

Moser, Hans, *Durch Barbarei, Arabia. Zur Klangphantasie Oswalds von Wolkenstein* (1969), in: Ulrich Müller (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein* (Darmstadt 1980), S. 165-193.

Müller, Ulrich, »Dichtung« und »Wahrheit« in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Die autobiographischen Lieder von den Reisen (Göppingen 1968).

Ders., »Lügende Dichter?« (Ovid, Jaufre, Oswald von Wolkenstein) (1969), in: Ulrich Müller (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein* (Darmstadt 1980), S. 218-240.

Okken, Lambertus, *Oswald von Wolkenstein: Lied Nr. 44. Wortschatzuntersuchung*, in: *Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973*, hrsg. im Auftrag des Südtiroler Kulturinstitutes v. Egon Kühebacher (Innsbruck 1973), S. 182-218.

Quintilianus, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Erster Teil, Buch I-VI, 3. Aufl. (Darmstadt 1995).

Ripa, Cesare, *Nova Iconologia* (Padova 1618).

Rizzolatti, Giacomo / Sinigaglia, Corrado, *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls* (Frankfurt a. M. 2008).

Rühmkorf, Peter, *agar agar – zauzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven* (Frankfurt a. M. 1985).

Schweizer, Harro, *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit* (Stuttgart 1985).

Schwob, Anton, *Oswald von Wolkenstein. Sein Leben nach den historischen Quellen* (1974/1977), in: Ulrich Müller (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein* (Darmstadt 1980), S. 342-389.

Ders., *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie* (Bozen 1989).

Ders. (Hrsg.), *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*, Bd. 2: 1420-1428, Nr. 93-177, hrsg. v. A. S. unter Mitarbeit v. Karin Kranich-Hofbauer/Ute Monika Schwob/Brigitte Spreitzer (Wien/Köln/Weimar 2001).

Wachinger, Burghart, *Herz prich rich sich. Zur lyrischen Sprache Oswalds von Wolkenstein*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, Bd. 3, 1984/85, S. 3-23.

Ders. (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein. Lieder. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch* (Stuttgart 2007).

Weinrich, Harald Lethé, *Kunst und Kritik des Vergessens* (München 1997).

Wenzel, Horst, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter* (München 1995).

Ders., *Der Schuß ins Auge. Zum Imaginationstheater mittelalterlicher Bilderhandschriften*, in: Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp (Hrsg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp* (Berlin 2007), S. 139-154.

Zumthor, Paul, *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale* (Bologna 1990).

Hans Jürgen Scheuer



Ex motu animalium: Spuren der Imagination in Schrift und Bild.

Hans Vintlers »Pluemen der Tugend« in der Handschrift Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dipauliana 877, und das Bestiar im Runkelsteiner Westpalas

Impressiones enim, quae ex motu animalium relinquuntur, dicuntur vestigia
(Thomas von Aquin, *Summa Theologica*)

I. Psychologisierung des Bestiars im Zeichen der minne

In seiner Abhandlung »Das Offene. Der Mensch und das Tier« erinnert Giorgio Agamben an eine *quaestio* aus der »Summa Theologica« des Thomas von Aquin (um 1225 – 1274).¹ Sie stellt zur Diskussion, ob Adam im Stand der Unschuld Herr über die Tiere gewesen sei. Warum bedurfte er ihrer im Paradies, da sie ihm dort in seiner vollkommenen Bedürfnislosigkeit weder tot (geschlachtet oder geopfert durch ihr Fleisch) noch lebendig (etwa durch ihre Körperkraft beim Ackerbau oder zur schnelleren Fortbewegung) von Nutzen sein konnten? Thomas' Antwort knüpft an die Szene der Adamitischen Namensgebung (Genesis 2,19f.) an. Im Akt ihrer Benennung dienten sie ihm *ad experimentalem cognitionem sumendam de naturis eorum*: zum Gewinn eines Erfahrungswissens über die Natur der *animalia*, der beseelten, selbstbewegten Lebewesen, zu denen nicht zuletzt Adam, der Mensch selbst, zählt.

Daß Thomas von Aquin die theologische Frage nach der Existenz und dem Sinn der Tiere im Paradies unter Gesichtspunkten der Erkenntnistheorie und Seelenlehre anthropologisch auflösen kann, geht auf die Erschließung der antiken Naturphilosophie seit Beginn des 13. Jahrhunderts zurück.² Noch vor Albertus Magnus wird sie zugänglich gemacht durch die Übersetzungen des Michael Scotus (um 1175 – um 1235), der sowohl »De Anima« und den zugehörigen arabischen Kommentar des Averroes als auch die zoologischen Schriften des Aristoteles ins Lateinische überträgt.³ Am Hof Friedrichs II. sorgt der spätestens seit 1220 vorliegende »Liber de animalibus« (bestehend aus der »Historia animalium« und aus den Büchern »De partibus animalium« und »De generatione animalium«) dafür, daß das Tier nicht mehr nur als Gegenstand christlicher Allegorese aus dem Buch der Schöpfung in Betracht kommt, sondern als beseeltes Lebewesen zu einem Studienobjekt eigenen Rechts wird – mit Folgen für die Reflexion des Verhältnisses zwischen animalisch-sensitiver und human-intellektiver Seele.

1 Thomas von Aquin, s. th. I q. 96 a. 1 ad 3; vgl. Agamben, *Das Offene*, S. 31-32.

2 Vgl. Köhler, *Rezeption von »De Animalibus«*.

3 Vgl. Thorndike, *Michael Scott*, bes. S. 22-31 sowie Stürner, *Friedrich II.*, S. 400-422.

Das zeigt sich nicht nur an Friedrichs ›Falkenbuch‹ (De arte venandi cum avibus); es hinterläßt auch Spuren in der lyrischen Produktion am kaiserlichen Hof. So baut Giacomo da Lentini (um 1210 – um 1260) in einige seiner Sonette Tiervergleiche ein, die zwar aus der Tradition des ›Physiologus‹ und der Bestiare schöpfen, aber von dort in den höfischen Kontext der psychologisch fundierten Minnereflexion verschoben werden.⁴ Sie erscheinen damit nicht länger auf einen Spirituallinn ausgerichtet, sondern dienen dazu, ein gesteigertes seelisches Geschehen beobachtbar zu machen. Denn die Tierbilder werden nun vor einem wahrnehmungstheoretischen Hintergrund modelliert und spiegeln analoge Bewegungen der menschlichen Seele.⁵

Deutlicher noch wird jene Tendenz bei dem von der Scuola Siciliana inspirierten toskanischen Dichter Chiaro Davanzati (2. Hälfte des 13. Jh. – 1303). Er baut den auf Seelenmotorik fokussierten Tiervergleich zur tragenden Struktur seines Werks aus, indem er ihn zu einem impliziten Minnebestiarium erweitert: Der Katalog der verschiedenen von ihm eingearbeiteten Tierarten umfaßt immerhin 27 Positionen.⁶

Auch der mittelhochdeutsche Minnesang kennt ein Beispiel erotisch-psychologischer Tierallegorese: das Lied Nr. II aus dem Corpus Burkharts von Hohenfels (urkundlich belegt zwischen 1216 und 1242), der wie Giacomo da Lentini im Umkreis des Hofes Friedrichs II. nachgewiesen werden kann.⁷ In einer Reihe von sieben Tieren (ar – valke – lërche; der wilde visch; affe; fürst der bîen; einhürne) exemplifiziert das Sänger-Ich die unterschiedlichen Intensitätsstufen der Minne zu seiner Dame: den hochfliegenden muot der erotischen Attraktion, das Ins-Netz-Gehen des Liebenden, das Hineinspiegeln der Dame ins herze, das Denken, das unablässig das Phantasma der Geliebten umschwärmt. Am Ende steht mit dem Bild der

Einhornjagd ein widersprüchliches Tableau: Es überhöht einerseits die erotische Passion ins Spirituelle – der einhürn in megede schôze (Str. V,1) bezeichnet im ›Physiologus‹ das Mysterium der Inkarnation durch den Schoß der Gottesmutter Maria. Andererseits zeigt es den Sänger erniedrigt zum Minneopfer – sît ein reine sælig wîb / Mich verderbet (Str. V,4f.) deutet die traditionelle Präfiguration der Kreuzigung Christi im Einhorntod zu einem Sinnbild des todbringenden amor hereos um.⁸

Das erotische Bestiar Burkharts von Hohenfels verdichtet im Lied, was im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts der ›Bestiaire d'amours‹ Richards de Fournival in Prosa materialreich ausfaltet und vertieft.⁹ Richard (1201 – um 1260), canonicus der Kathedrale von Amiens, Leiter der dortigen wissenschaftlichen Bibliothek, königlich approbierter Mediziner, Chirurg und Physiologe sowie Verfasser höfischer Lyrik in einer Person, nutzt die Bestiarform ebenfalls als höfisierte Seelenlehre, um – so die rahmgebende Redesituation – die bisher uneinnehmbare Zitadelle seiner Dame mit dem letzten Aufgebot (arrière ban) zu bestürmen. Wie das zu verstehen ist, führt der Prolog in Wort und Bild vor: Die Burg, wo memoria (gedinchenis)¹⁰ als Hüterin der inneren Bilder residiert, stellt den psychischen Apparat der widerspenstigen Minneherrin dar.¹¹ Prinzipiell ist ihr Inneres über zwei

4 Vgl. die Sonette Nr. 1.33 (Sî come 'l parpaglion ch'è tal natura), Nr. 1. D 2 (Lo badalisco a lo spechio lucente) und Nr. 1. D 3 (Guardando badalisco velenoso) in: Antonelli (ed.), Giacomo da Lentini, S. 507-516, 581-588 und 589-595. Die beiden letztgenannten Sonette gelten im Werkkatalog Giacomos als dubia.

5 Zu den wahrnehmungsphysiologischen Voraussetzungen der Lyrik Giacomos da Lentini vgl. Bernsen, Problematisierung lyrischen Sprechens und Zeiner, Der Blick der Liebenden. Speziell hinsichtlich der Verwendung von Tiergleichnissen (Schmetterling, Pfau, Basilisk, Phönix) in Verbindung mit dem Motiv des Feuers legt Monika Zeiner einen Konnex zwischen Minnediskurs und der Rezeption alchemistischen Wissens am sizilianischen Hof zu Beginn des 13. Jahrhunderts nahe (s. Kap. 3.3.4.1: Tiervergleiche und Erneuerungsmetaphorik, S. 128-134).

6 Vgl. Menichetti (ed.), Chiaro Davanzati, Rime, S. XLV-LXI. Darunter befinden sich eine Vierergruppe (Nr. 1) nach der Zahl der Elemente, die den Tieren als Lebensraum zugeschrieben werden (talpa – Erde, àleche – Wasser, camaleonte – Luft, salamandra – Feuer), bzw. zwei verschiedene Varianten der Proprietätenauslegung beim Löwen nach dem Vorbild des ›Physiologus‹ (Nr. 12/13).

7 Ediert ist das Lied Burkharts von Hohenfels in: von Kraus (Hrsg.), Liederdichter I, S. 33f. (mit Kommentar in Bd. II, S. 36). Eine Übersetzung findet sich in: Wachtinger (Hrsg.), Lyrik des späten Mittelalters, S. 102-105 (Text), S. 690 (Kommentar). Zur Interpretation des Liedes (ohne Berücksichtigung der mittelalterlichen Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie) vgl. Gerhardt, Burkart von Hohenfels, wo auf drei weitere Minnebestiare in mittelhochdeutscher Lied- und Exempeldichtung hingewiesen wird: Frauenlob, Minneleich III, S. 17f. (Stackmann/Bertau [Hrsg.], Frauenlob, 1. Teil, S. 352-355); Heinrich von Mügeln XV, S. 28-30 (= Nr. 393-395) u. XVI, 10-12 (= Nr. 381-383 in Stackmann [Hrsg.], Kleinere Dichtungen Heinrichs von Mügeln I, 2, S. 464-468 u. 480-483); Hans Folz, Nr. 31: ›Der Traum‹ (Fischer [Hrsg.], Hans Folz. Reimpaarsprüche, S. 262-270).

8 Zum Einhorn vgl. Einhorn, *Spiritualis unicornis* und Hagenmaier, *Das Einhorn*. Die Minneallegorese des Einhorns ist, für sich genommen, nicht auf die Rezeption der Aristotelischen Psychologie angewiesen: zum einen, weil über die Kommentierung der Schriften etwa des Boethius und des Martianus Capella die Kenntnisse der antiken Wahrnehmungsphysiologie – mindestens im monastischen Wissen – stets präsent blieben; zum anderen, weil der ›Physiologus‹ selbst das Einhorn mit der Frage der sensualitas in Verbindung bringt. So heißt es im ›Althochdeutschen Physiologus‹ zur unfaßbaren Schnelligkeit des Einhorns: Also demo einhurnin niman geuolgen nemag, so nemag ouh nehein man uernemin daz gerune unsiris trotinis, noh nemahta uone nehenigemo menislichemo ougin geseuin uuerdin, er er uon der magede libe mensesgen lihhamin fine, dar er unsiht mite losta. (zit. nach Maurer [Hrsg.], *Der altdeutsche Physiologus*, S. 92) – »Wie dem Einhorn niemand zu folgen vermag, so kann auch kein Mensch das Geheimnis unseres Herrn vernehmen noch konnte er von einem menschlichen Auge gesehen werden, bevor er durch den Leib der Jungfrau menschliche Gestalt annahm, womit er uns erlöste« (eigene Übers.). Das Mysterium der Inkarnation wird hier spezifiziert als Mysterium der Visibilisierung Gottes exklusiv für das menschliche Auge (damit der Teufel den Gottessohn nicht wahrnehmen und verfolgen kann). Daß es die Sinnlichkeit ist, die in Gestalt der reinen Jungfrau das Einhorn lockt, fängt und bis in den Tod festhält, gehört insofern zur »Grundausstattung« dieses besonderen Tierbildes. Als politisch-theologisches Symbol wird es schon in der Candacia-Episode des ›Straßburger Alexander‹ (um 1170) mit Wahrnehmungsphysiologie und heroisch-herrscherlicher Minne in Verbindung gebracht. Vgl. Scheuer, *Cerebrale Räume*, bes. S. 20-31. Ein frühes altfranzösisches Beispiel für die Übertragung des ›Physiologus‹-Wissens von Einhornjagd und -tod in den Minnekontext bietet ein Lied des Trouvères Thibaut de Champagne (1201 – 1253): Ausi comme umicorne sui / qui s'esbahist en regardant / quant la pucele va mirant. / Tant est liee de son ennui, / pasmee chiet en son giron; / lors l'ocit on en traïson. / Et moi ont mort d'autel semblant / Amors ei ma dame, por voir: / mon cuer ont, n'en puis point avoir. – »I am like the unicorn, / Struck with awe / When he gazes upon the maiden. / He is so joyful in his torment / That, fainting, he falls into her lap; / Then he is murdered in betrayal. / And, likewise, they have put me to death, / I Love and my lady, indeed: / They have my heart; I cannot have it back again«; Text und Übersetzung zit. nach Brahney (ed.), *Thibaut de Champagne*, S. 102-105 (Nr. 25).

9 Die ältere Forschung zu Richard de Fournival, die den Konnex von höfischer Liebes- und Seelenlehre nicht berücksichtigte, ging dagegen – ästhetisch wertend – von einer Trivialisierung und Ironisierung des Minnesujets aus; so John Holmberg: »Diese verwendung der physiologussymbole ist originell, aber auffällig skrupellos. [...] Hier versagt unbestreitbar mit der pietät auch der geschmack des verfassers.« (Holmberg [Hrsg.], *Mittelniederfränkische Übertragung*, S. 132). Nach dieser Parallelausgabe zitiere ich im Folgenden.

10 Holmberg, *Mittelniederfränkische Übertragung*, S. 166/167.

11 Daß die Kenntnis der antiken Phantasmenlehre bei Richard vorauszusetzen ist, zeigt ein Blick in

Wege zugänglich: Dank des Seh- und Gehörsinns kann das Sprecher-Ich sich ihr über *painture et parole (varwe inde worte)*¹² nähern, nachdem alle lyrischen Werbungsversuche gescheitert sind. Statt mit Gesang geht es zum medial forcierten Angriff über mittels *pictura* und *littera*, Bild (als Schriftbild/Miniatur) und Buchstabe (als laut gelesener Schrift) in der Einheit des Buches. Auf diese Weise möchte es seine *smerten van der minnen*¹³ in die Seele der Dame schleusen und sich so tief darin einprägen, daß die derart eingepflanzte Erregungs- und Erinnerungsspur (*trace del amour*)¹⁴ auf die primäre, durch Liebe ausgelöste Seelenbewegung des Ich zurückverfolgt, in der Imagination der Dame aktualisiert und ihr so verlebendigt mitgeteilt werden kann. Ziel ist – mit anderen Worten – die Kommunikation und Reanimation von Minne mit Hilfe des illuminierten Codex.¹⁵

Der hier skizzierte Diskurs, der am Beispiel der Tiere und ihrer besonderen Eigenschaften Bilder einer experimentellen Seelenkunde unter dem Einfluß der Minne entwirft und vermittelt, gilt trotz der starken Rezeption, die der »Bestiaire d'amours« im 13.-15. Jahrhundert in Frankreich und Italien erfährt, im deutschen Sprachraum als marginal. Außer der zitierten mittelniederfränkischen Übersetzung scheint er dort keine weiteren direkten und kaum indirekte Lektürezeugnisse hervorgebracht zu haben.¹⁶

den von ihm verfaßten Bibliothekskatalog, die »Biblionomia« (Mitte des 13. Jh.). Dort sind unter der Rubrik der *tabula sexta areole philosophice, libros physicos et metaphysicos continens* sämtliche zu seiner Zeit bekannten naturphilosophischen Aristoteles-Schriften vertreten: vom »Liber animalium« über »De anima« bis zu den imaginationstheoretisch wichtigen *Libelli de sensibus et sensibilibus, de memoria et reminiscencia, de sompno et vigilia* (vgl. de Vleeschauwer [ed.], *Biblionomia*, S. 528f.).

¹² Holmberg, *Mittelniederfränkische Übertragung*, S. 168/169.

¹³ Wie bei Burkhart von Hohenfels markiert auch bei Richard de Fournival das Einhorn die letzte Stufe der Penetration des Wahrnehmungsapparates durch Minne: Nach der schulmäßig beschriebenen Initialzündung der Liebe durch Blickkontakt (symbolisiert durch den Löwen, der nur denjenigen angreife, der ihm direkt in die Augen schaue) nimmt die Überwältigung der inneren Sinne und der Urteilskraft durch Sehen und Hören ihren Lauf, bis als dritter Sinn der Geruchssinn den Liebenden wie das Einhorn erst in den Schoß der Jungfrau, dann in den tödlichen Schlaf lockt, so daß die Jäger zuschlagen können. Dem Tod des Einhorns entspricht hier der völlige Kontrollverlust des Sprecher-Ichs über seine Hirnfunktionen im Schlaf der eigenen ratio.

¹⁴ Holmberg, *Mittelniederfränkische Übertragung*, S. 168/169f.

¹⁵ Vgl. zu dieser medienpoetischen Pointe: Huot, *From Song to Book*, S. 135-173 (Chap. 5: »The Audiovisual Poetics of Lyrical Prose: Li Bestiaire d'amours and Its Reception«). Zur Bedeutung der Sinneswahrnehmung im »Bestiaire d'amours« vgl. Sears, *Sensory Perception*, S. 17-39 sowie Beer, *Beasts of Love*. Richard de Fournival allegorisiert an einer Stelle (Holmberg, *Mittelniederfränkische Übertragung*, S. 190f.) die äußeren Sinne am Beispiel von fünf Tieren, die alle anderen, besonders aber den Menschen, in je einer Sinnesleistung übertreffen: *lins* (ein kleen wärm, eigentlich aber *lunx/lynx*, Luchs: Gesicht) – *taupe* (Maulwurf: Gehör) – *voltoirs* (Geier: Geruch) – *singes* (Affe: Geschmack) – *araigne* (Spinne: Tastsinn). Die Zuordnung geht auf den »Liber de natura rerum« (um 1241) des Dominikaners Thomas von Cantimpré zurück: *Homo in quinque sensibus superatur a multis: aquile et lince clarius cernunt, vultures sagacius odorantur, simia subtilius gustat, aranea citius tangit; liquidius audit talpe vel aper salvaticus* (Lib. nat. rer. 4,1,190-192, zit. nach: Boese [Hrsg.], *Thomas Cantimpratensis*, S. 106). Eine Übernahme jenes Schemas der *sensus animales* findet sich in der profanen Wandmalerei des frühen 14. Jahrhunderts wieder: in der Sinnallegorie des Konstanzer Hauses »Zur Kunkel«. Dort werden die Sinnesorgane einer thronenden Königsfigur mit Luchs, Affe, Spinne, Geier und Eber verbunden (vgl. Wunderlich, *Weibsbilder*, S. 42-47). Eine umfangreiche, aus Quellen des 12. – 16. Jahrhunderts kompilierte Liste von Tieren in Korrelation mit den fünf Sinnen des Menschen bietet Pastoureau, *Bestiaire des cinq sens*, S. 145.

¹⁶ Vgl. Rheinheimer, *Minnereden*, S. 26f. u. 74f. Die Handschrift, in der die Übersetzung des Minnebestiars neben dem »Moralium dogma philosophorum« des Guillaume de Conches und einer

Und doch ist es, als würde der Besucher der »Bilderburg« Runkelstein bei Bozen, die um 1385 die Brüder Nikolaus und Franz Vintler erwarben, umbauen und ausmalen ließen, den Wirkungen jenes hochmittelalterlichen Wissens- und Vorstellungszusammenhangs begegnen, wenn er den Westpalas der Anlage betritt. In der sogenannten Badestube, dem zentralen Raum jenes Burgtraktes, dessen Wandmalereien den Imaginationsprozeß allegorisieren,¹⁷ empfangen den Gast schon vor dem Eintritt in die Kammer Terraverde-Darstellungen von Elefant und Löwe, Einhorn und Panther, Hirsch und Reh im Rankenwerk des »Wappensaals«, das an dessen Südwand die Tür zur *kemenate* umgibt.¹⁸ Sie sind dort ornamental in Medaillons eingebunden, starr und formelhaft wie Embleme im Visierfeld eines Wappenschildes. In der Stube erwarten den Betrachter dann animierte Figuren:

1. an den gegenüberliegenden Seitenwänden je eine Reihe adliger Frauen und Männer (deren Kleidung nicht realisiert ist, die aber sicherlich die gegengeschlechtlichen Entsprechungen zu den Damen darstellen sollten),
2. an der Türseite (Nordwand) eine weitere Gruppe männlicher Gestalten, versammelt um das von zwei Figuren gehaltene Vintlersche Wappen, und
3. an der dem Eintretenden zuerst in den Blick fallenden Südwand eine merkwürdige Reihe von zehn paarweise einander zugewandten Tieren, von links nach rechts: Bär und Löwe, Eber und Hirsch, Leopard¹⁹ und Affe, Kamel und Steingeiß, Fuchs und Einhorn (Abb. 1). Wie die Menschenfiguren der drei anderen Wände erscheinen auch sie in einer Bewegung begriffen, durch die sie sich aus Zellen hinter einem Vorhang lösen, um über die Grenze ihrer Pikturalität hinweg in den Raum hineinzusteigen und dort *corporaliter* in die Gegenwart des Betrachters einzutreten. Wie es scheint, balancieren sie in solcher Absicht schon auf der gemalten Vorhangstange.

Was die agierenden Tierbilder im Ensemble der menschlichen Figuren zu suchen haben, ist eine bisher nicht befriedigend geklärte Frage. Die Bemerkung im Runkelstein-Katalog, die Tierdarstellungen bezögen sich auf Arten, die sich in der Gegend jagen ließen,²⁰ trifft bestenfalls auf die Jagdszenen des Turniersaals zu. Sie stößt bei den exotischen Tierarten der Badestube an eine natürliche,

Sentenzensammlung erscheint, befindet sich in Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek IV, 369. Sie enthält 58 Miniaturen zu Richards Prosa und belegt damit, daß die Formel *varwe inde worte* sich auf die untrennbare Einheit von Bild und Text bezieht.

¹⁷ Zur Verdopplung und Spiegelung des Imaginationsprozesses in den Wandmalereien des Westpalas, besonders der »Badestube« vgl. den Beitrag von Reich, *Runkelstein*, in diesem Band.

¹⁸ Vgl. die Abbildungen 28-33 zum Aufsatz von Domanski/Krenn, *Wandmalereien im Westpalas*.

¹⁹ Domanski/Krenn, *Wandmalereien im Westpalas*, identifizieren im Abbildungsteil des Runkelstein-Katalogs (S. 72, Abb. 71) das Tier als Löwin, wohl weil es wie eine verkleinerte Version des Löwen (ebd., Abb. 68) aussieht. Als eine solche beschreibt Bartholomaeus Anglicus in seiner Enzyklopädie »De proprietatibus rerum«, XVIII,65, den Leopard, ein Bastardwesen, hervorgegangen aus der Verbindung eines *pardus* und einer Löwin, deren kleinerer Statur sein Körper entspreche, während seine Kopfform der des *Parders* gleiche (B. A., *De proprietatibus*, S. 1085). Beide vom Löwen abweichenden Merkmale sind in der Wandmalerei deutlich wiedergegeben.

²⁰ Vgl. Domanski/Krenn, *Wandmalereien im Westpalas*, S. 70.

im Falle des Einhornes an eine Sinnngrenze. Beide Grenzen aber dürfen nicht mit dem summarischen Hinweis auf eine Vorliebe für das Fremde und Präziöse übergangen werden. Sie legen vielmehr, gerade wenn es sich um Tiere handelt, die gejagt oder gefangen (sprich: als Bilder begriffen und erinnert) werden sollen, ein allegorisches Verständnis nahe. Dessen Referenzrahmen, so lautet meine These, bilden die adlige Minnelehre und ihr Fundament, die antike Physiologie und Psychologie der Phantasmen, in einer historisch besonderen Ausprägung. Sie läßt sich, wie ich im folgenden rekonstruieren möchte, auf italienische Quellen, in letzter Instanz auf Thomas von Aquin und seine Lehre von den *passiones* der menschlichen Seele zurückführen.

II. Das Runkelsteiner Bestiar und die Illuminationen in der Innsbrucker Handschrift der »Pluemen der Tugent«

Eine Lücke von rund 150 Jahren klafft zwischen der skizzierten hochmittelalterlichen Ausdifferenzierung des Typus »Minnebestiar« und den Tierdarstellungen im Westpalas von Runkelstein. Gibt es verbindende Glieder, die plausibilisieren könnten, daß beide Phänomene miteinander zusammenhängen, und die womöglich helfen, Funktion und Signifikanz der Wandmalereien genauer zu bestimmen? Unter der in Südtirol entstandenen Literatur des Spätmittelalters findet sich ein Werk, das möglicherweise das *missing link* zu den gesuchten Quellen, Wissens- und Gebrauchskontexten liefert: Hans Vintlers »Pluemen der Tugent«, eine Lehrdichtung von mehr als 10.000 Versen, entstanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts in zeitlicher, vielleicht sogar räumlicher Nähe zur Burg und ihrer pikturalen Ausgestaltung.

Der Verfasser des Werks, genauer gesagt: sein Übersetzer und Kompilator, ist ein Neffe der Herren von Runkelstein, ein Mann, der es in den Fußstapfen seiner Verwandten zum Pfleger des Gerichts in Bozen, zum Amtmann an der Etsch (1416), schließlich zum Gesandten in Venedig (1417) brachte²¹ und dessen literarische Interessen sicherlich von der Bibliothek und den Kontakten der Vintler profitierten. So hat man sich – im 19. Jahrhundert leichtmütiger als heute – vorgestellt, daß Hans Vintler in der Runkelsteiner Familienbibliothek ein Exemplar seiner Hauptquelle, des »Fiore di virtù« Fra Tommaso Gozzadinis, eines Dominikaners aus Bologna,²² vorgefunden und sie zu einer neuen Summe verbunden habe, indem er sie um die (wohl mitüberlieferte) »Ars loquendi et tacendi« des Albertano da Brescia und zwei eigene Anhänge (eine Aberglaubensliste²³ und

21 Vgl. Müller, Vintler.

22 Ich zitiere nach der Ausgabe: Gelli, *Fiore*. Zur Überlieferung und zum literaturgeschichtlichen Ort des Textes vgl. Chitima, *Fiore* sowie Jacobs, »*Fiore di virtù*«. Zur Geschichte der Verfasserfrage vgl. Solbach, *Lehrdichtung*, S. 93-95.

23 Vgl. Schweitzer, »Aberglaubensliste«.

ein Torheiten-Kapitel) erweiterte. Nach den Angaben im Epilog schloß der Autor seine Arbeit am 10. Juni 1411 ab:

*Do man tausent jar zalt
Von gotes gepurde sicher zwar
Und vierhundert und aindlif jar,
zehen tag in dem Junius,
quarta die Idus,
in dem zaichen Aquario,
da ward das puech volpracht also.
(V. 10164-10170)²⁴*

Das älteste erhaltene Manuskript der »Pluemen« reicht dicht an das genannte Datum heran und scheint in einer konkreten Verbindung zu Runkelstein zu stehen, auch wenn der Bezug vermittelter sein dürfte, als die gedachte Schreibszenen es suggeriert. Immerhin befand sich der heute im Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrte Codex (F) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die längste Zeit über im Familienbesitz.²⁵

Dabei ist es für die folgenden Überlegungen irrelevant, ob das Lehrgedicht tatsächlich in irgendeiner Kammer der Bilderburg entstanden ist oder ob Hans Vintler den Innsbrucker Codex jemals in Händen hielt.²⁶ Wichtig ist dagegen,

- daß zum einen sein reiches, aus mehr als 120 kolorierten Federzeichnungen bestehendes Bildprogramm immer wieder in Verbindung mit den Terraverde-Malereien der Burg gebracht worden ist und
- daß zum anderen den »Pluemen der Tugent« als Kerntext ein moralisierendes Bestiar zugrundeliegt. Denn Gozzadinis »Fiore« ordnet Tugend- und Lasterpaare jeweils so an, daß jede »Tugend und jedes Laster [...] nicht nur begrifflich definiert, sondern [...] stets auch durch ein Tiergleichnis illustriert«²⁷ werden – und zwar wie im Fall des »Bestiaire d'amours« sowohl durch *parole* als auch durch *painture*.

So kann das Zusammenspiel zwischen den Miniaturen des Codex F und den psychologischen Implikationen der Tugendlehre das theoretische Modell für den Zusammenhang von Bestiar und Runkelsteiner Tierdarstellungen liefern. Denn hier wie dort geht es um die Möglichkeit, aus dem, was sich an der Physis der

24 Hier wie im Folgenden zitiert nach: von Zingerle, *Pluemen der Tugent*.

25 Vgl. ebd., S. XIII, wo von Zingerle davon spricht, daß »diese Handschrift bis gegen die dreissiger Jahre dieses [sc. des 19.] Jahrhunderts im Besitze der Vintler« gewesen sei.

26 Das dürfte schwerlich der Fall gewesen sein. Ein Autograph gar, wie noch 1969 Hella Frühmorgen-Voss meinte (vgl. ebd. *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*, S. 39, Anm. 83), ist er gewiß nicht. Denn als einzige unter den 7 Überlieferungszeugen enthält F die – wie auch immer motivierte – falsche Zuschreibung des Textes an einen »Chunrat Vintler«. Zur Überlieferung vgl. Bodemann, *Blumen der Tugend*.

27 Bodemann, *Blumen der Tugend*, S. 328.

Tiere und deren Beweglichkeit beobachten läßt, auf die Regungen der Seele, ihre Passionen und Affekte, zu schließen. Umgekehrt erlaubt der Blick auf die Wandmalereien, die Imaginationstheorie, die solcher Analogisierung zugrundeliegt und von Gozzadini und Vintler ausführlich reflektiert wird, einer Bildpolitik zuzuordnen, mit deren Hilfe das ehrgeizige Südtiroler Geschlecht seinen Anspruch untermauerte, am sozialen, durch Praktiken der Selbstimagination gestützten Konsens des Adels teilzuhaben.

Wenden wir uns zunächst den »Pluemen der Tugent« zu: Wie ist Hans Vintlers Lehrdichtung aufgebaut und wie nimmt die Disposition seines Werks Rücksicht auf die Imaginationenprozesse der Leser, wenn man nach dem Muster des »Bestiaire d'amours« *varwe inde worte* als unverzichtbare und gleichberechtigte Bausteine des Codex und seiner Lesbarkeit betrachtet?

Als Nachdichter des »Fiore di virtù« hatte Hans Vintler drei alles andere als triviale Aufgaben zu bewältigen:

- Zunächst galt es, den Traktat des Bologneser Dominikaners aus italienischer Prosa in deutsche Reimpaarverse zu übertragen, d. h. ihn nach mittelalterlicher Auffassung durch Versifikation kompendiöser, einprägsamer und prägnanter zu gestalten.
- Damit verband sich zweitens der Anspruch, für die didaktische Intention der Vorlage eine passende Terminologie zu finden. Denn Gozzadinis *ghirlanda di virtudi e di costumi*, sein Blumenkranz der Tugend und Sitte, bietet keineswegs eine nur lose Zusammenstellung moralischer Exempel. Vielmehr läßt ihr Autor sich leiten von der Tugendlehre, die Thomas von Aquin in seiner »Summa Theologica« entwickelte.²⁸ Das aber setzt eine elaborierte psychologische Begrifflichkeit voraus, die Vintler für seine Übersetzung ins Deutsche erst zu entwickeln hatte.
- Drittens hatte es Vintler sich selbst zum Ziel gesetzt, seinem Namen Ehre zu machen, indem er als Finder neuer Beispiele die Blütenlese um weitere historische Exempel, gelegentlich auch um eigene Gebete und Exkurse vermehrte: *also han ich Hans Vintler / die red geklaubt aus manigen puechen / und die ich alle muest durchsuechen, / ee das ich die red pracht zu ainer summ (V. 122-125).*

Von einer *summa* kann er deswegen sprechen, weil den »Pluemen der Tugent« ein systematisches Gliederungsprinzip zugrundeliegt. Zwar handelt es sich nicht wie bei Thomas um ein Quaestionen-Schema, das kapitelweise über die *articuli* kontrovers zusammengestellter Autoritätenzitate zu einer *responsio* führt. Dem Kompilator geht es nicht um widerstreitende Lehrmeinungen und deren dialektische Abwägung. Doch präsentiert Vintler, Gozzadinis Vorlage folgend, sein Ma-

²⁸ Zu den Quellen des »Fiore di virtù« vgl. Corti, *Le fonti*. Vgl. zusätzlich die auf Corti beruhende Quellenzusammenstellung bei Schweitzer, *Tugend und Laster*, S. 32-51 und bei dems., *Rezeption der Summa theologiae*.

terial so, daß er jedem einzelnen Begriff des Tugendkatalogs ein viergliedriges Kapitel widmet, eingeteilt in eine Definition, einen Tiervergleich, eine Sammlung von Sprüchen ethischer Autoritäten und (mindestens) ein historisches Exempel. Dabei vermehrt die deutsche Bearbeitung zwar die letzten beiden Abschnitte zum Teil erheblich,²⁹ amplifiziert jedoch nie das vorgegebene Tierbeispiel,³⁰ das folglich zusammen mit dem zugehörigen Tierbild den Nukleus eines jeden Kapitels bildet. Alle 34 sind, wie oben bereits erwähnt, paarweise angeordnet, so daß die tugenden und untugenden sich konträr aufeinander beziehen (nach dem Muster: Von der Lieb Karitas vs. Von dem Neid; Von der Freude vs. Von der Traurickait; Von dem Frid vs. Von dem Zorn etc.). Sie nehmen damit eine Grundunterscheidung des Aquinaten zwischen den *passiones concupiscibiles* und den *passiones irascibiles* auf.³¹ Eingerahmt werden die 17 Gegensatzpaare von den beiden Leitbegriffen *lieb (amore in generale)* und *mässichait (moderanza)*.

Die von mir vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Tugendliste und Rahmen weicht vom herkömmlichen Gliederungsversuch der Forschung ab, der Gozzadinis Unterscheidung von *amore in generale* und *amore d'iddio* (*charitas* als Gegenbegriff zu *invidia* - Neid) nicht berücksichtigt, die *moderanza* aber einreicht und als 18. Tugend auf dem 35. Listenplatz zählt. Als einzige bliebe sie dann ohne Gegenbegriff – ein formaler und gedanklicher Bruch, der darauf hinweist, daß es sich bei der *moderanza* eben nicht um eine weitere Tugend (*virtus*) handelt, sondern – wie der initiale Impuls der Liebe – um eine Kraft (*vis*). Sie wirkt regulativ auf das innere Geschehen ein, das die in der Seele angelegten und durch *minne* aufgeregten *passiones* allererst zu *tugenden* oder *untugenden* ausformt.

Die Amplifizierbarkeit der Spruch- und Exempelabschnitte weist auf den Zweck der Feingliederung hin: Sie richtet *Topoi* ein, Fundorte, an denen das gesammelte Material zum Weitergebrauch (etwa im Predigtkontext) parat liegt, aufgesucht und ergänzt werden kann. Die unberührt bleibende Verklammerung von Definition und Tiervergleich dagegen macht die eigentliche Tugendlehre aus. Für die ihr innewohnende Psychologie ist die mediale Einheit von geschriebener und gemalter Tierallegorie konstitutiv. Wie genau stellt sich diese Einheit in der Überlieferung der »Pluemen« dar und speziell im Codex F?

Daß die »Pluemen der Tugent« illuminiert werden, gehört nach dem Vorbild des

²⁹ Zur den Spruchformen bei Vintler vgl. de Felip-Jaud, *Sprichwörter und dies.*, *Wer do ze palde lauft*.

³⁰ Allerdings kommt es zu Abweichungen: So fehlen gegenüber dem »Fiore« zwei Tiersimilitudines im zweiten und fünfzehnten Paar (*gallo* für Freude und *falcone* für Hoffart); außerdem ist im vierzehnten Paar das Einhorn durch Otter und Fuchs ersetzt (V. 5250-5275). Über den Grund für diese Substitution läßt sich nur spekulieren. Vielleicht hat sich Vintler durch die Verknüpfung just des Einhorns mit der Untugend, der *intemperantia*, irritieren lassen. Dessen *unmässichait* hängt, wie im »Bestiaire d'amours« ausgeführt, mit der einseitigen Reizung eines äußeren Sinnes zusammen: Das Einhorn läßt sich durch den süßen Geruch eines Mädchens vollständig betören, so daß es von den listigen Jägern eingefangen und getötet werden kann. Vintlers Otter wird ebenfalls ein Opfer lockenden Geruchs. Es ist allerdings – eindeutig peiorativ – der Aasgeruch, der den Fuchs auf die im Übermaß gehorteten Wintervorräte aufmerksam macht und ihn dazu bringt, den Otter zu hintergehen.

³¹ Vgl. Thomas von Aquin, S. th. I-II q. 26 pr., *passim*.

»Fiore di virtù« zum Konzept des Werks: Von den sieben Überlieferungszeugen des deutschen Textes (sechs Handschriften und einem Druck) sind fünf illustriert, eine ist zur Illustration vorgesehen und nur eine weitere Innsbrucker Handschrift (Universitätsbibliothek, Cod. 961) ohne Zeichnungen, die dann freilich auch nur Exzerpte aus den Exempeln enthält. Während im »Fiore« ein Grundstock von 35 Tier-Miniaturen den Prosatext als Bestiar präsentiert,³² gibt die Überlieferung der »Pluemen« solche Beschränkung zugunsten einer Bearbeitungstendenz auf, die Ulrike Bodemann auf die folgende Formel gebracht hat: »Der Text verliert [...] seinen Bestiarieneigenen Charakter und wird zur Exempelsammlung.«³³ Entsprechend können Illustrationen nun jedem Gliederungspunkt eines Kapitels (außer der abstrakten Definition) zugeordnet werden.

Der Innsbrucker Codex F enthält für dieses erweiterte Programm ursprünglich insgesamt 130, heute durch Blattverluste noch 121, Zeichnungen. Wenn irgend möglich, findet dabei jedes Bild seinen Platz im Schriftspiegel vor dem Abschnitt, auf den es sich bezieht. Es illustriert also nicht marginal oder nachträglich ein Thema, sondern führt in einen Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß ein, der von Bild und Text in gleichem Maße gestützt wird. Dazu trägt nicht zuletzt die auffällige Kolorierung bei. Sie setzt den Codex F von allen anderen Handschriften der »Pluemen« durch ein entschieden reduziertes Farbenspektrum ab:

Drei der Bilderhandschriften enthalten die für die volkssprachliche Handschriftenillustration obligatorischen mehrfarbig kolorierten Federzeichnungen. Nur die Miniaturen des vermutlich in Tirol entstandenen Kodex des Innsbrucker Landesmuseums scheren aus diesem Modell aus und beschränken ihre Palette auf unterschiedliche, mit wenig Gelb, Rot, Braun, Blau und Deckweiß gehöhte Grüntöne, so daß ein Farbeindruck entsteht, der an die Terra verde der Wandmalerei erinnert. Dies hat zu der Vermutung geführt, die Illustrationen der Innsbrucker Handschrift könnten mit den in dieser Technik ausgeführten Fresken des Runkelsteiner Sommerhauses – »Tristan«, »Wigalois«, Kaisermedaillons und Freie Künste – in Verbindung stehen. Stilvergleiche stehen jedoch noch aus und werden vor allem wegen der Maximilianschen Übermalungen auch problematisch sein.³⁴

Auch wenn ein genetischer Zusammenhang zwischen den Terraverde-Malereien auf Runkelstein und den Miniaturen der Ferdinandeumshandschrift nicht bewiesen werden kann, dürfte dennoch im Darstellungsmodus eine funktionale Gemeinsamkeit liegen. Ihre Spur führt über die Struktur der Zeichnungen zu einem möglichen Aufschluß über die Wirkung der Grüntönung auf das Imaginationsgeschehen der Lektüre. Wie in den Terraverde-Malereien des Runkelsteiner Sommerhauses erlaubt jene Grundierung, den Modus der Phantasmengese mit abzubilden. Indem »der dominierende Grünton des Malgrundes bis auf angedeu-

32 Vgl. Lehmann-Brockhaus, Tierdarstellungen.

33 Bodemann, Blumen der Tugend, S. 330.

34 Ott, Horizont der Vintler, S. 329.

tetes Inkarnat und wenige, umso markantere Rotmarkierungen jede Colorierung löscht und [...] die Konturierung zugleich durch Weißüberhöhung hervorgehoben wird, löst sich das Bild von seinem Grund.«³⁵ Es stellt so zusätzlich zum abgebildeten Sujet sein Wesen als hauchfeine pneumatische Materie aus, die innerhalb der Seele und des mit ihr verbundenen cerebralen Wahrnehmungsapparats zu beweglichen Phantasmen geformt wird.

An drei Beispielen möchte ich für den Innsbrucker Codex vorführen, wie die *pictura* in ähnlicher Weise die bildnerische Formung der Imagination anleitet:

1. Paradigmatisch für die Bildauffassung der Handschrift F ist das ursprünglich erste, heute – aufgrund falscher Einbindung – fünfte Blatt der »Pluemen« (Abb. 2): Pagina 5^r zeigt in fein ausgearbeiteter Detailliertheit eine Blumenwiese, die den Blick des Lesers auf sich zieht und ihn zusammen mit den folgenden Prologversen empfängt:

Ich han getan recht als ain man, / der do cham auf ainen plan, / da er vant pluemen manigerlai, / als sie bringen mag der mai, / und der die pluemen aller pluemen nimpt, / ain kränzlein macht, das im gezimt. / davon will ich, das mein werk das clain / haiz »die pluemen der tugent« rain. (V. 1-8)

Das Sujet ist damit sprachlich wie bildlich klar festgelegt: Die Blumen (oder *fiori*) des Buchtitels fügen sich unter der Hand des Kompilators zu einem kränzlein (oder einer Ghirlande). Sie greifen in dieser Form die verblaßte Metapher eines verbreiteten Texttyps mittelalterlicher Wissensorganisation auf: den Terminus »Florilegium«. Er bezeichnet eine Sammlung »signifikanter Textstellen zum Zwecke des Überblicks oder der Wiederverwendung«,³⁶ eine »Blütenlese« exemplarischer Denkformen, die einerseits von einer enzyklopädischen Intention auf Totalität getragen wird, andererseits aber die einzelnen Blütenfarben in ihrer Diversität und Distinktion nebeneinander bestehen läßt.³⁷

Freilich erschöpft sich die Funktion der Miniatur nicht im Illustrieren eines Sprachbildes, das auf diesem Weg lediglich auf seinen »buchstäblichen Sinn«³⁸ zurückgeführt würde. Die pikturale Umsetzung der Text-Metapher erneuert und intensiviert ganz im Gegenteil deren tieferen bildlichen Sinn: Erst dadurch eröffnet sich dem Betrachter ein umfassender Spielraum der Imagination. Maltechnisch beruht der Bildeindruck – wie in allen Illustrationen des Codex F – auf einer klaren Unterscheidung zwischen dem grün lavierten Hin-

35 Vgl. Reich, Runkelstein, S. 57-73.

36 Grubmüller, Florilegium, S. 606.

37 Gozzadini spricht in seinem Prolog von der *discrezione di coloro* (Gelli, Fiore, S. 9).

38 Vgl. Schweitzer, Tugend und Laster, S. 227: Das Titelbild »setzt die titelstiftende Allegorie des Werkes (V. 1ff.: der plan mit den plumen [...]) in eine Miniatur um, die sorgfältig gezeichnete blaue und rote Blumen mit feingezackten Blättern inmitten grüner und gelber Grashalme zeigt. Die Tugenden sind also im buchstäblichen Sinn als Blumen dargestellt«.

tergrund und den sich deutlich davon abhebenden, deckend aufgetragenen Grün- und anderen Farbtönen des Vordergrunds. Sie setzen sich derart von der Lasur ab, daß sie als Figuren hervor-, ja in den ersten Zeichnungen der Handschrift aus dem inneren Bildfeld des Doppelrahmens sogar heraustreten. Der opake grüne plan mit seinen plumen bildet dadurch eine exponierte Präsentationsfläche. Auf ihr materialisiert sich die Vielfalt der Tugenden in blau-, purpur- und weißblühenden Phantasmen. Das diaphane Grün des Hintergrunds hingegen fungiert als eine Art monochromer Bildmatrix. Sie entläßt die *imagines* der Blumen aus sich und stellt so deren Materialisierung vor Augen, wie der Schild die Farbgeometrien und Embleme eines Wappens ausstellt.³⁹ Weil sich auch alle weiteren Illuminationen vor einem solchen Hintergrund zeigen, könnte man sagen, der unwandelbare Grundton repräsentiere die Folie, auf der sich bildet, was durch die Bewegung der so angestoßenen Lektüre-Phantasmen seine Spuren im Wahrnehmungsapparat des Lesers hinterlassen soll.

Für ein solches Ablösen der Phantasmen aus einem einheitlich grünen Farbgrund gibt es auch in der höfischen Literatur eine Fülle von Beispielen. So bezeichnet der lyrische Natureingang in Minnesang und Minnerede einen *locus amoenus*, an dem sich die Prozesse innerer Verbildlichung in *actu* beobachten lassen,⁴⁰ wie beispielsweise in der ersten Strophe von Neidharts Sommerlied 23. Dort initiiert das Herausbrechen der Blumen aus dem Einheitsgrün des noch undifferenzierten bloßen *angers* den weiteren Imaginationsprozeß des Sanges:

*Blözen wir den anger ligen sâhen,
end uns diu liebe zît begunde nâhen,
daz ie bluomen drungen durch den klê
aber als ê.
heide diust mit rôsen nû bevangen;
den tuot der sumer wol, niht wê.⁴¹*

Das Naturbild stellt hier wie dort den Schauplatz der Phantasmenbildung dar; das Grün-in-Grün mit seinem Wechsel von Transparenz und Opazität und mit seinen farbigen Höhungen markiert das eigentliche Feld der Imagination.

39 Ich verwende diesen Vergleich, weil für das Funktionieren heraldischer Zeichen alles davon abhängt, daß Vorder- und Hintergrund deutlich voneinander unterschieden werden können. Michel Pastoureau spricht in diesem Zusammenhang von einer »Leseweise nach Schichten – die gewöhnliche mittelalterliche Bildbetrachtung –, bei der man mit dem Untergrund anfängt und sich Schicht um Schicht derjenigen Ebene nähert, die dem Auge des Betrachters am nächsten ist« (*Des Teufels Tuch*, S. 38). Zu den imaginationstheoretischen Implikationen der Wappen vgl. Scheuer, *Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten*.

40 Zum *locus amoenus* als Topos der inneren Verbildlichung vgl. Scheuer, *„Carmen Buranum“* 62.

41 Zit. nach: Wießner (Hrsg.), *Lieder Neidharts*, S. 40.

2. Wie die zweite Miniatur des Codex F (Abb. 3) noch einmal deutlich zeigt, bildet jenes Imaginationsfeld die Bühne, auf der künftig *pictura* und *scriptura*, sich wechselseitig verstärkend, die Evidenz einer jeden *virtus* vor's innere Auge führen sollen⁴² – hier im Kapitel über die *lieb karitas* die Warnung des Weisen vor dem Brennen des *amor naturalis*, der Sexualität:

*Ipocras auch gesprochen hat; / »ich sach ein weib fêwer tragen, / da was das vil
prünstiger, hör ich sagen, / das da trueg, dann das getragen wart.«* (V. 772-775)

Wieder ist die Farbe, diesmal das Rot der Flamme, keine bloße Lokal- oder Gegenstandsfarbe, sondern ein Mittel der Blicksteuerung auf das Wesentliche, das sich dem Betrachter (nach den Regeln der Memoriertechnik) einprägen soll.

3. In meinem letzten Beispiel für die Formung der Imagination durch die Bilder der Innsbrucker Handschrift entwickelt sich aus solcher Lenkung der Aufmerksamkeit eine pointierte narrative Sequenz. Sie erweitert das einfache Merkbild um einen Illustrationstypus, den die Forschung als »szenisches Handlungsbild« bezeichnet.⁴³ Die Sequenz illustriert die ins Kapitel über die Gerechtigkeit eingefügte Geschichte vom »Engel und dem Eremiten«, ein verbreitetes Theodizee-Exempel,⁴⁴ das in vier Stationen erzählt, wie ein *ainsidel* als Zeuge demonstrativer Greuelthaten seines gottgesandten Begleiters Einsicht erhält in die unbegreifliche und unbedingt wirksame *providentia Dei*: Zunächst erscheint der Engel in *aines menschen gestalt* (V. 3066) dem frommen Mann und teilt ihm den Auftrag Gottes mit (Abb. 4): »der gottes gewalt / hat mich gesant her zue dir, / das du chumest pald mit mir. / so zeig ich dir sein haimleichait / von der gotz gerechtikait.« (V. 3067-3071) Der zweite Zug der Geschichte handelt davon, wie der Engel aus *ainem schönen haus* viel Geld stiehlt. (Abb. 5) Im dritten Schritt schüttet der Engel das entwendete Geld achtlos vor der Tür eines anderen Hauses aus. (Abb. 6) Schließlich muß der Eremit mit ansehen, wie der Engel an vierter Stelle *ain tochterlein*, das lag an einem *pet* (V. 3083), ohne weiteres tötet (Abb. 7). Da der Eremit aus seinen Beobachtungen nur mehr schließen kann, daß er es mit dem leibhaftigen Teufel zu tun habe, deckt der *engel gar tugentleich* (V. 3088) die verborgenen Gründe seines Handelns auf, das sich durchgehend als von höherer Gerechtigkeit geleitet erweist: Der Diebstahl des Geldes soll verhindern, daß sein Besitzer damit von gedungenen Mördern einen Mordplan ausführen läßt; die Geldverschwendung stellt sich als Ausgleich eines Verlustes dar, der einen anderen Mann in den Selbstmord

42 Freilich wird dieses Prinzip des überschießenden *grünen plans* als Ort der Phantasmenbildung nicht konsequent durch die Handschrift weitergeführt. Nach p. 15^v übernimmt offensichtlich eine andere Hand die Illumination und hält sich fortan streng an geschlossene Szenen, deren Kadrierung kein Bildelement mehr überragt.

43 Bodemann, *Blumen der Tugend*, S. 330.

44 Vgl. Haase, *Theodizeelegende*.

zu treiben droht; die Ermordung des Töchterleins schließlich werde dessen Vater auf den Pfad der Tugend und Wohltätigkeit zurückbringen, den er durch die Geburt des Kindes verlassen habe. Als der Einsiedler sich nach dem Verschwinden des Gerechtigkeitsengels auf den Rückweg macht, sieht er alle Erklärungen verwirklicht und bewahrheitet. Er entschließt sich zur Buße und *pelaib alzeit fürbas in gottes gepot.* (V. 3167)

Szenisch umgesetzt wird diese Erzählung deutlich mit Rücksicht auf die inneren Bilder des Lesers. Daß der Engel ausdrücklich in Menschengestalt auftritt, ist für die Logik der Geschichte notwendig, damit die Zweifel des Einsiedlers, ob sein Begleiter nicht doch eher ein Teufel sei, motiviert erscheinen. Im Bild dagegen ist er immer als geflügeltes Wesen präsent, weil der Leser von Anfang an einen Engel vor Augen haben muß, damit er die Paradoxie des Exempels verfolgen und den Zweifel des heiligen Mannes als den eigenen, zu innerst verborgenen Zweifel an Gott und der Gerechtigkeit seiner Schöpfung beobachten kann. Der Eremit spiegelt, gerade weil er ein tadelloses Leben führt und *lange zeit gepüest hat* (V. 3061), die Sündhaftigkeit jedes Menschen, der sich dem Leiden und den Leidenschaften in dieser Welt ausgesetzt sieht, ohne deren höheren Sinn begreifen zu können. Angeleitet wird die Aufdeckung jener Wurzelstünde des ungläubigen *zwivels* durch die rot hervorgehobene Engelsfigur, deren Taten im Bild jeweils dort in den Textfluß inseriert sind, wo die Motive für die irdischen Gesetzesbrüche enthüllt werden (wo also das Geschehen in der Wiederholung erinnert und durchgearbeitet wird). Als Bildsujet drängen sich hier zwar die zum Teil drastisch wiedergegebenen Verbrechen auf, doch setzt der markierte Engel – nicht innerszenisch für den Eremiten, sondern »metaszenisch« für die Augen des Lesers und Betrachters der Handschrift – ein gegensinniges Merkzeichen, das er am Ende in der Schrift selbst auslegt:

und darumb sol dich nicht wundern vast / umb den wetagen, den du hast. / wann wär die wetag nicht, / so wärst du nicht in gottes phlicht. / wiss auch, das got, der guet / chain ding ane sache tuet. / aber der mensch, der wil es nicht versten. / darumb über in got lat verhenknus gen. (V. 3144-3151)

Der Illuminator inszeniert den beschriebenen Erkenntnisprozeß wiederum in einem einheitlichen Bildraum, in dem die Figuren wie auf einer Bühne agieren. Konsequenter unterscheidet er dabei die Sphäre des Einsiedlers (vor seiner Klausur zur Linken) und die Sphäre seiner Außenwelt (mit den wechselnden Häusern der drei Episoden zur Rechten). Über diese jeweils beschränkte Perspektive auf das weltimmanente Geschehen aber weisen die Engelsfigur gestisch und die roten Flächen der Bildkomposition formal hinaus. Sie öffnen die Szenen auf einen imaginären Raum der Innenschau des Lesers hin und richten seine Aufmerksamkeit auf das mentale und intellektuale Geschehen der Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis.

III. Imagination als intrachtung der vernunft

Für ein solch innerliches Erkennen haben die »Pluemen der tugent« einen Begriff, der den Schematismus der Imagination benennt: *intrachtung der vernunft* (V. 545). Damit übersetzt Hans Vintler eine Formulierung aus dem »Fiore«, mit der Gozzadini die Quelle der geistigen Liebe (*dilettazione intellettuale*) von derjenigen der körperlichen Liebe (*dilettazione corporale*) absetzen möchte. Während diese aus den Reizen der fünf Sinne entstünde (*da cinque principali sentimenti del corpo* – von den fünf anvahenden sinnen / des leibes, V. 541f.), liege der Ursprung jener *nello immaginare dello intelletto*. Der in der Imagination wirkende *senno intellettivo*, so kommentiert Margarete Hamecher, sei der »geistige Sinn, der mit den intelligiblen Dingen in Verbindung steh[e], wie der körperliche Sinn mit der Außenwelt«; er bezeichne die »Vorstellungskraft der Vernunft«. ⁴⁵ Seine *liebe der edeln vernunftichait* (V. 544) bezieht sich zwar auf eine innere Wahrnehmung, doch ist sie nicht unabhängig von den äußeren Sinnen, sondern Ergebnis einer stufenweisen Transformation und Abstraktion, die zurückverfolgt werden kann auf den Moment des Eindringens der Liebe durch die Augen – mit Thomas von Aquin und Aristoteles gesprochen: *visio corporalis est principium amoris sensitivi*. ⁴⁶

Das nun ist die Voraussetzung, unter der Hans Vintler (mit Gozzadini) den gesamten, von *amor* angestoßenen Imaginationsprozeß beschreibt:

das selb das chumpt von der fünf sinne pant, / also das sehen mit den augen, / den oren das gehörd, das ist an laugen, / und als das smeken mit der nasen / und als das chosten mit dem prasem / und als das rüeren mit den henden, / wie es die sinne mainent wenden, / wann sie es doch alles regieren, / und in dem andern tail des hieren, / da do leit der vernüftig gaist [senno intellettivo] / in der betrachtung [nello ymmaginare dello intelletto] allermaist / wann die verstantnus [conoscenza] ist also frei, / das ir wont guet und pöses pei, / und macht ir oft selb ain lieb urspring [il primiero assalto d'amore], / als ich es in meinen sinnen vind. / das chumpt alles von der augen gesicht / als der philosophus auch spricht: / wenn der mensch seinen willen naigt [la volontà delle persone], / das er dann der erchantnus [conoscenza] zaigt, / das selb verwechselt sich alda / in die inner memoria / und verchert sich dann, als man sait, / in ain wolgevallenchait [piacere e immaginamento], / und das gevallen erwegt die pegir [desiderio del cuore], / das im die sach gevallet schier [speranza], / da pirt sich dann die höchste tugent [la sommaria virtù d'amore]. / wann rechte liebe ist so mugent, / das si ist wurz, anevank und leben, / wann si misset alle ding gar eben. (V. 220-248) ⁴⁷

Der Stufenweg, den der Imaginationsprozeß zu nehmen hat, berührt nicht nur philosophisch und theologisch zentrale Konzepte (wie *intellectus* und *spes*). Er durchläuft auch in materieller Konkretheit die räumlichen Einheiten des Gehirns, die drei Ventrikel, von Hans Vintler an anderer Stelle anatomisch genau *occiput* /

⁴⁵ Hamecher, *Wortschatz*, S. 6.

⁴⁶ Thomas von Aquin, s. th. I-II q. 27 a 2.

⁴⁷ Die italienischen Entsprechungen bei Gelli, *Fiore*, S. 9f.

cerebrum und *sinciput* (V. 717of.) genannt. Im zitierten Abschnitt scheint er sich die darin wirkenden Hirnfunktionen – wie Thomas von Aquin – nach dem Modell des arabischen Aristoteles-Kommentators Avicenna vorzustellen.⁴⁸ Danach würde der fünf Sinne pant den sechsten Sinn des *sensus communis* meinen, der die einzelnen Sinnesreize bündelt und die Seele zum Wahrnehmen der Wahrnehmung befähigt.⁴⁹ Ohne ein solch synthetisierendes Vermögen wären höhere Erkenntnisleistungen nicht möglich. Sie allein aber sind an die Vernunftinstanz, den vernünftig gaist, im andern teil des hieren kommunizierbar. Liegt der vernünftigen betrachtung und intrachtung die so verinnerlichte Gestalt des Wahrgenommenen zum Verstehen (*verstandnus*) und Erkennen (*erchantnus*) vor, wird sie nach ihren Eigenschaften beurteilt (*das ir wont guet und pöses pei*) und vermag durch rationale Erkenntnis die Regungen Amors, des die Leidenschaften aktualisierenden Prinzips, zu intensivieren. Der Wahrnehmungsakt teilt sich dann dem Willen des Menschen mit und wird von dort in ein Bild der inner memoria verwandelt. Rückwirkend führt es über Begehren und Hoffen zur sublimen Form des Amor: zur höchsten Tugend. An ihr müssen sich alle weiteren Tugenden oder Untugenden messen lassen. Dazu aber bedarf es neben dem antreibenden Prinzip des *amor sensitivus* einer komplementären intellektiven Kraft, der *moderanza*. Sie mißt und formt die *passiones* am Maßstab jener höchsten Tugend.

Aus jenem impliziten Fließdiagramm der Wahrnehmung läßt sich ableiten, daß das Imaginationsprinzip keineswegs darin besteht, die Sinnesdaten der Außenwelt nur wie ein Spiegel virtuell abzubilden. Das innere Bild entsteht vielmehr durch das von *amor* bewirkte Anspringen (*assalto*) der Phantasie. Das setzt eine »Phantasmagonie« in Gang, die simultan Affekte generiert. Zusammen mit den *imagines/phantasmata* entstehen so Erregungsspuren: nicht-ikonische, indexikalische Repräsentationen psychischer Vorgänge im Pneuma des Wahrnehmungsapparats. Was in der Seele als *passio* zunächst passiv/unbewegt ruhte, wird durch die Initialzündung der *visio corporalis* aktiviert und vor dem inneren Auge dadurch aktualisiert, daß die inneren Bilder und die sie begleitenden Leidenschaften durch die intrachtung der vernunft gemeinsam bearbeitet werden können: Die sublimen, intellektualisierte Liebe formet sich so ein (V. 254). Natürlich können die *passiones* sich auch in Untugenden ausdrücken. Dann trüben und destabilisieren sie den Wahrnehmungsprozeß. Doch durch die Existenz ihres jeweiligen Gegenstücks und dank des Wirkens der *moderanza* können Ungleichgewichte ausbalanciert werden.⁵⁰

48 Vgl. zu den Grundlagen der Wahrnehmungstheorie und ihrer diagrammatischen Darstellung Camille, *Before the Gaze*.

49 Vgl. Heller-Roazen, *Inner Touch*.

50 Vintler selbst stellt sein Schreiben in den Rahmen eines solchen Gleichgewichtskalküls: Er kennt die *veintlich fantasung*, die sich in Gestalt unsinniger begirung und toblicher zorenhait (V. 984r-9843) ausdrückt. Zugleich versteht er die Arbeit an den »Pluemen der tugent« als Praktik seelischer Läuterung: *wann es geit mir hohen muet / und nimpt mir manig fantasmata / und unnutz melancolia* (V. 100-102).

Damit bildet die Wahrnehmungstheorie die Grundlage eines anspruchsvollen ethischen Programms: Zwischen *amor*, dem Prinzip, das nach Thomas von Aquin die seelischen Bewegungen auf das begehrte Objekt hin aktiviert und dadurch die *passiones* berührt, und seinem Komplement (bei Thomas: *temperantia*), das die so erzeugten Leidenschaften reguliert und mäßigt, spannt sich das Feld der vom materiellen Begehren getriebenen bzw. auf das immaterielle Erkennen gerichteten Seelenkräfte (*vis appetitiva/apprehensiva*).⁵¹ Die phantasmatische Repräsentanz läßt sich also nicht einfach reduzieren auf die Produktion innerer Abbilder von sichtbaren Objekten. Sie zeigt sich vielmehr als eine Bild und Affekt umspannende psychische Intensität, deren Dynamik im Wahrnehmungsapparat bleibende Spuren hinterläßt. Thomas von Aquin nennt sie *impressiones*. Er vergleicht sie den Spuren, die Tiere durch ihre Fortbewegung hinterlassen: *quae ex motu animalium relinquuntur, dicuntur vestigia*.⁵²

IV. Tugend als bildgebende *energeia*

In jeder *virtus* (oder ihrem Gegenteil) wirken, so erläutert es Thomas von Aquin, *vires*: impulsive und formative Kräfte. Sie lassen sich, wie vor dem Hintergrund des Minnebestiars als höfisierte Seelenlehre gezeigt wurde, in Gestalt von Tieren abbilden. Deshalb geht es Gozzadinis und Vintlers Tugendlehren nicht darum, Positives und Negatives in moraldidaktischer Absicht einfach aufzulisten und nebeneinanderzustellen. Sie halten vielmehr mit Hilfe des Bestiars in der Verschränkung von Definition und Tierbild (als *similitudo* und *pictura*) Extremwerte fest und beobachten dann an der expandierbaren Zahl von angeschlossenen Spruchweisheiten und historischen Exempeln das Oszillieren skalierbarer Größen zwischen den Extremen: das Anwachsen und Schwinden ethischer Intensitäten im Prozeß ihrer »Einformung« in den Wahrnehmungsapparat. Sie sind deshalb auch weniger interessiert an der Statik jener Werte als an den feinen, fließenden Differenzen, wie sie sich an der unterschiedlichen Schärfe und Tiefe der sensitiven und intellektiven Eindrücke, die der Seele durch charakteristische Verhaltensweisen zugefügt werden, ablesen lassen.

Aus solchen Spuren ergeben sich Bewegungsmuster, die es wiederum erlauben, auf die Schematismen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns zu schließen. Denn es gehört zu den Kennzeichen der *animalia*, daß die Beweglichkeit ihrer Seelen an die Beweglichkeit der Körper zurückgekoppelt ist und daß sich psychische Bewegtheit entsprechend in physischer Bewegtheit ausdrückt. Das Bildprogramm des »Fiore« und der »Pluemen« setzt diese zur Zeit des Thomas von Aquin avancierte

51 Vgl. die ausführliche Darstellung von Tellkamp, *Wahrnehmungslehre*.

52 Thomas von Aquin, s. th. I q. 93 a. 6 c.

Psychologie⁵³ mit traditionellen ikonographischen Mitteln um, indem es auf die hergebrachten Bildformeln des »Physiologus« und der verschiedenen Bestiartypen zurückgreift.⁵⁴ Formal reflektieren dagegen die Illustrationen des Innsbrucker Codex F den imaginationstheoretischen Anspruch auf der Höhe ihres Gegenstandes.

Das gilt auch für das Bestiar der Runkelsteiner »Badestube« und die Tiermedaillons an ihrer Außenwand: Diese simulieren die pneumatische Materialität der Phantasmen mit Hilfe der Terraverde-Technik, jenes zeigt die Tiere, wie sie aus stilisierten Memorierzellen in den Raum der Imagination treten, als animierte imagines agentes. Entscheidend ist dabei die dargestellte Mobilität; die Ikonographie dagegen bleibt so konventionell, ihre kompositorische Realisierung so eigenartig, daß sie keiner bestimmten Vorlage zugeordnet werden können. So kommen Bär (orso – ira) und Löwe (leone – fortitudo), Kamel (cammello – temperantia), Fuchs (volpe – falsitas) und Einhorn (licorno – intemperantia) zwar im »Fiore di virtù« vor, doch in der Anordnung der Wandmalereien gibt es trotz des paarigen Arrangements keine systematischen Parallelen zu Gozzadinis Dichtung. Zugleich finden sich die genannten und die restlichen Tierarten (Eber, Hirsch, Leopard, Affe, Steingeiß) sämtlich in der Bestiartradition wieder,⁵⁵ doch werden sie jeweils so realisiert, daß ihre phýseis, die charakteristischen Eigenschaften, die sonst in Miniaturen gerne szenisch aufgegriffen werden, keine Rolle spielen. Offenbar verlangt der Kontext der Raumausstattung keine Qualitätenallegorese der Tiere (abgesehen vielleicht davon, daß sie alle als Jagdtiere durch besondere Wildheit charakterisiert sind). Er fokussiert stattdessen ausschließlich deren starken Bewegungsdrang, die vis motiva, verbunden mit dem Einblick in die Erinnerungskammern, die hinter jedem Exemplar über dem gemalten Vorhang sichtbar sind. Eine solche Kombination von Tierbild und architektonischem Rahmen genügt, um die Sequenz, wie unspezifisch und herkömmlich sie ikonographisch auch sein mag, in den fortgeschrittenen und spezialisierten Diskurs um die Physiologie und Psychodynamik der Wahrnehmung einzuordnen.

Denn daß der Maler die Tierbilder aus einem dargestellten Raum heraustreten und sie beinahe die ästhetische Grenze des gemalten Vorhangs in den »realen« Raum hinein überschreiten läßt, zeugt von einer *énégeia*, die unmittelbar in die

53 Grundlage dieser Vorstellung ist Aristoteles' Schrift »De motu animalium«, die um 1260 durch zwei Gelehrten unabhängig voneinander wiederentdeckt wurde: Albertus Magnus exzerpierte sie vermutlich aus einer in Italien gefundenen unbekanntem Quelle, während Wilhelm von Moerbeke sie direkt aus dem Griechischen übersetzte (vgl. de Leemans, *Discovery*).

54 Entsprechende Beobachtungen zur Verknüpfung neuen Wissens mit alten, unveränderten Bildformeln hat Michael Camille an illustrierten Handschriften der Aristotelischen Naturphilosophie im 13. Jahrhunderts machen können; vgl. Camilles Aufsätze: *Illustrations in Harley MS 3487; Aristoteles illuminatus; Bestiary or Biology?*

55 Zum Bestand der »Physiologus«- und Bestiar-Tradition vgl. Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation* und Henkel, *Physiologus im Mittelalter*. Sämtliche Tierarten der Runkelsteiner »Badestube« finden sich im vierten Buch »De quadrupedibus« des »Liber de natura rerum« von Thomas von Cantimpré wieder; vgl. die Artikel Ursus, Leo, Aper silvester, Cervus, Leopardus, Symia, Camelus, Capra silvestris/rupicapra, Vulpes und Unicornis in: Boese (Hrsg.), *Thomas Cantimpratensis*. Es dürfte sich daher bei dieser Enzyklopädie um die Hauptquelle des Runkelsteiner Bestiars handeln und damit um ein weiteres Indiz für den dominikanischen Einfluß auf das Vintlersche Bilddenken.

Phantasie des Betrachters eingreifen möchte. Durch eine solche Grenzmarkierung wird – nach Aristoteles' Modell der Interaktion zwischen Seele und Körper in »De motu animalium« – eine Intention (*voús*) oder ein Begehren (*órexis*) sichtbar gemacht, die beide, sowohl durch Sinneswahrnehmung (*aísthesis*) als auch durch *phantasia* gespeist, die Körperbewegung zugleich auslösen und terminieren:

the animal moves and progresses in virtue of desire or choice, when some alteration has taken place in accordance with sense-perception or phantasia. (Arist., Mot. An. 701 a 4-6)⁵⁶

Wie die Seelenregungen eines Lebewesens an seinen Körperbewegungen abgelesen werden können, so wollen die Runkelsteiner Tierfresken umgekehrt die Phantasie des Burgbesuchers durch Wahrnehmung der gemalten Körper anstoßen und seine Seele in Bewegung setzen. Wenn er dann durch die anschließenden Räume des Westpalas weiter voranschreitet, dringt er immer tiefer in eine Bildwelt adliger Handlungsmuster ein (mit Jagd, Tanz, Spielen, höfischer Konversation). Sie wiederum wirken über die durch Perzeption ausgelösten Seelenbewegungen auf sein Verhalten zurück. Durch *bilde nemen*, wie es im »Welschen Gast, der Hoflehre Thomasins von Zerklare (1186 – 1238), heißt, gleichen sich seine Bewegungen dem adligen Habitus an und werden durch Formen der Memoria (Sommerhaus) und der Andacht (Hofkapelle) nach und nach sublimiert und geläutert.

Wie im »Fiore di virtù« und in den »Pluemen der tugent« geht es also auch beim Bestiar im Runkelsteiner Westpalas um Inzitation und Limitation der inneren pneumatischen Regungen. Sie gilt es zu adeln – in einem konkreten sozialen Sinn, wie sich an einer entscheidenden terminologischen Abweichung zwischen Thomas' Passionslehre und ihren Verwandlungen in psychologische Bestiare zeigt: Wo Thomas von *temperantia* als generellem ethischem Vermögen spricht, geben Gozzadini und – stärker noch – Vintler der *mássichait* einen tugendadligen Akzent. Sie setzen von der *temperantia* die *moderanza* oder *máze* ab und nennen als deren Unterbegriffe *onestá* (erberchait) und *vergogna* (scham). Damit bezeichnen sie genau jene Antriebe, aus denen sich die *cortezia* ableitet: der rechte adel (V. 6798). Hans Vintler unterscheidet solch *adeleichen muot* (V. 6802) vom falschen Adel derer, denen *vercheret wirt der muet* | zu lasterperleichen dingen (V. 6785f.):

si chamen nie von rechtem adel.
Man solt si mit der mistgabel
Alzeit lassen paissen
Und soltz nicht anders haissen,
wann die pisedelleut.
(V. 6700-6704)

56 Nussbaum, *Aristotle's »De motu animalium«*, S. 40.

In einem solchen Verdikt mag sich der Distinktionsdrang einer aufstrebenden Bozener Familie äußern, die sich lange um Zugang zum Tiroler Adel bemühen mußte; signifikanter ist aber der ständische *common sense*, der den »Pluemen der tugent« insgesamt zugrundeliegt: Adel ist, insofern er sich über das subtile Spiel der Tugenden und ihrer pneumatischen Formation in Seele und Wahrnehmungsapparat definiert, wesentlich das Produkt einer Arbeit (an) der Imagination.

Literaturhinweise

- Agamben, Giorgio, *Das Offene*. Der Mensch und das Tier (Frankfurt a. M. 2002).
- Antonelli, Roberto (ed.), *Giacomo da Lentini*. Ed. crit. con commento a cura di R. A. (= I poeti della scuola siciliana 1) (Milano 2009).
- Bartholomaeus Anglicus, *De rerum Proprietatibus*. ND der Ausg. Frankfurt 1601 (Frankfurt a. M. 1964).
- Beer, Jeanette, *Beasts of Love*. Richard de Fournival's »Bestiaire d'amour« and a Woman's »Response« (Toronto 2003).
- Bernsen, Michael, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter*. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca (Tübingen 2001).
- Bodemann, Ulrike, *Blumen der Tugend*, in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Bd. 2, beg. v. Hella Frühmorgen-Voss, fortgef. v. Norbert H. Ott zus. mit U. B. (München 1996), S. 328-347.
- Boese, Helmut (Hrsg.), *Thomas Cantimpratensis, Liber de natura rerum*. Editio princeps secundum codices manuscriptos. Teil 1: Text (Berlin 1973).
- Brahney, Kathleen J. (ed.), *The Lyrics of Thibaut de Champagne*. Ed. and translated by K. J. B. (New York/London 1989).
- Camille, Michael, *Illustrations in Harley MS 3487 and the Perception of Aristotle's »Libri naturales« in Thirteenth-Century England*, in: William M. Ormrod (ed.), *England in the Thirteenth Century*. Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium (Woodbridge 1985), S. 31-43.
- Ders., *The discourse of images in philosophical manuscripts of the late middle ages: Aristoteles illuminatus*, in: Claudio Leonardi, Marcello Morelli e Francesco Santi (ed.), *Album*. Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e delle Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 10-21 ottobre 1995 (Spoleto 1996), S. 93-110.
- Ders., *Bestiary or Biology? Aristotle's Animals in Oxford, Merton College, Ms 271*, in: Carlos Steel, Guy Guldentops and Pieter Beullens (eds.), *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance* (Leuven 1999), S. 355-396.
- Ders., *Before the Gaze*. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing, in: Robert S. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. Seeing as Others Saw (Cambridge 2000), S. 197-223.
- Chitima, Ion, *Fiore di virtù*, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (Berlin/New York 1984), Sp. 1184-1188.
- Corti, Maria, *Le fonti del »Fiore di virtù« e la teoria della nobiltà nel Duecento*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 136 (1956), S. 1-82.
- Domanski, Kristina/Krenn, Margit, *Die profanen Wandmalereien im Westpalas*, in: *Schloß Runkelstein. Die Bilderburg*, hrsg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstituts (Bozen 2000), S. 51-98.
- Einhorn, Jürgen Werinhard, *Spiritualis unicornis*. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters, 2. Aufl. (München 1998).
- de Felip-Jaud, Elisabeth, *Die Sprichwörter in Hans Vintlers »Pluemen der tugent« und in Tommaso Gozzadinis »Fiore di virtù«*, in: Michael Gebhardt/Max Siller (Hrsg.), *Literatur und Sprache in Tirol von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert*. Akten des 3. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (10. - 12. April 1995) (Innsbruck 1996), S. 269-278.

Dies., *Wer do ze palde lauft, [das] der auch dester öfter straucht*. Die Sprichwörter in Hans Vintlers »Pluemen der tugent«, in: Johann Holzner (Hrsg.), *Literatur und Sprachkultur in Tirol* (Innsbruck 1997), S. 175-198.

Fischer, Hanns (Hrsg.), *Hans Folz. Die Reimpaarsprüche* (München 1961).

Frühmorgen-Voss, Hella, *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*, in: Norbert H. Ott (Hrsg.), *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst* (München 1975).

Gelli, Agenore (Hrsg.), *Fiore di virtù. Testo di Lingua ridotto a corretta lezione per A. G.*, secunda edizione (Firenze 1856).

Gerhardt, Christoph, *Burkarts von Hohenfels Nâch des aren site ir ère*, in: Kurt Ruh/Werner Schröder (Hrsg.), *Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. (Berlin 1973), S. 40-53.

Grubmüller, Klaus, *Florilegium*, in: Klaus Weimar u. a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 (Berlin/New York 1997), S. 605-607.

Haase, Heinz-Wilhelm, *Die Theodizeelegende vom Engel und dem Eremiten (AaTh 759)* (Göttingen 1966).

Hagenmaier, Winfried, *Das Einhorn. Eine Spurensuche durch die Jahrtausende* (München 2003).

Hamecher, Margarete, *Der nominale Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes bei Hans Vintler* (Marburg 1936).

Heller-Roazen, Daniel, *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation* (New York 2007).

Henkel, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter* (Tübingen 1976).

Holmberg, John (Hrsg.), *Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'amour. Sprachlich untersucht und mit altfranzösischem Paralleltexthrsg. v. J. H.* (Uppsala 1925).

Huot, Sylvia, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry* (Ithaca/London 1987).

Jacobs, Helmut C., *Tommaso Gozzadinis »Fiore di virtù«*, in: H. C. J./Albert Gier (Hrsg.), *Les formes narratives brèves en Italie (= Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters V, Tome 1/2, Fasc. 3)* (Heidelberg 1991), S. 113-117.

Köhler, Theodor Wilhelm, *Die wissenschaftstheoretische und inhaltliche Bedeutung der Rezeption von »De Animalibus« für den philosophisch-anthropologischen Diskurs im 13. Jahrhundert*, in: Carlos Steel, Guy Guldentops and Pieter Beullens (eds.), *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance* (Leuven 1999), S. 249-274.

von Kraus, Carl (Hrsg.), *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. I: Text, 2. Aufl. durchges. v. Gisela Kornrumpf (Tübingen 1978).

de Leemans, Pieter, *The Discovery and Use of Aristotle's »De Motu Animalium« by Albert the Great*, in: Jan A. Aertsen/Andreas Speer (Hrsg.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert* (Berlin/New York 2000), S. 170-187.

Lehmann-Brockhaus, Otto, *Tierdarstellungen der Fiori di virtù*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6, H. I/II (Dez. 1940), S. 1-32.

Maurer, Friedrich (Hrsg.), *Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus* (Tübingen 1967).

Menichetti, Aldo (ed.), *Chiaro Davanzati, Rime. Edizione critica con commento e glossario* (Bologna 1965).

Müller, Jan-Dirk, Hans Vintler, in: *Verfasserlexikon*², Bd. 10 (Berlin/New York 1999), Sp. 354-359.

Nussbaum, Martha Craven, *Aristotle's »De motu animalium«. Text with Translation, Commentary, and Interpretive Essays* (Princeton 1978).

Ott, Norbert H., *Höfische Literatur in Text und Bild: Der literarische Horizont der Vintler*, in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg, hrsg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstituts (Bozen 2000), S. 311-330.

Pastoureau, Michel, *Des Teufels Tuch. Eine Kulturgeschichte der Streifen und der gestreiften Stoffe* (Frankfurt/New York 1995).

Ders., *Le Bestiaire des cinq sens (XIII-XVIe siècle)*, in: *Micrologus X* (2002), I cinque sensi. The five senses (Turnhout 2002), S. 133-145.

Rheinheimer, Melitta, *Rheinische Minnereden. Untersuchungen und Edition* (Göppingen 1975).

Reich, Björn, *Runkelstein – Streifzüge durch ein mittelalterliches Gehirn*, in: Elmar Löcher/Hans Jürgen Scheuer (Hrsg.), *Archäologie der Phantasie* (Innsbruck 2012), S. 57-73.

Scheuer, Hans Jürgen, *Die Wahrnehmung innerer Bilder im »Carmen Buranum« 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik*, in: *Das Mittelalter* 8 (2003), H. 2: Hartmut Bleumer/Steffen Patzold (Hrsg.), *Wahrnehmungs- und Deutungsmuster in der Kultur des europäischen Mittelalters* (Berlin 2004), S. 121-136.

Ders., *Cerebrale Räume. Internalisierte Topographie in Literatur und Kartographie des 12./13. Jahrhunderts*. (Hereford-Karte, »Straßburger Alexander«), in: Hartmut Böhme (Hrsg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext* (Stuttgart/Weimar 2005), S. 12-36.

Ders., *Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters*, in: *Das Mittelalter* 11 (2006), H. 2: Wolfgang Achnitz (Hrsg.), *Wappen als Zeichen. Mittelalterliche Heraldik aus kommunikations- und zeichentheoretischer Perspektive* (Berlin 2006), S. 53-70.

Schmidtke, Dietrich, *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100 – 1500)* (Berlin 1966).

Schweitzer, Franz Josef, *Tugend und Laster in illustrierten didaktischen Dichtungen des späten Mittelalters. Studien zu Hans Vintlers »Blumen der Tugend« und zu »Des Teufels Netz«* (Hildesheim/Zürich/New York 1993).

Ders., *Die Rezeption der »Summa theologiae« des Thomas von Aquin im »Fiore di virtù« und in den »Blumen der Tugend« des Hans Vintler*, in: Christa Baufeld (Hrsg.), *Die Funktion außer- und innerliterarischer Faktoren für die Entstehung deutscher Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tagung, Greifswald, 18. 9. – 20. 9. 1992* (Göppingen 1994), S. 141-154.

Ders., *Hans Vintlers »Aberglaubensliste« und der Hexenbegriff*, in: Michael Gebhardt/Max Siller (Hrsg.), *Literatur und Sprache in Tirol von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. Akten des 3. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (10. - 12. April 1995)* (Innsbruck 1996), S. 281-292.

Sears, Elizabeth, *Sensory Perception and its metaphors in the time of Richard de Fournival*, in: William F. Bynum and Roy Porter (eds.), *Medicine and the Five Senses* (Cambridge 1993), S. 17-39.

Solbach, Grete, *Beitrag zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Lehdichtung im Mittelalter* (Köln 1937).

Stackmann, Karl, *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Erste Abteilung: Die*

Spruchsammlung des Göttinger cod. philos. 21. 2. Teilband: Text der Bücher V-XVI, hrsg. v. K. S. (Berlin 1959).

Ders./Karl Bertau (Hrsg.), *Frauenlob* (Heinrich von Meißen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil: Einleitungen, Texte. Auf Grund der Vorarbeiten v. Helmuth Thomas hrsg. v. K. S./K. B. (Göttingen 1981).

Stürner, Wolfgang, *Friedrich II. Teil 2: Der Kaiser 1220-1250* (Darmstadt 2003).

Tellkamp, Jörg Alejandro, *Sinne, Gegenstände und Sensibilia. Zur Wahrnehmungslehre des Thomas von Aquin* (Leiden/Boston/Köln 1999).

Thomas von Aquin, *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita. Summa Theologica. Tomus IV-XII* (Rom 1887-1906).

Thorndike, Lynn, *Michael Scott* (London 1965).

de Vleeschauwer, Herman Jean (ed.), *La Biblionomia de Richard de Fournival du Manuscrit 686 de la Bibliothèque de la Sorbonne. Text en facsimilé avec la transcription de Léopold Delisle* (Pretoria 1965).

Wachinger, Burghart (Hrsg.), *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters* (Frankfurt a. M. 2006).

Wießner, Edmund (Hrsg.), *Die Lieder Neidharts*. Hrsg. v. E. W., fortgef. v. Hanns Fischer, 4. Aufl. rev. v. Paul Sappeler (Tübingen 1984).

Wunderlich, Werner, *Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus »Zur Kunkel«* (Konstanz 1996).

Zeiner, Monika, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo* (Heidelberg 2006).

von Zingerle, Ignaz (Hrsg.), *Die Pluemen der Tugent des Hans Vintler* (Innsbruck 1874).

Manfred Eikermann

imaginatiô und fantasie

Entlehnungen des Konzepts der Imagination von Notker bis ins 15. Jahrhundert

I. Einleitung: widerbilden und widerbildung im »St. Trudperter Hohenlied«

wir wellen tumben kinden sagen, waz vernunft ist, also wirz verstên. swaz der mennesche wirbet oder wûrket oder schepfet, daz widerbildet sich in sînen sinnen. vert er in wazzer oder in holze, daz bildet sich in sînen gedanken. swer die widerbildunge getriuwelîche unde garlîche unde liepfîche unde inneclîche an got kêret, das ist vernunft. der ist nâhe dem wîstuome. der hât sich geleinet an die LINEBERGE der vernunste.

Wir wollen jungen Ungebildeten erklären, was ‚Vernunft‘ ist, soweit wir es selber verstehen. Was immer der Mensch treibt oder ins Werk setzt oder [gestaltend] hervorbringt, das bildet sich in seinen [körperlichen] Sinnen ab. Bewegt er sich auf dem Wasser fort oder im Wald, so bildet sich das in seinen Gedanken ab. Wer immer die Abbildung [widerbildung] als die der Erfahrung abgewonnene Vorstellung] gewissenhaft und vollständig mit Hingabe und Andacht Gott zuwendet, besitzt Vernunft. Diese [die Geistesgabe des *intellectus*] steht der Weisheit [*sapientia*, der siebten] nahe. Diese [die *sapientia* = Christus] hat sich zugeneigt zur RUHEBANK der Vernunft.¹

So beantwortet der anonyme Autor des »St. Trudperter Hohenliedes« die Frage, was Vernunft (*vernunft*) sei und wie sie sich aus der sinnlichen Erfahrung und der Einbildungskraft des Menschen erkläre. Bei dem Werk des theologisch gelehrten Anonymus handelt es sich um eine allegorische Auslegung des biblischen »Hohenliedes«, die vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Geschrieben ist das Trudperter Lied in rhetorisch gestalteter Prosa für die kommunikativen Formen klösterlichen Zusammenlebens, kennzeichnend ist von da auch seine Nähe zur Mündlichkeit und zugleich zur Praxis der gemeinsamen Lektüre (*lectio, collatio*) wie dialogischen Unterweisung im Predigtvortrag (*sermo*).

Im Textbeispiel wendet sich der Sprecher mit dem »Exkurs über die *vernunft*« an einen weiblichen Zuhörerkreis, dies in der Annahme, daß »junge Unerfahrene den Begriff aus der Erkenntnislehre nicht verstehen könnten, zumal er selbst sich nicht als durchaus kompetent empfinde (*also wirz verstên*).«² In gemeinschaftsbildender Wir-Anrede erläutert der Sprecher daraufhin den Begriff der Vernunft, indem er einen über mehrere Stufen laufenden Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess umreißt, der vom alltäglichen Handeln und Tun des Menschen ausgeht

1 Das St. Trudperter Hohenlied, 43,6-15; Übersetzung ebd. 109.

2 Vgl. Ohly, Kommentar, S. 788.

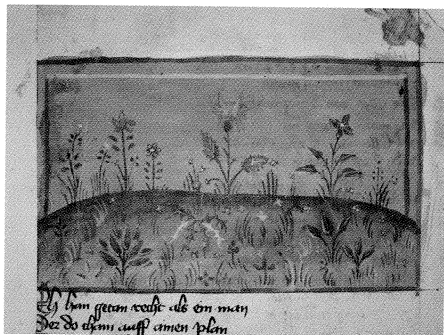


Abb. 2: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 5r



Abb. 3: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 7v

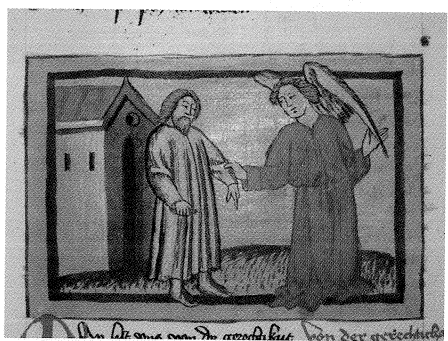


Abb. 4: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 53r

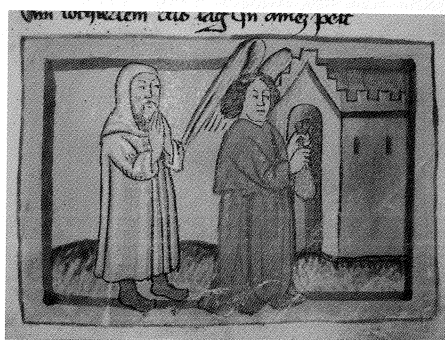


Abb. 5: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 54r



Abb. 6: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 54v

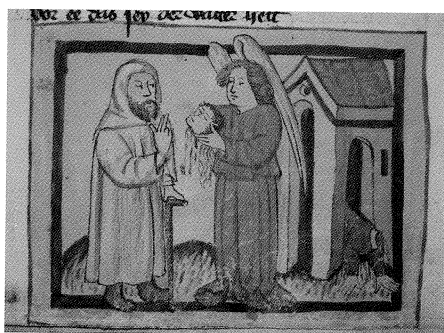


Abb. 7: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Dip. 877, 55r

NACHWEISE

Abb. 1a-f: Alle Rechte © by Stadt Bozen, Photographien: Augustin Ochsenreiter

Abb. 2-6: Alle Rechte © Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



Abb. 1a: Schloß Runkelstein, Westpalas, Bade-
stube – Südwand: Das Runkelsteiner Bestiar,
Gesamtansicht

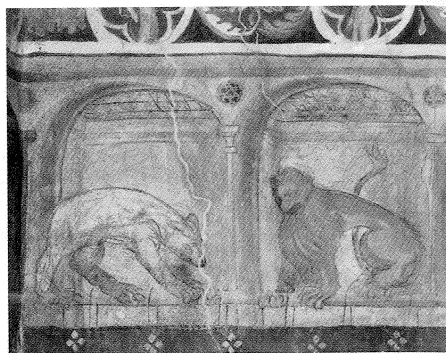


Abb. 1b: Detail: Bär und Löwe

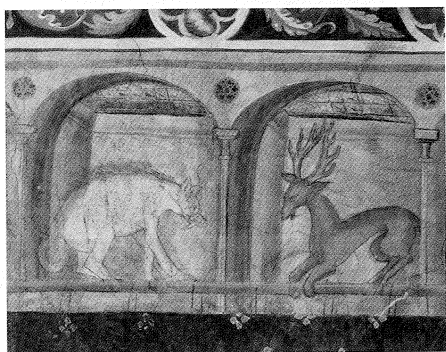


Abb. 1c: Detail: Eber und Hirsch



Abb. 1d: Detail: Leopard und Affe

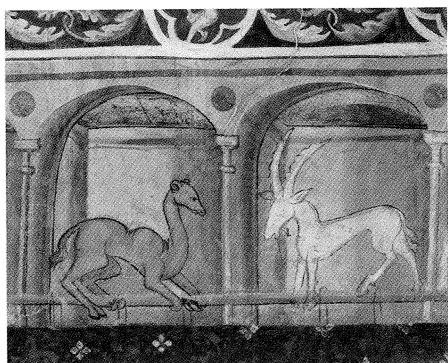


Abb. 1e: Detail: Kamel und Steingeiß

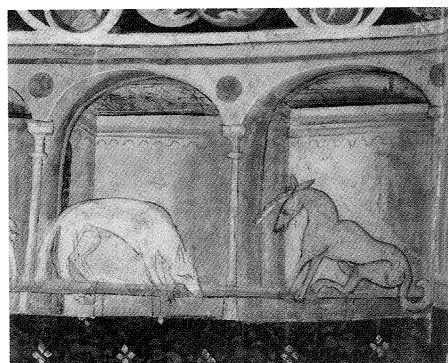


Abb. 1f: Detail: Fuchs und Einhorn