

MARIO KLARER / INNSBRUCK

Die mentale *imago* im Mittelalter: Geoffrey Chaucers Ekphrasen

Eine Analyse des Repräsentationsverständnisses, wie sie eine Studie zur Ekphrase mit sich bringt, kann für das Mittelalter nicht umhin, das Hauptaugenmerk vom materiellen Kunstwerk in Richtung Interaktion mit dem Betrachter zu lenken. Es handelt sich hierbei nicht um einen willkürlichen Einsatz einer rezeptionsorientierten methodischen Richtung, sondern in diesem speziellen Fall um einen aus dem mittelalterlichen Text- und Bildverständnis implizierten Zugang. In seiner grundlegenden Studie zur mittelalterlichen Ästhetik faßt D. W. Robertson seinen methodischen Ansatz zur Kunst- und Ästhetikauffassung des Mittelalters prägnant zusammen, indem er feststellt¹, „that in the appreciation of medieval art the attitude of the observer is of primary importance for no work of art was then self-contained or existed in a ‚world of its own‘. For this reason the ‚pure aesthetics‘ developed since the early nineteenth century has little validity as an approach to it“. Die Betonung der Wechselwirkung zwischen Betrachter und Kunstwerk, die 1962 im allgemeinen Klima des New Criticism um einiges unkonventioneller als heute erscheint, stellt immer noch einen ergiebigen Ausgangspunkt in der Beschäftigung mit mittelalterlichen Texten dar². Die folgende Analyse baut auf diesen Prämissen auf, indem die Problematik des Textverständnisses bewußt aus der eng gefaßten Perspektive literarischer Bildbeschreibungen angegangen und der Schwer-

¹ D. W. Robertson, Jr., A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives, Princeton 1962, 136.

² Robertson geht in der Einleitung (Medieval and Modern Art, 3 – 51), besonders aber im 2. Kapitel (Some Principles of Medieval Aesthetics, 52 – 137) von Aussagen des Augustinus und des Johannes Scotus über Sinneswahrnehmung und Imagination aus, um eine mittelalterliche Ästhetik im Kontext christlicher Doktrin zu rekonstruieren, die sich auch auf die Rezeption weltlicher Texte übertragen läßt bzw. dort nachzeichnenbar ist.

punkt auf Vorstellungen von mentalen Prozessen im Leser bzw. Betrachter verlagert wird.

Mittelalterliche Bildauffassung und damit ursächlich verbunden das Textverständnis dieser Epoche zeichnet sich generell durch einen Hang zum Immateriell-Mentalen aus, das aber paradoxerweise eine Konkretisierung dieser vergeistigten Imagines auf mehreren Ebenen impliziert. Die Beleuchtung mittelalterlicher Bild- bzw. Textkonzeption über die literarische Ekphrase ist aufgrund der Isolierung und ‚Rahmung‘ der verbal umgesetzten Imagines besonders hilfreich, da hierbei Mechanismen der Bildtheorie am deutlichsten an die Oberfläche treten. In der Folge werden mittelalterliche Vorstellungen über die mentale Verarbeitung von Imagines in antiken und mittelalterlichen theoretischen Diskursen Beispielen aus der mittellenglischen Literatur gegenübergestellt, die sich der Ekphrase bedienen. Geoffrey Chaucers *The Book of the Duchess* und *The House of Fame* illustrieren exemplarisch diese geistigen Prozesse der Bild- bzw. Textverarbeitung auf verschiedenen Ebenen. Die hier besprochenen Werke gehören einem Textverständnis an, dessen Wurzeln in geistesgeschichtlichen Disziplinen wie medizinischer Anatomie, Rhetorik, Traumtheorie und Physiologie liegen, die wiederum die Konzeption der Imago im mittelalterlichen Denken weitgehend vorherbestimmen.

(I.) Die mittelalterliche *imago*: Physiologisches zwischen Sehen und Träumen.

Die Vorstellung vom ‚Bild‘ nicht in seiner Eigenschaft als Gemälde, sondern in seiner nicht-materiellen Form als Gedankenimago, ist in der antik-mittelalterlichen Physiologie der Sinneswahrnehmung begründet. Die Privilegierung des Sehens geht vor allem auf Aussagen Platons im *Timaeus* (45b – 47) zurück. Dieses Werk, das als einziger Text Platons dem westlichen Mittelalter in den lateinischen Übersetzungen Ciceros und vor allem des Calcidius zugänglich war, hebt Hören und Sehen als zwei bevorzugte Sinne ab, gesteht aber dem Sehen die höchste Bedeutung zu³. Dadurch wird das Bild — und, wie in der Folge gezeigt wird, vor allem das mentale Bild —, das im mittelalterlichen Denken eine zentrale Funktion erfüllt, durch die philosophische Autorität Platons legitimiert.

Auch Aristoteles, dessen Werk im Mittelalter viel weiter verbreitet war als das Platons, hat sich in mehreren Traktaten über Wahrnehmung indirekt

³ Vgl. J. H. Waszink (ed.), *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus, Plato latinus IV* (ed. Raymundus Klibansky), London/Leiden 1975; die Edition bietet auch eine Auflistung der Manuskripte im Mittelalter; vgl. dazu dort cvii – cxxxi.

mit der *Imago* beschäftigt. Vor allem seine Schrift *De anima* (2, 7) beinhaltet Ausführungen über das physiologische Phänomen des Sehens⁴:

„Sichtbar ist hauptsächlich die Farbe. ... Alle Farbe ist fähig, das wirklich Durchsichtige zu erregen, und das ist ihre Natur. ... Denn das war das Wesen der Farbe, fähig zu sein, das wirklich Durchsichtige zu erregen. ... Vielmehr erregt (κινεῖ) die Farbe das Durchsichtige, z. B. die Luft, von diesem aber als einem Zusammenhängenden wird das Sinneswerkzeug erregt“ (*De anima* 418a – 419a)⁵.

Wenige Zeilen weiter zieht Aristoteles die Verbindung zwischen den verschiedenen Arten von Wahrnehmung als auf gleichen kinetischen Prinzipien beruhenden Phänomenen, wenn er sagt: „Dieselbe Erklärung gilt auch für Schall und Geruch; denn keines von beiden bewirkt, wenn es das Sinneswerkzeug berührt, die Wahrnehmung, sondern vom Geruch und Schall wird das Medium erregt, von diesem das jeweilige Sinneswerkzeug“ (*De anima* 419a). Die optische Wahrnehmung beruht demnach auf einer kinetischen Grundlage, die über das Prinzip der Bewegung auf die Sinnesorgane einwirkt und *imagines* erzeugt. Den äußeren Sinnen wie hier dem Auge wird ein inneres Sinnesorgan bzw. inneres Auge gegenübergestellt, das die Erzeugung geistiger Bilder sowie deren Verarbeitung übernimmt. Noch im frühen 17. Jahrhundert zeigen die Abbildungen in der Abhandlung *Ars memoriae* (1619) des parazelsischen Alchimisten Robert Fludd (1574 – 1637) eine Darstellung des *oculus imaginationis*, das mentale Bild im Kopf projiziert⁶.

⁴ *De anima* des Aristoteles war theoretisch im Mittelalter durch die Moerbeke-Übersetzung ins Lateinische und den Kommentar von Thomas von Aquin zugänglich: vgl. K. Foster – S. Humphries (Übers.), *Aristotle's De Anima in the Version of William Moerbeke and the Commentary of St. Thomas Aquinas*, London 1951. Ihr Inhalt findet sich auch in Adaptionen in unterschiedlichen lateinischen Werken wie zum Beispiel im *Speculum naturale* des Vinzenz von Beauvais, wodurch eine indirekte Wirkung auf Chaucer und seine Zeitgenossen wahrscheinlich ist.

⁵ Die Übersetzung stammt von W. Theiler, Aristoteles. Über die Seele, Darmstadt 1959, 36f.; vgl. ferner die englische Übersetzung von W. S. Hett, *Aristotle, On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Cambridge MA 1975.

⁶ Es handelt sich hier um die erste Seite der *Ars memoriae* in Robert Fludds *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, Tomus secundus, Oppenheim 1619, 326 – 327. Fludd, der diese Abbildung im Kontext der Mnemotechnik benützt, illustriert hier anhand von fünf geistigen Bildern den Aufbau eines seiner Erinnerungssysteme. Diese Abbildung wird auch von E. Clarke – K. Dewhurst, *An Illustrated History of Brain Function*, Oxford 1972, Ill. 38; F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, Ill. 15 und V. A. Kolve, *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*, Stanford 1984, Ill. 5, verwendet.

Das Konzept des *oculus imaginationis*, des inneren Auges, das für mentale *imagines* verantwortlich zeichnet, ist ursächlich mit populärwissenschaftlichen anatomischen Vorstellungen des Gehirns verknüpft, wie sie in der Mehrzahl der enzyklopädischen Werke des Mittelalters behandelt werden. Nach dieser traditionellen Auffassung, die in ihren Prämissen auf antike Vorstellungen Galens zurückgeht, besteht das menschliche Gehirn aus drei Zellen oder Ventrikeln: Die im Stirnbereich liegende erste Kammer bewirkt die Imagination, die in der Mitte gedachte zweite Zelle ist der Urteilskraft zugeschrieben, und der im hintern Teil des Kopfes gelegene dritte Ventrikel wird als Sitz der Erinnerung gesehen⁷. Der ersten Kammer der Imagination wird manchmal eine weitere Zelle (*sensus communis*) vorangestellt, in welche die Eindrücke der Sinnesorgane gelangen. Oft fällt jedoch die Kammer des *sensus communis* mit der Zelle der Imagination zusammen, so daß wieder von einem dreiteiligen Modell gesprochen wird. So zeigt zum Beispiel eine Illustration in der *Ars memorativa* des Gulielmus Leporeus (1523) die drei Teile des Gehirns mit vorangestelltem *sensus communis*, in dem die Sinneseindrücke, die hier durch Linien von den Sinnesorganen dargestellt sind, zusammentreffen⁸.

Die wohl bekannteste lateinische Wiedergabe dieses Kammernsystems findet sich in der mittelalterlichen Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* von Bartholomaeus Anglicus aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts von John Trevisa ins Englische über-

⁷ In Fludds Darstellung des inneren Auges ist das traditionelle Dreikammernsystem am Kopf der Figur angedeutet (vgl. vorherige Anm.). Die detaillierteste Analyse antiker und mittelalterlicher Imagination ist immer noch die klassische Buchstudie von M. Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana 1927 (*University of Illinois Studies in Language and Literature* 12, 2 – 3); zur mittelalterlichen Imaginationstheorie bzw. zum Kammernsystem vgl. das Kapitel „*Medieval Descriptive Psychology*“ (dort 133 – 198). Zur mittelalterlichen Gehirnanatomie sowie zu deren visuellen Repräsentationen vgl. den einschlägigen Beitrag von W. Sudhoff, *Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters*, *Archiv für Geschichte der Medizin* 7 (1913), 149 – 205. Eine Publikation neueren Datums mit einer großen Zahl von Illustrationen zur antik-mittelalterlichen Gehirnvorstellung, die über die Sudhoffs hinausgeht, stammt von E. Clarke – K. Dewhurst 1972 (s. Anm. 6). Den medizingeschichtlichen Aspekt betonen E. Clarke – C. D. O'Malley, *The Human Brain and Spinal Cord*, Berkeley / Los Angeles 1968.

⁸ Gulielmus Leporeus, *Ars memorativa*, Toulouse 1523, Liber I, F. 5^r. Es handelt sich hier um eine Verarbeitung der populären Darstellung aus dem enzyklopädischen Werk *Margarita philosophica*, Freiburg i. Br. 1503 des Freiburgers Gregor Reisch (ca. 1467 – 1525); vgl. auch Clarke 1972 (s. Anm. 7), III. 50.

setzt wurde. Die folgende Erklärung des Kammernsystems stammt aus dieser Übersetzung⁹:

The inner witte is departid athre by thre regiouns of the brayn, for in the brayn beth thre smale celles. The formest hatte ymaginativa, therin thingis that the vttir witte apprehendith withoute beth i-ordeyned and iput togedres withinne ... The middil chambre hatte logica therin the vertu estimatiue is maister, the thridde and the laste is memoria, the vertu of mynde.

Die Zelle *ymaginativa* hat die Funktion des ‚Wieder-vor-Augen-Führens‘ von tatsächlich Gesehenem, besitzt aber auch die Fähigkeit zur Imagination unbekannter oder erdachter Bilder. Die mittlere Kammer *logica* besitzt die Aufgabe, über die Richtigkeit des von der Imagination erzeugten Bildes zu urteilen bzw. über eine ‚Weiterverarbeitung‘ des Bildes zu entscheiden. Die dritte Kammer der *memoria* ist schließlich für die Speicherung dieser bereits zweimal modifizierten *imagines* zuständig¹⁰. Diese medizingeschichtlichen Vorstellungen über die geistige *imago* tauchen in modifizierter Form in literarischen Texten wieder auf¹¹.

⁹ M. C. Seymour et al. (edd.), *On the Properties of Things: John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus' De proprietatibus rerum. A Critical Text*, 2 vols., Oxford 1975, dort 98; zitiert aus Kolve (s. Anm. 6) 22.

¹⁰ Constantinus Africanus, den Chaucer im General Prologue (433) neben anderen berühmten Ärzten nennt, versucht eine Darstellung der innerhalb der Gehirnkammern ablaufenden Prozesse, die über die anatomische Erklärung des Vinzenz von Beauvais hinausgeht und strukturell an die kinetische Theorie des Aristoteles erinnert (Constantinus Africanus, *Liber de Oblivione*, in: Isaac Judaeus, *Omnia Opera*, Leyden 1515, fols ccix^v – ccx^t): „The operation of the mind is threefold. It is fantasy (*phantasia*), rational intellect (*rationalis intellectus*), and memory (*memoria*). In the front ventricle of the brain, air is mixed and, in that ventricle, the animal spirit (*spiritum animale*) enters and makes the senses of sight (*sensus videndi*), hearing, smelling, tasting, speech and also fantasy (*phantasiam*). From this space the animal spirit is carried to the medial ventricle where it is made purer and clearer than it was in the front ventricle in order that it may make reason and intellect.“ Die Übersetzung stammt aus J. S. Neaman, *Brain Physiology and Poetics in The Book of the Duchess*, *Res Publica Litterarum* 3 (1980), 102. Wir werden noch im Zusammenhang mit akustischen Erklärungen Chaucers in *The House of Fame* auf diese kinetische Optik, die durch in Schwingung versetzte Luft funktioniert, zurückkommen.

¹¹ Ein ungewöhnliches Beispiel für die Verbindung von Gehirnanatomie und Ekphrasen stellt das um 1270 entstandene mittelhochdeutsche Helmbrecht von Wernher der Gartenaere dar. Vgl. dazu M. Klarer, *Ekphrasis, or the Archeology of Historical Theories of Representation: Medieval Brain Anatomy in Wernher der Gartenaere's Helmbrecht*, *Word & Image* 15, 1 (1999), 34 – 40.

Für das allgemeine mittelalterliche Bildverständnis im literarischen Kontext ist neben physiologischer Wahrnehmung und Speicherung die Imagination von zentraler Bedeutung. Die Imagination zeichnet sich, wie bereits erklärt wurde, dadurch aus, daß sie sowohl physiologisch Wahrgenommenes mit Hilfe des inneren Auges projizieren als auch fiktive Bilder kreieren kann. Es ist daher nicht unverständlich, daß die Imagination meist im Zusammenhang mit Träumen behandelt wird. So bezeichnet Ovid im 11. Buch der Metamorphosen Morpheus, den Gott des Traumes, als „den kunstreichen Nachbildner der Gestalten“ (*artificem simulatoremque figurarum*). Es heißt weiter: „Kein anderer kann so geschickt wie er Gang, Miene und Stimmklang nachahmen; er fügt auch die Kleider und die jeweils bezeichnenden Redensarten hinzu“ (11, 633 – 638)¹². Morpheus taucht, wie noch gezeigt wird, in Chaucers *The Book of the Duchess* (136ff.) wieder auf, das ebenfalls um mentale Bilder und Traum angelegt ist¹³.

Auch Aristoteles hat sich in *De insomniis* und *De divinatione* mit der Traumimago befaßt, wobei er von der Frage ausgeht, ob das Traumbild zum Bereich der „intellectual faculty“ oder „sensitive faculty“ gezählt werden muß¹⁴. Aristoteles kommt in seiner Argumentation zum Schluß, daß das Traumbild beiden zuzurechnen ist (*De insomniis* 459a):

„Das zur Bildung von Vorstellungen befähigte Organ ist zwar identisch mit dem zur Wahrnehmung befähigten, aber die Eigenschaft, zur Bildung von Vorstellungen befähigt zu sein, ist verschieden von der Eigenschaft, zur Wahrnehmung befähigt zu sein. Vorstellung ist die Bewegung, die von einer wirklich stattgehabten Wahrnehmung hervorgerufen wurde, der Traum aber scheint eine Art von Vorstellungsbild zu sein (das im Schlaf auftretende Vorstellungsbild ist ja das, was wir Traum nennen, ein Vorstellungsbild schlechthin oder mit gewissen Modifikationen): Daraus ist klar, daß das Träumen eine Tätigkeit des zur Wahrnehmung befähigten Organs ist, aber insofern, als dieses zur Bildung von Vorstellungen befähigt ist.“

¹² Die Übersetzung stammt von M. von Albrecht, P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, Stuttgart 1994, 607.

¹³ Auch Robert Burton verweist in *The Anatomy of Melancholy* (1621) in der Besprechung der Imagination auf diese Ovidpassage: „In Poets and Painters *imagination* forcibly works, as appears by their several fictions, anticks, images: as *Ovid's* House of Sleep, *Psyche's* Palace in *Apuleius*, &c“. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, vol. 1, London 1926, 182.

¹⁴ *De insomniis* 458b, vgl. Hett 1975 (s. Anm. 5); die Übersetzung dieser und der folgenden Passagen aus *De insomniis* stammt von E. Dönt, Aristoteles. *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*, Stuttgart 1997.

Aristoteles erklärt das Traumbild ähnlich der Physiologie des Sehens in *De anima* anhand einer kinetischen Grundlage von visueller Wahrnehmung, die darauf basiert, daß „von den Augen die Luft affiziert wird“ (*De insomniis* 460a). Im Traum werden von einem inneren Auge Bewegungen hervorgerufen, die wiederum *imagines* nicht anwesender Objekte in der Seele erzeugen¹⁵. Diese von der Seele kreierte *imagines* oder *phantasmata*, die zwar mit den von den Sinnen wahrgenommenen Bildern verwandt sind bzw. auf analogen kinetischen Voraussetzungen beruhen, besitzen eine epistemologische Komponente, die sie über die Sinnesbilder stellt. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Traumdeutung, d. h. die Interpretation von geistigen Bildern, zu den frühesten exegetischen Praktiken zählt.

Der Großteil der mittelalterlichen Reflexionen über Traumbilder geht auf den Kommentar des Macrobius zu Ciceros *Somnium Scipionis* zurück, der in direkter Anlehnung an das Traumbuch des Artemidor von Daldis eine Klassifikation von Träumen aufstellt¹⁶. Nach antikem und damit

¹⁵ Diese Vorstellung finden wir auch in dem obigen Zitat aus Constantinus Africanus, der von einem *spiritus animalis* spricht, der sich zwischen den Ventrikeln bewegt. Aristoteles erklärt den Vorgang analog zur Sinneswahrnehmung in *De anima*: „(Der Grund liegt wie gesagt darin, daß) der Gesichtssinn von der Luft nicht nur einen Eindruck empfängt, sondern auch aktiv eine Bewegung hervorruft“ (*De insomniis* 460a). Im Traumbild setzt also das Auge selbst diese Bewegung in Gang: „(Der Grund für diese Täuschung liegt darin, daß) sich nicht nur dann irgendwelche Eindrücke einstellen, wenn der Wahrnehmungsgegenstand sie bewirkt, sondern auch dann, wenn das Wahrnehmungsvermögen sich in einem eigenen Prozeß von derselben Art befindet, wie er auch vom Wahrnehmungsgegenstand bewirkt wird“ (*De insomniis* 460b). Zusammenfassend sagt Aristoteles, „daß wir mit Recht von Bewegungen in den Sinnesorganen sprechen, die Vorstellungsbilder hervorbringen“, woraus folgt, „daß der Traum ein Vorstellungsbild ist, und zwar eines, das man im Schlaf hat“ (*De insomniis* 462a). Die Schlußfolgerung daraus ähnelt den Erklärungen zur Akustik, auf die wir in der Behandlung von Chaucers *The House of Fame* noch genauer eingehen werden: „Wenn etwas das Wasser oder die Luft in Bewegung setzt, dann setzt dieser bewegte Teil wieder einen anderen in Bewegung, und eine solche Bewegung setzt sich, auch wenn der ursprüngliche Impuls aufgehört hat, bis zu einem gewissen Punkt fort, obwohl der ursprüngliche Bewegungsanstoß nicht mehr vorhanden ist“ (*De divinatione* 464a).

¹⁶ „All dreams may be classified under five main types: there is the enigmatic dream, in Greek *oneiros*, in Latin *somnium*; second, there is the prophetic vision, in Greek *horama*, in Latin *visio*; third, there is the oracular dream, in Greek *chrematismos*, in Latin *oraculum*; fourth, there is the nightmare, in Greek *enyption*, in Latin *insomnium*; and last, the apparition, in Greek *phantasma*, which Cicero, when he has occasion to use the word, calls *visum*“ (1, 3, 2). Die Übersetzung stammt von W. H. Stahl, Macrobius, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York / London 1952, 87 – 88. Diese Passage ist eine teilweise wörtliche Wiedergabe des 1. Buchs von Artemidors Traumbuch. Nach Macrobius bzw. seiner Vorlage Artemidor wird im „oracular dream“ von einer Person oder einem Gott enthüllt, „what will or will not transpire, and what action

mittelalterlichem Traumverständnis besteht im schlafenden Zustand die Möglichkeit, Wahrheiten in Bildern zu schauen, die den körperlichen Sinnen verborgen bleiben würden¹⁷.

(II.) Literarisches zwischen Inkorporierung und Speicherung: Geoffrey Chaucers *The Book of the Duchess* und *The House of Fame*.

Ein Beispiel für die Thematisierung des Traumbildes, wobei sich Ekphrasen und literaturtheoretische Überlegungen kreuzen, findet sich in Geoffrey Chaucers ältestem Gedicht *The Book of the Duchess*, in dem sich der träumende Erzähler plötzlich in einem Raum findet, der wie ein mittelalterliches Manuskript ausgeschmückt ist (BD 321 – 338)¹⁸:

*And sooth to seyn, my chambre was
ful wel depeynted, and with glas
were al the wyndowes wel yglased,
ful clere, and nat an hoole ycrased,
that to beholde hyt was gret joye.
For hooly al the story of Troye
was in the glasyng ywroght thus, (...)
And alle the walles with colours fyne
were peynted, bothe text and glose,
of al the Romaunce of the Rose.
My wyndowes were shetten echon,
and throug the glas the sonne shon
upon my bed with bryghte bemes,
with many glade gilde stremes;*

to take or to avoid“; von „prophetic vision“ spricht man, „if it actually comes true“ (1, 3, 9). Der „enigmatic dream“ hingegen „conceals with strange shapes and veils with ambiguity the true meaning of the information being offered, and requires an interpretation for its understanding“ (1, 3, 10).

¹⁷ So zitiert zum Beispiel Macrobius die Aussage des Porphyrius, daß „all truth is concealed. Nevertheless, the soul when it is partially disengaged from bodily functions during sleep, at times gazes and at times peers intently at the truth, but does not apprehend it; and when it gazes it does not see with clear and direct vision, but rather with a dark obstructing veil interposed“ (1, 3, 17f.).

¹⁸ Alle Zitate aus Werken Chaucers stammen aus L. D. Benson (ed.), *The Riverside Chaucer*, Boston ³1987, die Übersetzungen stammen von mir. — Übersetzung: „Und um die Wahrheit zu sagen, meine Kammer war vollständig bemalt, und alle Fenster waren schön mit Glas ausgestattet, das klar war, und nicht ein Stückchen war gebrochen, so daß es eine große Freude war, sie zu betrachten. Es war nämlich die gesamte Trojageschichte derart in das Glas eingearbeitet, ... und alle Wände waren in prachtvollen Farben mit Text und Glossen aus dem gesamten Rosenroman bemalt. Meine Fenster waren beide geschlossen, und durch das Glas schien die Sonne auf mein Bett mit hellen, golddurchfluteten Strahlen.“

Der Raum besitzt neben *text and glose* des Rosenromans auch *wyn-dowes wel yglased* mit Darstellungen der Trojasage, die so beschrieben sind, als handle es sich um Miniaturmalereien, die im wahrsten Sinne des Wortes als ‚Illuminationen‘ in den Text eingeflochten sind, um mit deren *bryghte bemes* den Raum bzw. Text zu erhellen. Damit vereint der Raum wie manches mittelalterliche Manuskript Text, Bild und Kommentar¹⁹.

Als reale architektonische Vorbilder könnten Chaucer die „painted rooms“ im Palace of Westminster gedient haben²⁰. Wie Fragmente der Hiob-Wandbilder in der St. Stephen’s Chapel zeigen, könnte der Raum bzw. seine Bemalung einem mittelalterlichen illuminierten Manuskript nicht unähnlich gewesen sein²¹. Es ist möglich, daß Chaucer von dieser architektonischen Wort-Bild-Verbindung im Palast von Westminster, die er sicher besucht hat, inspiriert war, jedoch scheinen die Hinweise im Gedicht eher in Richtung mentales Bild zu weisen. Betrachtet man die Verse in *The Book of the Duchess*, die dieser Wort-Bild-Vision vorausgehen, tauchen jene Begriffe auf, die in den medizinisch-physiologischen Texten zur Gehirnanatomie die Zelle der Imagination auszeichnen: So klagt der

¹⁹ Die zentrale Phrase in diesem Abschnitt ist *peynted, bothe text and glose*. *Glose*, das „Glosse“ oder „marginaler Kommentar“ bedeutet, hat die Aufmerksamkeit in der einschlägigen Literatur auf sich gezogen. Der Frage nach der Bedeutung von *glose* und damit einhergehend die Suche nach einem Manuskript des Rosenromans, das diese drei Kriterien erfüllt, ist eng mit der Geschichte der Forschung zu *The Book of the Duchess* verknüpft. Kein Manuskript des Rosenromans wurde bisher identifiziert, das sowohl Text, Illuminationen (mit der Trojasage) und Kommentar beinhaltet. Colin Wilcockson ‚verfällt‘ in seinem Kommentar zum *Riverside Chaucer* (969, Anm. 333 – 334; s. hier Anm. 18) der Versuchung, die *glose* als bildliche Illustration zu deuten, nimmt den Vorschlag aber gleich wieder zurück: „It would suit the idea of a mural decoration if *glose* here meant ‚illustrations‘ ... and *text* referred to brief descriptions of these illuminations which commonly appear in the MSS, either above or below the pictures. But the suggestion is tentative, as *glose* normally means ‚textual commentary‘.“

²⁰ Da Chaucer ab 1366 als Mitglied des königlichen Hofes genannt wird, ist mit großer Sicherheit anzunehmen, daß ihm die besagten Räume im Palast bei der Abfassung von *The Book of the Duchess* (ca. 1369 – 1372) bekannt waren. Siehe D. Pearsall, *The Life of Geoffrey Chaucer: A Critical Biography*, Oxford / Cambridge MA 1992, 47. Eine solche Argumentationslinie verfolgt auch N. Salda, *Pages from History: The Medieval Palace of Westminster as a Source for the Dreamer’s Chamber in the Book of the Duchess*, *The Chaucer Review* 27, 2 (1992), 111 – 125, indem er die überlieferten bildlichen Fragmente und Beschreibungen der bemalten Räume im Palace of Westminster als strukturell analoge Beispiele heranzieht. Wie die ältere Literatur zu diesem Thema kann aber auch Salda die Frage nach der *glose* im Sinne von „Kommentar“ nicht erklären.

²¹ Vgl. E. W. Tristram, *English Wall Painting of the Fourteenth Century*, London 1955.

Erzähler über seine Schlaflosigkeit, die sich als *sorwful ymagynacioun* in seinem *mynde* (14f.) und *suche fantasies* in seinem *hede* (28) ausdrückt. Er erklärt weiter, daß er seine Melancholie bzw. seine Schlaflosigkeit mit der Lektüre einer *romaunce* überbrückt. Hierbei zieht er mehrere Verbindungen zur Erinnerung und zum mentalen Bild, wenn er erklärt, daß dieses Werk *to rede and for to be in minde* (55) gedacht ist. Nach einer Paraphrase des gelesenen Textes verknüpft der Erzähler wieder Lesen und mentale Speicherung: *Yif I ne had red and take kep / of this tale* (224f.).

Wichtig für die wenig später folgende Ekphrase des bemalten Raums ist die Art, wie der Erzähler in den Schlaf verfällt (274 – 276): *To slepe that ryght upon my book / Y fil aslepe, and therwith even / me mette so ynly swete a sweven*. Er ist im wahrsten Sinne des Wortes in das Buch ‚versunken‘. Man kann sich kaum ein besseres Bild einer ‚Verinnerlichung‘ des Textes vorstellen. Der Text — bestehend aus Schrift mit eventuell realen oder imaginierten Illuminationen und Glossen — erscheint dem Erzähler als Traumbild. Glossen gehören neben Illuminationen und Illustrationen zu den mnemotechnischen Bausteinen des verinnerlichten mittelalterlichen Textes²². Diese nachträglichen Annotationen zum Text können sowohl schriftlicher als auch bildlicher Natur sein. So zeigen zum Beispiel Herbert of Boshams Psalmen, wie in Glossen sowohl schriftliche als auch bildliche Elemente an den Rändern zum Einsatz kommen²³.

Chaucers Traumzimmer ist keineswegs ungewöhnlich, wenn man es im Kontext der *ars memorativa* betrachtet, die zur Erzeugung mentaler Erinnerungsbilder auf verschiedene Text- bzw. Bildimages zurückgreift, wozu auch die Glossen im Text gehören²⁴. Wie die Szene des ‚ins Buch versunkenen‘ Träumers suggeriert, ist sein direktes Vorbild im wahrsten

²² M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, hat in Anlehnung an C. F. R. De Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, London 1984, auf die mnemotechnische Funktion dieser marginalen Zeichen hingewiesen: „In the process of textualizing, the original work acquires commentary and gloss; this activity is not regarded as something other than the text, but is the mark of textualization itself“ (12).

²³ Herbert of Boshams Psalmen mit den Glossen Peter Lombards; Oxford, Bodleian Library MS. Lat. 6, f. 2 IV; vgl. dazu Carruthers (s. Anm. 22) III. 5 sowie die Erklärungen 216f.

²⁴ In ihrer Monographie *The Book of Memory* faßt Mary Carruthers (s. Anm. 22) diese Technik als Erinnerungshilfe zusammen: „In a properly designed memory, just as on these pages, the verses of the source will be like a line with many hooks on it, and as one pulls in one part of it, all the fish will come along. To pull in one text is to pull all the commentary, as well as other texts concurring with it. Source, glosses, citations, punctuation, and decoration are all married up together in a single memorial image which constitutes ‚the text‘ (...). They all serve *memoria* practically“ (216f).

Sinn des Wortes der vor ihm bzw. auf ihm liegende Text, der entweder bereits illuminiert oder kommentiert ist oder aber im Leseprozeß vom Leser geistig kommentiert bzw. illuminiert wird. Beide Möglichkeiten fügen sich nahtlos in das mittelalterliche Textverständnis ein, das auf Verinnerlichung ausgerichtet ist. In der Behandlung der letzten Zelle der Erinnerung wird offensichtlich, wie dieses geistige Bild im Einklang mit mittelalterlicher Textkonzeption liegt.

In ganz ähnlicher Weise der Tradition der mittelalterlichen Traumvision verpflichtet ist Chaucers *The House of Fame*, das eine Traumreise wiedergibt, die an Dantes *Divina Commedia* und Ciceros *Somnium Scipionis* erinnert. Nach einer ausführlichen und zugleich verwirrenden Darlegung der verschiedenen Arten von Träumen, wie sie im Kommentar des Macrobius zum *Somnium Scipionis* differenziert sind, gelangt der Ich-Erzähler Geoffrey im ersten Buch von *The House of Fame* in einen Tempel, dessen Wände mit Darstellungen von Begebenheiten aus Vergils *Aeneis* geschmückt sind. Es stellt sich bald heraus, daß sich der Träumer im Tempel der Venus befindet, da er ein Bild dieser Gottheit erkennt, das auch als erste Ekphrase des Gedichts beschrieben wird (130 – 138)²⁵:

*Hyt was of Venus redely,
the temple; for in portreyture,
I sawgh anoon-ryght hir figure
naked fletyng in a see.
And also en hir hed, pardee,
hir rose garlond whit and red,
and hir comb to kembe hyr hed,
hir dowves, and daun Cupido,
hir blynde sone (...).*

Bemerkenswert ist an dieser Passage, daß Chaucer die porträtierte *figure*, die eigentlich die zentrale Gestalt dieses Buches darstellt, in emblematisch-stereotyper Form mit ihren traditionellen Kennzeichen ‚beschreibt‘²⁶. So gesehen hat diese Ekphrase kaum etwas mit dem Versuch

²⁵ Übersetzung: „Es war wahrlich der Tempel der Venus, denn ich sah nun als Portrait ihre Gestalt nackt im Meer treiben; und ferner auf ihrem Kopf, bei Gott, ihre weiße und rote Rosengirlande und ihren Kamm, ihr das Haupthaar zu kämmen, sowie ihre Tauben und Herrn Cupido, ihren blinden Sohn.“ — Vgl. M. Twycross, *The Medieval Anadyomene: A Study in Chaucer's Mythography*, Oxford 1972, 1 – 11, für Vorbilder von Chaucers Venus-Darstellungen.

²⁶ Auch in seinem jüngeren Werk *The Parliament of Fowls* (260 – 273) beschreibt Chaucer eine Venus, jedoch ohne sie direkt als bildliche oder plastische Repräsentation auszuweisen. Eine Beschreibung einer Venusstatue, die Ähnlichkeiten zur *portreyture*

einer deskriptiven Umsetzung malerischer Aspekte zu tun. Vergleicht man Chaucers Wiedergabe des Bildes der Venus zum Beispiel mit den Anleitungen einer ausführlichen *descriptio*, wie sie etwa Geoffroi von Vinsauf (12. Jh.), mit dessen Werk Chaucer vertraut war, in seiner *Poetria Nova* vorführt, wird offensichtlich, daß Chaucer hier nicht um eine Visualisation im malerischen Sinne bemüht war²⁷. Die Poetik des Geoffroi von Vinsauf behandelt das Thema *descriptio* im Zusammenhang der *amplificatio* (der Ausdehnung oder Ausschmückung) eines literarischen Werkes²⁸:

„Description, pregnant with words, follows as a seventh means of amplifying the work. But although the path of description is wide, let it also be wise, let it both be lengthy and lovely. See that the words with due ceremony are wedded to the subject. If description is to be the food and ample refreshment of the mind, avoid too curt a brevity as well as trite conventionality. Examples of description, accompanied by novel figures, will be varied, that eye and ear may roam amid a variety of subjects.“

Nach dieser generellen Anleitung geht Geoffroi von Vinsauf daran, ausführlich ein Beispiel zu geben, wie die Schönheit einer Frau adäquat beschrieben werden kann. Ein kurzer Auszug daraus soll den Kontrast zu Chaucers Ekphrase illustrieren (36): „Let her eyebrows resemble in dark beauty the blackberry, and the lovely and milk-white path separate their twin arches. (...) Let her eyes, those watch-fires of her brow, be radiant with emerald light, or with the brightness of stars.“ Die Beschreibung einer schönen Frau, die in der Rhetorik als *effictio* bezeichnet wird, hat also mit Chaucers Wiedergabe visueller Repräsentation wenig gemeinsam, was

in *The House of Fame* aufweist, findet sich in *The Knight's Tale* (1955 – 1958): *The statue of Venus, glorious for to se, / was naked, fletyng in the large see, / and fro the navele doun al covered was / with waves grene, and brighte as any glas*. Diese und die korrespondierende Passage in *The House of Fame* nehmen Boccaccios Teseida (ca. 1339 – 1341) zum Vorbild (zu diesem Werk vgl. den Beitrag von A. Noe, hier 143 – 147). Chaucer kam während seiner ersten (1372/1373) oder zweiten Italienreise (1378) mit dem Text in Kontakt, nennt aber Boccaccio nie als Autor beim Namen.

²⁷ Eine andere Meinung vertritt M. Bridges, *The Picture in the Text: Ecphrasis as Self-Reflectivity in Chaucer's Parliament of Fowles, Book of the Duchess and House of Fame*, *Word & Image* 5, 2 (1989), 151 – 158. Sie argumentiert, daß die Venusdarstellung im Vergleich zu den visuell kargen Aeneis-Ekphrasen im Tempel als malerisch aufzufassen ist (vgl. 153). Bridges hat so gesehen sicher nicht unrecht, jedoch scheint die malerische Qualität des Venusbildes einem Vergleich mit traditionellen Anleitungen zur *effictio* nicht standzuhalten.

²⁸ Die Übersetzung stammt von M. F. Nims, *Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*, Toronto 1967, 36. Chaucer verweist in *The Nun's Priest's Tale* (3347) auf Geoffroi von Vinsauf.

aber nicht heißen soll, daß Chaucer dazu nicht in der Lage gewesen ist, wie die Darstellungen der Pilger im General Prologue der *Canterbury Tales* beweisen²⁹. Vielmehr bedeutet dies, daß die Ekphrasen im Tempel der Venus bzw. im gesamten Gedicht nicht als Vorzeigestücke dichterischer Wortmalerei im Sinne von *descriptio* eingesetzt sind³⁰.

Wichtiger als die Statuenbeschreibung ist jedoch die komplex angelegte Ekphrase des Settings. Wie für eine Reihe von Traumvisionen in der mittelalterlichen Literatur typisch, beginnt auch Chaucer seine Erzählung mit der Beschreibung von bildlichen Darstellungen in einem Tempel (119 – 127)³¹:

*But as I slepte, me mette I was
withyn a temple ymad of glas;
in which ther were moo ymages
of gold, stondyng in sondry stages,
and moo ryche tabernacles,
and with perre moo pynacles,
and moo curiouse portreytures,
and queynte maner of figures
of olde werk, then I saugh ever.*

Bemerkenswert ist hier, daß auch in den darauffolgenden Versen Chaucer ständig bildliche, schriftliche und verbale Repräsentation im Tempel der Venus vermischt. Nach dem gemalten Porträt der Venus ‚beschreibt‘ der Traumreisende eine Inschrift, wobei es sich um eine paraphrasierende Übersetzung der Eingangsverse zu Vergils *Aeneis* handelt (142 – 150): *Thus writen on a table of bras: / ‚I wol now syngge, yif I kan, / the armes and also the man (...)‘ / And tho began the story anoon, / as I shal telle*

²⁹ Vgl. auch den Abschnitt über literarische Porträts bei Chaucer in C. Schaar, *The Golden Mirror: Studies in Chaucer's Descriptive Technique and its Literary Background*, Lund 1955, 167 – 252. Schaar bezieht sich nicht auf gerahmte Bilder im Sinne ekphrastischer Beschreibungen, sondern auf jegliche literarische Personen- und Charakterschilderungen; zu *House of Fame* siehe dort 175 – 180.

³⁰ In einer ähnlichen Stelle im *Raumant of the Rose* (538 – 584) wird *a mayden* dargestellt, die den Anforderungen Geoffrois durchaus entspricht.

³¹ Übersetzung: „Aber als ich schlief, träumte ich, ich wäre in einem Tempel, der ganz aus Glas gebaut war; in diesem befanden sich mehr goldene Bildnisse auf verschiedenen Sockeln und mehr Schreine und mit Edelsteinen verzierte Türmchen und mehr hervorragend gearbeitete Portraits und besonders geartete Figuren alter Meister, als ich je gesehen habe.“ — Das Glasmotiv des Tempels der Venus wird im Eisfundament, auf dem das Haus der Fama steht, fortgesetzt. Auch der aus glasähnlichem Kristall bestehende Tempel der Fama verstärkt den Topos. Lydgate greift dieses Motiv in seinem Werk *Temple of Glas* wieder auf und stellt es in den Mittelpunkt seines Textes.

*yow echon*³². In der gesamten Ekphrase der Abbildungen im Venustempel ist nicht eindeutig, von welchem Repräsentationsmedium der Erzähler spricht.

Dieses Zusammenfallen von Wort und Bild ist nicht unbedingt eine Eigenheit von *The House of Fame*, sondern hat eher topischen Charakter, der in ähnlicher Form in vergleichbaren Passagen anderer mittelalterlicher Texte auftaucht. So findet sich, wie bereits eingangs erklärt wurde, eine ähnliche Wort-Bild-Überlagerung im älteren *The Book of the Duchess*, wo sich der Erzähler plötzlich in einem Raum befindet, der ebenfalls mit schriftlichem Text und Bildern ausgeschmückt ist³³. Die Ekphrasen, d. h. die Beschreibungen von visuellen Repräsentationen innerhalb einer architektonischen Konstruktion, wie sie in *The House of Fame* und im *The Book of the Duchess* (mit Verweis auf den Rosenroman) auftauchen, kennt bezeichnenderweise bereits der französische Roman *de la Rose* mit einer analogen medialen Transformation vom Bildlichen zum Schriftlichen³⁴.

³² Verwirrend wird es im nächsten Vers, wenn Chaucer mit der Wiedergabe der ‚story‘ beginnt (151 – 158): *First sawgh I the destruction / of Troye (...) and aftir this was grave, allas / how Ilyon assayled was*. Nachdem man sich mit einem schriftlichen Text konfrontiert glaubt, unterminiert Chaucer diese Vorstellung, indem er *sawgh* und *grave* verbindet und in der Folge die Unterscheidung zwischen Sehen, Lesen, Hören und Träumen verwischt. So heißt es *grave* (157), wenn es um die Eroberung und Zerstörung Trojas geht, *sawgh* (162, 163), als der Ich-Erzähler beschreibt, wie er ‚sieht‘, wie wiederum Venus die Burg Trojas brennen ‚sieht‘ (162f.): *And next that sawgh I how Venus, / whan that she sawgh the castel brende*. Innerhalb der Wiedergabe dieser visuellen Erfahrung des Erzählers tauchen aber ständig direkte Reden auf wie zum Beispiel das *cryng* des Anchises (170): *Allas! and welaway!* Nach weiterem Sehen (*saugh*) in Vers 174 beschreibt der Erzähler das Hören (*here*) von Worten, als der Geist der toten Creusa erscheint (189 – 191): *That hyt was pitee for to here, / when hir spirit gan appere, / the wordes that she to hym seyde*. Gleich darauf meint Geoffrey (193): *Ther sawgh I graven*. Es folgen weiter *saugh, crye, graven*, bis Chaucer dann in einer Passage alle drei verknüpft (253 – 258; meine Hervorhebung): *Ther sawgh I grave how Eneas / to Ide Dido every caas / that hym was tyd upon the see. / And aftir grave was, how shee / made of hym shortly at oo word / hir lyf, hir love, hir lust, hir lord (...)*.

³³ *And alle the walles with colours fyne / were peynted bothe text and glose, / of al the Romaunce of the Rose* (331 – 333).

³⁴ Hier die Chaucer zugeschriebene Übersetzung der besagten Passage aus dem *Romaunt*: *I saugh a gardyn right anoon, / (...) with highe walles enbatailled, / portraied without and wel entailed / with many riche portraitures. / And bothe the ymages and the peyntures / gan I biholde bysyly* (136 – 143). Robertson (s. Anm. 1) 70 gibt einen Hinweis, der die Gartenmauer-Ekphrase im *Rosenroman* in den Kontext mittelalterlicher Sinneswahrnehmung rückt. Johannes Scotus, *De divisione naturae*, PL Migne 122, 825 – 829 sieht im *Paradiesgarten* symbolisch die menschliche Natur, die das augustinische Konzept von Äußerem und Inneren vereint. Zu den inneren Teilen

Die Schilderung der bildlichen Darstellungen allegorischer Figuren³⁵ im Rosenroman beginnt erwartungsgemäß mit *saugh* (RR 147, 207) und *peynted* (RR 181, 301, 349), macht jedoch mitten in der Beschreibung die Wendung zu *don there write* (RR 413)³⁶. Nicht nur in Chaucers Übersetzung, sondern bereits im französischen Original des Rosenromans werden die ekphrastischen Beschreibungen visueller Repräsentationen durch Hinweise auf Schriftlichkeit verfremdet, so daß trotz vordergründiger Hinweise auf Malerei nicht eindeutig ersichtlich wird, welches Medium nun eigentlich gemeint ist³⁷. Diese Beispiele aus Chaucers Gedichten und dem Rosenroman verdeutlichen, daß es sich nicht um eine Eigenheit von The House of Fame handelt, sondern daß Chaucer hier nur offensichtlicher als andere Autoren auf einen wichtigen Umstand mittelalterlichen Textverständnisses hinweist³⁸.

zählen unter anderem der Mann bzw. der Verstand (*nous*), aber auch das Wahre und Gute, das durch das Wort Gottes repräsentiert wird (*veritas et omne bonum, quod est Verbum Dei*). Die innere soll mit der äußeren Region wie Christus mit der Kirche eine Ehe eingehen. Das ‚Äußere‘ bezeichnet Johannes Scotus als Frau oder *aisthesis* („Wahrnehmung“), da es sich hier um die körperlichen Sinne handelt. Nach Scotus ist diese Region durch *falsitatis et vanarum phantasiarum* gekennzeichnet. Für Johannes beginnt also das Übel und der Irrtum mit den weiblich gedachten Sinnen, wenn diese nicht unter Kontrolle des männlichen *nous* gestellt sind. Die Zitate sind aus Robertson (s. Anm. 1) 70 übernommen.

³⁵ Vgl. die Darstellung aus der Rose von Tournai aus dem Jahr 1330 (MS 101 Municipal Library, Tournai). Diese Abbildung findet sich auch in A. Kuhn, Die Illustration des Rosenromans, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 31, 1 (Wien/Leipzig 1912), 23, Fig. 7. Die neueste Behandlung dieser Illustrationen mit Hinweisen auf ältere Literatur bietet L. Walters, *Illuminating the Rose: Gui de Mori and the Illustrations of MS 101 of the Municipal Library, Tournai*, in: K. Brownlee – S. Huot (Hgg.), *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image, Reception*, Philadelphia 1992, 167 – 200. — Siehe auch die Darstellung in British Museum, Egerton 1069, fol. 1.: Das Blatt zeigt den Träumer in seinem Bett, wobei der Traum darüber dargestellt ist. Man erkennt den Fluß, die Mauer mit den allegorischen Darstellungen von Couvoitise, Avarice, Envie und Tristece. Der Träumer wird von Idleness in den Garten eingelassen, wo sich Narzissus befindet. Diese Abbildung findet sich auch in R. Sherman Loomis, *A Mirror of Chaucer's World*, Princeton 1965, Ill. 42.

³⁶ Chaucer hält sich in seiner Übersetzung an die französische Vorlage, die *escrite* (408) verwendet. Siehe R. Sutherland (ed.), *The Romaunt of the Rose and Le Roman de la Rose: A Parallel-Text Edition*, Oxford 1967. Zu den Ekphrasen im Rosenroman mit Querverweisen auf Vergils Bildbeschreibungen vgl. St. G. Nichols, *Ekphrasis, Iconoclassm, and Desire*, in: Brownlee – Huot (s. Anm. 35), 149 – 166.

³⁷ Das *done there write* (RR 413) wird einige Verse später als *yimage, / that makid was lyk hir semblaunce* (RR 424 – 425) bezeichnet.

³⁸ Im Rosenroman heißt es abschließend über die Mauer: *Alle these thingis (...) / with gold and asure over all / depeynted were upon the wall. / Square was the wall* (RR

Die überzeugende Antwort auf diese medialen Ungereimtheiten ist sicher, daß diese mittelalterliche Konzeption von ‚Texten‘ keine strikte Trennung der beiden Medien im heutigen Sinn vornimmt, sondern daß in einem illuminierten Manuskript Schrift und Bild eine symbiotische Einheit bilden und sich gegenseitig ergänzen. V. A. Kolve argumentiert in anderem Zusammenhang, daß Chaucers Publikum neben gemeinsamem Hintergrundwissen „a shared vocabulary of *signs* — of signifying visual images, conventional in nature, addressed to literate and illiterate alike“ mitbringt³⁹. Die Texte Chaucers sind nach Kolve (137) vor allem um mentale Bilder bemüht: „*Mental images* that medieval literature invited its readers and hearers to frame in their minds’ eye as they read or listened to narrative. Ideas concerning the mental image played an important part in medieval theories of how a poet invents his material, how an audience remembers it afterward.“ Diese Aussage läßt sich auf die Problematik in *The House of Fame* übertragen, da es hier ebenfalls um ikonographisches bzw. literarisches Vokabular geht, das ein dauerhaftes Erinnerungsbild bzw. *Fame* erzeugen soll. Hierzu ist es aber nicht notwendig, malerisch zu beschreiben, sondern ikonographisches Vokabular richtig einzusetzen. Da Chaucer nicht um malerische Detailtreue bemüht ist, sondern ihm vielmehr an der Umsetzung in mentale *imagines* gelegen ist, wird er generell auch nicht als „painterly poet“ bezeichnet⁴⁰.

Das Proömium des zweiten Buches von *The House of Fame* läßt diese Verbindung von Ekphrase und mentaler *imago* plausibel erscheinen, wenn der Ich-Erzähler die Muse darum bittet, ihm zu ermöglichen, seine Gedanken bzw. das Geträumte aus der Schatzkammer (*tresorye* 524) seines Ge-

475 – 479). Gold und Azur werden in der Illumination verwendet, und der Hinweis auf die *square wall* könnte auf die Form eines Manuskriptblattes hindeuten.

³⁹ V. A. Kolve, *Chaucer’s Second Nun’s Tale and the Iconography of Saint Cecilia*, in: D. M. Rose (Hg.), *New Perspectives in Chaucer Criticism*, Norman 1981, 137.

⁴⁰ In Hinblick auf die Tatsache, daß Kolve eine fünfhundert Seiten umfassende Studie zur „visual imagery“ bei Chaucer verfaßt hat, charakterisiert er hier Chaucer überraschenderweise als „not a ‚painterly‘ poet“. Er begründet diese Aussage damit (137f.), daß Chaucer „seldom sought to imitate, in the tradition of *ut pictura poesis*, descriptive effects more native to painting than to literature; he did not often seek to discover how much like a painting a poem could be. But he was (...) an iconographic poet: one who drew upon the language of sign and symbol in shaping the images his poems make in the mind“. Kolves Analyse, die sich hier auf wenige Verse in *The Second Nun’s Tale* bezieht, hat aber paradigmatischen Charakter für eine Reihe von Passagen in Chaucers Werk sowie seine Einstellung zum Visuellen überhaupt. Sie kann damit eine Erklärung für die verbal-bildlichen Darstellungen im Venustempel sowie eine Argumentationsbasis für die Behandlung der weiteren zwei Bücher von *The House of Fame* liefern.

hirns (*brayn* 525) in Worte zu verwandeln⁴¹. Gerade in Hinblick auf die Problematisierung von Repräsentation ist dies eine weitere Bekräftigung der Annahme, daß Chaucer an der Erzeugung geistiger Bilder interessiert ist. Chaucer schließt hier nämlich den Kreis von Wahrnehmung bzw. Speicherung im Gedächtnis und schriftlicher Fixierung als analoge Vorgänge, wenn er einige Verse vorher seine geträumte *avisyon* (513) als *thought* (523) transformiert sieht, der das Geträumte im Gedächtnis oder *brayn* (525) einschreibt (523 – 525: *O Thought, that wrot al that I mette / and in the tresor ye hyt shette / of my brayn*)⁴². Der Beginn des zweiten Buches von *The House of Fame* führt dieses Motiv weiter, indem Worte aus dem Umfeld von Kopf bzw. Gedächtnis häufig eingesetzt werden⁴³.

⁴¹ Die Schrift *Rhetorica ad Herennium* (3, 16, 28) verbindet ebenfalls *inventio* mit Erinnerung als Schatzhaus der Rhetorik: „Jetzt will ich zur Schatzkammer (*thesaurum*) der aufgefundenen Gedanken und zum Hüter (*custodem*) aller Teile der Redekunst übergehen, zum Sicheinprägen (*memoriam*)“. Die Übersetzung stammt von Th. Nüßlein, *Rhetorica ad Herennium*, München / Zürich 1994, 165.

⁴² In den Notes zum *Riverside Chaucer* (982; s. hier Anm. 18) führt J. M. Fyler diese Verse auf eine analoge Passage aus Dantes *Paradiso* (1, 10 – 12) zurück: „Truly that of the holy realm which I could store as treasure in my memory (*ne la mia mente potei far tesoro*) shall now be the matter of my song.“ Neu oder anders gegenüber Dantes Bild ist Chaucers Betonung des Schreibens im Kontext der Erinnerung.

⁴³ So heißt es (549f.): *For so astonyed and asweved / was every vertu in my heved* oder (564): *My mynde cam to me ageyn*. Später sagt Geoffrey über sich (582f.): *And therwith I / gan for to wondren in my mynde* oder (593 – 595): *Loo, this was thoo my fantasye. / But he that bar me gan espye / that I so thoughte, and seyde this*. Der Adler sagt wenige Verse weiter (620 – 622): *And never-the-lesse hast set thy wit — / although that in thy hed ful lyte is — / to make bookys, songes, dytee*. Analog zu diesem Beispiel verwendet Chaucer einige Verse weiter die gleiche Verbindung von Kopf bzw. Verstand und Büchern bzw. Schreiben, wenn er dem Adler in den Mund legt (631 – 633; alles meine Hervorhebungen): *And vertu eke, that thou wolt make / a-nyght ful ofte thyn hed to ake / in thy studye, so thou writest*. Dieses Kopf- oder Gedächtnismotiv wird zweihundert Verse später nach der ausführlichen physikalischen Darlegung des Adlers über Akustik kurz wieder aufgegriffen. Der Adler sagt zu Geoffrey (823 – 825): *Now have I told, yf thou have mynde, / how speche or soun, of pure kynde, / enchynd ys upward to meve*. Das Wort *mynde* kann sowohl „Verstand“ als auch „Gedächtnis“ bzw. „Erinnerung“ bedeuten. Daß es sich hier um Erinnerung im weitesten Sinne handeln könnte, bekräftigt die Erwähnung einer *mansioun* (754, 831), in die sich Geräusche und Sprache begeben (831 – 834): *That kyndely the mansioun / of every speche, of every soun, / be hyt eyther foul or fair, / hath hys kynde place in ayr*. Der Begriff *mansioun*, der hier zwar im Zusammenhang mit Luft als Medium von Sprache verwendet wird, taucht, wie bereits ausführlich gezeigt wurde, häufig in Traktaten zur Mnemotechnik auf, in denen Wissen bzw. dessen Speicherung im Gedächtnis in architektonischen Metaphern beschrieben wird. So wie das Gedächtnis, auf das am Beginn des zweiten Buches ständig verwiesen wird, ist das Haus der Fama *most conservatyf the soun* (847), indem es alles Gesprochene dorthin bewegt und

Vor allem die Tempelephrase erinnert, wie Christopher Baswell bereits gezeigt hat, an mittelalterliche nationalsprachliche Reduktionen der Aeneis, deren Manuskriptversionen teilweise ähnliche Wort-Bild Hybridisierung aufweisen⁴⁴. Im Fall von Chaucers *House of Fame* handelt es sich bei den Ekphrasen des Tempels der Venus wohl um eine memoriale Ab-speicherung von Vergils Aeneis. Der Träumer begibt sich also in einen Erinnerungspalast, der wie ein mittelalterliches Aeneis-Manuskript bzw. wie eine nationalsprachliche Adaption des Urtextes aufgebaut ist. Wichtig ist hier jedoch, daß, obwohl scheinbar der materielle Text bzw. das materielle Bild im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, es sich eigentlich um eine mental abgespeicherte und vor allem hybride Bild-Text-*imago* handelt.

Dieses Beispiel eines Traumbilds, das sowohl bildlichen, textlichen als auch interpretierenden Charakter besitzt, leitet durch seine architektonische Struktur gewissermaßen auf die Zelle der *memoria* als den letzten großen Bereich mittelalterlicher Gehirnphysiologie über, die traditionellerweise in der Rhetorik als architektonische Struktur erklärt wird. Neben der *inventio* (dem Finden von Themen), der *dispositio* (der Ordnung des Materials), der *elocutio* (der Ausformulierung unter Zuhilfenahme von rhetorischen Figuren) und der *actio* (dem Vortrag) gehört die *memoria* (Technik der Erinnerung des Vortrags) zu den traditionellen Teilen dieser Disziplin. Die *ars memorativa* der Antike, die uns fast ausschließlich über Abhandlungen zur Rhetorik und Rhetorikhandbücher zugänglich ist, stellt nicht nur ein interessantes und kurioses Detail in der Charakterisierung einer weitgehend oral tradierenden Kultur dar, sondern hat zentrale Bedeutung für die mittelalterliche Text- und Bildauffassung.

Trotz allgemeinen Schriftgebrauchs dominiert in der Antike und im Mittelalter durch die Knappheit beschreibbaren Materials eine mentale Speicherung von Wissen. Diese Technik, die als *ars memorativa* einen integralen Teil des Bildungskanons darstellt, bedient sich baulicher Konstruktionen als Erinnerungshilfen. Der Aufbau entspricht meist dem eines mittelalterlichen Erinnerungspalasts, wie er in Frances Yates' einschlägiger Studie *The Art of Memory* dargelegt ist. Hierbei wird ein mit Statuen oder visuellen Repräsentationen ausgeschmückter Raum für mnemotechnische

dort bewahrt (849 – 852): *That every speche of every man, / (...) moveth up on high to pace / kyndely to Fames place.*

⁴⁴ Ch. Baswell, *Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge 1995, 23 nennt das Aeneis-Manuskript, Berlin Staatsbibliothek, Germ. in-fol. 282.

Zwecke adaptiert⁴⁵. Die Cicero zugeschriebene Abhandlung *Rhetorica ad Herennium*, die im Mittelalter zu den kanonischen Rhetorikhandbüchern zählt, faßt diese mnemotechnische Tradition zusammen, wobei architektonischer Hintergrund (*locus*) und das darin eingebettete geistige Bild (*imago*) als grundlegende Komponenten in den Mittelpunkt rücken (3, 16, 29)⁴⁶:

„Das künstlich erworbene Sicheinprägen (*artificiosa memoria*) beruht also auf Orten (*locis*) und Bildern (*imaginibus*). Orte nennen wir (...) z. B. ein Gebäude, den Raum zwischen zwei Säulen, einen Winkel, ein Gewölbe und anderes diesen ähnliches. Bilder sind gewisse Formen (*formae*), Merkmale (*notae*) und Abbilder (*simulacra*) des Gegenstandes, an den wir uns erinnern wollen ...“

In den meisten Fällen dient ein Bauwerk oder ein räumliches Objekt zur Veranschaulichung von Wissen sowie als Mittel zur Bewahrung desselben⁴⁷. Analog zum Bauwerksmotiv finden sich immer wieder Hinweise auf die Arche Noah als Behältnis für Wissenswertes bzw. Bildung per se. Hugo von St. Victor sieht z. B. die Arche als *arca intellectualis*, deren drei Bauteile oder *mansiones* „a model of a spiritual building“ darstellen, „which your eye may see outwardly so that your soul may be built inwardly in its likeness“⁴⁸. Die *arca sapientiae* ist im mittelalterlichen Denken nach geord-

⁴⁵ Die bekannteste Anekdote zu diesem System ist im zweiten Buch von Ciceros *De oratore* überliefert. Simonides hat auf einem Gastmahl eine Rede vorgetragen und sich dabei an den dort befindlichen Säulen bzw. Statuen für seinen Vortrag ‚orientiert‘. Kurz nachdem er das Gebäude verlassen hatte, stürzte es ein und begrub alle Gäste. Zur Identifikation der verschütteten Leichen, die bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet waren, wurde Simonides befragt, der aufgrund seines Erinnerungspalastes die Identität der Verschütteten anhand ihrer Lage im eingestürzten Gebäude zu bestimmen vermochte.

⁴⁶ Die Übersetzung stammt von Nüßlein (s. Anm. 41) 167.

⁴⁷ Dieses Bild vom Studium der Heiligen Schrift als Konstruktion eines Gebäudes wird im Mittelalter häufig für die Methode der Exegese angewandt, wobei mehrere Schichten der Interpretation in Anlehnung an die Auffassung vom mehrfachen Schriftsinn über die Fundamente des Literarischen gebaut werden. Gregor der Große gibt dazu ein bekanntes Beispiel in seinem Werk *Moralia in Iob* (PL Migne 75, 513C; meine Übersetzung): „Denn zuerst legen wir jedenfalls die Grundlagen der Historie, dann errichten wir mit Hilfe typologischer Bezeichnungen eine Gedankenstruktur als Bauwerk des Glaubens. Letztendlich kleiden wir mit Hilfe der *moralitas* das Bauwerk, als ob es mit Farbe überzogen wäre“ (*nam primum quidem fundamenta historiae ponimus; deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam, quasi superducto aedificium colore vestimus*).

⁴⁸ Die Stelle ist zitiert aus Mary Carruthers (s. Anm. 22) 44. Hugo von St. Victor vergleicht die *arca* mit einer Apotheke, in deren Abteilungen heilige Schriften, Wissenswertes und Heilbringendes verwahrt werden.

neten *loci* organisiert, die letztendlich die Konstruktion des *aedificium* ausmachen sollen.

Ein Großteil dieser räumlichen Wissensdarstellungen in Form einer Arche, Apotheke oder eines Bauwerks werden erst im Kontext mittelalterlicher Mnemotechnik verständlich. Wie sehr sich diese Texte einer bildlich-visuellen Motivik bedienen, zeigt ein Zitat von Hugo von St. Victor⁴⁹:

„Denn die Anordnung der Stellen (*locorum*) selbst, die gezeigt wird, beseitigt zu ein und derselben Zeit sowohl für Zuschauer das Wunder der Tat als auch für Beteiligte das Hindernis zu handeln. ... Die Anordnung der Dinge bewirkt eine Veranschaulichung (*evidentiam*). Aber die Anschaulichkeit der Dinge erhellt (*illuminat*) den Geist bei der Erkenntnis und zugleich stärkt sie ihn in seiner Erinnerungsfähigkeit.“

Chaucers Tempel der Venus in *The House of Fame* mit den genannten *ymages*, *tabernacles* und *portreytures* (HF 121 – 125) erscheint wie eine idealtypische Anordnung eines klassischen Erinnerungspalastes, in dessen architektonische Elemente (*tabernacles*) *imagines* (*ymages*, *portreytures*) eingelassen sind. Innerhalb dieser mental-architektonischen Strukturen können die abgespeicherten *imagines* jederzeit abgerufen werden.

Unter Berücksichtigung der verschiedenen Aspekte der *imago* im mittelalterlichen Denken läßt sich grundlegend eine nicht-materielle Tendenz nachzeichnen, die paradoxerweise in Form materieller Objekte wie Zimmer, Manuskript oder Mauer realisiert werden. In der literarischen Thematisierung, wie die Beispiele aus Chaucers *The Book of the Duchess* und *The House of Fame* zeigen, liegt die Betonung auf dem mentalen Bild, das sich zwischen Wahrnehmung, Imagination, kritischer Auseinandersetzung und Erinnerung bewegt. Es ist daher nicht verwunderlich, daß ein großer Teil der ekphrastischen Texte geistige bzw. geträumte Bilder als Vorlagen benützt. Ekphrasen werfen daher nicht nur Licht auf das Bildverständnis dieser Zeit, sondern indirekt auch auf die allgemeine Textauffassung im Mittelalter, wobei die beiden Medien Wort und Bild in Wechselwirkung zueinander stehen und primär zur Erzeugung ‚mentaler‘ *imagines* gedacht sind.

⁴⁹ Hugo von St. Victor, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, ed. W. M. Green, *Speculum* 18 (1943), 484 – 493; Zeilen 4 – 8 (meine Übersetzung): *nunc autem ipsa quae demonstratur locorum discretio uno et eodem tempore et intuentibus tollit facti miraculum et agentibus faciendi impedimentum. ... discretio rerum evidentiam facit. evidentia vero rerum animum simul et in agnitione illuminat et in memoria confirmat.*