

Mediengeschichtliche Dimensionen der Text-Bild-Beziehung: eine Einführung

Franziska Wenzel

pictura und poesis 1 – Wahrnehmungs- und erkenntnisgeschichtliche Grundlagen

1.1 Mimesis, Wahrnehmung und Wirkung in der Vormoderne

Malerei und Dichtung standen in antiker Tradition nahe beieinander und so wurde auch mit dem Diktum des Horaz, *ut pictura poesis* (Ars poetica 361) kein Kunststreit beschworen. Der frühen Kunstreflexion ging es nicht zentral um das Differente zwischen den Künsten, es interessierten analoge Prinzipien, ihre emotionale Wirkkraft und die dafür notwendigen Bedingungen. Für Aristoteles war die Nachahmung eines Gegebenen, genauer die Naturnachahmung, eine dieser Bedingungen, insofern das Mimetische für ihn stets in einem referentiellen (Zeichen-)Verhältnis zur Sache bzw. zum Ding steht. Sowohl der Dichter als auch der Maler wurden von ihm als Nachahmer bezeichnet.¹ Allerdings ist das Mimetische selbst nicht identisch mit dem, was es nachahmt, weil es auf Wahrgenommenem, aber auch auf nur Gehörtem oder auf nur Vorgestelltem beruhen kann. Mithin ist das Dargestellte einer Sache immer schon ein Vermitteltes, weil die sinnliche Wahrnehmung dazwischentritt.

Doch bereits Platon, der Natur und Nachahmung als etwas Differentes erfasste und das Mimetische entsprechend als ein immer schon Minderes bestimmte, sah der selektiven Aus-

¹ Vgl. Aristoteles, Poetik 1460ab – zugrunde liegt die folgende Ausgabe: Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, übersetzt und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (RUB 7828). Vgl. grundlegend zu Horaz Arwed Arnulf: 1 Ut pictura poesis, in: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, hg. v. Wolfgang Brassat, Berlin / Boston 2017 (Handbücher Rhetorik 2), S. 45–61, hier S. 45–47. Arnulf prüft die in der Forschung kursierenden Zitate in ihren Kontexten und kann zeigen, dass von Beginn an die Unterschiede in der Reichweite beider Künste von Horaz mitreflektiert wurden. Dass die Vergleichbarkeit der Künste in der Fähigkeit zur Nachahmung liege, werde neben Aristoteles, durch Quintilian und die „Rhetorica ad Herennium“ tradiert, ebd., S. 47f. Zur Vorgeschichte des Paragone vgl. Ulrich Pfisterer: 13 Der Paragone, in: Brassat, Handbuch Rhetorik (Anm. 1), S. 283–312, hier S. 287–289. Zum Verhältnis der beiden Künste in der Antike siehe Jörg Robert: Einführung in die Intermedialität, Darmstadt 2014, S. 30f. Robert betont, dass für Aristoteles Dichtung und Malerei zwar analogen Prinzipien folgten, doch die Malerei nicht „Nachahmung von Handelnden durch Handelnde“ gewesen sei, da der performative Charakter fehle. Mir scheint, dass diese Beobachtung für die mittelalterliche (Buch-)Malerei, die weithin in enger Verfassung mit den Texten funktioniert, geprüft und neu beleuchtet werden müsste. Robert geht im Anschluss auf Überlegungen des Simonides ein und betont, dass die Dichtung einen „medienästhetischen Vorteil“ gegenüber der Malerei habe, weil sie der Mündlichkeit und der Performanz näherstünde, ebd., S. 32. Dennoch seien beide Künste dem gleichen wirkungsästhetischen Ziel verpflichtet, Abwesendes so zu veranschaulichen, dass die Darstellung des Rezipienten überzeuge, ebd., S. 32f. Wolfgang Brassat, 0 Einführung, in: Handbuch Rhetorik (Anm. 1), S. 1–41, hier S. 7f. weist nicht nur die mimetische Anlage, sondern auch deren performativen Charakter, ebd. S. 4, als Verbindendes beider Künste aus. Späterhin, ebd., S. 14, führt er im Anschluss an Claude Gandelmann: Der Gestus des Zeigens, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. v. Wolfgang Kemp, Neuausgabe Berlin 1992, S. 71–93, allerdings eine Differenz zwischen der mittelalterlichen und der Kunst des Cinquecento ein, denn erst diese sei zur „performativen Bildsprache“ und zu „perlokutive[n] Gesten“ in der Lage gewesen. Doch dass hier mindestens Ausnahmen zu konstatieren sind, zeigen zum Beispiel die emotionalen Gesten der Berliner „Eneit“-Handschrift, vgl. Susanne Wittekind: Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe, in: Frühmittelalterliche Studien 30 (1996), S. 343–367, hier S. 344f.

wahl beim Nachahmen der Natur eine Kraft innewohnen, die etwas vom Wesen der Dinge hervorzuholen imstande war.² Und auch Aristoteles galt die Nachahmung der Künste als etwas ausgesprochen Wirkmächtiges, denn sie war imstande, selbst dem Unmöglichen, wenn es denn glaubwürdig und überzeugend dargestellt worden war, den Status des Wirklichen zu verleihen. Der Indikator für eine in diesem Sinne persuasiv funktionierende Nachahmung, die von kognitiven Bedingungen (Wissen und Vorstellungen) und solchen der Wahrnehmung abhängt, ist im aristotelischen Sinne der emotionale Gehalt:

„Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, [...] hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht [...], wenn sie [...] ein stärkeres Moment der Erschütterung verleiht“. (Aristoteles, Poetik, 1460b). „Aufs Ganze gesehen muß man das Unmögliche rechtfertigen [...]. Was die Erfordernisse der Dichtung betrifft, so verdient das Unmögliche, das glaubwürdig ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich ist. Und wenn es unmöglich sein mag, daß es solche Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, dann hat er sie eben zum Besseren hin gemalt; das Beispielhafte muß ja die Wirklichkeit übertreffen.“ (Aristoteles, Poetik, 1461b).

Das beiden Künsten zugrundeliegende kognitions-, wahrnehmungsgeschichtliche und eben auch wirkungsästhetische Bedingungsgefüge ist lange vor der Ausdifferenzierung von *poiesis* und *poesis* als rhetorische Konfiguration umrissen worden, als eine Konfiguration, die zwar auf den Konventionen der Wahrnehmung beruht und das topische Wissensreservoir auszuschöpfen weiß, jedoch nicht auf die Wahrheit des Dargestellten verpflichtet ist, insofern ihr zentraler Impetus der überzeugenden Ähnlichkeit mit dem Gegenstand der Darstellung gilt.³

Die Differenz der künstlerischen Formen spielte eine nachgeordnete Rolle, interessierte doch vorderhand das wirkungsästhetische Potential zwischen Gegenstand und technischer Umsetzung. Platon dachte im „Sophistes“, gewissermaßen parallel, über die Sprache und den Bildbegriff nach, weil sich für ihn beide Bereiche im Problemfeld von Wahrheit / Sein,

² Vgl. dazu Platon, Kratylos 432bd, 423bc – zugrunde liegt die folgende Ausgabe: Platon: Phaidon. Das Gastmahl Kratylos, bearbeitet von Dietrich Kurz, griechischer Text von Léon Robin und Louis Mériadié, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Bd. 3, Werke in acht Bänden. Griechisch / Deutsch, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 2005, 4. unveränderte Aufl., S. 548f. Obgleich Platon im „Kratylos“ von der Differenz zwischen den Dingen und ihrer Nachahmung ausgeht, so nicht in erster Instanz, weil er die Nachahmung abwertet, sondern eher deshalb, weil er die Natur und alles Seiende in beständigem Wandel begriffen sieht, ebd. 439ce. Horst Bredekamp greift eine durchaus analoge Überlegung Platons auf, mit der er die den Bildern innewohnende Kraft beschreiben kann. Er bestimmt die im Höhlengleichnis gesetzte sekundäre Wahrheit der Schattenbilder zugleich als deren Potential, denn es sei trotz aller Verblendung ihre innere Kraft, welche in diesem Gleichnis die Emotionen der Menschen zu lenken vermöge. „Eine stärkere Anerkennung der die Emotionen, Gedanken und Handlungen der Menschen beeinflussenden Kraft der Bilder als in Platons negativer Bestimmung des Schattentheaters ist kaum jemals formuliert worden.“ Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010, S. 36f., Zitat S. 37. Bei Bredekamp finden sich weiterführende Überlegungen zu Platons Kunstverständnis, das zwar in keiner zusammenhängenden Schrift formuliert wurde, doch das für die Erläuterung unterschiedlicher Probleme, unter anderem auch für Fragen nach der Wahrheit und dem Sein der Sprache als einer Form der Nachahmung, herangezogen wurde.

³ Vgl. Aristoteles, Rhetorik 1412a – zugrunde liegt folgende Ausgabe: Aristoteles: Rhetorik, übersetzt und hg. v. Gernot Krappinger, Stuttgart [1999] 2003 (RUB 18006); vgl. Aristoteles, Poetik (Anm. 1), 1416ab. Nadja J. Koch: 4 Rhetorik und Kunsttheorie in der Antike, in: Brassat, Handbuch Rhetorik (Anm. 1), S. 111–124, hier S. 117 stellt im Übrigen heraus, dass die „wirkungsästhetische Dimension der Kunst [...] bereits in der sophistisch geprägten Phase Thema der [antiken] Kunstreflexion und nicht erst, wie oft angenommen, im Diskurs des Hellenismus“ war.

Nachahmung und Schein berühren. Als jeweils nachahmende Medien ließ sich das Verhältnis von Wirklichkeit und Darstellung im Vergleich genauer bestimmen. Bilder und Sprache stellen für Platon gleichermaßen etwas vor, sie sind Repräsentationen.⁴ So wie Bilder unter das Verdikt des Scheinbaren, des Trügerischen fallen, sind auch im Bereich der Sprache Falsch-aussagen möglich und das trotz ihrer mimetischen Funktion. Beide Medien repräsentieren und können das, was sie abbilden, zugleich auch negieren.⁵ Die Art der Ähnlichkeit zwischen der Sache und ihrem Abbild wird zum entscheidenden Indiz für den Status der Nachahmung. Zum einen kann die Nähe zwischen Objekt und Medium eine Ähnlichkeit der Sache nach sein, wobei die Ähnlichkeit eine „Ähnlichkeit des Wesens [ist..., die] nicht eingeschränkt [ist] auf einen Vergleich der äußeren Gestalt.“ Oder die Entsprechung kann den bloßen Anschein von Ähnlichkeit haben, um dem Betrachter entgegenzukommen.⁶ Der Aspekt der Glaubwürdigkeit und der Überzeugung des Betrachters wie ihn Aristoteles in seiner „Poetik“ entwickelt, findet sich demnach *ex negativo* bereits im „Sophistes“, insofern gerade der Sophist als Weisheitslehrer und Rhetoriker in der Lage ist, mittels Sprachbildern und Techniken der Argumentation die Wahrhaftigkeit auch von „gesprochene[n] Schattenbilder[n]“⁷ zu untermauern.

Mit eben diesem Umstand der Täuschung mussten gerade die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Künste aus unterschiedlichen Gründen umzugehen lernen. Die ontologischen und theologischen Bedingungen des Medialen wurden weitgehend von der Kirche bestimmt und damit ist der Bezug des Existierenden und jegliche Form der Kunstproduktion zu einem dahinterliegenden unfassbaren Göttlichen mitgemeint.⁸ Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Blick auf die Künste von theologisch fundierten Zweifeln hinsichtlich der Erkenntnisleistung sinnlich-visueller Wahrnehmung bestimmt war. Trotz der Favorisierung des Auges seit der platonischen und der aristotelischen Erkenntnislehre, war gerade der Seh-sinn im religiösen Kontext umstritten.⁹ Zentral dafür war die theologische Skepsis gegenüber

⁴ Vgl. Platon, *Sophistes* 234bc und 236bc. Zugrunde liegt die folgende Ausgabe: Platon: *Der Sophist*. Griechisch / Deutsch, übersetzt und kommentiert von Helmut Meinhardt, Stuttgart [1990] 2012 (RUB 6339). Vgl. die Auseinandersetzung mit dem platonischen Gedankengut im „Sophistes“ bei Christoph Asmuth: *Bilder über Bilder. Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*, Darmstadt 2011, S. 51–56. Asmuth geht es immer wieder um den Bezug von Nachahmung, Schein und Ähnlichkeit in Sprache und Bild und dies letztlich, um den Bildbegriff zwischen *eikon* und *eidolon* schärfen zu können.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Asmuth, *Bilder* (Anm. 4), S. 50, Zitat ebd.

⁷ Das Zitat ebd. Koch, *Rhetorik und Kunsttheorie* (Anm. 3), S. 112 betont, dass die Täuschung eine besondere Leistung der *mimesis* gewesen sei, insofern sie „in ihrer raffinierten Form, als *sophisma*, den Betrachter hinters Licht zu führen vermochte.“ Die „*eikonopoiétiké techné*, die Herstellung von Bildwerken“ habe „immer schon über die Welt der rein handwerklichen Produktion nützlicher Gegenstände“ hinausgewiesen. Im „Sophistes“, so Koch, werde der Künstler „geradezu leitmotivisch“, ebd., S. 120, mit dem Sophisten verglichen, weil beide auch zur „scheinbildenden“ *mimesis* fähig seien.

⁸ Vgl. Christian Kiening: *Christologische Medialität und religiöse Differenz*, in: *Hybride Kulturen im mittelalterlichen Europa. Vorträge und Workshops einer internationalen Frühlingsschule*, hg. v. Michael Borgolte / Bernd Schneidmüller, Berlin 2010 (*Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik* 16) S. 125–139, hier S. 126.

⁹ Vgl. Silke Tammen: *Art. „Wahrnehmung. Sehen und Bildwahrnehmung im Mittelalter“*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 380–385, hier S. 381. Eine bis in die Neuzeit schauende einführende Untersuchung zu den fünf Sinnen und ihrer Relation, zur Hierarchie und Leistung der Sinne bietet Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000. Auf S. 29–139 eröffnet Jütte Einblicke in die traditionelle Ordnung der Sinne von der Antike

dem durch den Sündenfall für Täuschungen anfälligen Auge. Bereits beim Kirchenvater Augustinus ist eine vergleichbare Skepsis greifbar. Für ihn fehlte den Vorstellungsbildern (*imagines, phantasiae*) Erkenntnisfähigkeit gegenüber den *rationes*, weil sie nach dem Prinzip der Ähnlichkeit auf den ursprünglichen, aber „manipulierbaren Sinnesdaten“¹⁰ beruhen.¹¹ Die *imagines* waren für Augustinus wie eine trübe Wolke. Der Urteilsfähigkeit vermochten sie allerdings nichts anzuhaben.¹²

„Gegen die ephemere Präsenz des Sinnesdatums, auch gegen die bedingte Präsenz des Erinnerungsbildes muss der Geist in Akten des Urteilens, der Versprachlichung und der Propositionalität, die ‚Wahrheit‘, die diesen Bildern angehört, herausstellen. Basis für die Realisierung die-

bis zur Frühen Neuzeit. Er bündelt eine Fülle an Beispielen zur Bevorzugung des Sehnsinns vor den anderen Sinnen, die entweder die qualitativ bessere Leistung des Sehnsinns in den Vordergrund rücken, die Objektivität und Überindividualität des Sehens oder die leibliche Position der Augen betonen oder eben auch die Wirksamkeit des Geschehenen vor dem Gehörten für die religiöse Erbauung herausstellen, ebd. S. 76f. Die grundlegenden Zweifel an der Erkenntnisleistung der äußeren Sinne, etwa bei den Kirchenvätern, sind weithin aus der Betrachtung ausgeblendet, so dass ein insgesamt verkürztes Gesamtbild entsteht, das dem Großentwurf einer Geschichte der Sinne von den Anfängen bis heute geschuldet ist. Vgl. auch *Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Looking into Peter of Limoges's Moral Treatise on the Eye*, hg. v. Herbert L. Kessler / Richard G. Newhauser, Toronto 2018 (Text, Image, Context. Studies in Medieval Manuscript Illumination 5), hier den Beitrag von Richard G. Newhauser: *Morals, Science, and the Edification of the Senses*, S. 7–16. Wolfgang Brassat, Einführung (Anm. 1), S. 13f. betont in diesem Zusammenhang, dass die „mittelalterliche Kunst“, die „von den Theologen auf die Funktion der Visualisierung der Heiligen Schrift verpflichtet“ war, „dem [auch] Rechnung“ trug, „indem sie sich einer signitiven Bildsprache bediente, Natur in der Regel nur abbreviaturhaft repräsentierte und ihre *mimesis* und Welthaltigkeit somit beschränkt, nämlich an die Vorgaben des biblischen Textes gebunden blieben.“

¹⁰ Thomas Leinkauf: Das Verhältnis von Sinnesdatum, Vorstellungsbild und Begriff in der Geisttheorie des Augustinus (*De trinitate* X–XIV), in: *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, hg. v. Gyburg Radke-Uhlmann / Arbogast Schmitt, Berlin 2011 (Colloquium Rauricum 11), S. 233–262, hier S. 244f., Zitat S. 242. „Das Zeichen als Zeichen, das Wort-Zeichen als Wort-Zeichen bzw. das Seiende in seinem Zeichen-, Spur- und Wortsein zu kennen ist nur möglich, 1. weil jedes Wort Etwas anzeigt (*aliquid indicat*) und dabei sowohl sich selbst als auch sein Anzeigen anzeigt“, ebd. S. 246.

¹¹ Die Zweitrangigkeit der Sinnesdaten gegenüber der Innenschau des Geistes zeigt Augustinus in „*De Trinitate*“ IX,6.10 (68,64–70,75), wo es heißt: [...]*res quaedam menti nuntiata per oculos memoriaeque transfusa imaginarium conspectum facit. sed aliud mente conspicio secundum quod mihi opus illud placet, unde etiam si displiceret corrigerem. [...] aliter figurantes animo imagines corporum aut per corpus corpora uidentes, aliter autem rationes artemque ineffabiliter pulchram talium figurarum super aciem mentis simplici intellegentia capientes.* Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe: Augustinus: *De trinitate* (Bücher VIII–XI, XIV–XV, Anhang Buch V), Lateinisch / Deutsch, neu übersetzt und mit Einleitung hg. v. Johann Kreuzer, Hamburg 2001. Alle Sinnesdaten stehen in letzter Instanz in einem zeichenhaften Verweiszusammenhang; jedes Ding ist ein Zeichen von etwas, das darüber hinaus auf die letzte Ursache gerichtet ist. Und aus diesem Zusammenhang heraus beruhte die zeitgenössische Epistemologie auf einer im übertragenen Sinne zu verstehenden Gleichsetzung des Sehens und des Erkennens; vgl. Jeffrey F. Hamburger: *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley u.a. 2002, S. 186–202. Andererseits betont Augustinus in „*De vera religione*“ XXXII.62]174, dass die Augen gar nicht in der Lage wären zu täuschen, weil sie nur die Eindrücke an die Seele übermitteln könnten. Die Leistung der Augen ist demnach von der Erkenntnis entkoppelt, ganz im Vorrationalen gedacht: *Sed ne ipsi quidem oculi fallunt. Non enim renuntiare animo possunt nisi affectionem suam.* Zitiert ist hier nach der Ausgabe: Augustinus: *De vera religione. Über die wahre Religion*, Lateinisch / Deutsch, Übersetzung und Anmerkungen von Wilhelm Thimme, Nachwort von Kurt Flasch, Stuttgart [1983] 2006.

¹² Vgl. Augustinus, *De trinitate* IX,6.10 (Anm. 11), (66,27–30).

ses Programms ist nach Augustinus der Aufweis der Bildhaftigkeit oder der imago-Struktur auch des ‚äußeren‘, vergänglichen Menschen in Bezug auf den inneren Menschen.“¹³

In seinen „Bekenntnissen“ spricht Augustinus von der *concupiscentia oculorum*, der *voluptas oculorum*, die Phantasiegebilde in seine Seele gesenkt habe und eben diese *falsa visa* hätten ihn verführt.¹⁴ Die Augenfeindlichkeit der Kirche, die bis zum Postulat der Verderbtheit des Körpers und seiner Sinne reichte und sich auch in der Literatur niederschlug,¹⁵ ließ das Bild in beiden Künsten bis weit in die Frühe Neuzeit hinein Bedeutungsbild sein. Jede Form der künstlerischen Nachahmung greift Gegenstände auf, die bereits Bedeutungsträger sind, ganz gleich, ob es Stoffe aus der Heilsgeschichte oder der Herrschergeschichte sind. Beide Künste haben eine Vermittlungsleistung zu erbringen und sind auf die Darstellung des bereits Bekannten und Vertrauten verpflichtet. Die Nachahmung dessen, was durch sinnliche Reizung wahrgenommen wurde, rückte in den Hintergrund und die Vermittlung geistiger, seelischer, epistemischer sowie gedanklicher Aspekte in den Vordergrund.¹⁶ In einem solchen Erkenntnis- und Wirkhorizont konnten sich sprachliche und bildliche Darstellungen auf ein Minimum des real Wahrnehmbaren – wie die Nachahmung der Natur – beschränken zugunsten wiedererkennbarer konventionell-vertrauter Sujets.

„Nur Gegenstände, die der potentielle Betrachter erwartet, können von ihm wirklich erkannt und verstanden werden [...] Mit anderen Worten: in eben dem Maße, in dem der ikonische Charakter des Bildzeichens zurücktritt, in dem es also nicht mehr so sehr auf die Ähnlichkeit mit diesem oder jenem Gegenstand, auf die Fülle des Ähnlichen ankommt, [...] ist das Bild auf besondere ikonologische Codes angewiesen; nur mit ihrer Hilfe können umfassende Bedeutungszusammenhänge im Bild übermittelt werden.“¹⁷

1.2 Bedingungen mittelalterlicher Wahrnehmungs- und Deutungsmuster

Solche Codes sind in der mediävistischen Forschung als „Wahrnehmungs- und Deutungsmuster“ erfasst worden,¹⁸ die sowohl für die Wahrnehmung natürlicher und kultureller Zei-

¹³ Leinkauf, Verhältnis (Anm. 10), S. 249.

¹⁴ Augustinus, Confessiones X,41 und 51. Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe: Augustinus: Confessiones. Bekenntnisse, Lateinisch / Deutsch, übersetzt, hg. und kommentiert von Kurt Flasch / Burkhard Mojsisch, mit einer Einleitung von Kurt Flasch, Stuttgart 2009.

¹⁵ So schon im Approbationsschreiben „Ad Liutbertum“, 55–62 des „Liber evangeliorum“ Otfrids von Weissenburg: *Quicquid visu, olfactu, tactu, gustu, audituque delinquimus, in eorum lectionis memoria pravitatem ipsam purgamus. Visus obscuretur inutilis, inluminatus evangelicis verbis; auditus pravus non sit cordi nostro obnoxius; olfactus et gustus sese a pravitate constringant Christique dulcedine jungant; cordisque praecordia lectiones has theotisce conscriptas semper memoria tangant.* Otfrid sieht im Evangelium die einzige Möglichkeit, die Verderbtheit der menschlichen Sinne zu reinigen, sie auf einen höheren, einen spirituellen Sinn hinzulenken. Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe: Otfrid von Weissenburg: Evangelienbuch. Auswahl, Althochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert von Gisela Vollmann-Profe, Stuttgart 1987.

¹⁶ Vgl. dazu Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989, S. 112. Reformatoren wie Karlstadt und Zwingli verboten Bilder ganz, weil sie nicht an deren religiöse Bedeutung glaubten; eigentliches Sehen, eigentliches Erkenntnis und Lehre könne nur im Inneren stattfinden, Asmuth, Bilder (Anm. 4), S. 41f.

¹⁷ Willems, Anschaulichkeit (Anm. 16), S. 111f.

¹⁸ Hartmut Bleumer / Steffen Patzold: Wahrnehmungs- und Deutungsmuster in der Kultur des europäischen Mittelalters, in: Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im europäischen Mittelalter, hg. v. dens., Berlin 2003 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 8/2), S. 4–22, Zitat S. 6; dort auch die wichtige begriffliche

chen als auch für die Bildung der *imagines agentes* relevant sind. Der Stellenwert dieser mentalen Muster bei der Erzeugung und Deutung kultureller Artefakte ist nicht zu unterschätzen. Sie reduzieren die Komplexität des Wahrgenommenen und strukturieren dessen Sinn im Vorhinein. Sie sind die konventionelle Basis der Wahrnehmung. Durch gemeinschaftlich geteilte wiederkehrende Erfahrungen wird das wahrgenommene Immergleiche generalisiert, habitualisiert¹⁹ und zum unhinterfragt gültigen Deutungsmuster. Da vormoderne künstlerische Ausdrucksformen wirkungsästhetischen Prinzipien folgen, kann die Überzeugungskraft des Dargestellten auch auf einer nur wahrscheinlich erscheinenden Handlung, die eine vertraute Handlung erinnert, oder auf einer technisch versiert gearbeiteten Täuschung beruhen. Dieser Hiat eröffnet eine große Palette künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die auf gewohnte Handlungs- und Verhaltensmuster, stereotype Darstellungs-, Rede- und Erzählmuster, etwa ikonografische Muster, rhetorische Topoi, rhetorische Figuren zugreifen, aber auch auf abstrakter gehaltene relationale, topologische Muster, die Raum und Zeit zu gliedern imstande sind.

Mittelalterlichen Kommunikationsgemeinschaften als weithin semioral funktionierenden, an Sichtbarkeit und Körperlichkeit gebundenen Gemeinschaften ist mit dem Bedeutungsbild ebenso wie mit der Dingbedeutung²⁰ ein Bildverständnis eingeschrieben, das die sinnlich erfassbaren, für die Interaktion zentralen Faktoren mit den dahinterliegenden Bedeutungen vermitteln muss. Ein entsprechendes interaktives Bildverständnis baut auf der Wahrnehmung von Sinnesdaten auf und verrechnet die Sichtbarkeit der Artefakte, mit den Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, mit den *rationes* und auch mit den *imagines*, den inneren Bildern. Die Bedeutung des Dargestellten kann, liegt sie konventionalisiert vor, greifbar sein; im Blick auf einen dahinterliegenden geistigen Sinn kann der Zugang durch die Sinnesdaten aber ebenso erschwert werden. Die dennoch wirkmächtigen Deutungsmuster orientieren sich dann an den sichtbaren Ähnlichkeiten zwischen dem Wahrnehmbaren und dem nicht sichtbaren Sachverhalt.

Auch wenn sich der Aufbau unserer Augen über die Jahrhunderte nicht geändert hat, so ist doch davon auszugehen, dass das Wahrnehmen kulturellen Bedingungen folgt, dass die

Unterscheidung zwischen „Wahrnehmung“, „Wahrnehmungsmuster“ und „Deutung“, wobei diese Differenzierung heuristisch notwendig, doch im Prozess der Wahrnehmung kaum mehr zu greifen ist, insofern Wahrnehmung und Deutung „in einer unauflösbaren Wechselbeziehung“ (ebd.) stehen.

¹⁹ Die Vorstellung einer solchen habituellen Verfestigung wiederkehrender Erfahrungen folgt dem handlungssoziologischen Konzept von Berger und Luckmann: Peter L. Berger / Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner, übersetzt von Monika Plessner, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1977, S. 56. Berger und Luckmann gehen davon aus, dass jede mehrfach wiederholte Handlung sich zu einem Modell verfestige und dann als gewohnte Handlung wahrgenommen werde. Vgl. im Anschluss an die Soziologie von Berger und Luckmann die präzise Bestimmung dessen, was man aus kommunikationsgeschichtlicher Perspektive unter Konventionalität erfassen kann bei Ludger Lieb / Peter Strohschneider: Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben „Minnegericht“, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burghorfer Colloquium 2001, hg. v. Eckart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzels, Tübingen 2005, S. 109–138.

²⁰ Die Entschlüsselung des Bedeutungsbildes ruht, der Dingbedeutung vergleichbar, auf einer hermeneutischen Basis, die einen Zeichenträger auch als Sinnträger im Blick auf eine höhere Signifikation (geistiger Sinn) versteht. Ein solcher *sensus spiritualis* kann sich über Ähnlichkeiten und Analogiebezüge zwischen den Dingeigenschaften und den heilsgeschichtlichen Tatsachen zu erkennen geben. Vgl. grundlegend Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958/59), wieder abgedruckt in ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 1–31, dort die „leicht erweiterte Kieler Antrittsvorlesung von 1958“, ebd., S. 1.

Beschreibung der Wahrnehmung, wie bereits die „Bekennnisse“ des Augustinus (v.a. Buch X) deutlich zeigen, historisch distinkt ist.²¹ Wie also waren Bilder als Bedeutungsbilder im geistlichen und weltlichen Bereich konzipiert und wie standen sie zum Visualitätspostulat der höfischen Kultur in Beziehung? Sind in beiden Bereichen wiedererkennbare konventionelle Sujets zu erwarten, ist die Bedeutung damit in solchen Fällen unmittelbar evident und auf welche Weise waren gezeigte Körperlichkeit bzw. Lebendigkeit und ikonologische Codes miteinander vermittelt?

Gottfried Willems, der zur Dimension der Anschaulichkeit in Text-Bild-Relationen gearbeitet hat, betont wiederholt, dass das Bedeutungsbild den Sinn des Abgebildeten allegorisch fixierte.²² Und nur der, dem die Konventionalität und damit der semiotische Code der allegorischen Zeichen²³ vertraut war, konnte die zugrundeliegende Bedeutung auffinden. Geistige Erkenntnis konnte hingegen nur derjenige erlangen, der zur inneren Schau (*contemplatio*) imstande war. In vergleichbarer Weise galt dies auch für die Versprachlichung von Undarstellbarem und Abstraktem, sowohl im Bereich der geistlichen aber auch im Bereich der weltlichen Literatur. Bereits Friedrich Ohly wies darauf hin, dass der geistige Sinn hinter dem Buchstabensinn verborgen liege und der Enthüllung bedürfe, dass der Fluchtpunkt der Wahrnehmung nicht die irdische Natur sei, sondern dass es ganz zentral um den Durchblick auf ein dahinterliegendes Unsichtbares gehe.²⁴ Das durch sprachliche Zeichen ersetzte Undarstellbare bleibe zugleich verdeckt, weil es sich mit medialen Mitteln nicht zur Gänze ‚ent-hüllen‘ lasse.²⁵

²¹ Vgl. Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001 (Bild und Text), S. 21f. Beltings Überlegungen basieren auf der Annahme, dass die Wahrnehmung selbst einem kulturellen Wandel unterliege. Dass jede Wahrnehmung von kulturellen Gegebenheiten abhängig ist, ist demnach nicht strittig. Doch darf gefragt werden, ob die physiologischen und mentalen Bedingungen des Wahrnehmens eben diesem historischen Wandel gleichermaßen unterliegen? Und ist es in diesem Zusammenhang dann auch der Fall, dass sich die technischen Möglichkeiten der Darstellung entwickeln und sich die Darstellungskonventionen ändern?

²² Vgl. Willems, Anschaulichkeit (Anm. 16), S. 111–115. Dazu vgl. stellvertretend Hartmut Freytag: Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders des 11. und 12. Jahrhunderts, Bern / München 1982 (Bibliotheca Germanica 24); Christel Meier: Wendepunkte der Allegorie im Mittelalter. Von der Schrifthermeneutik zur Lebenspraktik, in: Neue Richtungen in der hoch- und spätmittelalterlichen Bibelexegese, hg. v. Robert E. Lerner, München 1996 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 32), S. 39–64; Katharina Mertens Fleury: Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter, Würzburg 2014 (Philologie und Kultur 9), welche zwischen Bezeichnen und Zeigen nach den Modi der Bedeutungsstiftung in allegorischen Erzählungen fragt.

²³ Hierher gehören das *signum translatum* und das *signum proprium* Augustins; zu seiner Zeichenlehre vgl. De doctrina christiana 2,1–5 und 10–17; zur Zweideutigkeit der natürlichen und bildlichen Zeichen siehe 3,1–29.

²⁴ Vgl. Ohly, Vom geistigen Sinn (Anm. 20), S. 11.

²⁵ Vgl. Willems, Anschaulichkeit (Anm. 16), S. 117. Willems umreißt den Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem als einen punktuellen und starren, aber zugleich mehrdeutigen Bezug, kann doch die Schlange „sowohl für Verleumdung als auch für Heilung stehen“. Der Bezug müsse jeweils erlernt werden und die Bedeutung zeige sich in jedem neuen Fall als eine geheimnisvolle, verborgene, so dass das „ontologisch Geheimnisvolle [...] zum hermeneutisch Geheimnisvollen“ werde, ebd., S. 118. Für Willems ist das Bedeutungsbild – und hierin folgt er der Zeichenlehre des Augustinus – an das vorausliegende (Bibel-)Wort und dessen Bedeutung gebunden. Es muss, so Willems, vom Rezipienten „ohnehin gelesen“ werden, ebd., S. 119. Vgl. zur Zeichenlehre Augustins aus mediävistischer Perspektive immer noch repräsentativ in ihrer Genauigkeit und Detailliertheit die Passagen in: Christoph Huber: Wort sint der dinge zeichen. Untersuchungen zum Sprachdenken der mittelhochdeutschen Spruchdichtung bis Frauenlob, Zürich 1977 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 64), S. 7–21.

So verweisen figurative Darstellungen, verweist die *figura* als gestalthaftes Zeichen, auf die Distanz zu einem medial Vermittelten, dem eine höhere Wahrheit eignet. Beide verbindet jedoch eine vor allem strukturelle Ähnlichkeit, die der Erschließung des Eigentlichen zuarbeitet.²⁶ *Per visibilia ad invisibilia* galt letztlich als Diktum der bildtheoretischen Debatten von Augustinus bis Thomas von Aquin.²⁷ Wenn das Bedeutungsbild, wie Gottfried Willems ausführt, ikonische Relationen zwischen Gegenstand und Bildzeichen zugunsten einer zugrundeliegenden Bedeutungsstruktur reduziere und die Bedeutungsstruktur in erster Instanz eine allegorische gewesen sei, insofern die Welt des mittelalterlichen Menschen zuvörderst in Relation zum Geistigen stand, so bleibt die Frage nach der technischen Umsetzung des Dargestellten ausgeblendet.²⁸

Doch darf bei all diesen Überlegungen nicht vergessen werden, dass mit der Rhetorizität artifizieller Darstellung, seit Aristoteles, Zeigen (*ostendere*) und Schmücken (*ornare*) als Mittel anschaulicher, glaubwürdiger und überzeugender Darstellung genutzt wurden. Das rhetorische Ornat ist vor aller Umhüllung, vor aller Schmuck- und Beiwerksfunktion dahingehend bedeutungsstiftend, dass es an erster Stelle die Glaubwürdigkeit des Gezeigten verstärkt. Und das bedeutet, dass sich im Schmuck die Potenzierung des Gezeigten und seine Verdichtung bemerkbar machen, dass das Ornat also verhüllt und zugleich wie andere rhetorische Darstellungsmittel auf das figurativ Dargestellte zeigt, es anschaulich werden lässt, ohne dass es jedoch den Sinn der dahinterliegenden Wahrheit ganz aufzudecken vermag. Es ist dementsprechend davon auszugehen, dass das sinnlich Wahrnehmbare gemeinsam mit dem ikonologischen Code des Dargestellten bzw. einer konventionellen Bedeutung der Zeichen als Korrelationsapriori mittelalterlicher artifizieller Darstellungen fungierte und dass die Erkenntnisfähigkeit des Menschen von diesem Bedingungssatz abhing.

²⁶ Der Begriff der *figura* als typologischer und semiotischer Begriff vereint die in der medialen Darstellung liegende Annäherung an das Medialisierte mit der Unmöglichkeit eines „Zusammenfall[s] [...] unter den Bedingungen irdischer Zeitlichkeit“, Kiening, Christologische Medialität (Anm. 8), S. 131. Grundlegend zum *figura*-Begriff nach wie vor: Erich Auerbach: „Figura“, in: ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie hg. v. Fritz Schalk / Gustav Konrad, Bern / München 1967 [zuerst 1938], S. 55–92. Vgl. zu den polyvalenten Dimensionen dieses Begriffs die Studie zum volkssprachlichen geistlichen Spiel von Cornelia Herberichs in diesem Band.

²⁷ Vgl. Klaus Krüger: Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit, in: Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hg. v. Gabriele Wimböck / Karin Leonhard / Markus Friedrich, unter Mitarbeit von Frank Büttner, Berlin 2007 (Pluralisierung und Autorität 9), S. 391–424, hier S. 393. Bernd Mohnhaupt: 7 Kunst, Kunsttheorie und Rhetorik im Mittelalter, in: Brassat, Handbuch Rhetorik (Anm. 1), S. 169–184, hier S. 169, konstatiert, dass eine einheitliche mittelalterliche Kunsttheorie gescheitert sei, nicht zuletzt weil es eine „rhetorisch grundierte Kunst- oder Bildtheorie im Mittelalter [...] nicht einmal in Ansätzen“ gegeben habe, ebd., S. 171. Dennoch ist von einer rhetorischen Wirkung des Bildes auszugehen und damit einer durch das und mit dem Bild „praktizierte[n] Rhetorik“, ebd. S. 172.

²⁸ Die Entschlüsselung des allegorischen Gehalts im Bedeutungsbild hat Erwin Panofsky für die Kunstgeschichte im Verfahren der Ikonologie fixiert; vgl. dazu Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie (1935/1955), in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979 (Bildende Kunst als Zeichensystem 1), S. 207–225. Ein Überblick dieses hermeneutischen Verfahrens bzw. dieser Methodik bietet Johann Konrad Eberlein: Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting u.a., 6., überarbeitete und erweiterte Aufl., Berlin [1985] 2003, S. 175–197.

1.3 Körperlichkeit und Lebendigkeit vormoderner Bilder

Beide Künste können dementsprechend codifizierte Zeichen nutzen, um etwas nicht Darstellbares vor Augen zu stellen, wobei die Wirkung der Darstellung davon abhängt, auf welche Weise die Differenz zwischen Abwesendem und Dargestelltem überbrückt wird.²⁹ Die Eigenart der Korrelation von Bezeichnetem und Bezeichnendem kann sich in beiden Künsten sowohl im Bezug konkreter Gegebenheiten der wahrnehmbaren Welt als auch im Bezug gestalthafter Zeichen auf nichtsichtbare, abwesende, geistige oder abstrakte Vorstellungen zeigen.

Wenn demgegenüber Meister Eckhart, als ein „Bilddenker“³⁰ des frühen 14. Jahrhunderts, in seinen Predigten vom Bild spricht, ist eine Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem gerade abgeblendet, insofern er eine Gleichheit von Urbild und Abbild betont, weil für ihn Vorbild und Bild unvermittelt miteinander verbunden sind:

Ez sprechent unser besten meister: ein bilde, daz in einem steine ist oder an einer want, enwære dar under niht zuogelegt, der ez næme, als ez ein bilde ist, daz bilde wære al ein mit dem, des bilde ez ist. Swenne diu sêle tritet in daz bilde, dâ niht vremdes enist dan daz bilde, mit dem ez ein bilde ist, daz ist ein guot lère. Swenne man gesetzt ist in daz bilde, dâ man gote glich ist, dâ niment man got, dâ vindet man got.³¹

Die Unterscheidung von Sache und Bild wird gewissermaßen vom im Bild seienden Urbild verdeckt. Man könnte meinen, dass Meister Eckhart an dieser Stelle gegen materielle Bilder argumentiert. Achtet man hingegen auf das Verhältnis der drei Bildtypen (materielles Bild, ideelles Bild und Urbild), dann ist es deren Relation, die ihn zu interessieren scheint. Die äußeren Bilder verdecken durch ihre Materialität gewissermaßen die ideellen Bilder. Und nur derjenige, dem es möglich ist, das Geistbild zu erfassen, dem gelingt es auch, das Urbild zu

²⁹ Eine solche zeichenhaft-ikonische Relation zwischen dem Dargestellten und dem Abwesenden beruht für das christozentrische Denken des Mittelalters weithin auf phänomenologischen Ähnlichkeiten, die struktureller, respektive diagrammatischer Natur sind. Vgl. zu den Merkmalen des Diagrammatischen Steffen Bogen / Felix Thürlemann: Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, hg. v. Alexander Patschovsky, Ostfildern 2003, S. 1–22, hier S. 5. Strukturelle bzw. diagrammatische Ähnlichkeiten zwischen Darstellung und Dargestelltem müssen, um wahrnehmbar zu sein, mindestens auf einer spezifischen Relation zwischen den Teilen des Dargestellten und deren entsprechender Bedeutung beruhen: Das kann beispielsweise eine topologische oder dichotomische Relation sein wie sie etwa in der Blutropfenszene in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ vorliegt. Der Protagonist erinnert hier das Gesicht seiner Minnedame anhand dreier in den Schnee gefallener Blutropfen. Möglich sind daneben auch typologische Relationen zwischen alt- und neutestamentlichen Darstellungen wie sie etwa die *Biblia Paupera* im Allgemeinen repräsentieren. Vgl. dazu den exemplarisch verfahrenen, detaillierten Beitrag von Henrike Manuwald in diesem Band.

³⁰ Asmuth, Bilder (Anm. 4), S. 66.

³¹ Meister Eckhart, Predigt Q44 – zitiert wird nach der Ausgabe: Meister Eckhart: Deutsche Predigten. Eine Auswahl, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, auf der Grundlage der kritischen Werkausgabe und der Reihe „Lectura Eckhardi“ hg., übersetzt und kommentiert von Uta Störmer-Caysa, Stuttgart 2001 (RUB 18117), hier S. 98 (= Quint II, 340-341). Uta Störmer-Caysa kommentiert diese schwierige Stelle wie folgt: „Eckhart versteht das ideelle Bild als die prägende Form, die dem Material (der *materia*) Gestalt gibt; wenn es kein materielles Substrat gäbe, könnte man das reine Geistbild erfassen, und dieses reine Geistbild wiederum ist durch geistige Erkenntnis vom Urbild abgenommen und ihm nicht nur ähnlich, sondern insoweit, wie man richtig erkannt hat, sogar gleich mit ihm.“, ebd. S. 174. Vgl. auch die Überlegungen von Asmuth, Bilder (Anm. 4), S. 66–72 zum Bildbegriff bei Meister Eckhart. Asmuth sieht in Eckhart nicht nur einen Sprachtheoretiker, sondern auch den Schöpfer einer „ersten Bildtheorie“; ältere Forschungen zu Eckharts Bildbegriff, ebd. S. 67.

erkennen. Eckhart spricht auch davon, dass alle Bilder prozesshaft aus dem Urbild herausgeflossen / *ûzgevlozzen* sind.³² Obgleich sich dieses Zusammenspiel im Rahmen der Predigten auf das Verhältnis des Menschen zu Gott bezieht, so erhellt dies doch auch die gerade für die mittelalterliche Frömmigkeitspraxis virulente emotive Wirkkraft religiöser Bilder, insofern die ikonische Differenz zwischen der Figur im Bild und ihrem Referenten in den Hintergrund treten konnte. Der Betrachter meinte dem Referenten in seiner Lebendigkeit und Körperlichkeit direkt zu begegnen.³³ Dass sich hier theologische Vorstellungen wie sie Meister Eckhart zum Ausdruck brachte und frömmigkeitspraktische Vorstellungen kreuzen, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Ununterschiedenheit von Urbild und Abbild findet sich wieder in der Ununterschiedenheit von dargestellter und als real wahrgenommener Person.³⁴

Nah verwandt mit der emotiven Wirkkraft religiöser Bilder ist eine sich im Gebrauch abzeichnende latente Mystifizierung des Bildlichen. Das Bild wurde im Laufe seiner Geschichte immer wieder anthropomorphisiert: Wenn Bilder „atmen, schwitzen, bluten, Öl absondern, Tränen vergießen“ konnten, so lässt sich in dieser Vorstellung eine Lebendigkeit, eine Wirkkraft des Bildes fassen, die Horst Bredekamp in Analogie zum Menschlichen bestimmt hat.³⁵ Im Bereich bildmystischer Phänomene kann der Zeichenstatus des Darge-

³² Meister Eckhart, Predigt Q70 in: Meister Eckhart, Deutsche Predigten (Anm. 31), S. 138 (= Quint III, 197).

³³ „Wie man weiß, kann die Überzeugungskraft und Wirkmacht, die aus dieser anschaulichen Konkretisation hervorgeht, bisweilen soweit führen, daß das Gemälde in seiner eigenen materiellen Identität für den Betrachter geradezu den Status einer ‚Verkörperung‘ des Dargestellten gewinnt.“ Krüger, Evidenzeffekte (Anm. 27), S. 395. Krüger führt schlagende Beispiele für diese Fall an, wenn imaginäre und bildhafte Wirklichkeit zusammenfallen, die Innenschau als Bildschau dargestellt wird, ebd. S. 396.

³⁴ Inwiefern eine solche Korrelation von Urbild und Abbild, realer und dargestellter Person auf die Paulinische Vorstellung der Parusie bezogen werden kann (1 Kor 16,17; 2 Kor 10,10), wäre eingehender zu untersuchen. Sagen lässt sich in diesem Zusammenhang, dass es in beiden Künsten technische Darstellungsmittel gibt, die eine wirksame Gegenwart des Abwesenden, des Unfassbaren oder des Abstrakten in den dargestellten Dingen zu erzeugen vermögen, so dass die wirkungsästhetische Kraft in der Aktualität bzw. Lebendigkeit des Gegenstandes gesehen werden muss. Vgl. zur ‚Mitgegenwart‘ Marius Reiser: Art. „Parusie“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 7, Darmstadt 1989, Sp. 159–162 und Walter Radl: Art. „Parusie. I. Biblisch-theologisch“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, hg. v. Walter Kasper, Bd. 7, Freiburg 1998, 3. Aufl., Sp. 1402–1404. Neben technischen Darstellungsmitteln könnte möglicherweise auch die zeitgenössische Einschätzung des Sehens zur Wahrnehmung der Lebendigkeit eines artifiziellen Gegenstandes beigetragen haben. Wenn das Sehen im 13. Jahrhundert weniger als ein Vorgang der Intramission und mehr als einer der Assimilation verstanden wurde, so wurde der dargestellte Gegenstand als ein somatischer und den Betrachter nachgerade berührender verstanden. Dazu im Blick auf die Optiktheorien des 12. und 13. Jahrhunderts Raphaële Preisinger: *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014, S. 98–105. Grundlegend dazu Christina Lechtermann: *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 191).

³⁵ Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Anm. 2), S. 20. Anthropologisierung und Mystifizierung lassen sich nicht getrennt voneinander betrachten, schaut man auf die zeitgenössische Bilderverehrung, welche von der heilssichernden Kraft der Bilder ausgeht. Gegen eine solche Verdinglichung des Heils richten sich verschiedene mittelalterliche Gruppen, wie die Gemeinschaft der Bogomilen, die spätestens in der reformatorischen Kritik am Bild kulminierten. Die Bildkritiker räumten allein dem Wort Gottes Kraft ein und ließen als Vermittlerinstanz nur die Bibel gelten, nicht aber Bilder und religiöse Symbole. Bob Scribner: *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit*, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 15. bis 17. September 1986 in der Herzog-August-Bibliothek (Wolfenbütteler Forschungen 46), hg. v. dems., Wiesbaden 1990, S. 9–20; Norbert Schnitzler: *Ikonoklasmus – Bildersturm*.