

Die Zeitschrift *Das Mittelalter* ist ein Forum für die interdisziplinäre Mediävistik. Die einzelnen Hefte behandeln jeweils ein aktuelles Thema der Mittelalter-Forschung unter fächerübergreifender Perspektive. Daneben werden in einem berichtenden Teil die wesentlichen Ergebnisse, Diskussionen und Neuerscheinungen der verschiedenen Disziplinen in ihrer Bedeutung für die gesamte Mediävistik vorgestellt.

Bezugsmöglichkeiten

Bitte richten Sie Ihre Bestellung an

Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Zeitschriftenservice, Postfach 80 13 60, D-81613 München,
Telefon: (0 89) 45 05 12 29/3 99, Telefax: (0 89) 45 05 13 33

Der Bezug der Zeitschrift *Das Mittelalter* ist für Mitglieder des Mediävistenverbandes im Mitgliederbeitrag inbegriffen.

Bedingungen siehe dritte Umschlagseite.

Zeitschrift „Das Mittelalter“

Herausgeber: Prof. Dr. Ortrun Riha, im Auftrag des Präsidiums des Mediävistenverbandes.

Anfragen an: Herrn Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Historisches Seminar,
Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg.

Telefon: (040) 4 28 38- 25 82, e-mail: hans-werner.goetz@uni-hamburg.de.

Verlag: Akademie Verlag GmbH, Palisadenstr. 40, D-10243 Berlin; Telefon: (0 30) 42 20 06 -30, -40;
Telefax: (030)42200657; <http://mit.akademie-verlag.de>.

Geschäftsführer: Dr. Gerd Giesler, Johannes Oldenbourg.

Anzeigenannahme: Ulrike Staudinger, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Telefon (0 89) 45 05 12 11,
Telefax: (0 89) 45 05 12 66.

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung: MB Medienhaus Berlin GmbH, D-10969 Berlin.

Erscheinungsweise: Die Zeitschrift „Das Mittelalter“ erscheint jährlich in einem Band mit 2 Hefen.
Jahresbezugspreis 2003 Inland € 49,00; Ausland € 59,50 jeweils zuzüglich Versandkosten. Einzelheft € 32,00 zuzüglich Versandkosten.

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, falls es nicht 8 Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres gekündigt wird.

Authorization to photocopy items for internal or personal use, or the internal or personal use of specific clients, is granted by Akademie Verlag GmbH, provided that the base fee of US \$ 7.00 per copy, plus US \$.25 per page is paid directly to Copyright Clearance Center, 27 Congress Street, SALEM, MA 01970, USA. For those organizations that have been granted a photocopy license by CCC, a separate system of payment has been arranged.

The fee code for users of the Transactional Reporting Service is: 0949-0345/2004 \$ 7.00 + .25.

Urheberrecht: Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung. Kein Teil dieser Zeitschrift darf in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder irgendein anderes Verfahren – ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.
Keine Rückgabe unverlangt zugesandter Bücher.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© 2004 by Akademie Verlag GmbH, Printed in the Federal Republic of Germany.

Dieses Heft enthält folgende Beilagen: Kohlhammer Verlag, Stuttgart: Fachverzeichnis Geschichte 2004/2005; Akademie Verlag: Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes der Universität München.

Das Mittelalter

Perspektiven mediävistischer Forschung



Zeitschrift des Mediävistenverbandes

Herausgegeben von Ortrun Riha
im Auftrag des Präsidiums des Mediävistenverbandes

Band 8 · 2003 · Heft 2

Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im europäischen Mittelalter

Herausgegeben von Hartmut Bleumer und Steffen Patzold



Akademie Verlag

V. Folgerungen

Die Frage nach Wahrnehmungen mittelalterlicher Zeitgenossen in ihrer sinnlichen Qualität des Hörens und Sehens sowie deren in Selbstzeugnissen vermittelten Mustern verweist in den hier gezeigten Beispielen sehr unterschiedlicher lebensweltlicher Kontexte, die auch nur jene Frage zusammenzuführen erlaubte, immer wieder auf Strategien der Beglaubigung. Diese wurden offensichtlich zur Steuerung der Rezeption durch Zeitgenossen und Nachfahren für geeignet und nötig gehalten und arbeiteten unter der Annahme, auf analoge Vorstellungen über Rang und Bedeutung der Mitteilung persönlicher Wahrnehmungen zu treffen. Augen- und Ohrenzeugenschaft verbürgte in ihren Abstufungen Richtigkeit auch beim Übergang der Ereignisse in die Schrift,⁶¹ und die göttliche Eingebung des Textverständnisses warf das Licht der Offenbarung auf den gesamten Text.

Die Verschiebung der historischen Beobachtung von sinnlichen Wahrnehmungen zu der Beobachtung sie beeinflussender Muster von Wahrnehmung und Deutung erlaubt, Phänomene zusammen und damit dem mittelalterlichen Verständnis näher zu lesen, als die Frage nach der Qualität der Wahrnehmungen an sich es ermöglichte, die übersinnliche Wahrnehmung methodisch dem Halluzinatorischen zuzuordnen neigt. Dies suspendiert auch das Authentizitätsproblem insoweit, als es nicht länger entscheidendes Kriterium für die Selbstzeugnishaftigkeit eines Textes eines/r Autors/in über sich zu sein braucht: Weder das Fehlen einer Verifikations- oder Falsifikationsmöglichkeit für bestimmte Wahrnehmungen, noch die Nachweisbarkeit traditionaler Interpretamente und literarischer Topoi stellen das Selbstzeugnis auf Grund von Konstruktivität in Frage, sondern dieses kann sich im Aufweis der ihm eigenen Konstellierungen von Mustern berichteter Wahrnehmungen und Deutungen, die der Text mittransportiert, noch deutlicher als Quelle einer Person über sich zeigen. Diese Konstellationen von Mustern stehen zum Vergleich an, und sie mögen sich dabei auch als Ort des Eigenen erweisen. Individualität vor dem Individuum als modernisierungstheoretischem Konzept wäre hier adäquat zu suchen.

Dr. Sabine Schmolinsky
Seminar für Geschichtswissenschaft
Universität der Bundeswehr Hamburg
Holstenhofweg 85
22043 Hamburg

⁶¹ Eigener Untersuchung bedürfte die Frage von Authentizität und Abschrift: Welche Strategien zur Steuerung der Wahrnehmung viel später Lesender wurden einer Abschrift des Stromerschen Autograph (vgl. Anm. 14) im 17. Jahrhundert zugrunde gelegt, in der sich sogar leere Seiten und ausgestrichene Zeilen sowie die Zusätze des früheren Besitzers Johann Müllner genau übernommen finden? (Vgl. Stromer / Hegel [Anm. 14], S. 14f.) Leistet eine sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung mit der Vorlage eine größere Authentifizierung?

Die Wahrnehmung innerer Bilder im ‚Carmen Buranum‘ 62 Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik

HANS JÜRGEN SCHEUER

1.

Mehr als dreieinviertel Jahrhunderte liegen zwischen den beiden Szenen, die den Rahmen bilden für meine Analyse des Liedes ‚Dum Diane uitrea‘ (‚Carmen Buranum‘ 62) aus der Sammelhandschrift der ‚Carmina Burana‘ (um 1230). Es zählt einerseits zu deren berühmtesten Stücken, während es andererseits von den Editoren und Kommentatoren immer wieder in seiner literarischen Integrität angezweifelt wurde.¹ Zu unvermittelt schienen hier Naturstimmung und erotisches Sujet auf hirnanatomische und wahrnehmungsphysiologische Wissensbestände zu stoßen, als dass eine gedankliche oder ästhetische Einheit des Textes für möglich gehalten wurde. Auch die beiden von mir ausgewählten Exempel hochmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Text- und Bildpoetik operieren auf den ersten Blick getrennt voneinander und auf unterschiedlichen Wissenssebenen. Sie sollen freilich eine integrale Lektüre des CB 62 vorbereiten – zum einen mit Rücksicht auf die lange Dauer der Wahrnehmungsmuster, die das *carmen* gliedern, zum anderen mit Blick auf das entscheidende Deutungsmuster des Liedes: die wechselseitige, intensive Durchdringung von *ars poetica* und Prozessen innerer Verbildlichung.

Szene 1: Es gibt einen Kupferstich Albrecht Dürers von 1502 oder später (1504/05), der das Geschwisterpaar Apollo und Diana als Doppelakt darstellt.² Die männliche Figur ist sogleich in ihrer mythologischen Rolle erkennbar. Aus dem Wehen der lorbeerbekränzten Lockenmähne, dem zum Abschuss des Pfeils kraftvoll gespannten Bogen und dem athletischen Spiel der Muskeln geht eine Erscheinung hervor, wie sie sich für diese Gottheit erwarten lässt. Anders die weibliche Gestalt: Dürers Diana hat nichts von der jungfräulichen Jäge-

¹ Vgl. den Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe: Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch hrsg. v. Alfons Hilka u. Otto Schumann. 1. Bd.: Text, 2. Die Liebeslieder. Hrsg. v. Otto Schumann, Heidelberg 1941, S. 22f. Vgl. auch die resignative Haltung von William Thomas Hobdell Jackson, Interpretation of Carmina Burana 62, ‚Dum Diane vitrea‘. In: Ders., The interpretation of medieval lyric poetry. London, Basingstoke 1980, S. 44–60, hier S. 44: „it must be admitted at once that the decision to include or admit them [sc. the last four strophes] must in the end be based on subjective feeling rather than on objective criteria“. Gegenpositionen beziehen unter anderen Peter Dronke, Poetic meaning in the ‚Carmina Burana‘. Mitellateinisches Jahrbuch 10 (1974/75), S. 116–137, bes. S. 132–137, und aus pragmatischen Gründen Benedikt Konrad Vollmann: „Für unsere Interpretation (die sich an Dronke orientiert) ist dies [sc. die unterschiedlichen Vorschläge, die Einheit von CB 62 aufzulösen] aber belanglos, da wir die Stücke grundsätzlich so nehmen, wie sie im Buranus überliefert sind“: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift u. einem Aufsatz von Peter u. Dorothee Diemer hrsg. v. Benedikt Konrad Vollmann (Bibliothek deutscher Klassiker 16, Bibliothek des Mittelalters 13). Frankfurt a. M. 1987, S. 1014; dort auch weitere bibliographische Angaben zur Interpretationsgeschichte des CB 62.

² Vgl. Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anne Scherbaum (Hgg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. München, London, New York 2001, S. 108f. (Nr. 38).

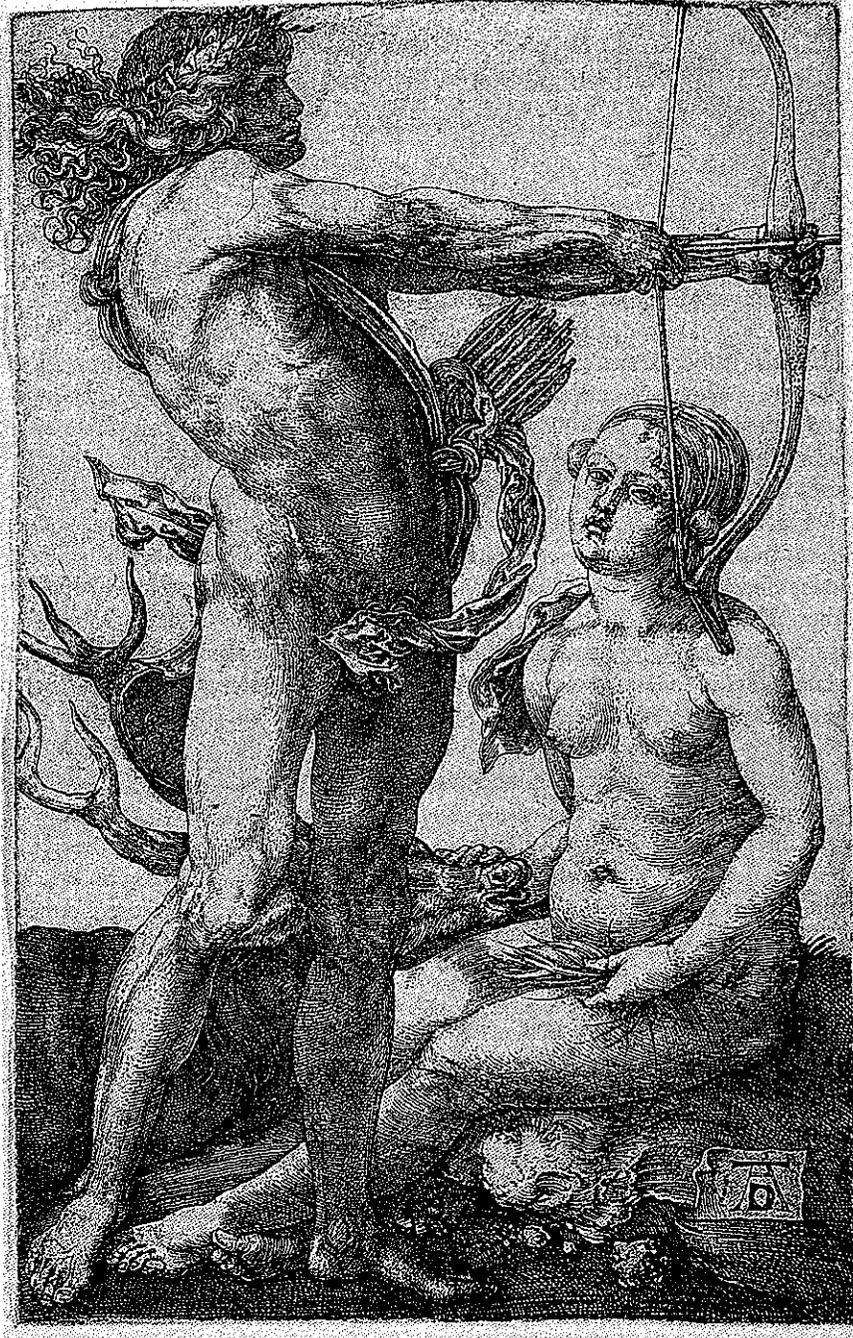


Abb. 1: Albrecht Dürer, Apoll und Diana, Kupferstich

rin, die nackt zu sehen im Mythos einen tödlichen Frevel bedeutete. Allein der zahme Hirsch auf Höhe ihres Schoßes stellt ein wiedererkennbares Attribut der Göttin dar. Ansonsten sieht man eine auf dem Erdboden sitzende Frau mit üppigen, aufgeschwemmten Formen und traurig zur Seite geneigtem Kopf. Dieser offenkundige Bruch mit der antiken Ikonographie deutet darauf hin, dass Dürers Stich unter den Namen Apollo und Diana Unterscheidungen anderer als nur mythologischer Art bearbeitet:

- zunächst die zwischen der *vita activa* des Mannes und der passiven Rolle der Frau,
- zusätzlich aber und grundlegend für den Anspruch auf weltbildende Wahrnehmung den Schematismus der vier Temperamente, gekoppelt mit der Aristotelischen Lehre von den vier Elementen.³

Die Schwere des Frauenkörpers und seine Position auf dem Rasenstück gehen zusammen mit dem Element Erde und der Schwermut der Melancholie. Der schwammige Körperbau weist auf das wässrige Element und die Unbeweglichkeit der Phlegmatikerin. Dagegen charakterisieren die auffahrende Haltung und der schussbereite Pfeil des Bogenschützen den Choleriker und seine Affinität zum Feuer. Die fliegenden Locken schließlich bringen die Luft und das mit ihr verbundene sanguinische Temperament zur Darstellung. Damit spiegelt und durchquert das Porträt des Paares in der Komposition seines Mikrokosmos den Makrokosmos, der umgekehrt in ihr zum Bild wird und so nicht nur allegorisch, sondern wesentlich und stofflich an der eigenen Verbildlichung teilhat. Mittels der antiken Götternamen lässt diese sich verstehen als Wechselwirkung zwischen der siderischen Sphäre der *numina* mit den ihnen zugeordneten Himmelskörpern (Apollo als Sonnengott, Diana als Mondgöttin⁴) und der physischen Konkretheit der Menschengestalt, die gebildet ist nach den Einflüssen der Gestirne auf den Säftehaushalt des Körpers. Es wird sich zeigen, dass dieselbe humoraldagnostisch und erkenntnistheoretisch aufgeladene Bewegung von Aufstieg und Abstieg die Strophen des ‚Carmen Buranum‘ 62 zu einer unlösbaren Einheit verbindet.

Szene 2: In der ‚Ars versificatoria‘ des Matthaeus von Vendôme, einer um 1175 in Prosa abgefassten Schulpoetik voller Stilmuster in elegischen Distichen, befindet sich unter einer Anzahl exemplarischer Personenbeschreibungen auch eine *descriptio* des Odysseus.⁵ Sie gibt sich gar nicht erst mit dem Äußerem des Trojabezwingers ab, sondern steuert sofort auf einen Lobpreis der Eigenschaften zu, für die der Heros berühmt ist: seine Sprachgewalt, seinen vorausschauenden Sinn und sein listenreiches Denken – *acer Ulixes / Eloquio, sensu providus, arte potens* (I, 52, vv. 3f.). Um diese Qualitäten prägnant wiedergeben zu können,

³ Anne-Marie Bonnet nimmt in ihrer Monographie: „Akt“ bei Dürer (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 4). Köln 2001, keinen Bezug auf die Elementelehre und sieht nur vage Verbindungen zu den Temperamenten, wenn sie beiden Figuren „einen eher gefästen melancholischen Gesichtsausdruck (Mundwinkel nach unten gezogen)“ (S. 154) zuschreibt. Konsequenter wird die systematische Implikation der kalten Phlegmatikerin und des heißblütigen Gottes angesprochen bei Mila Horký, Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst, Katalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 2003, S. 52f. (Nr. 10).

⁴ Hinweise auf die ikonographische Verbindung von Diana mit dem Mond und dem phlegmatischen Temperament bei Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. Frankfurt a. M. 1992, S. 301, Anm. 29, und S. 541, Anm. 42. Zur Vertrautheit Dürers mit dieser topischen Zuordnung aus der Sphäre der Astrologie s. Erwin Panofsky, Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 41 (1920), S. 359–377.

⁵ Mathei Vindocinensis, Opera. Hrsg. v. Franco Munari. Vol. III. Ars versificatoria (Storia e Letteratura 171). Rom 1988, S. 70–73.

wendet sich die Betrachtung in einem denkbar konkreten Sinn dem Inneren der Figur zu. Sie dringt bis unter deren Schädeldackel vor, um dort die drei Kammern zu sichten, in die sich nach der antiken und mittelalterlichen Drei-Ventrikel-Theorie⁶ das Hirn des Odysseus – wie das eines jedes Menschen – gliedert. Dieser Blick verspricht tiefere Einsichten, denn: *Non cellae capitis in Ulixee vacant* („nicht leer stehen die Kammern des Kopfs bei Odysseus“, I, 52, v. 19). In ihnen arbeitet nämlich ein Wahrnehmungsapparat, in dem *imaginatio*, *ratio* und *memoria* sehend, unterscheidend und speichernd in vorbildlicher Weise zusammenwirken:

*Prima videt, media discernit, tertia servat;
Prima capit, media iudicat, ima ligat;
Prima serit, media recolit, metit ultima; tradit
Prima, secunda capit, tertia claudit iter.*
(„Ars versificatoria“ I, 52, vv. 21–24)

Die erste Kammer leistet das mentale „Vor-Augen-Stellen“, indem sie die Sinnesreize empfängt, sie erfasst, miteinander verknüpft und zur Beurteilung weiter vermittelt (*videt – capit – serit – tradit*). Die zweite Kammer bearbeitet die Perzepte durch ihr Unterscheidungsvermögen, durch ihre Urteilskraft, durch die Weitergabe ans Gedächtnis und durch die kluge Auswahl des Zu-Erinnernden (*discernit – iudicat – recolit – sapit*). Die dritte Kammer schließlich speichert, bindet, misst dem Erinnernden einen Ort zu und thesauriert das dort abgelegte Erinnerungsbild (*servat – ligat – metit – claudit iter*). Damit ist die Transformation des inneren Bildes, des Phantasmas, gleich zweimal vollständig durchlaufen: im anatomischen Modell von Odysseus' Kopf ebenso wie in der Performanz und Perzeption seiner Beschreibung, die sich dem Hörer oder Leser entsprechend „eingebildet“ und eingepägt haben wird. Denn weder der Primärprozess der Wahrnehmung noch dessen sekundäre optische oder auditive Rezeption über die literarische Ekphrasis sind im Kontext des zugrundeliegenden Imaginationmodells ohne phantasmische Vermittlung vorstellbar.

Der Rekurs auf ein sinnesphysiologisches Modell, der im Kontext eines Lehrbuchs für höhere lateinische Stilübungen wie ein kuriozes Detail klerikaler Gelehrsamkeit erscheinen mag, führt also, genauer bedacht, ins Zentrum mittelalterlicher Poetik und zur Frage nach der Möglichkeit einer mediävistischen Medientheorie, die aus dieser Perspektive in wesentlichen Teilen als Imaginationstheorie aufzufassen wäre. Für sie gilt prinzipiell, was Hans BELTING in seinem Entwurf einer „Bild-Anthropologie“ so formuliert:

Unsere Wahrnehmung unterliegt einem kulturellen Wandel, obwohl unsere Sinnesorgane sich seit urdenklichen Zeiten nicht geändert haben. An dieser Tatsache ist die Mediengeschichte der Bilder maßgeblich beteiligt. Daraus folgt der Grundsatz, daß die Bildmedien den Bildern nicht äußerlich sind.⁷

Als Bildmedien (*imagines*) lassen sich mittelalterliche Artefakte – welcher Art auch immer – deswegen verstehen, weil man in ihnen zum einen Ausprägungen oder Reaktionen auf diejenigen Bedingungen sehen kann, unter denen ihre Wahrnehmbarkeit steht. Mögen diese

⁶ Zur Geschichte der Drei-Ventrikel-Theorie vgl. Walther Sudhoff, Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters. Archiv für Geschichte der Medizin 7 (1914), S. 149–205.

⁷ Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (Bild und Text). München 2001, S. 21.

Bedingungen zur Zeit der Verfertigung auch zum Bestand der fraglos gültigen, als naturwüchsig geltenden Tatsachen gezählt haben – je größer die Distanz zu deren historischer Selbstverständlichkeit wird, desto deutlicher stellt sich heraus, dass die Wahrnehmbarkeit der Werke selbst eine Geschichte hat und von ideologischen Wertungen und epistemischen Grenzziehungen vorgeformt wird. Zum anderen wird deutlich, dass Medialität im Mittelalter sich nicht auf die „Materialität der Kommunikation“ (Stichwörter: Manuskriptkultur, Übergang von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit)⁸ oder auf Formen sozialer Repräsentation (im Raum des Hofes, des Klosters, der Kirche, der Stadt)⁹ allein beschränken lässt. Sie verlangt vielmehr eine notwendige Ergänzung im Bereich des Mentalen. Wo diese Ergänzung aufzusuchen wäre, deuten die beiden besprochenen Reflexe mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Wahrnehmungstheorie an. Führt man sie nämlich zusammen, wie ich es im folgenden Durchgang durch das ‚Carmen Buranum‘ 62 versuchen möchte, so lässt sich aus ihnen der *nucleus* einer vormodernen Wahrnehmungsgeschichte herauspräparieren: die in Malerei, Skulptur, Architektur wie in der Literatur gleichermaßen prägende Wirkung dessen, was Giorgio AGAMBEN – mit Blick auf Dantes Definition der Stanze als *receptaculum totius artis* („Geburtskammer der gesamten Kunst“)¹⁰ – „pneumofantasmologia“¹¹ genannt hat. Es geht – mit anderen Worten – um den Prozess der in Texten und Bildern gesteigerten Imagination.

2.

In welcher Form findet sich eine solche Verbindung von Kosmologie und Pneumalehre mit dem zerebralen Vorgang der Produktion innerer Bilder in CB 62 wieder? Verschaffen wir uns einen ersten Überblick über die Abfolge der im *Codex Buranus* überlieferten Strophen¹² und das Prekäre ihrer Kohärenz:

⁸ Ich greife den Titel eines bekannten Sammelbandes auf: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M. 1988. Eine mediävistische Studie mit entsprechend gewählten Schwerpunkten bietet Haiko Wandhoff, Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur (Philologische Studien und Quellen 141). Berlin 1996.

⁹ Vgl. dazu die Arbeiten Horst Wenzels zur Visualität der mittelalterlichen Adels- und Klerikerkultur, insbesondere seine Monographie: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995. Außerhalb der genannten medien- und sozialgeschichtlichen Paradigmen der Repräsentation bewegen sich die geschichtsphilosophisch akzentuierten, auf der Alterität mittelalterlicher Kultur insistierenden Reflexionen Peter Czerwinski zur „Geschichte der Wahrnehmung“ von Präsenz (Bd. 1: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Frankfurt a. M., New York 1989; Bd. 2: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. München 1993).

¹⁰ „De vulgari eloquentia“ II, 9, 2: *stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum contio est gremium totius sententie, sic stantia totam artem ingremiat* (zitiert nach der Ausgabe: Dante, De vulgari eloquentia. Hrsg. v. Steven Botterill. Cambridge/Mass. 1996, S. 72).

¹¹ Giorgio Agamben, Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale. Turin 1977, S. 111, amerikanische Übersetzung: Stanzas. Word and phantasm in western culture (Theory and History of Literature 69). Minneapolis, London 1993, S. 94.

¹² Meine Lektüre von CB 62 folgt bewusst nicht dem Text der von Otto Schumann besorgten historisch-kritischen Ausgabe der Liebeslieder aus dem *Codex Buranus*, da der dort gebotene Wortlaut durch Herausgebereingriffe entstellt ist. Den meines Erachtens weitaus besten, abgesehen von unumgänglichen syntaktischen Korrekturen, überlieferungstreuesten Text bietet Vollmanns Ausgabe [Anm. 1], S. 204–209, mit Kommentar, S. 1013–1017.

- I. Das Lied stellt zu Beginn einen Zusammenhang her zwischen dem Aufgang des Mondes beziehungsweise dem Untergang der Sonne und der herzerweichenden Wirkung seines eigenen Gesangsvortrages: Wie der warme Abendwind den Himmel von Wolken reinigt, so bereitet die Macht des Saitenspiels das empfindsame Herz auf die Zeit des Liebesspiels vor. Dieser Vergleich wird, wie es scheint, durch die Verwendung mythologischer Namen allegorisiert. Der Mond wird als Leuchte der Diana angesprochen, die Sonne mit ihrem Bruder in Verbindung gebracht, der sein Licht an die Schwester weiterreicht, und der Südwind weht in der Tradition bukolischer oder elegischer Dichtung der Antike als Zephyr durch eine Abendidylle (10 Verse).
- II. Ein Lichtstrahl des Abendgestirns macht unterhalb der göttlich-himmlichen Sphäre die Sterblichen empfänglich für den Schlaf (4 Verse).
- III. Der Schlaf wird gepriesen als Heilmittel gegen die Sorgen und Leiden, die im Wachzustand auf die Menschen einströmen. Bei geschlossenen Augen wirkt es in der gleichen Weise lustvoll wie die Süße der Liebe (4 Verse).
- IV. Der Gesang, Orpheus, beziehungsweise der Schlaf, Morpheus, zieht diverse Außenreize ins Innere der Traumwahrnehmung: den sanft durch das Korn wehenden Wind, das Rauschen der Bäche in ihrem reinen Sandbett und das Klappern der Mühlräder. Letzteres bringt den Tiefschlaf mit sich, der den Augen allmählich jede nach außen gerichtete Sehkraft raubt (6 Verse).
- V. Nach dem Genuss der Liebe erschläft die Hirnsubstanz. Die Augen trüben sich erneut und wunderbarerweise von innen, während sie im Schiff der geschlossenen Augenlider schwimmen. Wie glücklich ist der Übergang von der Liebe zum Schlaf, um wieviel glücklicher noch die Rückkehr zur Liebe (8 Verse)!
- VI. Aus dem Inneren des Körpers dringt ein Dunst in die drei Kammern, aus denen sich das Gehirn zusammensetzt. Er hinterlässt einen Niederschlag auf den schlaftrunkenen Augen und füllt die (immer noch geschlossenen) Lider derart aus, dass kein Blick mehr nach außen durchdringen und in die Ferne schweifen kann. So nehmen die niederen animalischen Sinnesleistungen die Augen in Beschlag. Der Zusatz zu den *uirtutes animales*, diese könne man (nach der Übersetzung VOLLMANNs) „eher als dienende“ (*ministeriales*) ansehen, erschließt sich einem modernen Leser nicht ohne Weiteres (8 Verse).
- VII. Im Anschluss an diesen Exkurs zur Physiologie des schlafenden Wahrnehmungsapparates scheint die Rückkehr zur Liebe konkret und *down to earth* vollzogen zu werden. Dem Blick öffnet sich ein *locus amoenus*, zusammengesetzt aus den vertrauten Elementen: dem Blätterdach des schützenden Laubbaums, dem Gesang der Nachtigall, dem erotischen Vorspiel mit einem schönen Mädchen im Gras, den duftenden Kräutern und schließlich – nach getaner Arbeit – einem erneuten Rückfall in den erquickenden Schlaf (10 Verse).
- VIII. Zum Abschluss kippt der Gesang scheinbar unvermittelt in eine Klage um: Wie verwirrend sind die Empfindungen eines Liebenden! Sie schwanken wie ein ankerloses Schiff auf dem offenen Meer. Der Gesang ist damit von der ätherischen Höhe der gleichmäßigen Himmelsbewegungen herab auf dem Tiefpunkt angelangt: auf dem Niveau der unsicheren, hin- und herschlagenden Wogen – „so ist das Leben im Dienste der Venus“ (7 Verse).

Wie disparat die Zusammenstellung der Versgruppen I–IV und V–VIII auch erscheinen mag, wie fragwürdig sich zudem die Möglichkeit einer thematischen Anbindung der beiden letzten Strophen aneinander und an die übrige zweite Liedhälfte darstellt, so lässt sich doch eine durchgehende, alles umfassende Bewegung innerhalb des Textes feststellen: Das ‚Carmen Buranum‘ 62 ist offenbar vertraut mit der Lehre von den vier Elementen, aus denen sich die materielle Welt zusammensetzt und mit deren innerer Dramaturgie des Auf- und

Abstiegs, wie wir sie in Dürers ‚Apollo und Diana‘ kennengelernt haben. Strophe I spricht vom Feuer, wenn sie gleich zu Beginn den Aufgang des Mondes als ein Entzünden der gläsernen Leuchte Dianas durch das Licht ihres Bruders, also durch die Abendröte des Sonnengottes Apollon, beschreibt (I, vv. 1–4). Die erste Liedhälfte beschäftigt sich außerdem mit den Bewegungen der Luft, die bei Anbruch der Nacht als *dulcis aura zephiri* (I, v. 5), als linder Hauch des Südwindes, durch eine Landschaft wogender Saaten und murmelnder Bäche streicht (IV). Strophe VII wendet sich, wenn sie unter dem Laubdach der Bäume und im Wiesengrund den *locus amoenus* des Liebesspiels heraufbeschwört, der Erde zu. Und mit Strophe VIII endet das Lied – scheinbar unvermittelt – auf der Wasseroberfläche des Meeres, mit der das Gemüt der Liebenden *inter spem metumque dubia* (VIII, v. 6) – schwankend zwischen Hoffnung und Furcht – verglichen wird. *Sic Veneris milicia* (VIII, v. 7) – so stellt sich der Dienst an Venus, und das bedeutet im *Codex Buranus* stets: der Minnedienst, in seiner kosmischen Dimension dar.

Versteht man diese letzte Wendung zum feuchten Element als sich schließende Klammer hinter einem poetischen Prozess, den das feurige Element mit dem Wechsel vom Tag zur Nacht angestoßen hat, dann fällt der Blick auf ein weiteres, die Klammer öffnendes *sic*:

*sic emollit
vi chordarum pectora
et inmutat cor, quod nutat,
ad amoris pignora.
(I, vv. 7–10)*

Gemeint ist jener Luftzug (*aura spirans*, I, v. 6), der so, wie er draußen die Wolken vom Äther vertreibt, drinnen die Herzen erweicht und das bewegliche Gemüt (*cor, quod nutat*, I, v. 9) für die Pfänderspiele der Liebe (*ad amoris pignora*, I, v. 10) sensibel macht. Was beabsichtigt dieser initiale Vergleich des Minneleichts? Sprachlich scheint er zwei Referenzsphären zu verknüpfen: das kosmische Geschehen des Aufgangs beziehungsweise Untergangs der Gestirne und die Regungen, die sich im Innersten des Menschen abspielen. Analogisierend könnte damit die wechselnde Form des Mondes projiziert werden auf die Wechselhaftigkeit der Stimmung unter Liebenden und somit eine Art Naturgesetz der Affekte formuliert sein. Doch zeigt die Rede von der gläsernen Lampe der Diana, dass es gerade nicht wie in CB 17 (‚O fortuna velut luna‘) um den *status variabilis* der Mondscheibe geht, sondern um das Zünden (*succenditur*, I, v. 4) eines Vorgangs, auf den nicht etwa nur vergleichsweise oder metaphorisch angespielt wird. Vielmehr teilt er durchaus konkret die Veränderungen der makrokosmischen Himmelserscheinungen dem Mikrokosmos der seelischen Empfindungen mit. Das *sic* der Analogie stellt also nicht nur einen gedanklichen Zusammenhang her. Es ist vielmehr zugleich das sprachliche Äquivalent einer physiologischen Übersetzung äußerer in innere Bewegung.

Medium dieser Übertragung und ihrer Wirkung auf den zentralen Rezeptor im Inneren des Menschen, auf sein empfängliches Herz (*cor inmutat*, I, v. 9), ist der „Geist“, den die erste Strophe des Leichts mit dem Partizip *spirans* (I, v. 6) und damit nach der medizinischen Terminologie der Zeit präzise als *spiritus* (griechisch: πνεῦμα, ahd./mhd.: *muot*¹³) anspricht.

¹³ Die Funktionsweise der Imagination und ihres pneumatischen Zusammenspiels mit der Seele hat bereits Notker in seinen althochdeutschen Glossen zu Boethius' ‚Consolatio philosophiae‘ als *tiu pildunga des müotes ane diu corpora also getāniu sō diu ougen an in sahen alde diu ören hörton* übersetzt: Notker der Deutsche,

Die gesamte weitere Gedichtrede entfaltet dessen Arbeit an der Wahrnehmung mit Hilfe des Apparats der äußeren und inneren Sinne. Das ‚Carmen Buranum‘ 62 schreitet dabei alle Stationen ab, die an der Bildproduktion beteiligt sind, welche der Gesang der acht Strophen durch die Wirkmacht des Saitenspiels (*vi chordarum*, I, v. 8) selbst auslöst. Zwischen *sic* und *sic* spannt es in seiner Textur den Moment der Imagination aus, in dem das innere Bild in einer doppelten Bewegung hergestellt und gleichzeitig gedeutet wird. CB 62 bietet damit ein pneumatisch-phantasmisches Modell für das Zusammenspiel von Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, das in der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts keineswegs singulär da steht,¹⁴ wohl kaum aber ein zweites Mal in solcher Klarheit und Ausschließlichkeit thematisiert worden ist.

Wurden in der einleitenden Strophe siderischer und vitaler Geist aufeinander bezogen, so geht die zweite Strophe von einem kausalen Konnex beider aus. *Letum iubar Hesperii* (II, v. 1), der freudespandende Strahl des Abendsterns, macht den *humor*, sprich: das Gleichgewicht der Säfte im Menschen, empfänglicher für die Feuchtigkeit, deren vermehrte Absonderung den Schlaf vom Wachzustand unterscheidet (*humorem / voris soporiferi*, II, vv. 2 f.). Das bedeutet nicht einfach, dass die Nacht zum Schlafen da ist, sondern dass hier physiologisch vom Strahl eines Himmelskörpers ein mikrokosmischer Prozess in Gang gesetzt wird, der sich im Zustand des Schlafes, bei geschlossenen Augen und ruhender Aufmerksamkeit, am besten beobachten lässt.

Strophe III führt das genauer aus: Der Schlaf wird gepriesen als Heilmittel (*antidotum soporis*, III, v. 1) gegen die affektiven Erregungszustände (*curarum tempestates [...] et doloris*, III, v. 3), in die der Tag den Körper versetzt. Denn die in Fluss gebrachten, sedierenden Botenstoffe des Schlafes (*quod sedat*, III, v. 2) dringen von innen und unten (*surrepiti*, III, v. 3) in die nach außen abgeschotteten Kanäle des Gesichtssinnes (*clausis oculorum poris*, ebd.) ein, der nun sein Innenleben, das der *sensus interiores*, ungestört entfalten kann.

Boethius, ‚De consolatione philosophiae‘. Buch IV/V. Hrsg. v. Petrus W. Tax (Altdeutsche Textbibliothek 101). Tübingen 1990, S. 253, 24–26. Dazu auch Sonja Glauch, Die Martianus-Capella-Bearbeitung Notkers des Deutschen. Bd. 2: Übersetzung von Buch I und Kommentar (Münchener Texte und Untersuchungen 117). Tübingen 2000, S. 340f.

¹⁴ Allein für den Bereich der mittelhochdeutschen Lyrik wären hier Reinmar, Heinrich von Morungen oder Neidhart zu nennen – eine Liste, die sich verlängern ließe. Ein wichtiges Beispiel für eine wahrnehmungstheoretisch fundierte Minnesang-Lektüre bietet Beate Kellner, Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 119 (1997), S. 33–66. Während sie mit Blick auf Blumenbergs Metaphorologie von einer „metaphorischen Inszenierung des Blicks in den Liedern Heinrichs von Morungen“ spricht (S. 44), möchte ich meine These für die erotische Dichtung des Mittelalters schärfer akzentuieren: Optische und hirnpfysiologische Wissens-elemente sind keine Metaphern innerhalb eines mittelalterlichen Textes, sie sind vielmehr Explikationen der Medialität des „Textes“, der eben nicht einfach Text, sondern Medium zur Aktualisierung und Intensivierung innerer Bilder ist. – Im Rahmen der epischen Dichtung sticht besonders eine Textreihe hervor, die von Hartmanns ‚Iwein‘ über den ‚Daniel‘ des Strickers bis zum ‚Helmbrecht‘ Wernhers des Gärtners reicht, von den besonders imaginationsrelevanten Antike-Romanen ganz zu schweigen. Bahnbrechend für die imaginatio-theoretische Lektüre mittelalterlicher Epik ist der Aufsatz von Mario Klarer, Ekphrasis, or the archeology of historical theories of representation. Medieval brain anatomy in Wernher der Gartenaere’s ‚Helmbrecht‘. Word and Image 15 (1999), S. 34–40. Vgl. außerdem Joachim Bumke, Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach (Hermaea 94). Tübingen 2001, sowie Armin Schulz, Notwendige Unterscheidungen. Zur Epistemik der Sinne bei Konrad von Würzburg. In: Hartmut Kugler (Hg.), www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentages. Bd. 1. Bielefeld 2002, S. 129–142.

Wie zuvor himmlisches und körpereigenes, universales und individuelles Pneuma miteinander verknüpft wurden, so wird im Übergang von der dritten zur vierten Strophe der Zusammenhang zwischen Schlaf und Minne, *sopor* und *amor*, hergestellt. Beide stimmen in ihrer Qualität – *dulcedo* (III, v. 4) – miteinander überein wie Mond und Herz im Hinblick auf ihr pneumatisches Medium.

Diese vollständige Analogiebildung (*lampas Diane : cor = sopor : amor*) wird nun in Strophe IV operativ und produktiv bei der inneren Bildsynthese, die in Sprachbildern durch den Sang des *carmen* nach außen gestülpt wird. Ob das grammatische Subjekt der vierten Strophe, wie überliefert, „Orpheus“ oder, wie konjiziert, „Morpheus“ heißt – das eine wäre der Gesang (im luftig-warmen, „apollinischen“ Element), das andere der Schlaf (im feucht-kalten Element unter dem Zeichen der Diana) – sei dahingestellt. Beide Anknüpfungen scheinen möglich und führen umso nachdrücklicher vor, wie Analogien Spielräume für poetische Ambivalenz eröffnen. Entscheidend ist dagegen, dass Musik oder Schlaf – dem Vermögen nach zweifellos beide – bei geschlossenen Augen ein höchst aktives mentales Wahrnehmungsgeschehen entfalten (*in mentem / [...] inpellentem*, IV, v. 1). Die *aura spirans* des Natureingangs verwandelt sich dabei in eine innere Landschaft, durch die der linde wehende Wind (*uentum lenem*, IV, v. 2 f.) des Pneumas wie durch ein ländliches Traumbild hindurchzieht.

Die kornbeladenen Ähren der Getreidefelder, das Murmeln der Bäche durch reinen Sand und das Kreisen der Mühlräder dürfen freilich nicht durch die Brille oder nach den Hörgewohnheiten einer spätromantischen Ästhetik sentimentalisiert werden. Sie gehören vielmehr nicht weniger als die Folgestrophen zum Inventar einer medizinisch-naturphilosophischen Kartierung der Sinnesleistungen, wie sie uns in der ‚Ars versificatoria‘ des Matthaues von Vendôme entgegentrat als Grundlage des poetischen „Vor-Augen-Stellens“ durch die Technik der *descriptio*. Denn es geht im Zeitalter vor der Entdeckung der Netzhautfunktion – als „preretinal era“ charakterisiert Michael CAMILLE das Mittelalter¹⁵ – offensichtlich darum, dass diejenigen Eindrücke, die sich nach dem Schließen der Augen im *humor* der Sehkanäle festgesetzt haben,¹⁶ über die pneumatische Zirkulation zu den fruchtbaren Feldern des *sensus communis* getragen werden. Dort fließen die Reize aller fünf äußeren Sinne, nachdem sie beim Eintreten durch die Sinnesorgane zum ersten Mal gefiltert worden sind, im inneren Sinn zusammen (*murmura rivorum per harenas puras*, IV, v. 4) und treiben die Tätigkeit der *imaginatio* an. Dass diese Tätigkeit als Kreislauf sich drehender Mühlräder beschrieben wird (*circulares ambitus molendinorum*, IV, v. 5), hat mit dem Zustand des Schläfers zu tun. Das Vermögen der *virtus imaginativa*, die einströmenden Reize zu einem inneren Bild zu synthetisieren, wird nämlich im Wachzustand des Körpers und der Seele durch das Denkvermögen (*vis cogitativa*) beziehungsweise durch die Urteilskraft (*vis estimativa*) kontrolliert. Für Träume dagegen gilt nach Avicenna die ungehinderte, sich fort und fort wälzende Bildproduktion:

¹⁵ 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, hier S. 205.

¹⁶ Zum Augenwasser als dem Sitz der Sehkraft s. David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler. Frankfurt a. M. 1987, S. 31: „Sehen tritt [...] dann auf, wenn die wäbrige Substanz im Auge, welche von Aristoteles explizit zum sehenden Teil des Auges erklärt wird [Aristoteles, De sensu 438 b 19–20; Anmerkung Lindbergs], durch den sichtbaren Gegenstand bewegt wird und dessen Eigenschaften übernimmt.“

They are in the same class as „after-images“, hallucinations, and other irrational images, the product of aroused or imbalanced emotions. In sleep the *sensus communis* and all other judgmental activity of the inner senses is not functioning; only the imagination remains active.¹⁷

Dass diese Bewegung der *imaginatio*, die im Schlaf der Vernunft Reiz an Reiz, Bild an Bild reiht, den Augen die Leuchtkraft (*lumen oculorum*, IV, v. 6) raubt oder entzieht, dürfte so zu verstehen sein, dass die Augen des Schlafers vom äußeren Licht, von dem in Strophe I die Rede war, abgeschnitten sind und der Bildentstehungsprozess sich nun ganz im Licht einer dem Sehorgan eigenen Leuchtkraft vollzieht. Diese Vorstellung einer inneren Illumination beruht auf einer (in der Antike bereits bei Empedokles formulierten) Theorie des Augenfeuers, die sich als eine Form der Extramissionstheorie verstehen lässt. Geht diese davon aus, dass das Auge Sehstrahlen aussendet, so impliziert jene die Sonnenhaftigkeit des Organs, weil Gleiches nur durch Gleiches wahrgenommen werden könne.¹⁸ In jedem Fall gilt hier, dass die Strahlen den Raum der inneren Sinne nicht verlassen können und so die Traumbilder beleuchten.

Was die textkritischen Exegeten der ‚Carmina Burana‘ immer wieder dazu gebracht hat, die Zugehörigkeit der Versikel V bis VIII zu CB 62 anzuzweifeln, ist ein scheinbarer Bildbruch, der vor allem in den beiden folgenden Strophen an die Stelle einer angeblich „wundervolle[n] echt dichterische[n] Stimmung [...] pedantische Darlegungen über die natürliche Entstehung des Schlafes“ treten lässt, die sich wie die „Versifizierung eines Abschnitts aus irgendeinem physiologischen Lehrbuch“¹⁹ ausnehmen. In der Tat ist in Strophe V die Rede von der *cerebri substantia*, der Hirnsubstanz, die mit dem Austausch der Liebkosungen erschläft, und in Strophe VI von den drei Ventrikeln des Gehirns (*tres cellulas*, VI, v. 2), durch deren Funktionen *imaginatio* – *ratio* – *memoria* der innere Dunst (*fumus* als ein weiteres Synonym von *πνεῦμα*) geleitet und zum inneren Bild verdichtet wird. Die Trennung zwischen Wissen und Poesie, die dem zitierten ästhetischen Verdikt zugrunde liegt, hat im Mittelalter freilich nie bestanden. Im Gegenteil liegt der Wert der Dichtung und speziell ihrer metrischen Formung darin, dass sie Wissen zu kondensieren und so kompendiöser zu vermitteln versteht. Auch die Kritik, dass mit Beginn der zweiten Hälfte des Liedes nur didaktisch wiederholt und glossiert würde, was die erste Hälfte bereits ins dichterische Bild gesetzt habe, trifft nicht. Denn sie verkennt ebenso die physiologischen Implikationen der äußeren und inneren Naturbilder in I–IV wie umgekehrt die sprachlichen Intensivierungen, die in V–VIII aus didaktischen Versatzstücken affektgeladene Rede machen.

Dass Didaktik und poetische Form in CB 62 keineswegs voneinander zu trennen oder gegeneinander auszuspielen sind, zeigt sich an den leitenden Vorstellungen, die in der zweiten Hälfte des Textes weiter ausgebaut werden und die den *regressus ad amorem* sowohl bildlich als auch begrifflich näher zu bestimmen erlauben. Zunächst wird das Bild der geschlossenen Augenkanäle fortgeführt, wenn in Strophe V von den „Augen, die im Schiff der Lider schwimmen“ (*oculi nantes in palpebrarum rate*, v. 4) und in Strophe VI von den

¹⁷ Camille [Anm. 15], S. 212.

¹⁸ Vgl. Lindberg [Anm. 16], S. 23f. Eine Lindberg präzisierende und korrigierende Darstellung zur optischen Theorie der Sehstrahlen in der Antike bietet Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*. Mit einem Anhang: Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren (Bild und Text). München 1992.

¹⁹ So der Herausgeberkommentar Otto Schumanns, *Carmina Burana* [Anm. 1], S. 22.

„schlaftrunken schwankenden Augen“ (*oculos / ad soporem pendulos*, vv. 3f.) die Rede ist. Zusammen mit dem impliziten Schiffahrtmotiv, das sich in der Schlussstrophe verselbstständigt zum ankerlos dahintreibenden Boot des Minnedieners und seiner Affekte (*ut uaga ratis per equora, / dum caret anchora, / fluctuat*, VIII, vv. 4–6), erlaubt dieses metaphorische Feld, den Vorgang des Hinübergleitens vom Schlaf zur Liebe als einen Vorgang des Übertragens zu verstehen. Das ist insofern von entscheidender Bedeutung, als die Richtung dieses Gleitens *ad amorem* nicht notwendig vom Schlaf in den Wachzustand zurückführen muss, als ginge es um die Männerphantasie eines unermüdlich wiederholbaren Geschlechtsaktes. Zwar wird in Strophe VII wie in Strophe V gleichermaßen von den *Veneris commercia* gesprochen, doch braucht damit nicht dasselbe und nicht notwendig handfester Sexualverkehr gemeint zu sein. Wenn nämlich bereits die erste Erwähnung der Liebeshändel nicht im Bereich des Tagbewusstseins, sondern im Reich des Schlafes oder des einschläfernd süßen Sanges angesiedelt ist, so lässt sich die beschworene Rückkehr zur Minne schwerlich in der Wirklichkeit jenseits der geschlossenen Augenlider vermuten. Das Hinübergleiten erfolgt vielmehr vom Traum in die aktivierte Imaginationskammer. Erzählte die erste Gedichthälfte davon, wie die *imaginatio* im Schlaf durch die von *ratio* unbeeinflussten, von Eros stimulierten Reize angeschoben wurde, so führt der *regressus* der zweiten Hälfte in die Bildproduktion des Eros selbst ein – oder mit den Worten Ioan Petru CULIANUS besser gesagt. Es wird gezeigt, „daß der Eros eine phantasmische Operation ist“.²⁰

Die Macht der Minne besteht darin, dass sie „der Synthetisator ist, der Phantasmen empfängt und hervorbringt“.²¹ Eben diese Vorstellung bedingt die Zweiteiligkeit von CB 62: Die Strophen I–IV beschreiben den Empfang (in grammatische Kategorien gefasst: das mediopassive Sich-Einbilden), die Strophen V–VIII das Hervorbringen (das aktive Bilden) des erotischen Phantasmas. Deshalb erfolgt erstens die Stimulation im zweiten Teil auch nicht von außen durch einen kosmischen Strahl, sondern von innen aus der Körperhöhle, so dass sich der Akzent des Freudespendens vom *iubar letum* (II, v. 1) auf den Ausdruck *ex aluo leta* (VI, v. 1) verschiebt. Deshalb kommt es zweitens zwar noch einmal zur Absonderung von *humor*, der als *fumus* aus dem Unterleib aufsteigt und sich als Tau auf den Innenseiten der Lider niederschlägt, „damit der Blick nicht in die Ferne schweife“ (*ne uisus exspacietur late*, VI, v. 6). Doch ist der Wiederholung eine Differenz von zentraler Bedeutung für das implizite Wahrnehmungskonzept des zweiten Teils eingeschrieben: Den einfließenden Reizen wird nicht länger wie im Bild der sich drehenden Mühlräder freier Lauf gelassen. Statt dessen heißt es, dass die *uirtutes animales*, also die elementaren Sinnesleistungen, die Menschen und Tiere miteinander teilen, als *virtutes ministrales*, sprich: als nicht dominierende, sondern dienende, kontrollierte und Kontrolle ermöglichende Kräfte die inneren Augen binden und fesseln: *unde ligant oculos* (VI, v. 7).²² Indem *amor* die *oculi interiores* in Fesseln

²⁰ Ioan Petru Culianu, *Eros und Magie in der Renaissance*. Mit einem Geleitwort von Mircea Eliade. Frankfurt a. M., Leipzig 2001, S. 147.

²¹ Ebd., S. 148.

²² In der ‚Ars versificatoria‘ des Matthaeus von Vendôme heißt es entsprechend von der Leistung der *imaginatio* im ersten Ventrikel gegenüber den Funktionen der beiden übrigen Hirnkammern: *Prima ministrat opus reliquis* (I, 52, v. 25). Der ansonsten vorzügliche Kommentar Vollmanns zu CB 62 [Anm. 1], S. 1017, macht an dieser entscheidenden Stelle, wo es um die lösende beziehungsweise bindende Wirkung der *uirtutes animales* primärer Imagination geht, einen meiner Meinung nach irreführenden Rückzieher: „6, 7 *uirtutes animales*] Für Wilhelm von St. Thierry [De natura corporis et animae I] [...] sind die *uirtutes animales* die Sinnesfunktionen. Das kann hier nicht gemeint sein; *animalis* dürfte hier dasselbe bedeuten wie bei Wilhelm (und in CB 105,1) *natu-*

zu schlagen vermag, übt er Gewalt über den gesamten Wahrnehmungsapparat aus. Er beherrscht die Produktion der Phantasmen und entscheidet so darüber, was in der *imaginatio* vergegenwärtigt, was in der *memoria* gespeichert und nicht zuletzt, was in der *ratio* gedacht werden kann. Denn es gilt für die mittelalterliche ebenso wie für die antike Sinnesphysiologie die Aussage des Aristoteles: οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ (*De anima*, 431 a 16–17) – ohne Vermittlung über das innere Bild besteht für die menschliche Seele keine Möglichkeit, zur Erkenntnis ihrer Umwelt zu gelangen.²³

Ioan CULIANU hat mit Blick auf Giordano Brunos Schrift ‚De vinculis in genere‘ darauf aufmerksam gemacht, dass jene Erzeugung von Fesseln durch die Liebe das wesentliche Operationsfeld der Magie bildet. Ihre Aufgabe ist es, über den Operator *amor* Einfluss zu nehmen auf die Verbindung aller Sinneseinträge im inneren Bild und dessen Zusammensetzung nach Belieben zu beherrschen. Obwohl diese Definition der Magie als „Wissenschaft vom Imaginären“ und seiner Manipulation²⁴ sich auf ein Werk der italienischen Renaissance bezieht, lassen sich daraus Rückschlüsse auf die Rolle der Imaginationstheorie und ihrer mediengeschichtlichen Dimension im Mittelalter ziehen. Nach CULIANU ist es nämlich

unmöglich, in die Hintergründe der Renaissance des 15. Jahrhunderts einzudringen, ohne zuerst einen Blick auf die Renaissance des 12. Jahrhunderts geworfen zu haben. Denn die Theorien über den phantasmischen Eros wurden zu jener Zeit ausgearbeitet.²⁵

Das ‚Carmen Buranum‘ 62 kann dementsprechend als Beleg dafür gelesen werden, wie eine im wahrnehmungsphysiologischen Wissen der Antike fundierte *ars magica* auf die *ars poetica* des Hochmittelalters ausstrahlt.²⁶

Besonders augenfällig wird dies in Strophe VII: Der *locus amoenus*, an dem das Spiel der Venus nun loziert wird, ist kein Ort, wo sich in einer plötzlichen Wendung „physiologische Beschreibung in glücklich empfundene Erfahrung“²⁷ verwandelt. Zwar taucht zum ersten Mal mit dem „schönen Mädchen“ eine Person in der Wahrnehmungslandschaft des Liedes auf, doch bleibt diese nicht weniger Staffage als Laubbaum, Nachtigall und Rosenlager im Wiesengrund. Denn nicht um die einzelnen Objekte oder Figuren der Szene geht es hier, sondern um deren Verknüpfung mit jeder der fünf Sinnesleistungen:

- In *uirgo speciosa* (VII, v. 5) wird etymologisch der Blick vernehmbar (vgl. *spectare, speculatio, speculum*);
- *philomena canit* (VII, v. 2), der Gesang der Nachtigall, zielt auf das Gehör (*auditus*);
- das „Kosen im Grase“ (*ludere / in gramine*, VII, vv. 4f.) spricht den Tastsinn an (*tactus*);

ralis: die ‚vegetativen Kräfte‘ (Nahrungsaufnahme, Verdauung, Zeugung).“ Wilhelms Überlegungen finden sich in der Ausgabe von Jacques-Paul Migne. In: *Patrologia Latina* 180, Sp. 700–702.

²³ Vgl. hierzu die Übersetzung der *De anima*-Stelle durch Wilhelm von Moerbeke (*Numquam sine phantasmate intelligit anima*) und die an Aristoteles angelehnte Formulierung aus der ‚Summa Theologiae‘ des Thomas von Aquin (*intelligere sine conversione ad phantasmata est [...] praeter naturam [animae]*, I, qu. 89, art. 1).

²⁴ Vgl. Culianu [Anm. 20], S. 20.

²⁵ Ebd., S. 38.

²⁶ Dies wird noch deutlicher, wenn man das relevante Wissen zur Funktion der Hirnventrikel in den poetischen Lehrschriften des 12. und 13. Jahrhunderts wiederfindet, wie in der einleitend zitierten ‚Ars versificatoria‘ des Matthaeus von Vendôme oder im ‚Laborintus‘ Eberhards von Bremen, vv. 120–126, nach der Ausgabe von Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris 1924 (Neudruck Genf, Paris 1982), S. 341. Die genannten Nachweise finden sich im Kommentar Vollmanns [Anm. 1], S. 1016f. s. v. *tres cellulas*.

²⁷ Vollmann [Anm. 1], S. 1015.

- der Duft verschiedenster Kräuter (*variarum odor herbarum*, VII, v. 6) aktiviert den Geruchssinn (*olfactus*); und schließlich
- spielt die „erquickende Nahrung des Schlafes“ (*soporis alimonia*, VII, v. 8) auf den Geschmackssinn (*gustus*) an.

Damit integriert die Szene sämtliche Reizquellen an einem Ort, der keineswegs rhetorischer Gemeinplatz, sondern entschieden Schauplatz synästhetischer Verschmelzung ist. Hier konstituiert sich nicht in ausgelebter Fleischeslust, sondern in zerebraler Synthese das vollständige innere Bild, indem das erotische Band fest durch die Phantasie und deren phantasmenbildenden Apparat gezogen wird.

Insofern Strophe VII also die vollendete *ligatio*, die Bindung der Bilder isolierter Reize durch die Fessel des *amor*, ausstellt (im Unterschied zur leerlaufenden *solutio* des Traumes) und nicht etwa einen Freiluft-Koitus, visiert die abschließende Strophe auch nicht den letzten Wechsel vom „Liebesglück (Versikel 7) zu Liebesleid (Versikel 8)“²⁸ an. Der Klageruf *O in quantis / animus amantis / uariatur uacillant!* (VIII, vv. 1–3: „O wie mächtig die Seele des Liebenden von einem Extrem zum anderen wankt“) zielt weder auf die menschlich-allzumenschliche Erfahrung, dass jeder traumhaften Glückserfahrung ein (böses) Erwachen folgt, noch auf eine „weitergehende Allegorisierung“, sei es des menschlichen Lebens als solchen, sei es gar eines verborgenen Theologumenons.²⁹ Vielmehr geht es wie im gesamten ‚Carmen Buranum‘ 62 um ein konkretes Wahrnehmungs- und Deutungsmuster: um die kohärente und zugleich schwankende Gestalt einer Realität, die allein über innere Bilder und über die „bildgebenden Verfahren“ der Pneumo-Phantasmalogie erkannt und gedacht werden kann.

Auf deren Produktion mentaler Phantasmen von ungewissem epistemologischen Status bezieht sich denn auch die Erweiterung der Liquiditätsmetaphorik zur Totalität des Meerbildes. Die *uaga ratis* des von Minne Umstrickten schaukelt nun haltlos *per equora*, auf dem Ozean der Empfindungen (VIII, v. 4). Von den Stürmen der Sorgen und der Schmerzen war in Strophe III, v. 3 die Rede, um das Heilmittel des Schlafes gegen das Alltagsbewusstsein abzusetzen. Im Gegensatz dazu scheinen die *verba intensiva* der achten Strophe, *uacillare* und *fluctuare*, die Wellenbewegung des Imaginationsgeschehens zwischen *transitus* (*amoris ad soporem*) und *regressus* (*ad amorem*) insgesamt aufzugreifen. Damit wäre das Schlussbild des Liedes bei seinem eigenen epistemologischen Status angekommen: bei der bilderzeugenden Eigenbewegung seiner Medialität, die vom Herzen über das Pneuma und den inneren Sinn bis zum Seelenzustand des zweifelnd wahnenden Minnedieners (*animus amantis / uariatur uacillantis*, VIII, vv. 2f.) reicht.³⁰

²⁸ Ebd., S. 1013.

²⁹ Vgl. D. W. Robertson jr., Two poems from the ‚Carmina Burana‘. *American Benedictine Review* 27 (1976), S. 36–60, bes. S. 36–45.

³⁰ Genau dieselbe Bewegung des Wahrnehmungsapparates zeichnet das Sänger-Ich im neunten Lied Burkharts von Hohenvels nach: *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Carl von Kraus. Bd. I. Text. 2. Aufl. Durchges. von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978, S. 41 f.: *Mîn herze [animus] hât mînen sin [sensus] / wilt ze jagen ûz gesant. / der vert nâch mit mînem muote [fumus, πνεῦμα]. / vil gedenke [ratio] vert vor in* (Str. I, vv. 1–4). Das Ende des Liedes besteht in einem vom *minne*-Operator erzeugten Phantasma der *herzeliep* (*mit gedanken sîm entwerfen kan / wunneclîch in sîme sinne / herzeliep*, Str. VI, vv. 7–9), das die Stetigkeit der *triuwe* fordert, aber den *vil wilden strich* des hin- und herschwankenden *minne*-Wahns verfolgt und insofern im Phantasma der *herzeliep* den Sänger um die Bedingung für den Besitz von *herzeliep* betrügt: *von dem gewinne*

Wenn daher der gesamte pneumo-phantasmische Prozess auf der unfesten Oberfläche des Meeres ankommt und in die Haltlosigkeit des Wassers übergeht, dann dürfte es wohl kaum ein deutlicheres Gegenbild zum deftigen, völkisch barbarisierten Spektakel der Orffschen ‚Carmina Burana‘ geben, das einem angemessenen Verständnis der Texte immer noch im Wege steht. Denn gewiss gibt uns CB 62 keinen Einblick in das manifeste Treiben von Bauern, Vaganten und Scholaren im Grünen. Ganz im Gegenteil: Wendet sich der Blick vom Abschluss der Imaginationsbewegung und ihrer analogen Klammer – *sic Veneris militia* (VIII, v. 7) – wieder zurück zum Anfang des Gesanges, so sieht er den aufgehenden Mond jetzt in einem veränderten, innerlicheren Licht. Wenn die These richtig ist, dass durch die Macht des Gesanges und des begleitenden Saitenspiels Imagination im selben Zug beschrieben und angeregt, poetisch gesteigert und magisch gesteuert wird, dann verbietet es sich geradezu für den Sänger und Operator, die erotische Erfüllung über die Intensität des inneren Bildes hinauszutreiben. Für ihn gilt nämlich, was CULIANU wiederum in bezug auf Giordano Bruno für den „großen Manipulator“ herausgestellt hat:

Er muß tatsächlich dieselbe Leidenschaft sorgsam in sich entwickeln wie diejenige, die er in seinem Opfer zu erwecken gedenkt, aber er muß gleichwohl darauf achten, daß die eigenen Phantasmen nicht von ihm Besitz ergreifen, und auch darauf, nie zu der Befriedigung gelangen zu wollen, denn andernfalls löst sich die Macht der Fesseln auf.³¹

Jeder sexuelle Vollzug täte dem Minneverhältnis Abbruch, da er das imaginative Pendeln zwischen *transitus amoris ad soporem* und *regressus ad amorem*, das allein die Bildproduktion im Wahrnehmungsapparat zu binden vermag, unterbräche. Schon deswegen ist ‚Dum Diane vitrea‘ also ein geradezu keusches Lied, weil es in seiner Darstellung von Anfang bis Ende in der Sphäre der inneren Bilder verbleibt. Aus dieser Perspektive scheint es nur konsequent, dass die Sequenz seiner acht Strophen einheitlich im Zeichen des Mondlichtes und der jungfräulichen Gottheit Diana steht.

3.

Zweierlei hat meine Lektüre des ‚Carmen Buranum‘ 62 zu zeigen versucht: Erstens ging es mir darum, in der Pneumo-Phantasmalogie das Einheit stiftende Prinzip des Liedes aufzudecken. Sein leitendes poetisches Konzept ist demnach weder in einer (Vor-)Form ästhetischer Autonomie zu suchen noch in der Erfüllung oder Übertrumpfung normgebender Muster des Literarischen. Weit aus elementarer scheint es verankert zu sein in den epistemischen Grundannahmen darüber, wie Wahrnehmung physiologisch vor sich geht. Aus wachsender Distanz betrachtet, tritt an der überlieferten Gestalt des Sanges immer deutlicher hervor, wie dieser die Bedingungen seiner Möglichkeit selbst in der Leistung der Imagination, dem Prozess der inneren Verbildlichung, ansiedelt. Dadurch steht CB 62 den Werken bildproduzierender Künste des Mittelalters näher als unserem modernen, abstrakten Verständnis von „Text“; dadurch weist es zudem seine Wahrnehmbarkeit als ein Gepräge historisch und kul-

³¹ / scheiden muoz, swer triuwe nie gewan (Str. VI, vv. 9f.). Für den Hinweis auf Lied IX danke ich Manfred Eickelmann (Bochum).

³¹ Culiānu [Anm. 20], S. 155.

tuell spezifischer Deutungsmuster aus, deren Studium einer transdisziplinären Imagologie oder Bildwissenschaft (BELTING) zuarbeiten könnte.³²

Die zitierten Arbeiten Giorgio AGAMBENS, Ioan Petru CULIANUS und Michael CAMILLES stellen zweitens in diesem Zusammenhang einen Wissensschatz zur antiken und mittelalterlichen Imaginationstheorie bereit, der in der aktuellen germanistisch-mediävistischen Debatte zur mittelalterlichen „Kultur der Sichtbarkeit“ den dort vorherrschenden soziologischen Repräsentations- und Medienbegriff um den Bereich des Imaginären zu erweitern und zu präzisieren erlaubt. Damit bietet sich die Möglichkeit, (Audio-)Visualität nicht einfach nur als soziale Tatsache zu betrachten, von der mittelalterliche Texte sprechen, wenn sie sich in die Wortfelder des Sehens und Hörens begeben, oder von denen sie handeln, wenn sie sich visueller Codes wie etwa heraldischer oder vestimentärer Zeichen/Symbole und gestischer oder ritualisierter Kommunikation in beschreibenden Passagen bedienen. Denn durch die Analyse ihres kompositorischen Gefüges lässt sich darüber hinaus nachvollziehen, dass poetische Formen selbst *visio* herstellen, indem sie den Prozess der Visualisierung vor dem inneren Auge sprachlich anstoßen, lenken und manipulieren. Die dazu geeigneten Techniken entstammen den Arsenalen der *ars poetica* mit den ihr verwandten schriftgestützten Trivium-Künsten der Grammatik, Rhetorik und topischen Dialektik und der *ars magica* mit ihren besonderen Beziehungen zum Quadrivium (Geometrie und Arithmetik, Astronomie und Musik), zur Medizin und Mechanik, zur Pneumo-Phantasmalogie und Eros-Philosophie. Zusammengenommen operieren sie mit den „Immaterialitäten der Kommunikation“ und verwalten – um eine Formulierung aus Stefan Riegers Medienanthropologie aufzugreifen – die „phantasmatischen Gehalte, mit denen Medien besetzt sind oder besetzt sein können“.³³ In dieser Funktion sind sie der Steigerung oder der Minderung (*intensio – remissio*), der Lösung oder der Fesselung (*solutio – ligatio*), der Beschleunigung oder dem Aufschub (Emergenz – Latenz) von Wahrnehmungen und deren Deutungsmustern verpflichtet: seitens der Poetik wie seitens der Magie³⁴ im Namen ihres Gegenstands und Operators *ἔπος – amor –*

³² Ein Beispiel für die Disziplinen übergreifende Verknüpfung von Wahrnehmungstheorie mit einer frömmigkeitsgeschichtlichen Perspektive auf Ausbildung und Wandel religiöser und kultureller Semantiken bietet Thomas Lentens, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: Klaus Schreiner (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 179–220.

³³ Beide Zitate aus Stefan Rieger, Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt a. M. 2001, S. 26 und S. 17. Obwohl die dort untersuchten Texte aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stammen, ergeben sich über die von Rieger bestimmten medialen „Basisoperationen“ der Formalisierung und Quantifizierung erstaunliche Entsprechungen zur poetischen Bedeutung und zur schulphilosophischen Diskussion des Intensitätsbegriffes im Mittelalter. Vgl. zu letzterem Hans Jürgen Scheuer, Gegenwart und Intensität. Narrative Zeitform und implizites Realitätskonzept im ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue. In: Reto Sorg, Adrian Mettauer u. Wolfgang Proß (Hgg.), Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. München 2003, S. 123–138.

³⁴ Zur Position der *ars magica* im System der mittelalterlichen Wissensorganisation s. Frank Fürbeth, Die Stellung der *artes magicae* in den hochmittelalterlichen ‚Divisiones philosophiae‘. In: Ursula Schaefer (Hg.), *Artes* im Mittelalter. Berlin 1999, S. 249–262. Demnach nimmt in der Wissenschaftssystematik des Dominicus Gundissalinus aus der Mitte des 12. Jahrhunderts die Magie ihren Platz im Rahmen der *philosophia naturalis* neben den mechanischen Künsten ein. Es wäre vor dem Hintergrund dieser Tradition zu überlegen, ob das verbindende Konzept zwischen *ars poetica* und *ars magica* nicht in jener *intensio* bzw. *remissio formarum* bestehen könnte, die ihre weitestgehende Explikation als quantitative Behandlung von Qualitäten auf dem Feld der *artes mechanicae* erfährt. Poesie und Magie ließen sich aufgrund dieses systematischen Bezugs als Künste verstehen, die durch die Gradierung wachsender oder schrumpfender Werte Bewegungen simulieren und hervorufen

minne. Entlang dieser Linie hätte eine mediävistische Medientheorie neben der Materialität und Soziologie der überlieferten Artefakte auch deren Ausgreifen ins Mentale zu erforschen.

Abbildungsnachweis

Albrecht Dürer. Das Gesamtwerk. Sämtliche Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, Berlin 2000 (= Digitale Bibliothek; 28)

HD Dr. Hans Jürgen Scheuer

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Abteilung Germanistische Mediävistik

Universität Stuttgart

Keplerstr. 17

70174 Stuttgart

E-Mail: hans.scheuer@po.uni-stuttgart.de

können. Anders formuliert: Um die mentalen Prozesse imaginärer Vergegenwärtigung anzutreiben, bedienen sich Magie und Poesie gleichermaßen einer Mechanik der Intensivierung von Wahrnehmungen, Werten und Affekten. Zu diesem Komplex vgl. Anneliese Maier, *Das Problem der intensiven Größe (De intensione et remissione formarum)*. In: Dies., *Zwei Grundprobleme der scholastischen Naturphilosophie*. 2. Aufl. (Storia e Letteratura 37. Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik 2). Rom 1951, S. 1–109, sowie Marshall Clagett, *Richard Swineshead and late medieval physics. The intension and remission of qualities*. In: Ders., *Studies in medieval physics and mathematics (Collected Studies Series 103)*. London 1979, S. 131–161.

Wahrnehmung literarisch Ein Versuch über ‚Parzival‘ und ‚Tristan‘

HARTMUT BLEUMER

1. Ästhetische Prozesse als Zugangsmöglichkeit

Sich im Vorgang der Beteiligung selbst wahrnehmen zu können bildet ein zentrales Moment ästhetischer Erfahrung; es gewährt einen eigentümlichen Zwischenzustand: man sieht sich zu, worin man ist. Deshalb sollte man ästhetische Erfahrung nicht so ausschließlich mit dem zweckfreien Charakter der Kunst verrechnen, da sie ebenfalls eine unverkennbar praktische Bedeutung besitzt.¹

Aus diesen Worten Wolfgang ISERS lässt sich der Aufschlusswert poetischer Texte für die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten der lebensweltlichen Wahrnehmung uns schwer ableiten: Poetische Texte übersetzen Wahrnehmungs- und Deutungsmuster in Angebote zu einem ästhetischen Prozess und machen diese Muster so auf besondere Weise zugänglich. Einerseits werden in den Texten Schematismen spürbar, in deren Rahmen der Rezipient die Unbestimmtheitsstellen imaginärer Gegenstände ausfüllt und in einen semiotischen Vorgang überführt. Andererseits vermag sich der Rezipient bei diesem Imaginations-, Konstruktions- und Deutungsprozess gewissermaßen selbst zuzusehen und seine Wahrnehmungstätigkeit zu reflektieren.² Ihm ist damit eine sinnkonstituierende Aktivität zugänglich, die in der Lebenswelt verborgen bleibt, obwohl sie auch dort wirksam ist. Unter den Vorzeichen einer kulturhistorischen Fragestellung hieße das also: In der mittelalterlichen Kultur vorgängig wirksame Wahrnehmungs- und Deutungsschemata kommen in der Poesie mit ihrer Wirkung selbst zur Anschauung.

Nun lebt die Tätigkeit des Literaturwissenschaftlers zweifellos von der idealistischen Auffassung, dass literarische Texte der jeweiligen theoretischen Durchdringung der Lebenswelt immer schon voraus sind. Gleichwohl kann die Literaturwissenschaft nicht umhin, in ihrer eigenen wissenschaftlichen Praxis den Primat der Theorie gegenüber dem Gegenstand zu behaupten. Für die Frage nach den historischen Wahrnehmungs- und Imaginationsprozessen hat dies gegenwärtig die Konsequenz, dass entweder historisch über die mittelalterlichen Wahrnehmungstheorien an den Gegenständen angesetzt wird oder man versucht, die Texte unter Zuhilfenahme von Aspekten der modernen Medientheorie auszuleuchten.³ In

¹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung (Urban Taschenbücher 636)*. 4. Aufl. München 1994, S. 218.

² Zum Spannungsverhältnis der Semiotik des ästhetischen Gegenstandes und der Phänomenologie ästhetischer Erfahrung die Skizze von Eckhart Lobsien, *Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*. In: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt a. M. 1990, S. 89–114.

³ Die erste Position vertritt Joachim Bumke, *Die Blutropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach (Hermaea 94)*. Tübingen 2001, dort S. 35–45 eine prägnante Skizze zur mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie. Bumke versucht ausdrücklich nicht, „eine Brücke zu der neueren Forschung über die ‚Poetik der Visualität‘ zu schlagen, als deren Repräsentant vor allem Horst Wenzel zu nen-