

HANS JÜRGEN SCHEUER / BJÖRN REICH

## Die Realität der inneren Bilder

Candacias Palast und das Bildprogramm auf Burg Runkelstein  
als Modelle mittelalterlicher Imagination

## I.

Im XVIII. Buch von ›De civitate Dei‹, das die Geschichte der *civitas terrena* seit Abraham und die in ihr sich entfaltende Zukunft des Gottesstaates behandelt, schaltet Augustinus mit den Kapiteln 17 und 18 einen Exkurs über das *phantasticum hominis*, den Umgang des Menschen mit seinen inneren Bildern, ein. Darin erzählt er eine Art philosophischer Gespenstergeschichte: Ein Mann habe erklärt, daß er eines Nachts vor dem Zu-Bett-Gehen in seinem eigenen Hause gesehen habe, wie ein ihm wohlbekannter Philosoph auf ihn zugekommen sei, um einige Probleme der platonischen Philosophie zu erläutern, die er vorher trotz drängender Bitten zu behandeln abgelehnt habe. Als der Philosoph nach seinem nächtlichen Besuch gefragt worden sei, warum er im Hause des Mannes getan habe, was er bei sich zu Hause dem Bittenden noch stets verwehrt hätte, habe er geantwortet, dies sei in Wirklichkeit gar nicht geschehen, er habe aber in jener Nacht von eben diesem Besuch geträumt. *Ac per hoc*, so schließt Augustinus sein Exempel, *alteri per imaginem phantasticam exhibitum est vigilanti, quod alter vidit in somnis* (›So trat dem einen durch ein Phantasma im Wachen vor Augen, was der andere im Schlaf sah‹).<sup>1</sup>

Für Augustinus ist die leibhaftige Begegnung mit einer *imago phantastica* keine bloße Phantasterei, sondern Beleg für die Wirksamkeit und Wirklichkeit innerer Bilder. In der Platoniker-Anekdote kommuniziert das Bild zwischen den inneren Sinnen des träumenden Philosophen und dem Interieur des Privathauses, wo Fragen zur Platonischen Erkenntnistheorie im Raume stehen und ihrer Klärung harren. Das Bemerkenswerte an dieser Anekdote besteht darin, daß das Phantasma für sein gleichzeitiges Erscheinen im Traum- und im Hausinneren keine Grenze zur Außenwelt zu überschreiten braucht. Wie auf der Schleife eines Möbiusbandes bewegt es sich innerhalb eines Kontinuums, das Traum und architektonischen Innenraum erzählend ineinander übergehen läßt. So gerät die Differenz, die nach konventioneller Auffassung das Interieur mit empirischer, den Traum dagegen mit virtueller Räumlichkeit assoziieren würde, ins Schwanken. Was beide Schauplätze miteinander verbindet, ist das Merkmal

<sup>1</sup> Sancti Aurelii Augustini De civitate Dei Libri XXII, recog. BERNHARD DOMBART/ALFONS KALB, vol. II, Darmstadt <sup>5</sup>1981, S. 279 (civ. XVIII, 18, 18–26).

ihrer Innerlichkeit, an das Augustinus die erkenntnistheoretische Frage nach dem Realitätsstatus und Wahrheitswert menschlicher Wahrnehmung stellt. Ob aus platonischer, aristotelischer oder spätantik-synkretistischer Sicht wird sie – einmal abgesehen von der unterschiedlichen Bewertung der *phainómena* – damit beantwortet, daß die Seele im Körper des Menschen allein durch Hinwendung an die Phantasmen, also: durch die Vermittlung innerer Verbildlichungsprozesse, zur Erkenntnis ihrer äußeren Umwelt gelangt. Weder Traum noch architektonischer Innenraum können daher für sich beanspruchen, ›wirklicher‹ oder ›ursprünglicher‹ zu sein als die Spukerscheinung, so als könnten sie der Urteilskraft einen externen Standpunkt bieten, von dem aus Phantasie und Realität sich *clare et distincte* voneinander scheiden ließen. Vielmehr führt Augustins Exempel das Ineinsbilden von Wirklichkeit und Imagination vor Augen: im Wachtraum des Hausherrn und in der geträumten Realität des Philosophen. Unabhängig von Intention und Bewußtsein der involvierten Personen stellen beide Phänomenalisierungen Formen der Medialität innerer Bilder dar und bezeugen die unüberschreitbare Interiorität der Wahrnehmung.

Unter diesen epistemologischen Bedingungen scheinen Innenräume, egal ob es sich um empirisch gegebene oder in Bild und Diagramm, Erzählung oder Schrift fingierte handelt, eine besondere Affinität zur Theorie der Imagination zu besitzen, nimmt diese Theorie in Antike und Mittelalter doch selbst die Gestalt kommunizierender cerebraler Innenräume an (Drei-Ventrikel-Lehre). So hat GIORGIO AGAMBEN in seinem grundlegenden Buch ›Stanze. La parolae il fantasma nella cultura occidentale‹ (Turin 1977) mit Blick auf Dantes ›De vulgari eloquentia‹ die Stanze (*stantia*) charakterisiert als ›geräumige Kammer‹ (*mansio capax*) und als ›Raum der Sammlung aller Kunst‹ (*receptaculum totius artis*), weil sie »neben sämtlichen Formelementen der Kanzone, jenen *joi d'amor* verwahrte, die sie [die Dichter des Duecento] der Dichtung als einzigen Gegenstand anvertrauten.«<sup>2</sup> Im Rahmen der von AGAMBEN rekonstruierten ›Pneumophantasmalogie‹ mittelalterlicher erotischer Dichtung bedeutet dies, daß die Kanzenstrophe als räumliche Grundeinheit der poetischen Form bruchlos hinüberspielt in das physiologische Raummodell des Gehirns, in dessen Ventrikeln Imagination, Ratio und Memoria, von Minne und Magie befeuert, bei der Phantasmenproduktion zusammenwirken. In diesem *receptaculum* ›künstlicher Intelligenz‹ bringen die inneren Bilder die Kluft zwischen logisch-empirischer Erkenntnis und poetischer Fiktion zum Verschwinden, wenn das Wahrgenommene den Imaginationsapparat nur stark genug anregt. Da aber das Imaginäre, wie Augustins Exempel zeigte, nicht willentlich gesteuert werden kann und – mit den Worten WOLFGANG ISERS – »kein sich selbst aktivierendes Potential [ist], sondern [...] der Mobilisierung von außerhalb seiner«<sup>3</sup> bedarf, muß

<sup>2</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, aus dem Italienischen v. EVA ZWISCHENBRUGGER, Zürich/Berlin 2005, S. 11.

<sup>3</sup> WOLFGANG ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 377.

die Poetik mittelalterlicher Artefakte, die uns im Folgenden interessiert, besondere Rücksicht auf das Hervorbringen und Bearbeiten, Entfesseln und Binden der *imagines* nehmen, um dadurch die Wahrnehmungsintensität steigern und die Aufmerksamkeit auf ihr Werk lenken zu können.

Die folgenden Ausführungen werden anhand zweier Beispiele – eines architektonisch manifesten und eines literarisch fingierten – vorführen, welche strukturbildenden Wechselwirkungen zwischen der Phantasmenlehre und der Machart mittelalterlicher Artefakte bestehen. Es soll deutlich werden, wie die künstlerische Ausgestaltung von Innenräumen – sie seien baulich realisiert oder im sprachlichen Modus der *descriptio* evoziert – die äußere Differenz von materiellem Bild (*pictura*) und materiellem Text (*scriptura*) auflöst und überführt in die Innerlichkeit bildgebender Prozesse, die man sich als Zirkulation von *imagines* innerhalb einer Flucht mentaler Innenräume denkt, wo sie intensive Präsenzeffekte erzeugen: die Realität der inneren Bilder. Obwohl die physiologischen Grundannahmen dieses Modells (pneuma-induzierte Bildgenese, Hirnventrikel-Lehre) spätestens im 17. Jahrhundert obsolet geworden sind, bildet die hier zu skizzierende Imaginologie im Feld der Kunst eine Denkform von außerordentlich langer Dauer. Daher gehören die folgenden Beobachtungen und Thesen zu einer ›Archäologie der Phantasie‹, in der die Kunst des Mittelalters eine Phase höchster Differenziertheit, Produktivität und Subtilität im Entwickeln unterschiedlicher Strategien darstellt, mit dem Problem der von innen andrängenden Bilderflut umzugehen.

## II.

Im Jahre 1385 erwerben der Bozener Amtmann Niklaus Vintler und sein Bruder Franz die Burg Runkelstein. Nach RENÉ WETZELS biographischer Skizze über die ›Runkelsteiner Vintler – Konstruktion einer adligen Identität‹ ist es den beiden Männern darum zu tun,

sich eine Aura adliger Legitimität [...] zu verschaffen [...]. Dem reichen Amtmann, dem es gelungen war, Zugang zum landesfürstlichen Hof und zum herzoglichen Rat zu erhalten, der täglich Umgang mit Vertretern des österreichischen und alten Tiroler Adels pflegte, waren die adligen Weihen Zeit seines Lebens versagt geblieben. [...] Über die Assimilierung adliger Lebensweise und adliger Kultur versuchte Vintler, sich eine perfekte adlige Existenz aufzubauen [...], die im Kauf einer Burg und in der Inszenierung einer höfischen Schein- und Bilderwelt gipfelt.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> RENÉ WETZEL, *Quis dicet originis annos? Die Runkelsteiner Vintler – Konstruktion einer adligen Identität*, in: *Schloß Runkelstein. Die Bilderburg*, hg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstituts, Bozen 2000, S. 291–310, hier S. 301.

Um diese Inszenierung möglichst wirkungsvoll zu gestalten, greifen die Vintler-Brüder zunächst in den Bauplan der alten Burganlage ein: Sie bauen in deren Vorder- und Empfangsbereich den West- und Ostpalas aus, indem sie den einen aufstocken und den anderen zusammen mit der im Mittelteil der Burg gelegenen Kapelle substantiell umgestalten. Im hinteren Teil des Burghofes entsteht zum Abschluß der aufwendigen Arbeiten um 1400 sogar ein völlig neuer Komplex: das doppelgeschossige sogenannte Sommerhaus mit seiner »offenen ebenerdigen Bogenhalle«.<sup>5</sup> Die Mauern des Sommerhauses werden inwendig und auswendig mit opulenten Freskenzyklen ausgemalt, ebenso die Innenräume von West- und möglicherweise auch Ostpalas sowie das Innere der Burgkapelle.

Daß es sich bei der Verwandlung Runkelsteins in eine Bilderburg nicht um bloße Ausschmückungen repräsentativer Räume handelt, sondern um ein Gesamtkonzept, bei dem bauliche Veränderungen und Bildprogramm ineinandergreifen, deutet FRIEDERIKE WILLE in einer wichtigen Bemerkung zur Baugeschichte der Burgkapelle an:

Es ist auffallend, daß Vintler, der so sehr auf die fiktive Konstruktion einer adligen Identität bedacht war, diesen alten, repräsentativen, semantisch eindeutig feudal besetzten Bautypus der doppelgeschossigen Pfalz- und Burgkapelle zugunsten eines scheinbar unspektakulären einfachen Kapellenraums aufgibt. Er orientierte sich in diesem Fall am Kapellentypus, wie er in der ersten Hälfte des Trecento im Kontext der Bettelorden und des Palastbaus italienischer Bankiers und Kaufleute ausgebildet wurde, und vollzog damit einen Paradigmenwechsel nach, der architektonische, zeichnensetzende Strukturen zugunsten der Repräsentation durch Malerei zurücktreten ließ.<sup>6</sup>

Seit Giotto, fügt WILLE (S. 188) hinzu, kenne man die Möglichkeit einer derartigen »systematische[n], einem Gesamtkonzept unterworfenen[n], lückenlose[n] Ausmalung«, die den Sakralraum zum Schauraum einer in sich geschlossenen Deutung von Heils- und Heiligengeschichte mache, um den repräsentativen Bedürfnissen der jeweiligen Auftraggeber entgegenzukommen. Im Falle der »Bilderburg Runkelstein« drängt sich die Frage auf, ob dieser architektur- und kunstgeschichtliche Befund zur konzeptionellen Einheit des Bildprogramms auf den Sakralraum beschränkt bleiben muß. Könnte nicht die Gestaltung der Kapelle Teil eines größeren Planes sein, der auch die sogenannten profanen Wandmalereien des Westpalas und des Sommerhauses mit umfaßte?<sup>7</sup> Und wenn ja, auf

<sup>5</sup> JOACHIM ZEUNE, Burg Runkelstein durch die Jahrhunderte: Burgenkundliche und baugeschichtliche Marginalien, in: Schloß Runkelstein. [Anm. 4], S. 31–47, hier S. 41.

<sup>6</sup> FRIEDERIKE WILLE, Die Fresken der Burkgkapelle Runkelstein, in: Schloß Runkelstein. [Anm. 4] S. 185–202, hier S. 185, ■:■188.

<sup>7</sup> Daß jedes der beiden »profanen« Gebäude ein konsequent durchgeführtes Bildprogramm enthält, wurde in der bisherigen Forschung, insbesondere am Beispiel des Sommerhauses, immer wieder betont. Eine Erklärung zur Frage, ob und wie die baulich separaten und dennoch in einer architektonischen Anlage versammelten Zyklen miteinander in Verbindung stehen, findet sich aber noch nicht. Ansätze dazu bietet CORD MECKSEPER, der erkannt hat, daß im Westpalas die »reale, lebendige

welcher Ebene ließe sich eine solche Zusammenschau weltlicher und geistlicher Bildsujets denken? Ein Rundgang durch die Vintlersche Burganlage soll in drei Stationen das Prinzip eines derart umfassenden, kompartimentierten Schau-raums aufdecken. Die Abfolge der Stationen ergibt sich dabei aus der architektonischen Struktur der Burg und ihrer gegenwärtigen touristischen Erschließung, sie ist in dieser gestuften Form allerdings nicht als starres Schema, sondern als dynamisches Modell ineinander greifender und simultan ablaufender Zirkulationen innerer Bilder zu denken. Denn, wie sich zeigen wird, kommunizieren die Räume im Burginneren miteinander wie nach antiker und mittelalterlicher Wahrnehmungstheorie die Hirnventrikel im Prozeß der inneren Verbildlichung.

Erste Station: Wer das Innere der Burg über den westlichen Palas betritt, wird von einem ›Saal der Ritter‹ und auf dem nächsten Stockwerk von einem ›Wappenzimmer‹ empfangen. Hier sind die heraldischen Zeichen des regionalen Adels versammelt und formieren eine symbolische Hofgesellschaft, in die man imaginär als *vrunt* des Hauses eintreten kann. In einem durch eine tiefer gehängte Decke markierten Raumkompartiment, der sogenannten Kammer der Ritterspiele, wird der Empfang fortgesetzt und von den Wandmalereien selbst thematisiert (Abb. 1): Gezeigt wird, wie die gastgebenden Burgherren ihre Gäste vor der detailgetreuen Kulisse Runkelsteins feierlich begrüßen. Die aktuelle Situation der Ankommenden wird so auf das Szenarium eines höfischen Festes projiziert.

Diese Engführung von *pictura* und Realität erhält eine zusätzliche Dynamik mit dem Eintritt in den angrenzenden Raum. In dieser irreführend ›Badestube‹ genannten Kammer (Abb. 2) fällt als erstes die Gliederung der Wandmalereien auf. Den größten Teil der Flächen bedeckt ein aufgemalter, an rundumlaufenden Stangen befestigter Wandbehang. Über den Stangen verläuft ein Bilderfries, der aus einer Sequenz von loggienartig sich öffnenden *cellulae* zusammengesetzt ist. In jeder Zelle befindet sich eine Figur, festgehalten in charakteristisch bewegter Pose. An drei Wänden sind es gestikulierende Frauen und Männer, an der Südwand Tiere,<sup>8</sup> von denen einige auf der Vorhangstange zu balancieren scheinen. Die Figuren sind sehr lebendig dargestellt. Einige von ihnen kehren dem Betrachter demonstrativ den Rücken zu, andere machen Miene, gerade über den

---

Gegenwart« dargestellt wird im Gegensatz zu ihren »ideologisch-historischen Grundlagen« im und am Sommerhaus (CORD MECKSEPER, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998, hg. von ECKART CONRAD LUTZ [u. a.], Tübingen 2002 [Literatur und Wandmalerei 1], S. 255–281, hier S. 267).

<sup>8</sup> Die Tierdargestaltungen erinnern an entsprechende Miniaturen im marginalen Rankenwerk illuminierten Handschriften. Zu ihrer Funktion als Zeichen der im Leser / Betrachter angeregten Phantasiearbeit vgl. MICHAEL CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 20–55.

Wandbehang hinweg in den Raum hinabzusteigen (Abb. 3). All dies ließe sich als Illusionismus abhaken, der witzig mit der Vorstellung spielt, die Figuren könnten aus der Wand heraus- und als Menschen unter die sie betrachtenden Menschen treten.<sup>9</sup> Doch bekommt solche Animation eine andere, tiefsinnigere Dimension, wenn man zur Balkendecke der Kammer aufblickt, die nachweislich zur Originalausstattung des Raumes gehört (Abb. 4).<sup>10</sup> Sie charakterisiert den Raum als Phantasmen produzierende Wahrnehmungsapparatur, innerhalb derer die Vorgänge, die aktuell im Auge des Betrachters ablaufen, verdoppelt und in den architektonischen Innenraum hinein verlängert werden: Die Schwärze des Himmels, das Gold der aufgemalten Sterne, des Mond- und des Sonnengesichts sollen zusammen den Eindruck einer geschlossenen Kammer ohne äußere Lichtquelle erzeugen, deren Dunkelheit einen inneren Glanz entwickelt und die Malereien aus sich selbst heraus erleuchtet – ganz so, wie es nach dem Verständnis mittelalterlicher Wahrnehmungsphysiologie im Innersten des Systems geschieht, wenn die inneren Bilder durch das Augenfeuer illuminiert werden.<sup>11</sup> Wer hier eintritt, löst also nicht nur die Aktualisierung und Realisierung von zuvor in Gedächtniszellen eingelagerten *imagines agentes* aus, sondern auch den umgekehrten Vorgang. Indem er sich schauend vom Innenraum eines geschlossenen und Bilder träumenden Auges aufnehmen läßt, wird er selbst zum Phantasma: zum Bild unter Bildern.

Das entspricht genau den Operationen des *phantasticum hominis* nach Augustinus: Die Grenze zwischen Außenwelt und Innenwelt wird im Zuge forcierter Interiorisierung aufgehoben und die ›Badestube‹ zur Schaltstelle der inneren Bildsynthese. Die Arbeit der *imaginatio* wird dabei nicht nur auf ihre Kommunikation mit den Gedächtniszellen hin transparent gemacht. In der Fensternische der Ostwand zeigt die nördliche Laibung zusätzlich einen Ritter mit Falken, die gegenüberliegende südliche eine Dame, die in ihrer Linken eine Krone trägt. Beide symbolisieren offensichtlich den bestimmenden Anteil des Eros an der inneren Wahrnehmung, der Falke als Sinnbild der Jagd nach *minne*, die Dame mit Krone als Sinnbild des Objekts der Begierde: des perfekten erotischen Phantasmas (Abb. 4 a/b). Als bekröntes Bild ist es dazu bestimmt, die Position der Herzenskönigin einzunehmen, die vom *proton organon* der Wahrnehmung aus alle Formationen des phantasmatischen Prozesses beherrscht.

<sup>9</sup> Zahlreiche weitere illusionistische Motive im Westpalas (und nur dort) sind erwähnt bei KRISTINA DOMANSKI/MARGIT KRENN, Die profanen Wandmalereien im Westpalas, in: Schloß Runkelstein [Anm. 4], S. 51–98, bes. 53, 65 und 78.

<sup>10</sup> Zur ›Badestube‹ vgl. ebd., bes. S. 65–77.

<sup>11</sup> Zur Theorie des Augenfeuers vgl. DAVID C. LINDBERG, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, übers. von MATTHIAS ALTHOFF, Frankfurt a. M. 1987, S. 23f. sowie 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, aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992 (Text und Bild), bes. S. 34–46.

Mit dem Durchlaufen der ›Badestube‹ ist der Besucher eingegangen in den Reigen der *images*, die im Obergeschoß Szenen höfischen Lebens evozieren (Abb. 5): Jagd, Tanz und Ballspiel, Turnierkampf und höfische Konversation unter Minnenden. All diese Szenen spiegeln vor und wider, was adlige Lebensform in Vollendung ausmacht: die gesellige Partizipation an der Hofesfreude, die insofern wesentlich in den Bereich des Gesellschaftlich-Imaginären gehört, als sie unter den Gleichen alle Sinne auf's höchste stimuliert und doch in einer tänzerischen Balance hält, die sich allen gleichermaßen im *hoben muot* teilt.

Zweite Station: Der so physiologisch – in der Bewegtheit der Körper und ihrer gesteigerten Sensibilität – angeregte *consensus* erwies sich als flüchtige Stimmung, hielte nicht der zweite Raumkomplex, das Sommerhaus, Bilder bereit, die der *summa consensio* adliger Freundschaft Stetigkeit verliehen durch die zeitliche Tiefe weitgespannter Traditionslinien und großer Erzählungen. Im und am Sommerhaus ist all das abgebildet, was erinnerungswürdig und erinnerungsnotwendig erscheint: Das gesamte Gebäude ruht auf Säulen, auf denen die sieben freien Künste abgebildet sind. Sie formieren die Basis mittelalterlichen Wissens und mithin eine unumstößliche Grundlage für jede Art weiterentwickelter Erkenntnis.<sup>12</sup> Direkt an diese Säulen schließt sich die ›Kaiserreihe‹ an, eine Folge von 100 Porträts römischer und deutscher Herrscher, angefangen bei Augustus bis hin zu Ludwig dem Bayern.<sup>13</sup> Darüber finden sich die ›Triaden‹, die jeweils in Dreiergruppen die bedeutendsten alttestamentlichen und christlichen Könige, die besten höfischen Ritter und berühmtesten Liebespaare, die sagenhaftesten Recken, größten Riesinnen und Riesen und kleinsten Zwerge einprägsam zusammenstellen (Abb. 6).<sup>14</sup>

Tritt der Betrachter unter diesem Eindruck ins Innere des Sommerhauses, erfährt sein Blick einen schroffen Wechsel.<sup>15</sup> Anstelle der in leuchtenden Farben gehaltenen Triaden begegnet ihm mit den Szenen des Tristanzyklus ein anderes, forcierteres Bildkonzept. Durch das Anwenden der *terra-verde*-Technik wird

<sup>12</sup> Die Bilder auf den Säulen der östlichen Arkaden sind nicht erhalten, wahrscheinlich handelte es sich um Darstellungen der sieben Tugenden.

<sup>13</sup> Auch RENÉ WETZEL betont den memorialen Aspekt der Kaiserreihe. Nachdem er sich die Frage gestellt hat, warum die Reihung nicht bis zu den Kaisern der ›Gegenwart‹ reicht, kommt er zu dem Schluß: »Dadurch, daß die Reihe bereits mit Ludwig dem Bayer abbricht, historisch also zu einer Zeit, in welcher Niklaus Vintler vielleicht noch nicht einmal geboren war, wird sie ein Stück weit auch aus der politischen Tagesaktualität hinausgehoben und mehr in ihrer historischen und ideellen Bedeutung gesehen« (RENÉ WETZEL, Runkelsteiner Kaiserreihe und Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift im Dialog von Bild, Text und Kontext, in: Literatur und Wandmalerei I [Anm. 7], S. 405–433, hier S. 425.)

<sup>14</sup> Vgl. KRISTINA DOMANSKI/MARGIT KRENN, Die profanen Wandmalereien im Sommerhaus, in: Schloß Runkelstein [Anm. 4], S. 99–154, bes. S. 99–109.

<sup>15</sup> Dazu generalisierend WETZEL [Anm. 13]: »Doch nicht nur die Bildthemen [im Sommerhaus] sind archaisch, auch deren Behandlung wirkt (im Gegensatz zu den Westpalas-Malereien) so« (S. 423, Anm. 69).

jedes Sehen konterkariert, das lediglich an der Abbildung erzählter Handlung interessiert wäre oder den abgebildeten Objekten nichts als einen referentiellen Sinn entnehmen wollte. Indem nämlich

1. der dominierende Grünton des Malgrundes jede Colorierung löscht bis auf angedeutetes Inkarnat und wenige, umso markantere Rotmarkierungen und
2. die Konturierung zugleich durch Weißüberhöhung hervorgehoben wird,

löst sich das Bild gespensterhaft von seinem Grund und aus seiner Referenzfunktion erster Ordnung. Es geht dadurch in eine zweite Ordnung über und wird so dezidiert als Bild abgebildet. Indem der Technikwechsel von der Außen- zur Innenwandbemalung einen solchen Modusbruch inszeniert, dringt der Besucher vom Memorierarrangement der Triaden in das tiefer gelegene, schemenhafte Reich der Erinnerungsphantasmen ein. Sie erscheinen gleichsam *in statu nascendi*, als würden sie durch den Blick ins Innerste des Inneren allererst aktiviert und gäben sich über die rot markierten Memorierpunkte als besonders sorgfältig eingelagerte Präparate der *memoria* zu erkennen.<sup>16</sup> Auf die beiden anderen epischen Zyklen, die Szenen aus dem ›Garel‹ des Pleiers im Inneren (Abb. 7) und aus Wirnts von Gravenberg ›Wigalois‹ an der Außenwand der Bogenhalle, kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden.<sup>17</sup> Sie komplettieren jedenfalls einen klaren Befund: Umschloß der Westpalas die Funktionen des Imaginationsventrikels, so bildet das Sommerhaus eine Schatzkammer adliger *memoria*.

Dritte Station: Das so sich abzeichnende Hirnmodell der inneren Wahrnehmung bliebe freilich ein rein assoziativer Hintergrund für das Verständnis des

<sup>16</sup> Indem die dargestellten Handlungshöhepunkte in der Memorierfarbe Rot hervorgehoben werden, dienen die einzelnen Markierungen dazu, beim Abschreiten der Fresken »die Erzählung anzuregen und in gewisser Weise zu lenken« (ANDREA GOTTDANG, ›Tristan‹ im Sommerhaus der Burg Runkelstein. Der Zyklus, die Texte und der Betrachter, in: *Literatur und Wandmalerei I* [Anm. 7], S. 448). Das heißt: Sie vergegenwärtigen und beleben die in der *memoria* abgespeicherte Geschichte. Vgl. zu dieser Art der wahrnehmungsphysiologischen Animation auch JÖRG JOCHEN BERNS, Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationsteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Marburg 2000; zur Funktion der roten Farbe im Kontext der *ars memorativa* vgl. außerdem GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Franz. übers. von Andreas Knop, München 1995, S. 64–83.

<sup>17</sup> Auffällig ist beim Garel-Zyklus wiederum das Vorherrschen der Memorierfarbe Rot. Der Wigalois-Zyklus kann wegen seines schlechten Erhaltungszustandes nicht näher analysiert werden. Zum szenischen Umfang und zur stofflichen Akzentuierung beider Zyklen vgl. DIETRICH HUSCHENBETT, *Des Pleiers ›Garel‹ und sein Bildzyklus auf Runkelstein*, in: *Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses*, hg. von WALTER HAUG [u. a.], Wiesbaden 1982, S. 100–128; Beschreibung der Bilder des ›Garel‹-Zyklus, S. 129–139; Beschreibung der Bilder des ›Wigalois‹-Zyklus, S. 170–177.



Bildprogramms von Runkelstein, wenn nach der Identifikation des vorderen und des hinteren Ventrikels sich keine Entsprechung für das mittlere Ventrikel, den Sitz der *ratio*, aufspüren ließe. Im imaginationstheoretischen Zusammenhang kommt ihr die Aufgabe zu, den Verkehr der inneren Bilder zu regeln: Sie prüft als eine Art ›aktiver Filter‹ mittels der Urteilskraft, welche *images* als erinnerungswürdig in der *memoria* eingelagert bzw. welche aus der *memoria* aufgerufenen *images* in den aktuellen Verbildlichungsprozess eingespeist werden sollen. Zudem ist sie der Ort, an dem *minne* und Magie ansetzen, wenn es darum geht, die Bildproduktion von außen zu beeinflussen oder ›fernzusteuern‹.<sup>18</sup> Wo wäre ein solcher Ort innerhalb der Burganlage zu suchen? Und wie ließen sich seine *ratio*-analogen Funktionen piktoral darstellen?

Antwort auf die erste Frage gibt ein Blick auf den Grundriß der Burg. Trennt man Westpalas und Sommerhaus durch zwei gedachte Linien voneinander ab, so wird der dadurch eingegrenzte Zwischenraum nach Osten hin von einem signifikanten Kompartiment des Ostpalas abgeschlossen: von der bereits erwähnten Burgkapelle. Sie liegt genau an der Stelle, wo in Analogie zum mittelalterlichen Hirnmodell die *ratio* zu erwarten wäre (Abb. 8).<sup>19</sup> Dem heutigen Besucher Runkelsteins ist sie normalerweise nicht zugänglich, denn von den dortigen Fresken sind, abgesehen von einigen wenigen Szenen, nur Fragmente erhalten, deren Sujets sich zum Teil erst wissenschaftlicher Rekonstruktion erschließen. Die ikonographischen Indizien weisen allerdings klar auf ein Ensemble von vier Themenbereichen hin, bei denen es je um das Verhältnis der richtigen, von Gott kommenden Bildvorstellungen zu den falschen, durch Dämonen verursachten geht. Es handelt sich um Szenen aus den Legenden der drei

<sup>18</sup> Grundlegend für das Verständnis des Zusammenhangs von Wahrnehmungstheorie und *ars magica* ist die Monographie von IOAN PETRU CULIANU, *Eros und Magie in der Renaissance*, mit einem Geleitwort v. MIRCEA ELIADE, aus d. Franz. von Ferdinand Leopold, Frankfurt a. M. 2001 [franz. Orig.: *Éros et Magie à la Renaissance*. 1484, Paris 1984].

<sup>19</sup> Auf die restlichen Innenräume des Ostpalas läßt sich nur vorsichtig spekulierend eingehen. Vergleicht man den Grundriß der Burg konsequent mit dem Drei-Ventrikel-Modell, so müßte insbesondere der unmittelbar an die Kapelle angrenzende Trakt, der dem Westpalas gegenüberliegt, der *imaginatio* zugeordnet werden. Tatsächlich scheinen die wenigen dort erhaltenen Malereien darauf zu verweisen: Die Illustration des Neidhartschen Veilchenschwanks und die abgebildeten Notenlinien eines Minneliedes wären in diesem Zusammenhang den äußeren Reizen des Geruchssinnes (*olfactus*) und des Gehörs (*auditus*) zuzuordnen, so daß hier der elementare Vorgang angedeutet sein könnte, der, durch die einzeln verbildlichten Sinneseindrücke gespeist, das Phantasma/die *imago* als Produkt synästhetischer Wahrnehmung entstehen läßt. Daß die Realität der Phantasmen auf Synästhesie beruht, wird auch in literarischen Kontexten immer wieder vorgeführt; vgl. HANS JÜRGEN SCHEUER, *Die Wahrnehmung innerer Bilder im ›Carmen Buranum‹* 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik, *Das Mittelalter* 8 (2003), H. 2: Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im europäischen Mittelalters, hg. von HARTMUT BLEUMER UND STEFFEN PATZOLD, Berlin 2004, S. 121–136.

Titelheiligen der Kapelle, Antonius, Katharina und Christophorus, sowie um das Heilsgeschehen der Kreuzigung. In der dem Eingang gegenüberliegenden Apsis stellt es dem Eintretenden sogleich die Grenze zwischen irdischer Wahrnehmung, die in der Innerlichkeit der *imagines* befangen ist, und dem göttlichen *intellectus* vor Augen, der im Opfertod Christi auch die Aufhebung der Schranken reiner Weltimmanenz in Aussicht stellt. An den Seitenwänden werden Antonius- und Christophorus-Vita, Bekenner- und Märtyrertod, parallel geführt. Bedeutsam für den Kontext der Imaginationstheorie ist hier zunächst die andeutungsweise erhaltene Bedrängung des Eremiten Antonius durch dämonische Phantasmen (Abb. 9):

Antonius ist auf den Fresken an seinem schwarzen Mantel und dem Nimbus zu erkennen. Er wird von Teufeln und Dämonen bedrängt, die mit allen Mitteln versuchen, ihn von Gott abzulenken. [...] Ein großer rötlicher Dämon mit Krallenzehen und bedrohlich ausgespannten Fledermausflügeln quält den Heiligen, den er am Kopf packt und mit einem Stab malträtirt.<sup>20</sup>

Der zweite Heiligenzyklus zeigt die Geschichte des Christophorus, der wegen seiner Ablehnung der Götzenverehrung gefoltert wird und somit ebenfalls als Vorbild für einen Menschen fungiert, der die Idolatrie der Heiden verwirft zugunsten der richtigen, gottgemäßen Vorstellungen im Zeichen des Kreuzes. An der dem Altar gegenüberliegenden Wand ist schließlich das Martyrium der Heiligen Katharina von Alexandrien abgebildet, die sterben muß, weil sie die Gottesminne der weltlichen Minne vorzieht. Die Darstellung ist auf ihre Folter und ihren Tod verkürzt und zeigt in einem dritten Bildfeld den Leichnam, aufgebahrt in einem Sarg, aus dem Öl fließt, das nicht nur Krüppel heilt, sondern hier auch einen Augenkranken oder Blinden wieder sehend macht (Abb. 10).

Der Schlüssel zum gesamten Bildprogramm findet sich aber neben und über der Eingangstür (Abb. 11):

Als Leitmotiv und gleichsam ›Programm in nuce‹ steht neben der Tür [...] ein Bild der Christophoruslegende, das so isoliert, besondere Bedeutung erhält – es ist die Szene, wo Christophorus auf das Kreuz weist, das Zeichen der Passion und der Erlösung, und damit den Teufel hinter den Felsen fliehen läßt. [...] Zusätzlich wird über der Tür, in einer Art Supraporte, von Engeln das Schweißstuch der Veronika mit der *vera icon*, dem wahren Abbild Christi präsentiert.<sup>21</sup>

Im Verbund dieser beiden Motive ist ein deutliches apotropäisches Zeichen gesetzt: Während Christophorus, auf das Kreuzzeichen deutend, allen dämonischen Versuchen, in die Zentrale der Steuerung, Beurteilung und Lizenzierung der inneren Bilder einzudringen, Einhalt gebietet, demonstriert die *vera icon* dasjenige Bild, das aus theologischer Sicht einzig und allein wert ist, ›wahr‹ und ›wirklich‹ genannt zu werden. An ihm haben sich alle Phantasmen, die der

<sup>20</sup> FRIEDERIKE WILLE, Die Fresken [Anm. 6], S. 192.

<sup>21</sup> Ebd., S. 190.

Besucher von seinem bisherigen Gang durch die Burganlage mitgebracht haben mag, zu messen; durch seine Heilspräsenz werden die von der *imaginatio* angestachelten und durch die *memoria* auf Dauer gestellten Muster adliger Selbstverbildlichung gereinigt. So erst erhalten die *imagines interiores* ihren vollgültigen und von Zweifeln ungetrübten, *ratio*-geprägten und zugleich spiritualisierten Realitätsanspruch. Die Kapelle ist also weitaus mehr als nur das fehlende, illustrative Verbindungsstück zwischen Westpalas und Sommerhaus, zwischen *imaginatio* und *memoria*. Sie ist eine Anleitung dafür, wie die Anlage überhaupt zu verstehen ist. Die anderen Bilder müssen gleichsam durch den Filter der christlich geläuterten *ratio* hindurch betrachtet werden.<sup>22</sup>

Damit ist die Dimension, in der die architektonische Sequenz der Räume in Westpalas, Sommerhaus und Burgkapelle mit dem kompositorischen Gesamtprogramm der ›Bilderburg‹ zur Deckung kommt, beschrieben: Wer die Burg Runkelstein mit offenen Augen durchquert, bewegt sich durch ein Drei-Ventrikel-System, dessen Innenräume der funktionellen Einheit *imaginatio* – *memoria* – *ratio* homolog sind. Die Burganlage präsentiert sich so als der cerebrale Schauraum einer höfisch stilisierten und christlich geläuterten Ritterschaft. Deren Darstellung mag modernen Betrachtern als historisch verspätete und nostalgisch von nicht-adligen Aufsteigern beschworene vorkommen. Sie ist dem Konzept nach und im Durchgang durch die Vintlersche Bilderwelt aber sicherlich die aktualisierte, reale Perfektion adliger Existenz. Denn diese bemißt sich nicht allein nach Abstammung und Genealogie, sondern ist als konsensuell-imaginäre Größe wesentlich durch das Verfügen über gemeinsame innere Bilder definiert.

---

<sup>22</sup> So ist denn möglicherweise auch zu verstehen, warum als erinnerungswürdige Vorbilder im Sommerhaus gerade Wigalois, Tristan und Garel gewählt wurden: Wigalois als Beispiel für den *miles christianus*, der gegen den Teufelsbündler Roaz zu Felde zieht. WALTER HAUG macht darauf aufmerksam, daß gerade das dämonenhafte der Gegner des Wigalois auffällig betont werde (vgl. WALTER HAUG, Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein, in: Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, hg. von WALTER HAUG [u. a.], Wiesbaden 1982, S. 15–62, hier S. 46); Tristan, dessen Abenteuer auf Runkelstein bezeichnenderweise im Gottesurteil kulminieren. DOMANSKI und KRENN weisen mehrfach darauf hin, daß sich die Tristan-Fresken eng an christliche Ikonographie anlehnen und daher bei einigen Bildern des Zyklus »ein sakraler Aspekt mitschwingt« [Anm. 9, S. 144]; und schließlich Garel, in dessen Geschichte wie in keinem anderen Artusroman der Aspekt der Versöhnung hervorgehoben ist. – Auch die sonstigen Fresken des *memoria*-Komplexes im Sommerhaus lassen sich ohne weiteres durch einen Filter christlicher Frömmigkeit lesen. Nicht nur die Kaiserreihe, sondern auch die Triaden verweisen auf die Heilsgeschichte: von links gelesen: die Neun guten Helden (die ja schon für sich genommen den Fortgang der Heilsgeschichte markieren), von rechts gelesen: wohl die aus dem ›Heldenbuch‹ stammende Heilsgeschichte, die von der Erschaffung der Zwerge über die Riesen bis hin zu den Recken reicht.

## III.

Die Umgestaltung Runkelsteins zur Bilderburg steht in der Qualität ihrer Ausführung und in der Reichweite ihres Anspruchs gleichwohl in der Sukzession einer weitaus älteren Tradition. Der Hinweis FRIEDERIKE WILLES auf Giotto's »um 1306 freskierte Palastkapelle des Paduaner Bankiers Enrico Scrovegni«<sup>23</sup> mag zwar kunsthistorisch einen ersten Aufschluß geben, führt aber längst nicht weit genug zurück. Denn, wie gezeigt, genügt es nicht, sich auf den Bautyp der »Privatkapelle« zu beschränken oder bei dem sehr unspezifischen Argument des besonderen Repräsentationswillens aufstrebender sozialer Gruppen stehen zu bleiben. Deshalb empfiehlt es sich, den Skopus der Suche zu erweitern, zumal sich unter der Voraussetzung einer mittelalterlichen »Kultur der Phantasmen« architektonische oder pikturale Innenräume ohnehin nicht kategorisch von literarischen scheiden lassen, da die genannten Artefakte keine unterschiedlichen Medien, sondern nur verschiedene artifizielle Speicher und Quellen des Imaginären darstellen.<sup>24</sup>

Im Bereich didaktisch expliziter Literatur führt die Suche nach einem entsprechenden hirnanatomischen Modell, das mit der Frage nach der Konstitution adliger Lebensform verknüpft ist, auf den »Welschen Gast« des Thomasin von Zerclaere. Seine Erläuterung der drei Fakultäten des Wahrnehmungsapparates, erweitert um den *intellectus* als engelhaftem Boten der göttlichen Transzendenz, führt im 7. Buch zur elementarsten Ebene der Erziehung des höfischen Menschen durch das Ausbalancieren seines Wahrnehmungsapparates.<sup>25</sup> Auf dem

<sup>23</sup> WILLE, Die Fresken [Anm. 6], S. 189.

<sup>24</sup> Die Verwendung des Begriffs »Intermedialität«, sei es im Kontext ekphrastischen Erzählens, sei es zur Beschreibung des Zusammenspiels architektonischer, skripturaler und pikturaler Elemente, führt vor dem Hintergrund mittelalterlicher Imaginations- theorie in die Irre. Wiewohl erst in den achtziger Jahren zum literaturwissenschaftlichen Terminus avanciert, hat das Konzept seine Wurzeln in Romantik und Spätromantik, von wo es die avantgardistische Utopie der Überführung von Kunst in Leben und Leben in Kunst speist. Dabei geht es jeweils um das Darstellen und Herstellen eines Totaleindrucks oder Gesamtkunstwerks, in dialektischeren Kunstauffassungen auch um die Unterbrechung derartiger Verschmelzungsphantasien, doch stets unter den Bedingungen eines Blickregimes, für das Innerlichkeit der Effekt einer Simulation und ihrer technischen Apparatur ist. Im Gegensatz dazu ist die Erzeugung von *imagines* unter den epistemologischen Voraussetzungen der Pneumophantasmalogie das Ergebnis eines in seine Innerlichkeit vollkommen eingeschlossenen Geschehens, auf das die Artefakte um ihrer bloßen Wahrnehmbarkeit willen zwangsläufig und ohne Alternative Rücksicht zu nehmen haben. Ihr einziges Medium ist die Phantasmen-Produktion vor dem inneren Auge.

<sup>25</sup> Vgl. HORST WENZEL, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 321–337, bes. S. 326f. Bei Thomasin geht es vor allem um die Verse 8789–8882 (vgl. Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast. Secondo il Cod. Pal. germ. 389, Heidelberg con le integrazioni di Heinrich Rückert e le variante del Membr. I 120, Gotha, a cura di RAFFAELE DISANTO, Triest 2001, S. 144f.).

Feld der volkssprachlichen Epik wäre zudem zu erinnern an die strukturegebende Bedeutung des Hirnmodells in der *descriptio* von Helmbrechts Kappe, auf die zuerst MARIO KLARER hingewiesen hat,<sup>26</sup> sowie überhaupt an die Spuren, die die Imaginationstheorie in den zentralen ekphrastischen Passagen des Antike- und Artusromans bis hin zu Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue hinterlassen hat.<sup>27</sup>

Keine literarische Verarbeitung der Imaginationstheorie in mittelhochdeutscher Epik führt aber näher an den Kern des Runkelsteiner Projekts heran als die *descriptio* des Palastes in der Candacia-Episode des ›Straßburger Alexander‹. Entscheidend für eine imaginologische Lektüre dieses ›Romans im Roman‹ ist sein argumentativer Bezug auf die Souveränitätsdebatte, die Alexander zuvor mit dem Kynikervölkchen der Occidraten auszufechten hatte. Auf deren Frage, wieso er sich angesichts seiner Sterblichkeit um etwas so Eitles wie weltliche Macht kümmern sollte, gibt er zur Antwort, solange er lebe und seiner Sinne Herr sei, müsse er das tun, was seinem Platz in der Weltordnung entspreche: uneingeschränkt zu herrschen über die äußere wie die innere Welt.<sup>28</sup> Die Begegnung des Weltherrschers mit Candacia liest sich nun wie eine Probe auf's Exempel, ob Alexander zurecht davon ausgehen kann, *meister von sînen sînnen* zu sein. MARKUS STOCK hat die Königin vom östlichen Ende der Welt prägnant als »Herrin der Bilder« charakterisiert.<sup>29</sup> Daß dies nicht nur im Hinblick auf ihre Prachtentfaltung gilt, sondern verblüffend konkret ihre Klugheit im Regieren über die Innenräume des Imaginären betrifft, zeigt die Struktur ihrer Palastanlage.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Vgl. 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.

<sup>27</sup> Vgl. den Beitrag von HANS JÜRGEN SCHEUER, *Numquam sine phantasmate*. Antike in mittelalterlicher Imagination, der in den ›Akten des Deutschen Germanistentages 2004‹ (aktualisieren!) erscheinen wird, sowie vom selben Verfasser, Hermeneutik der Intransparenz. Die Parabel vom Sämann und den viererlei Äckern (Mt 13,1–23) als Folie höfischen Erzählens bei Hartmann von Aue, in: *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und den Künsten*, hg. von STEFFEN MARTUS und ANDREA POLASCHEGG, Bern [usw.] 2006 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; NF 13), S. 337–360.

<sup>28</sup> Vgl. Lamprechts Alexander. Nach den drei Texten mit dem Fragment des Alberic von Besançon und den lateinischen Quellen, hg. und erkl. von KARL KINZEL, Halle/Saale 1884 (Germanistische Handbibliothek 6), S. 285–291 (V. 4762–4889).

<sup>29</sup> MARKUS STOCK, Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ›Straßburger Alexander‹, im ›Herzog Ernst B‹ und im ›König Rother‹, Tübingen 2002 (MTU 123), S. 122.

<sup>30</sup> Zur ausführlicheren Dargestellung und Einordnung der Alexander-Candacia-Episode in den mittelalterlichen Souveränitätsdiskurs vgl. HANS JÜRGEN SCHEUER, Cerebrale Räume. Internalisierte Topographie in Literatur und Kartographie des 12./13. Jahrhunderts. (Hereford-Karte, ›Straßburger Alexander‹), in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hg. von HARTMUT BÖHME, Stuttgart/Weimar 2005 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 27), S. 12–36.

1. Der Empfangsraum oder *kuninginnen sal* trägt durch seine Ausstattung alle Merkmale der *imaginatio*: Sein innerer Glanz aus tiefster Schwärze allegorisiert die innere Illumination des Sehapparates. Der *tûre umbehanc* (V. 5949), ein von Candacia *mit iren tiefen sinnen* (V. 5972) gefertigter Bildteppich, zeigt in Szenen des höfischen Festes und der Jagd die Bewegtheit der Einbildungskraft. Ein seltsamer, pneumatisch betriebener Automat, das *scône tier*, das unter anderem seine Stimme erhebt und *al-sein pantier* (V. 6026) süß duftenden Atem verströmt, komplettiert, indem er Gehör und Geruchssinn anspricht, die Sinneseinträge in den Innenraum des *sensus communis*.
2. In den folgenden vier *kemenaten* durchläuft Alexander als Begleiter Candacias Grade wachsender *memoria*-Intensität, wie sich wiederum an den Raumattributen (rot, unzerstörbar, selbstbeweglich) ablesen läßt. Im letzten Raum deckt Candacia das Incognito Alexanders auf, indem sie ihm mit seinem wirklichen Namen und seinem Porträt konfrontiert, das ihn nicht als Gott, sondern als sterblichen Menschen zeigt. Alexander muß erkennen, daß seine Gastgeberin ihn durchschaut, in eine Falle gelockt und ohne Waffen, nur durch List überwunden hat. Am intimsten Ort der Erinnerung, dem Sitz des Selbstbildes, stößt er an die Grenzen seiner Macht, die genau in der innersten Funktion seines Sinnesapparates liegen, und vernimmt als nunmehr entthronter *meister sîner sinne* aus dem Mund seiner Bezwingerin das *memento mori*.
3. Im höchstgelegenen dritten Abschnitt des Palastes schließlich, dem *slaf-gadem* der Königin, in dem nach der hirnanatomischen Analogie die *ratio* anzusiedeln wäre, lieben Alexander und Candacia einander im Bett der Königin. Dies besiegelt zum einen die Übernahme der Gewalt über die *ratio* durch die *minne*. Zum anderen kulminiert die Passage in der aufwendig inszenierten Hochzeit zwischen dem Herrscher über die Welt und der Herrscherin über die *S i n n e n* welt. An diesem Punkt vollendet sich die Initiation Alexanders in die *arcana imperii*, die innersten Geheimnisse des Königtums. Sie bestehen nach der allegorisch verschlüsselten Lehre des ›Alexanderlieds‹ in der Erkenntnis, daß das Wesen des Herrschers gespalten ist in die gottgleiche Singularität seiner Amtsmacht und in die Nichtigkeit seiner menschlichen Existenz. Erst nach dieser Initiation erhält Alexander deshalb die Insignien der Königsherrschaft aus der Hand der sinnreichen Candacia: einen *halsperc gut* (V. 6369), einen *gûten mantel* (V. 6382) und nicht zuletzt eine *gûte crône* (V. 6387).
4. In einem *descensus* dringt Alexander schließlich ein *in eine cruft, die was alt* (V. 6398). Sie ähnelt einer Orakelstätte, in der er die oberste Gottheit nach dem genauen Zeitpunkt seines Todes befragt. Daß ihm als sterblichem Menschen dieses Vorauswissen verweigert wird, weist die Krypta

als die unzugängliche Kammer der *providentia* aus, die allein dem göttlichen, hier heidnisch als Mantik verkappten *intellectus* offensteht.

Alexanders Gang durch Candacias Palast läßt sich so verstehen als Passage durch den Wahrnehmungsapparat des Herrschers und als anatomische Exploration der Grenzen weltlicher Souveränität. Seine Passage zeigt, daß die Legitimation jedes adligen Herrschaftsanspruchs wesentlich verbunden ist mit dem Problem der Beherrschbarkeit der Bilder, deren Sitz die Innenräume des Imaginären sind. In genauer Analogie zu dieser Problematik ist das Runkelsteiner Bildprogramm entworfen, dessen Realitätsanspruch sich verwirklicht in der Evokation und Reinigung der inneren Bilder höfischer Kultur. Jenseits bloß repräsentativer Funktionen bilden sie, als planvoll angelegtes Ensemble betrachtet, den Schauplatz, auf dem sich der ständische *sensus communis* des Adels allererst konstituieren und im Horizont eines theologisch geläuterten Bildverständnisses perfektionieren kann. Indem der Besucher sich durch die Kammern bewegt, beobachtet er an den Wandmalereien die Prozesse, die sich beim Anblick der Bilder in den Kammern des eigenen Wahrnehmungsapparates abspielen. Die manifeste Existenz des Baus geht so auf in einem medialen Arrangement miteinander kommunizierender Innenräume. Wie in der einleitenden Anekdote Augustins über das *phantasticum hominis* lassen sich diese nicht mehr nach der Differenz real – fiktiv unterscheiden. Denn außerhalb der Innerlichkeit des Imaginären gibt es keinen Ort der menschlichen Wahrnehmung, außerhalb ihrer Kammern keinen anderen Schauplatz innerweltlicher Realität.