

Ulrich Hoffmann

**Dimensionen von *bilde* – Ansätze zu einem ikonischen Erzählen im späthöfischen Roman**

# Literatur | Theorie | Geschichte



Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik

Herausgegeben von

Udo Friedrich, Bruno Quast und Monika Schausten

**Band 29**

Ulrich Hoffmann

**Dimensionen von *bilde* –  
Ansätze zu einem  
ikonischen Erzählen im  
späthöfischen Roman**

---

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung  
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 522661409

ISBN 978-3-11-099885-6  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-103184-2  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-103206-1  
ISSN 2363-7978

**Library of Congress Control Number: 2023940283**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Goldene Madonna (10. Jh.), Detailansicht mit Adler-Amulett (13. Jh.) und vier-  
passförmiger Applikation mit thronender Muttergottes (14. Jh.). © Domschatz Essen, Foto: Christian  
Diehl, Dortmund.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

## Vorwort — VII

### 1 Einleitung — 1

- 1.1 Perspektiven — 1
- 1.2 Bild und Erzählung — 18
  - 1.2.1 Logik des Ikonischen — 19
  - 1.2.2 Entfaltung im Erzählen — 30
- 1.3 Ikonisches Erzählen — 35
  - 1.3.1 Dimensionen — 35
  - 1.3.2 Reichweiten — 45
- 1.4 Annäherungen — 49

### 2 Abbilder – Spiegel — 56

- 2.1 Historischer Rahmen — 56
  - 2.1.1 Platon und Narziss — 56
  - 2.1.2 Spiegel, Bild, gemalter Spiegel — 64
- 2.2 Reflexionen — 69
  - 2.2.1 Spiegelsemiotik und Bildhermeneutik — 70
  - 2.2.2 Materialität und Spiegelmetaphorik — 78
- 2.3 Zur Logik mittelalterlicher Abbilder — 95
  - 2.3.1 Kombinationen — 97
  - 2.3.2 Handhabung — 105
- 2.4 Zum Potenzial des Abbildes in der Literatur — 109
  - 2.4.1 Thematischer Fokus — 109
  - 2.4.2 Spiegel und Poetologie — 113
- 2.5 Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal* — 124
  - 2.5.1 Deutungsansätze — 125
  - 2.5.2 Daniels Kampf mit dem Spiegel — 131
  - 2.5.3 Reichweite im Erzählen — 149

### 3 Fernbilder – Spuren — 158

- 3.1 Ursprünge des Bildes — 158
  - 3.1.1 Verwandeln und Verdoppeln — 159
  - 3.1.2 Butades und seine Tochter — 166
- 3.2 Von der Spur zum Bild — 171
  - 3.2.1 Spuren und Zeichen — 172
  - 3.2.2 Bildgebung — 179

3.3	Zur Logik mittelalterlicher Fernbilder —	185
3.3.1	Begegnung —	186
3.3.2	Einschluss von Zeit —	192
3.4	Zum Potenzial des Fernbildes in der Literatur —	198
3.4.1	Bild und Figur —	199
3.4.2	Figur und Geschichte —	205
3.5	Konrad Flecks <i>Flore und Blanscheflur</i> —	211
3.5.1	Deutungsansätze —	215
3.5.2	Blanscheflurs Grab —	222
3.5.3	Reichweite im Erzählen —	244
<b>4</b>	<b>Fluchtbilder – Blicke —</b>	<b>257</b>
4.1	Artificialität und Verlebendigung —	257
4.1.1	Pygmalions Zweifel —	258
4.1.2	Revisionen Pygmalions —	265
4.2	Interaktion —	275
4.2.1	Bild und Blicke —	276
4.2.2	Bildakt und Response —	286
4.3	Zur Logik mittelalterlicher Fluchtbilder —	295
4.3.1	Blickgeschehen —	295
4.3.2	Grenzen und Überschreitungen —	305
4.4	Zum Potenzial des Fluchtbildes in der Literatur —	316
4.4.1	Sichtbarkeit und Beschreibung —	317
4.4.2	Grenzen und Reflexion —	324
4.5	Konrads von Würzburg <i>Partonopier und Meliur</i> —	341
4.5.1	Deutungsansätze —	344
4.5.2	Anblick Meliurs —	352
4.5.3	Reichweite im Erzählen —	370
<b>5</b>	<b>Ausblick —</b>	<b>394</b>
	<b>Literaturverzeichnis —</b>	<b>405</b>
	Abkürzungen —	405
	Quellen —	406
	Forschung —	408
	<b>Abbildungsnachweis —</b>	<b>442</b>
	<b>Register —</b>	<b>443</b>

# Vorwort

Vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2021/22 vom Fachbereich 09 Philologie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Habilitationsschrift angenommen. Für den Druck wurde sie geringfügig überarbeitet.

Mein besonderer Dank gilt Bruno Quast, der mir alle Möglichkeiten und Freiheiten gegeben und das Entstehen der Arbeit mit großer Spannung begleitet hat. Mit Expertise und frischem Blick haben Susanne Reichlin, Silvia Reuvekamp sowie Martina Wagner-Egelhaaf die Arbeit begutachtet und das Projekt dankenswerterweise unterstützt.

Für das immer wieder vorgebrachte Interesse an der Arbeit und ihre Aufnahme in die Reihe „Literatur – Theorie – Geschichte“ sei Udo Friedrich, Monika Schausten und nochmals Bruno Quast mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. Robert Forke sowie Laura Burlon und Elisabeth Stanciu vom Verlag De Gruyter danke ich für die wie immer professionelle und freundliche Zusammenarbeit. Dass die Publikation „Dimensionen von *bilde*“ in dieser Form entstehen konnte, wäre weder denkbar noch durchführbar gewesen ohne den interdisziplinären Dialog und die prinzipielle Neugier auf die vielfältigen Dimensionen der Künste. Mein Dank gilt daher auch den zahlreichen beteiligten Museen, Institutionen, Bibliotheken und Künstlern für den kreativen Austausch und das unkomplizierte Bereitstellen des Abbildungsmaterials. Für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

Lissabon, im März 2023

Ulrich Hoffmann





# 1 Einleitung

## 1.1 Perspektiven

Was ist ein Bild? Dies ist vielleicht die grundlegendste Frage vor jeder Beschäftigung mit Bild und Bildlichkeit. Dabei kann die Antwort ganz unterschiedlich ausfallen, je nachdem, wer die Frage stellt, wem und in welchem Zusammenhang sie gestellt wird, was als Voraus- und Zielsetzung jeweils angelegt ist. Was als Bild überhaupt aufgefasst wird, ist nicht weniger ausschlaggebend für ihre Beantwortung. Die Frage nach dem Bild ist eine Frage der Perspektive – und dies nicht nur im Fall visueller Erscheinungen.

Prominent hat diese Frage Gottfried Boehm gestellt und zu ihrer Beantwortung zahlreiche Vertreter unterschiedlichster Disziplinen eingeladen, die ein überaus anschauliches Beispiel dafür geben, was von welchem Standpunkt aus und unter welcher Prämisse als Bild gelten kann.<sup>1</sup> Dabei stellt sich die Bilderfrage noch immer mit einiger Dringlichkeit, die bis heute kaum nachgelassen, vielmehr noch zugenommen hat angesichts einer ubiquitären Bilderflut, die allenthalben festgestellt wird. „Für uns heute ist es selbstverständlich, dass die gesamte Oberfläche der Welt zum Bild wird: jeder beliebige Ausschnitt, und sei er noch so geringfügig. Alles, was sichtbar wird, kann auch Bild sein.“<sup>2</sup> Dabei bleibt es nicht bei dem bloßen Kriterium der Sichtbarkeit als maßgeblicher Bestimmungsgröße von Bild, was Bernhard Waldenfels selbst aus phänomenologischer Perspektive mit der Aufzählung unterschiedlichster Bilder unterstreicht:

So sprechen wir von Bildnissen, Gebilden, Vorstellungsbildern, Spiegelbildern, Bildzeichen, Bilderschriften; wir fügen Klangbilder hinzu und unterscheiden zwischen natürlichen und künstlichen Bildern, zwischen Alltagsbildern, Kulturbildern und Kunstbildern, zwischen Wandbildern und Standbildern, zwischen Bildform, Bildgestalt und Bildmaterie, zwischen analogisch und digital erzeugten Bildprodukten, und im Hintergrund stehen Weltbilder, für die Heidegger ein vor- und herstellendes Denken verantwortlich macht.<sup>3</sup>

Stellt Waldenfels eine grundsätzliche plurale Bildlichkeit fest, die „sowohl kulturhistorische und kulturgeographische Variationen wie auch eine offene Mannigfaltigkeit

---

**1** Vgl. Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994 (Bild und Text). Der Band versammelt 17 Wissenschaftler, die in insgesamt 19 Beiträgen je anders sich der Frage widmen, wobei die jeweiligen Antworten ausdrücklich nur eine Auswahl möglicher weiterer bieten können, so Boehm in seiner dem Band vorangestellten Einleitung; vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994 (Bild und Text), S. 11–38, hier S. 12.

**2** Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007, S. 11.

**3** Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a. Main 2004, S. 207.

von Bildtypen“ umfasst,<sup>4</sup> macht Boehm eine solche Pluralität maßgeblich doch in der Moderne seit dem 19. Jahrhundert aus:

Denn die europäische Kultur hatte die Möglichkeit bildlicher Repräsentation zuvor normativ geregelt und zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert eine Rangordnung des *Darstellungswerten* ausgebildet, die lange Zeit Gültigkeit behielt. Niemand kam unter den genannten Vorzeichen auf die Idee, *ein Bild* herzustellen oder zu betrachten, sondern er malte bzw. beschaute zum Beispiel ein Porträt, eine Landschaft oder ein Stilleben.<sup>5</sup>

Gegenüber der frühen Neuzeit diagnostiziert Boehm in der Moderne „eine Universalisierung des Bildes und damit einen historischen Abbruch“ auch innerhalb einer Geschichte des Bildes infolge einer Entgrenzung dessen, was sich zur bildlichen Darstellung eignet und wie diese auszufallen habe; von daher sei umso mehr zu klären, was ein Bild ist: „Kurzum: Seitdem nicht mehr feststeht, wie ein Bild aussehen soll, wird die wissenschaftliche Frage nach dem Bild aktuell.“<sup>6</sup>

Doch stellt sich ebendiese Frage nach dem Bild in gleicher Weise für eine Zeit, in der noch nicht feststand, wie ein Bild auszusehen habe.<sup>7</sup> Die Frage stellt sich hierbei nicht aufgrund einer Universalisierung des Bildes infolge einer Entgrenzung, sondern aufgrund einer Universalität von Bild vor der Begrenzung. Und die Frage stellt sich umso mehr für eine Zeit, die im Begriff des Bildes unterschiedlichste Erschei-

---

4 Ebd.

5 Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 12.

6 Ebd., S. 13.

7 Hans Belting hat denn auch eine „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ – so der Untertitel seines einflussreichen Buches „Bild und Kult“ – geschrieben und hierfür die „*Ära des Bildes*“ von der „*Ära der Kunst*“ abgegrenzt, die „am Beginn der Neuzeit“ erst einsetze. Seine mittelalterliche Bilder, vornehmlich östliche Ikonen zum Gegenstand nehmende Studie schließt daher nicht an die „Vorstellung vom autonomen Künstler und an eine Diskussion über den Kunstcharakter“ an, sondern am lebenspraktischen, mithin kultischen Ort der Bilder, um sich zuletzt auch „dem Pluralismus neuer Bildmedien und Bildfunktionen“ im Spätmittelalter zu widmen. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2011, alle Zitate S. 9. Erst später legt Belting einen systematischen Bildbegriff vor, um ihn anthropologisch zu fundieren und das Bild nicht mehr nur als Gegenstand sozialer Praxis – etwa des Mittelalters – zu begreifen, nicht zuletzt angesichts auch gegenwärtiger Erfahrungen mit Bildern: „Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, läßt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“ Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001 (Bild und Text), S. 11. Mit einem so erweiterten Bildbegriff kann Belting schließlich gleichermaßen der mittelalterlichen wie gegenwärtigen Bilderfahrung und -praxis gerecht werden, denn er „beschränkt sich dabei nicht auf die Bilder vor dem Zeitalter der Kunst, sondern untersucht ebenso die Bilder im Zeitalter nach der Kunst“; Samuel Strehle: Hans Belting, „Bild-Anthropologie“ als Kulturtheorie der Bilder. In: *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Hrsg. von Stephan Moebius, Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2011, S. 507–518, hier S. 516.

nungsformen von Bildlichkeit kumuliert. Das mittelhochdeutsche Wort *bilde* weist eine solche semantische Breite auf, die vom materiellen Bild als manifestem und einem Betrachter sichtbar gegenüberstehendem Artefakt ausgehend bis zum bloßen Vorstellungsbild als Gegenstand der Imagination reicht. In mehreren Studien hat vor allem Horst Wenzel – vornehmlich am Beispiel des *Welschen Gastes* Thomasins von Zerclaere – diesen philologischen Befund herausgestellt.<sup>8</sup> Mit *bilde* können ebenso *hölzine bilde* wie *gemälte bilde* bezeichnet werden, doch ebenso immaterielle Bilder der Vorstellung, denen die Auffassung eines inneren Sehens zugrunde liegt bei unterschiedlicher, mithin medialer Vermittlung: „Die komplexe Bedeutung von mhd. *bilde* als Abbild und Vorbild, als innere und äußere Wahrnehmung, die schriftlich oder bildlich vermittelt werden kann, verweist [...] auf ein Sehen also, das innere und äußere Wahrnehmung miteinander verbindet.“<sup>9</sup> Auch vom kulturhistorischen Standpunkt aus überrascht dieser Zusammenhang nicht, gibt es doch – wie Mireille Schnyder für die mittelalterliche Schreibstube hervorhebt – „keine eindeutige Differenzierung zwischen *schrîben* und *mâlen*, wird der Schreiber einer Handschrift oft als *pictor* bezeichnet, der Illustrator als *scriptor*“.<sup>10</sup>

---

**8** Vgl. hier etwa Horst Wenzel: Zur Narrativik von Bildern und zur Bildhaftigkeit der Dichtung. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft. In: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Hrsg. von Hans Belting. München 2007 (Bild und Text), S. 317–331, hier S. 320–322; Horst Wenzel: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter. Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen. 216), S. 44–47; vgl. hier auch Haiko Wandhoff: Zur Bildlichkeit Mittelalterlicher Texte. Einführung. In: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Hrsg. von Haiko Wandhoff. Berlin 2008 (Das Mittelalter. 13), S. 3–18, hier S. 3, der die weite Semantik von mhd. *bilde* seinerseits betont und daher eine „klare terminologische Abgrenzung unterschiedlicher Bildtypen“ abweist, da historisch stets ein weiter Bildbegriff anzusetzen sei, der „die Bilder der Sprache ebenso ein[schließe] wie mentale Vorstellungsbilder, Traumbilder und Visionen, aber eben auch die Bildwerke der Bildhauer, Maler und Teppichweberinnen“. Zur Etymologie von *bilde* sowie zu dessen Bedeutungsumfang, der „von Anfang an zwischen konkretem und abstraktem Sprachgebrauch changiert“ und in dieser „semantische[n] Mehrdimensionalität vom Früh- bis ins Spätmittelalter in hohem Maße stabil bleibt“, siehe zuletzt die ausführlichen Darlegungen mit weiterer Literatur bei Claudia Lauer, Birgit Herbers: *bilde* bei Frauenlob. Begrifflichkeiten, Bilder und Bedeutungen im Dialog zwischen Literaturwissenschaft und Lexikographie. In: Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Franziska Wenzel. Wiesbaden 2021 (Imagines medii aevi. 54), S. 333–357, hier S. 337–342, Zitat S. 342.

**9** Wenzel, Zur Narrativik von Bildern, S. 321. Zur schon antiken und noch im Mittelalter gängigen Vorstellung des inneren Sehens siehe Michael Camille: Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practice of Seeing. In: Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw. Hrsg. von Robert S. Nelson. Cambridge 2000 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), S. 197–223.

**10** Mireille Schnyder: Der unfeste Text. Mittelalterliche ‚Audiovisualität‘. In: Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff. Hrsg. von Barbara Sabel, André Bucher. Würzburg 2001, S. 132–153, hier S. 133. Vgl. hierzu ausführlich auch Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, S. 292–296; Horst Wenzel: *Schrift und Gemeld*. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder. In:

*bilde* ist somit immer schon Ausdruck einer Pluralität und mithin Universalität, noch bevor nähere Differenzierungen oder auch Begrenzungen von Bild einsetzen mögen. Die Mediävistik ist daher als Literaturwissenschaft und vielleicht mehr noch von ihrem historischen Gegenstand her Teil einer transdisziplinären Bildwissenschaft.<sup>11</sup> Sie ist mit einem Gegenstand konfrontiert, der sich einer eindeutigen und das heißt hier mit Blick auf Bild und Bildlichkeit denn auch einsinnigen Bestimmung entzieht, der einen weiten, verschiedene Erscheinungsformen und Dimensionen von Bild berücksichtigenden Begriff voraussetzt und ganz unterschiedliche Perspektivierungen einfordert: so hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text, die die Material Philology ebenso berührt wie die weiter gefassten Visual Studies; hinsichtlich auch der Fragen nach der Bildlichkeit von Rede und Erzählung, die sich der rhetorisch wie poetologisch ausgerichteten Forschung gleichermaßen stellen, um dem Status von *bilde*, seiner Geltung, Wirkung und Funktion im sprachlich-narrativen Kontext nachzugehen.

Einen wegweisenden Impuls in Richtung einer historisch adäquaten Verhältnisbestimmung von Bild und Text haben bereits früh Christel Meier und Uwe Ruberg gegeben, zumal eben die „Überlieferungslage [...] die Entwicklung von vergleichenden Verfahren [notwendig macht], die die Fragen nach der Parallelität, Transformation und der Funktionalität der Medienverbindungen grundlegend systematisch und historisch klären helfen“.<sup>12</sup> Die Forschung zu Text und Bild ist seither weit vorangeschritten und widmet sich ihrer wechselseitig sich durchdringenden Beziehung einerseits mit konkreter Berücksichtigung verschiedener materieller Überlieferungsträger, andererseits innerhalb einer einzelnen Handschrift. So sind in den letzten Jahren verstärkt Bildprogramme oder Bilderzyklen zu literarischen Vorlagen in den Blick

---

Bild und Text im Dialog. Hrsg. von Klaus Dirscherl. Passau 1993 (PINK. 3), S. 29–52, hier S. 29–33; im weiteren Kontext der Audiovisualität von Literatur auch Dennis H. Green: Terminologische Überlegungen zum Hören und Lesen im Mittelalter. In: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Hrsg. von Christa Bertelsmeier-Kierst, Christopher H. Young, Bettina Bildhauer. Tübingen 2003, S. 1–22.

**11** Mitunter ist der Mediävistik hier gar eine „Avantgarderolle“ innerhalb der Literaturwissenschaften zuerkannt worden, so von Gustav Frank: Literaturtheorie und Visuelle Kultur. In: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Hrsg. von Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt a. Main 2009, S. 354–392, hier S. 378, denn „alle ihre Fragen nach den Wechselverweisen von Texten und Kontexten ebenso wie nach der Materialität und Medialität von Literatur (Wissen, Schrift, Performanz) und nach den kompositen Formen kultureller Artefakte (Bild-Texte) stehen jetzt im Mittelpunkt des Interesses“.

**12** Christel Meier, Uwe Ruberg: Einleitung. In: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von Christel Meier, Uwe Ruberg. Wiesbaden 1980, S. 9–18, hier S. 10; siehe insgesamt den Band Christel Meier, Uwe Ruberg (Hrsg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1980.

genommen worden,<sup>13</sup> oder wurden Marginalien und Illustrationen zu ihrem Beitrag am Wahrnehmen und Verstehen geistlicher wie weltlicher Texte hin befragt.<sup>14</sup> Für die höfische Literatur konnte anhand mehrerer Beispiele – für den *Tristan* Gottfrieds von Straßburg etwa, für den *Willehalm* und *Parzival* Wolframs von Eschenbach oder auch den *Apollonius von Tyrland* Heinrichs von Neustadt – aufgezeigt werden, dass Handschriftenillustrationen vielfältige Funktionen erfüllen können, die über eine bloße Veranschaulichung des Textes oder eine Vermittlung an den Rezipienten hinausgehen, selbst narrative Eigenheiten des Textes wie Erzählsituation oder Erzählerstimme herausstellen oder eine eigene, Sinn konstituierende und mit dem Text interferierende Form der Erzählung etablieren.<sup>15</sup> Das Verhältnis von Bild und Text, wie es schon

---

**13** Stellvertretend sei hier verwiesen etwa auf die verschiedenste Überlieferungsträger berücksichtigenden Bände Karin Krause, Barbara Maria Schellewald (Hrsg.): *Bild und Text im Mittelalter*. Köln/Weimar/Wien 2011 (Sensus. 2); Andrea Schindler, Evelyn Meyer (Hrsg.): *Geschichten sehen, Bilder hören*. Bildprogramme im Mittelalter. Akten der Tagung Bamberg 2013 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. 8). Bamberg 2015. Siehe hier auch die Studie zum Verhältnis von Literatur und Wandmalerei von Johanna Thali: *Schauliteratur. Formen und Funktionen literarischer Kommunikation in Text und Bild*. Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. 20).

**14** Siehe auch hier nur stellvertretend den Band Patrizia Carmassi, Christian Heitzmann (Hrsg.): *Marginalien in Bild und Text. Essays zu mittelalterlichen Handschriften*. Wiesbaden 2019 (Wolfenbütteler Forschungen. 156), daneben Nikolaus Henkel: *Lesen in Bild und Text. Die ehem. Berliner Bilderhandschrift von Priester Wernhers „Maria“*. Berlin 2014 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie. 17), sowie schon den mit Thomasin auf die höfische Literatur ausgreifenden Band Horst Wenzel, Christina Lechtermann (Hrsg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere*. Köln 2002 (*Pictura et poesis*. 15), ferner Ernst Hellgardt: *Probleme der Bilderkennung und des Text-Bild-Verhältnisses am Beispiel des „Welschen Gastes“ Thomasins von Zerclaere*. In: *Prodesse et delectare. Case Studies on Didactic Literature in the European Middle Ages*. Hrsg. von Norbert Kössinger, Claudia Wittig. Berlin 2019 (Das Mittelalter. 11), S. 102–137.

**15** Siehe zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach v. a. Henrike Manuwald: *Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*. Tübingen 2008 (Bibliotheca Germanica. 52), sowie schon Kathryn Starkey: *Bilder erzählen. Die Visualisierung von Erzählstimme und Perspektive in den Illustrationen eines Willehalm-Fragments*. In: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. von Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen. Freiburg i. Breisgau 2002 (Rombach Litterae. 97), S. 21–48; zu den anderen oben genannten Beispielen zuletzt Simone Schultz-Balluff: *Dispositio picta – dispositio imaginum. Zum Zusammenhang von Bild, Text, Struktur und „Sinn“ in den Überlieferungsträgern von Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland“*. Bern 2006 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700. 45); Birgit Zacke: *Wie Tristan sich einmal in eine Wildnis verirrt. Bild-Text-Beziehungen im „Brüsseler Tristan“*. Berlin 2016 (Philologische Studien und Quellen. 254); Wiebke Ohlendorf: *Das Fremde im „Parzival“*. Zum Text-Bild-Verhältnis in den Handschriften Cgm 19, Cod. AA 91 und Cpg 339. Berlin, Boston 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 89); Nina Fahr: *Symmetrie und Symbolik. Bildliches Erzählen in den „Parzival“-Illustrationen des CGM 19*. In: *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter*. Hrsg. von Volker Leppin unter Mitarbeit von Samuel J. Raiser. Berlin/Boston 2021 (Das Mittelalter Beihefte. 16), S. 171–190. Siehe grundlegend auch Michael Curschmann: *Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprach-*

in der einzelnen Handschrift sich darstellt, ist stets als mehrdimensional aufzufassen, das gleichsam Signum einer auf Bildlichkeit zugreifenden Kultur ist vor aller weiteren medialen Ausdifferenzierung.<sup>16</sup>

Dies ist gerade vor dem Hintergrund einer wesentlich visuell geprägten Kultur der Vormoderne zu sehen, in der Sichtbarkeit nahezu alle Bereiche gesellschaftlicher Kommunikation in politischer, religiöser oder juristischer Hinsicht bestimmt und auch kulturellen Praktiken wie Ritualen, Aufführungen, Körperinszenierungen zugrunde liegt – und dies eben nicht nur mit Blick auf ein Bild.<sup>17</sup> Fordern Marius Rimmel und Bernd Stiegler für eine Wissenschaft der Visual Culture schon grundsätzlich zu berücksichtigen ein, dass Bilder stets in einem weiter gefassten Kontext kultureller Sichtbarkeit einzuordnen sind, in „Praktiken des Blickens, Zu-Sehen-Gebens, der Repräsentation, die zum Teil auch ganz ohne materielle Fixierung ihre Wirkung entfalten“,<sup>18</sup> fordert Gustav Frank mit Blick auf den konkreten Wechselbezug von Bild und

---

licher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen (Akten des Internationalen Kolloquiums). Hrsg. von Hagen Keller, Klaus Grubmüller, Nikolaus Staubach. München 1992 (Münsterische Mittelalter-Schriften. 65), S. 211–229.

**16** Vgl. die kritische Bestandsaufnahme der Forschung bei Franziska Wenzel: Mediengeschichtliche Dimensionen der Text-Bild-Beziehung: eine Einführung. In: Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Franziska Wenzel. Wiesbaden 2021 (Imagines medii aevi. 54), S. 1–54, hier S. 23–30. Vgl. schon Norbert H. Ott: Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthart Wunberg. Wien 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 5), S. 105–144, sowie zur Mehrdimensionalität in der Vormoderne pointiert Norbert H. Ott: Text und Bild – Schrift und Zahl. Zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Texten und Bildern in mittelalterlichen Handschriften. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000. Hrsg. von Ulrich Schmitz, Horst Wenzel. Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen. 177), S. 57–91, hier S. 76: „Im Zusammenwirken beider Medien wurde im Mittelalter erkannt, beschrieben und interpretiert; erst als im Verschriftlichungsprozeß das Textmedium die alleinige Deutungshoheit übernahm, ist dieses bi-, ja multi-mediale Denk-, Darstellungs- und Wissensvermittlungsmodell verschüttet worden, das mit seiner Möglichkeit zur mehrdimensionalen Verknüpfung und in seiner nichtlinearen Struktur vieles vorweggenommen hat, was als alleinige Errungenschaft der elektronischen Medienkultur der Gegenwart gilt.“

**17** Vgl. zusammenfassend Jan-Dirk Müller: Visualität, Geste, Schrift. Zu einem Untersuchungsfeld der Mediävistik. In: ZfdPh 122 (2003), S. 118–132; Hans Rudolf Velten: Visualität in der höfischen Literatur des Mittelalters. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. 1), S. 304–320. Siehe im Einzelnen stellvertretend etwa Barbara Stollberg-Rilinger, Thomas Weißbrich (Hrsg.): Die Bildlichkeit symbolischer Akte. Münster 2010 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. 28); Claus Ambos, Petra Rösch, Stefan Weinfurter (Hrsg.): Bild und Ritual. Visuelle Kulturen in historischer Perspektive. Darmstadt 2010; David Ganz, Thomas Lentz (Hrsg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne. Berlin 2011 (KultBild. 4).

**18** Marius Rimmel, Bernd Stiegler: Visuelle Kulturen/Visual Culture. Zur Einführung. Hamburg 2012, S. 10 f.

Text eine fundierte „Perspektive, die *Bilder und Literaturen zur visuellen Kultur* verschärkt zeigt“.<sup>19</sup> Eine ebensolche Perspektive hat in der germanistischen Mediävistik schließlich maßgeblich schon Horst Wenzel eingenommen, und auch Kathryn Starkey hat sie als „an interdisciplinary perspective on visual culture of the Middle Ages“ weiter zu öffnen eingeladen.<sup>20</sup> Zahlreiche Studien haben sich seither der Sichtbarkeit als Gegenstand der Literatur angenommen, in denen Bild und Bildlichkeit im mal engeren, mal weiteren Bezug zum übergeordneten Themenhorizont stehen. So wird Sichtbarkeit konkret zum Thema der Literatur schon deshalb, da sie Teil und Antwort auch auf eine visuelle Kultur ist und mit der Thematisierung von Schrift und Bild verschiedene Möglichkeiten etwa der Inszenierung von Blicken oder Gesten bereithält beziehungsweise eigene Strategien der Visualisierung verfolgt.<sup>21</sup> Auch Forschungen zur Audiovisualität mittelalterlicher Literatur und Kultur greifen immer wieder auf Fragen nach Bild und Bildlichkeit zurück,<sup>22</sup> wie auch weiter reichende Untersuchungen zu Kinästhesie und Immersion.<sup>23</sup> Visuelle Wahrnehmung wird schließlich aufge-

---

**19** Frank, *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S. 370. Vgl. hierzu im Anschluss auch Bernd Stiegler: *Visual Culture*. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. 1), S. 159–172, hier S. 169 f.

**20** Kathryn Starkey: *Visual Culture and the German Middle Ages*. In: *Visual Culture and the German Middle Ages*. Hrsg. von Kathryn Starkey, Horst Wenzel. New York 2005, S. 1–12, hier S. 5. Der gemeinsam mit Horst Wenzel herausgegebene Band nimmt gerade auch Bildlichkeit und Bilder in den Fokus, wobei konsequent ein weiter, der mittelalterlichen Verwendung angemessener Bildbegriff angesetzt wird: „The term *image* is used in this collection of essays, as it is by medieval authors, to refer not only to pictures or illustrations but also to descriptive textual passages, such as ekphrasis, memorial strategies, imagination, and visions both sacred and secular. The term therefore denotes pictures that are real and imagined.“ Ebd., S. 3. Siehe hier v. a. auch den Beitrag von Jan-Dirk Müller: *Writing – Speech – Image. The Competition of Signs*. In: *Visual Culture and the German Middle Ages*. Hrsg. von Kathryn Starkey, Horst Wenzel. New York 2005, S. 35–52.

**21** Vgl. hier verschiedene Forschungsansätze und Beispiele zusammentragend Ursula Peters: *From Social History to the Poetics of the Visual. Philology of the Middle Ages as Cultural History*. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 105 (2006), S. 185–206; Timo Reuvekamp-Felber: *Mittelalterliche Literatur als Schauraum einer performanzbestimmten Laienkultur? Visualisierungstechniken als Grundlagen des Erzählens in Vormoderne und Moderne*. In: *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*. Hrsg. von Manuel Braun. Göttingen 2013 (Aventuren. 9), S. 161–180; siehe auch Horst Wenzel, C. Stephen Jaeger (Hrsg.): *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten (Philologische Studien und Quellen. 195)*. Berlin 2006, sowie vor allem Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon, Martin H. Jones (Hrsg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009*. Berlin 2011.

**22** Siehe neben Schnyder, *Der unfeste Text*, S. 132–153, v. a. den Band von Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Wien 2001 (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 6).

**23** Siehe hier etwa Christina Lechtermann, Carsten Morsch (Hrsg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*. Bern u. a. 2004 (Publikationen zur ZfG. 8), sowie Hartmut Bleumer (Hrsg.): *Immersion im Mittelalter*. Stuttgart 2012 (LiLi. 167).

fasst als Gegenstand des literarischen Textes, der sie nicht nur thematisiert, sondern im Zuge einer Ästhetisierung auf sie zugreift und auch evoziert.<sup>24</sup>

So rückt zuletzt die sprachliche Faktur von Texten selbst ins Zentrum der Betrachtung von Bildlichkeit, wie sie die Rhetorik seit der Antike diskutiert und damit die Horaz'sche Formel *ut pictura poesis* konkretisiert.<sup>25</sup> Im Interesse stehen hierbei rhetorische Verfahren des Vor-Augen-Stellens, die einerseits in der Tradition Ciceros und Quintilians stehen, andererseits bei Matthäus von Vendôme und Galfred von Vinsauf schon der *Inventio* als Erzeugung aussagekräftiger Bilder zugewiesen werden.<sup>26</sup> Sofern mit dem Schlagwort der „Sprachbildlichkeit“ grundsätzlich aber auf „die Eigenschaft der Sprache, anschauliche Vorstellungen zu erzeugen“, abgehoben wird,<sup>27</sup> haben sich zahlreiche Studien verschiedenen Formen und historischen Grundlagen angenommen. Unter anderem wären hier die Forschungen zur mittelalterlichen *Descriptio* und *Ekphrasis* zu nennen, die im Anschluss an Christine Ratkowitsch vor allem Heiko Wandhoff vorangetrieben hat,<sup>28</sup> schließlich zur Metapher, die neben

---

**24** Vgl. am Beispiel des *Trojanerkriegs* Konrads von Würzburg Jan-Dirk Müller: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik). In: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Hrsg. von Gerd Dicke, Manfred Eikelmann, Burkhard Hasebrink. Berlin 2006 (TMP. 10), S. 287–307, dort v. a. S. 305–307 mit einer kritischen Reflexion der anzusetzenden modernen Begrifflichkeit; Hartmut Bleumer: *Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im „Trojanischen Krieg“ Konrads von Würzburg (mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte)*. In: *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*. Hrsg. von Hartmut Bleumer, Hans-Werner Goetz, Steffen Patzold, Bruno Reudenbach. Köln 2010, S. 109–156, hier S. 141–156, mit einer Diskussion auch eines Bildbegriffs, der „der Zusammenführung von moderner Bildtheorie und Imaginationspraxis mittelalterlicher Literatur“ gerecht werden müsse; ebd., S. 141.

**25** Für einen allgemeinen Überblick siehe Frauke Berndt: *Literarische Bildlichkeit und Rhetorik*. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin, Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. 1), S. 48–67; grundlegend auch Rüdiger Campe: *Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart 1997 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 18), S. 208–225; Rüdiger Campe: *Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration*. In: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Hrsg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller. München 2007 (Bild und Text), S. 163–182.

**26** Vgl. Velten, *Visualität in der höfischen Literatur*, S. 310 f.; Wandhoff, *Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte*, S. 12.

**27** Berndt, *Literarische Bildlichkeit und Rhetorik*, S. 48.

**28** Siehe hier v. a. Christine Ratkowitsch: *Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*. Wien 1991 (Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie. 1); Christine Ratkowitsch (Hrsg.): *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 735)*. Wien 2006; Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in*



Personifikation und Allegorie zur Gruppe der Tropen zu zählen ist, die – so Horst Wenzel – als „Bilder, die im Ohr entstehen“, aufgefasst werden können.<sup>29</sup> Gerade die in der Metaphorik angelegte Bildlichkeit und mithin die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Metapher hat eingehende und im historischen Zusammenhang nicht widerspruchslöse Diskussionen erfahren.<sup>30</sup> Zuletzt hat aber Udo Friedrich die Sprachbildlichkeit der Metapher in eine weitere historische Metaphorologie einordnen können;<sup>31</sup> und auch Franziska Wenzel geht wieder von einer grundsätzlichen funktionalen Analogie metaphorischer und bildnerischer Darstellungen aus,<sup>32</sup> um von diesen

---

der Literatur des Mittelalters. Berlin 2003 (TMP. 3); Haiko Wandhoff: Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. 1), S. 287–303; sowie insgesamt Haiko Wandhoff (Hrsg.): Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Berlin 2008 (Das Mittelalter. 13).

**29** So das Kapitel bei Wenzel, Hören und Sehen, S. 414–478, dort zur Metapher S. 416–450 sowie spezifisch zur Frage nach ihrer Visualität S. 423 f. Siehe auch den die Allegorie berücksichtigenden Band Wolfgang Harms, Klaus Speckenbach (Hrsg.): Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion. Tübingen 1992, dort v. a. den Beitrag von Walter Blank: Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter. In: Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion. Hrsg. von Wolfgang Harms, Klaus Speckenbach. Tübingen 1992, S. 25–41.

**30** Verwiesen sei hier auf die Kritik an Wenzel, die Gert Hübner geäußert hat, der sich jedoch in seinen Überlegungen dezidiert mehr dem historischen Wissens- und Reflexionsstand annimmt, als dass er vom heutigen Stand ausgehend das Phänomen der Bildlichkeit in seiner historischen Form zu ergründen sucht; vgl. Gert Hübner: Überlegungen zur Historizität von Metapherntheorien. In: Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17.–20. Oktober 2002. Hrsg. von Arthur Groos, Hans-Jochen Schiewer, Jochen Conzelmann. Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit. 1), S. 113–153. Entsprechend rekurriert Hübner auch auf Bernhard Asmuth: Seit wann gilt die Metapher als Bild? Zur Geschichte der Begriffe „Bild“ und „Bildlichkeit“ und ihrer gattungspoetischen Verwendung. In: Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des „Historischen Wörterbuchs der Rhetorik“. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 1991 (Rhetorik-Forschungen. 1), S. 299–309. Zur kritischen Auseinandersetzung mit Hübner siehe auch Florian Kragl: Wie man in Furten ertrinkt und warum Herzen süß schmecken. Überlegungen zur Historizität der Metaphernpraxis am Beispiel von „Herzmaere“ und „Parzival“. In: Euphorion 102 (2008), S. 289–330.

**31** Vgl. Udo Friedrich: Historische Metaphorologie. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Hrsg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding. Berlin/Boston 2015, S. 169–212, hier S. 177–179.

**32** Vgl. Franziska Wenzel: Intermediale und intramediale Übertragung. Mittelalterliche Bezeichnungspraktiken in metaphorischer Rede und Illustration. In: Übertragung. Bedeutungspraxis und ‚Bildlichkeit‘ in Literatur und Kunst des Mittelalters. Hrsg. von Franziska Wenzel, Pia Selmayr. Wiesbaden 2017 (Imagines medii aevi. 39), S. 1–22, hier S. 3, dort als grundlegende Prämisse formuliert für die versammelten Beiträge im gemeinsam mit Pia Selmayr herausgegebenen Band. Vor dem Hintergrund der angemerkten Diskussion gleichsam vermittelnd und in angemessener Vorsicht vor einer allzu metaphorischen Strapazierung des Begriffs der ‚Bildlichkeit‘ plädiert sie schließlich für eine „Anschaulichkeit des Metaphorischen“; ebd., S. 8.

als von „anschaulichen Darstellungsformen zu sprechen, unter deren Dach sich mentale Bilder, sprachliche und figurative Bilder vergleichen lassen“.<sup>33</sup> In einem weiter gefassten Rahmen lässt sich das Verfahren des Vor-Augen-Stellens schließlich als eines der Veranschaulichung und auch Verlebendigung bestimmen, das in einem „Jenseits der Dichotomie von Text und Bild“ – so der Titel des jüngst von Franziska Wenzel herausgegebenen Sammelbandes – angesiedelt ist und unterschiedliche Funktionalisierungen erfahren kann.<sup>34</sup>

Die Frage nach Bildlichkeit und Bild wird von der mediävistischen Forschung somit ganz unterschiedlich perspektiviert im Horizont der Materialität von Bildern einerseits und der Vorstellung innerer Bilder andererseits, unter Berücksichtigung auch verschiedener Arten der Medienkombination beziehungsweise Medienverschränkung. Dass theoretisch anzunehmende Grenzen hier überaus durchlässig sind, sofern sie überhaupt eine historische Grundlage haben, gründet nicht zuletzt schon im noch kaum ausdifferenzierten System der mittelalterlichen *Artes*. Vor diesem Hintergrund haben sich daher Susanne Bürkle und Ursula Peters unter dem Schlagwort der Interartificialität einem in der Literatur auszumachenden Kunstdiskurs angenommen, um „Kunst-Kunst-Relationen oder Interferenzen der Künste in mittelalterlichen Texten“ nachzugehen, wobei verschiedene Künste und Medien, unter ihnen auch in volkssprachiger Literatur thematisierte Bilder, Berücksichtigung fanden.<sup>35</sup> Ein der Literatur immanenter Kunstdiskurs, der auch etwaige mediale Grenzen verhandelt, konnte dabei nicht nur grundsätzlich aufgezeigt werden, sondern im Speziellen auch hinsichtlich seiner maßgeblich Literatur verhandelnden Ausrichtung, sofern über ihn „zualtererst die Wortkunst ihre Eigentümlichkeiten im Gefüge anderer *artes* reflektiert“.<sup>36</sup>

---

33 Ebd., S. 14.

34 Franziska Wenzel (Hrsg.): *Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden 2021 (*Imagines medii aevi*. 54); vgl. zu den Verfahren mit einem Überblick über die einzelnen Beiträge des Bandes Wenzel, *Mediengeschichtliche Dimensionen*, hier v. a. S. 31–41.

35 Vgl. insgesamt den Susanne Bürkle, Ursula Peters (Hrsg.): *Interartificialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin 2009 (*ZfdPh Sonderheft*); dort zusammenfassend Susanne Bürkle: *Einleitung*. In: *Interartificialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*. Hrsg. von Susanne Bürkle, Ursula Peters. Berlin 2009 (*ZfdPh Sonderheft*), S. 1–16, zur nicht ausdifferenzierten Kunst im Mittelalter S. 2–5, Zitat S. 6; siehe in diesem Band zu Bildern v. a. die Beiträge Corinna Laude: *in al der wirde, als er in vant, / malet in ivol des meisters hant. / ez geschach gar heimeliche*. *Kunstdiskurse deutschsprachiger Alexanderromane*. In: *Interartificialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*. Hrsg. von Susanne Bürkle, Ursula Peters. Berlin 2009 (*ZfdPh Sonderheft*), S. 163–186; Christoph Huber: *Das Ende der Bilder. Artefakt und Bildtheologie im „Prosalancelot“*. In: *Interartificialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*. Hrsg. von Susanne Bürkle, Ursula Peters. Berlin 2009 (*ZfdPh Sonderheft*), S. 187–202.

36 Bürkle, *Einleitung*, S. 15.

Eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Künsten und Medien, wie sie im Kontext von Literatur und in der Literatur erfolgt, berührt somit grundlegende Fragen der Literarizität und bietet schließlich Einblick in ihre auch medialen Bedingungen und medien-spezifischen Verfahren. Eine historisch orientierte Interartifizialitätsforschung leistet damit durchaus einen Beitrag zu einer literaturwissenschaftlich interessierten Intermedialitätsforschung.<sup>37</sup> Denn neben Medienkombinationen wie Text-Bild-Verbänden und Medienwechseln stehen hier gerade die intermedialen Bezüge im Fokus. So widmet sich die Intermedialitätsforschung verschiedenen Bezugnahmen eines Mediums auf ein anderes, um ihre Formen und Funktionen zu ermitteln.<sup>38</sup> Dabei lassen sich im Wesentlichen drei Varianten systematisch bestimmen: Neben

---

**37** Dies kann durchaus festgehalten werden, obgleich Bürkle diesen Anspruch einschränkt und Ergebnisse allein für mittelalterliche Texte reklamiert; vgl. ebd., S. 6: „Um klarzustellen, dass sich die Diskussion auf die mittelalterlichen *artes* und auf einen literaturimmanenten Diskurs der Vormoderne bezieht – wobei selbstverständlich ein weiter Literaturbegriff zugrundegelegt wird –, wird in Differenz zu Termini wie ‚Intermedialität‘ und ‚Interart‘ hier der Begriff Interartifizialität vorgeschlagen.“ Anschlussfähigkeit und Ertrag werden aufgezeigt schließlich bei Wenzel, Mediengeschichtliche Dimensionen, S. 23–30. Eine Übersicht zur Intermedialität aus mediävistischer Perspektive bietet der Band Joachim Hamm, Dorothea Klein (Hrsg.): Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und Früher Neuzeit. Würzburg 2021 (Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit“. 8); siehe hierzu einleitend auch Elisabeth Lienert: Zur Einführung: Medialität und Intermedialität im Mittelalter. In: Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Joachim Hamm, Dorothea Klein. Würzburg 2021 (Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit“. 8), S. 1–30, v. a. S. 2, mit dem Hinweis, dass „Medialität in ihren historischen (mittelalterlichen) Erscheinungsformen [...] *eo ipso* Intermedialität“ sei.

**38** Vgl. hierzu und im Folgenden v. a. Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Eine Begriffsbestimmung. In: Intermedialität im Deutschunterricht. Hrsg. von Marion Bönnighausen, Heidi Rösch. Baltmannsweiler 2004 (Diskussionsforum Deutsch. 15), S. 8–30, hier S. 23–26. Zur Intermedialitätsforschung sei verwiesen im Überblick auf Almut Todorow: Intermedialität. In: HWRh. Bd. 10. 2012, Sp. 399–410; Gabriele Rippl: Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin/Boston 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. 1), S. 139–158; ausführlich auf Gabriele Rippl (Hrsg.): Handbook of Intermediality (Handbooks of English and American Studies. 1). Berlin/Boston 2015; grundlegend auf Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. von Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 291–360; Rajewsky, Intermedialität; Irina O. Rajewsky: Literaturbezogene Intermedialität. In: Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Hrsg. von Klaus Maiwald. Baltmannsweiler 2019, S. 49–75; Brigitte Weingart: Where is your Rupture? Zum Transfer zwischen Text- und Bildtheorie. In: Die Adresse des Mediums. Hrsg. von Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher, Eckhard Schumacher. Köln 2001 (Mediologie. 2), S. 136–157; ferner auf die Arbeiten von Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Hrsg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. 5), S. 23–104; Werner Wolf: Narratology and Media(lity). The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences. In: Current Trends in Narratology. Hrsg. von Greta Olson. Berlin/New York 2011 (Narratologia. 27), S. 146–180.

der einfachen Thematisierung eines anderen Mediums, der inhaltlichen Verhandlung eines Bildes etwa in einem literarischen Text, tritt die Evokation des anderen Mediums, die eine Vorstellung von diesem gewinnen lässt, bis zuletzt dessen Qualitäten und Effekte mit medieneigenen Mitteln etwa der Sprache aufgegriffen und erzeugt werden können, sodass eine weitgehende Simulation erfolgt. Vorausgesetzt werden dabei – und gewissermaßen als Ausgangspunkt für ihren Nachvollzug genommen – verschiedene Marker, die einen intermedialen Bezug allererst aufrufen und in der Thematisierung selbst schon angelegt, darüber hinaus aber auch kontextuell oder – mit Blick auf Texte – paratextuell gegeben sein können. Marker sind somit für jede Untersuchung intermedialer Bezüge eine notwendige Grundlage, auf der aufbauend – nicht zuletzt wegen der grundsätzlichen Historizität des Medialen – eine stets historische Perspektive auch einzunehmen ist.<sup>39</sup> Am Schnittpunkt intermedialer Bezugnahmen treten dann verschiedene, die zugrunde liegenden medialen Grenzen gleichsam überschreitende Möglichkeiten der Darstellung und Bedeutungskonstitution in den Blick – mithin das Potenzial eines Erzählens, das sich konkreter Bilder, ihren Eigenschaften und spezifischen Manifestationen annimmt und das im weiteren Interesse vorliegender Studie steht.

Zur vorläufigen Veranschaulichung hinsichtlich des in intermedialen Bezügen angelegten Potenzials für ein Erzählen soll zunächst auf eine exemplarische Kurzerzählung des Strickers zurückgegriffen werden, die unter dem Titel *Das Bild* in die Gesamtausgabe seiner Kleindichtungen aufgenommen ist.<sup>40</sup> Dabei handelt es sich um ein sogenanntes Bîspel, das in seiner zweiteiligen Anlage, bestehend aus einem narrativen Teil und einem diskursiven Auslegungsteil in Form eines Epimythions,<sup>41</sup> allge-

---

**39** Zur Historizität des Medialen siehe Christian Kiening: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter. Zürich 2016; Christian Kiening: Medialität in mediävistischer Perspektive. In: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352; Christian Kiening: Medialität. In: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch.* Hrsg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding. Berlin/Boston 2015, S. 349–381.

**40** Der Stricker: Die Kleindichtung des Strickers. Gesamtausgabe in fünf Bänden. Bd. III,2: Gedicht Nr. 72–104. Hrsg. von Wolfgang W. Moelleken, Gayle Agler, Robert E. Lewis. Göttingen 1975 (GAG. 107/III,2), Nr. 80, S. 250–260. Zum Stricker siehe grundlegend Karl-Ernst Geith, Elke Ukena-Best, Hans-Joachim Ziegeler: Der Stricker. In: *VL* Bd. 9. 1995, Sp. 417–449; zu den Kleindichtungen Emilio González Miranda, Victor Millet (Hrsg.): *Die Kleinepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme.* Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen. 199), dort mit ausführlicher Bibliographie; speziell vor dem Hintergrund der lateinischen Exempler-Tradition siehe Maryvonne Hagby: *man hat uns fur die warheit ... geseit.* Die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer „narrationes“ des 12. und 13. Jahrhunderts. Münster u. a. 2001 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit. 2), S. 171–214.

**41** Zum Texttyp Bîspel in Abgrenzung auch zu anderen Kleinformen des Erzählens siehe Franz-Josef Holznagel: Bîspel. In: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen.* Hrsg. von Sonja Hilzinger, u. a. Stuttgart 2002, S. 54–68; Franz-Josef Holznagel: Verserzählung – Rede – Bîspel. Zur Typologie kleinerer Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts. In: *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche*

meine Aussagen über eine monastisch richtige Einstellung zur Lebens- und Ämterführung nicht nur formuliert, sondern diese anhand der konträr dazu verlaufenden Geschichte eines Mönchs vorführt, beginnend mit dessen Eintritt ins Kloster bis zur Übernahme der Abtswürde und anschließendem Tod. Während die einzelnen Etappen des Lebens dabei als Karrierestufen präsentiert werden, folgt die Erzählung im entsprechend schrittweisen Vergleich des Mönchs mit einem Bild, für das die biblische Erzählung vom Traum Nebukadnezars als Bezugsgröße dient (Dn 2,31–45),<sup>42</sup> dem formalen Prinzip der abwärts fortschreitenden Vertikaldescriptio. Das Bispel erzählt somit vom Aufstieg des Mönchs in Form eines Abstiegs, bis mit Erreichen des Karriereziels das beschriebene Bild zwar vollendet, doch mit dem Tod analog auch zur Danielprophetie zerstört ist. In mehrfacher Hinsicht lässt die nur kurze Erzählung dabei intermediale Bezüge erkennen.

Noch bevor die eigentliche Narration beginnt, wird schon in der Vorrede das andere Medium des Bildes verschiedentlich thematisiert, um sogleich auch den Bezug zur Erzählung herzustellen und die abschließende Deutungsperspektive zu eröffnen:

Swer bilde malen wil und chan,  
 der væhet an dem ho(u)bet an  
 und malet also hin zetal,  
 untz er gemalet uber al.  
 die sich in geistlich leben  
 mit dem libe habent gigeben  
 und sind aber mit dem mute  
 in der werlde und bi dem gute,  
 da malent sich sumeliche  
 einem bilde vil geliche,

---

Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Hrsg. von Christa Bertelsmeier-Kierst, Christopher H. Young, Bettina Bildhauer. Tübingen 2003, S. 291–306; zuletzt auch Michael Schwarzbach-Dobson: Exemplarisches Erzählen im Kontext. Mittelalterliche Fabeln, Gleichnisse und historische Exempel in narrativer Argumentation. Berlin 2018 (LTG. 13), hier S. 52–76.

**42** Im Buch *Daniel* wird von König Nebukadnezar erzählt, der von einem Standbild mit goldenem Haupt, silbernen Armen und Brust, bronzenem Rumpf, eisernen Beinen und teils irdenen Füßen träumt und das Daniel ihm auslegt als bildliche Umsetzung einer mit dem König einsetzenden Abfolge von Herrschaftsreichen. In der Sangspruchdichtung und auch in Romanen des 13. und 14. Jahrhunderts wurde diese Erzählung mehrfach aufgegriffen und dabei verschiedentlich variiert und akzentuiert, um sie jeweils übergeordneten Deutungsanliegen anzupassen; vgl. hierzu und mit einem Überblick Freimut Löser: Reich, Individuum, Religion. Daniel 2,31–45 in der Sangspruchdichtung. In: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Hrsg. von Christa Bertelsmeier-Kierst, Christopher H. Young, Bettina Bildhauer. Tübingen 2003, S. 267–289, sowie Peter Kern: Die Auslegung von Nabuchodonosors Traumgesicht (Dan 2,31–35) auf die Lebensalter des Menschen. In: Les âges de la vie au moyen âge. Actes du colloque du Département d’Etudes Médiévales de l’Université de Paris-Sorbonne et de l’Université Friedrich-Wilhelm de Bonn, Provins, 16–17 mars 1990. Hrsg. von Henri Dubois, Michel Zink. Paris 1992 (Cultures et Civilisations Médiévales. VII), S. 37–55, die beide auf Strickers *Bild* jedoch nicht eigens eingehen.

daz hiebevur ein kunich sach;  
 in einem troume daz geschach.  
 dem was daz ho(u)bet guldin,  
 daz ez niht schoner mohte sin;  
 brust und arm warn silber gar  
 und warn ouch da von wol gevar;  
 der bouch was erin uber al;  
 diu bein warn hin zetal  
 von ysen also herte,  
 dc ez sich brechens wol werte;  
 die fueze warn von erde.  
 wi er dem bilde werde  
 geliche an sinem lebene,  
 daz bescheide ich iu vil ebene.  
 (V. 1–24)

Eröffnet der Text mit einer Anleitung zum Malen, werden Bilder zunächst ganz allgemein als Artefakte thematisiert, für die eine Absicht (*wil*) und auch Fertigkeit (*chan*) hinsichtlich ihrer Herstellung vorausgesetzt wird. Eine nähere Differenzierung von Gemälde und Skulptur beziehungsweise Plastik wird dabei nicht vorgenommen, sind die *bilde* schließlich einerseits zu *malen* und entsprechend *wol gevar*, andererseits aus unterschiedlichen Materialien gefertigt, deren Eigenschaften wie die *herte* des Eisens mitunter herausgestellt werden. Wenn das konkret in den Fokus genommene Bild überdies im Traum zu sehen ist, erweist sich das Medium Bild zuletzt thematisiert im weiten Horizont von Materialität und innerer Vorstellung. Bilder sind demnach nicht allein Produkt handwerklichen Könnens, sondern ebenso Gegenstand der Imagination, die eine Evokation allerdings voraussetzt. Was der Traum des Königs leistet, leistet in gleicher Weise auch der Text mit seinen ihm eigenen Mitteln. Auch er bietet die Grundlage dafür, dass dem Rezipienten ein Bild sichtbar vor Augen treten mag, und dies in quantitativer wie qualitativer Hinsicht: Während die Anleitung zum Malen eine schon umfassende Vorstellung gewährleisten soll, indem sie ein schrittweises Vorgehen einfordert, bis das Ganze (*uber al*) vollendet ist, sind es die einzelnen Details, die mitunter einem Absolutheitsanspruch genügen, wenn das Gesehene *niht schoner mohte sin*. Der Text gibt eine genaue Vorstellung von einem Bild, erst allgemein, dann konkret; er evokiert mittels des rhetorischen Verfahrens der Vertikaldescriptio – erst in abstrakt gehaltener Anleitung, dann in vorgeführter Umsetzung – ein Bild, weshalb die Editoren des Textes diesen durchaus zurecht, wenn auch gegen die handschriftliche Überlieferung, als Bild bezeichnen.<sup>43</sup>

43 Nicht alle Handschriften weisen dem Text eine Überschrift zu, noch irgend einen vergleichbaren Titel. Nach Auskunft des Lesartenapparats der zugrunde gelegten Ausgabe setzen die Handschriften HK: *Hie wil ich evh bedevten | von valfchen geiftlichen levten*; Handschrift M: *Von den brud<sup>s</sup>n di gern ampte haben | Di fich mit gutē ezzē vñ t<sup>n</sup>kē labē*; Handschrift C: *Merck wyderümb ain andere lere*. Der von den Editoren gewählte Titel macht aber einerseits auf Inhalt wie Darstellungsweise des Textes

Über Thematisierung und Evokation hinaus kann gerade im genannten Verfahren die Grundlage auch einer Simulation des anderen Mediums mit den eigenen Mitteln gesehen werden. So ist die sich an die Vorrede anschließende Erzählung ihrerseits angelegt wie ein Bild. Sie erzählt das Leben des Mönchs gemäß der vorangestellten Anleitung zum Malen eines Bildes, folgt bis zuletzt der eingeforderten und erprobten Vertikalbewegung, um entlang dieser die einzelnen Lebensstufen mit Einzeldetails des bereits gesehenen und auch materiellen Bildes in Beziehung zu setzen. Das Bild dient dabei nicht nur als Bezugsgröße, sondern bietet sukzessive auch erst die Voraussetzung für das, was erzählt wird. So ist mit dem Eintritt ins Kloster das *guldin ho(u)bet* fertiggestellt (V. 31), sodass der Mönch sich allererst umsehen kann, um weiterhin Brust und Arme zu malen: *so er daz ho(u)bet gemalet wol | und brust und arm malen sol, | so beginnet er umbe sich sehen* (V. 33–35). Er orientiert sich an der Lebensführung seiner Mitbrüder, die nicht seiner Erwartung strikter Askese entspricht, weshalb er von seinen anfänglichen Vorsätzen Abstand nimmt und nach dem Gold nun zum Silber greift:

so minnert sich sin gut glust,  
sit er sin arm und sin brust  
dem silber machet gelich.  
also vil hat er gebosert sich,  
also silber wider golt ist.  
(V. 55–59)

In der Folge wähnt er sich im Kloster vor den Machenschaften des Teufels sicher und sieht keinen Anlass mehr zu reuiger Tat, sodass er seinen Bauch nun aus Bronze fertigt:

daz wirt ein erin bouch,  
den er mit dem mute machet.  
swenne er sich also swachet,  
daz er der sele an angest wirt  
und vorht und riwe verbirt,  
so ist sin leben und sin sin  
als bose, als chopfer und zin  
wider golt und wider silber sint.  
(V. 72–79)

Mit Armen und Bauch sind nun aber die Voraussetzungen gegeben, um von seinen weiteren Taten im Kloster erzählen zu können. So ist der Mönch um den eigenen

---

angemessen aufmerksam, andererseits mag er auch vor dem Hintergrund als Bezeichnung passend erscheinen, als im Mittelalter terminologisch sehr uneinheitlich verfahren wurde und etwa *bîspel* synonym oft auch als *glichenisse* oder eben *bilde* bezeichnet wurden; vgl. zu dieser Begrifflichkeit zuletzt Schwarzbach-Dobson, Exemplarisches Erzählen im Kontext, S. 61.

Vorteil nur bemüht, er beginnt heimlich zu stehlen und Reichtümer anzuhäufen,<sup>44</sup> und er gibt sich ganz der Völlerei, der *vrazheit* (V. 122), hin. Schließlich erreicht er einen so gefestigten Stand, dass er sich zwei eiserne Beine malen kann, denn:

sines starchen mutes wirt so vil,  
daz er vaste stet und ebene  
und malet sinem lebene  
zwei starchiu ysen hertiu bein.  
(V. 130–133)

Der Mönch lebt ein Leben in Amt und Würden, ganz nach seinen Vorstellungen und mit Lug und Trug gegenüber Anderen, bis zuletzt aber doch die Füße noch zu malen sind:

daz leben dunchet in suezze,  
unz daz er die fuezze  
mit der erde malen beginnet,  
daz er solche unchraft gewinnet  
vor alter oder vor sie(c)heit  
(V. 143–147)

Während das Eisen der Standhaftigkeit noch entspricht, entspricht der Ton nun konsequent der Gebrechlichkeit im Alter. Und wie Eisen und Ton den Umschlag von Aufstieg und Fall am Ende des Lebens gleichsam ins Bild setzen, rekurriert die Erzählung immer wieder auf solche im Bild sich schon manifestierende Kontraste, um diese für die Darstellung von Veränderung zu nutzen: Wie *silber wider golt* kontrastiert, *also vil hat er gebosert sich* (V. 58 f.); und wie die Bronze sich von diesen absetzt, *als chopfer und zin | wider golt und wider silber sint*, setzt er sich vom ordensmäßigen Leben ab, ist *als bose* und entsprechend *valschez gotes kint* (V. 78–80). Zuletzt wird vom Leben auch nur soweit erzählt, wie das Bild es ansichtig werden lässt, vom Eintritt ins Kloster bis zum Tod des Mönchs, mit dem die Zerstörung des Bildes einhergeht:

wie gelich im danne geschicht,  
sam ouch dem bilde geschach:  
daz stiez ein stein, daz ez zebrac.  
also sto(e)zzet in der tot nider.  
dane gehoret dehein rede wider.  
(V. 160–164)

Die Erzählung ist von Anfang bis Ende angelegt wie das Bild gleichsam von oben bis unten. Die Grenzen des Bildes sind die Grenzen der Erzählung, innerhalb der interme-

---

<sup>44</sup> Dabei nutzt er seine Stellung innerhalb des Kloster noch aus, um den Reichtum langfristig allein für sich zu sichern: *so beginnet er bergen und stelen | und sinen gewin verhelen, | swenne im gē daz ampt abe, | daz er dennoch eigen gut habe* (V. 113–116).



diale Bezüge nicht nur darin auszumachen sind, als die Erzählung ein Bild thematisiert und auch evoziert oder das Malen eines Bildes mit dem Leben im Kloster inhaltlich kurzschließt. Ein intermedialer Bezug ist gerade auch in der Simulation des Bildes auszumachen, wenn der Text Eigenschaften des Bildes als die Erzählung konstituierende aufgreift: so mit der Umsetzung schon des Malprozesses im Prozess des Erzählens, so mit der Setzung auch genuin bildlicher Kontraste zur diachronen Entfaltung im Erzählen der Geschichte. Wenn darüber hinaus die Erzählung maßgeblich im Aufrufen der Materialien des Bildes gründet, um sie mit der inhaltlich zu verhandelnden Einstellung zur Lebensführung in Beziehung zu setzen, zeichnet sich ein Potenzial für eine Deutungsperspektive ab, die die Erzählung gleichsam mit Blick auf das Bild eröffnet und ihrerseits über die Simulation eines Bildes einnehmen lässt. Diese Bezugnahmen erstrecken sich schließlich bis in den Vergleich von Herstellung und Zerstörung des Bildes mit Leben und Tod des Mönchs und bieten über die Operation der Analogisierung hinaus die Anschlussmöglichkeit für eine Generalisierung des Verhandelten auf nächsthöherer Ebene.<sup>45</sup> Dies leistet diskursiv das sich anschließende Epimythion. Denn bietet der Mönch, von dem die Erzählung handelt, ein anschauliches Beispiel für ein auf Karriere und Eigennutz angelegtes, falsch geführtes Klosterleben, kann sein Fall nun der Formulierung einer allgemeinen Norm dienen, die Bescheidenheit und Loyalität gegenüber Gott und Gemeinschaft aber einfordert, ganz gleich *swelich munich eines amtes gert* (V. 165).<sup>46</sup>

Strickers kurze Erzählung ist mehr als eine bloße Erzählung von einem Bild. Sie thematisiert nicht nur ein Bild und lässt eine Vorstellung davon gewinnen, sie nutzt grundlegende Eigenschaften des Bildes, um anhand dieser eine Geschichte zu erzählen und eine über das Bild hinausweisende, da generalisierende Aussage zu treffen. Im Bild gründet damit ein Potenzial, das im Erzählen fruchtbar umgesetzt wird, indem das Erzählen gerade auf dessen Bildlichkeit rekurriert und diese in der Erzählung entfaltet, um Handlung zu generieren und eine Deutungsperspektive zu eröffnen. Vorliegende Studie möchte ein solches Erzählen als ein ikonisches Erzählen beschreiben und ebenso theoretisch wie historisch fundieren, um sein poetisches Potenzial für den späthöfischen Roman aufzuzeigen. Denn während die nur kurze Erzählung des Strickers sich ganz im vorgestellten Bild erschöpft und mit der diskursiven Ausdeutung des Verhandelten schließt, eröffnen sich ikonischem Erzählen in der Großform des Romans verschiedene Möglichkeiten narrativer Entfaltung von Bildern in unterschiedlicher Reichweite auf Ebene der Handlung wie der Bedeutung. Dies gründet nicht zuletzt auch in der eingangs festgestellten Universalität von Bild in der

---

<sup>45</sup> Zu den Denkopoperationen der Analogisierung und Generalisierung, durch die maßgeblich der Texttyp Bîspel von anderen zweiteiligen Gleichnisreden oder weiteren Verserzählungen mit Auslegungsteil sich absetzt, siehe Holznagel, *Verserzählung – Rede – Bîspel*, S. 296 f.

<sup>46</sup> Vgl. insgesamt das Epimythion in V. 165–186, auf das hier nicht weiter einzugehen ist.

Vormoderne, die dem mittelhochdeutschen Begriff *bilde* stets eingeschrieben ist. Daher gilt es im Folgenden in einem ersten einführenden Schritt, sich dem Bild aus bildwissenschaftlicher Perspektive anzunehmen und dessen Bildlichkeit über eine allgemeine Bildlogik zu umreißen, um das Verhältnis von Bild und Erzählung in den Blick nehmen und Fragen nach der Erzeugung von Sinn und Bedeutung nachgehen zu können. Im Anschluss sollen in einem zweiten Schritt hinsichtlich einer näheren Bestimmung ikonischen Erzählens Konkretisierungen vorgenommen werden. Dabei ist aus phänomenologischer Perspektive zwischen verschiedenen Dimensionen von Bild zu unterscheiden, mit denen auch unterschiedliche Reichweiten ikonischen Erzählens einhergehen. Abschließend folgen Annäherungen an den gewählten Untersuchungsgegenstand mit Erläuterungen zum methodischen Vorgehen.

## 1.2 Bild und Erzählung

Im Zuge des Iconic turn in den Wissenschaften und gewissermaßen als Antwort auf den Linguistic turn hat Gottfried Boehm in zahlreichen Studien die Funktionsweise von Bildern zu ergründen versucht, um ihnen gleichsam „Jenseits der Sprache“ eine eigene Logik zuzuerkennen: „Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln.“<sup>47</sup> Die Logik eines Bildes basiert demnach auf spezifischen konstitutiven Eigenschaften des Bildes. Um nun aber doch von der Logik des Bildes in Transformation des Begriffs vom Logos sprechen zu können, der, „über die Schranke der Verbalität hinaus, um die Potenz des Ikonischen erweitert“ ist,<sup>48</sup> schlägt Boehm durchaus nachvollziehbar einen Umweg über die Sprache ein, sofern er in der Metapher ein strukturelles Muster ausmacht, das auch jedem Bild zukommt und das Boehm in die überaus griffige Formel der ikonischen Differenz fasst als Bezeichnung für grundlegende Kontrastverhältnisse, die an der Materialität ansetzen und sich bis in die Darstellung hinein erstrecken.<sup>49</sup> Der Begriff des Ikonischen ist nach Boehm dabei in einem weiten Sinne zu verstehen, der der semantischen Breite von Bild nicht

---

**47** Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Iconic turn. Die neue Macht der Bilder. Hrsg. von Christa Maar, Hubert Burda. Köln 2004, S. 28–43. Dieser Beitrag Boehms in der an der Universität München von der Hubert Burda Stiftung veranstalteten Vorlesungsreihe wird im Folgenden zitiert nach dem Wiederabdruck in: Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, S. 34–53, Zitat hier S. 34. Für einen ersten Überblick über die Bildtheorie Boehms siehe Franziska Kümmerling: Gottfried Boehm. Sinn und Logik der Bilder. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hrsg. von Stephan Moebius, Dirk Quadflieg. Wiesbaden 2011, S. 519–529.

**48** Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, S. 36.

**49** Dem Vergleich von Bild und Metapher widmet sich Boehm in seinem einflussreichen Aufsatz zur „Wiederkehr der Bilder“, in dem er konkret „die Frage nach dem Bild auf dem Umweg über die Sprache klären“ möchte; Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S. 26. Dort entfaltet er auch seinen theoretischen Ansatz zur ikonischen Differenz, worauf im Folgenden ausführlich eingegangen wird.

nur entsprechen, sondern diese noch unterstreichen soll, noch vor aller weiteren Differenzierung. So solle diese allgemeine Verwendung des Begriffs dazu beitragen, verschiedene Aspekte des Bildlichen erfassen zu können, das Bild sowohl „als Gegenstand wie als Verfahren“ in den Blick nehmen zu können – und dies nicht zuletzt auch in den unterschiedlichsten Disziplinen, die sich mit Bild und Bildlichkeit befassen.<sup>50</sup> Um nun in gleichsam umgekehrter Richtung der Potenz des Ikonischen über das Bild hinaus im Erzählen nachgehen zu können, worum vorliegende Studie bemüht ist, bietet sich für eine erste Verhältnisbestimmung von Bild und Erzählung denn auch ein vergleichbarer Umweg über die Metapher an, zumal diese ihrerseits in ihrer Ikonizität von Paul Ricœur besprochen wurde, der darüber hinaus weiter reichende Analogien von Metapher und Erzählung herausstellen konnte. Dabei kann es und soll es nicht um eine nähere Diskussion der Metapher gehen.<sup>51</sup> Doch verspricht der Umweg über die Metapher am Schnittpunkt von bildwissenschaftlicher und literaturtheoretischer Reflexion – so mit Blick auf Grundzüge einer Logik des Ikonischen, mit Blick auch auf eine Entfaltung des Ikonischen im Erzählen – Aufschluss über ein Verhältnis von Bild und Erzählung, das einem theoretisch zu skizzierenden Ansatz ikonischen Erzählens zugrunde gelegt werden kann.

### 1.2.1 Logik des Ikonischen

Grundlegend für ein Verständnis der Bildern eigenen Logik ist die Feststellung, dass Bilder etwas zeigen und immer auch sich zeigen, beziehungsweise – in weniger em-

---

<sup>50</sup> Vgl. Gottfried Boehm: Iconic Turn. Ein Brief. In: Bildwissenschaft und Visual Culture. Hrsg. von Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach, Bernd Stiegler. Bielefeld 2014 (Basis-Scripte. 4), S. 19–29, hier S. 24 f., Zitat S. 25. Zum weiten Begriff des Ikonischen bzw. auch von Ikonizität/Bildlichkeit, unabhängig von konkreten medialen Erscheinungsformen, siehe Dieter Mersch: Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein. In: Bild-Performanz. Hrsg. von Ludger Schwarte. Paderborn 2011 (eikones), S. 111–113.

<sup>51</sup> Obgleich die Metapher immer wieder wichtiges Untersuchungsfeld für Bildwissenschaft wie Literaturtheorie ist, hält die Diskussion um sie – vom Gegenstand her überaus nachvollziehbar – weiter an. Zur Problematik vgl. Frank, Literaturtheorie und Visuelle Kultur, S. 380: „So erscheint sie [die Metapher] heute vermeintlich als der genuine Ort der literaturtheoretischen Verhandlungen des Themas Bild. Ein literaturtheoretisches Bild-Text-Verständnis zu etablieren steht vor dem Problem, daß die Metapher selbst eine ungeklärte und extrem heterogen behandelte Streitsache ist. Alle Indizien deuten darauf hin, daß sich *mutatis mutandis* dieselben Probleme, die das Bemühen um eine abschließende Klärung des Bild-Begriffs der neueren Bildwissenschaft bereitet, hier in der Literaturtheorie wiederfinden. [...] Die unabgeschlossene Kontroverse um die Metapher ist ein gutes Beispiel dafür, wie Bild-Wort-Verhältnisse allein vom Bild oder der Metapher her klären zu wollen, ganz offensichtlich in eine Sackgasse führen.“ Vor diesem Hintergrund ist im Folgenden eben nicht ausschließlich vom Bild oder der Metapher auszugehen, als die Metapher allein nur eine Brücke bieten kann, über die eine wechselseitige Annäherung von Bild und Erzählung – aus je unterschiedlichen Richtungen – gedacht werden kann.

phatischer Formulierung – in Bildern etwas zu sehen ist, während sie selbst auch stets zu sehen sind.<sup>52</sup> Je nach eingenommener Perspektive, die einmal das Bild ins Zentrum rückt, einmal den Betrachter berücksichtigt, geht es somit um ein Differenzverhältnis, über das Bilder als Bilder erst zu erkennen sind oder überhaupt als solche Geltung erlangen. Gottfried Boehm fasst dieses Verhältnis als eines ikonischer Differenz, um letztthin ganz vom Bild auszugehen und es in seiner Erscheinungsform und seinen es konstituierenden Eigenschaften zu ergründen, die an der Materialität des Bildes ansetzen und sich bis ins Dargestellte hinein erstrecken:

Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw. geprägt. Bilder – wie immer sie sich ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbestimmungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich.<sup>53</sup>

Die hier von Boehm gebotene, in zahlreichen Arbeiten immer wieder reformulierte Bestimmung der ikonischen Differenz als Wesensmerkmal eines jeden Bildes rekurriert maßgeblich auf die Materialität des Bildes, die einerseits es konstituiert und zur Erscheinung bringt, andererseits als Grundlage firmiert, um etwas darzustellen. Ebendiese Differenz, die sich als visueller Kontrast zunächst einstellt, um doch über das Bild hinauszudeuten und Zugang zu einem Außerhalb des Bildes zu eröffnen, zeichnet jedes Bild aus und erfährt ihre je spezifische Ausprägung beziehungsweise Ausgestaltung in wechselnden, auch historischen Zusammenhängen, für die sie vom Künstler respektive Bilderzeuger entsprechend optimiert ist. Die von Boehm vorgenommene Bestimmung der ikonischen Differenz eröffnet somit einen Zugriff auf Bilder, der deren Materialität und Artifizialität ebenso berücksichtigt wie deren Pragmatik berücksichtigen lässt und mittels dem letztthin auch Grundmechanismen der im und mit dem Bild sich einstellenden Sinnerzeugung nachvollzogen werden können:

Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder „sind“, was sie „zeigen“, was sie „sagen“, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann. Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, im dämmerigen Dunkel prähistorischer Höhlen, im sakralen Kontext der Ikonenmalerei, im inspirierten Raum des modernen Ateliers, es verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungs-

---

52 Geht man emphatisch von einem Zeigen des Bildes seiner Selbst aus, zeichnet sich schon die der im Folgenden darzulegenden theoretischen Bestimmung des Bildes durch Boehm entgegengebrachte Kritik ab, dem Bild eine Eigenmächtigkeit zuzuschreiben. Auf diese Kritik ist später im angemessenen Rahmen zurückzukommen.

53 Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S. 29 f.

stärke der jeweiligen Optimierung dessen, was wir die „ikonische Differenz“ nennen. Sie markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet. Das stupende Phänomen, daß ein Stück mit Farbe beschmierter Fläche Zugang zu unerhörten sinnlichen und geistigen Einsichten eröffnen kann, läßt sich aus der Logik des Kontrastes erläutern, vermittels derer etwas als etwas ansichtig wird. Was der Satz (der „Logos“) kann, das muß auch dem bildnerischen Werke zu Gebote stehen, freilich auf seine Weise.<sup>54</sup>

Ikonische Differenz zeichnet nach Boehm somit jedes Bild aus, zu jeder Zeit und in allen Kontexten, ist sie schließlich Voraussetzung dafür, dass Bilder überhaupt Sinn erzeugen können – auf eine ihnen eigentümliche Weise. In Auseinandersetzung mit und Abgrenzung von der Sprache spricht Boehm entsprechend von der Logik der Bilder, um damit die ihnen eigene Weise der Sinnerzeugung zu umreißen.<sup>55</sup> Und die Bildern eigene ikonische Differenz ist hierfür maßgebliche Grundlage, begründet sie doch „die Möglichkeit, das *eine* im Lichte des *anderen* und wenig Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen. Etwas als etwas zu bestimmen, ist ein bedeutungstiftender Grundakt, der sich aber nicht nur sprachlich, sondern auch zwischen dem Auge und der materiellen Welt einspielt.“<sup>56</sup>

Um nun näherhin nachvollziehen zu können, wie Bilder gemäß ihrer Eigenlogik Sinn erzeugen, greift Boehm daher auf die Phänomenologie Edmund Husserls zurück, um doch auch über sie hinauszugehen. Denn während Husserl zufolge herkömmliche Dinge als bestimmte über eine zu leistende Synthese von gebotener Ansicht und unspezifischem, mithin unsichtbarem beziehungsweise abgeschattetem Horizont in der Wahrnehmung erst erfasst werden könnten,<sup>57</sup> stellt sich dies für Bilder grundlegend anders dar, zumal sie sich von bloßen Dingen schon dahingehend unterscheiden, als sie eben auch Darstellungen von Dingen sind.<sup>58</sup> Das für die Wahr-

<sup>54</sup> Ebd., S. 30 f.

<sup>55</sup> Vgl. hier nochmals Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 34 und S. 208.

<sup>56</sup> Ebd., S. 37 f.

<sup>57</sup> Zum Verhältnis der Phänomenologie Husserls zu Boehms Ansatz siehe Antje Kapust: Phänomenologische Bildpositionen. In: *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Hrsg. von Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt a. Main 2009, S. 255–283; zu Husserls Beitrag zu einer Theorie des Bildes ausführlich Christian Lotz: *Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*. In: *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*. Hrsg. von Simone Neuber. Paderborn 2010, S. 167–181; ferner Taina Morscheck: *Phänomenologie: Bilder als Erscheinung*. In: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Stephan Günzel, Dieter Mersch. Stuttgart 2014, S. 47–53.

<sup>58</sup> Dem Bild könne man gar eine Art „Zwitterexistenz“ zuerkennen, insofern es „Ding und Nicht-Ding zugleich“ sei, was erst Künstler im 20. Jahrhundert ausdifferenzieren versucht hätten „in ein veritables Dingsda, besser geläufig zum Beispiel unter dem Namen Readymade, das alles Darstellende abzustreifen sucht, und ein reines Vorstellungsbild, etwas Kognitives mit einer schwachen materiellen Stütze“; Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37. Auf nähere Differenzierungen von Bildern, die auch Boehm vornimmt, ist noch einzugehen.

nehmung von Dingen notwendig zu erfassende Verhältnis von Unbestimmtem und Bestimmtem kehrt daher – so Boehm – in den Bildern selbst wieder, in denen auf Basis einer Art Grundierung sich infolge ikonischer Differenz eine spezifische und thematisch identifizierbare Ansicht etabliert.

Es ist also die ikonische Differenz, in der sich eine „unmögliche“ Synthese ereignet, in der thematischer Fokus und unbestimmtes Feld in die Form einer spannungsvollen Beziehung versetzt werden. In ihr verwandelt sich die Faktizität des Materiellen in den Prozess aktueller Wirkungen, in Sinn.<sup>59</sup>

Sinn erzeugen Bilder über das ihnen inhärente Spannungsmoment, über das etwas als etwas zu sehen ist, indem Einzelbestimmungen des Bildes ein Gesamtes erkennen lassen. Dies erfolgt im Zuge einer Synthese, die insofern „unmöglich“ ist, als sie von der das Bild konstituierenden ikonischen Differenz doch immer wieder auch unterlaufen wird. Es handelt sich mithin um eine im Bild angelegte Dialektik, mittels der das Bild etwas zeigt: „Der ikonische Grundakt scheint uns überhaupt in der *Deixis* zu bestehen. Sie nutzt die Schichtung, die jedes Bild vornimmt, die Unterscheidung von Vorne und Hinten, von Fokus und Möglichkeitsfeld, um ‚etwas‘ sichtbar zu machen. Das Zeigen des Bildes stützt sich auf die Perfektion visueller Relata aus Farbe, Form, Licht, Geste und so fort.“<sup>60</sup>

Boehms Bestimmung des Bildes und seiner Logik zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass sie das Bild in seiner Materialität als Artefakt ins Zentrum stellt und ihm vor aller historischen oder auch pragmatischen Verortung einen Eigenwert zuerkennt hinsichtlich der Erzeugung von Sinn. Hierfür geht Boehm strikt vom Bild und seinen grundlegenden Eigenschaften aus, um eben „zu verstehen, wie diese ikonische Sinnerzeugung funktioniert“,<sup>61</sup> bis zuletzt aber der Betrachter geradezu aus dem Blick gerät. Selbst das Betrachten des Bildes erweist sich in diesem Zusammenhang allein nur als Nachvollzug der im Bild angelegten Dialektik.<sup>62</sup> Und dies ist durchaus konsequent, will man mit Boehm dem Bild eine eigene Logik jenseits der Sprache zuerkennen, was eben ein vorurteilsfreies Sehen voraussetzt, das sich ganz auf das Bild einlässt und frei von Konventionen etwa einer Ikonologie im Sinne Erwin Panofskys ist.<sup>63</sup> Indem Boehm aber über die Analyse und noch vor jeder Interpretation

<sup>59</sup> Ebd., S. 211; vgl. ausführlich auch ebd., S. 48 f.

<sup>60</sup> Ebd., S. 211 f.

<sup>61</sup> Ebd., S. 34.

<sup>62</sup> Vgl. Gottfried Boehm: Die Bilderfrage. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994 (Bild und Text), S. 325–343, hier S. 332–335: „Was immer wir auf der Fläche identifizieren, wir werden auf die bildnerischen Mittel zurückverwiesen, vollziehen den Kontrast der beteiligten Komponenten, hin und zurück. Das Bild ‚sehen‘ heißt nichts anderes als diese innere Beziehung zu realisieren.“

<sup>63</sup> Vgl. prägnant Gottfried Boehm: Das Paradigma „Bild“. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Hrsg. von Hans Belting. München 2007 (Bild

das Bild in seiner vorsemantischen Struktur bestimmen möchte, begreift er es notgedrungen als handelndes Subjekt am Ausgangspunkt jeder Beschäftigung mit ihm: „Was Analysen der Form oder der Ikonographie immer als gegeben voraussetzen, dass sich nämlich das Bild vermittelt, dass es sich zeigt, die Augen aufschlägt, das will seinerseits verstanden werden, wenn wir die Kraft der Bilder verstehen wollen.“<sup>64</sup>

Es ist diese Anthropomorphisierung des Bildes, die dem Ansatz Boehms nur selten so explizit, doch stets implizit zugrunde liegt und entsprechende Kritik hervorgerufen hat. Neben Lambert Wiesing, der maßgeblich an Boehms Vorstellung des Sich-Zeigens des Bildes ansetzt und gar von einer neuen Bildmythologie spricht, in die die Bildwissenschaft abzudriften Gefahr liefe,<sup>65</sup> wäre zuletzt auf Martin Büchsel hinzuweisen, der mehr noch den Anteil des das Bild Wahrnehmenden am Erfassen des Sinns vermisst: „Das Sich-Zeigen der Bilder“, so Büchsel im Anschluss an Wiesing, „drückt nicht nur die Verwandlung des Bildes zum Subjekt aus, sondern auch das prinzipielle Verschweigen des Anteiles des wahrnehmenden Interpreten an allen Bildaussagen.“<sup>66</sup> Wenn Boehm Bilder beschreibt und ihre Eigenlogik nachzeichnet, ohne dabei die Relativität zum interpretierenden Subjekt angemessen in Anschlag zu bringen, läuft der ausgemachte Sinn der Bilder geradezu ins Leere.<sup>67</sup> Boehms Verfahren wäre dann bestenfalls eines der „rein formalen Bildbeschreibung“.<sup>68</sup>

---

und Text), S. 77–82, hier S. 81: „Wir alle kennen die visuelle Akzentverschiebung, die uns zum Beispiel die Ikonologie anbietet. Aufgefordert zu sagen, was wir sehen, machen wir Angaben zum dargestellten Inhalt, beginnen uns auf die Geschichte zu besinnen, die der Identifikation dienen. Beobachten wir unser Sehen aber, dann stellen wir fest, dass wir durch das Bild hindurch auf einen möglichen Text blicken, der ihm unterlegt wurde. Die Logik des Bildes wird dabei zum Platzhalter einer ganz anderen, primären Logik, derjenigen der sprachlichen Darlegung. Unsere Aufmerksamkeit teilt sich nicht länger, um den konstitutiven Kontrast des Ikonischen zu erfassen, sondern sie sucht nach Indizien für etwas, das wir durch einen sprachlichen Prätext wissen, der sich ausserhalb der Darstellung begründet.“

**64** Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 15.

**65** Vgl. Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin 2013, S. 78–107.

**66** Martin Büchsel: *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*. Paderborn 2019, S. 60; vgl. insgesamt seine Besprechung der Bildtheorie Boehms ebd., S. 21–63. Vgl. ferner die Kritik von Anselm Haverkamp: *Die Zweideutigkeit der Kunst. Zur historischen Epistemologie der Bilder*. Berlin 2012 (Kleine Edition. 10), S. 75: „Streng genommen, sollte man meinen, ist Gottfried Boehms ‚ikonische Differenz‘ nicht angewiesen auf die Theorie der Deixis, die er ergänzend dazu entwickelt hat wie eine Moral von der ‚Geschicht‘ – als fehle sie der Differenz. Tatsächlich scheint es eine Crux und die Pointe der Differenz des Ikonischen, dass sie quasi sub specie aeternitatis jeder phänomenalen Anbindung an etwaige Betrachter widersteht und insofern nichts zu zeigen hat, in sich ruht und höchstens sich einen Gott erlaubt, der geometrisiert.“

**67** Vgl. Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht*, S. 61: „Die Erfordernisse und Relativität des Interpretierens werden außer Acht gelassen, wenn man die hermeneutische Erfahrung zur Evidenz der Selbstdarstellung dessen erklärt, was zu verstehen ist. Eine Sache ist dem Interpreten nicht unhinterfragbar klar.“

**68** Ebd.

Auch wenn Boehm in seinen zahlreichen Studien, auf die hier nicht einmal exemplarisch eingegangen werden kann, zumeist dem Duktus der Beschreibung folgen mag, bietet sein Ansatz doch einen theoretischen Zugriff auf das, was als Bild in Erscheinung tritt. Im Aufdecken der von ikonischer Differenz geprägten Struktur des Bildes wie im Nachvollzug der jedem Bild eigenen Logik im Spannungsfeld von Unbestimmtem und Bestimmtem als Moment der Sinnerzeugung bietet der Ansatz Boehms eine erste Grundlage für eine nähere Beschäftigung mit dem Bild, um über sie hinausgehend angemessen auch den jeweiligen Kontext wie Voraussetzungen der Wahrnehmung zu berücksichtigen. Die Konzentration auf die spezifische Logik von Bildern ist durchaus geeigneter Ausgangspunkt, um der Entstehung von Sinn und über diesen auch der Bedeutung von Bildern im Kontext nachzugehen, denn:

Sosehr sich dieser Prozess auch beschreiben lässt, angemessen zugänglich wird er nur im Akt der Betrachtung. Es ist ein nicht-prädikativer Sinn, dem kein sprachlicher Logos vorausgeht, an den freilich alle erforderlichen sprachlichen Diskurse, Ikonologien oder Interpretationen anschließen. Die Bilder repräsentieren kein abgeschlossenes Reich.<sup>69</sup>

Und da Bilder kein abgeschlossenes Reich repräsentieren, noch überhaupt eines sind, sie vielmehr stets in einem Kontext stehen, ist auf diesen Kontext näherhin einzugehen, in dem sich der Sinn eines Bildes allererst entfalten und weiter reichende Bedeutung erlangen kann. Dies gilt umso mehr, wenn vom Kontext als einer Erzählung auszugehen ist, innerhalb der nach den Potenzialen von Bild und Bildlichkeit zu fragen ist. Hierfür bietet sich schließlich der angekündigte Umweg über die Metapher an, die am Schnittpunkt von bildwissenschaftlicher und literaturtheoretischer Reflexion angesiedelt Bild und Erzählung im Moment des Ikonischen in einen Zusammenhang setzen lässt.

Während von Seiten der Metaphernforschung das Moment des Bildlichen immer wieder und mitunter kritisch reflektierter Gegenstand ist,<sup>70</sup> ist andererseits die Metapher schon auf Seiten der Bildwissenschaft Bezugsgröße, um Fragen nach dem Bild zu stellen.<sup>71</sup> So erscheint Gottfried Boehm „die Metapher als ein besonders geeigneter

---

<sup>69</sup> Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 52.

<sup>70</sup> Zur Bildlichkeit der Metapher aus mediävistischer Perspektive sei verwiesen etwa auf Wenzel, *Hören und Sehen*, S. 416–450, v. a. S. 423 f., oder Friedrich, *Historische Metaphorologie*, v. a. S. 177–179. Eine grundsätzliche Vergleichbarkeit von metaphorischer und bildnerischer Darstellung setzt Franziska Wenzel an; vgl. Wenzel, *Intermediale und intramediale Übertragung*, S. 3.

<sup>71</sup> Siehe im Überblick Jan Urbich: *Sprachtheorie: Bilder als Metaphern*. In: *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Stephan Günzel, Dieter Mersch. Stuttgart 2014, S. 131–138; zu einzelnen Ansätzen, das Verhältnis von Bild und Metapher zu umreißen, siehe auch Till Julian Huss: *Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*. Bielefeld 2019 (*Image*. 154), hier v. a. S. 301–352.



Kandidat, strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von ‚Bildern‘ zu eröffnen“.<sup>72</sup> Boehm geht zunächst von der Metapher als einer Redefigur aus, die sich einer sprachlichen Normalisierung widersetzt und daher in ihrer inhaltlichen und lautlichen Gestalt aufgenommen werden müsse, was zuletzt eine Offenheit und Vieldeutigkeit zeitige, über die allerdings Wirkung einsetzen könne. Entsprechend macht er für die Metapher eine „innere Differenz“ aus, mittels der eine Aussage getroffen werde, die er als „bildlich“ auffasst: „Was immer sich im sprachlichen Bild fügt, seine innere Differenz wird doch als eine einzige Sinngröße erfahrbar: etwas wird *als* etwas sichtbar und plausibel.“<sup>73</sup> Die Stoßrichtung seiner Argumentation liegt auf der Hand, die auf eine Analogisierung mit der Vorstellung einer ikonischen Differenz des Bildes zielt. So geht Boehm hinsichtlich der Entstehung des Bildlichen in der Metapher gleichermaßen von Kontrastverhältnissen aus, die vom Sprecher in geeigneter Weise gesetzt werden müssten:

Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, läßt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des *Kontrastes* kennzeichnen. Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen. [...] Es gehört zur Kunst des Autors, den geeigneten Kontrast zu finden. [...] Das eigentliche „Wunder“ der Metapher ist die Fruchtbarkeit des gesetzten Kontrastes. Er fügt sich zu etwas Überschaubarem, Simultanem, etwas, das wir ein Bild nennen.<sup>74</sup>

Ohne weiter auf die nähere Bestimmung der Metapher und mithin Einordnung in theoretische Ansätze der Forschung eingehen zu müssen, auf die Boehm seinerseits verzichtet – er rekurriert neben Gerhard Kurz im Wesentlichen auf Arthur C. Danto –,<sup>75</sup> wird deutlich, worin Boehm das „strukturelle Muster“ von Bildlichkeit in der Metapher bestätigt findet: in der Setzung eines Kontrasts, der in Bild und Metapher gleichermaßen simultan aufscheint und etwas als etwas zu sehen gibt, ohne dass diese dann innere Differenz aufgelöst oder aufgehoben wird.<sup>76</sup> Bild und Metapher mögen hierüber Sinn erzeugen, der sich jedoch kaum weiter erschließen mag, bleibt man mit Boehm allein dem Einzelphänomen von Bild beziehungsweise Metapher verpflichtet. Die „Fruchtbarkeit“ des Kontrasts, von der Boehm spricht und die in der inneren (ikonischen) Differenz ihren manifest gewordenen Ausgangspunkt findet, findet ihre Ent-

<sup>72</sup> Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S. 26. Zu Boehms Diskussion der Metapher hinsichtlich ihrer Bildlichkeit siehe ausführlich Huss, Ästhetik der Metapher, S. 287–293.

<sup>73</sup> Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S. 29.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1982; Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt a. Main 1984; zur Intensionstheorie Dantos siehe Eckard Rolf: Metaphertheorien. Typologie – Darstellung – Bibliographie. Berlin 2005, S. 207–212.

<sup>76</sup> Was als „unmögliche“ Synthese dem Bild zukommt, präge in gleicher Weise die Metapher: „In der Bemessenheit des Kontrastes, die Unterschiede zusammensieht ohne sie auszulöschen, liegt zugleich, was man die Anschaulichkeit des Metaphorischen genannt hat, seine erleuchtende geistige Kraft.“ Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S. 29.

faltung letztlich erst im jeweils gegebenen Kontext, über den eine weiter reichende, über den vermittelten Sinn hinausreichende Bedeutung auch erst zu erschließen ist.

Hier lässt sich unmittelbar mit Paul Ricœur anschließen. Ricœur bespricht die Metapher vor dem Hintergrund einer den Kontext berücksichtigenden Interaktionstheorie,<sup>77</sup> wobei er sich seinerseits und gleichsam aus entgegengesetzter Richtung auch ihres ikonischen Charakters annimmt.<sup>78</sup> Wesentlich geht es Ricœur dabei um die Frage, wie Metaphern einen neuen Sinn erzeugen können, weshalb er sich von lexikalisierten Metaphern ab- und entsprechenden, von ihm als lebendig bezeichneten Metaphern zuwendet. Als Quelle ihrer semantischen Innovationskraft macht Ricœur eine ungewöhnliche Prädikation innerhalb eines Satzes aus. Seine „zentrale These hinsichtlich der semantischen Innovation“ hat er im Vorwort zur deutschen Ausgabe seiner Studie über „Die lebendige Metapher“ formuliert:

Zur Erzeugung einer *neuen* Metapher ist zumindest ein Satz notwendig. Genauer gesagt ist der metaphorische Prozeß in dem Hauptvorgang zu suchen, dessen Rahmen der Satz ist, nämlich in der Prädikation. Die These ist nun die, daß die Sinnerweiterung, die im Wort vorsichgeht, auf einem sonderbaren, ungewöhnlichen Gebrauch der Prädikation beruht. Die Metapher ist eine „impertinente“ Prädikation, also eine solche, die die gewöhnlichen Kriterien der Angemessenheit oder der Pertinenz in der Anwendung der Prädikate verletzt. [...] Erst in der Erzeugung eines neuen Satzes, in einem Akt unerhörter Prädizierung entsteht die lebendige Metapher wie ein Funke, der beim Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder aufblitzt. In diesem Sinne existiert die Metapher nur in dem Augenblick, in dem das Lesen dem Zusammenstoß der semantischen Felder neues Leben verleiht und die impertinente Prädikation erzeugt.<sup>79</sup>

Grundlage dafür, dass die Metapher einen neuen Sinn erzeugen kann, ist somit einerseits die Prädikation, über die zwei getrennte semantische Felder in Beziehung gesetzt werden, wobei andererseits deren Verhältnis auf Ähnlichkeit beruht, die Ricœur als „Ort des konfliktreichen Zusammentreffens zwischen dem Selben und dem Verschiedenen“ bestimmt.<sup>80</sup> In der Ähnlichkeit der semantischen Felder liegt gleichsam

<sup>77</sup> Rolf klassifiziert den Ansatz Ricœurs als den einer Paradoxietheorie, die Ricœur im Rekurs u. a. auf die Interaktionstheorie Ivor A. Richards und Max Blacks entwickelt habe; vgl. Rolf, *Metaphertheorien*, S. 195–204; vgl. im Überblick auch Jens Mattern: *Paul Ricœur zur Einführung*. Hamburg 1996, S. 137–150, sowie zur weiteren Einordnung in sein Werk Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt a. Main 1987, S. 266–335.

<sup>78</sup> Vgl. Ricœur referierend Huss, *Ästhetik der Metapher*, S. 152–156.

<sup>79</sup> Paul Ricœur: *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. München 1986 (Übergänge. 12), S. VI. Genanntes Vorwort bietet insgesamt einen guten Zugriff auf Ricœurs Ansatz, zumal es – 1986 – vor dem Hintergrund seiner zwischenzeitlich entstandenen Überlegungen zur Erzählung geschrieben wurde und daher wesentliche Zusammenhänge prägnant darstellt, auf die an späterer Stelle noch einzugehen sein wird.

<sup>80</sup> Ebd., S. 187; vgl. insgesamt seine Erörterung der Ähnlichkeit ebd., S. 168–208. Zur weiteren Vertiefung der Metapher innerhalb der seit der Antike geführten Diskussion über Ähnlichkeit siehe im Überblick Johannes Endres: *Unähnliche Ähnlichkeit. Zu Analogie, Metapher und Verwandtschaft*. In:

die Logik der Metapher begründet, die den Vorgang der Prädikation gewissermaßen verdichtet aufgreift und so eine Wirkung zeitigt:

Die Ähnlichkeit ist damit die logische Kategorie, die dem prädikativen Vorgang entspricht, in dem das „Nahebringen“ auf den Widerstand des „Entferntseins“ trifft; mit anderen Worten, die Metapher zeigt das Wirken der Ähnlichkeit, weil in der metaphorischen Aussage der Widerspruch auf der Ebene der wörtlichen Bedeutung die Differenz aufrecht erhält; das „Selbe“ und das „Verschiedene“ sind nicht einfach vermengt, sondern bleiben einander entgegengesetzt. Durch dieses spezifische Merkmal wird das Rätsel im Innersten der Metapher bewahrt. In der Metapher wirkt das „Selbe“ *trozt* des „Verschiedenen“.<sup>81</sup>

Für die Erzeugung eines neuen Sinns ist die logische Kategorie der Ähnlichkeit konstitutiv, als Grundlage eines Prozesses, über den in der Metapher Gegensätzliches vereint und doch offensiv als Gegensätzliches ausgestellt wird: „Die Metapher als Redefigur stellt den Prozeß, der *verdeckt* durch Verschmelzung der Differenzen *in* der Identität die semantischen Felder hervorbringt, *offen* durch einen Konflikt *zwischen* Identität und Differenz dar.“<sup>82</sup> In der Metapher wiederholt sich somit prozessual, was sie allererst hervorbringt, sodass sie stets aufs Neue und potenziell unabschließbar im Akt des Lesens ihre Wirkung erlangt. Die Metapher zeichnet sich nach Ricoeur somit gerade über diesen „metaphorischen Prozess“<sup>83</sup> aus, der in der beschriebenen Logik der Ähnlichkeit gründet und sich im paradoxen Zugleich von Identität und Differenz ausdrückt.

Über ebendiese in der Ähnlichkeit angelegte paradoxe Struktur möchte Ricoeur schließlich auch das „ikonische Moment der Metapher“ erfassen.<sup>84</sup> Hierfür rekurriert er zunächst auf die auch semiotisch beeinflusste Metapherntheorie Paul Henles. Nach Henle ist eine Metapher „in eine doppelte semantische Beziehung zerlegbar“,<sup>85</sup> die dieser gemäß der Klassifizierung von Zeichenrelationen nach Charles Sanders Peirce näherhin bestimmt: als eine symbolische Beziehung des an Konventionen der Sprache gebundenen, unmittelbar gegebenen Zeichens wörtlicher Bedeutung sowie als eine auf Ähnlichkeit beruhende ikonische Beziehung des mittelbar verwendeten

---

Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Martin Gaier, Jeanette Kohl, Alberto Saviello. Paderborn 2012, S. 29–58.

**81** Ricoeur, Die lebendige Metapher, S. 186.

**82** Ebd., S. 189.

**83** Ricoeur führt hier seinen Begriff des metaphorischen Prozesses ein, in gezielter Abgrenzung von Roman Jakobson, der ihn der Substitution eines Begriffs durch einen anderen zuweist. Ricoeur hingegen begreift ihn hinsichtlich des Vorgangs der Prädikation. Vgl. hier ebd., S. 189 f., sowie seine weitere Auseinandersetzung mit Jakobson ebd., S. 168–178.

**84** Ebd., S. 190; siehe im Folgenden v. a. den Abschnitt zu „Ikon und Bild“ ebd., S. 192–208.

**85** Paul Henle: Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hrsg. von Anselm Haverkamp. 2., um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Aufl. Darmstadt 1996, S. 80–105, hier S. 86.

Zeichens übertragener Bedeutung.<sup>86</sup> Innerhalb dieser doppelten Beziehung erkennt Henle in der Metapher also einen ikonischen Grundzug, den er über ein „ikonisches Element“ gewährleistet sieht, um aber folgerichtig festzuhalten, dass dieses Element nur innerhalb einer Symbolisierungsleistung gegeben sei,<sup>87</sup> obgleich es zuletzt der Ikonisierung des Bezeichneten doch dienen würde: „Wenn es in der Metapher ein ikonisches Element gibt, ist gleichermaßen deutlich, daß das Ikon nicht gegeben, sondern nur beschrieben wird [...], daß das, was gegeben wird, eine Formel für die Konstruktion von Ikonen ist.“<sup>88</sup> Über die konventionelle Sprachverwendung hinausgehend zeichnet sich für Henle die Metapher schließlich dadurch aus, dass sie auf Basis einer Ähnlichkeitsrelation etwas vorstellen lässt: „In jedem Falle werden wir zu einer bestimmten Vorstellung geführt, indem wir etwas ihr Ähnliches betrachten; dieses Verhältnis bildet den ikonischen Modus der Signifikation.“<sup>89</sup>

Ricœur kann an Henle nun in zweifacher Hinsicht anschließen: einmal hinsichtlich des ikonischen Modus zur Evokation von Vorstellungsbildern, an die eine Theorie der Imagination anzusetzen hat;<sup>90</sup> einmal aber auch hinsichtlich seiner eigenen verfolgten Theoriebildung über Kontext und Ähnlichkeit, denn es sei „nicht einsichtig, wie sich eine ikonische Theorie anders als prädikativ formulieren ließe“<sup>91</sup>:

Was dazu treibt, einen Sinn jenseits des lexikalischen Sinnes zu suchen, ist der Zusammenstoß auf der Ebene des wörtlichen Verstandes; der Kontext erlaubt es zwar, sich bei einigen Begriffen an den wörtlichen Sinn zu halten, verbietet das jedoch bei anderen! Der Zusammenstoß ist jedoch noch keine Metapher; diese ist vielmehr dessen Auflösung; man muß auf der Grundlage einiger Indizien, die durch den Kontext geliefert werden, entscheiden, welche Begriffe bildlich genommen werden können und welche nicht; man muß daher den Parallelismus der Situationen herausarbeiten, der bei der ikonischen Transposition von der einen zur anderen als Wegweiser dient.<sup>92</sup>

---

**86** Vgl. ebd., S. 83–91, v. a., S. 86: „Zunächst werden durch den Gebrauch von Symbolen im Peirceschen Sinne Anweisungen gegeben, einen Gegenstand oder einen Sachverhalt zu finden. Dieser Sprachgebrauch ist ganz gewöhnlich. Zum anderen ist impliziert, daß jeder Gegenstand oder Sachverhalt, der der Anweisung entspricht, als Ikon dessen, was man beschreiben möchte, dienen kann.“

**87** Vgl. auch ebd., S. 89: „In einer Metapher symbolisieren einige Begriffe das Ikon und andere symbolisieren das, was ikonisiert wird.“ Grundsätzlich verweist Henle auf die bei Peirce nicht immer deutlich werdende Abgrenzung der einzelnen Relationen zueinander und geht entsprechend von Überlagerungen innerhalb eines Zeichens aus; vgl. ebd., S. 85, Anm. 8. Hier lässt sich ergänzen, dass Peirce auch explizit von unterschiedlichen möglichen Auffassungen bzw. Interpretationen des Zeichens ausgeht; vgl. etwa Charles Sanders Peirce: *Collected Papers. Volume III: Exact Logic (Published Papers) and Volume IV: The Simplest Mathematics*. Hrsg. von Charles Hartshore, Paul Weiss. Cambridge Ms. 1960, S. 414.

**88** Henle, *Die Metapher*, S. 86.

**89** Ebd.

**90** Vgl. Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 194.

**91** Ebd., S. 195.

**92** Ebd., S. 196.

Ricoeur sieht hier seine Überlegungen zum metaphorischen Prozess bestätigt, insofern als eine grundlegende Spannung innerhalb der Metapher erst über den Kontext aufgelöst werden kann, indem eben zu ermitteln ist, welche Relation als symbolisch beziehungsweise ikonisch aufzufassen ist. Im Anschluss an Henle kann er daher festhalten, „daß die semantische Kollision nur die eine Seite eines Prozesses ist, dessen andere Seite die ikonische Funktion ist“.<sup>93</sup> Die Metapher erzeugt nach Ricoeur daher Sinn nicht nur über die „kontrastreiche Zusammensetzung“ semantisch getrennter Felder,<sup>94</sup> sondern gibt diesen Sinn im nicht mehr nur semiotischen Sinne ikonisch wieder, denn „der Sinn selbst ist ikonisch aufgrund seines Vermögens, sich in Bildern zu entfalten“.<sup>95</sup> An diesem Punkt bemerkt Ricoeur zwar durchaus mit Henle die Gefahr, „die Theorie der Metapher in die Sackgasse einer Theorie des Bildes“ zu führen,<sup>96</sup> doch bleibt er der Vorstellung eines mittels der Metapher sprachlich evozierten Bildes durchaus verhaftet. Einen Ausweg aus dieser Sackgasse vermeint er dahingehend ausmachen zu können, als „mit dem ikonischen Moment ein bestimmter Begriff der Imagination“ zu verbinden sei, weshalb es Ricoeur im Weiteren um die „Verankerung des Imaginären in einer semantischen Metaphertheorie“ geht.<sup>97</sup>

Diesem Weg Ricoeurs in eine Theorie der Imagination braucht an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen zu werden. Dafür kann aber für das Verhältnis von Bild und Metapher vor dem dargelegten Hintergrund zusammenfassend festgehalten werden: Aus gleichsam entgegengesetzter Richtung treffen sich die Ansätze Boehms und Ricoeurs im Moment des Ikonischen, wobei die Theorien von Bild und Metapher einander nur dann als Sackgasse zu gelten haben, will man über die eine Theorie die andere jeweils weiterführen. Doch weder Boehm noch Ricoeur schlagen diesen Weg ein, der auch hier nicht weiter verfolgt werden soll. Mit Boehm und Ricoeur zeichnen sich aber wesentliche gemeinsame Merkmale von Bild und Metapher ab. So ist in erster Linie ein Kontrastverhältnis auszumachen, das als konstitutiv gelten kann und sich als eine innere Spannung – als ikonische Differenz im Sinne Boehms, als eine in der Ähnlichkeit semantischer Felder angelegte Spannung von Identität und Differenz im Sinne Ricoeurs – manifestiert. Hierüber erst kann ein eigenständiger und neuer Sinn erzeugt werden, der sich über ein Bild beziehungsweise in einem Bild einstellt. In jedem Fall zielt das Ikonische, von Bild und Metapher, auf die Darstellung von etwas, auf die Präsentation von etwas als etwas. Bild und Metapher liegt somit eine

---

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 201. Ricoeur macht deutlich, dass er in Weiterführung der Überlegungen Henles den engeren Rahmen eines semiotischen Zugriffs verlassen möchte zugunsten eines Ansatzes, der „über den sprachlichen Aspekt des Ikons“ wie gleichermaßen „über einen rein logischen Begriff der Ähnlichkeit hinaus[geht], die als Einheit von Identität und Differenz aufgefasst“ werden muss; ebd., S. 198.

96 Ebd., S. 194.

97 Ebd., S. 198. Vgl. hierzu näher erläuternd Huss, *Ästhetik der Metapher*, S. 154 f.

vergleichbare Logik der Sinnerzeugung zugrunde, die im Folgenden als Bildlogik weiterhin bezeichnet werden soll, zumal sich in beiden Fällen ein Bild als Bild erst über die Wahrnehmung einstellt. Denn wie schon ein materielles Objekt sich als Bild im Sehen erst erfüllt,<sup>98</sup> erfüllt sich die metaphorische Rede als Bild erst in der Imagination.

Der eingeschlagene Umweg über die Metapher lässt somit eine Bildlogik allgemeiner formulieren und im Folgenden auf einen Kontext beziehen, der als eine Erzählung genommen wird. Dabei wird ein Verhältnis von Text und Bild zu bestimmen sein, das in einem Wechselbezug von Kontext liefernder Erzählung und einem innerhalb der Erzählung präsentierten Bild gründet.

### 1.2.2 Entfaltung im Erzählen

Hat sich am Schnittpunkt von bildwissenschaftlicher und literaturtheoretischer Reflexion eine Bildern und Metaphern gemeinsame Logik formulieren lassen, die als weiter gefasste Bildlogik der nachfolgenden Untersuchung zugrunde gelegt werden kann, kann hiervon ausgehend auf das Verhältnis von Bild und Erzählung weiter eingegangen werden, das im theoretischen Zugriff als wechselseitig produktiv hinsichtlich Bedeutung generierender Akte verstanden werden kann und als eine Entfaltung des Ikonischen näherhin umrissen werden soll. Dabei bietet der an die Metapher anschließende und auch erzähltheoretische Ansatz Paul Ricoeurs wiederum den geeigneten Ausgangspunkt.

Wie dargelegt hat Paul Ricoeur für die lebendige Metapher deren semantische Innovationskraft auf ihre einer allgemeinen Bildlogik vergleichbare inhärente Logik zurückführen können. Dabei geht es ihm jedoch abschließend weder allein um den Nachvollzug der über die in der Ähnlichkeit semantischer Felder angelegte Spannung von Identität und Differenz sich ereignenden Sinnerzeugung, noch um den darin gründenden ikonischen Charakter der Metapher, obgleich er diesen hinsichtlich ihres Potenzials, Bilder in der Imagination zu evozieren, doch als wesentlich erachtet. Ricoeurs Untersuchung der Metapher zielt vielmehr auf den Nachvollzug ihrer Referenz innerhalb eines gegebenen Kontextes, mithin auf ihre Bedeutung, die sie innerhalb eines Textes hat beziehungsweise transportiert.<sup>99</sup> Damit wechselt Ricoeur den

<sup>98</sup> Vgl. hier prägnant Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 49: „Erst das *gesehene* Bild ist in Wahrheit *ganz* Bild geworden.“

<sup>99</sup> Zur begrifflichen Differenzierung von Sinn und Bedeutung bezieht sich Ricoeur auf Gottlob Frege: *Über Sinn und Bedeutung*. In: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892), S. 25–50, um sie auf den Bereich des Poetischen allgemein anzuwenden; vgl. mit pointierten Definitionen Ricoeur, *Die lebendige Metapher*, S. II: „Dank dieser Unterscheidung [von Sinn und Bedeutung] wird es möglich, an das Problem der Sprachschöpfung unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten heranzugehen: unter dem ersten erweist sie sich als eine Sinnproduktion, das heißt als eine sprachimma-

Fokus nicht mehr nur vom Wort zum Satz, um die Metapher über Akte der Prädikation zu bestimmen, sondern erweitert ihn auf die Ebene des Textes. Denn so komme der Metapher eine Bedeutung erst zu, wenn sie nicht nur etwas aussagt, sondern über etwas eine Aussage trifft, wobei in erster Linie der Text als primärer Bezugsrahmen zu berücksichtigen sei, innerhalb dessen die Aussage getroffen wird; erst dann könne eine Bedeutung auch in heuristischer Funktion einsetzen hinsichtlich ihres Anteils an der Deutung von Welt.<sup>100</sup> Ricoeur ordnet folglich seine Überlegungen zur Metapher wie dann auch seine groß angelegte Studie zu Zeit und Erzählung<sup>101</sup> dem weiteren Interesse am Verhältnis von Metapher und Erzählung zu.<sup>102</sup> Seine grundlegende These ist, dass Metapher und Erzählung in einem wechselseitigen Bezug stehen, sofern nicht nur der in der Erzählung gegebene Kontext eine Metapher erklärt und verstehen lässt, sondern die Metapher ihrerseits zur Erschließung einer Erzählung ihren Beitrag leistet. Dies gründet nach Ricoeur darin, dass beide, Metapher wie Erzählung, analog angelegt seien und funktionierten und über den Nachvollzug ihrer Logik beziehungsweise Funktionsweise erschlossen werden könnten. Zur phänomenologischen Perspektive auf Metapher und Erzählung fügt sich spätestens jetzt eine auch der Hermeneutik.<sup>103</sup> Und die These Ricoeurs gilt es zumindest knapp zu umreißen, um auf dieser Basis der Entfaltung des Ikonischen im Erzählen nachzugehen.

---

nente Spracherweiterung; unter dem zweiten erscheint sie als eine Vergrößerung des Entdeckungs- und Verwandlungsvermögens, das die Rede gegenüber wahrhaft ‚neuen‘ Realitätsaspekten, ‚unerhörten‘ Aspekten der Welt besitzt. Zur Bezeichnung des ersten Aspekts werden wir von semantischer Innovation sprechen; zur Bezeichnung des zweiten sprechen wir von einer heuristischen Funktion.“ Im Weiteren betont er ergänzend auch die „Hauptunterscheidung zwischen der semantischen Innovation auf der Ebene des Sinnes und der heuristischen Funktion auf der Ebene der Referenz“; ebd., S. III. An Ricoeurs begriffliche Differenzierung wird im Folgenden angeschlossen.

**100** Vgl. hier in prägnanter Zusammenfassung ebd., S. IV–VI, sowie schon Paul Ricoeur: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: Theorie der Metapher. Hrsg. von Anselm Haverkamp. 2., um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Aufl. Darmstadt 1996, S. 356–375, hier S. 359, mit der Abgrenzung von Sinn und Bedeutung als einer Unterscheidung von „dem, was durch den Satz als Ganzes und durch die einzelnen Wörter als Teile des Satzes gesagt wird“, und „dem, worüber etwas gesagt wird“.

**101** Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. 3 Bde. München 2007 (Übergänge. 18); siehe hierzu auch Stephan Strasser: Zeit und Erzählung bei Paul Ricoeur. In: Philosophische Rundschau 34 (1987), S. 1–14; Mattern, Paul Ricoeur zur Einführung, S. 151–182; Stefan Scharfenberg: Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit. Zu Paul Ricoeurs „Zeit und Erzählung“. Würzburg 2011 (Epistemata. 463).

**102** Dies hat er v. a. im Rahmen eines 1986 gehaltenen Vortrags an der Universität Tübingen deutlich gemacht. Der Vortrag ist erschienen als Paul Ricoeur: Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 84 (1987), S. 232–253; vgl. ferner auch seine entsprechenden Erläuterungen im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Ricoeur, Die lebendige Metapher, S. I–VIII. Als grundlegend für Ricoeurs Überlegungen zum Zusammenhang von Metapher und Erzählung wäre darüber hinaus schon zu nennen: Ricoeur, Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik, S. 356–375.

**103** Vgl. in wissenschaftstheoretischer Reflexion hier v. a. Ricoeur, Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie, S. 244–253.

Erlangt die Metapher wie dargelegt ein Potenzial der Sinnerzeugung vornehmlich in der kontrastreichen Zusammenstellung von Divergentem, trifft dies nach Ricoeur strukturell gesehen in vergleichbarer Weise auf die Erzählung zu. Denn so versteht Ricoeur im Anschluss an die aristotelische Poetik die Erzählung als Mythos beziehungsweise Fabel, über die Einzelereignisse zu einer Geschichte zusammengefügt werden: „Die Fabel ist die Gesamtheit der Verkettungen durch die bestimmte Ereignisse in eine Geschichte umgewandelt werden oder – entsprechend – aus Ereignissen eine Geschichte gemacht wird.“<sup>104</sup> Ricoeur geht somit von der Erzählung als einer „narrative[n] Einheit“ aus, die die „heterogenen Bestandteile zu einer einsichtigen Gesamtheit bildet“,<sup>105</sup> und er erkennt ihr – Aristoteles erweiternd – eine Intelligibilität zu, die noch ihre Lektüre prägt, weshalb „das Vermögen, der Geschichte zu folgen, eine sehr elaborierte Form des *Verstehens* ist“.<sup>106</sup> Die Erzählung setzt somit wie die Metapher Heterogenes in einen Zusammenhang, um neuen Sinn zu erzeugen:

Im Rahmen dieser Parallelität kann das Phänomen der *semantischen Innovation* in seiner ganzen Tragweite wahrgenommen werden. Dieses Phänomen bildet das grundlegendste Problem, das Metapher und Erzählung auf der Ebene des Sinns gemeinsam haben. In den beiden Fällen taucht Neues – noch nicht Gesagtes, Unausdrückliches – in der Sprache auf: hier die *lebendige* Metapher, d. h. eine *neue* Angemessenheit in der Prädikation; dort eine *erdichtete* Fabel, d. h. eine *neue* Übereinstimmung in der Verarbeitung des Stoffes. Aber hier wie dort ist die menschliche Kreativität in Konturen erkennbar und feststellbar, die sie der Analyse zugänglich machen. Die lebendige Metapher und die Fabel sind wie zwei Fenster, die zum Rätsel der Kreativität hin geöffnet sind.<sup>107</sup>

Metapher und Erzählung sind auf der Ebene des Sinns hinsichtlich ihrer Anlage und Funktionsweise und hinsichtlich auch ihres Verstehens vergleichbar, sofern sie auf nämlich Operationen beziehungsweise Syntheseleistungen beruhen, die in der Lektüre wiederholend nachzuvollziehen sind.<sup>108</sup>

Dies hat schließlich Konsequenzen für die Bedeutung – der Metapher wie in der Folge auch der Erzählung. Denn der Nachvollzug der Sinnerzeugung der Metapher führt geradezu notgedrungen zum Erkennen auch ihrer heuristischen Funktion:

**104** Ebd., S. 235; zur näheren Begriffsklärung im Rückgriff auf Aristoteles siehe auch ebd., S. 234, sowie – unter Bezugnahme auf Ricoeurs „Zeit und Erzählung“ – Strasser, *Zeit und Erzählung* bei Paul Ricoeur, S. 4.

**105** Ricoeur, *Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie*, S. 236.

**106** Ebd., S. 235.

**107** Ebd., S. 241.

**108** Vgl. ebd., S. 242: „Der Akt des Verstehens, der in diesem Bereich der Fähigkeit entspricht, einer Geschichte zu folgen, besteht darin, die semantische Dynamik zu erfassen, dank der in einem metaphorischen Ausdruck eine neue semantische Angemessenheit aus den Ruinen der semantischen Unangemessenheit an die Oberfläche kommt, wie sie einer wörtlichen Lektüre des Satzes erscheint. Verstehen besteht also darin, die tragende diskursive Operation der semantischen Innovation zu vollziehen oder zu wiederholen.“



Wenn nämlich die Metapher ihre eigentliche Stelle in einem unerhörten prädikativen Akt hat, so ist dieser erst dann vollständig, wenn er nicht nur etwas sagt (was nichts anderes als der Sinn ist), sondern dies über etwas sagt (wobei es sich um die Referenz handelt). Dann muß man aber den semantischen Mechanismus der Metapher, nämlich das Entstehen einer neuen Bedeutung auf den Trümmern der Prädikation, die den gewöhnlichen lexikalischen Regeln entspricht, begriffen haben, um zu verstehen, daß dieser andere Sinn eine andere Dimension der Wirklichkeit aufdeckt und damit eine neue Deutung der Welt und unserer selbst freisetzt. Wie der wörtliche Sinn, indem er sich durch seine Unstimmigkeit selbst zerstört, einem metaphorischen Sinn den Weg bahnt, so setzt die wörtliche Referenz, indem sie aufgrund ihrer Unangemessenheit zusammenbricht, eine metaphorische Referenz frei, durch die die dichterische Sprache zwar nicht sagt, „was ist“, doch „wie“ die betrachteten Dinge sind, womit sie im besonderen Sinne vergleichbar sind.<sup>109</sup>

Über die Metapher kann schließlich die referenzielle Seite auch poetischer Rede insgesamt erfasst werden, die Ricœur in ihrer mimetischen Funktion dahingehend ausmacht, als eine Erzählung eine Wirklichkeit nicht bloß abbildet, sondern mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln allererst und selbst erschafft.<sup>110</sup> Damit bietet die Metapher, gerade weil ihr auch der nämliche Grundmechanismus der Sinnerzeugung zugrunde liegt wie der Erzählung, einen Zugang zu dieser und trägt zu ihrer Interpretation bei. Vom hermeneutischen Standpunkt aus liefere somit nicht nur „das Verstehen des Werkes als Ganzes den Schlüssel zur Metapher“, sondern umgekehrt auch „das Verstehen einer Metapher den Schlüssel zum Verständnis längerer Texte, etwa literarischer Werke“.<sup>111</sup> Die Metapher werde nachgerade „zu einem Paradigma für die Erklärung eines literarischen Werkes“, denn: „Wir konstruieren die Bedeutung eines Textes auf ähnliche Weise, wie wir alle Ausdrücke einer metaphorischen Aussage sinnvoll verbinden.“<sup>112</sup>

---

**109** Ricœur, Die lebendige Metapher, S. VI f.

**110** Denn die Metapher lasse – so Ricœur, Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie, S. 243 f. – unmittelbar wahrnehmen, was auch die poetische Rede insgesamt konstituiere: einerseits das Primat der Selbstreferenz vor jeder Fremdreferenz, über das sich andererseits aber Möglichkeiten eröffnen, Aussagen treffen zu können, die einer rein deskriptiven Sprachverwendung verwehrt bleiben. Der mimetischen Funktion der Erzählung, auf die hier nicht weiter eingegangen werden muss, widmet sich Ricœur ausführlich in „Zeit und Erzählung“; vgl. hierzu Mattern, Paul Ricœur zur Einführung, v. a. S. 117–135.

**111** Ricœur, Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik, S. 363. Der Weg von der Erzählung zum Verstehen der Metapher liegt schon darin begründet, als jene dieser den Kontext bietet, über den nur erschlossen werden kann, welches Wort innerhalb des gegebenen Satzes abweichend von seiner lexikalisierten Semantik zu verstehen ist. In der wechselseitigen Bezugnahme überkreuzen sich schließlich Erklärung des Sinns und Interpretation von Bedeutung.

**112** Ebd., S. 367. Vgl. auch ebd., S. 375: „Die Erklärung der Metapher als ein lokales Ereignis im Text trägt zu der eigentlichen Interpretation des Werkes als Ganzen bei. Man könnte sogar behaupten, wenn die Interpretation von lokalen Metaphern durch die Interpretation des Textes als Ganzen und durch die Entwirrung der von ihm projizierten Welt erhellt wird, auch umgekehrt die Interpretation des Gedichts als Ganzen von der Erklärung der Metapher als lokalem Phänomen des Textes kontrolliert wird.“

Ricœur hat die Metapher daher wiederholt als „Miniaturgedicht“<sup>113</sup> bezeichnet, als „Werk en miniature“<sup>114</sup>. Dabei bleibt allerdings zu beachten, dass Metapher und Erzählung zwar einerseits aufgrund der Sinnerzeugung in einem Wechselbezug auf Ebene der Bedeutung stehen,<sup>115</sup> sie in ihrer heuristischen beziehungsweise mimetischen Funktion aber doch unterschiedliche Ausprägungen erfahren:

[Das] Vermögen der metaphorischen Neubeschreibung der Wirklichkeit ist genau parallel zu der mimetischen Funktion, die wir weiter oben der erzählenden Fiktion zugeschrieben haben. Die mimetische Funktion macht sich mit Vorliebe im Bereich des Handelns und seiner zeitgebundenen Werte bemerkbar, während die metaphorische Neubeschreibung eher im Bereich der gefühlsmäßigen, leidenschaftlichen, ästhetischen und axiologischen Werte vorherrscht, die aus der Welt eine *bewohnbare* Welt machen.<sup>116</sup>

Was Ricœur in der konkreten Verhältnisbestimmung von Erzählung und Metapher hier nur am Rande und gleichsam en passant vermerkt, ist dabei nachdrücklich zu betonen: die zwar wechselseitig sich ergänzende, doch je anders sich ausprägende Referenz in Form einer übergeordneten Bedeutung, die im Fall der Metapher an einem Sinn anschließt, der auf der synchronen Spannung des Divergenten beruht, im Fall der Erzählung hingegen an einem Sinn, dem die diachrone Konfiguration des Heterogenen zugrunde liegt. Eine gleichsam zeitenthobene Ästhetik und Axiologie fügt sich somit einer zeitlich sich erstreckenden wertebasierten Handlung. Vor diesem Hintergrund lässt sich nicht nur die Metapher als Miniaturgedicht eigener Prägung – so wäre kritisch zu ergänzen – verstehen, sondern umgekehrt die Erzählung als diachrone Entfaltung dessen, was in der Metapher synchron angelegt ist.

Beachtet man hierbei nun die Ikonizität der Metapher, erscheint diese nachgerade als Voraussetzung für den Wechselbezug mit der Erzählung. Denn so eröffnet das Ikonische der Metapher – hier auf eine allgemeine Bildlogik bezogen – allererst den Anschluss, über den der erzeugte Sinn auf einer Ebene der Bedeutung mit der Erzählung in einen wechselseitigen Zusammenhang tritt. Erkennt Ricœur der Metapher darüber hinaus eine Ikonizität auch deshalb zu, als sich ihr Sinn wirkungsvoll in imaginären Bildern zu vermitteln vermag, braucht auf eine wie auch immer zu verstehende Imagination von Bildern jedoch nicht weiter ausgegriffen zu werden, geht man anstelle einer Bilder evozierenden Metapher von einem schon in der Erzählung konkret präsentierten Bild aus. Für dieses soll aber – zunächst vom theoretischen Standpunkt aus, der im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie näher konkretisiert und anhand verschiedener Beispiele zu überprüfen sein wird – aufgrund seiner ihm gleichermaßen zukommenden Logik ein nähnliches Verhältnis zur Erzählung ange-

113 Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. VII.

114 Ricœur, *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*, S. 358.

115 Vgl. hierzu Mattern, *Paul Ricœur zur Einführung*, S. 129.

116 Ricœur, *Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie*, S. 244.

setzt werden. Ein in der Erzählung präsentiertes Bild erzeugt demnach einen Sinn gemäß seiner ihm inhärenten Logik und es erlangt eine Wirkung innerhalb der Erzählung. Entsprechend liegt eine Entfaltung des Ikonischen vor, wenn die Erzählung auf die Logik eines Bildes rekurriert und im Wechselbezug mit dieser Handlung und Bedeutung generiert. Ein Erzählen, das der Entfaltung des Ikonischen in diesem Sinne Vorschub leistet, soll im Folgenden als ein ikonisches Erzählen in zunächst noch theoretischer Hinsicht näherhin umrissen werden.

### 1.3 Ikonisches Erzählen

Vor dem dargelegten Hintergrund einer Bildern eigenen Logik wie des Wechselbezugs mit dem Kontext soll von einem ikonischen Erzählen dann gesprochen werden, wenn eine Erzählung auf die Logik eines Bildes rekurriert, den im Bild angelegten Sinn wie dessen Wirkung zur Entfaltung bringt und hierüber Bedeutung und Handlung generiert. Um dies vorerst auf theoretischer Basis näher erläutern zu können, ist vorab festzuhalten, dass ikonisches Erzählen somit immer schon die Präsentation von etwas als Bild voraussetzt wie gleichermaßen einen übergreifenden Kontext, in dem etwas als Bild allererst aufgefasst wird. Von daher gilt es, aus zunächst noch phänomenologischer Perspektive sowie mit bildanthropologischem Ausblick, verschiedene Ausprägungen des Ikonischen zu differenzieren, näherhin die Frage nach verschiedenen Arten von Bildern beziehungsweise Dimensionen von Bild zu stellen, um zuletzt deren Reichweite im Kontext der Erzählung zu ermitteln. So wird sich zeigen, dass ikonisches Erzählen je unterschiedliche Prägung erfahren und unterschiedliches Potenzial hinsichtlich der die Erzählung konstituierenden Handlung und Bedeutung erlangen kann.

#### 1.3.1 Dimensionen

Hat Gottfried Boehm vom phänomenologischen Standpunkt aus mit der ikonischen Differenz einen allen Bildern zukommenden Grundzug begrifflich erfasst, um hierüber einen auch hermeneutisch ausgerichteten Zugang zu ihrem ikonisch erzeugten Sinn zu eröffnen, misst er ebendiesem Ansatz wie bereits dargelegt eine ebenso allgemeine wie dann auch historisch kontinuierliche Geltung bei. Mag man sich nun auf archaische Formen des Bildermachens beziehen, auf kulturell ganz unterschiedlich gelagerte Entstehungskontexte, oder Beispiele noch aus der Moderne heranziehen, stets können Bilder nach Boehm als Bilder aufgrund der ihnen eigenen ikonischen Differenz bestimmt und analysiert werden. Dabei ist an ihrer ikonischen Differenz zwar grundlegend anzusetzen, doch erfahren Bilder überaus unterschiedlichste Ausprägungen, weshalb sich eben unterschiedlichste Erscheinungsformen von Bildern auch und schon historisch einstellen. Als Beleg hierfür, der zugleich als Beleg einer

Reflexion über Bilder dienen kann, greift Boehm auf die alttestamentliche Exodus-Erzählung zurück.<sup>117</sup> In der dort gebotenen Erzählung vom goldenen Kalb (Ex 31,18–33,6) macht er – unabhängig von archaischen oder auch religiösen Prägungen – Grundzüge einer allgemeinen Bildauffassung aus, die er von den Rändern her mit Moses auf der einen Seite, mit dessen Bruder Aaron auf der anderen Seite umrissen sieht. So setzten die vom Berg Sinai den Israeliten gebrachten Schrifttafeln, von Boehm als „allerschwächste Bildneri“ bezeichnet, da „nur mit der Zeigekraft einer Verbotstafel ausgestattet“,<sup>118</sup> konsequent das durch sie verhängte Bilderverbot um, während das von Aaron errichtete goldene Kalb gleichsam die Gegenposition vertritt, insofern es als Kultobjekt einen Gott gerade nicht repräsentierend darstellen, sondern dessen Präsenz herstellen würde, weshalb es sich seinerseits als Bild geradezu aufhebe: „Das goldene Kalb *ist* (in der Perspektive des Rituals) – *der Gott*. Das Bild und sein Inhalt verschmelzen bis zur Ununterscheidbarkeit.“<sup>119</sup> Mit Moses und Aaron sieht Boehm somit die Ränder eines Feldes abgesteckt, innerhalb dessen Bilder als Bilder überhaupt erst in all ihren möglichen verschiedenen Erscheinungsformen anzusiedeln sind:

Zwischen bloßem Vertreten (d. h. ikonischer Unterscheidung, äußerster Unähnlichkeit) und ikonischer Ineinssetzung, [sic!] eröffnet sich allererst das weite Feld bildlicher Repräsentationsleistungen. Die Geschichte der Bilder hat daraus eine unübersehbar reiche Fülle von Möglichkeiten ausgebildet.<sup>120</sup>

Innerhalb dieses Feldes, das von gänzlicher Unähnlichkeit und Differenz auf der einen Seite, gänzlicher Ineinssetzung und Identität auf der anderen begrenzt ist, ist eine ikonische Differenz in Momenten der Ähnlichkeit erst gegeben. In ihm entfaltet sich ein ganzes Spektrum an Bildern, das Boehm schließlich als eines fließender Übergänge von schwachen zu starken Bildern beschreibt.<sup>121</sup>

Als schwache Bilder können nach Boehm jegliche Bilder gelten, die sich darin erschöpfen, eine möglichst getreue Wiedergabe dessen zu liefern, was sie zeigen. Funktion und Ziel eines schwachen Bildes bestünden meist nur in der Vermittlung

**117** Vgl. Boehm, Die Bilderfrage, S. 328–332.

**118** Ebd., S. 330.

**119** Ebd.

**120** Ebd., S. 331 f.

**121** Boehm hat diese systematisch gewonnene Unterscheidung verschiedentlich aufgegriffen und ausgeführt, am pointiertesten in Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, S. 243–267. Zwei Anmerkungen sind den nachfolgenden Ausführungen voranzuschicken: Zum einen darf nicht angenommen werden, dass innerhalb des genannten Feldes starke und schwache Bilder entlang einer die Grenzen verbindenden Linie gedacht werden sollen, die Unterscheidung vielmehr innerhalb des Feldes ganz unterschiedlich ausgeprägt sein kann; zum anderen soll im Folgenden an der Begrifflichkeit Boehms festgehalten werden, ohne mit ihr eine unterschwellig sich einstellende pejorative Bedeutung transportieren zu wollen.

von Informationen, indem es etwas zeigt, um selbst dabei weitest gehend zurückzutreten. „Es vollendet seine Intention dann am besten, wenn es keinerlei Eigenwillen ins Spiel bringt, gar nicht auf *sich* verweist, sondern sich ganz transparent macht auf die *Sache*.“<sup>122</sup> In erster Linie wären hier verschiedene Ausprägungen von Abbildern anzuführen, vor allem solche, die in größtmöglicher Ähnlichkeit zur dargestellten Sache stehen, sodass sie diese zwar detailgenau wiedergeben, sie selbst als Bild aber nur kaum in Erscheinung treten und insofern als schwach gelten können. „Ihre Schwäche resultiert aus der Negation ihres Eigenwertes und aus dem Vorrang der bildlichen Angleichung an das Dargestellte.“<sup>123</sup> Der Tendenz nach bestehe die „Logik dieser Bilder“, so Boehm, „in einer Selbstverleugnung“,<sup>124</sup> bis sie sich zuletzt gar selbst aufheben könnten, weshalb solchen Bildern ein geradezu ikonoklastischer Zug eigen sei.<sup>125</sup>

Obgleich Abbilder meist als gängiger Orientierungspunkt für die Bestimmung eines allgemeinen Bildbegriffs dienen und sie sicherlich als historisch erfolgreichste und weitest verbreitete Erscheinungsform eines Bildes gelten können,<sup>126</sup> können somit gerade sie kaum weiter Aufschluss darüber geben, wie Bilder näherhin funktionieren und funktional eingesetzt werden, gerade auch unter historisch und kulturell anderen Voraussetzungen.<sup>127</sup> Demgegenüber gewähren gerade starke Bilder näheren Einblick in die sie prägende Logik, zumal sie als Bild stets zu erkennen sind, wenn sie nicht nur etwas zeigen, sondern im Sinne Boehms immer auch sich zeigen. Starke Bilder sind letzthin solche, die über ihre Materialität als Bilder in Erscheinung treten und so ihren manifesten Ort finden:

Starke Bilder sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht ab, sie setzen aber auch nicht nur dagegen, sondern bringen eine dichte, „nicht unterscheidbare“ Einheit zustande. Es ist diese Interferenz von Darstellung und Dargestelltem, die als kategoriale Umschreibung des Bildes in seiner unverkürzten Mächtigkeit gesehen werden darf. In der Nichtunterscheidung partizipieren wir an *beidem*: einer ästhetischen Perfektion und einer inhaltlichen Evidenz. Stark sind solche Bilder, weil sie uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen,

---

122 Ebd., S. 247.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 246.

125 Vgl. Boehm, Die Bilderfrage, S. 336: „Denkt man diesen Gedanken zu Ende, stellt man überrascht fest, daß die vollendete Abbildlichkeit, d. h. der *Illusionismus*, mit der perfekten *Ikonoklastik* konvergiert. Mitten im gelungenen Abbild nistet eine bildaufhebende Kraft.“

126 Dies betont auch Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, S. 43; vgl. auch Boehm, Die Bilderfrage, S. 332.

127 Vgl. ebd., S. 327: „Keine Frage, daß Abbilder ihren Sinn nicht in sich besitzen, sondern in jenem Inhalt, den sie spiegeln. Dieser Bildbegriff breitet sich dank der Reproduktionsmedien unaufhörlich aus, gleichwohl verkürzt er das Phänomen auf unzuträgliche Weise. Weder die ältere noch die moderne Kunst läßt sich nach diesem gängigen Modell verstehen, noch viel weniger die Rolle der Bilder in den frühen Hochkulturen.“ An späterer Stelle wird genau hieran anzusetzen sein, um die Logik des Abbildes in Grundzügen für mittelalterliche Bildwerke sowie im Erzählen zu ermitteln.

das wir ohne sie nie erführen. Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte. So vermag es eine gesteigerte Wahrheit sichtbar zu machen, die es über die bloße Vorhandenheit, welche Abbildung vermittelt, weit hinaushebt.<sup>128</sup>

Starke Bilder lassen in geradezu offensiver Weise die sie prägende ikonische Differenz erkennen, stellen diese gleichsam aus. Sie erzeugen aufgrund der ihnen zukommenden Logik nicht nur einen Sinn, sondern vermögen darüber hinaus, da sie als manifeste Bilder in einem Wechselbezug mit ihrem Umfeld stehen, in dem sie eine Aussage treffen, „eine gesteigerte Wahrheit sichtbar zu machen“, so Boehm.<sup>129</sup>

In Anlehnung an die oben dargelegte Unterscheidung von Sinn und Bedeutung, wie sie Paul Ricœur seinen Überlegungen zur Metapher zugrunde gelegt hat, ließe sich hier von einer Bedeutung sprechen, die starken Bildern innerhalb des gegebenen Kontextes zukommt. Hat Ricœur die Referenz als wesentliches Kriterium herausgestellt, um von einer „lebendigen“ Metapher zu sprechen, die im Wechselbezug zu ihrem Kontext Bedeutung erlangt, soll im Folgenden allerdings nicht von einem „lebendigen“ Bild die Rede sein, dafür weiterhin von starken Bildern, durchaus im Sinne Boehms, um zugleich aber festzuhalten, dass diese über die Erzeugung von Sinn hinaus ein Potenzial auch zur Generierung von Bedeutung haben.<sup>130</sup> Gilt es schließlich, Bilder innerhalb eines (narrativen) Kontextes in ihrer Logik wie in ihrem Bedeutung generierenden Potenzial zu bestimmen, ist daher von ebensolchen Bildern auszugehen, die als starke Bilder in Erscheinung treten. Dabei kann es nicht allein darum gehen, nur deren Erzeugung von Sinn nachzuvollziehen, sondern gerade auch darum, ihren Wechselbezug innerhalb des gegebenen Kontextes zu berücksichtigen. Damit treten Fragen nach der Referenz in den Fokus, die im Fall materieller Bilder Fragen nach der Wirkung von Bildern und ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter berühren.<sup>131</sup> Der Ansatz Boehms greift hier aber zu kurz. Denn bestimmt er schwache

---

**128** Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 252.

**129** Ebd.

**130** Dies verkennt Kümmerling, Gottfried Boehm, S. 524, wenn sie – mit eingeschränktem Blick nur auf moderne Kunst – dem starken Bild eine Referenz gerade abspricht: „Ein ‚starkes Bild‘ zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es keine Referenz besitzt.“ Eine Referenz auf eine Wirklichkeit außerhalb des Bildes ist wie gesehen für Boehm aber gerade auch kennzeichnend für ein starkes Bild, neben der von ihm allerdings stets betonten Selbstbezüglichkeit.

**131** Die Referenz eines jeden Bildes auf eine Wirklichkeit wie gleichermaßen dessen stete Abhängigkeit von der Wahrnehmung setzt auch Charlotte Klonk an, um – im Anschluss an Frege, der wie gesehen auch für Ricœur den Ausgangspunkt bildete – die Unterscheidung von Sinn und Bedeutung auf Bilder zu übertragen mit dem Ergebnis: „Sowohl Sinn als auch Bedeutung erscheinen in Bildern als zwei gleichzeitig in der Wahrnehmung existierende Ebenen, die nicht unbedingt [...] deckungsgleich sein müssen. [...] Die Form der Erscheinung selbst generiert, wie bei Frege, einen Inhalt, der jedoch weder unabhängig vom Bedeuteten zu verstehen ist noch mit diesem notwendigerweise in Einklang stehen muss.“ Charlotte Klonk: *Bildsinn und Bedeutung*. In: *Prädikation und Bedeutung*.