

Tagungsbericht zur 1.VAS-Werkstatt im Rahmen des Netzwerks, 11./12. November 2016 im IBZ München (Eva Bauer, LMU München, Franziska Wenzel, Universität zu Köln, Januar 2017)

**Marius Rimmele** sprach zum Konzept der genau angepassten Vergeltung in literarischen (Boccaccio) und bildkünstlerischen Kleopatradarstellungen. Er verdeutlichte in einem ersten Schritt seines Vortrags, dass der sprachlichen Ausgestaltung eine suggestive Konzeptualisierung der antiken Königin im Sinne eines grotesken, allverschlingenden Leibes mit hypertrophen Genitalien zugrunde liegt. Dieses Phantasma des sündigen Körpers finde sich in zahlreichen Einzelmetaphern. Rimmele konnte zeigen, dass auch einige Miniaturen eben dieses Phantasma verdichtend umsetzen. Rimmele schloss auf Formen ‚veranschaulichender‘ Evidenzstiftung, die den medienspezifischen Ausgestaltungen in Bild und Text gleichermaßen vorausgehen. Auf einer ähnlichen Ebene konzeptuellen Denkens siedelte Rimmele in einem zweiten Schritt seines Referats das ebenfalls in beiden medialen Ausprägungen zu beobachtende evidenzstiftende Konzept des contrapasso an. Hier konnte er u.a. zeigen, dass die Implikationen einer in die Brust beißenden Schlange auf kulturell vorgeprägte Muster einer aus der Verfehlung abgeleiteten Sühne basieren.

Katharina Mertens Fleury griff den Aspekt der Verdichtung auf und fragte nach Funktion und Bedeutung der Kleider in den Abbildungen? Rimmele wies darauf hin, dass der Mantel als Zeichen weiblicher Prunksucht gesehen werden könne. Auch bei Mark Anton stehe der Mantel für seine Effeminierung. Zudem gebe es eine Tradition von befleckten Tüchern bei sterbenden Männern. Die Bilder jedenfalls kreieren Bedeutsamkeit durch massive Verdichtung. Auf die Frage von Beatrice Trînca, ob die Schlange auch für das Moment des Verliebense steht, antwortete Rimmele mit dem Hinweis auf die zentrale sexuelle Konnotation, die sich beispielsweise auch bei norditalienischen Künstlern zeige. Die Schlange verdichte insofern den Bezug von Erotik und Strafe. Heike Schlie fragte, ob sich neben einer isolierten Betrachtung von Text und Bild spezifische Text-Bild-Kombinationen innerhalb einer Handschrift beobachten ließen? Rimmele verwies auf die Arma Christi in mediävistischen Darstellungen: Solche Bezüge gibt es bei seinen Beispielen kaum. Das Buchlayout sei standardisiert. Es gebe immer eine Darstellung zu Mark Anton, meist am Anfang, was insgesamt eher unergiebig sei. Franziska Wenzel versuchte die Darstellungsverfahren der gezeigten Bilder zu systematisieren:

Der Holzschnitt sei mit der dargestellten Szenenfolge von Wette und Tod eher ‚narrativ‘; die Contrapasso-Darstellungen ließen sich durch die Zeichenverdichtung möglicherweise auch im Sinne eines Kommentars zur Konzeptionalisierung der Kleopatrafigur verstehen; die Grablegungs-Darstellungen hingegen zeigen und benötigen die Deutung der sich nicht selbst erklärenden verdichteten Zeichen. Rimmelé bestätigte die szenische Sukzession im Holzschnitt und ging genauer auf die dritte Gruppe ein. Eine christlich-eheliche Bedeutung erweitere die Bedeutungen der Kleopatrageschichte und der Mönch könne als Beobachterfigur gesehen werden. Cornelia Herberichs fragte nach der Fruchtbarkeit der Ergebnisse für die Theorie des VAS, nach dem Verhältnis von konzeptioneller Prägung, verdichtender Umsetzung und Evidenzstiftung? Sie hob den exemplarischen Charakter bei Boccaccio hervor und den metonymischen Charakter der Bilder und sie wies darauf hin, dass die Figuren auf den Gräbern selbst Repräsentationen von Figuren seien und also selbstreflexiv funktionieren: Historische Figuren würden mit metonymischen Personifikationen kombiniert. Die Repräsentationsakte würden sich also verschieben. Rimmelé bestätigte das. Herfried Vögel fragte nach dem Verhältnis von Contrapasso und Selbstmord? Ob Kleopatra sich anders als bei Dante damit offenbare? Rimmelé sah ein komplexes Spannungsverhältnis, das näher untersucht werden müsse, weil es in der Kleopatra-Rezeption eine Fülle an möglichen Deutungen des Selbstmordes gibt.

**Nicola Zotz** ging es in ihrem Vortrag um das Bedingungsgefüge der Wirksamkeit und Wahrhaftigkeit von Reliquien in Wort und Bild. Sie untersuchte das Verweisgefüge in Heiltumbüchern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die sie v.a. als Spiegel des Heils las. Zotz arbeitete die in den Heiltumbüchern sich zeigenden Verweiszusammenhänge zwischen Heiligem, Reliquie, Reliquiar, Illustration und Text heraus und systematisierte die sich hinter dem Anspruch unmittelbarer Heilswirkung verbergenden Repräsentationsformen.

Henrike Eibelshäuser fragte nach der Wirksamkeit solcher Bilder, die den Rahmen des Mediums sprengen. Zotz wies auf den Zusammenhang zwischen Repräsentationsanspruch und einer deshalb intensivierten Materialität hin. Überdies befördere dieser ‚Realitäts‘-Effekt die Evidenz des Vor-Augen-Gestellten und damit auch die Wirksamkeit des Heils.

Katharina Mertens Fleury wies im Blick auf das Haller Heiltumbuch auf eine parallele Strömung im 12. Jahrhundert hin. Es gehe darum, Pracht in die Kirchen hineinzubringen. Die Darstellungen von Pracht könne wie im „Jüngeren Tituel“ über sich hinaus auf göttliches Heil verweisen. Das unsichtbare Heil werde qua Prachtentfaltung sichtbar. Britta Dümpelmann

fragte nach der Medialität der Reliquien? Sie sehe eine Diskrepanz zwischen dem armen Körper des Heiligen und der reichen Hülle, wobei der Heilige doch das eigentlich Reiche sei. Werde die Verschiebung zugunsten der goldenen Hülle durch den Text korrigiert? Zotz betonte, dass der Text Zusatzinformationen biete aber nicht korrigiere. Der Nexus von Text und Bild funktioniert, weil sich das Heil durch die Repräsentation im Bild zeige. Franziska Wenzel fragte nach der Art des Text-Bild-Gefüges in den Heiltumbüchern. Der Text scheine eine nachgeordnete und kommentierende Bedeutung zu haben, die Bilder dagegen stellen Heil ikonisch vor Augen, was möglicherweise die Evidenz des Heils befördere; doch weil sie es ‚nur‘ repräsentieren, distanzieren sie es auch wieder. Zotz betonte, dass es keine Text-Bild-Beziehungen im üblichen Sinne gibt, keine Interaktion zwischen Text und Bild. Eher sei es so, dass die Text-Bild-Beziehungen aufgelöst sei durch den gemeinsamen Bezug auf die Realie. Text und Bild funktionieren potenzierend im Blick auf die erzeugte Präsenz des Heils. Marius Rimmel betonte im Blick auf das Verweisgefüge den ikonischen Bezug zwischen Reliquie und Reliquiar. Von einer metaphorischen Relation würde er auf einer sinnbildlichen Ebene sprechen: Reliquiaren wohne häufig eine metaphorische oder allegorische Bedeutung inne, die sich als Verdichtung des Heils lesen lasse. Zotz markierte, dass ihr Begriff des Metaphorischen zunächst als einer der heuristischen Abgrenzung vom metonymischen Bezug gedacht gewesen sei. Die Diskussion verschob sich dann ganz in den Bereich der Wirksamkeit der Heiltumbücher. Heike Schlie fragte nach dem Unterschied zwischen den Zeichnungen und den Holzschnitten und nach der Beziehung zwischen dem Heiltumbuch und der Heiltumweisung? Zotz vermutete, dass die nachträglich, nach dem bereits existierenden Druck in Auftrag gegebene Handschrift für den privaten Gebrauch bestimmt war und dann eine größere Unmittelbarkeit erzeugt haben könnte. Julia Frick fragte nach der Art der Rezeption gedruckter Heiltumbücher, wenn die Handschrift für den privaten Gebrauch bestimmt war. Zotz erklärte, dass die gedruckten Bücher anlässlich der Weisungen als Erinnerung oder Ersatz dienten. Sie selbst hinterfrage die Wirksamkeit des gedruckten Buches, wenn es scheinbar nur mehr verweisende Funktion habe. Möglicherweise könnten diese Bücher wie ein Spiegel funktioniert haben, der die Reliquie gleichsam in sich aufnimmt und bewahrt. Die Wirksamkeit könnte vielleicht schon an die schiere Existenz des Buches gebunden gewesen sein, analog zum „Kräuterbuch“.

**Nicolas Potysch** versuchte in seinem Vortrag irritierende Bildwiederholungen in Illustrationszyklen zu frühneuzeitlichen Romanen („Fortunatus“, „Ritter Galmy“, „Melusine“) als bildkünstlerisch konzeptionell bedingte Ambiguierung zu denken.

Pia Selmayr wies darauf hin, dass das sich am Ende des Illustrationszyklus' zum „Fortunatus“ wiederholende Titelbild der Konzeption des „Fortunatus“ entspräche, weil es neben einer Rahmung des bildlich dargestellten Geschehens auch den durchgehend zentralen Aspekt der Generationenfolge verdeutliche. Dass die Wiederholung als Kreis deutbar sei, leuchte nicht wirklich ein, da es sich nicht um einen einzelnen Anlauf, sondern nach Müller immer wieder um Nullstellen im Text handle, an denen Fortunatus neu ansetze. Auch Verena Linseis betonte eine eher wahrnehmbare Klammerstruktur anstelle einer Kreisstruktur bei einem Anfangs- und einem Endbild. Potysch setzte in seiner Antwort bei der Struktur der Wiederholung an: Eine Erwartung, nämlich das literarische Muster der Generationenfolge mit allen seinen Implikationen, werde aufgebaut und gebrochen. Die damit einhergehende Unkalkulierbarkeit von Handlungen und ihre Auswirkungen zeige sich adäquat in der den Rezipienten irritierenden Bildwiederholung. Die Bilder dienen weniger zur Rahmung, als vielmehr als Aufforderung zu immer neuer (eben kreisförmiger) Relektüre. Christoph Schanze fragte im Sinne von Selmayr weiter, wie sich die sogenannte (Fortuna-)Struktur aus Anfangs- und Schlussbild mit der Handlungsweise der Protagonisten vertrage, die ihr Glück in die eigenen Hände nähmen. Und er wies ergänzend darauf hin, dass man die pragmatischen Bedingungen der Produktion beim Holzschnitt in der Interpretation nicht vernachlässigen dürfe. Potysch wies auf die Differenzen zwischen erster und zweiter Generation hin: Fortunatus folge Fortuna, die zweite Generation mache es nicht wie der Vater, sondern verstoße gegen dessen Gebote. Die Widersprüche laden zum Nachdenken ein, nicht zum Erkennen einer kohärenten Lehre. Beatrice Trínca fragte nach dem Text-Bild-Bezug und nach der Ambiguität im Text? Potysch brachte in seiner Antwort mehrere Beispiele u.a. wies er auf ambige Textaussagen hin, wenn der Erzähler im „Ritter Galmy“ die Keuschheit der Liebe beteuere und so den Leser erst darauf aufmerksam mache, dass sie nicht keusch sein könne. Die Bilder würden diese Lesart unterstreichen, weil sie sich gerade an diesen Stellen fänden. Franziska Wenzel griff in ihrer Frage das Verhältnis von Produktionsbedingungen, bildkünstlerischer Konzeption und Ambiguität auf: Potysch gehe es doch um die Mehrdeutigkeit von Bildzeichen, die er aus der Wiederholung ableite. Doch sei die wiederholte Verwendung eines Druckstocks bei ähnlichen Szenen aus pragmatischen Gründen durchaus naheliegend und das ohne einen konzeptionellen Grund. Die beobachtete Ambiguität wäre dann ein interpretatorisches Ergebnis und gerade nicht konzeptionell. Potysch antwortete, dass die Interpretation nichts an der Irritation des Rezipienten aufgrund der Wiederholung ändere. Cornelia Herberichs wendete sich im Anschluss der rezeptiv wahrnehmbaren Ambiguität durch Bildwiederholungen zu und unterschied zwei Formen von Repliken. Bei einem wiederholten Bild könne ein Aspekt der Handlung wiederholt sein und der

Rezipient werde darauf aufmerksam gemacht. Im Fall des wiederholten Titelbildes im Endbild des „Fortunatus“ gebe es aber keine Entsprechung im Text, da Fortunatus tot sei. Hier müsse man von einer anderen Funktion ausgehen. Wie also funktioniere Ambiguität durch Bildwiederholung genau? Potysch wies wiederum darauf hin, dass die Beziehung zwischen dem Beginn des Textes und dem Ende hergestellt werde und dass das nicht der Handlung entsprechende Bild zur Relektüre auffordere. Julia Frick und Thomas Poser wiesen dann nochmals auf die Produktionsbedingungen beim Holzschnitt hin: Druckstöcke seien wiederverwendet, dabei aber häufig auch verändert worden, z.B. durch Auseinanderschneiden und neues Zusammensetzen, weshalb man sich andere Drucke derselben Werkstatt ansehen müsse, um so mögliche konzeptionelle Muster erkennen zu können. Zudem sei für den frühen Buchdruck das Zusammenspiel von Bild und Schrift, das für die Handschriftenillumination veranschlagt werden könne, anders zu gewichten und auch die Rezeptionsbedingungen (Zeit, Sozialisierung etc.) seien neu zu bedenken. Potysch stimmte dem zu. Das müsse näher am konkreten Material untersucht werden.

**Christoph Schanze**, der zum „Welschen Gast“ und dessen Illustrationen referierte, plädierte vor dem Hintergrund eines iconic turn in der Forschung zu diesem Gegenstand für einen stärkeren Wiedereinbezug des Textes. Der Text ist für ihn der Ausgangspunkt und die Bilder lassen sich ohne den Text nicht ‚lesen‘. Mit dem Begriff der Textbildlichkeit könne man dem Phänomen der Visualität in Text und Bild gleichgewichtend begegnen.

Die Diskussion setzte ganz grundsätzlich beim Verhältnis von Text und Bild an mit der Frage von Beatrice Trínca, die den ähnlich gelagerten Begriff der Schriftbildlichkeit ins Spiel brachte. Die diesem Begriff verbundene Dichotomie von Text und Bild hänge auch dem Begriff der Textbildlichkeit an? Schanze replizierte, dass es sein Ziel gewesen sei, dem Text wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Heike Schlie sah einen Zugriff, der beim Text beginne, als durchaus zielführend. Der Text bilde die Basis und die Bilder kommen hinzu. Die Ausführungen Schanzes seien verständlich, insofern sie sich von Horst Wenzel abgrenzen wollen. Sie seien nur dann nicht fruchtbar, wenn sie die Veränderungen, die durch die Beigabe von Bildern entstehen, nicht berücksichtigen. Den Text ohne seine Materialität zu betrachten, führe hinter den Stand der Forschung zurück. Beispiel hierfür sei die Tugendleiter: Der Text werde durch das Bild verändert. Das Bild reflektiere das Textbild, würden doch die ‚Zeilen‘ im Bild als Sprossen der Leiter dargestellt und es sei kein Zufall, dass die Sprossen den bösen Menschen einklammern. Die Bilder verändern den Text. Zwar gebe es den Primat des Textes, doch in Kombination mit Bildern entstehe etwas Neues. Schanze leuchtete das ein, seine Ausführungen

seien zugespitzt. Er wies nochmals auf die sehr kleine und frühe Handschrift A und ihren Gebrauch hin. Sie sei weniger eine Lesehandschrift und eher eine Vorlage für den Vortrag gewesen. Im Vortrag können die Miniaturen aufgrund des Formats nicht zusammen mit dem Text rezipiert werden; dies sei erst später bei größeren Handschriften möglich. Herfried Vögel schloss mit seiner Bemerkung bei der Rezeption der Handschrift an. Man musste die Handschrift teilweise drehen, um die Illustration zu rezipieren. Durch die Intensität der Farben würden die Bilder einen Blickfang bilden, weshalb man sagen könne, dass zuerst die Bilder und erst im Anschluss der Text rezipiert wurde, was wiederum eine ganz andere Wahrnehmung des Textes zur Folge gehabt haben könne. Ähnlich setzte Franziska Wenzel an: Schanze habe gesagt, dass die Beischriften für das Verständnis der Bilder unabdingbar seien. Doch die Zeigegesten sichern das Verständnis und die Beischriften konkretisieren zusätzlich im Sinne eines Surplus. In ihrem zweiten Punkt wies sie auf eine weitere Form der ‚Bildlichkeit‘ im Text selbst hin, auf die Darstellung der Tugenden als Abstrakta, die in uneigentlicher Rede konkretisiert würden. Dabei würden jedoch nicht die Tugenden selbst, sondern ihre Beziehungen untereinander klarer. Schanze stimmte beiden Anmerkungen zu.

Die Diskussion ging im weiteren Verlauf auf den Dialog von Text und Bild ein. Nikolas Potysch fragte nach, ob der Text wirklich ohne die Bilder funktioniere, nicht aber die Bilder ohne den Text? Er sprach sich für die Sur-plus-These aus. Schanze antwortete, dass nur in Handschrift G, die Beischriften aufweise, klar sei, dass es sich bei einer bestimmten Szene um eine Phantasieszene handele. Die Bilder seien zwar einzeln rezipierbar, ergeben aber in ihrer Abfolge kein Ganzes, schon gar nicht den „Waelschen Gast“. Cornelia Herberichs fand es erstaunlich, dass die kleine Handschrift A keine Lesehandschrift sein solle, denn üblicherweise seien gerade kleine Handschriften Lesehandschriften. Sie interessierte nochmals der Aspekt des Dialogischen, den die Debatte bestätigt hatte, und zwar vor dem Hintergrund, dass Schanze die Materialität hinter die Medialität zurückstelle. Schanze antwortete, dass Materialität und Medialität nicht so scharf getrennt hätten werden sollen. Doch ihn interessiere besonders, was mit der medialen Fülle im Gebrauch, etwa im Vortrag, geschehe. A könne natürlich eine Lesehandschrift sein, dennoch aber konnten im Vortrag aus ihr nicht Bild und Text zugleich gezeigt werden. Henrike Eibelshäuser sah eine Gefahr in der Reduktion der Analyse auf die Funktion der Spruchbänder. Schanze wies darauf hin, dass Prätexte, Bildtraditionen etc. vernachlässigt wurden, aber natürlich mitbedacht werden müssten. Nicola Zotz pflichtete Eibelshäuser bei. Es gehe nicht um die Frage, ob das Bild den Text ‚richtig‘ wiedergebe. Der Fokus auf den Dialog von Text und Bild müsse weiter gefasst werden, dann wäre auch klar,

dass das Fehlen einer Beischrift in A nicht defizitär sein muss. Marius Rimmele betonte zuletzt, dass diese Vielfalt der Verfahren des Vor-Augen-Stellens ins Pflichtbuch der Gruppe gehöre. Er plädierte für eine Auslegeordnung dessen, was vor Augen stehe: textuell, illustrativ, bildlich, mental, weil sich die Sukzession der Wahrnehmung dabei ändere.

**Britta Dümpelmann** stellte in ihrer Präsentation die Prämissen ihres Projektes vor, unter dem Titel: Zwischen Präsenz und Evokation fingierter Materialien. Sie fragte nach dem Verhältnis von bewusstem und vorgetäushtem Material im Moment des Vor-Augen-Stellens und des Vor-Augen-Stehens.

Die Diskussion drehte sich a (Ramona Kaske) um das Fingieren von Material, indem ihm bestimmte Eigenschaften, wie die der Bewegtheit zugeschrieben werden (Seite umblättern, Vorhang aufziehen); b (Katharina Mertens Fleury) um das zeitgenössische Materialbewusstsein, das sich u.a. darin zeige, dass Materialien in Texten ganz konkret beschrieben würden, so dass sie vor Augen stünden, dann aber auch wieder allegorisiert würden, so dass sie dem Leser entglitten; c (Cornelia Herberichs) um die Sinnfälligkeit einer Unterscheidung von Materialität, Medialität des Materials und dem Medium an sich für das Projekt; d (Marius Rimmele) um das Verhältnis zwischen dem Eigenwert der künstlerischen Leistung/ Sinnstiftung und der Evokation bestimmter Materialeigenschaften. Bei den dargestellten Marmorsäulen, in denen Gesichter erkennbar sind, kippe da die Materialität in ein Sinnphänomen oder werde künstlerische Leistung ausgestellt? Dümpelmann sah dies zunächst erst einmal als eine Störung, durch die die Fiktion als Illusion erkennbar werde und man könne versuchen, die Gesichter unter dieser Annahme zu deuten. Franziska Wenzel zog eine Parallele zur Ekphrasis. Auch dort werde sprachlich etwas vor Augen gestellt, als ob man es sehen könne. Der Augenschein sei ein nur scheinbarer, kein wirklicher. Es gebe Ekphrasen wie das Grab der Camilla im Eneasroman, die vor Augen stünden und zugleich in ihrer Fiktionalität durchschaubar seien. Könnte dies auch für die Marmorsäule mit den Gesichtern zutreffen? Dümpelmann wies darauf hin, dass es schwierig sei, zu beantworten, ob in Bildern Eigenschaften aufgerufen oder nur mimetisch abgebildet seien. Sie müsse erst v.a. Begriffe wie Präsenz, Evokation, Nachbildung für das Projekt klären. Herfried Vögel betonte, dass der Begriff der Repräsentation nicht vernachlässigt werden dürfe. Im Anschluss an Ohly sei die Repräsentation literarischer Welten immer eine Repräsentation der wirklichen Welt, also eine Verfremdung. Dümpelmann sah in ihren Darstellungen keine mimetische Abbildung, aber doch etwas, das aufgerufen werde. Was mache man damit? Die Frage blieb vorerst unbeantwortet. Nicola Zotz fragte zuletzt zurecht nach dem Verhältnis zum Text, wie es dort sei, wenn Texte

über ihre Texthaftigkeit reflektieren? Dümpelmann wies darauf hin, dass Bildwerke ihre Materialität und ihre Verfasstheit vorstellen. Mertens Fleury führte aus, dass Texte über sich und die Grenze der Sprache sprechen, indem sie sagen, dass etwas nicht mehr gesagt werden könne.

**Julia Frick** referierte am Beispiel des Wormser Drucks der „Aeneis“ von 1543 zum Verhältnis von Argumenta und Titelbildern. Die ins Deutsche übertragenen antiken Argumenta verhielten sich den Titelholzschnitten analog, die sich im Blick auf die Erstausgabe anstelle der durchgehenden Illustration finden. Diese Titelbilder flankieren die einzelne Kapitel zusammenfassenden Argumenta.

Cornelia Herberichs fragte nach der Verbindung der rhetorischen Form der *brevitas* mit den Verkürzungen in den Titelholzschnitten und danach, ob es im Diskurs der *brevitas* Überlegungen zum Vor-Augen-Stellen gebe? Einen Diskurs des Vor-Augen-Stellens sähe sie nicht, so Frick, doch die Verkürzungen im Druck würden für den Rezipienten ähnlich funktionieren wie die rhetorische Komponente der Klarheit der Rede (*perspicuitas*), die die Argumentation verdeutliche. Herfried Vögel fragte im Blick auf die Drucke, ab wann es die Titelbilder gab? Frick: erst ab der Ausgabe von 1543. Die Ausgabe von 1515 weise jedoch bereits weniger Bilder auf. Vögel betonte den kategorialen Unterschied zwischen Textillustration und Textgliederung durch Titelbilder und bezweifelte die Vergleichbarkeit der Erstausgabe mit der von 1543. Frick antwortete, dass die Bilder der je nachfolgenden Ausgaben sich dennoch an den früheren orientiert hätten. Vögel insistierte auf dem kategorialen Unterschied und fragte, ob sich nicht dadurch auch die Funktion des Vor-Augen-Stellens ändere? Frick bejahte das, denn die Titelbilder böten nur die Auswahl einer bestimmten Szene eines Kapitels, wogegen die Illustrationen die Lektüre memorieren. Doch auch für die Titelbilder sei die Lektüre wichtig, um ihren Inhalt erkennen zu können. Franziska Wenzel erinnerte die Vorgaben von Christel Meier zur Text-Bild-Relation: Titelbilder würden dort als Formen der Textrepräsentation und der Textverdichtung verstanden. Im Wormser Druck ist es doch so, dass eine bestimmte Szene dargestellt sei im Sinne einer Eröffnung des Kapitels oder soll das Titelbild die Textaussage des Kapitels verdichten? Diese Klarheit ist doch nicht gegeben? Und geht es darum überhaupt? Frick antwortete, der Begriff Repräsentation sei sinnvoll, doch die Methode der Verkürzung im Titelbild setze sich nicht durch, sondern es werden in späteren Drucken wieder ganz viele Szenen sowie Handlungen in Szenen abgebildet. Die ausgewählten Motive gingen zwar auf die früheren Drucke zurück, würden aber angereichert. Katharina Mertens Fleury fragte konkret zum Argumentum von Buch IV, wie die



Auswahl der verschiedenen Perspektiven im Text sei, wie diese mit dem *brevitas*-Motiv verknüpft seien und welche Auswahl in Text und Bild getroffen werde? Frick: Die verschiedenen Versionen von *Argumenta* würden mit „*vel sic*“ verknüpft, um sie als Alternativen der Verknappung auszustellen. Es würden verschiedene Perspektiven im Text angeschnitten, eine Methode, die bereits in der Schule geübt wurde. Zur Bilderauswahl: Der Herausgeber wählte aus den Vorlagen ein für ihn zentrales Bild als Titelbild aus, das auch etwas außerhalb des Argumentums liegen konnte. Doch in der Kombination aus Bild und Text würden sich mehr Anschauungsmöglichkeiten ergeben. Marius Rimmele fragte nach, ob es sich bei der zeitweiligen Verknappung um ein neues Bildkonzept handle oder ob man mit der Verdichtung einem bestimmten Bildkonzept gerecht werden wollte? In welcher Relation stehen Titelbild und Illustrationen zueinander? Frick antwortete, dass die 13 Titelbilder immer zu Beginn der Bücher stünden, aber keine konkrete Textszene darstellen. Die Illustrationen hingegen, stünden wo immer Platz sei, auch Sätze unterbrechend. Heike Schlie sah in der Verknappung kein neues Bildkonzept, sondern eine andere Bildauffassung. In den Titelbildern gebe es umgebende Landschaften, in den Illustrationen nur schematische, planimetrische Darstellungen ohne Tiefe und Perspektive. Die Titelbilder könnten durch ihre Tiefe den Eingang in die Imagination gleichsam begehbar machen. Frick wies darauf hin, dass auch in den Illustrationen Landschaften dargestellt seien. Schlie insistierte auf ihrer Beobachtung, weil dort die Perspektive gebrochen sei, geschichtet in der Fläche, nicht im Raum. Herfried Vögel wies zuletzt auf eine weitere Differenz hin, auf die zwischen bildlicher und sprachlicher *brevitas*. Die ganz andere Akzentsetzung müsse bedacht werden.

Die Latinistin **Susanna Fischer** verglich in ihrem Referat narrative Verfahren des Vor-Augen-Stellens und diagrammatische Verfahren in Illustrationen, die Textaussagen geometrisch vorstellen am Beispiel von frühmittelalterlichen Pilgerreiseberichten. Die Dichte und Konkretion im Rahmen der Reiseberichte helfen dem Rezipienten, sich die Heilsorte mental zu imaginieren. Die Illustrationen (*figurae*) sind weniger Abbildungen bestimmter Heilsorte, insofern sie diagrammatisch-verweisend über das narrativ Beschriebene hinausgingen.

Herfried Vögel fragte nach der Abgrenzung dieser Diagramme von einem Grundriss? Fischer antwortete, dass diskutabel sei, ob es sich um „echte“ Grundrisse handle oder nicht. Für sie seien die Darstellungen vor allem Memorial- und Meditationsbilder, die über die Funktion eines Grundrisses hinausweisen. Für Katharina Mertens Fleury waren die Zeitstrukturen besonders präsent. Was haben also Text und Bild mit Zeit zu tun? Sei das „*hic*“ memorierend zu verstehen und zugleich als Erinnerung der Heilsgeschichte? Fischer antwortete, dass dies ein wichtiger

Punkt sei, auch in den Texten. In Jerusalem existiere eine Pluralität verschiedener Heilszeiten im Sinne einer Verdichtung, die dann im Diagramm für die Memoria geordnet seien. Beatrice Trîncea betonte, dass diese Bilder sich weigern mimetisch zu sein, aber zugleich demonstrierten sie Authentizität. Müsse der Leser diesen Spagat überwinden? Fischer antwortete, dass ihr der Spagat nicht sehr groß erscheine. Pia Selmayr fragte nach dem Verhältnis von erzeugter Nähe und eigentlicher Ferne, nach den unterschiedlichen Ebenen von Unnahbarem und Fremdem in Text und Bild. Fischer wies darauf hin, dass eine solche Kluft ja durch die Pilgerreisen überwunden würde. Der Text als deren Wiedergabe hingegen könne das nicht leisten, ermögliche aber einen mentalen Nachvollzug, beispielsweise durch Maßangaben etc. Britta Dümpelmann schloss hier an und fragte, ob der Text idealisiere, was dann per se nicht mimetisch sein könne? Fischer wies auf den eher deskriptiven Charakter des Textes hin. Verena Linseis fragte nach Benutzerspuren eines memorierenden Lesers, gerade in den Diagrammen? Fischer: Leider nicht. Es gebe nur wenige Handschriften mit Bildern und diese enthielten keine Zusätze.

Das Referat von **Henrike Eibelshäuser** zielte auf die repräsentativen Aspekte einer Evidenz der Farbe. Im Mittelpunkt ihrer Präsentation standen Darstellungen von Josephs Rock in der Malerei des 17. Jahrhunderts von Guercino, Velázquez und Falcone. Es ging ihr um die Bezüge zwischen der Aktualität des Vor-Augen-Stehenden, der sinnlichen Anschaulichkeit und dem dahinterstehenden Verweisgefüge.

Eine Fülle von Zweitbeobachtungen und Nachfragen zu Falcone und Velásquez schlossen sich an, zunächst zur Rahelfigur bei Falcone: Christoph Schanze fragte, ob Rahel in Beziehung zum Rock stehe, der als Fortsetzung ihres Gewandes gezeigt werde? Für ihn sei das eine additive Figur? Eibelshäuser antwortete, dass das Blut für das Opfer und das Gewandweiß für die Reinheit stünden und beides zusammen hier möglicherweise die Deutung vorwegnehme. Marius Rimmel verdeutlichte, dass die Ebenen der Selbstreflexion des Malens und Fingierens verschränkt seien mit heilsgeschichtlichen Dimensionen. Daraus ergeben sich zwei Sinnschichten, die sich ineinander spiegeln, wobei die tiefere Wahrheit durch Täuschung vermittelbar sei. Rahel jedenfalls gehöre beiden Ebenen an als Spiegel beider Schichten, so dass sie zu einer Reflexionsfigur für den Betrachter werde. Eibelshäuser bestätigte, dass Rahel als Vermittlerfigur zwischen den anderen Figuren im Bild fungiere. Ihre halb aufgerichtete und den Betrachter, möglicherweise aber auch Joseph adressierende Hand könne ein Stopp-Zeichen darstellen, vielleicht auch ein Trauerzeichen analog zur Iphigenienfigur? Das Verständnis der Geste sei uneindeutig und abhängig davon, welcher Moment exakt dargestellt werden sollte. Ist

es der Moment des Umschlagens in Erkenntnis? Rahel ist insofern eine Scharnierfigur, die den Betrug indirekt anzeige. Pia Selmayr warf ein, dass für sie die Rahel neben der Scharnierfunktion aufmerksamkeitslenkende Funktion habe. Marius Rimmel wies darauf hin, dass das Bild den Betrachter auffordere das Bild zu durchforschen, um den Betrug aufzudecken. Er sehe eine inszenierte juristische Spurensuche und ob dies in der vorliegenden Zeit eine beliebte Strategie sei? Eibelshäuser sah in Caravaggio einen ähnlichen Fall: Der Prozess des Sehens werde in die Länge gezogen durch Brüche, Diskontinuitäten etc. sowohl zum Vergnügen als auch aus theologischen Gründen. Verena Linseis deutete die Hand der Rahel im Zusammenhang mit dem Hell-Dunkel-Kontrast: Jakob, im Licht stehend, habe schon erkannt, Rahel, deren Augen im Schatten liegen, wäre erst auf dem Weg dorthin und genau dies, indiziere die Hand. Eibelshäuser unterstrich einmal mehr die Vieldeutigkeit dieser Geste in Bewegung.

Franziska Wenzel betonte, dass der Vortrag gezeigt habe, welche Dimensionen das VAS aufweise, von der Verlebendigung, über die Evidenz, das Zeigen, das Repräsentieren bis zur intendierten Sukzession der Wahrnehmung, die dem Erzählen analog sei. Bei Falcone etwa ließen sich zwei Ebene trennen, die Szene im Bildvordergrund, die den Vorgang der Täuschung zeige und eine davon abgetrennte Szene im Bildhintergrund mit den beiden nur lasierend ausgeführten Figuren. Doch nicht nur die Maltechnik lege die Differenz nahe, diese Figuren seien Beobachterfiguren, die die Dimension der Deutung der Betrugshandlung ins Spiel brächten. Eine Art Kommentarebene zum Vor-Augen-Stellen des Vordergrunds werde eingezogen, so dass sich eine Doppeldeutigkeit, ein erweitertes Deutungspotential anbiete. Die Übergabe des Mantels werde dadurch zugleich gezeigt und hinterfragt. Eibelshäuser wies darauf hin, dass sich ein Mehrwert ergebe, der insofern wirksam werde, weil er den Betrachter aufrufe, den Betrug aufzudecken. Hier wäre eventuell der Reflexionsbegriff geeignet. Heike Schlie ergänzte, dass die Spannung aus Lüge und Wahrheit produktiv sei und ob man dies konfessionell verorten könne? Im kalvinistischen Kontext scheine dies problematisch zu sein, da dort schon profane Bilder verunglimpft und verspottet werden? Bei Rembrandt allerdings gebe es Täuschungsbilder (Jakob und Esau). Welche Täuschungstopoi werden also vor Augen gestellt und wie sind diese konfessionell relativiert? Eibelshäuser antwortete, dass ihr auch keine Beispiele aus den Niederlanden bekannt seien und dass das Phänomen auf Spanien und Italien begrenzt zu sein scheine. Schlie fragte weiter, ob es sich bei der Farbe auf dem Mantel um unvermishtes Rot handle, das eigentlich einer ganz anderen Epoche zugehöre, denn es sehe weniger aus wie Blut, mehr wie Farbe? Eibelshäuser bestätigte, dass dies ein Irritationsmoment

sei, doch ließe sich die Evidenz der Farbe nicht wegdiskutieren. Wenzel fragte, ob für diese Spannung so etwas wie eine Leserichtung auszumachen sei? Eine vorgegebene Sukzession zeige sich jedenfalls nicht in der Darstellung. Für Eibelshäuser stand eher ein Moment des Ostentativen, des Zeigens im Vordergrund, nicht die Möglichkeit einer gezeigten Abfolge.

**Heike Schlie** referierte zu den Möglichkeiten der Bildexegese, den Verfahren der ‚Sichtgebung‘, die ganz konkret an die Situation und das, was konkret vor Augen steht, gebunden sind und dies v.a. am Beispiel von Klappretabeln, Ecce-Homo-Darstellungen und illuminierten D-Initialen. Es ging ihr zum einen um das ‚Wie‘ des vor Augen stehenden Bildereignisses zwischen Akteur und Betrachter und zum anderen um die Modi des /Illuminare/ zwischen physischem Beleuchten, metaphysischem Erleuchten, dem Heilen von Blindheit und dem Erzeugen von Bildern.

Katharina Mertens Fleury wies darauf hin, dass sich der Landgrafen- und Elisabethpsalter noch mehr im Hinblick auf das Sehen akzentuieren ließe, um Schlies These zu stützen: Der Psalter war zum persönlichen Gebrauch der Landgräfin bestimmt und der Elisabethpsalter wurde bezüglich des Programms persönlich mit dem Skriptorium abgestimmt, im Gegensatz zum Landgrafenpsalter. Daher könnte man bei ihm von einem persönlichen Sehen, einem persönlichen Programm für die Landgräfin ausgehen. Schlie bedankte sich für diese Information und betonte, dass der Kontext des Betrachteten noch stärker beachtet werden müsse. Nikolas Potysch fragte im Zusammenhang der D-Initialen und ihrem spezifischen Umgang mit der Bild-Text-Positionen nach weiteren Belegen, die unterstreichen könnten, dass die Schrift, eben exakt auf der Bildinitiale aufsetzend, beabsichtigt ist? Und er fragte nach zeitgenössische Rezeptionsberichten, wie ein Klappaltar eingesetzt wurde? Schlie wies zunächst darauf hin, dass man wohl von einer Zusammenarbeit zwischen Schreiber und Illuminator auszugehen habe. Ziel des Vorhabens ist es, die gesamte mediale Strategie eines Werkes herauszuarbeiten. Auf die zweite Frage antwortete sie, dass die Bilder für die Messe nur fakultativ sind und insofern benötigte man keine strengen Regeln für ihren Einsatz. Zudem sei dieser auch abhängig von der Kirchenart, dem Platz, an dem sich die Altäre befinden etc. Auch die von ihr vorgestellte Deutung sei nicht belegt, doch existieren die vorgestellten Möglichkeiten, weshalb sie beschrieben werden müssen. Cornelia Herberichs und Herfried Vögel bezogen ihre Anmerkungen und Fragen auf das Schottenretabel des Ecce Homo und den Bezug zum Frankfurter Passionsspiel von 1493. Herberichs: Der Synagogus sei nicht mit der Personifikation der Synagoga gleichzusetzen. Er tritt häufiger auf in Diskussionen mit Ecclesia neben anderen Figuren wie Moses. Er ist Teil der Narratio und sehr differenziert zu betrachten.

Außerdem verweise der Synagogus im „Frankfurter Passionsspiel“ schon auf die Blindheit der Synagoga. Vögel betonte die verschiedenen Möglichkeiten des Sichtbaren, konkret fragte er zum Ecce homo: Für ihn werde die Trennung von Juden und Christen gezeigt, so dass sich eine Schwellensituation ergebe. Schlie band die Bestimmung des Ecce Homo an bestimmte Indizien wie den Mantel, der eindeutig in der Bildtradition stehe. Allerdings werden die Szene hier wirklich als Schwellensituation dargestellt. Dornenkrone und Geißelung fehlen, doch werden diese als Abbreviaturen in den folgenden Szenen nachgereicht. Vögel fragte nach, ob hier die Akzentuierung vieler Möglichkeiten aufgerufen werde, die mitgedacht werden sollen? Schlie fand in der Darstellung eine spezielle „Erzählweise“ mit Abwandlungen, wobei nicht dargestellte Szenen sicher mitgetragen würden.

**Verena Linseis** referierte zum Märtyrerdrama und zu seiner Aufführung mit Blick auf die Präsenzphänomene und die Verfahren der Evidenzerzeugung einerseits und mit Blick andererseits auf die Referentialität und den Deutungsbedarf dessen, was in Erscheinung tritt.

Thomas Poser betonte, dass die Gattung zentral für das Netzwerk sei und dass das Vor-Augen-Stellen zentral für die Gattung sei. Die Texte sah er als vertextete Stimmen, die jedoch kein Bild zeichnen, sondern nur Rede sind. Seine Frage zielte infolgedessen auf den Begriff des Vor-Augen-Stellens und ob dieser im Stande sei, unterschiedliche Wahrnehmungen wie Schmecken, Riechen etc. zu integrieren? Linseis antwortete, dass dies das Problem der Stücke sei. Dramen bzw. das Geistliche Spiel würden sich gut für das VAS eignen, da sie für die Aufführung konzipiert seien. Der Druck von Newkirch wiederum sei bild- und schmucklos. Bei der Aufführung oder beim Lesen würde dann durch die Imagination etwas vor das inneren Auge treten und man könne von einem inneren Vor-Augen-Stehen sprechen. Franziska Wenzel wies darauf hin, dass auf der Ebene des Textes Abstrakta konkretisiert würden wie die hoffart, die durch eine spezielle Einkleidung sichtbar würde. Die theatrale Umsetzung setze im Fall des Stephanusdramas die Gleichung sichtbar = wahr um, die ja im Prolog gesetzt werde. Der Modus der Aufführung, die Inszeniertheit selbst und damit die Täuschung werde durch die Augenscheinlichkeit der Wahrheitsbehauptung invisibilisiert. Linseis: Also eine Sichtbarmachung der Wahrheit in der Täuschung. Cornelia Herberichs wies auf den anderen Status einer Semantik des Sehens hin, der durch den doppelten Textstatus mit Druck und Aufführung gegeben sei. Im Blick auf die Regieanweisungen zeige sich z.B., dass nicht die Aufführung visualisiert werden solle, sondern die Stimme solle imaginiert werden. Katharina Mertens Fleury schloss hier an, indem sie den anderen Status einer textuellen Visualisierung gegenüber einer performativen fokussierte. Es gebe verschiedene Formen des Sehens

(Performanz, Personifikation, inneres Sehen usf.). Z.B. sei das Agieren von Abstrakta im Text deren ‚Verlebendigung‘. Der Tod stelle das Sterben dar, was als solches ja nicht greifbar sei, aber die Sekunde des Todes werde performativ sichtbar gemacht und verlängert. Linseis: Dieser Moment stehe nicht in der Bibel, sei aber notwendig zur Veranschaulichung. Herberichs wies darauf hin, dass der Tod hochgradig ambig sei, wie Kiening in ‚Das andere Selbst‘ zeige. Die lange Rede markiere, dass er nicht recht anschaulich werde. Doch stehe er vor Augen und bringe dann die Vieldeutigkeit erst hervor.