

CODICES

MANUSCRIPTI & IMPRESSI

SUPPLEMENTUM 9

Res gestae – res pictae

Epen-Illustrationen
des 13. bis 15. Jahrhunderts

Tagungsband zum gleichnamigen internationalen Kolloquium

Kunsthistorisches Institut der Universität Wien
27. Februar–1. März 2013

herausgegeben von
Costanza Cipollaro und Maria Theisen

ANSCHRIFTEN DER AUTORINNEN UND AUTOREN

Peter Bell
Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Heidelberg Collaboratory for Image Processing (HCI)
Universität Heidelberg, IWR
Speyerer Str. 6
69115 Heidelberg
bell@uni-heidelberg.de

Dieter Blume
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Frommannsches Anwesen
Fürstengraben 18
07743 Jena
Deutschland
dieter.blume@uni-jena.de

Anna Boreczky
Budapest, Res Libraria Hungariae Forschungsgruppe
Széchényi Nationalbibliothek
1827 Budapest, Buavári Palota F Epiület
Ungarn
boreczk@arthist.mta.hu

Kristina Domanski
Universitätsbibliothek
Schönbeinstrasse 18/20
4056 Basel
Schweiz
kristina.domanski@unibas.ch

Alessandra Perriccioli Saggese
Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università
degli Studi di Napoli
Corso Aldo Moro n. 232, Complesso di San Francesco
81055 Santa Maria Capua Vetere
Italien
sandraperriccioli@gmail.com

Eva Rothenberger
Humboldt Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
Deutschland
rothenbe@cms.hu-berlin.de

Hans Jürgen Scheuer
Humboldt Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
Deutschland
scheuerh@cms.hu-berlin.de

Barbara Stoltz
Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via Giuseppe Giusti 44
50121 Firenze
Italien
barbara.stoltz@staff.uni-marburg.de

Alison Stones
University of Pittsburgh
Henry Clay Frick Department of
History of Art and Architecture
104 Frick Fine Arts Building
Pittsburgh, PA 15260
USA
mastones@hotmail.com

TITELBILD

Neptun und die Tochter des Koroneus aus Petrus Berchorius, Ovidius moralizatus
(© Universität Erfurt, Forschungsbibliothek Gotha, Ms. Membr. I 98, fol. 15v, Bologna, um 1350/1360)

CODICES

MANUSCRIPTI & IMPRESSI

ZEITSCHRIFT FÜR
BUCHGESCHICHTE

Bis Heft 85/86: Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde.

Blattlinie: Zeitschrift für Buchgeschichte.

Impressum:

Medieninhaber (Verleger): Verlag Brüder Hollinek, Purkersdorf.
Herausgeber: Hofrat Univ.-Prof. Dr. Ernst Gamillscheg
Sammlung von Handschriften und alten Drucken der
Österreichischen Nationalbibliothek, Wien,
E-Mail: ernst.gamillscheg@onb.ac.at.

Editorial-Board: Dr. Andreas Fingernagel, Wien;
Mag. Monika Kiegler-Griensteidl, Wien;
Hofrat Dr. Walter Neuhauser, Innsbruck.

Verlagsredaktion: Richard Hollinek, Purkersdorf.

Anschrift der Redaktion (Manuskripteinreichung und
Korrespondenz): Verlagsbuchhandlung Brüder Hollinek & Co. GesmbH.,
Luisenstraße 20, 3002 Purkersdorf, Österreich.
Tel. +43 2231 / 67 365. Fax DW 25
Internet: www.hollinek.at. E-Mail: office@hollinek.at
Hersteller: Satz durch den Verlag; gedruckt in Ungarn
Offenlegung gem. § 25 Abs. 1 bis 3 Mediengesetz:
Unternehmensgegenstand: Verlag von wissenschaftlichen bzw. fachbe-
zogenen Büchern und Zeitschriften. An der Verlagsbuchhandlung Brüder
Hollinek & Co. GmbH. sind beteiligt: Richard Hollinek (60%) und Mag.
Richard Hollinek (40%). Geschäftsführer: Richard Hollinek.

Bezugspreis 2014: Einzelheft Euro 36,-; Doppelheft Euro 68,- pro
Ausgabe, inklusive 10% MwSt., Supplemente: Preise je nach Umfang und
Ausstattung. Zuzüglich Versandkosten und Porto. 4 bis 6 Hefte pro Jahr,
Gesamtumfang pro Jahr etwa 160 bis 240 Seiten.

INHALTSVERZEICHNIS

<p>Ernst Gamillscheg, Editorial 3</p> <p>Michael Viktor Schwarz, Vorwort 5</p> <p>Alessandra Perriccioli Saggese I più antichi cicli illustrativi dell' <i>Histoire ancienne jusqu'à César</i> sulle coste del Mediterraneo. Con fig. 1–6. 7</p> <p>Hans Jürgen Scheuer Kinesis und Phantasma. Psychohistorische Überlegungen zur Text-Bild-Interferenz in der <i>Berliner ‚Eneit‘-Handschrift</i>, ms. germ. fol. 282. Mit Abb. 1–7 14</p> <p>Eva Rothenberger Motus animae. Die Inszenierung von Minne in <i>scriptura</i> und <i>pictura</i> in der <i>Berliner ‚Eneit‘-Handschrift</i> (ms. germ. fol. 282). Mit Abb. 1–12. 23</p> <p>Alison Stones Stories in pictures and their transmission: a comparative approach to the manuscripts of the <i>Lancelot-Grail</i> romance. With Appendix 1–3 and fig. 1–4. 40</p> <p>Dieter Blume Bild-Lektüren der <i>Metamorphosen Ovids</i> im Italien des 14. Jahrhunderts. Mit Abb. 1–16. ... 52</p>	<p>Barbara Stoltz „Durch mich geht es“ ... ins Buch hinein. Spitzfindigkeit, Ironie und ausgefallene Bildlösungen in bebilderten Handschriften zu Dantes <i>Commedia</i>. Mit Abb. 1–10. 65</p> <p>Anna Boreczky The Wanderings of <i>King Apollonius of Tyre</i> in the Realm of Imagination. Late Medieval Visual Narratives from a Late Antique Perspective. With fig. 1–15. 78</p> <p>Kristina Domanski Kunstsinn, Zeremoniell und städtisches Selbstverständnis. Die Illustrationen zum <i>Berliner Nibelungenlied</i> SBPK, ms. germ. fol. 855 im Augsburger Kontext. Mit Abb. 1–15. 92</p> <p>Peter Bell Türken, Griechen, Exilanten. Frühorientalismus und Stellvertreterdiskurs im <i>riccardianischen Vergil</i> (ricc. 492). Mit Abb. 1–12. 105</p> <p>Abbildungsverzeichnis und -nachweis 119</p> <p>Verzeichnis der zitierten Handschriften und Kunstdenkmäler 122</p> <p>Abkürzungsverzeichnis der Bibliotheken 124</p>
---	---

Kinesis und Phantasma.

Psychohistorische Überlegungen zur Text-Bild-Interferenz in der *Berliner ‚Eneid‘-Handschrift* (Ms. germ. fol. 282)

Hans Jürgen Scheuer

1. Von der „Stasis der *memoria*“ zur „Dynamik der Imagination“

In ihrer Studie „Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert“ riefen Verena und Eckard Lobsien 2003 dazu auf, die Untersuchung der Faktur und Funktion vormoderner Literatur neu auszurichten: von der „Stasis der *memoria*“ hin zur „Dynamik der Imagination“¹. Sie formulierten damit prägnant, was sich in Mediävistik und Frühneuzeit-Forschung schon länger angebahnt hatte: die Verlagerung des Interesses von Diskursen, Praktiken und Techniken des Erinnerns, Merkens und Speicherns auf solche des Wahrnehmens, Aufmerkens und Aktualisierens. Wie muß ein Artefakt beschaffen sein, wie konzipiert und aufgenommen werden, damit es die nötige Emphase entwickelt, um in einer „Kultur der Präsenz“ überhaupt wirkungsvoll in Erscheinung treten zu können?

Die neu akzentuierte Frage führt seither zu veränderten Betrachtungsweisen. Statt bei der Topologie einprägsamer, in die Werkstruktur eingelassener Merkörter und wiedererkennbarer Kompositionsschemata haltzumachen, wendet sich die Analyse nun den tropologischen Aspekten zu: den Kräftebalancen, Transformationen, energetischen Strömen, an- oder abschwellenden Intensitäten im Prozeß der Wahrnehmung, die durch das Artefakt angestoßen und modelliert wird². In der Literaturwissenschaft hat jene

¹) S. E. Lobsien, V. Olejniczak-Lobsien, Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert. München 2003.

²) Als Anknüpfungspunkte dafür boten und bieten sich die psychohistorischen Vorarbeiten aus der Tradition Aby Warburgs an. Vgl. G. Agamben, Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kunst. Aus dem Ital. v. Eva Zwischenbrugger. Zürich–Berlin 2005 (zuerst: Turin 1977); I. P. Culianu, Eros und Magie in der Renaissance. Mit einem Geleitwort v. Mircea Eliade. Aus dem Franz. v. Ferdinand Leopold. München 2001 (zuerst: Paris 1984). Der bisher ambitionierteste germanistische Versuch, die Theorie der Imagination im Bild- und Textspektrum eines hochmittelalterlichen Œuvres am Werk zu sehen, liegt jetzt vor in der Arbeit von E. Strittmatter, Poetik des Phantasmas. Eine imaginationstheoretische Lektüre der Werke Hartmanns von Aue (*Studien zur historischen Poetik* 15). Heidelberg 2013.

Umorientierung hin zur Beweglichkeit der Imagination und zur Rücksicht, die jede Kunstproduktion auf die Bedingungen ihrer Wahrnehmbarkeit zu nehmen hat, die Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen Kommunikationen gelenkt, die in der Manuskript- und Druck-Überlieferung die Lesbarkeit von Text-Bild-Einheiten bestimmen. Ich erwähne nur exemplarisch Jörg Jochen Berns' augenöffnende Studie „Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit“ (Marburg 2000), die beiden von Horst Wenzel herausgegebenen Bände „Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere“ (Köln 2002) und „Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten“ (Berlin 2006) sowie Henrike Manuwalds Monographie „Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte“ (Tübingen 2008). Es ist bemerkenswert, welche unterschiedlichen Perspektiven auf Bewegung hier jeweils zugrundeliegen: Entweder geht es

- um die Kinesis der dargestellten Motive,
- um die Blicksteuerung durch Layout-Dispositionen und Formation von Bilderzyklen,
- um die überlieferungsgeschichtliche *mouvance* von Bildprogrammen oder
- um den intermedialen Austausch zwischen unterschiedlichen Diskursen und Traditionen der Wissensaufbereitung beim Entwickeln exemplarischer Bildlösungen.

Elementar aber scheint die Dynamik und Ökonomie des vormodernen Bild- und Schriftwerks von der Psychomotorik des Imaginationsprozesses selbst angetrieben zu werden, wie er sich zugleich in den ekphrastischen Passagen des Erzählens und im Schematismus der Bildkomposition abzeichnet.

Jene seelische Bewegtheit beruht dabei nicht auf einer Energie, die dadurch freigesetzt würde, daß zwei kategorial verschiedene Medien – hier Text, dort Bild – miteinander zusammenstießen, wie es die „großen Erzählungen“ der Kunstgeschichte (Stichwort: *paragone*) bzw. der modernen Medientheorie (Stichwort:

Intermedialität) suggerieren. Was vielmehr Schrift (*scriptura*) und Bild (*pictura*) vormodern zu einem Medium zusammentreten läßt und beide synergetisch steigert, ist ihre mentale Repräsentation und feinstoffliche Präsenz im Wahrnehmungsapparat in Form bewegter innerer Bilder (*imagines agentes*). Zur Erläuterung ihrer Ökonomie, will sagen: ihres sowohl topischen als auch tropischen Charakters, bedient sich die antike Seelenlehre seit Platon und Aristoteles zweier erkenntnisleitender, einander widerstrebender Metaphern auf einmal:

- der des Siegelrings, der sein Bild dem seelischen Pneuma wie einer Wachsschicht eindrückt³, und
- der des Gedankenvogels⁴, dessen Volatilität der animierten Selbstbeweglichkeit des Phantasmas entspricht.

Vertiefung äußerer Reize vor dem inneren Auge und affektive Mobilisierung seelischer Kräfte durch Wort und Bild zugleich bezeichnen daher die Dimensionen, denen eine imaginationstheoretische Betrachtung von Bildprogrammen in Handschriften zu folgen hat.

2. Die „Entdeckung der Natur“ als „Entdeckung der Bewegung“ in der ‚Eneit‘ Heinrichs von Veldeke

Seit Mitte des 12. Jahrhunderts wird mit der Rezeption antiker Naturphilosophie Bewegung (*kinēsis*) zum Leitbegriff eines Umbruchs, den Marie-Dominique Chenu 1957 als „la decouverte de la nature“ bezeichnet hat⁵. Im Kontext der höfischen Epik manifestiert sich eine solche „Entdeckung der Natur“ als Entdeckung der Bewegung durch die Einführung eines neuen Themas: der *minne*. In der Bearbeitung des altfranzösischen *Roman d’Eneas* durch Heinrich von Veldeke tritt sie für die mittelhochdeutsche Literatur erstmals gleichberechtigt neben die geschichtliche Providenz,

³) Vgl. Platon, Theaitetos, 191c8–195b8; Aristoteles, De memoria 450a27–32.

⁴) Vgl. Platon, Theaitetos, 197c1–200d4. Platons Gegenbild zum wächsernen Speichermedium ist die Voliere: „Wie wir also in dem Vorigen, ich weiß nicht mehr was für ein wächsernes Machwerk in der Seele bereiteten, so laß uns jetzt in jeder Seele einen Taubenschlag von mancherlei Vögeln anlegen, einige, die sich in Herden zusammenhalten und von anderen absondern, andere, die nur wenigen, noch andere, welche einzeln unter allen, wie es kommt, umherfliegen“, zitiert aus: W. F. Otto, E. Grassi, G. Plamböck (Hg.), Platon, Sämtliche Werke IV. Nach der Übers. v. Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung (*Rowohlt’s Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Griechische Philosophie* 5). Hamburg 1958, 166.

⁵) M.-D. Chenu, La théologie au douzième siècle (*Études de philosophie médiévale* 45). Paris 1957, 21–30.

die nach Vergils Konzeption den frommen Aeneas einem höheren Plan des Schicksals (*fatum*) folgen läßt⁶. Denn ohne den Flüchtling aus Troja gäbe es keine *restitutio* der untergegangenen Stadt in Gestalt Roms und – aus mittelalterlicher Sicht heilsgeschichtlich weitergedacht – keine Vollendung der *translatio imperii*, die im *imperium Romanum* das *sacrum imperium* der messianischen Endzeit sieht. Darauf nimmt Heinrich von Veldeke Bezug, wenn er Friedrich Barbarossa die Krypta des italischen Königsohnes Pallas, des jungen Kampfgefährten des Eneas, auffinden und den deutschen Kaiser so in eine Sukzession mit dem legitimen Erben Pallanteums, der territorialen Keimzelle des römischen Reichs, treten läßt.

Dennoch wird in der mittelhochdeutschen ‚Eneit‘ zusätzlich und gegenläufig zur Translationsbewegung eine andere elementare Macht sichtbar: die des Eros. Von ihr befeuert, durchquert Eneas eine Welt unterschiedlichster Paarkonfigurationen. Sie führen alle Typen destruktiver, pathologischer, politischer und reiner *minne* vor Augen: von Helena und Paris (destruktive *minne*) über Eneas’ Verbindung erst mit Dido (pathologische *minne*), dann mit Lavinia (politische *minne*) bis zur postumen Einheit von Pallas und Camilla, die lediglich imaginär in der kunstvollen Beschreibung ihrer beiden getrennten, aber spiegelbildlich miteinander korrespondierenden Grabmäler besteht (Utopie der reinen Fernminne)⁷.

Was jene Quadratur der ungleichen Paare systematisch zusammenhält, demonstriert das Exempel des fünften, die Semantik des Romans dominierenden Paares: Venus und Mars, beide *in flagranti* gefangen und vor dem Publikum der Götter ausgestellt im subtilen Netz des Vulkan, verkörpern den *amor heroicus*, die stärkste Triebkraft innerer Wahrnehmung. Nach Andreas Capellanus’ *De Amore I, I* spannt sie durch Aktivierung einer „angeborenen Leidensfähigkeit“ der Seele (*passio quaedam innata*), hervorgeufen durch Blickkontakt und das unablässige Kreisen des Denkens um die Gestalt des anderen Geschlechts (*procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*)⁸, den Wahrnehmungsprozeß

⁶) Im Folgenden zitiere und verweise ich auf die ‚Eneit‘ in der Ausgabe H. Fromm (Hg.), Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung u. Kommentar. Mit den Miniaturen der Handschrift u. einem Aufsatz v. Dorothea u. Peter Diemer (*Bibliothek des Mittelalters* 4). Frankfurt a. M. 1992.

⁷) Vgl. H. J. Scheuer, Numquam sine phantasmate. Antike in mittelalterlicher Imagination. In: K. Ehlich (Hg.), Germanistik in/und/für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchner Germanistentages 2004. Bielefeld 2006, 381–390.

⁸) Andreas Capellanus, De Amore. Über die Liebe. Lateinisch

zwischen *imaginatio*, *ratio* und *memoria* auf: Die Imagination verdichtet die empfangenen äußeren Reize durch den *sensus communis* zum (erotischen) Phantasma und führt es als animierte, von der Körperwelt abgezogene Gestaltwahrnehmung dem Urteilsvermögen zu. Die *ratio* entscheidet dann nach Instinkt (*vis cogitativa*) oder aus Vernunftgründen (*vis aestimativa*) über den Wert des Phantasmas, ob es als denkwürdiges gespeichert oder als Chimäre lizenziert, zensiert oder ausgesondert werden soll. Außerdem gleicht sie das aktuelle innere Bild mit Erinnerung ab und reichert es durch Vorstellungen an, die in der *memoria* eingelagert sind und in den Imaginationsprozeß eingespeist werden können. Dabei gehen die kollektiven Erinnerungen des Adelsgedächtnisses bis zu jenem historischen Komplex zurück, in dem *minne* und *êre* zum ersten Mal als distinkte, antagonistische *virtutes* auseinandertreten und das Rittertum mit seiner ethischen Aufgabe der *moderanza/mâze* entsteht: dem Trojanischen Krieg als frühestem Schauplatz entfesselter heroischer Liebe.

3. Die Illuminationen der Berliner ‚Eneit‘-Handschrift als *Dynamogramme* der Imagination

Jenem Wahrnehmungsschematismus und seiner Psychodynamik trägt der diagrammartige Aufbau der Illustrationen in der Berliner ‚Eneit‘-Handschrift (Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. fol. 282, um 1230) durch Einsatz geometrischer und farblicher Mittel Rechnung: Im Manuskript werden Text- und Bildseiten zwar konsequent voneinander getrennt, sodaß in der Forschung für die Produktion der Handschrift die Möglichkeit einer separaten Arbeit an Text und Bild erwogen wird⁹. Doch nehmen *pictura* und *scriptura*, denen jeweils gegenüberliegende Seiten gewidmet sind, so aufeinander Rücksicht, daß die jeweilige

Bildsequenz mit dem Gang der Erzählung in etwa Schritt hält.

Die Einheit der *visio* ist in den Miniaturen dadurch vorgegeben, daß ein Rahmen in Rot, Grün oder Gelb den Spiegel jeder Bildseite einfaßt (Abb. 1). In der Regel wird das visierbare Feld horizontal geteilt, so daß zwei Szenen darin Platz finden. Freilich kann das Schema der Doppelszene durchbrochen werden, wenn es das epische Geschehen nahelegt, sei es durch seine gesteigerte Dramatik (etwa in Kampfszenen), sei es durch den Stillstand der Handlung (etwa in Beratungsszenen oder im Fall der ausgedehnten Beschreibung des Grabmals der Camilla).

In jedem Falle zielt die szenische Füllung des Bildfeldes deutlich auf Verlebendigung: Die Figuren sind in roter und schwarzer Tinte kontrastreich konturiert und so bewegt dargestellt, dass sie bisweilen sogar die ästhetische Grenze des Rahmens überschreiten (Abb. 2). Die gegenständlichen Elemente der Bilder fügen solcher Animiertheit das Ihre hinzu:

- architektonische Bestandteile choreographieren die Bewegtheit der Figuren;
- organische und mechanische Requisiten (Bäume, Pferde, Kähne, Schiffe) richten die Bewegungen zusätzlich aus, indem sie sich *mitbewegen*;
- Gegenstände der häuslichen Einrichtung oder der ritterlichen Ausrüstung tragen graphisch dadurch zur Dynamisierung bei, daß ihre Oberflächen farbig rhythmisiert werden, beispielsweise Throne, Bettdecken, ein Schachspiel durch charakteristische Musterungen, Zeltplanen und Wappen durch rot, schwarz, weiß, grün, in einem Fall auch golden ausgeführte Geometrien und Embleme;
- selbst die Spruchbänder wirken daran mit, indem sie zum einen gegenständlich in die Interaktionen der Figuren einbezogen sind und zum anderen in ihrer gewundenen oder pfeilgeraden Direktionalität die Aufmerksamkeit des Betrachters „auf die Betonung der Worte, auf die Prosodie“ und damit auf die Intensität des Sprechaktes richten¹⁰.

Zu den beschriebenen graphischen Mitteln der Verlebendigung kommt ein mechanischer Farbenwechsel hinzu. Er setzt an der tiefsten chromatischen Schicht des Bildaufbaus an. Sein scharfer Kontrast dominiert den Farbeindruck der Miniatur, weil er den Hintergrund bildet, von dem sich die Figuren in ihrer

– Deutsch. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. F. Neumann. Mainz 2003, 10, sowie *Andreas aulae regiae capellanus / königlicher Hofkapellan, De amore / Von der Liebe. Libri tres / Drei Bücher*. Text nach d. Ausg. v. E. Trojel. Übers. u. mit Anm. u. einem Nachwort vers. v. F. P. Knapp. Berlin–New York 2006, 6f.

⁹) Zur kodikologischen Einordnung der Handschrift vgl. *Heinrich von Veldeke, Eneas-Roman*. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung v. Nikolaus Henkel. Kunsthistorischer Kommentar v. Andreas Fingernagel. Wiesbaden 1992; *D. Kartschoke, Mutmaßungen über die Berliner Handschrift des Eneasromans Heinrichs von Veldeke* (Ms. Germ. fol. 282). In: P. J. Becker u.a. (Hg.), *Scrinum Berolinense*. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Berlin 2000, 276–286.

¹⁰) Ch. L. Dietrichs, C. Morsch, *Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des ‚Eneasromans‘ Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek*. In: H. Wenzel, C. St. Jaeger (Hg.), *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten (Philologische Studien und Quellen 195)*. Berlin 2006, 63–89, hier: 83.

Bewegtheit lösen. Die Bildgründe sind dabei jeweils ausgefüllt durch eine Kassettenstruktur (Abb. 3). In deren Schachtelung werden durch die Handschrift hindurch fast alle Varianten der Kombination von vier Elementarfarben durchgespielt – im Einzelnen (von außen nach innen angeordnet): Grün – Gelb, Grün – Blau, Grün – Rot; Rot – Grün, Rot – Blau, Rot – Gelb; Gelb – Rot, Gelb – Blau, Gelb – Grün¹¹.

Mögen jene Wechsel für sich genommen noch als „koloristische Akzente“¹² aufgefaßt werden, die äußerlich durch nichts als ästhetische Augenlust motiviert sind, so gibt die malerische Ausführung der geschachtelten Bildgründe einen entscheidenden Hinweis auf deren tatsächlich gedachte Funktionalität. Die Farb-oberfläche ist meist nämlich nicht einheitlich deckend aufgetragen, sondern erscheint oft durch Zonen verdünnter Farbe marmoriert. Meine Autopsie der Handschrift hat ergeben, daß dieser spezielle Effekt nicht einfach auf Abrieb zurückzuführen ist (auch wenn das Pergament den Eindruck starker Abnutzung macht), da sich gut erkennen läßt, daß sich die lasierten Flächen der Kontur einzelner Figuren anschmiegen. Hinzu kommt, daß die umschließende Farbe und

ihre eingeschlossene Gegenfarbe nicht unmittelbar aufeinanderstoßen, sondern durch schmale Fugen voneinander abstehen, als seien sie intarsienartig ineinandergefügt. Durch Kassettierung, Stoffillusion und simulierte Einlegearbeit soll daher insgesamt der Eindruck einer Marmorinkrustation entstehen, wie sie in der antiken römischen, aber auch in der mittelalterlichen geometrisierten Wandgliederung üblich war, und zwar mit Vorliebe unter Verwendung von rotem und grünem Porphyrt (Serpentin) oder gelbem und blauem Marmor, also in den Farben der Miniaturhintergründe und -rahmungen.

Die Bedeutung solcher Materialillusion geht nicht im Ornamentalen auf; sie liegt nicht in einer Mimikry an das herrschaftlich Repräsentative des kostbaren Steins. Wie bereits erwähnt, werden in den Zeichnungen die Oberflächen marmorner Throne *graphisch* stilisiert, auch wenn die *malerische* Realisation offensichtlich keine technischen Schwierigkeiten bereitet hätte. Wir haben es deshalb mit einer kompositorisch gezielt eingesetzten formalen Differenz zu tun: zwischen zeichnerischem „Darstellungswert“ und malerischem „Eigenwert“ der Farbe. Während der erste auf abbildliche Wiedergabe von Formen und Figuren zielt, zeigt sich der andere darin, daß die dargestellten Szenen mit einer Bildmatrix hinterlegt sind, von der sich die Figuren erst ablösen müssen, um als agierende Phantasmen in Erscheinung zu treten (Abb. 4)¹³. Die Tektonik dieser Bildmatrix charakterisiert die Stetigkeit eines Raumes, der, in einem aristotelischen Sinne verstanden, eine eigene *dynamis* besitzt, aus der Formen generiert werden können¹⁴. Der Eigenwert

¹¹) Die bicolore Konturierung der Figuren und der dreierartige Farbenwechsel zwischen Außenrahmen und kassettiertem Binnengrund laden jede Szene mit der *enérgeia* einer heraldisch-imaginären Kippstruktur auf. Zwar kann zur Entstehungszeit des Romans und der Berliner Handschrift von ausdifferenzierten und identifizierbaren Blasons im Sinne der historischen Wappenkunde (noch) nicht die Rede sein. Doch entwickelt sich gerade im höfischen Roman seit Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue eine Poetik, die wie die heraldische Leseweise darauf beruht, daß oft durch Farben oder rhetorische Ornamente gekennzeichnete Schichten der (literarischen) Textur voneinander abgehoben werden können. Wie die Lesbarkeit und Beschreibbarkeit eines Wappens von der klaren Unterscheidbarkeit zwischen Hinter- und Vordergrund abhängig ist, so basiert die dichterische Struktur auf der Diskretheit der Stoffdisposition nach dem linearen *ordo naturalis* bzw. nach dem diskontinuierlichen *ordo artificialis*. Wo beide Dispositionstypen am Werk und bis zur Ununterscheidbarkeit ineinandergearbeitet sind, da wird die Differenz von Basis- und Superstruktur, von Grund und Figur suspendiert. Das versetzt die Aufmerksamkeit und Urteilskraft des Herolds wie des Dichters oder Lesers in einen Schwebezustand, aus dem Galfred von Vinsauf in seiner *Poetria Nova* das Gleichnis von der Poesie als Magierin ableitet, die in der Lage sei, alle Differenzen zu verkehren und Schwarz in Weiß zu verwandeln [*Galfredus de Vinosalvo*, *Poetria Nova*, V. 125. In: *E. Faral*, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris 1924, sowie *Ernest Gallo*, *The "Poetria Nova" and its Sources in Early Rhetorical Doctrine (De proprietatibus litterarum, ser. maior 10)*. Den Haag–Paris 1971, 20]. Zur Engführung von Heraldik und Poetik vgl. *H. J. Scheuer*, *Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters. Das Mittelalter 11/2 (2006): Wappen als Zeichen. Mittelalterliche Heraldik aus kommunikations- und zeichentheoretischer Perspektive*, 53–70.

¹²) *Henkel*, *Fingernagel*, *Eneas-Roman* 93.

¹³) Die Unterscheidung zwischen „Darstellungswert“ und „Eigenwert“ der Farbe geht auf *Hans Jantzens* Vortrag „Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei“ zurück (In: *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1913*. Stuttgart 1914, 61–67). *Jantzen* ist hier auch deswegen zu nennen, weil er mit dem Begriff der „diaphanen Struktur“ für die gotische Architektur einen ähnlichen Aufbau beschrieben hat, wie er an den „Eneit“-Miniaturen zu entdecken ist: die Zweischichtigkeit des Raumes und die Interaktion von Figur und Grund. Diaphanie wird dadurch erzeugt, daß sich im Innenraum der Kathedrale eine vordere Schicht, die plastisch durchgearbeitete Wandzone, von einem Raumgrund abhebt, der in Gestalt der Fensterzonen dem Stein „hinterlegt“ ist. Dessen durch Pfeiler, Säulen, Bauplastik usw. skulptierte Formen (die, wie man inzwischen weiß, zusätzlich durch kontrastreiche Bemalung verstärkt wurden) treten so aus einem Hintergrund hervor, der durch das dunkle, in Rot-, Blau- und Violett-Tönen gefärbte Licht der Glasmalerei erzeugt wird. Unter dem Gesichtspunkt der Phantasmenbildung wäre *Jantzens* „diaphane Struktur“ neu zu bedenken als wahrnehmungstheoretisch fundierte Konstruktion, ansetzend am elementaren aristotelischen Verständnis des *diaphanés* als des pneumatischen Mediums des Sehens.

¹⁴) *Aristoteles*, *Physik* IV, 1, 208b. Vgl. dazu die prinzipiellen Überlegungen zum mittelalterlichen Verständnis von Figur und

der Farben läßt sich so bestimmen als deren Potential, mittels visueller Schichtung und Kontrastierung einen Topos zu konstruieren, der über die tropische Kraft, die *énérgéia*, verfügt, *imagines agentes* hervorzubringen und freizusetzen. Man könnte darin und im dreifach geschichteten Aufbau der Berliner ‚Eneit‘-Miniaturen (gerahmtes Visierfeld – kassetierter Grund – aufgesetzte Figur) eine apparathafte Auffassung der gefundenen Bildlösung erkennen: ein Dynamogramm im Sinne Aby Warburgs. Das so verstandene Bildschema trägt und überträgt, wie *Georges Didi-Huberman* es formuliert hat, „eher Kräfte als Bedeutungen“¹⁵. Es dient dazu, dem Wachstum oder Schrumpfen von Intensitäten eine Form zu geben, die aus der Spannung zwischen imaginativer Bewegtheit und memorialer Ortsfestigkeit entspringt.

Daß ein solcher bildtragender, bildproduktiver Ort in seiner tiefsten Schicht als marmorinkrustierte Kassette stilisiert wird, erlaubt es entsprechend, den dreifach gestaffelten Farbentopos des gesamten Miniaturaufbaus mit den *tiefen sinnen* im Inneren des Wahrnehmungsapparates in Analogie zu setzen. Denn

- a) sind die Speicherorte der *memoria* – wie etwa Augustinus in den *Confessiones* auf der Basis der rhetorischen Gedächtnislehre der Antike erklärt – als *cellulae* zu denken. In deren steinernen Räumen werden die Memoriabilder gelagert wie in Schatzkammern; aus ihnen heraus lassen sie sich
- b) bei Bedarf in hoher Geschwindigkeit und Intensität reanimieren und in die aktuellen Vorstellungsbilder der *imaginatio* einschleusen¹⁶. Geprägt und kontrolliert wird das Zusammenspiel zwischen *memoria* und *imaginatio*
- c) in oberster Instanz durch den Schematismus der Vernunft, die *ratio*. Sie operiert auf der Basis von Unterscheidungen, die sich, wie beschrieben, in

Grund bei *G. Didi-Huberman*, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*. Aus dem Französischen übers. v. *Andreas Knop*. München 1995 (zuerst: Paris 1990), 19–26.

¹⁵) *G. Didi-Huberman*, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Franz. v. *Michael Bischoff*. Berlin 2010 (zuerst: Paris 2002), 202.

¹⁶) Vgl. *Augustinus*, *Confessiones* X,9,16: *istae quippe res [sc. die einzelnen Sinnesreize] non intromittuntur ad eam [sc. memoriam], sed earum solae imagines mira celeritate capiuntur et miris tamquam cellis reponuntur et mirabiliter recordando proferuntur*. (All diese Dinge werden nicht selbst in es [sc. das Gedächtnis] eingelassen; nur ihre Bilder werden mit wunderbarer Schnelligkeit aufgefaßt, wie in Zauberkellen verwahrt und beim Erinnern wie durch ein Wunder hervorgeholt; Übers. zit. aus: *Aurelius Augustinus*, *Bekenntnisse*. Mit einer Einleitung v. *Kurt Flasch*, übers., mit Anm. vers. u. hg. v. *K. Flasch* u. *B. Mojsisch*. Stuttgart 1989, 262)

der Kontur der Figuren, in der Geometrie von Rahmen und Bildgrund sowie im Farbenwechsel klar und distinkt manifestieren.

Wer also mit mittelalterlichen Augen die Miniaturen des Berliner ‚Eneit‘-Codex betrachtet, sieht nicht einfach *picturae* vor sich, deren Motive den jeweiligen thematischen Zusammenhang des nebenstehenden Textes illustrieren. Er blickt vielmehr zugleich auf ein Diagramm aus Formen und Farben, das den Mechanismus der eigenen, simultan ablaufenden Phantasmen-Genese während des Lesens/Hörens/Betrachtens der illuminierten *historia* wiedergibt. Nach den heraldischen Prinzipien des kombinatorischen Farbenwechsels und der Interaktion von Grund und Figur greift jener Mechanismus der Wahrnehmung in dem Augenblick mit voller Kraft, in dem das Wiedererzählen eines in der adligen *memoria* eingelagerten Stoffes durch die Synergie von *scriptura* und *pictura* die Dynamik von Erinnerungen, Gedanken und Vorstellungen im Zeichen des *amor heroicus* auslöst¹⁷.

¹⁷) Diese Aussage soll die Beschreibung der Form, die den Berliner ‚Eneit-Miniaturen‘ zugrundeliegt, keineswegs inhaltlich an historische oder erotische Sujets binden. Das Dynamogramm scheint nämlich nicht an einen bestimmten thematischen oder pragmatischen Kontext gebunden. Unabhängig von der Frage genetischer Zusammenhänge findet sich dasselbe Bauprinzip etwa in geistlichen Handschriften der Zeit (wie im Matutinalbuch aus Scheyern, clm 17.401) oder im *artes*-Umfeld lateinischer Enzyklopädie (etwa in der Isidor-Handschrift Clm 13.031), beides Beispiele aus dem Umkreis des Regensburg-Prüfeningers Skriptoriums, das schon in den Zwanzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts als Entstehungsort des ‚Bilderzyklus‘ vorgeschlagen wurde; vgl. *A. Boeckler*, *Zur Heimat der Berliner Eneit-Handschrift*. *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 15 (1922) 249–257 und *ders.*, *Die Regensburg-Prüfeningers Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*. München 1924, 70–72. Auch vor kunstwissenschaftlichen Gattungsgrenzen macht die dynamophore Pathosformel nicht halt. So finden sich durch Farbigekeit oder Farbreduktionismus hervorgehobene Figuren, die sich aus Marmorkassetten oder sonstigen steinernen Zellen lösen und vor ihnen agieren, sowohl in der geistlichen wie in der profanen Wandmalerei, etwa in Giotto's Grisailen der Tugenden und Untugenden aus der Arenakapelle von Padua (um 1306) oder in der sogenannten Badestube auf Burg Runkelstein bei Bozen (um 1400); vgl. dazu *H. J. Scheuer*, *B. Reich*, *Die Realität der inneren Bilder. Candacias Palast und das Bildprogramm auf Burg Runkelstein als Modelle mittelalterlicher Imagination*. In: *B. Hasebrink*, *H.-J. Schiewer*, *A. Suerbaum*, *A. Volffing* (Hg.), *Innenräume in der deutschen Literatur des Mittelalters*, XIX. Anglo-deutsches Colloquium, Oxford 2005. Tübingen 2008, 101–124 sowie *H. J. Scheuer*, *Ex motu animalium*. Spuren der Imagination in Schrift und Bild. Hans Vintlers ‚Pluemen der tugent‘ in der Handschrift Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 877, und das Bestiar im Runkelsteiner Westpalas. In: *E. Locher*, *H. J. Scheuer* (Hg.), *Archäologie der Phantasie. Vom ‚Imaginationsraum Südtirol‘ zur longue durée einer ‚Kultur der Phantasmen‘ und ihrer Wiederkehr in der Kunst der Gegenwart*. Innsbruck–Wien–Bozen 2012, 161–184.

4. Das Grabmal der Camilla als Matrix der Phantasmengese

Eine weitere imaginationstheoretisch relevante Besonderheit der ‚Eneit‘ stellen die Grabmäler dar. Jede der „großen Leichen“ des Eneas-Romans – Dido, Pallas, Camilla und Turnus – erhält ein ehrendes Andenken, das ihr Erinnerungsbild mit einer *subscriptio* versieht. In drei von vier Fällen ist sie als Epitaph realisiert. Im Fall des Pallas und der Camilla werden deren sterbliche Überreste darüber hinaus mit aufwendigen Memorialarchitekturen umbaut, mit einer Krypta bzw. einem Säulengrab, die durch ihre Ausstattung, zumal durch ihren jeweiligen inneren Beleuchtungsapparat dazu dienen, der Erinnerung ein *schonez bilde* (*Eneasroman* 218,20 u. 250,3) zu bewahren. Die Ekphrasis des Camilla-Grabmals ist dabei besonders detailliert über 189 Verse ausgeführt (*Eneasroman* 251,21–256,10). Heinrich von Veldeke hat die Struktur des Bauwerks gegenüber seiner altfranzösischen Vorlage neu konzipiert und in seiner Beschreibung einem *meister* mit dem sprechenden Namen *Geometras* zugeschrieben (*Eneasroman* 251,40): Auf kreisrundem Grundriß erhebt sich ein 20 Fuß hohes Gewölbe, dessen Schlußstein (*fūchstein*, *Eneasroman* 252,32) eine 40 Fuß hohe Säule trägt. Auf ihrem *simisstein* (*Eneasroman* 252,38) kragt ein wiederum 40 Fuß hohes Mauerwerk empor als tragende Struktur der eigentlichen Grabkammer. Darin befindet sich der Sarkophag Camillas, vor jedem äußeren Zugriff und durch einen apotropäischen Spiegel zudem vor jeder Kontamination durch fremde Phantasmen geschützt (Abb. 5).

Die Illustration des Grabmals in der Berliner ‚Eneit‘-Handschrift nimmt sich, an der Artifizialität jener Ekphrasis gemessen, geradezu unbeholfen aus (Abb. 6). Zumal die Gliederung des Säulengrabs und seine Proportionen scheinen völlig außer Acht gelassen. Dennoch zielt die Darstellung auf eine Totalität: nicht zwar durch maßstabgetreue Wiedergabe, wohl aber durch den Versuch, planimetrisch vor Augen zu stellen, was auch die literarische Ekphrasis organisiert: den Schematismus der Wahrnehmung, der im Grabmal der Camilla in seiner mnemonischen Struktur erkennbar wird. Die Miniatur leistet das, indem sie sich – enger als der erste Eindruck nahelegt – an die Vierteiligkeit des beschriebenen Bauplans des *Geometras* hält: Deutlich ist das eingewölbte Fundament in der unteren Reihe der drei durch Farblosigkeit markierten Bögen berücksichtigt. Die darauf aufruhende Säule erscheint stark gestaucht in Gestalt dreier Säulen mit deutlich hervorgehobenem *simisstein*. Sie repräsentieren nichts

anderes als die drei Dimensionen desselben Objekts¹⁸. Die drei folgenden Bogenreihen nutzen die beschriebene Struktur des vorkragenden Mauerwerks, um wie in einem Setzkasten alle Farben zu exponieren, aus denen sämtliche Bildgründe erzeugt werden können, die das Bildprogramm der ‚Eneit‘-Handschrift im Zusammenspiel mit der parallelgeführten Erzählung aus sich entspringen lassen.

Die obere Hälfte der Illustration gewährt dann den Einblick in die unbetretbare Grabkammer. Sieht man von der die Lampe haltenden Taube ab, die freilich auch in der Ekphrasis nur als technische Ausstattung, nicht als gegenständliches Kunstobjekt der Memorialarchitektur in Betracht gezogen wird, so fehlt auch hier jeder Bezug auf Abbildlichkeit: Sarkophag, ewiges Licht und Kassettenstruktur präsentieren den Sitz der Erinnerung an Camilla als *receptaculum* eines Bildes, das der Erinnernde dort selbst zu lozieren hat. Camillas Grabmal ist als herausgehobene Passage des Romans und innerhalb des Bildprogramms der Berliner ‚Eneit‘-Handschrift mit anderen Worten ein Schlüssel für die Analyse jener memorativen Topik, aus der *scriptura* und *pictura* die Dynamik der Imagination anstoßen. Die klare geometrische, nahezu diagrammartig funktionale Gliederung der Bildseiten aber trägt das Gepräge des rationalen Schematismus der Wahrnehmung. Unter dem Einfluß der *minne* – und sie bildet in Heinrichs Antikenroman die treibende Kraft bei der Umschrift der mythischen Vorgesichte Romas in ein episches Modell des *amor*

¹⁸) Insofern scheint mir die Beschreibung, die Marcus Schröter für die verwandte Darstellung des Grabmals in der Wiener ‚Eneit‘-Handschrift (Abb. 7) bietet, für beide Fassungen gleichermaßen problematisch: „Wenn auch Säulen als Verbindungen zwischen den Bogenreihen in ähnlicher Form in beiden Ikonographien wiederkehren, so kann die mittlere der drei Säulen in Fassung *w* zugleich als Visualisierung des *philäre von marmor* (V. 9438–9439) interpretiert werden.“; s. Marcus Schröter, *Der Wiener ‚Eneasroman‘* (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861) Heinrichs von Veldeke in Text und Bild. Untersuchungen zu Ikonographie und Textüberlieferung des ältesten höfischen Antikenromans in deutscher Sprache. Diss. Freiburg WS 2000/2001. Online-Publikation unter: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1087/> (zuletzt aufgerufen am 1.4.2014). Erstens gilt die These von der Darstellung der Grabsäule auch für die Berliner Miniatur, zweitens handelt es sich hier wie dort um eine einzige, wie in einem Schnittbogen aufgeklappte Säule. Daß der Wiener Miniatur die beiden äußeren Ansichten der Säule dazu nutzt, zwei Figuren symmetrisch darauf zu platzieren (darunter den in der *descriptio* erwähnten Schützen, der im Falle eines Einbruchs in die Grabkammer Camillas die Lampe löschen und damit ihr Phantasma vernichten würde), belegt, so meine ich, dessen getrübt Einsicht in die spezifisch graphisch-diagrammatische Funktionalität des Dynamogramms. Statt den generativen Topos des Bildprogramms zu konzipieren, gibt er lediglich illustrativ die Beschreibung des Romantextes wieder und verfehlt damit die Imaginationskraft beider.

heroicus – setzt er die Phantasmagenese in Gang: nach dem Bauplan des Geometras bzw. aus dem Baukasten der abgebildeten Farbentopik. An den Stellen größter imaginativer Aktivität lösen sich die bewegten inneren Bilder wie Gespenster aus ihren Zellen. Wo dies geschieht – wie vor allem in der (Bild-)Erzählung von Didos wachsendem Liebeswahn¹⁹ – schlägt jene Rationalität um in das Prinzip, das Walter Benjamin in einer glücklichen Wendung den aus dem Ornament entwickelten „magischen Schematismus“ der mittelalterlichen Kunst genannt hat²⁰.

¹⁹⁾ Vgl. dazu den Beitrag *Eva Rothenbergers* in diesem Band.

²⁰⁾ *Walter Benjamin*, Über das Mittelalter. In: *R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser* (Hg.), *Gesammelte Schriften II I*. Frankfurt a. M. 1991, 132f., hier: 133.

Fotobearbeitung Abb. 1–3: *Charis und Michael Lieberum*



Abb. 1: Rahmen



Abb. 2: Figur

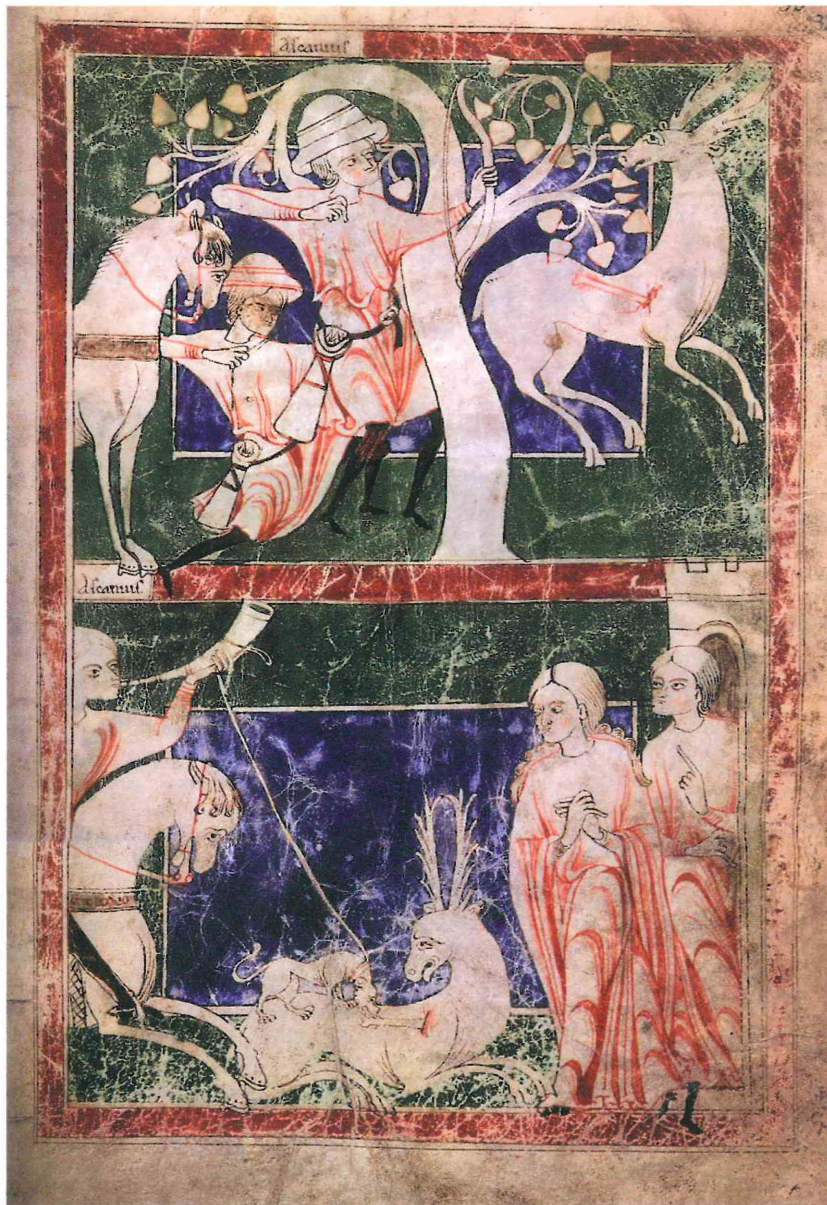


Abb. 4: Hirschjagd des Ascanius. Berlin, SBPK, Ms. germ. fol. 282, f. 32r



Abb. 3: Grund

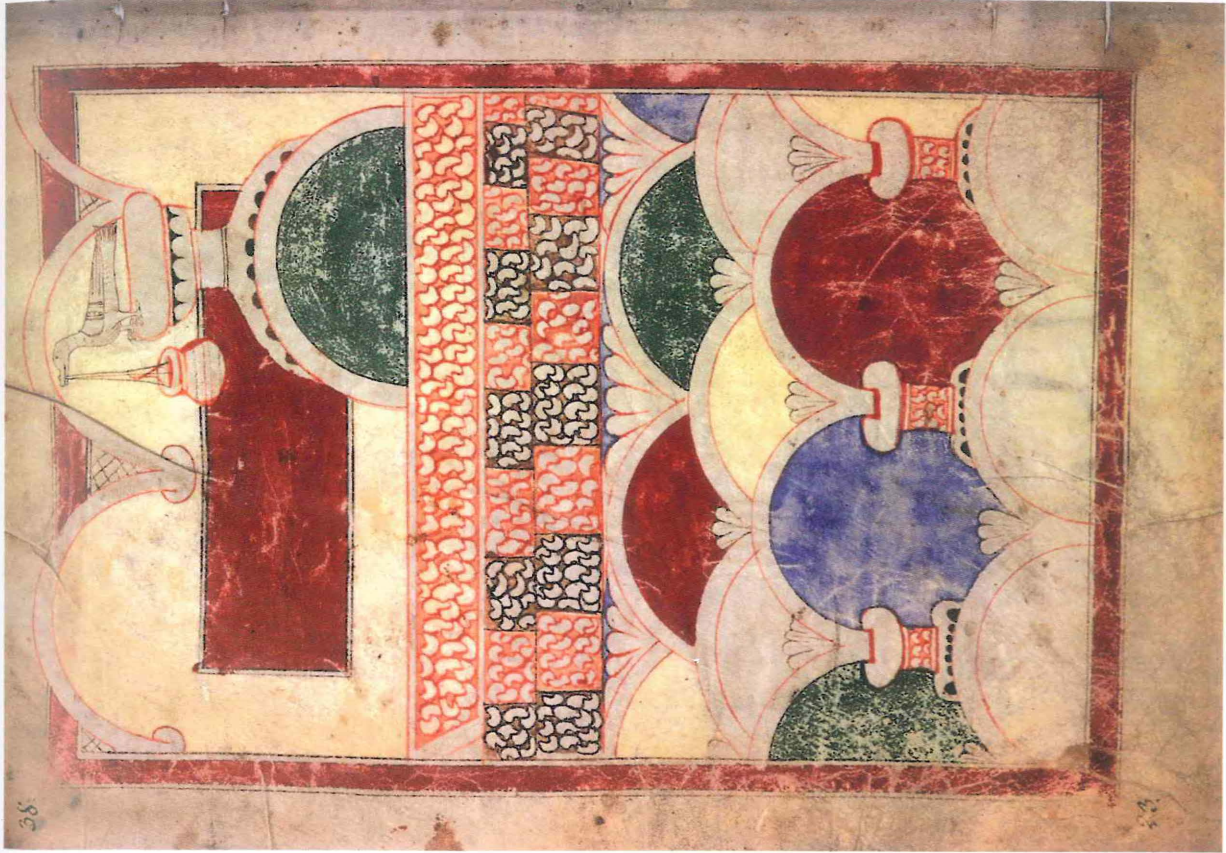


Abb. 6: Grabmal der Camilla. Berlin, SBPK, Ms. germ. fol. 282, f. 62v

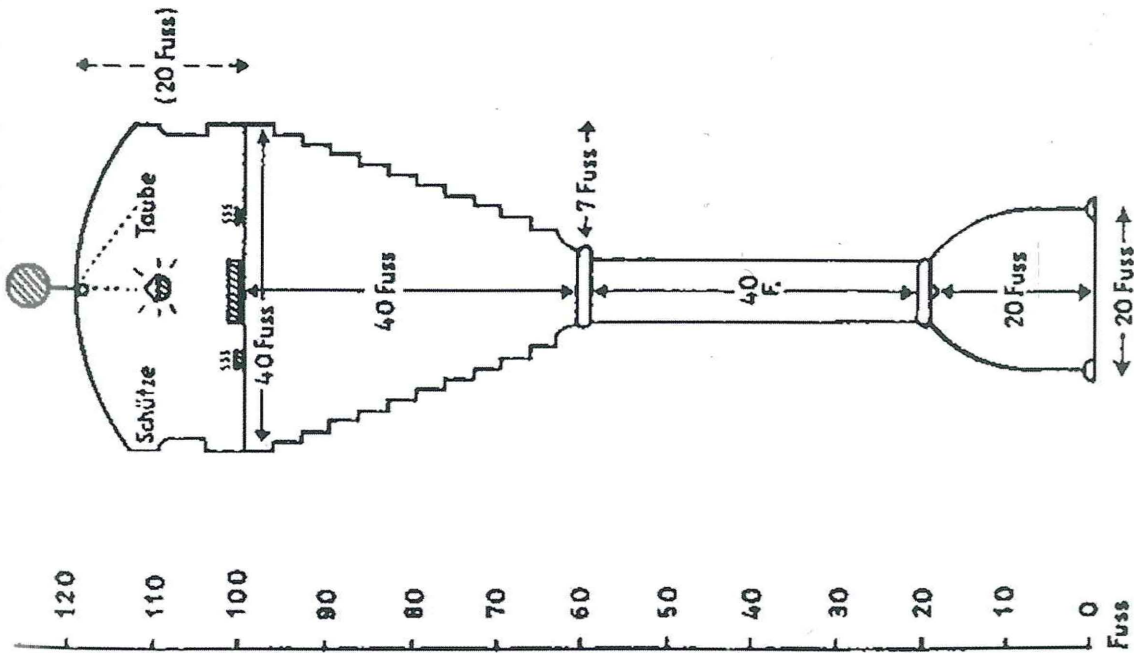


Abb. 5: Rekonstruktion des Grabmals der Camilla von *Gabriele Schieb*,
Veldekes Grabmalbeschreibungen, PBB (Halle) 87 (1965), 201–243,
hier: 239, entnommen aus: *Fronim*, Encasroman (Anm. 6), 868

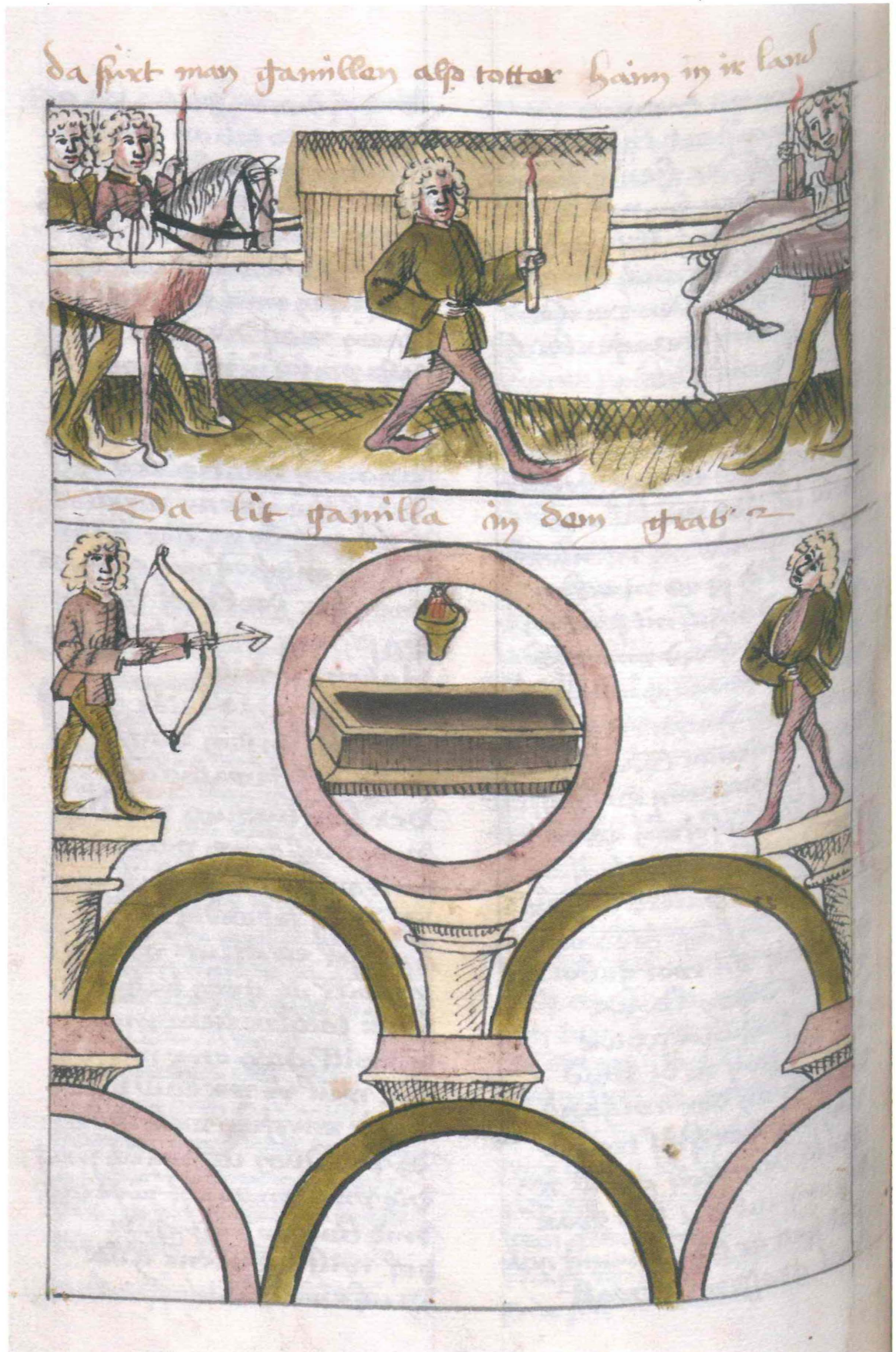


Abb. 7: Grablegung und Grabmal der Camilla. Wien, ÖNB, Cod. 2681, f. 79v