwärtigen Ausweitung multimedialer Bildformate zu sehen ist,² gründen in der kategorialen Unterscheidung zwischen dem Bild und seinem jeweiligen Träger-Medium. Das Bild der Mona Lisa, um ein Beispiel zu nennen, ist das eine; wir können es uns als mentales Erinnerungsbild vor Augen führen, nachdem wir es gesehen haben; wir können es als Photographie in Ausstellungskatalogen oder als digitales Bild auf dem Computermonitor anschauen; schließlich können wir es aber auch als von Leonardo da Vinci auf dünnes Pappelholz gemaltes Bild im Louvre in Paris betrachten. In allen Fällen handelt es sich um das gleiche Bild, das sich aber in verschiedenen Medien materialisiert. Ein anderes Beispiel wäre das Bild des Wappens im Mittelalter, das zunächst auf den Waffen der berittenen Krieger zu sehen ist (und daher seinen Namen hat), ehe es von dort in die verbalen und visuellen Künste einwandert und bald auch in den Glasfenstern einer Kirche oder auf den Deckenbalken eines Patrizierhauses zu sehen ist. Das Bild des Wappens bleibt dabei das gleiche, aber es tritt uns auf sehr unterschiedliche Weise entgegen, je nachdem, ob wir es zum Beispiel als Teil einer Buchillustration, als poetische Wappenschilderung oder auf dem Schild eines angreifenden Ritters sehen.³ Das Bild bleibt auch hier identisch, aber sein Medium hat sich verändert, und es ist diese spezifische Medialität und Materialität des Bildes, die die Interaktion mit seinem Betrachter grundlegend steuert.⁴

Bei dieser Vorstellung von einem „nomadischen“ Charakter der Bilder, die gleichsam ruhelos von einem Medium ins andere wandern,⁵ ist ihr Körperbezug in zweifacher Weise von Bedeutung. Zum einen kann das jeweilige Medium, in dem das Bild sich materialisiert, als ein Bild-Körper angesehen werden. Da ein Bild in der oben gegebenen Definition eben

¹ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

² Vgl. zur Diskussion um die Bildwissenschaft neben Belting [Anm. 1]: Horst Bredekamp, *Bildwissenschaft*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 56–58; James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, London 2003; Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003; Ders. (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M. 2005; Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994; Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern-Ruit 2004.

³ S. dazu Haiko Wandhoff, *The Shield as a Poetic Screen: Early Blazon and the Visualization of Medieval German Literature 1150–1300*. In: Kathryn Starkey u. Horst Wenzel (Hgg.), *Visual Culture and the German Middle Ages*. New York, Basingstoke 2005, S. 53–71. Vgl. Wolfgang Achnitz (Hg.), *Wappen als Zeichen. Mittelalterliche Heraldik aus kommunikations- und zeichentheoretischer Perspektive (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 11.2)*. Berlin 2006.

⁴ Belting [Anm. 1], bes. S. 14–33. Vgl. dazu auch Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M. 1988.

⁵ Belting [Anm. 1], S. 32.

keinen eigenen Körper hat, so BELTING, „braucht es ein Medium, in dem es sich verkörpert.“⁶ Erst in diesem Zustand ihrer medialen Verkörperung sind uns Bilder überhaupt zugänglich, nur dann können wir sie wahrnehmen. Schließlich wird der Dualismus von Bild und Medium um eine dritte Instanz ergänzt, nämlich die des Betrachters, der das medial materialisierte Bild wahrnimmt und dabei in gewisser Weise animiert. Im Prozess der Wahrnehmung findet BELTING zufolge ein „Akt der Metamorphose“ statt: Indem wir ein (medial verkörpertes) Bild anschauen, „entkörperlichen“ wir es, um ihm fortan in unserem Inneren, „in unserem persönlichen Bildspeicher“ einen neuen Körper zu verleihen. Der Körperbezug des Bildes ist also ein doppelter: „Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir ‚zu Gesicht bekommen‘, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet.“⁷

Ein beliebiges Artefakt, sei es ein Gemälde, eine Skulptur, ein Foto oder ein Text, wird also überhaupt erst „zum Bild, wenn es von seinem Betrachter animiert wird. Im Akt der Animation trennen wir es in der Vorstellung wieder von seinem Trägermedium.“⁸ In letzter Instanz also erzeugt der Betrachter ein Bild immer erst „in sich selbst“.⁹ Der eigentliche Ort der Bilder ist in dieser anthropologischen Bild-Theorie der Mensch.¹⁰ Dabei scheint aus BELTINGS Gegenüberstellung von Bild und Medium, medialer Verkörperung und perzeptiver Einkörperung letztendlich eine weitere Unterscheidung zu resultieren, diejenige zwischen innerem und äußerem Bild: „Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität, die ihr Lebensgesetz ausmacht, jene symbolische Einheit, die wir ‚Bild‘ nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung.“¹¹ Die Praxis mittelalterlicher Theologie, Philosophie und Psychologie, kaum je scharf zwischen *imago*, *pictura*, *forma* oder ähnlichen Begriffen zu unterscheiden, sondern vielmehr die Grenzen zwischen Urbildern, Abbildern, Spiegelungen, Kunstgemälden, Fantasien oder Sprachbildern terminologisch offen zu lassen, scheint diese Auffassung zu stützen.

Wenn aber die entscheidende Rolle den inneren Bildern zukommt, so dass wir medial verkörperte Bilder jedweder Art immer erst durch unseren Wahrnehmungsakt animieren müssen, um sie uns anzuverwandeln und mit ihnen interagieren zu können, dann haben die Bilder, die Sprache und Literatur vermitteln, grundsätzlich keinen anderen Status als diejenigen, die die sogenannten visuellen oder bildenden Künste hervorbringen. Die Sprache ist dann lediglich ein weiteres Medium, in dem sich Bilder verkörpern.¹² Diese „Sprachbilder“ unterliegen den medialen Bedingungen der Sprache und im Mittelalter darüber hinaus den Regularien einer rhetorisch-poetischen Dichtungslehre, denen jede Form der Textproduktion unterworfen ist. Dieser medialen Verkörperung von Bildern in Sprache und ihrem engen Bezug zu den inneren Vorstellungsbildern widmen sich die Beiträge dieses Heftes.

⁶ Belting [Anm. 1], S. 17.

⁷ Belting [Anm. 1], S. 21.

⁸ Belting [Anm. 1], S. 30.

⁹ Belting [Anm. 1], S. 30.

¹⁰ Belting [Anm. 1], S. 57.

¹¹ Belting [Anm. 1], S. 11. S. dazu auch die Überlegungen von William J. Thomas Mitchell, Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik (Poetik 3). Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68.

¹² Vgl. Belting [Anm. 1], S. 31.

II.

Mit den inneren Vorstellungsbildern ist nun eine Instanz benannt, ohne die eine Bild-Anthropologie kaum auskommen kann – diejenige Instanz nämlich, mit der der Mensch sich die medial verkörperten Bilder seinerseits einkörpert. Hans BELTING berührt mit seinem Dualismus von äußeren und inneren Bildern diesen Aspekt zwar, doch bleibt sein Bezugspunkt im Wesentlichen – und wohl absichtsvoll ungenau formuliert – „der Mensch“ und sein „Körper“: „Natürlich ist der Mensch der *Ort der Bilder*.“¹³ Wo jedoch im Menschen der Ort dieser Bilder wäre, bleibt offen. Das ist nicht unbedingt verwunderlich, können uns doch bis heute selbst die Neurowissenschaften über diese Frage keinen sicheren Aufschluss geben. Freilich kannte schon das Mittelalter ein Konzept der inneren Bild-Wahrnehmung, das bis heute Verwendung findet, nämlich die *imaginatio*, die seltener auch als *phantasia* bezeichnet wurde. Im Deutschen erhielt sie später unter Rückgriff auf die Wortschöpfungen der Mystiker den schönen Begriff der „Einbildungskraft“.¹⁴ Unter Imagination (*imaginatio*) oder Einbildungskraft verstand und versteht man bis heute ein Vermögen des Geistes, äußere Bilder im Inneren des Menschen zu repräsentieren, sie dort einzukörpern – oder eben (sich) „einzubilden“. „Alle Bilder, jedweder medialen Verfassung“, so können wir gegenwärtig etwa bei Hartmut BÖHME lesen, „finden ihre Lokalität in der *imaginatio* nicht anders als diejenigen Bilder, welche Effekte eines nicht-bildnerischen Mediums sind wie im Fall der Sprache.“¹⁵

Mit dem lateinischen Terminus *imaginatio* wird eine mentale Potenz benannt, die nach antiker und mittelalterlicher Vorstellung nicht nur für die Erzeugung jeglicher Art von Vorstellungs-, Geistes- oder Traumbildern zuständig ist, sondern auch die kohärente Wahrnehmung von äußeren Bildern steuert. Grundlegend scheint hier neben platonischen Anschauungen die von Aristoteles in seinen Überlegungen zur *phantasia* geäußerte Auffassung zu sein, dass „die Seele vernünftig nie ohne Vorstellungsbilder“ erkennt.¹⁶ Für das mittelalterliche Verständnis war dabei entscheidend, dass Augustinus den Begriff der *imaginatio* für die innere Bilderproduktion favorisiert und gegen ältere Termini wie *phantasia* oder *visum* durchgesetzt hatte.¹⁷ Damit rückt der lateinische Begriff *imago* ins Zentrum der mentalen Repräsentationen, der, wie bereits erwähnt, geistige Bilder ebenso bezeichnen konnte wie Gemälde oder auch sprachliche Gleichnisse. Mit *imaginatio* wurde nun das zentrale Geistesvermögen benannt, das für die Einkörperung von Bildern (*imagines*) zuständig war.

Doch auch unabhängig von terminologischen Fragen stand für das Mittelalter außer Frage, dass dem Menschen analog zu den äußeren Sinnen auch innere Sinnesorgane eigneten. Bereits die griechischen Kirchenväter gingen davon aus, dass man zur inneren und gleichwohl sinnlichen Erfahrung Gottes über entsprechende, nach innen gerichtete Sinne

¹³ Belting [Anm. 1], S. 57. Hervorhebung im Text.

¹⁴ Vgl. Jochen Schulte-Sasse, Einbildungskraft/Imagination. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2 (2001), S. 88–120.

¹⁵ Hartmut Böhme, Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Hans Belting u. Dietmar Kamper (Hgg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000, S. 23–42, hier S. 38.

¹⁶ Aristoteles, Über die Seele. De anima. Hrsg. v. Horst Seidl (Philosophische Bibliothek 476). Hamburg 1995, S. 181 (III, 7, 431a16).

¹⁷ Murray Wright Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought (University of Illinois Studies in Language and Literature 12). Urbana 1927, S. 158–176.

verfügen musste.¹⁸ Diese Vorstellung von den *sensus exteriores*, die in Analogie zu den *sensus interiores* konzipiert waren, hat schließlich wiederum Augustinus in einflussreicher Weise für das lateinische Mittelalter ausgeprägt, wobei er – in neuplatonischer Tradition stehend – dem (inneren) Auge eine Vorrangstellung unter den Sinnen beimaß. Augustinus sah die Geistestätigkeit des inneren Menschen in einem Analogieverhältnis zur äußeren Tätigkeit der Sinneswahrnehmung: Die kognitiven Operationen des Geistes wurden von ihm als Akte mentalen Wahrnehmens aufgefasst – ein Denken ohne innere Bilder und inneres Sehen war in dieser Traditionslinie kaum mehr vorstellbar.¹⁹ Der Geist wurde vielmehr als „das Auge der Seele“ betrachtet, dessen innere Schau, befördert durch ein von Gott gesendetes inneres Licht, die erstrebenswerten Einsichten hervorbrachte – auch wenn auf den höchsten Stufen der inneren Schau das bildhafte Sehen schließlich durch ein höheres, intelligibles Sehen abgelöst wird, das zur Gotteserkenntnis führt.²⁰

Wo nun der Sitz des inneren Sehens und der mentalen Bilder genau zu denken war, darüber hatten sich die Gelehrten bereits seit der Antike gestritten. Und so blieb die von Platon und Aristoteles unterschiedlich beantwortete Frage, ob der Sitz der Seele in der Brust oder im Kopf, im Herzen oder im Gehirn des Menschen anzunehmen sei, im Mittelalter zunächst weiter offen. Auf der einen Seite war die Rede vom Sehen mit den „Augen des Herzens“ bei Dichtern und Mystikern beliebt, denen es, in der skizzierten augustininischen Tradition, als höchste Form der Gotteserfahrung wie auch der inneren Vereinigung mit einem geliebten Menschen galt.²¹ Das innere Auge (*oculus cordis*), dessen Einsichten einer göttlichen Illumination zu verdanken sind, hat nach dieser Auffassung, die im 12. Jahrhundert etwa von den Viktorinern erneuert wurde, einen höheren Stellenwert als das äußere Auge (*oculus carnis*), weil es auf transzendente Wahrheiten abzielt und somit eine höhere Erkenntnis repräsentiert.²² Wie die innere Wahrnehmung hat auch die innere Bildrezeption und Bildproduktion in dieser Traditionslinie neben einem erkenntnistheoretischen einen starken moralischen Aspekt. Der nach dem Ebenbild Gottes geschaffene Mensch ist durch

¹⁸ S. dazu den Überblick bei Niklaus Largier, Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism. In: C. Stephen Jaeger u. Ingrid Kasten (Hgg.), Codierungen von Emotionen im Mittelalter (Trends in Medieval Philology 1). Berlin, New York 2003, S. 3–15.

¹⁹ Die Vorstellung vom „Auge des Geistes“ (*acies animi*) ist auch bei Boethius prominent, s. Verdel A. Kolve, Chaucer and the Imagery of Narrative. The First Five Canterbury Tales. Stanford 1984, S. 20–23. Vgl. Mario Klarer, *Ekphrasis*, or the Archeology of Historical Theories of Representation: Medieval Brain Anatomy in Wernher der Gartenaere's *Helmbrecht*. In: Ders. (Hg.), *Ekphrasis* (Word & Image 15.1). London u. a. 1999, S. 34–40, hier S. 36: „The notion of the *oculus imaginationis*, or inner eye, where all mental images originate is intricately connected with standard anatomical beliefs in encyclopedic texts of the Middle Ages.“

²⁰ S. John Martin Cocking, *Imagination. A Study in the History of Ideas*. London, New York 1991, S. 70. Vgl. zusammenfassend Joachim Bumke, *Die Blutropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach* (Hermaea N. F. 94). Tübingen 2001, S. 35–53.

²¹ Vgl. Bumke [Anm. 20], S. 36 und Friedrich Ohly, *Cor amantis non angustum. Vom Wohnen im Herzen*. In: Ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977, S. 128–155; Xenia von Ertzdorff, *Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ‚Herz‘ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts*. Zeitschrift für deutsche Philologie 84 (1965), S. 6–46.

²² So legt etwa Hugo von St. Victor (*De vanitate mundi*, Buch I, Vorrede. In: *Patrologia Latina*. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne. Bd. 176. Paris 1854 [ND Turnhout 1976], Sp. 704) dar, dass der *oculus cordis* dem „fleischlichen Auge“ (*oculus carnis*) an Deutlichkeit, Sehkraft und Weitsicht deutlich überlegen sei und dass er insbesondere darin seinen entscheidenden Vorzug habe, dass er das Ganze zu sehen imstande sei und sich von der perspektivischen Gebundenheit des fleischlichen Auges befreien könne. S. dazu Bumke [Anm. 20], S. 41 (mit weiterer Literatur).

den Sündenfall Gott „unähnlich“ geworden und muss seine ursprüngliche Gott-Ähnlichkeit, seine Abbildlichkeit, durch entsprechend gottgefälliges Verhalten erst wieder herstellen. Er muss, mit anderen Worten, auf dem Wege einer *imitatio Christi* zur *imago Christi* werden. Das „Bilden“ des Menschen, seine „Ausbildung“ an einem „Vor-Bild“ wie auch seine „Einbildung“, nämlich die Verinnerlichung des richtigen, christlichen Bildarsenals, hat im Mittelalter also immer auch diesen ethischen Unterton.

Auf der anderen Seite schält sich seit dem 12. Jahrhundert neben der theologisch-mystischen eine zweite, stärker empirisch-psychologisch orientierte Imaginationstheorie heraus, die den Kognitionsvorgängen selbst ein größeres Augenmerk entgegenbringt. Im Zusammenhang mit der Übersetzung wichtiger Werke wie Aristoteles' ‚De anima‘ oder Avicennas ‚Liber de anima‘ entstehen nun zahlreiche neue Schriften über den inneren Menschen, die ein großes Interesse an den einzelnen Seelenkräften im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen erkennen lassen.²³ Man rekurriert dabei auf eine Differenzierung des menschlichen Geistesvermögens in die drei Kräfte der *imaginatio*, *ratio* und *memoria*, die letztlich auf die aristotelische Seelenlehre zurückgeht und nicht nur dessen Lokalisation der Verstandeskräfte im Kopf des Menschen privilegiert. Hinzu kommt nun, dass diese *virtutes* des Geistes auch den verschiedenen Ventrikeln des Gehirns zugeordnet werden, wie sie aus der physiologischen Theorie Galens bekannt waren. Den unterschiedlichen Vermögen des Geistes wird hier ein genau zu lokalisierender Ort innerhalb der Hirntopographie zugewiesen. Im vorderen Teil des Gehirns befindet sich demnach der Ventrikel oder die Kammer der *imaginatio* (gelegentlich auch als *sensus communis* oder *phantasia* bezeichnet oder aber als Doppelkammer *sensus communis* und *imaginatio* konzipiert), in der Mitte des Gehirns die Kammer der *ratio* und im hinteren Teil schließlich die Kammer der *memoria*.²⁴

Hieraus erwächst ein Standardmodell der Kognition, das – allerdings mit einigen Variationen im konkreten Einzelfall – bis in die frühe Neuzeit in Geltung steht. Für unseren Zusammenhang ist an diesem Kognitionsmodell besonders interessant, dass es, wie bereits angedeutet, im Wesentlichen mit (mental) Bildern operiert. Joachim BUMKE hat es wie folgt zusammengefasst:

Was das Auge gesehen hat, wird von der *imaginatio* zu einem Bild geformt, und dieses Bild wird an die *memoria* weitergegeben. Die *memoria* vergleicht das Bild mit anderen Bildern, die sie bewahrt, und identifiziert das Bild mit einem ihr schon bekannten. So begreift der Mensch, wen oder was er gesehen hat. Dieses Begreifen setzt eine Tätigkeit der *ratio* in Gang: Ein Nachdenken über das Gesehene.²⁵

Entscheidende Grundlagen nicht nur für das innere Sehen, sondern für das Denken überhaupt, sind demnach die inneren Bilder, die von der *imaginatio* im vorderen Teil des Hirns verfertigt werden. Diese Geisteskraft stellt sicher, dass die von den äußeren Sinnen erfass-

²³ Grundlegend dazu Bundy [Anm. 17], S. 177f. und zusammenfassend Christina Lechtermann, *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200* (Philologische Studien und Quellen 191). Berlin 2005, S. 48–77.

²⁴ Vgl. Bundy [Anm. 17], S. 179f.; Klarer [Anm. 19]; Michael Camille, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*. In: Robert S. Nelson (Hg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge 2000, S. 197–223. S. dazu auch Abb. 1 des Beitrags von Mario Klarer in diesem Heft.

²⁵ Bumke [Anm. 20], S. 36f.

ten, multisensorischen Eindrücke – und eben nicht nur das Sehen – im Inneren des Menschen überhaupt repräsentierbar sind, dass sie dort zu konsistenten Bildern (*images*) werden, die das innere Auge betrachten kann.²⁶ Die *imaginatio* gilt als die eigentliche bildschaffende Fähigkeit des Menschen, die aus der Vielzahl von unzusammenhängenden äußeren Eindrücken, aber auch aus dem Material der *memoria* innere Abbildungen schafft.²⁷ Konrad von Megenberg nennt diese Seelenkraft, die bei ihm *fantastica* oder *imaginaria* heißt, im 14. Jahrhundert dann auch zutreffend „die Bildnerin“, weil sie das Bild und Abbild aller erkennbaren Dinge hervorbringt.²⁸

Der eigentliche Ort der Bildentstehung liegt nach mittelalterlicher Auffassung also im Inneren des Menschen, und dabei ist es weitgehend unerheblich, ob externe Stimuli (von den Sinnesorganen) oder interne Stimuli (aus der *memoria*) den Ausgangspunkt für einen solchen Imaginationsprozess bilden. Die *imaginatio*, die hier als „Bildnerin“ fungiert, kann dabei, folgt man Christina LECHTERMANN, beinahe mit einem Medium verglichen werden:

Ihre materielle Grundlage, das Pneuma, das in der Leber gebildet und im Herzen verfeinert wird, erfüllt die Ventrikel des Gehirns ebenso wie die Sinnesorgane. [...] Das Pneuma, das somit die materielle Grundlage der *Imaginatio* bildet, leistet die Übertragung, die Transformation und auch die Speicherung von Daten.²⁹

LECHTERMANN weist in diesem Zusammenhang auf die grundsätzlich plastische, ebenso dreidimensionale wie kinästhetische Qualität dieser Schöpfungen der Imagination hin. Anders als in den neuzeitlichen Konzepten innerer Wahrnehmung bei Kepler und Descartes, anders auch als in den flachen, kinematographischen Projektionsbildern unserer modernen Medien wird die innere Schau im Mittelalter demnach räumlich und plastisch gedacht, als eine innere Begegnung mit bewegten Bildnissen, die nicht zuletzt auch taktile und affektive Qualitäten haben.

Am Ende dürfte es kaum entscheidend sein, welcher Diskurs über den Ort der inneren Bilderproduktion die Oberhand gewinnt – und noch Shakespeare lässt diese Frage in seinem ‚Merchant of Venice‘ offen, wo es heißt: *Tell me where is fancy bred, / Or in the heart or in the head?*³⁰ Ausschlaggebend ist vielmehr die Überzeugung, dass jede Art von bildhaft-visuellem Eindruck erst durch eine aktive mentale Bearbeitung im Inneren des Menschen zu einem kohärent wahrnehmbaren, ebenso dreidimensionalen wie beweglichen Bild geformt wird. Diese Gewissheit teilt die mittelalterliche Psychologie mit der gegenwärtigen Kognitionswissenschaft, auch wenn die Gemeinsamkeiten damit bald erschöpft sind.³¹

²⁶ Vgl. Bundy [Anm. 17], S. 177–198 sowie Kolve [Anm. 19], S. 20–23.

²⁷ Die *imaginatio* kann auch ohne unmittelbare Stimulation durch die äußeren Sinnesorgane tätig werden; sie ist ebenfalls der Ort, so Klarer [Anm. 19], S. 36, „where new and original fantasies are created that do not derive from the outer senses, and the place, where older images from the cell of memory can be ‚re-projected‘ on demand.“ Vgl. Bumke [Anm. 20], S. 38 f.

²⁸ S. dazu den Beitrag von Mario Klarer in diesem Heft.

²⁹ Lechtermann [Anm. 23], S. 68–73.

³⁰ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. In: Ders., *The Complete Works*. Hrsg. v. Stanley Wells u. Gary Taylor. 2. Aufl. Oxford 2005, S. 467.

³¹ Einen Aufriss zur Theoriebildung über „Bilder im Geiste“ von Platon bis in die jüngste Kognitionspsychologie gibt Oliver R. Scholz, *Bilder im Geiste? – Das Standardmodell, sein Scheitern und ein Gegenvorschlag*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Geiste: Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen* (Philosophie & Repräsentation 3). Amsterdam, Atlanta 1995, S. 39–61; Colin McGinn, *Mindsight. Image, Dream, Meaning*. Cambridge, London 2004.

In diesem Punkt berührt sich die mittelalterliche Anthropologie aber auch mit Hans BELTINGS Bild-Anthropologie, denn beide eint die Annahme, dass Bilder, seien sie ikonographischer, sprachlicher oder memorialer Art, zu ihrer Wahrnehmung immer erst einer imaginativen Re-Inszenierung bedürfen, einer aktiven „Einkörperung“ oder „Verkörperung“. Für die mittelalterliche Kognitionspsychologie machte es daher auch keinen Unterschied, ob man Bilder einem Text oder einem Gemälde entnahm.³² Augustinus hat die Vorstellung, wie wir uns gemäß unserer eigenen Fantasie etwa ein Bild vom Auftritt des Aeneas „malen“, während wir Vergils ‚Aeneis‘ lesen, in seinem siebten Brief an Nebridius ausführlich dargelegt.³³ Dass der Geist beim Komponieren wie auch beim Lesen eines Textes lebensechte Bilder und Figuren der zu beschreibenden bzw. beschriebenen Dinge anfertigt, die dann mit dem inneren Auge zu betrachten sind, kann seither wohl als *communis opinio* der mittelalterlichen Kognitionspsychologie gelten.³⁴ Ähnlich betont heute wieder Hartmut BÖHME die zentrale Funktion der *imaginatio* für den Prozess der Lektüre: Erst sie Sorge dafür, „daß wir uns vorstellen können, was Wörter oder Schriftzeichen überhaupt besagen. In jedem Lesen und Hören erzeugen wir ununterbrochen Bilder; sie leisten die wesentliche Arbeit der Bedeutungsverwirklichung.“³⁵

Auch Sprache und Literatur waren und sind also in diesem Sinne als Medien von Bildern anzusehen. Die Dichter vertrauen von alters her darauf, dass die poetischen Bilder, die sie zunächst in ihrer Imagination entwerfen, ehe sie auf Papyrus, Pergament oder Papier gelangen, später von ihren Hörern und Lesern in ähnlicher Gestalt wieder abgerufen werden können.

III.

Wenn bislang von der Bildlichkeit der Sprache und ihren mentalen Repräsentationen die Rede war, dann bildete den diskursiven Rahmen dieser Fragestellung kein im engeren Sinn rhetorisch-poetisches, sondern ein medienanthropologisches Frageinteresse. Und dennoch gehört auch und gerade die antike Rhetorik in das Zentrum einer solchen interdisziplinären Fragestellung nach dem Status der Bilder: zum einen, weil sie das Modell einer Gedächtniskunst geschaffen hat, in der das wirkungsvolle Memorieren von Texten durch deren Umwandlung in mentale Bilder ermöglicht wird, die sich besser ins Gedächtnis einprägen als bloße Worte oder Schriftzeichen. Das „künstliche Gedächtnis“ der *ars memorativa* verlangt vom Rhetor die Fähigkeit, die Rede in einen imaginären Raum zu übertragen, indem er die Redegedanken zu Bildern (*imagines*) verdichtet und an bestimmte, diesen Raum strukturierende Plätze (*loci*) heftet. Auf der Grundlage dieser Parameter ist der Redner dann imstande, Inhalt und Aufbau der Rede aus dem Gedächtnis heraus zu entwickeln, indem er die Bilder im Durchschreiten seines imaginären Bildersaales mit nach innen gerichtetem Blick der Reihe nach wieder einsammelt und in ihre Redebestandteile zurückübersetzt.³⁶

³² Camille [Anm. 24], S. 216: „seeing and reading were part of the same bodily operation, involving perception and cognition in the search for knowlegde.“

³³ Zitiert und ins Englische übersetzt bei Bundy [Anm. 17], S. 159. Vgl. Cocking [Anm. 20], S. 71 f.

³⁴ Vgl. Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge Studies in Medieval Literature 34). Cambridge 1998, S. 21.

³⁵ Böhme [Anm. 15], S. 38.

³⁶ S. Stefan Goldmann, *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemonik durch Simonides von Keos*. *Poetica* 21 (1989), S. 42–66.

Dieser bildbasierten Gedächtniskunst verdanken wir wohl nicht nur die *icons* auf unserem Computerbildschirm,³⁷ sondern sie dürfte auch die Bilderwelt der abendländischen Dichtung wie unsere Auffassung von den Bildern im Geiste wesentlich mitgeprägt haben.³⁸

Zum andern hat die Rhetorik aber auch mit ihrer Lehre von den Tropen und Figuren der Rede und insbesondere mit ihrem Stilideal der Anschaulichkeit bis heute gültige Strategien entwickelt, um die Sprache als ein besonders leistungsfähiges Bildmedium auszugestalten.³⁹ Einer tief in der griechischen Philosophie begründeten Nobilitierung des Sehens folgend,⁴⁰ galt auch im Mittelalter eine Rede oder eine Dichtung dann als besonders überzeugend, wenn sie das mit Worten Dargestellte möglichst klar und anschaulich machte. Schlüsselbegriffe dieser Visualisierungsstrategien waren *enargeia* oder *ekphrasis*, im Lateinischen dann *evidentia*, *perspicuitas* oder *illustratio*.⁴¹ Gemeint ist damit vor allem, so Fritz GRAF, „die Eigenschaft der Rede, Vergangenes – oder allgemeiner: nicht Gegenwärtiges – innerlich präsent zu machen und dabei scheinbar den Wortcharakter des Textes aufzuheben: das eben meint die Formel ‚aus Zuhörern Zuschauer machen‘: an die Stelle der äußeren tritt die innere Schau.“⁴² Im Anschluss an Cicero, Quintilian und die ‚Rhetorica ad Herennium‘ wird der Vorstellung einer rhetorisch zu erzeugenden Verwandlung von Zuhörern in Augenzeugen gerade im Mittelalter breiter Raum zugebilligt,⁴³ wovon die ebenso zahlreichen wie überbordenden visuellen *descriptiones* mittelalterlicher Texte Zeugnis ablegen.⁴⁴ Auch diese Theorie und Praxis rhetorischer Bildgebung ist von jeher mit der antiken und mittelalterlichen Psychologie und ihrem Konzept des Denkens in und mit Bildern verbunden. So nennt etwa Quintilian die durch Worte vor dem inneren Auge zu erzeugenden Eindrücke durchweg *imagines*.⁴⁵

³⁷ S. Peter Matussek, Computer als Gedächtnistheater. In: Götz-Lothar Darsow (Hg.), *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 81–100, hier S. 91.

³⁸ So hat Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990, S. 34 wohl zu Recht darauf hingewiesen, dass mit der antiken Mnemotechnik „elementare Leistungen imaginativen Erinnerens pragmatisiert worden sind, wie sie allen Akten des Schreibens als Gedächtnishandlungen zugrunde liegen.“ [...] „Die Literatur als Gedächtniskunst partizipiert an einem Bildfundus, der von der Mnemotechnik gespeist wird, aber sie geht über diese hinaus, indem das Innen des Gedächtnisses veräußert, die Beziehung des Innen-Außen selbst thematisiert wird.“ (S. 36).

³⁹ Dass die Sprache von jeher immer auch schon ein Bildmedium ist, zeigt mit Blick auf Kognitionsforschung wie Paläoanthropologie Ludwig Jäger, *Sprache als Medium. Über die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen*. In: Horst Wenzel, Wilfried Seipel u. Gotthard Wunberg (Hgg.), *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 6). Wien, Mailand 2001, S. 19–42.

⁴⁰ Hans Jonas, *The Nobility of Sight. A Study in the Phenomenology of the Senses*. *Philosophy and Phenomenological Research* 14 (1954), S. 507–519.

⁴¹ Fritz Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 143–155, hier S. 144 f.

⁴² Graf [Anm. 41], S. 145 f. Vgl. Ruth Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. In: Mario Klarer (Hg.), *Ekphrasis (Word & Image 15.1)*. London u. a. 1999, S. 7–18, hier S. 11 f.: „An *ekphrasis* appeals to the mind’s eye of the listener, making him or her ‚see‘ the subject-matter, whatever it may be.“

⁴³ S. etwa *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. u. übers. v. Theodor Nüßlein. München u. a. 1994, II, 49; IV, 68; IV, 69. Zu Quintilian s. Bundy [Anm. 17], S. 105–108.

⁴⁴ Darin hat bereits Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*. Halle 1928, S. 103–184 das Wesen des „mittelalterlichen Stils“ gesehen. Vgl. Haiko Wandhoff, *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur* (Philologische Studien und Quellen 141). Berlin 1996, S. 162–190.

⁴⁵ S. Bernard Asmuth, *Bild, Bildlichkeit*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2 (1994), Sp. 11.

Die seit dem 12. Jahrhundert verstärkt einsetzende Theoriebildung zu den inneren Sinnen und der inneren Bildwahrnehmung in Psychologie und Medizin geht dann auch an den Erneuerungen der Rhetorik im hohen und späten Mittelalter nicht spurlos vorüber, wo das neu bzw. wieder entdeckte Konzept der *imaginatio* auf die poetische *inventio* übertragen wird. „Invention of an *imago*“, so fasst Douglas KELLY diese hochmittelalterliche Synthese aus Bild-Epistemologie und Bild-Rhetorik zusammen, „is *imaginatio*, the invention of a true or credible illustration in narrative, discourse, and argument.“⁴⁶ Die neuen Poetiken eines Matthäus von Vendôme oder Galfred von Vinsauf räumen dann folgerichtig dem Prozess der Findung und Formung innerer Bilder bei der Erstellung von Dichtungen großen Raum ein. Bevor man einen Text überhaupt auf das Pergament bringt, solle man die dafür zu verwendenden Bilder und Figuren zunächst eingehend in seinem Geist entwerfen und durchdenken. Erst wenn prägnante und konsistente mentale Bilder für das Darzustellende gefunden und hinreichend geprüft sind, werden diese in Worte gefasst und schließlich in geordneter Form als Dichtung aufgeschrieben.⁴⁷

Der oben skizzierte, in Philosophie und Theologie betonte Vorrang der inneren Erkenntnis vor der äußeren Wahrnehmung blieb folglich nicht mehr auf geistliche Diskurse beschränkt. Vor allem seit im Umkreis der sog. Schule von Chartres im 12. Jahrhundert eine Philosophie des verhüllenden Bildes (*integumentum*, *involucrum*) erarbeitet worden war, hatte diese schnell auch auf die neue weltliche Dichtung in den Volkssprachen ausgestrahlt. Die Texte der Chartrener präsentierten sich selbst als poetische Einkleidungen philosophischer Wahrheiten, an die Stelle logisch-dialektisch aufgebauter Traktate trat eine allegorische Poeto-Philosophie. Das vorrangige Ziel war es nun, die abstrakten und daher unsichtbaren Ideen und Konzepte, die die Welt und den Kosmos nach neuplatonischer Auffassung strukturieren, in poetischen Bildern konkret und sichtbar zu machen. Dieses Unternehmen konnte sich auf die schon von Boethius in seiner ‚*Consolatio Philosophiae*‘ formulierte Auffassung berufen, wonach das innere, in der Imagination gedanklich zu formende Bild nicht nur einen Erkenntnisfortschritt gegenüber der äußeren, sinnlichen Wahrnehmung darstellt, weil es bereits eine gedankliche Abstraktion vom Konkret-Materiellen ist, sondern dass mit ihm auch Dinge erfahrbar werden, die der nur rationalen Logik verschlossen bleiben müssen.⁴⁸ Seither besitzt auch die Dichtung eine wichtige erkenntnistheoretische Dimension jenseits von verbindlicher *historia* und erdachter *fabula*: Sie präsentiert philosophische Wahrheiten in bildhafter Form. Für die Entstehung insbesondere der Artusromane eines Chrétien de Troyes – und damit für die Entwicklung einer fiktionalen Romantradition weit über das Mittelalter hinaus – ist diese philosophisch-poetische Bild-Konzeption kaum zu überschätzen.

Anstatt nun die vielgestaltigen Bildlichkeitsdiskurse der rhetorischen Poetik im Einzelnen nachzuzeichnen,⁴⁹ möchte ich im Folgenden eine Spielart des literarischen Bildes exemplarisch herausgreifen, die nicht nur Imaginationsprozesse selbst zu reflektieren vermag, sondern an der sich auch BELTINGS These vom transmedialen Nomadentum der Bilder be-

⁴⁶ Douglas Kelly, *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. Madison 1978, S. 29.

⁴⁷ Vgl. Kelly [Anm. 46], S. 29–35.

⁴⁸ Vgl. Kolve [Anm. 19], S. 20–22; Kelly [Anm. 46], S. 26–29.

⁴⁹ S. dazu etwa den instruktiven Überblick bei Asmuth [Anm. 45].

sonders gut darstellen lässt: Ich meine die literarische Ekphrasis von Bildkunstwerken.⁵⁰ Sprachliche Darstellungen visueller Kunstwerke, wie sie seit der prototypischen Beschreibung vom Schild des Achill in Homers ‚Ilias‘ zu einem festen Bestandteil erzählender Dichtung gehören, gründen zunächst in der oben skizzierten Evidenzpoetik der Antike. Davon zeugt noch der Sachverhalt, dass die Kunstwerkbeschreibung in der jüngeren, vor allem angelsächsischen Forschung zumeist als „Ekphrasis“ bezeichnet wird. Freilich stellt die Ekphrasis von Kunstwerken einen Sonderfall des beschreibenden Vor-Augen-Stellens dar, „den die Dichtung seit Homer praktizierte, den aber die Schulrhetorik und Poetik spät (und selten) zur Kenntnis nahm“.⁵¹ In der ganzen antiken Rhetoriktradition zielt eine Ekphrasis weniger auf eine bestimmte Art von Objekten ab, als vielmehr auf eine bestimmte Technik der Darstellung, die den Hörer durch besondere Veranschaulichung, durch ein Vor-Augen-Führen beeindrucken soll.⁵² Der Begriff Ekphrasis wird also zunächst sehr weit gefasst: „[E]s ist jede Beschreibung. Bildbeschreibung ist keine Sonderkategorie, ja sie kommt als Möglichkeit der Ekphrasis in der Kategorisierung schon gar nicht vor.“⁵³

Dass sich die Kunstwerkbeschreibung in den Literaturen des Westens trotz ihrer rhetorisch-poetologischen Vernachlässigung so nachhaltig festsetzt, dürfte damit zusammenhängen, dass sich hier das Visualisierungsinteresse einer auf Anschaulichkeit abzielenden Poetik mit den faszinierenden Möglichkeiten einer impliziten (Selbst-)Reflexion ästhetischer Repräsentationspraxis verbinden ließ. Denn auch die mittelalterlichen Beschreibungen visueller Kunst- und Bauwerke, wie sie im Rahmen größerer Erzählungen begegnen, sind nur selten bloße rhetorische Schaustücke. Zumeist handelt es sich, wie Christine RATKOWITSCH etwa für die mittellateinische Großepik gezeigt hat, um eng auf den Handlungsverlauf bezogene Schauräume, in denen die Struktur der Narrationen selbst ansichtig wird.⁵⁴ Die Ekphrasen mittelalterlicher Dichtung stellen hervorgehobene Orte eines Textes dar, an denen

⁵⁰ Zum Folgenden vgl. Haiko Wandhoff, *Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (Trends in Medieval Philology 3). Berlin, New York 2003; Christine Ratkowitsch (Hg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 735). Wien 2006. Aus kunstgeschichtlicher Perspektive Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert* (Kunstwissenschaftliche Studien 110). Berlin, München 2004.

⁵¹ Gerhard Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*. Heidelberg 1971, S. 11. Vgl. Paul Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*. Leipzig, Berlin 1912, S. 85.

⁵² In dieser Definition von *ekphrasis* sind sich die griechischen Rhetoren einig; „all define it as: a speech which leads one around (*periegematikos*), bringing the subject matter vividly (*enargos*) before the eyes.“ (Webb [Anm. 42], S. 11).

⁵³ Graf [Anm. 41], S. 145. Nach Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham, London 1995, S. 2, Anm. 1 wird die Bildbeschreibung als Gegenstand von *ekphrasis* zum ersten Mal im 5. Jh. explizit in den ‚Progymnasmata‘ des Nikolaus von Myra erwähnt. Webb [Anm. 42], S. 10f. sieht dagegen überhaupt keine antiken oder spätantiken Belege für den rhetorischen Gebrauch des Terms im Sinn von Kunstbeschreibung, sondern datiert die Umdefinierung des Ekphrasis-Begriffs ins 20. Jh.

⁵⁴ Christine Ratkowitsch, *Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts* (Wiener Studien. Beiheft 15). Wien 1991, S. 355: „Obwohl in den Poetiken des Hochmittelalters die Anweisungen für die Abfassung von Beschreibungen fast ausschließlich auf Äußeres beschränkt bleiben, dient die *descriptio* von Kunstwerken nicht bloß der stilistischen Ausschmückung, sondern ist in die jeweilige Gesamtaussage integriert.“ Vgl. für die antike Literatur Don P. Fowler, *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*. *Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 25–34.

sich eine weit über die Volkssprache hinaus reichende „Poetik der Visualität“⁵⁵ mit dem Wunsch verbindet, die Tiefendimensionen einer epischen Handlung zu reflektieren, sei es in Form von *mise en abyme*-Figuren oder anderen Spiegelungsstrukturen.⁵⁶ Dazu macht man sich die der Ekphrasis inhärente Form der gedoppelten Repräsentation zunutze, durch die die künstlerische Darstellung implizit immer schon in die Reflexion gerät. Denn als „verbal representation of visual representation“⁵⁷ überträgt die Ekphrasis ein visuelles Bildkunstwerk in ein verbales Bildkunstwerk – und lässt uns so gleichsam *in actu* dabei zusehen, wie ein Bild das Medium wechselt. Die Literatur, die diesen Medienwechsel mit ihrer „Schwesterkunst“ inszeniert, strebt offenkundig danach, in den spektakulär gemalten oder gewirkten Bildnissen auf Kampfschilden oder Gräbern, Kleidung oder Schmuck, in Kirchen oder Palästen die eigenen Sinnentwürfe im Durchgang durch ihr Anderes zu reflektieren: die eigenen Worte in dem zu spiegeln, was sie selbst niemals sein können – gemaltes Bild, gewebter Teppich, gebauter Raum.

Auf diese Weise wird die Ekphrasis zu einem privilegierten Ort narrativer Texte, an dem sich poetologische und mediologische Diskurse kreuzen und über den epistemologischen Status von Bildern verhandeln. Durch ihre einzigartige Potenz, „to incorporate the space of reference within the space of representation“⁵⁸ wird die Kunstwerkbeschreibung bereits in der Antike zu einem zentralen Schauplatz der impliziten Reflexion ästhetischer Darstellungspraxis. Das Mittelalter kann an diese poetische Praxis nahtlos anknüpfen, und es dürfte neben einer maßgeblichen Vergil-Rezeption hier vor allem die äußerst bildhafte lateinische Dichtung des 12. Jahrhunderts gewesen sein, „a literature of Imagination“, wie Douglas KELLY sie emphatisch nennt,⁵⁹ die mit ihrem reichen Arsenal an Ekphrasen dann auch auf die volkssprachigen Literaturen gewirkt hat. „By evoking an *object* rendered in visual art“, so hat Mario KLARER diese zentrale Leistung der Kunstwerkbeschreibung zusammengefasst,

ekphrasis implicitly differentiates between art and nature, i.e. it distinguishes between representation and non-representation. The intersection of competing media and classes of objects thus draws attention to the dichotomies of ‚art‘ versus ‚nature‘ and ‚word‘ versus ‚image‘, which lie at the heart of representational theorizing.⁶⁰

⁵⁵ Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995; vgl. Haiko Wandhoff, *velden und visieren, blüemen und florieren*. Zur Poetik der Sichtbarkeit in den höfischen Epen des Mittelalters. Zeitschrift für Germanistik N. F. 9 (1999), S. 586–597.

⁵⁶ S. dazu Linda M. Clemente, *Literary objet d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150–1210*. New York u. a. 1992, die unter dem Term der *mise en abyme* „a structure maintaining a relationship of similitude with the work in which it is found“ (S. 10) versteht und die Ekphrasis in der neueren wie in der mittelalterlichen Literatur gleichermaßen eng mit diesem Darstellungsprinzip verbunden sieht. Vgl. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.

⁵⁷ W. J. Thomas Mitchell, *Ekphrasis and the Other*. *South Atlantic Quarterly* 91 (1992), S. 695–719. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, S. 151–181, hier S. 152. Vgl. James A. W. Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London 1993, S. 3.

⁵⁸ J. M. Blanchard, *The Eye of the Beholder. On the Semiotic Status of Paranarratives*. *Semiotica* 22 (1978), S. 235–268, hier S. 266.

⁵⁹ Kelly [Anm. 46], S. xi.

⁶⁰ Mario Klarer, Introduction. In: Ders. (Hg.), *Ekphrasis (Word & Image 15.1)*. London u. a. 1999, S. 1–4, hier S. 2. Vgl. Blanchard [Anm. 58], S. 237; Mario Klarer, *Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare (Buchreihe der Anglia 35)*. Tübingen 2001.

Als „hyper-conscious creation of art within art“⁶¹ hebt die Kunstbeschreibung einerseits also die Gemachtheit ihrer Gegenstände ins Bewusstsein der Leser – und zwar ebenso die des beschriebenen Bild-Bildkunstwerks wie die des beschreibenden Wort-Bildkunstwerks. Dadurch wird sie als eine implizite Repräsentationstheorie des Textes interpretierbar, in der zeitgenössische Bilddiskurse zugleich reflektiert und kontempliert werden. KLARER hat die Ekphrasis insofern mit einer Ausgrabungsstätte für historische Repräsentationskonzepte verglichen. Er sieht sie „as a quasi-archeological site preserving general representational concepts of the period,“⁶² die uns bisweilen sogar Einblicke in zeitgenössische Seelentempel, Herzenskammern oder Gehirnventrikel verschaffen kann.⁶³

Die epische Kunstwerkbeschreibung bietet sich daher nicht nur als Paradigma aktueller Forschungen zu Text-Bild-Verhältnissen und anderen intermedialen Transkriptionen an,⁶⁴ sondern sie scheint gerade auch ein besonders ergiebiger Gegenstand für das Projekt einer transmedialen Bildwissenschaft zu sein. Denn in der Ekphrasis laufen poetische Bildpraktiken und Bilddiskurse auf eine faszinierende Weise zusammen, die man – mit einem Begriff Ludwig JÄGERS – als „oszillierende Transkription“ beschreiben kann.⁶⁵ Einerseits wird der Text selbst zum Bild, indem er sich an das beschriebene Kunstwerk anschmiegt und es uns detailreich vor Augen stellt. Andererseits verfolgt er meist peinlich genau die Grenzen zwischen dem beschreibenden (Wort-)Kunstwerk und dem beschriebenen (Bild-)Kunstwerk und führt uns auf diese Weise eben auch seine Rahmungen deutlich vor Augen.⁶⁶

So veranschaulicht die Ekphrasis einerseits das von Hans BELTING sogenannte Nomadentum der Bilder plastisch, indem sie uns ganz konkret daran teilhaben lässt, wie ein Bild in einen Text einwandert – oder wie der Text sich das Bild einverleibt. Andererseits unterstreicht die Kunstwerkbeschreibung gerade durch diese Übersetzungsleistung aber auch das Prinzip medialer Transkriptivität, wie es Ludwig JÄGER zur Grundlage seiner Medientheorie gemacht hat. Was ein Bild überhaupt ist, lässt sich demnach gar nicht anthropologisch bestimmen. Vielmehr sind es die Medien, in denen ein Bild emergiert, die den Status seiner Bildhaftigkeit im Prozess des Transkribierens immer erst aushandeln. Die Zuschreibungen über das Bild und seine Bildlichkeit, so zeigt die Ekphrasis und so zeigen auch die nachfolgenden Beiträge, werden also im Prozess des medialen Transkribierens vorgenommen. Hier wird festgelegt, was ein Bild und was ein Text, aber auch wie bildlich der Text und wie narrativ das Bild sei.

⁶¹ Clemente [Anm. 56], S. 5.

⁶² Klarer, Introduction [Anm. 60], S. 2.

⁶³ S. neben Klarer [Anm. 19] sowie seinem Beitrag im vorliegenden Heft auch Haiko Wandhoff, In der Klausel des Herzens: Allegorische Konzepte des ‚inneren Menschen‘ in mittelalterlichen Architekturbeschreibungen. In: Katharina Philipowski u. Anne Prior (Hgg.), *anima und sēle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter* (Philologische Studien und Quellen 197). Berlin 2006, S. 145–163.

⁶⁴ S. etwa die Beiträge in Ludwig Jäger u. Georg Stanitzek (Hgg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München 2002.

⁶⁵ Ludwig Jäger, *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Ders. u. Georg Stanitzek (Hgg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München 2002, S. 19–41.

⁶⁶ Grundlegend dazu Mitchell [Anm. 57].

IV.

Diesen vielschichtigen, hier nur vorsichtig angedeuteten Dimensionen der Bildlichkeit mittelalterlicher Texte lassen sich die nachfolgenden Beiträge auf unterschiedliche Weise zuordnen. Den Auftakt macht Malte PRIETZEL mit einem Durchgang durch lateinische Schlachtschilderungen vom 8. bis zum 14. Jahrhundert, deren Chronisten in besonderer Weise auf visuelle und bildliche Eindrücke angewiesen zu sein scheinen. Zum einen benötigen sie Zugang zu dem Gedächtnis eines Informanten, der entweder Augenzeuge des Geschehens war oder zumindest Berichte von solchem weiter getragen hat. Zum andern schöpfen sie in ihren Darstellungen notwendig aus den zu Bildern geronnenen Deutungsmustern ihrer Kultur, um das einstmals Geschehene in eine wirkungsvolle Erzählung umzuwandeln. Dennoch finden sich in den untersuchten Chroniken nur selten detailreiche Beschreibungen anschaulicher Topographien oder bildhafte Verdichtungen von Ereignissen, wie sie etwa der höfische Roman immer wieder in Szene setzt. Vielmehr bieten die lateinischen Texte kompakte Darstellungen vom Sieg der „richtigen“ Partei, deren Erfolg mit Hilfe stereotyper Erzählmuster und biblischer Vorbilder prägnant dargeboten wird.

Ganz anders sieht dies in Konrad Flecks Floreroman aus, den Moritz WEDELL in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zur höfischen Poetik des transmedialen Bildes stellt. Der Beitrag zeichnet nach, wie Flecks oft unterschätzter Liebes- und Reiseroman aus dem 13. Jahrhundert seinen Lesern eine narrative Abfolge verbaler Bilder (mhd. *bilde*) vor Augen stellt, in denen sich in immer neuen, spektakulären Konstellationen die vorbildliche Liebe des Paares verkörpert: sei es in Form einer Ekphrasis künstlicher Statuen, sei es als lebendiges Bild der treuen Liebenden oder schließlich als jenes „Bild“, welches die Liebesgeschichte – nach Aussage ihrer Rahmenerzählung – selber darstellt. WEDELL verortet dieses dezidiert bildhafte Erzählen im Kontext einer auf Inkorporation und Erinnerbarkeit ausgerichteten Ästhetik. Er arbeitet ein poetisches Verfahren heraus, das dem Leser die nachahmenswerten Vor-Bilder der Erzählung in mehrdimensionalen Tableaus präsentiert, damit er sie dauerhaft in seiner *memoria* verankere und sich fortan nach ihnen „bilde“.

In welcher Weise gerade die *memoria* im Mittelalter nicht nur als Bilder bewahrende, sondern auch als Bilder kreativ weiterverarbeitende Kraft verstanden wurde, zeigt Mary J. CARRUTHERS in ihrem Beitrag zur kognitiven Funktion von *imago* und *pictura* in lateinischer Traktat- und Predigtliteratur. Insbesondere im erinnernden Umgang mit Texten spielen Bilder in der geistlichen Kultur des Mittelalters eine wichtige Rolle. So bedient man sich zunächst im monastischen Kontext bildhafter Formen und Figuren, um sich biblische oder andere Schriften zum Zwecke der Predigt oder Meditation einzuprägen. Eine bildliche Vorstellung der Arche Noah konnte dazu ebenso dienen wie das Bild eines Engels mit sechs Flügeln: In die verschiedenen Orte der Bilder stellte man im Geiste die jeweils zu merkenden Schriftpassagen ein. Auf diese Weise konnte sich der Mensch in eine „innere Bibliothek Christi“ verwandeln. Am Beispiel verschiedener Handschriften arbeitet CARRUTHERS heraus, wie sich derartige Memorialbilder zugleich als „Kompositionsbilder“ lesen lassen. Sie speichern nicht nur Texte, indem sie sie in eine einprägsame Form bringen, sondern stellen auch, hat man sie einmal verinnerlicht, vielfältiges Material für weitere Meditationen und Kompositionen bereit. So wird eine letztendlich auf der antiken *ars memorativa* fußende und im frühmittelalterlichen Kloster eigenständig weiterentwickelte Gedächtniskunst kenntlich, in der Bilder einerseits als wirksame Merkhilfen fungieren, aber überdies auch eine Schlüsselstellung im Prozess der rhetorisch-poetischen *inventio* einnehmen.

Die Grenze zwischen materiellen und immateriellen, gemalten und vorgestellten Bildern behandelt auch der Beitrag von Mario KLARER, der sich der berühmten Maler-Episode des ‚Pfaffen Amis‘ widmet, die später auch in den ‚Eulenspiegel‘ übernommen wurde. Der listige Held gibt darin vor, den Palast des französischen Königs mit panegyrischen Wandgemälden auszukleiden, während er in Wahrheit aber gar nichts tut. Schließlich beschreibt er dem König mit Worten, was dort alles Herrliches zu sehen sei – allerdings nur für diejenigen, die von ehelicher Geburt sind. Alle anderen sähen dagegen nichts. Wie im Märchen ‚Des Kaisers neue Kleider‘ lässt sich der Herrscher auf die Fiktion ein, trägt sie mit, um dem eigenen Ehrverlust zu entgehen. KLARER interpretiert die Passage im Spannungsfeld von christlicher Herrschaftskonzeption und psychologischer Imaginationstheorie und macht sie als eine Metatheorie der Ekphrasis, ja der literarischen Fiktion überhaupt lesbar. Denn Amis führt dem Publikum des Textes die rahmende – und in diesem Sinne Realität setzende – Kraft der Worte vor, die Bilder auch und gerade dann in der Imagination entstehen lässt, wenn es realiter gar nichts zu sehen gibt.

In seinem komparatistischen Beitrag zur Ekphrasis zeigt Ulrich ERNST auf erhellende Weise Parallelen zwischen der phänomenologischen Poetik des Nouveau Roman und den an Dinglichkeit und Sichtbarkeit orientierten Literaturen des Mittelalters auf. Hier wie dort kommt der anschaulichen *descriptio* von signifikanten Gegenständen eine zentrale Rolle zu. In beiden Fällen versucht die Wortkunst, ihre eigenen Bildkonzepte an den Modellen ihres (visuellen) Anderen zu schärfen. Vor diesem Hintergrund erprobt ERNST einen neuen, die Epochen überspannenden Gattungsbegriff, den des ‚ekphrastischen Romans‘. Aus mediävistischer Perspektive zieht er dazu exemplarisch die romanhaften Erzählformen des 12. Jahrhunderts heran, zunächst in ihren byzantinischen und dann auch altfranzösischen und mittelhochdeutschen Ausprägungen. Im Gegensatz zum anti-allegorischen Impetus des avantgardistischen Nouveau Roman, so kann er zeigen, öffnet sich die mittelalterliche Beschreibungskunst dem Modus allegorischen Erzählens und verbindet das bereits aus der Antike übernommene Motiv der impliziten Selbstthematization der Kunst mit neuen Tendenzen einer Enzyklopädisierung des Romans.

Von jeher ist Dante für seine besonders bildhafte Sprache gerühmt worden, die nicht zuletzt zahlreiche Maler und Bildhauer zur Adaptation seiner Dichtung und ihrer Figuren inspiriert hat. Robert FAJEN untersucht die Bildhaftigkeit und Bildhaltigkeit der Sprache der ‚Göttlichen Komödie‘ am Beispiel des XXV. Höllengesangs. Indem er die hier beschriebenen Verwandlungen mit ihren Vor-Bildern in den ‚Metamorphosen‘ Ovids vergleicht, vermag er Dantes den Leser einbeziehenden, ‚imaginativen Stil‘ besonders gut herauszuarbeiten. Auch Ovid gilt ja als bildmächtiger Dichter, und auch seine Dichtungen haben die bildenden Künste in vielfältiger Weise angeregt. Doch lassen sich gerade in der Gegenüberstellung zweier Meister der poetischen Bildlichkeit auch bedeutende stilistische Unterschiede herausarbeiten. Diese betreffen die körperliche Präsenz und Plastizität des Dargestellten ebenso wie das Verhältnis von Leerstellen und Beschreibungsfülle oder die Erzeugung von emotionaler Distanz bzw. Nähe zum Dargestellten.

An Dante als Meister einer bildhaften Dichtkunst schließt der Beitrag von Wolf-Dietrich LÖHR unmittelbar an, der das Verhältnis von imaginativer, poetischer und zeichnerischer Bildlichkeit im späten Mittelalter zum Thema hat. Ausgehend von Dantes ‚Vita nuova‘, in der der Autor sich selbst nicht nur als Dichter, sondern auch als Zeichner präsentiert, zeigt LÖHR, dass Dichtung und Malerei im Italien des 13. und 14. Jahrhunderts gleichermaßen ihren Ursprung in mentalen Bildern finden. Am Beispiel der Äußerungen Cennino Cenni-

nis zur Zeichnung (*ritratto*) wird deutlich, dass für beide Künste der Rückbezug auf die in der *memoria* gründende rhetorische *inventio* fundamental ist. Am Anfang jeder Kunstform steht ein inneres Finden und Formen von Bildern, für das zunächst die *imaginatio* verantwortlich zeichnet, ehe daraus schließlich verbale oder zeichnerische Entwürfe für poetische oder ikonographische Kunstwerke werden. Mit den Fragen, die sich aus diesem intermedialen Diskussionsklima ergeben, nämlich welchen Status die Zeichnung (*ritratto*) im Verhältnis zur *imaginatio* habe und wie sie sich zur benachbarten, poetischen Kategorie der *descriptio* verhalte, führt uns LÖHR in eine hochinteressante Diskussion um den transmedialen Status von Bildern, die angesichts der fortgeschrittenen Ausdifferenzierung der Künste im Spätmittelalter eine neue Komplexität erreicht hat.

*Prof. Dr. Haiko Wandhoff
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Sitz: Dorotheenstr. 24
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin*